HAL open science

Femmes fatales

Paulette Ghiron-Bistagne, Moreau Alain

To cite this version:

Paulette Ghiron-Bistagne, Moreau Alain (Dir.). Femmes fatales. Presses universitaires de la Méditerranée, 298 p., 1995, Cahiers du GITA, 2-905848-10-3. hal-03265732

HAL Id: hal-03265732

https://hal.science/hal-03265732v1

Submitted on 21 Jun 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.

CAHIERS DU GITA N° 8 — 1994/1995

FEMMES FATALES

Textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne
et Alain Moreau

Ouvrage publié avec le concours du
Centre d'Etude et de Recherche
sur les Civilisations Antiques de la Méditerranée

Une coédition du GITA et du SEMA

avec la collaboration de Georges Devallet (traductions anglaises),
Jean-Claude Turpin et Léon Verschaeve (lecture des épreuves)

ISSN : 0295-9909 - Dépôt légal : 3e trimestre 1994 - ISBN : 2-905848-10-3

AVANT-PROPOS

Madame Paulette Ghiron, fondatrice et Présidente du *GITA*, n'est plus. Atteinte d'une maladie très rare (si rare que les chercheurs jusqu'à présent ne s'y sont guère intéressés ou n'ont pas trouvé auprès de l'État et des grands laboratoires les crédits nécessaires pour mieux la connaître, la prévenir et la guérir), elle s'est éteinte au mois d'août dernier, gardant jusqu'au bout sa passion pour le théâtre antique et mettant son énergie habituelle au service du Centre qu'elle avait créé en 1982. Quelques semaines avant sa mort, nous mettions au point ensemble ce huitième numéro des *Cahiers du GITA*, numéro qu'elle avait conçu, auquel elle avait donné son titre, « Femmes fatales », et dont elle savait bien qu'il constituait son œuvre ultime. Au cours du deuxième trimestre de cette année elle avait eu la joie de voir paraître aux Presses de l'Université de Montpellier *Gigaku. Dionysies nippones ou les avatars de Dionysos sur les routes de la soie.* Dans ce livre, illustré d'une iconographie somptueuse, elle multiplie les rapprochements entre les masques du théâtre de la Grèce antique et ceux du Gigaku, théâtre mimé accompagné de danse et de musique, introduit au Japon au VIIe siècle de notre ère. Elle voit dans ces ressemblances étonnantes l'un des témoignages les plus spectaculaires de la pénétration grecque en Orient. Cet important ouvrage constituait l'aboutissement d'années d'investigations inaugurées par un premier voyage au Japon en 1977 et couronnées à la fin de l'année 1991 par une mission à Tokyo au cours de laquelle elle rencontra les plus éminents spécialistes des formes anciennes du théâtre japonais.

Avec la fondation du *GITA* Paulette Ghiron avait contribué à accroître le nombre de ceux qui s'intéressent au théâtre antique et avait atteint un public qui allait bien au delà du cercle des spécialistes. Le contact permanent qu'elle avait établi avec les comédiens lui

permettait de mettre en évidence une vérité qui n'est pas toujours clairement perçue par les savants lorsqu'ils s'appliquent à l'analyse des vers de Sophocle ou d'Aristophane, à savoir que les pièces du théâtre antique ne sont pas seulement faites pour être lues, mais aussi représentées, mimées, chantées, dansées. Maintenant que la cheville ouvrière du Centre a disparu, il faudra sans doute revoir les structures, peut-être les modifier profondément. Quoi qu'il en soit, nous mettrons tout en œuvre pour que l'action soit continuée. Telle est bien la volonté de l'équipe du *SEMA* qui a participé à la préparation des *Cahiers du GITA* n° 7, consacrés aux *Perses* d'Eschyle (bien accueillis par la critique) et à celle des *Cahiers du GITA* n° 8.

Nous comptons sur la fidélité des membres de l'Association et des lecteurs de la revue. L'estime et l'amitié qu'ils ont éprouvée pour Paulette Ghiron peuvent aussi se manifester par le versement d'une contribution à "l'Association Paulette Ghiron-Bistagne contre l'Amylose", Immeuble PACIN II, 66 rue Saint Jacques, 13006 Marseille.

Alain MOREAU
15 septembre 1994

LE CHEVAL ET LA JEUNE FILLE
OU
DE LA VIRGINITÉ EN GRÈCE ANCIENNE[1]

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

> ... Un citoyen ayant découvert que sa fille s'était laissé séduire et n'avait pas conservé honorablement sa virginité jusqu'au jour du mariage l'emprisonna entre les quatre murs d'une maison isolée en compagnie d'un cheval qui devait nécessairement faire périr sa compagne de captivité. Aujourd'hui l'on voit encore dans notre ville l'emplacement de cette maison et cet endroit est appelé « le cheval et la jeune fille »[2]

L'orateur Eschine, désireux de rappeler aux Athéniens l'antique tradition de vertu et de moralité illustrée par leurs ancêtres rapporte cette anecdote qui lui semble devoir frapper les esprits autant, sinon plus, que les lois de Solon destinées à la répression ou à la prévention de l'adultère. Anecdote étrange qui plonge le lecteur dans l'effroi et la perplexité. Quel était donc le supplice envisagé ? Pourquoi une telle cruauté de la part d'un père présenté ici comme un citoyen exemplaire ?

---

[1] Une première version de cette étude a été publiée dans la revue *Pallas*, T. XXXII, 1985, « La Femme dans l'Antiquité grecque », p. 105-121.

[2] Eschine, *Contre Timarque*, 182. Texte et traduction de l'édition des Belles Lettres : ἀνὴρ εἷς τῶν πολιτῶν, εὑρὼν τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα διεφθαρμένην, καὶ τὴν ἡλικίαν οὐ καλῶς διαφυλάξασαν μέχρι γάμου, ἐγκατῳκοδόμησεν αὐτὴν μεθ' ἵππου εἰς ἔρημον οἰκίαν, ὑφ' οὗ προδήλως ἔμελλεν ἀπολεῖσθαι συγκαθειργμένη· Καὶ ἔτι καὶ νῦν τῆς οἰκίας ταύτης ἔστηκε τὰ οἰκόπεδα ἐν τῷ ὑμετέρῳ ἄστει, καὶ ὁ τόπος οὗτος καλεῖται « Παρ' ἵππον καὶ κόρην· »

Ce texte énigmatique pose trois sortes de problèmes. Le premier concerne l'origine de l'anecdote. Eschine la rapporte comme un fait authentique dont la preuve est attestée par la toponymie. Le second est de nature sociologique : la virginité des filles avant le mariage était sacrée et l'horreur du châtiment imposé par un père athénien à sa fille fautive semble n'avoir eu aucun parallèle dans d'autres civilisations. Le troisième problème soulevé par ce texte relève de ce qu'on pourrait appeler la mythologie du cheval chez les anciens Grecs. Notre propos est de tenter d'apporter quelques éclaircissements sur ces trois questions.

MYTHES ET TOPONYMIE

La toponymie est une source inépuisable d'informations pour l'historien. Athènes est la cité dédiée essentiellement à Athéna; Alexandrie est la ville fondée par Alexandre, etc. Mais souvent la toponymie alimente l'imagination populaire et au lieu d'être la conséquence d'un fait historique elle est à l'origine d'une légende étiologique. Euripide a sans doute donné les exemples les plus variés et les plus ingénieux de ce procédé. « Le tombeau de la chienne », lieu-dit situé à la pointe de la Chersonèse de Thrace, devient ainsi le tombeau d'Hécube transformée en chienne au moment de sa mort[3].

Euripide, par ailleurs, avait une véritable curiosité archéologique pour tous les sites, monuments et rites se rapportant à des faits et légendes étranges dont la signification avait pu être occultée par le temps. C'est ainsi que dans l'*Hippolyte couronné* il fait allusion au temple d'Aphrodite Hippolytéenne dont l'existence est attestée par des inscriptions[4]. Cet exemple nous ramène à notre problème initial puisque Hippolyte est mort, lui aussi, par le cheval, mais, semble-t-il, pour des raisons totalement opposées à celles qui causèrent la perte de la jeune fille citée dans le discours d'Eschine : c'est pour avoir voulu rester chaste qu'Hippolyte meurt, victime de la colère d'Aphrodite qui suscite l'amour interdit de Phèdre pour son beau-fils.

---

[3] Euripide, *Hécube*, 1272. On ne connaît pas de témoignage antérieur à Euripide pour cette légende. Sur les témoignages postérieurs, cf. Cicéron, *Tusculanes*, III, 26; Ovide, *Métam.*, XIII, 538-575. Sur cette métamorphose, cf. J.-P. Néraudau, *BAGB*, mars 1981, p. 35-51.

[4] Euripide, *Hippolyte*, 30-32.

Il y avait donc vraisemblablement à Athènes un lieu-dit appelé « Chez le cheval et la jeune fille ». On en trouve un autre témoignage dans un discours de Dion Chrysostome dont le contexte implique cependant une interprétation différente de celle que semble suggérer Eschine :

> il y a à Olympie, au centre de l'hippodrome, un autel de Poséidon « terreur des chevaux », à l'endroit où souvent les chevaux étaient pris de panique et les chars détruits. C'est pourquoi les Eléens avaient décidé d'élever un autel à cet emplacement pensant qu'il y avait là quelque divinité. Et depuis, dit-on, l'endroit devint sûr. Pour ma part, je vous conseille d'apprivoiser ce dieu et de lui élever le même autel, non pour les chevaux, par Zeus, mais pour vous-mêmes, afin que vous ne soyez pas frappés de folie et n'alliez culbuter. Craignons, en effet, que tous les faits de ce genre n'aient une origine divine et ne nécessitent un remède plus important. On dit qu'une ancienne reine de Crète, l'une des Héliades, s'éprit d'un taureau et s'étant unie à lui enfanta un monstre sauvage et terrifiant. Or je crains que cette passion hippique dont souffre la cité ne vous apporte avec le temps une calamité inconnue. A Athènes cet animal, objet de votre considération, fut aimé passionnément : aujourd'hui encore, il y a dans la cité un endroit appelé « l'*abaton* du cheval et de la jeune fille ». Un père, en effet, avait enfermé sa fille avec le cheval et ainsi, dit-on, fut perdue la jeune fille. Veillez donc à ne pas succomber, vous aussi, sous l'effet d'une telle passion. [5]

---

[5] Dion Chrysostome, *Discours*, XXXII, 78, traduction que nous proposons. ἔστιν Ὀλυμπίασι κατὰ μέσον τὸν ἱππόδρομον Ταραξίππου Ποσειδῶνος βωμός, ἔνθα μάλιστα συνέβαινε τοὺς ἵππους πτοεῖσθαι καὶ πλεῖστα διαφθείρεσθαι τῶν ἁρμάτων· Ἔδοξεν οὖν τοῖς Ἠλείοις ὡς δαιμονίου τινὸς ὄντος ἱδρύσασθαι βωμόν· Καὶ τὸ λοιπόν φασιν ἀπ' ἐκείνου γεγονέναι τὸν τόπον ἀσφαλῆ· Πολὺ δὴ μᾶλλον ἔγωγε ὑμῖν συμβουλεύω τὸν θεὸν τοῦτον ἐξιλάσασθαι καὶ βωμὸν ἱδρύσασθαι τὸν αὐτόν, μὰ Δί' οὐχ ὑπὲρ τῶν ἵππων, ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν αὐτῶν, ὅπως μὴ ταράττησθε μηδὲ ἐκπίπτητε τῆς τάξεως. Μὴ γὰρ δαιμόνια πάντ' ᾖ τὰ τοιαῦτα καὶ μείζονος δεόμενα ἀποτροπῆς· Φασὶν ἀρχαίαν βασιλίδα ἐν Κρήτῃ τῶν Ἡλιαδῶν ἐρασθῆναι ταύρου, καὶ συγγενομένην χαλεπόν τι καὶ μέγα τεκεῖν τέρας· Δέδοικα δὴ κἀγὼ τὸν ἱππικὸν τοῦτον ἔρωτα τῆς πόλεως, μή τι δυσχερὲς ὑμῖν καὶ ξένον ἐνέγκῃ τῷ χρόνῳ· Ἀθήνησι δὲ αὐτὸ τοῦτο τὸ ζῷον ἀγαπηθῆναι τὸ καὶ παρ' ὑμῖν εὐδοκιμοῦν· καὶ νῦν ἐστιν ἐν τῇ πόλει τόπος οὕτω καλούμενος Ἵππου καὶ Κόρης ἄβατον· Ὁ γὰρ πατὴρ συγκαθεῖρξε τὴν παῖδα τῷ ἵππῳ, καί φασιν οὕτω διαφθαρῆναι τὴν κόρην· Σκοπεῖτε δὲ μὴ καὶ ὑμεῖς ὑπὸ τῆς τοιαύτης ἐπιθυμίας ἀπόλησθε.

Le terme ἄβατον employé ici signifie littéralement « lieu interdit », l'interdiction étant liée à des motifs religieux. On traduit généralement le mot par « lieu saint ». Sur le fameux édit de l'*abaton* du Mont Athos qui interdit aux femmes de fouler le sol de la presqu'île, voir notre article « Le Mont Athos, montagne sacrée, montagne prédestinée », *Conn. hell.*, n° 14, janvier 1983.

Cet extrait de Dion Chrysostome n'est guère explicite. L'extrême ambiguïté du texte, l'évocation de Pasiphaé, l'emploi du terme διαφθαρῆναι qui caractérise les épouses adultères ou les jeunes filles qui ont perdu leur virginité orientent cependant l'interprétation : « l'*abaton* » serait le lieu d'une sorte de sacrifice horrible par lequel un père aurait « donné » sa fille à un cheval par passion pour cet animal.

LE SUPPLICE DU CHEVAL[6]

La façon la plus connue de mourir par le cheval est celle qu'illustre Euripide dans sa tragédie *Hippolyte* : le héros, après avoir subi un *diasparagmos*, traîné, écartelé, déchiré sur les rochers où l'entraîne son attelage devenu fou, meurt dans d'atroces souffrances. Son nom même était peut-être à double sens, car si Hippolyte le dompteur de chevaux est celui qui « délie » l'attelage, il est aussi celui qui « est délié » par les cavales devenues sourdes à ses appels. L'art antique s'est souvent emparé du thème. On le retrouve en particulier sur les sarcophages néo-attiques du IIe siècle de notre ère où la scène s'apparente à la chute de Phaéthon et devient l'image symbolique de la conflagration finale d'où, suivant la théorie des néo-stoïciens, surgira un nouveau monde purifié. Le sarcophage de Saint-Pétersbourg donne une version saisissante de la scène (Fig. 1)[7]. La jeune fille dans la légende rapportée ci-dessus devait subir un sort similaire : elle était destinée à être piétinée, écrasée, par l'étalon devenu furieux après avoir été enfermé dans un petit édifice.

Une autre possibilité, non moins tragique, peut être envisagée. La jeune fille fut jetée dans « l'*abaton* » comme l'on jetait les chrétiens aux fauves : elle devait être dévorée par l'étalon. Le cheval cannibale est attesté dans divers mythes grecs rappelés

---

[6] S. Reinach, dans un chapitre très intéressant de son recueil *Cultes, Mythes et Religions*, III, Paris, 1913, p. 54-67, fait d'Hippolyte un ancien dieu-cheval. Les cultes de Trézène remonteraient, selon lui, à d'anciens rituels au cours desquels on pratiquait le sacrifice du cheval. On peut noter que les Huns et les Mongols exécutaient leurs ennemis prisonniers en les faisant piétiner ou traîner par les chevaux.

[7] Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, n° 191. Petit côté droit. Cf. C. Robert, *Die Antiken Sarkophagereliefs*, III, 2, n° 154, Berlin, 1897.

par G. Devereux[8]. Parmi les exemples cités nous retrouvons notre légende dans la version de Diodore de Sicile :

> Voici ce qu'on raconte à propos d'Hippomène, l'archonte athénien : comme sa fille s'était laissé déflorer, pour la punir il la fit périr de façon extraordinaire et atroce. Il l'enferma avec un cheval dans une petite bâtisse sans vivres plusieurs jours, et il obligea l'animal affamé à dévorer le corps de celle qui lui avait été jetée en pâture.[9]

On notera que ce père odieux s'appelle Hippomène, « esprit de cheval ». Y avait-il des rapprochements possibles entre ce nom et l'« hippomanie » qui suscita le passage de Dion Chrysostome rapporté plus haut, c'est un point qui resterait à préciser. Quoi qu'il en soit, ce cas d'anthropophagie chevaline complète les quatre exemples mythologiques cités par G. Devereux : les deux chevaux de Diomède et les deux chevaux de Glaucos. Il faut remarquer que toutes les sources de notre légende du cheval et de la jeune fille désignent nettement le cheval en question comme étant un mâle.

Une troisième interprétation du supplice du cheval nous semble devoir être avancée. Le texte de Dion Chrysostome rapproche clairement notre légende de l'histoire de Pasiphaé. L'auteur semble suggérer que la jeune fille en question connut avec un cheval la même aventure que connut Pasiphaé avec un taureau. Toutefois il est bien précisé ailleurs que l'endroit appelé « chez le cheval et la jeune fille » fut le lieu d'un supplice imposé à une fille par son père, pour la punir d'avoir perdu sa virginité. Il faudrait donc interpréter la légende comme un cas d'animalisation des rapports sexuels, rapports imposés et non librement consentis.

Enfin il nous reste à évoquer une quatrième possibilité de mourir par le cheval, celle qui est la plus courante de nos jours : il s'agit de l'accident par lequel le cheval désarçonne son cavalier. C'est ainsi que mourut le peintre Géricault dont la vie et l'œuvre ont été si

---

[8] G. Devereux, « Les chevaux anthropophages dans les mythes grecs », *REG*, 88, 1975, p. 203-205. L'auteur montre que le cheval anthropophage n'est pas une invention absurde issue de l'imagination délirante des Grecs. Par ailleurs, il amorce une interprétation freudienne de la phobie du cheval dévorant.

[9] Diodore de Sicile, VIII, 22, éd. Teubner, traduction que nous proposons. Ὅτι Ἱππομένης ὁ τῶν Ἀθηναίων ἄρχων, τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ φθαρείσης ὑπό τινος, τιμωρίαν ἔλαβε παρ' αὐτῆς ἀνήκεστον καὶ παρηλλαγμένην· μεθ' ἵππου γὰρ αὐτὴν εἰς οἰκίσκον τινὰ συγκλείσας, καὶ τὴν τροφὴν παρελόμενος ἐπί τινας ἡμέρας ἠνάγκασε τὸ ζῷον διὰ τὴν ἔνδειαν ἀναλῶσαι τὸ σῶμα τῆς παραβληθείσης.

étrangement marquées par une véritable passion pour les chevaux[10]. Une peinture peu connue du Musée Fabre de Montpellier illustre précisément la mort d'Hippolyte que nous avons évoquée[11]. Cette petite composition, « pleine de fureur héroïque, d'orgasme baroque, de touches véhémentes, voire violentes »[12], permet de mieux comprendre ce que pouvait représenter pour les Anciens la violence des chevaux sauvages (Fig. 2). En même temps cette toile livre peut-être le secret de la vie de Géricault mort trop jeune après une longue agonie : revenant de Versailles où demeurait son oncle, il fut jeté à terre par son cheval et eut la colonne vertébrale lésée. Cet accident n'est pas étranger, semble-t-il, à cette phase mystérieuse de sa vie « bouleversée par un amour orageux, impossible, fatal ». Les dernières recherches sur la vie et l'œuvre de Géricault ont découvert l'objet de cette passion fatale : la femme de son oncle de Versailles. Rééditant en quelque sorte le schéma de Tristan et Yseult, cette liaison impossible, d'où serait né un fils prénommé Hippolyte, marque tragiquement la destinée du peintre. De façon étrange et prémonitoire, l'histoire du héros d'Euripide paraît avoir nourri les fantasmes et les tourments du jeune peintre. Pour en revenir à l'antiquité grecque, et à notre légende du cheval et de la jeune fille, il faut exclure des possibilités d'interprétation de notre légende l'accident d'équitation. La malheureuse jeune fille n'a rien d'une amazone. Par ailleurs les accidents d'équitation étaient rares. Les anciens ne pratiquaient pas les exercices de sauts d'obstacles, les plus dangereux. Enfin ils montaient « à cru », ce qui limitait la vitesse des montures[13].

---

[10] Une exposition, « Les chevaux de Géricault », organisée par la Maison de la Culture de Boulogne-Billancourt en mars 1984, a permis au public de mieux connaître, à travers une série d'études et de lithographies, cette passion pour les chevaux qui inspira en grande partie l'œuvre du peintre. La grande exposition sur Géricault organisée au Grand Palais de Paris en 1991 confirme de façon spectaculaire la passion des chevaux qui a nourri l'inspiration du peintre. Voir les publications de la Réunion des Musées Nationaux.

[11] Musée Fabre de Montpellier, n° 876-3-37. Toile, H. 0,26; L. 0,38.

[12] Jean Leymarie, *La peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Skira, Genève, 1962, p. 62.

[13] Cf. J.K. Anderson, *Ancient Greek Horsemanship*, Berkeley, The University California Press, 1961.

VIRGINITÉ ET MARIAGE CHEZ LES ANCIENS GRECS

Les tabous qui ont pesé sur la sexualité depuis l'aube du christianisme expliquent le prix accordé à la virginité des filles dans les civilisations judéo-chrétiennes. Or l'histoire du cheval et de la jeune fille, du moins dans les deux premières interprétations, prouve que la question se posait aussi chez les Grecs. Pourtant, la liberté de leurs mœurs est bien connue. Mais les Grecs avaient sur le sujet deux attitudes opposées selon le sexe envisagé. Hippolyte meurt pour avoir voulu rester chaste : dans le mépris et le dégoût qu'il témoigne envers Aphrodite se cache l'*hybris* du héros qui veut échapper à l'humaine condition. Il rêve d'une banque du sperme (Euripide, *Hippolyte*, vers 620-623) par laquelle serait assurée la survie de la *Polis* sans les femmes. Il rêve non du système d'insémination artificielle, mais d'une sorte de marché de « bébés éprouvette » d'où les femmes seraient complètement exclues. Jamais la misogynie des Athéniens n'a trouvé d'accents aussi catégoriques. Mais Hippolyte meurt : la chasteté des garçons est dangereuse d'une certaine manière et les Grecs considéraient que la pédérastie pouvait être une initiation parmi d'autres, préférable en tout cas à la chasteté d'Hippolyte qui se met hors la loi des humains et de tous les êtres vivants. Mais pour ces mêmes Grecs, la chasteté des filles avant le mariage était infiniment précieuse, plus même que la fidélité des femmes mariées. Les lois relatives à l'adultère sont claires à ce sujet : elles parlent du sort réservé au séducteur qui pouvait impunément être mis à mort en cas de flagrant délit. Sans doute les lois athéniennes avaient-elles adouci, à l'époque classique, l'intransigeance des lois de Dracon à cet égard : Euphilétos, dans le discours de Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, éprouve en effet quelques difficultés à faire prévaloir l'ancienne législation pour obtenir l'indulgence des juges dans le procès où il doit rendre compte de l'assassinat de l'amant de sa femme :

> le tribunal de l'Aréopage lui-même qui, comme au temps de nos ancêtres, a aujourd'hui le privilège des affaires de meurtre, se voit interdire en termes formels de déclarer meurtrier quiconque a surpris un homme en flagrant délit d'adultère avec sa femme.[14]

---

[14] Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, 30, texte et traduction des Belles Lettres. Ce texte garde l'esprit des lois de Dracon qui auraient fortement influencé les lois de Gortyne, II, 21-45. Voir aussi Démosthène, *Contre Néère*, 64 sq. et *Contre Aristocrate*, 53 sq. où la loi est citée dans sa dernière édition : « si quelqu'un tue ...

Ces lois ne disent rien du sort réservé aux femmes coupables. Seul un texte d'Eschine donne quelques précisions :

> Solon ... interdit toute parure à la femme qui a été surprise en adultère, il lui défend de s'associer aux sacrifices publics ... il ordonne au premier qui la rencontrera de déchirer ses vêtements, de lui arracher ses ornements et de lui donner des coups, en évitant toutefois de la faire mourir ou de l'estropier.[15]

Nous sommes loin de la lapidation encore pratiquée de nos jours au Moyen-Orient. Les filles, semble-t-il, bénéficiaient à l'époque historique de la même clémence. La légende du cheval et de la jeune fille nous reporte donc à un très lointain passé, si lointain que les détails de l'histoire ont disparu, laissant le champ libre à diverses interprétations. Il faut noter que le viol était considéré comme un délit moins grave que l'adultère ou la séduction d'une fille vierge :

> en cas de viol commis sur la personne d'une femme ou d'un enfant libre, la composition sera portée au double. S'il s'agit d'une des femmes dont on a le droit de tuer l'amant pris en flagrant délit la peine est la même. Ainsi, juges, pour ceux qui usent de violence, le législateur a été moins sévère que pour les séducteurs : ces derniers il les a condamnés à mort, les autres à une amende du double.[16]

Sans doute les lois protégeaient-elles, à l'époque de Lysias et d'Eschine, les filles qui avaient fauté. Mais le fait qu'un orateur puisse invoquer, comme témoignage de la vertu des anciens, le châtiment horrible d'une fille qui s'était laissé séduire, en dit long sur la survivance des vieux tabous. La légende du cheval et de la jeune fille mérite à cet égard un essai d'interprétation sociologique.

Que la fille séduite condamnée à mourir par le cheval, soit piétinée, dévorée, ou "animalisée" après avoir subi les assauts de l'étalon, la signification est identique : la jeune fille qui avait perdu sa virginité était exclue de la famille, de la cité. Devenue immariable, elle était exclue de l'humanité. Faut-il penser que pour les anciens Grecs, comme pour bien d'autres peuples, la femme est marquée, de façon indélébile, par les rapports sexuels ? Faut-il penser que les interdits pesant sur la sexualité féminine obéissaient à un souci d'eugénisme ? Une épouse adultère est désignée du même terme que la jeune fille déflorée : διαφθαρεῖσα : « gâtée », « pourrie »,

[un homme pris en flagrant délit] avec son épouse, sa sœur, sa fille ou la concubine qu'il a prise pour avoir des enfants libres, le meurtrier ne sera pas banni ».

[15] Eschine, *Contre Timarque*, 183.

[16] Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, 32.

« corrompue », tel un fruit devenu inconsommable. Le désir de préserver l'intégrité de la cellule familiale, base d'une saine *polis*, la hantise du bâtard, expliquent en partie le prix accordé à la virginité des filles nubiles.

Les exemples de la mythologie sont éclairants à cet égard. On pourrait dresser un *corpus* des héroïnes qui furent ainsi séduites en dehors des liens sacrés du mariage. Sémélè céda librement, suivant la tradition la plus courante, à Zeus (ou à un simple mortel qu'elle fit passer pour Zeus) : elle périt foudroyée après avoir mis au monde, avant terme, l'enfant Dionysos. De la même façon, Danaé est séduite par son oncle Proitos ou engrossée par Zeus, métamorphosé en pluie d'or : son père Acrisios l'abandonne aux flots sur un radeau avec son jeune enfant, Persée. L'histoire de Créuse est le sujet de la tragédie d'Euripide *Ion* : violée par Apollon dans une grotte de l'Acropole à Athènes, Créuse abandonne l'enfant né de cette union, Ion précisément. Au terme de bien des tribulations, la mère et l'enfant se reconnaîtront et tout finira bien. Aéropè, fille de Catrée, un roi crétois descendant de Minos, fut envoyée à Nauplios, roi d'Eubée, pour être noyée, parce qu'elle s'était laissé séduire (par un esclave, disent certaines versions). On trouve un écho de cette légende dans l'*Ajax* de Sophocle où Teucros rappelle la souillure contractée par Aéropè, devenue l'épouse d'Atrée, mère d'Agamemnon :

> et toi, n'es-tu pas né d'une Crétoise que son père surprit dans les bras d'un amant et voulut faire jeter en pâture aux poissons muets ?[17]

La malédiction des Atrides pourrait s'expliquer en partie par cette souillure ancestrale :

> c'est toi, toi sorti d'une souche pareille qui reproches son origine à un homme tel que moi, le fils de ce Télamon, qui ... eut pour femme la mère dont je suis né, une reine par le sang, puisqu'elle était fille de Laomédon, celle que le fils d'Alcmène lui avait lui-même offerte comme un cadeau du plus haut prix. (*Ajax*, 1298-1303)

Il faut comprendre naturellement que la mère de Teucros était, elle, restée vierge jusqu'au jour du mariage, et en cela elle était « du plus haut prix ».

On notera qu'Aéropè était d'origine crétoise. Les filles de Crète sont connues dans la mythologie grecque pour avoir un comporte-

[17] Sophocle, *Ajax*, 1295-1297.

ment amoureux dépravé. Ou bien elles se laissent séduire par l'étranger venu ruiner leur famille, comme le rappelle encore Racine :

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée[18];

ou bien, comme Pasiphaé, leur amour est contre nature; ou bien encore, telle Phèdre, elles s'abandonnent à un amour interdit. Aéropè vient compléter la galerie de ces amoureuses maudites dont les aventures étaient, pour les Athéniens, autant d'exemples terrifiants de la licence amoureuse des femmes crétoises.

SEXUALITÉ, MYTHOLOGIE DU CHEVAL ET DE LA CHEVELURE

Les exemples que nous venons de citer éclairent l'histoire énigmatique du cheval et de la jeune fille. La sexualité des jeunes gens et des jeunes filles était considérée par les anciens Grecs comme une puissance redoutable dont la maîtrise était nécessaire pour garantir une vie heureuse dans le mariage au sein de la cité. Du bon usage de la sexualité dépend le bonheur des hommes (et des femmes). Le respect des interdits concernant le choix d'une épouse et les lois de la parenté garantit en particulier l'intégrité d'une société. La maîtrise de cette puissance sauvage qui peut faire régresser l'homme (et surtout la femme) dans l'animalité passait par les rites d'initiation. On sait que les jeunes gens subissaient dans le sanctuaire d'Artémis Orthia des rites étranges et souvent cruels[19]. On sait que les jeunes filles devaient servir également Artémis, la déesse de la vie sauvage, à Brauron, avant de célébrer leurs noces. En Grèce, comme en d'autres civilisations, l'initiation qui fait passer l'adolescent à l'âge adulte revêtait la forme d'une « domestication », d'un « dressage », lequel pouvait s'accompagner de mutilations. La seule dont on ait gardé clairement les traces en pays grec est la mutilation de la chevelure.

---

[18] Racine, *Phèdre*, Acte I, scène III, où l'on retrouve le même mouvement que dans le premier épisode de l'*Hippolyte* d'Euripide.

[19] Cf. R.M. Dawkins, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, London, 1924; Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, NRF, 1989 (Chapitre IX, « Entre la honte et la gloire : l'identité du jeune Spartiate », p. 173-209).

La mutilation de la chevelure apparaît dans un mythe concernant Parthénopè, l'une des Sirènes, la « vierge » qui avait fait vœu de chasteté. S'étant éprise d'un jeune Phrygien, Métiochos, elle ne voulut pas rompre son vœu : elle se coupa les cheveux et s'exila en Campanie où elle se consacra à Dionysos. C'est à elle que Naples doit son nom grec de Parthénopè.

Dans notre étude sur *Phèdre ou l'amour interdit*, nous avons développé la signification de la chevelure comme symbole et siège de la pulsion sexuelle. Le geste de Parthénopè consacre son renoncement à l'appel de la nature. L'offrande rituelle des prémices à Trézène, Hiérapolis ou Brauron[20] entre dans la même perspective : la mutilation de la chevelure garantit la maîtrise de la sexualité dans le mariage. Les belles blondes de la mythologie, Hélène, Ariane, Phèdre, Médée et tant d'autres, portent dans les reflets obsédants de leur chevelure le secret de leur séduction et en même temps de leurs malheurs.

Les mythes ne nous disent pas explicitement si les filles de Proïtos, devenues folles à l'âge nubile, avaient transgressé des interdits de nature sexuelle. Toujours est-il que, se croyant transformées en cavales ou en génisses (suivant les versions du mythe), elles parcouraient les montagnes. On peut rappeler qu'elles avaient de qui tenir puisqu'elles étaient filles de Sthénébée qui, sans aucune retenue, avait tenté de séduire Bellérophon. Mais la folie qui frappe les filles nubiles est infiniment plus grave que les débordements d'une épouse impudique. Les filles de Sthénébée et de Proïtos devenues génisses (ou pouliches) sauvages échappent à l'ordre des humains.

Le cheval est l'animal sauvage qu'un savant dressage peut domestiquer, la plus belle conquête de l'homme, dit-on. La maîtrise de la sexualité, marquée dans les rites grecs par l'offrande de la chevelure, s'apparente au dressage du cheval sauvage dont la crinière bien peignée atteste l'aboutissement. Le cheval, cet animal impétueux, ombrageux, mystérieux, figure dans les fantasmes des anciens Grecs la violence de la force vitale non maîtrisée : il est au centre des histoires d'amour interdit. Comaetho, « la chevelue », prêtresse du temple d'Artémis à Patras, fut l'amante de Mélanippos, « cheval noir ». Pour s'être aimés dans le sanctuaire, ils subirent la colère d'Artémis

[20] G. Daux, *CRAI*, 1973, 2, p. 382-393, donne plusieurs témoignages de la consécration de la chevelure par des jeunes filles sur le point de se marier.

et furent sacrifiés sur l'autel de la déesse. Atalante, la blonde chasseresse, aima Hippomène. Phèdre aima Hippolyte, le héros intraitable qui refusait de « porter le joug » suivant l'expression consacrée pour désigner l'union conjugale.

La figure mythique du cheval, comme l'a montré Georges Dumézil[21], caractérise, chez la plupart des peuples indo-européens, les rites et légendes qui ont pour objet les sexes, l'opposition et l'union des sexes. Ces fonctions ont été extrapolées chez les Grecs dans les mythes des Centaures. Le Centaure, l'homme-cheval, monstre au corps et jambes de cheval, au tronc et à tête d'homme, incarne la violence et la brutalité. « Parmi les exploits attribués aux Centaures, l'un des plus fréquents est le rapt d'une femme, généralement fiancée ou jeune mariée »[22]. Ils sont les spécialistes du viol. Eurytos tenta de violer Hippodamie, « la dompteuse de chevaux »; Nessos fit de même avec Déjanire; les Centaures Hylaeos et Rhoecos essayèrent de violer Atalante. Le viol et le rapt ont pu, chez certains peuples indo-iraniens, être des formes légitimes de mariage[23]. D'ailleurs on trouve des traces de ces mariages, « barbares » selon les Athéniens, dans l'Antiquité classique : « l'enlèvement » de la jeune mariée dans les rites romains du mariage, « l'emprisonnement » de celle-ci dans les rites de Sparte.

Une cité saine devait être bâtie avec des couples heureux. Les Athéniens se vantaient, non sans raison, d'avoir proscrit la violence et la brutalité des rites du mariage. « L'apprivoisement » de la sexualité dans le mariage doit beaucoup à Peithô, « Persuasion », dont Thésée avait établi le culte à Athènes, aux côtés de celui d'Aphrodite Pandémos (Pausanias, I, XXII, 3).

« L'apprivoisement », la « domestication », en un mot « le dressage » permet le passage de la fureur sauvage à la douceur civilisée. C'est un art où la « persuasion » est plus efficace que la brutalité. Les magnifiques images du film *L'Etalon noir* pourraient illustrer les miracles de la douceur et de la tendresse dans l'apprivoisement de la violence sauvage. Cette histoire d'amour entre un enfant et un cheval évoque de loin celle de Bucéphale et de son glorieux maître

---

[21] Georges Dumézil, *Le problème des Centaures*, étude de mythologie comparée indo-européenne, Paris, 1929, p. 26.

[22] Georges Dumézil, *op. cit.*, p. 175.

[23] Georges Dumézil, *op. cit.*, p. 225. Sur les rites de mariage à Rome et en Grèce, cf. article *matrimonium, hymenaeus*, in *Dictionnaire des Antiquités*, de Daremberg et Saglio.

Alexandre : l'un des premiers exploits du jeune prince fut précisément le dressage de Bucéphale.

Que faut-il retenir de cette étude rapide sur le statut de la virginité et la conception du mariage chez les Grecs ? Pour eux, comme pour bien d'autres peuples, la maîtrise de la sexualité au travers des institutions du mariage est, avec la maîtrise du feu donné aux hommes par Prométhée, la base de toute civilisation. La linguistique comparée devrait permettre de montrer que les heureux rapprochements que l'on peut constater en français entre les termes *cheval* et *cheveu* ne sont pas exceptionnels. La force des institutions du mariage, la catégorie de la « domestication » illustrées par les exploits du cheval, sont en effet communes à plusieurs peuples indo-européens. On peut tenter de vérifier la pertinence des mythes grecs en sortant des mondes indo-européens. Le cheval, généralement, disparaît alors. En revanche les mythes de la chevelure sont attestés de façon très large et variée. La Bible ne nous dit pas si Samson, une fois dépourvu de sa chevelure par la ruse de Dalila, devint « impuissant » dans tous les sens du terme. Ce motif de la longue chevelure revient de façon énigmatique chez divers peuples qui n'ont aucun lien avec ceux de l'ancien monde. En particulier on retrouve ce thème dans plusieurs mythes d'Amérique du Nord étudiés par Claude Lévi-Strauss : la sœur incestueuse d'un mythe Klamath est « la femme aux cheveux rouges de la rivière Sprague »[24]. Voilà une héroïne qui aurait pu figurer aux côtés de Pyrrhos et Pyrrha dans l'ouvrage de Marie Delcourt qui traite des valeurs du feu chez les Hellènes, ces valeurs n'étant pas étrangères au problème de masculin et féminin, à la différenciation des sexes, à leur opposition et à leur union. Chez les Salish, comme en d'autres tribus, certains détails indiquent que « le feu à l'état sauvage doit avoir son siège dans la chevelure »[25]. Les valeurs du feu et de la chevelure semblent bien recouper ici celles que sous-entendent les mythes grecs du cheval et de la chevelure. Nous posons donc la question de savoir si, dans les mondes non indo-européens, les mythes relatifs à la chevelure éclairent également, bien que la chose n'apparaisse pas clairement dans les analyses des ethnologues, les interdits de nature sexuelle. On remarquera par

[24] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, III, p. 41 sq. Femmes folles et vierges sages, Mythe M 538. La citation est tirée de la p. 48.

[25] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 348, n. 1. Sur les mythes du dénicheur, M 670 a à M 679 b, essentiellement mythes salish.

exemple que le dénicheur à la belle chevelure est l'objet de la passion incestueuse et anti-sociale de sa sœur.

En conclusion, nous pouvons souligner que les Grecs ont eu, à la différence de tant d'autres civilisations, quelques égards pour la sexualité féminine. Leur législation de l'adultère fut sans doute l'une des plus indulgentes de l'Antiquité, du moins pour les femmes. Par ailleurs, les comédies d'Aristophane expriment constamment l'opinion, sans doute largement répandue, suivant laquelle une bonne épouse est celle qui apprécie les plaisirs du lit. Mais, comme on a pu le souligner[26], la « licence » des femmes mariées reste étrangement contrôlée, voire exploitée politiquement. La sombre histoire du cheval et de la jeune fille ne doit pas faire illusion. Eschine pouvait flatter, en la rapportant, les goûts des plus farouches conservateurs. Mais il ne pouvait emporter l'adhésion du plus grand nombre : les Athéniens, et en général les Grecs, ne tombèrent jamais dans les excès des Romains qui goûtaient fort la défloration des filles impubères[27]. Par ailleurs, on ne trouve pas un statut spécifique de la virginité sacrée. Certes, plusieurs divinités la représentent : Athéna, Artémis, etc. Certaines prêtresses, durant leur ministère, doivent rester vierges comme la Pythie de Delphes. Mais pour les Grecs, la virginité n'est pas l'état normal des humains qui doivent « porter le joug ». On saisira mieux la différence des mentalités en se reportant aux grands bouleversements des premiers siècles de notre ère[28]. C'est dans le théâtre de Ménandre que l'on trouve peut-être le plus clairement exprimée la grande pitié pour les femmes : celles qui avaient eu des aventures avant leur mariage y sont traitées avec indulgence et compréhension. La formule sacramentelle par laquelle un père donne sa fille en mariage a gardé toute sa verdeur archaïque :

> je te donne ma fille pour que tu procrées des enfants légitimes.[29]

---

[26] Cf. « Aristophane, les femmes et la cité », *Cahiers de Fontenay*, n° 17, ENS de Fontenay-aux-Roses, décembre 1979. Voir surtout l'article de Suzanne Saïd, « L'Assemblée des femmes, les femmes, l'économie et la politique ». Voir aussi Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 103 sq. et p. 155 sq.

[27] Danielle Gourévitch, *Le mal d'être femme : la femme et la médecine à Rome*, Paris, Belles Lettres, 1984 : virginité et mariage des filles impubères, p. 105-111.

[28] Cf. Aline Rousselle, *Porneia*, Paris, PUF, 1983; voir en particulier p. 167 sq., « Virginité féminine et continence masculine ».

[29] Ménandre, *Dyscolos*, 842-843 : Ἀλλ' ἐγγυῶ παίδων ἐπ' ἀρότῳ γνησίων τὴν θυγατέρ' ἤδη.

Mais le poète exprime une idée largement partagée lorsqu'il dit

> pour un jeune homme, c'est là un mariage solide si c'est par amour qu'il est persuadé de se marier.[30]

Etant donné le contexte, on peut avancer que les sentiments de la future épouse avaient aussi leur importance.

La légende du cheval et de la jeune fille apporte son témoignage sur les vieux tabous et permet de mieux apprécier les progrès effectués au temps de Ménandre. Michel Foucault n'aurait pas manqué de l'exploiter s'il l'avait connue à temps[31]. L'analyse que nous venons de présenter permettra peut-être d'éclairer les sujets abordés dans les chapitres suivants. « Les femmes fatales » de la tragédie grecque paient un lourd tribut au mal d'être femme. Néanmoins la civilisation grecque apparaît comme un moment privilégié au milieu de tant d'épisodes sombres et sanglants de l'histoire de la sexualité. Entre les positions extrêmes, la transgression de l'humain par le bas, l'abandon à la violence et à la sauvagerie, le dépassement de l'humain par le haut et la fascination de l'ascèse, ils ont trouvé des solutions que bien des peuples peuvent leur envier.

Paulette GHIRON-BISTAGNE
Université Paul Valéry
Montpellier

---

[30] Ménandre, *Dyscolos*, 789-790 : νέῳ γάμος βέβαιος οὗτος γίνεται ἐὰν δι' ἔρωτα τοῦτο συμπεισθῇ ποεῖν.

[31] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, II : *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984. Le volume est consacré à l'étude de la civilisation grecque.

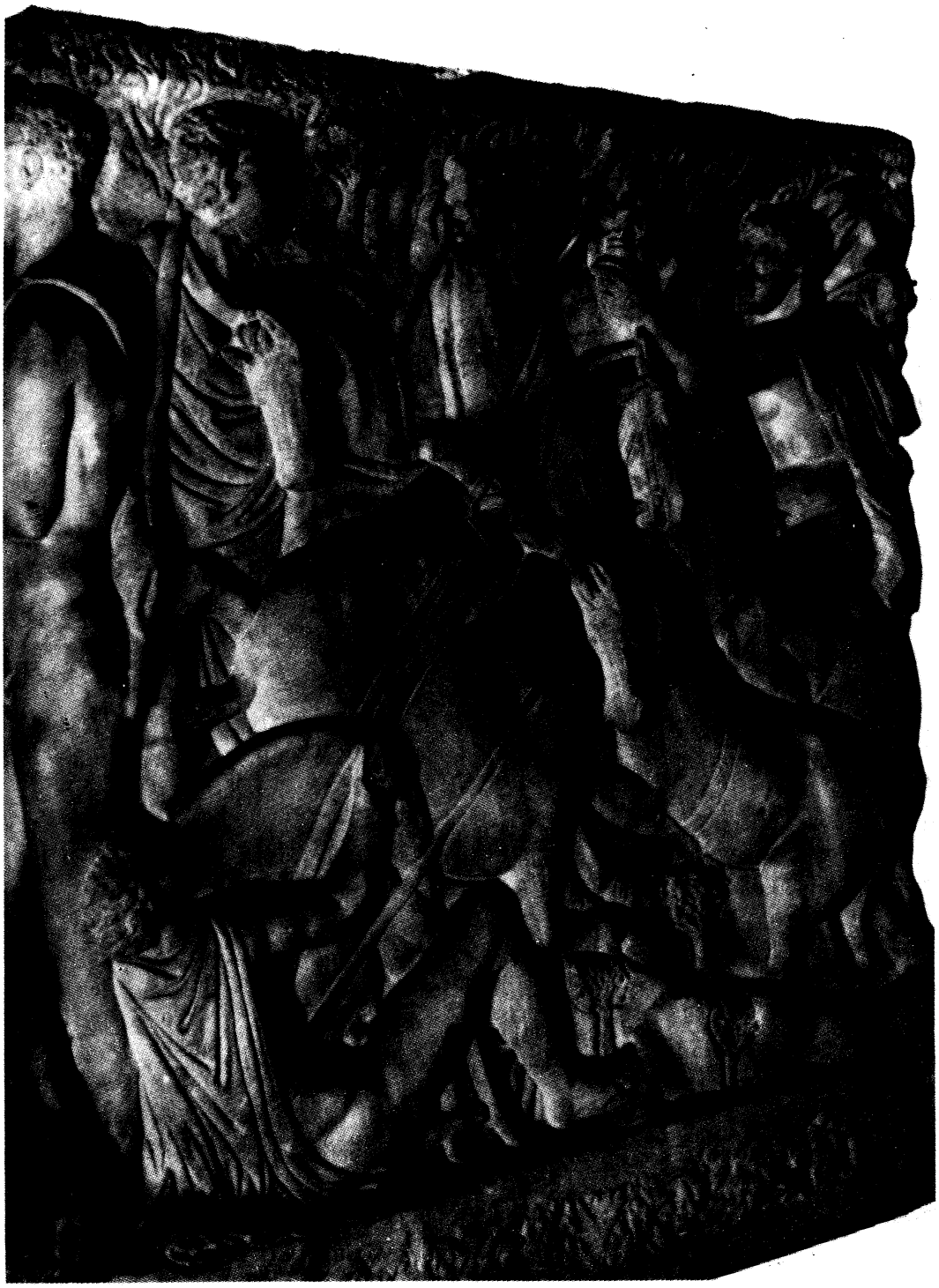


Figure 1 : La mort d'Hippolyte.
Sarcophage du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 191. Cliché du Musée.

Figure 2 : *La mort d'Hippolyte*. Tableau de Géricault, Musée Fabre, Montpellier, n° 876-3-37. Cliché Chéné-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

PHÈDRE OU L'AMOUR INTERDIT[1]

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

Ch. Picard fut le premier à appeler « motif de Phèdre » un motif iconographique bien illustré dans l'art funéraire grec du IVe siècle avant J.-C.[2] Ce motif représente une jeune femme sur le point de mourir soutenue par une ou plusieurs servantes. L'appellation donnée au motif peut sembler arbitraire puisque ce n'est pas toujours la Phèdre de la tragédie qui est ainsi représentée, mais toute autre jeune femme dont le nom d'ailleurs peut être indiqué sur le monument. Cependant la scène de la tragédie d'Euripide, *Hippolyte Couronné*, où Phèdre apparaît, se mourant d'un mal mystérieux, semble être le prototype de ces scènes d'agonie qui, par la suite, furent illustrées par les poètes et les artistes. En fait, depuis 428, date de la première représentation de l'*Hippolyte Couronné*, poètes, peintres, sculpteurs, acteurs, vont engager sur ce thème un dialogue que l'on peut suivre durant toute l'Antiquité.

Du point de vue iconographique, les images illustrant le « motif de Phèdre » peuvent se diviser en deux groupes. L'un représente

[1] Une première version de cette étude a été publiée dans la revue *Klio*, T. 64, 1982/1, p. 29-49, avec le sous-titre « Essai sur la signification du motif de Phèdre et son évolution dans l'Antiquité classique ». Les marbres d'Avignon ont fait l'objet d'une communication présentée au Congrès international d'archéologie classique d'Athènes, 4-10 septembre 1983. La communication a été publiée dans *Πρακτικα*, T. 2, Académie d'Athènes, 1988, p. 83-87, pl. 17, sous le titre "Le motif de Phèdre. Deux exemples d'un schéma iconographique classique utilisé dans l'art hellénistique".

[2] Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque*, « La sculpture » t. IV, 2, p. 1437-1438 (1963) qui renvoie à une étude de P. Devambez, sur laquelle nous reviendrons, parue dans *BCH*, 79, 1955, p. 121-135.

véritablement une scène d'agonie : une jeune femme saisie par l'angoisse de la mort se débat dans un dernier sursaut, soutenue par une servante. L'autre représente une scène moins pathétique : la jeune femme, assise généralement sur un trône, est entourée de plusieurs servantes qui s'affairent attentivement autour de leur maîtresse, figurée plus en *despoina* qu'en mourante. Ces deux motifs sont illustrés sur deux fragments de sarcophage conservés au Musée Calvet d'Avignon. Leur insignifiance les avait longtemps relégués dans des réduits poussiéreux[3].

Le premier fragment[4] faisait partie de la collection des Nani de Venise dans laquelle il entra en 1759 en provenance de Sebenico sur la côte Dalmate. C'est une œuvre en marbre grec des îles, de facture assez tardive, plus romaine que grecque et que nous datons, dans l'état actuel de nos recherches, du IIe siècle de notre ère. Nous reconnaissons sur ce fragment de sarcophage l'attitude caractéristique de la jeune femme à demi allongée sur une *klinè*, soutenue par une servante (Fig. 1). L'Eros figuré au bas de la scène est le symbole « illusionniste »[5] qui identifie le mal de l'héroïne. Ici, étant donné la date du monument, cet Eros est en même temps le symbole « transparent » des scènes funéraires où l'on assiste au départ de l'âme vers l'au-delà.

Ce fragment « fait regretter l'intégrité du sujet » comme le dit la « Notice du Musée Nani » parue dans l'*Indicateur d'Avignon*, lors de l'acquisition en 1841 d'une grande partie de la Collection Nani par l'administration du Musée Calvet. La composition dramatique et pathétique de la scène est parfaitement sensible malgré les mutilations. Elle évoque les scènes de la sculpture funéraire grecque du IVe siècle avant J.-C. que Ch. Picard et P. Devambez rappro-

---

[3] Odile Cavalier, conservatrice du Musée Calvet, a consacré sa thèse à la collection gréco-romaine du Musée dont elle a extrait plusieurs publications. Nous la remercions de sa collaboration. Enfin nous remercions le conservateur, Monsieur De Löye, et l'équipe actuelle du Musée, qui ont rendu ce travail possible avec tant de générosité et d'obligeance.

[4] Avignon, Musée Calvet, E 36. Cf. C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III, 2, n. 175, Berlin, 1904.

[5] Cf. K. Schefold, « La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains », dans *Revue archéologique*, 1961, 2, p. 177-209. Nous avons repris la distinction éclairante entre « symbolisme illusionniste » propre à la peinture pompéienne par exemple et le « symbolisme transparent » de l'époque impériale où tout personnage mythologique est en même temps une allégorie, à la limite un signe hiéroglyphique.

chaient à juste titre. Le lécythe de Killaron, celui de Pheidestraté, la stèle de Thasos, expriment le même pathétique contenu dans le sursaut de la jeune femme se soulevant sur sa couche comme pour obéir à l'appel irrésistible de la mort. Ces scènes semblent liées entre elles par l'influence d'un même carton célèbre. C'est le couvercle du miroir en argent de Pompéi qui réaliserait, de la façon la plus claire, l'alliance du thème funéraire et du thème érotique[6]. Avec la production des sarcophages, le motif va prendre un caractère symbolique beaucoup plus général : toute jeune femme mourante pourra prendre les traits de l'héroïne en proie au mal d'amour[7], ou bien le tableau pourra tourner à la scène de genre faisant pendant, par exemple, sur l'urne du British Museum, à la composition du jeune prince dans la pose royale[8].

Toutefois dans la grande série des sarcophages néo-attiques dont la production s'étend de 117 à 267, année de l'invasion des Eruli en Grèce, le motif de Phèdre revient souvent[9]. Il occupe généralement un petit côté, comme si les artistes avaient voulu isoler le thème et lui donner un sens particulier indépendant des représentations d'Hippolyte. Par ailleurs c'est bien l'héroïne de la tragédie que, sans confusion possible, ils ont voulu illustrer. Parmi les différents exemples connus nous mentionnerons tout particulièrement, en raison de leur perfection artistique, le sarcophage du Dôme d'Agrigente (Fig. 2) et celui qui est conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[10] (Fig. 3).

---

[6] Cf. A. Ippel, *Bull. Ant. Besch.* 29, 1954, et en dernier lieu, P. Devambez, *BCH*, 79, 1955, p. 126, 130-131. Bonne reproduction dans *Enciclopedia dell'Arte Classica*, art. « Fedra », Fig. 740.

[7] Voir la mort d'Alceste sur le sarcophage de la Villa Albani à Rome, cf. H. Sichtermann & G. Koch, *Griechische Mythologie auf Römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1974, n. 9.

[8] Urne cinéraire du British Museum de la fin du IIIe siècle de notre ère, cf. Robert, *op. cit.*, III, 2, p. 194.

[9] Sur les sarcophages néo-attiques, cf. A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Rome, 1962, et H. Wiegartz, « Lokalisierung der kleinasiatischen Säulensarkophage », *Mélanges Mansel* I, Ankara 1974, en particulier p. 345 sq. et du même auteur, « Zu Problemen einer Chronologie der Attischen Sarkophage », *Arch. Anz.*, 1977, 3, p. 383-388.

[10] Cathédrale d'Agrigente, cf. Robert, III, 2, n. 152; Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, cf. Robert, III, 2, n. 154. Pour l'ensemble de l'iconographie cf. Roscher, *Bildlexicon*, art. « Phaidra », col. 2220-2232, art. de J. Ilberg, 1938, et Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, art. « Phaidra », col. 1543-1552, art. de F. Wotke, 1938.

Le deuxième groupe de monuments est représenté à Avignon par un fragment de sarcophage qui a également une longue histoire[11] (Fig. 4). Le marbre semble attique et autant que l'on puisse en juger dans l'état actuel de conservation, il semble avoir fait partie d'un sarcophage néo-attique proche du sarcophage d'Arles (Fig. 5)[12]. A Avignon Phèdre est représentée dans la même attitude, assise sur un trône royal, le buste légèrement tourné de trois-quart, bras gauche ramené sur la poitrine, bras droit appuyé sur l'accoudoir. Le visage, aujourd'hui disparu, était tourné vers l'avant et le regard semble avoir été fixé, comme celui de la servante accoudée derrière le trône, sur un personnage situé à la droite de la scène (pour un spectateur qui contemple l'objet), soit Hippolyte, soit l'Amour appuyé sur les genoux de Phèdre, personnages aujourd'hui absents de la représentation. La fluidité des plis, l'ensemble du travail, rattachent cette œuvre à la production néo-attique. Toutefois l'atmosphère est différente du groupe des œuvres précédentes : elle est plus sereine, empreinte même d'une certaine mignardise dans les lignes croisées des draperies qui accentuent le déhanchement de la servante et la torsion du buste de Phèdre. L'amour blotti sous le siège ne participe pas directement à la scène alors que dans le fragment de

---

[11] Avignon, Musée Calvet, E 60. Cf. Robert, III, 2, n. 174. Comme l'avait remarqué C. Robert, ce fragment est le même que celui qui se trouvait dans les murs de l'Abbaye Saint-Victor à Marseille. C. Favre Peiresc (1580-1637) en avait publié un dessin. Grosson au siècle suivant vit le marbre au même endroit et le publia également dans son précieux *Recueil des Antiquités et Monuments marseillais* (1773, pl. 12, I). C'est le dessin de Grosson que E. Espérandieu reproduit dans son *Recueil général des reliefs de la Gaule romaine*, T. I, n. 87, avec la mention « disparu ». Or dans ce même recueil E. Espérandieu publie avec les monuments d'Arles une photographie de notre marbre avec la note suivante : « apporté d'Arles; était dans les jardins de M. Clément à Marseille qui en fait don au Musée Calvet en 1849 ». En fait il s'agit bien d'une seule et même œuvre. F. Benoit, dans *L'Abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major à Marseille*, Paris, 1931, 57, rappelle que M. Clément fut chargé de surveiller les fouilles de l'Abbaye Saint-Victor et qu'il fit acquisition de ce fragment, lequel s'avère avoir fort souffert au cours de son extraction du mur de l'Abbaye. C'est à l'occasion du transfert à Avignon qu'une erreur se glissa dans le registre d'inventaire, la mention d'Arles s'expliquant peut-être par les rapprochements justifiés que l'on pouvait faire avec le sarcophage de Phèdre et Hippolyte à Arles.

[12] Sarcophage d'Arles, cf. C. Robert, III, 2, n. 160. Cf. aussi J.B. Ward Perkins, « The Hippolytus sarcophagus from Trinquetaille », dans *Journal of Roman Studies*, 46, 1956, p. 10-16.

Sebenico son visage tourné vers celui de l'héroïne accentuait l'unité dramatique du sujet. Ici ne n'est plus la femme agonisante qui est représentée, mais la *despoina*, la reine « telle qu'en elle-même l'éternité la change ».

Ce motif est également représenté par une longue tradition. Mais son origine ne remonterait pas comme l'autre groupe à l'art funéraire. Il aurait été directement inspiré par la mise en scène de l'*Hippolyte* d'Euripide. Toutefois, alors que la céramique du IVe siècle en Grèce et en Italie méridionale offre tant d'illustrations de scènes célèbres du répertoire dramatique[13], il faut bien reconnaître que les représentations de Phèdre y sont rarement attestées. La seule représentation proche du motif qui deviendra si populaire par la suite se trouve sur un charmant lécythe lucanien du Musée de Naples[14] (voir couverture). L'éros ailé figuré à gauche dit clairement le mal dont souffre la reine; assise en majesté sur le trône ouvragé, revêtue de ses habits d'apparat, elle semble dire comme chez Euripide ou Racine : « que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ».

Quant au cratère du British Museum que L. Séchan commente à la lumière de la scène célèbre d'Euripide, nous pensons que les études de H.R. Smith et de Marina Pensa[15] permettent de l'écarter définitivement de notre propos : la scène supérieure, longtemps identifiée comme étant « l'agonie » de Phèdre, figure plus vraisemblablement les préparatifs d'une scène d'hyménée en relation avec les personnages du registre inférieur que des inscriptions permettent d'identifier. Il s'agit de Thésée, Peirithoos et Eurytos. La jeune femme que l'on prenait pour Phèdre serait donc Laodamie. Nous retiendrons cependant de cet exemple et des autres cas analysés par H.R. Smith et M. Pensa divers éléments qui contribuent à éclairer l'enrichissement

---

[13] Cf. L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, ²1967; A.D. Trendall - T.B.J. Webster, *Illustrations of Greek Theater*, Londres, 1972; D. Novellone, « Il valore contenutistico delle rappresentazioni vascolari di Miti », *Parola del Passato*, 16, 1971, p. 205-220, etc. Dans une correspondance que nous avons échangée à ce propos avec A.D. Trendall, le grand connaisseur de la céramique italiote, il nous a été confirmé que les représentations de Phèdre y sont rares et incertaines.

[14] Naples, Musée National, Heyd. 2900. Cf. L. Séchan, *op. cit.*, 333-334. Date des environs de 375 av. J.-C.

[15] H.R. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, Univ. California, 1972; Marina Pensa, *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella Ceramica Apula*, Rome, 1977.

symbolique du motif de Phèdre. Dans la plupart des grands vases funéraires d'Italie Méridionale, les figures d'Aphrodite et d'Eros deviennent en effet plus complexes. Aphrodite est non seulement la grande déesse de l'amour et du mariage pour les vivants, elle est aussi *Ana* Aphrodite, déesse des Enfers qui préside au mariage funèbre des défunts. Eros est toujours son suivant mais la torche du nouvel hyménée qu'il brandit est destinée à guider les âmes dans l'au-delà. La céramique apulienne, particulièrement, apparaît comme un creuset où se crée toute une alchimie de l'image qui nourrira le symbolisme funéraire des Romains. Mais nous ne saurions développer davantage ce sujet fascinant sur lequel les recherches commencent à peine.

Pour revenir à notre motif de la « dame » assise en majesté, il faut attendre la grande production de la peinture pompéienne pour voir ce motif devenir presque banal[16]. L'une des représentations les plus caractéristiques se trouve figurée sur la voûte de la maison dorée de Néron[17]. Nous avons véritablement ici le motif de la « dame trônant *in aeternum* » pour reprendre une expression de Ch. Picard[18]. Nous remarquerons que ce motif est également attesté dans l'art funéraire grec du IVe siècle où il figure une sorte d'héroïsation da la morte. Le motif de Cybèle et de Déméter, représentées le plus souvent sous les traits de la grande mère assise, en est proche. D'ailleurs la figure de ces déesses semble avoir été utilisée dans les tombes à partir du IVe siècle : elles sont aussi (Déméter essentiellement), patronnes des disparus. La figure de Déméter affligée, pleurant la disparition de sa fille, fournit aux artistes un motif pathétique approprié à l'art funéraire[19]. La belle et énigmatique « Suppliante Barberini » pourrait être une représentation de Déméter affligée[20]. Si plastiquement elle est plus proche de la Phèdre agonisante, du point de vue de l'interprétation nous retrouvons ici quelque chose de suggestif qui permet de comprendre ce que représentait pour les

---

[16] Cf. S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, p. 209-210.

[17] Reinach, *o.c.*, p. 209, n. 4; cf. aussi G.E. Rizzo, *La pittura ellenistica Roman*, Milan, 1929, 18, pl. XXXI. Les cartons de dessins du peintre Fabre au Musée de Montpellier contiennent plusieurs études de ce motif.

[18] Picard, *Manuel*, IV, 2, 1399.

[19] Cf. S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, T. II, p. 340, n. 3 et p. 341, n. 3.

[20] Picard, *Manuel*, II, p. 692 sq.

anciens l'image de la dame assise en majesté, telle la Vierge sur le tympan de nos églises. Nous ajouterons aux pénétrantes remarques de Ch. Picard que l'influence des représentations théâtrales a été déterminante dans la diffusion du motif. A l'époque d'Euripide, puis au IVe siècle, les acteurs recherchent un pathétique plus intimiste. La réglementation concernant le nombre des acteurs et des choreutes oblige d'ailleurs à limiter les effets[21]. Mais après les innovations du théâtre hellénistique et la généralisation de la scène surélevée, les mises en scène à grand spectacle l'emportent. Le théâtre évolue alors vers un hiératisme de plus en plus marqué. Le théâtre a toujours été un art sacré, mais plus que jamais, les personnages des drames grecs sont devenus pour le large public de la *koinè* les héros divins d'un *hieros logos*. Phèdre apparaît alors sous les traits de la *despoina*[22]. Elle devient l'hypostase d'Aphrodite. La scène d'Arles est une véritable scène de séduction où le groupe Phèdre-Hippolyte évoque celui d'Aphrodite et d'Adonis[23] (Fig. 5).

Le motif de Phèdre trônant en majesté au milieu de sa cour a été abondamment illustré dans l'art des sarcophages. Tantôt Phèdre, comme à Arles, regarde devant elle, en direction d'Hippolyte présent sur les œuvres non mutilées. Tantôt elle tourne la tête en arrière vers la nourrice ou la servante qui se trouve derrière le trône[24].

---

[21] Cf. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976.

[22] Il serait intéressant de rechercher l'ensemble des œuvres qui ont pu être inspirées par des cartons identiques. Nous noterons que la composition de la Domina dans la Villa des Mystères, œuvre du milieu du Ier siècle avant notre ère, est semblable à celle des Phèdre d'Arles et d'Avignon. Cf. A. Maiuri, *La peinture romaine*, p. 52.

[23] Comparer par exemple avec le sarcophage du Vatican ou celui du Louvre. L'association du couple Phèdre-Hippolyte avec celui d'Aphrodite-Adonis est clairement soulignée dans le diptyque de Brescia aujourd'hui au Vatican (Cf. S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, III, Paris, 1912, II, et Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, art. « diptychon »), œuvre du Ve siècle de notre ère.

[24] On peut citer comme exemples de la première variante illustrée par le fragment d'Avignon et le sarcophage d'Arles les œuvres suivantes qui se rattacheraient à un carton proche de la peinture de la maison dorée : sarcophage de la Villa Giustiniani à Rome (Robert, III, 2, n. 162), sarcophage de Pise (Robert, *ibid.*), sarcophage de Capoue (Robert, *ibid.*), etc.

Le plus ancien exemple de la seconde variante se trouve illustré sur le magnifique sarcophage de Tripoli conservé au Musée d'Istanbul (Robert, III, 2, n. 151). Il s'agit d'une œuvre en marbre de Proconnèse qui fut exportée en Syrie et achevée dans un atelier grec vers l'époque d'Hadrien : cf. G. Ferrari, *Il commercio dei*

La signification de cette variante n'est pas sans intérêt pour notre sujet. Comme l'*amor aversus* du lécythe de Naples, Phèdre manifeste-t-elle son refus de céder à sa passion ? Cette interprétation est souvent contredite par la présence de la lettre d'amour qu'Hippolyte reçoit des mains de la nourrice, détail qui semble avoir été inspiré par la *IVe Héroïde* d'Ovide[25]. Personnellement nous voyons en cette variante, malgré la présence de la lettre, le signe que pour les anciens le drame de Phèdre était essentiellement un drame personnel et solitaire : rien ne pouvait soulager les tourments de la reine. Dans la tragique beauté du visage détourné de Phèdre, sur le sarcophage de Split ou celui de Paris[26], c'est le refus de toute solution positive qu'il faut lire. A la limite, c'est déjà le refus de la vie.

Nous conclurons cette analyse rapide de l'iconographie en signalant que les deux motifs distincts que nous venons de présenter ont pu subir une contamination. C'est ainsi que le sarcophage du Musée des Offices à Florence illustre Phèdre en reine trônant mais accablée par le mal d'amour, ce que figure la tête renversée[27]. C'est une attitude semblable que nous retrouvons dans une image de Sthénébée dont le destin similaire avait été traité dans une tragédie d'Euripide.

Ces deux figures d'amoureuses tragiques avaient fort choqué les Athéniens. On se souvient des critiques dont Aristophane se fait l'écho (cf. *Thesm.*, 153, 497, 545, 550, et *Gren.*, 1043). Comment la figure d'une femme se mourant d'un amour coupable, d'une reine

---

sarcofagi asiatici, Rome, 1960, p. 22. A la suite de cette œuvre où Phèdre en majesté a le visage tourné en arrière vers une servante on peut citer les sarcophages de la Villa Albani à Rome (Robert, III, 2, n. 159 et n. 168), les sarcophages de Paris (Robert, III, 2, n. 161, 170 et 176), le sarcophage du Latran (Robert, III, 2, n. 167), celui de Bénévent (Robert, III, 2, n. 169), etc.

[25] Le motif de la lettre d'amour remise à Hippolyte n'apparaît pas dans l'iconographie avant la création d'Ovide. Nous noterons à ce propos que les restaurations du sarcophage de Saint-Pétersbourg (Fig. 3) mettent une lettre dans la main de la nourrice. Mais ces restaurations sont douteuses, comme me l'a confirmé la conservatrice du Musée de l'Ermitage et il vaut mieux suivre comme image de référence celle de Roscher qui ne comporte pas de restauration.

[26] Sarcophage de Split, du IIIe siècle de notre ère, cf. Robert, III, 2, n. 163, et N. Cambi, « Die Stadtrömischen Sarkophage in Dalmatia », dans *Arch.Anz.* 1977, 3, p. 453-455, fig. 135. Musée du Louvre, cf. Robert, III, 2, n. 161.

[27] Florence, Musée des Offices; Robert, III, 2, n. 171 et H. Sichterman – G. Koch,*Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975, n. 29 (œuvre des environs de 230 de notre ère). Sarcophage de Sthénébée, *o.c.*, n. 14 des environs du IIIe siècle de notre ère.

cherchant à séduire son beau-fils (et Aristophane n'hésite pas à la traiter de πορνή (*Gren.*, 1043), comment une telle figure a-t-elle pu s'intégrer dans le discours symbolique et édifiant de l'art funéraire gréco-romain ? Parmi tous les thèmes mythologiques illustrés, celui de Phèdre est assurément l'un des plus énigmatiques. Les représentations d'Hippolyte qui accompagnent généralement celles de Phèdre[28] ont retenu davantage l'attention des érudits. On comprend que F. Cumont et K. Schefold[29] le comptent au nombre des figures symbolisant la *virtus* du chasseur courageux ou bien que, dans les scènes illustrant sa mort, ils en fassent un émule de Phaéthon symbolisant par l'effondrement dramatique de son char l'*ekpyrosis*, la conflagration universelle qui fera renaître un monde nouveau pur et éternel. Mais la figure de Phèdre reste mystérieuse[30]. C'est aux poètes, à Euripide et à ses successeurs, qu'il faut revenir pour tenter d'élucider son mystère.

Tous les auteurs anciens s'accordent à reconnaître que la légende de Phèdre a été rendue populaire grâce aux auteurs dramatiques, Euripide essentiellement, dont la tragédie fut souvent reprise dans les représentations de pièces anciennes. Toutefois la légende semble avoir été constituée dès la fin de l'époque archaïque. Nous proposons de dégager de cette tradition le substrat rituel qui a pu expliquer en partie l'adaptation du motif de Phèdre à des œuvres de caractère religieux et funéraire.

La présence de Phèdre est attestée en liaison avec celle d'Hippolyte dans les sanctuaires de Trézène. Pausanias (II, 32, 1-3) vit lui-même le myrte aux feuilles percées qui rappelait les souffrances de Phèdre : ce myrte se trouvait à côté d'un temple d'Aphrodite Kataskopia, d'où Phèdre, disait-on, regardait Hippolyte occupé à dresser ses chevaux dans le stade situé en contrebas. Dans son délire, Phèdre lacérait d'une épingle les feuilles du myrte. A Trézène encore on montrait du temps de Pausanias (II, 33) un tombeau de Phèdre à côté de celui d'Hippolyte. A Athènes il y avait un temple d'Aphrodite ἐν

[28] Cf. A. Kalmann, « Über Darstellungen er Hippolytos-Sage », *Arch. Anz.*, 46, 1883, p. 38-80 etc.

[29] F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1966, et Schefold, *op. cit.*, n. 4.

[30] Les illustrations de la légende de Phèdre et Hippolyte sont souvent classées dans les index sous le seul nom d'Hippolyte. Enfin, à notre connaissance, aucune étude n'a entrepris de déchiffrer les symboles du motif de Phèdre dans l'art gréco-romain.

Ἱππολύτωι ou ἐφ' Ἱππολύτου, temple au culte attesté dans les inscriptions de l'époque classique[31].

Euripide nous dit que ce temple avait été fondé par Phèdre. L'interprétation étiologique de cette fondation est peut-être une invention du poète et les « merveilles » de Trézène pouvaient très bien s'expliquer par la seule influence du répertoire tragique. En revanche d'autres éléments semblent attester que la figure de Phèdre était liée dès l'époque classique à d'antiques cultes dont l'origine et le sens s'étaient estompés. Il y avait en effet à Athènes un sanctuaire d'Eilythie[32]. Le Périégète rapporte que l'on gardait le souvenir de deux idoles complètement voilées rapportées de Crète à Athènes par Phèdre. La fille de Minos semble donc avoir joué un rôle dans la diffusion du vieux culte d'Eilythie « qui était d'Amnisos sur le territoire de Cnossos »[33]. Par ailleurs, Phèdre était représentée dans la grande peinture de Polygnote, la *Nékyia*, qui ornait la *Leschè* de Delphes. Pausanias décrit ainsi le tableau :

> Ariane est assise sur une roche, et elle regarde Phèdre qui se balance sur une escarpolette.

Pausanias, qui connaît ses auteurs, pense que l'attitude de Phèdre tenant de ses deux mains la corde de la balançoire fait allusion à son suicide[34]. Ch. Picard, dans son étude sur « Phèdre à la balançoire et le symbolisme des pendaisons » (*Rev. Arch.*, 28, 1928, p. 47-64), souligne avec raison l'incongruité d'une telle interprétation. Il rappelle que le rite du balancement est un rite de fécondité bien attesté et il rapproche le tableau de Polygnote d'une terre cuite crétoise représentant une escarpolette. Diverses recherches sont venues confirmer la valeur rituelle de l'*aiora*[35]. Ainsi Phèdre apparaît comme le souvenir, sinon d'une divinité, du moins d'une prêtresse minoenne d'un vieux culte de la fécondité.

---

[31] Euripide, *Hip.*, 30-32. Cf. W.S. Barrett, *Euripides, **Hippolytos***, Oxford, 1954, rééd. 1966, 1969). Les inscriptions attiques confirment l'existence de ce temple d'Aphrodite « Hippolytéenne » : cf. *IG* II² 324, 1.69 (année 423/422); cf. également *IG* II² 310, 1.280 (année 429/422).

[32] Pausanias, I, 16, 4-6.

[33] Sur l'*Eilythie* d'Amnisos, cf. l'inscription en linéaire B publiée par Ventris-Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1956, 310.

[34] Pausanias, X, 39, 3-4.

[35] J. Hani, « La fête athénienne de l'aiora et le symbolisme de la balançoire », dans *REG*, 91, 1978, p. 107-123.

A quel moment ce vieux culte a-t-il été mis en relation avec les cultes trézéniens ? Il semble que la relation entre Phèdre et Hippolyte ait été établie déjà du temps d'Euripide. Celui-ci connaissait certainement les sanctuaires de Trézène et l'étrangeté de certains rituels qui sont évoqués à la fin de l'*Hippolyte couronné* par la bouche d'Artémis.

> Pour toi, infortuné, en retour de tes maux, les honneurs les plus grands dans la ville de Trézène, je te les octroierai : les jeunes vierges, avant leurs noces, couperont pour toi leur chevelure; et à travers les âges tu recueilleras le plus large tribut de larmes douloureuses ... (v. 1423-1427)

Ces rites subsistaient au temps de Pausanias et Lucien précise que les « Trézéniens sont les seuls Grecs chez lesquels jeunes gens et jeunes filles doivent faire offrande de leur chevelure avant leur mariage », rite également pratiqué dans le sanctuaire de la grande déesse syrienne de Hiérapolis[36].

Les rites de Trézène ont fait l'objet de plusieurs études. Nous rappellerons celles de L. Séchan, « La légende d'Hippolyte dans l'Antiquité » (*REG*, 24, 1911, p. 104-151) où Hippolyte est présenté comme un ancien dieu de la végétation qui meurt et renaît périodiquement. Son culte serait lié à celui d'Asclépios par lequel il aurait été ressuscité. Hippolyte rendu à la vie se serait réfugié à Aricie en Italie où son culte se confondait avec celui de Virbius latin. Nous rappellerons également l'étude de S. Reinach (*Cultes, Mythes et Religions,* III, Paris, 1913, p. 54-67) qui fait d'Hippolyte « celui qui est déchiré par les chevaux » : Hippolyte serait un ancien « dieu cheval » et les cultes de Trézène remonteraient à d'anciens rituels au cours desquels on pratiquait le sacrifice du cheval.

La place du cheval dans les rites et les mythes des anciens reste encore obscure. Celle réservée à la consécration des chevelures est déjà mieux connue. Nous reviendrons sur ces deux éléments qui faisaient l'étrangeté et l'originalité des cultes de Trézène. Nous soulignerons dès maintenant que, selon les termes de L. Séchan, l'offrande de la chevelure « accuse la persistance de ces idées de résurrection de la nature primitivement divine d'Hippolyte ... » et que par ailleurs « cette pratique très répandue avait pour objet de lever les interdictions et les scrupules relatifs à l'union des sexes et

[36] Lucien, *De dea Syriaca*, 60.

de préserver contre une souillure »[37]. Qu'Hippolyte soit lié aux rites de passage, que par le biais d'Artémis il ait quelque chose à nous dire comme ancien dieu tutélaire de la jeunesse (et pas seulement de la végétation), la chose semble établie. Or si le martyre d'Hippolyte est bien un *hieros logos*, L. Séchan et S. Reinach semblent avoir suivi la thèse de U. v. Wilamowitz en ce qui concerne Phèdre : l'histoire de l'héroïne serait une sorte de « nouvelle » greffée tardivement et artificiellement sur les éléments primitifs de la légende d'Hippolyte.

Il nous paraît essentiel de régler ce problème de la dichotomie de la légende. Phèdre est, elle aussi, comme nous l'avons montré, en relation avec d'antiques cultes. Elle a souffert, elle aussi, une « passion » qui confine au martyre. Il est temps de rendre à Phèdre ce qui lui revient et de voir comment son histoire s'intègre, elle aussi, dans un *hieros logos*. Les poètes tragiques, et singulièrement Euripide, ont eu le mérite, non de faire un développement romanesque, mais de tenter d'élucider ce que signifiait ce drame sacré à deux volets où la mort d'Hippolyte et celle de Phèdre étaient étroitement liées.

La victoire d'Euripide en 428 est due au fait « qu'il avait corrigé ce qui choquait et prêtait à la médisance » dans sa première version de l'*Hippolyte voilé* présenté quelques années auparavant[38]. La Phèdre de Sophocle semble avoir été proche de celle du premier *Hippolyte*. Les nuances entre ces différentes Phèdre du répertoire sont difficiles à apprécier. Il semble que la « culpabilité » de Phèdre était mieux marquée dans les œuvres perdues. La Phèdre de Sénèque ou celle qui rédige la lettre d'amour de la *IVe Héroïde* d'Ovide sont à coup sûr plus proches des anciens modèles que de l'*Hippolyte couronné* où l'héroïne reste vertueuse.

> Ἡ δ' εὐκλεὴς μέν, ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται
>
> son honneur est sauf et pourtant elle se meurt. (v. 47, traduction que nous proposons)

La question que l'on se pose pour tous les héros tragiques est au cœur du drame de Phèdre : est-elle coupable, est-elle victime, quelle est sa faute ?

---

[37] L. Séchan, « La légende d'Hippolyte dans l'Antiquité », *art. cit.*, p. 123.

[38] La citation est empruntée à l'argument antique de la tragédie. Sur la tradition littéraire, cf. l'introduction de L. Méridier dans l'édition des Belles Lettres et celle de W.S. Barrett dans son édition d'Oxford. Voir aussi U. Wilamowitz, *Euripides, Hippolytos*, p. 43 sq.

Pour l'ensemble du problème que pose la notion de faute, définie généralement en grec par le mot *hamartia*, nous renvoyons au très sérieux travail de S. Saïd, *La faute tragique* (Paris, 1978). Comme l'a bien montré l'auteur, le sentiment de l'*hamartia* est présent dès le début de la tragédie :

> Ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ ἐς σ' ἁμαρτάνω
>
> Laisse-moi faillir, ce n'est pas envers toi que je commets une faute. (v. 323, trad. L. Méridier, éd. Les Belles Lettres)

S. Saïd a analysé de façon fort claire l'idée à la fois négative et positive contenue dans la notion d'*hamartia*. C'est à la fois l'action inadéquate, l'erreur, le défaut. Mais c'est aussi le « crime » commis. Causes et effets se confondant, l'*hamartia* peut être la malédiction divine, « l'*atè* » (*Hip.*, 276), la souillure ancestrale, la *kélis* (*Hip.*, 820). Ce peut être même, comme le suggère l'enquête menée au début de la tragédie, une maladie physique ou un trouble psychique : on notera à ce propos la récurrence du terme ὠδίς qui décrit les douleurs de l'accouchement (*Hip.*, 164, 248) et celle de ὀδυνάω (v. 247) qui décrit le tourment moral de Phèdre. Toutefois, à notre sens, le sentiment de la faute, au lieu d'évoluer vers un « éclatement », s'oriente au contraire vers une intériorisation qui opère une réduction du champ de la faute et en précise la spécificité. L'*hamartia* de Phèdre n'est pas dans les *adika erga* de la nourrice qui, trompant la vigilance de sa maîtresse, a tenté une manœuvre désepérée auprès d'Hippolyte. Elle n'est pas non plus dans l'*amplakia* réelle ou supposée (v. 146), dans un manquement à l'égard des dieux. En fait, ce qui définit le mieux cette *hamartia*, c'est l'idée de *nosos* qui imprègne véritablement tout le début de la tragédie (v. 131, 136, 179, 205, 283, 293, 477, 479 etc.). Phèdre a le corps malade; elle a aussi l'âme malade. Ce terme de *nosos* se trouve dans les formules d'imprécation et il implique une souillure rituelle[39] :

> χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ' ἔχει μίασμά τι
>
> mes mains sont pures, c'est mon cœur qui est souillé. (v. 317, trad. L. Méridier, éd. Les Belles Lettres)

---

[39] Voir le serment de Platées : L. Robert, *Etudes épigraphiques et philologiques*, Paris, 1938, p. 296-316, l.40 sq. ... καὶ εἰ μὲν ἐμπεδορκοίην τὰ ἐν τῶι ὅ- | -ρκωι γεγραμμένα, ἡ πόλις ἦ μὴ ἄνοσος εἴ- | -η, εἰ δὲ μή, νοσοίη. « Et si je me conforme aux termes du serment, que ma cité soit exempte du mal, sinon qu'elle soit frappée par le mal ... ».

Le sentiment qui accompagne cette idée de *nosos* est l'horreur et le dégoût. La scène de « l'agonie » de Phèdre provoque chez le spectateur des réactions ambiguës. Partagé entre la pitié et l'horreur, il voit dans le mal du corps et dans celui de l'âme la marque indélébile de la colère divine. Phèdre souffre d'une maladie honteuse. La claire perception qu'elle a de son état redouble ses tourments :

> Malheureuse, ... Où me suis-je égarée ? ... Cache-moi ... Redresser sa raison est une souffrance (ὀδύνᾳ), le mieux est de mourir dans l'inconscience. (v. 239-249)

Euripide n'est pas le premier à dépeindre les désordres causés par la passion amoureuse. Sappho déjà l'avait fait de façon admirable dans un poème cité par Longin dans son *Traité du Sublime*[40]. Mais la scène où l'on voit Phèdre en proie au délire, son délabrement physique s'accompagnant de troubles mentaux, est nouvelle. Dans sa nostalgie de la chasse, dans ses visions de la nature sauvage, Phèdre se projette elle-même dans le monde des « damnés », dans l'univers de ceux qui n'ont plus part à la vie normale régie par les règles de la famille et de la cité.

Phèdre est-elle coupable, est-elle victime ? S'il est prématuré de dégager une réponse claire à cette question, il apparaît du moins que la « faute » de Phèdre s'inscrit dans le contexte politico-religieux de la cité classique où le domaine de la femme et celui de l'amour ont été définis d'une certaine façon.

Dans ce contexte politico-religieux, le drame de Phèdre se joue d'abord par rapport aux dieux et tout particulièrement ici par rapport à Aphrodite et à Artémis. Phèdre est en apparence l'innocente victime de la colère d'Aphrodite : la déesse, résolue à faire périr Hippolyte, utilise Phèdre que le destin a mise sur sa route. Mais ces apparences ne doivent pas masquer une réalité que tout concourt à éclairer dans le déroulement du drame : Artémis, dont la statue présente sur la scène rappelait de façon obsédante la présence visible ou invisible, Artémis contrôle aussi les événements. La crainte d'une faute envers Artémis est évoquée dès le début de la tragédie (cf. *amplakia*, v. 146). C'est la figure d'Artémis que Phèdre voit dans son délire :

> Artémis, souveraine de Limnè sur la mer, et des gymnases que font résonner les chevaux, que ne suis-je sur ton domaine à dompter les poulains ! (v. 215 sq.)

---

[40] Voir la belle traduction de Marguerite Yourcenar, *La couronne et la lyre*, Paris, 1979, p. 75.

Cette vision de la déesse revient obsédante quelques vers plus loin, vision de la blonde chasseresse avec laquelle la malheureuse héroïne se confond :

> que ne puis-je le long de ma blonde chevelure brandir l'épieu thessalien !

Lorsque Phèdre évoque la triste fin de sa sœur Ariane, elle pense peut-être à Artémis encore et à ses œuvres[41].

Cette présence d'Artémis, nous la retrouvons avec Hippolyte; curieusement, le dévot d'Artémis subit le supplice qu'Artémis réserve à ses victimes, le *diasparagmos*. Hippolyte meurt comme Actéon déchiré par ses propres chiens. Il meurt comme Adonis déchiré par le sanglier, qu'Artémis, dans la tragédie d'Euripide, évoque sans ambiguïté :

> celui qu'Aphrodite chérira entre tous les mortels, mes traits inévitables en tireront vengeance.[42].

Le sanglier est le fauve que, par excellence, Artémis déchaîne dans sa colère. Les scènes de chasse au sanglier viennent au premier rang dans les illustrations des sarcophages qui confondent tour à tour dans le rôle du chasseur courageux Méléagre et Hippolyte[43].

Le texte d'Euripide laisse clairement apparaître, au delà de la volonté agissante d'Aphrodite, la présence toute-puissante d'Artémis. La « faute » de Phèdre s'inscrit dans le rapport étroit qui l'unit à Artémis et à Aphrodite. Ces deux déesses président au destin des femmes dans la cité classique : à Athènes fillettes et jeunes filles font les « ourses » à Brauron avant d'avoir droit aux rites d'Aphrodite

---

[41] Selon une note d'Eustathe à *Od.* XI, 324, « Ariane mourut tuée par Artémis pour avoir perdu sa virginité ». F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, 1966, p. 387, n. 7, s'interroge sur la « faute » d'Ariane : a-t-elle agi comme Atalante en s'unissant à Thésée en un lieu sacrilège ? A-t-elle manqué à un vœu de virginité qu'elle aurait eu à formuler étant prêtresse ? Selon certaines versions, c'est Dionysos, jaloux, qui dénonça Ariane à Artémis.

[42] Euripide, *Hip.*, 1421-1422. Le texte suggère une mort provoquée par les flèches d'Artémis. Or c'est un sanglier suscité par Artémis qui blesse mortellement Adonis. Selon W.S. Barrett (*op. cit.*, p. 412), il serait vain de chercher une autre version de la légende et l'allusion aux « flèches d'Artémis » serait une ingéniosité de poète.

[43] Le petit côté droit du sarcophage d'Arles montre Hippolyte chassant le sanglier, pour ne citer qu'un exemple.

qui est la patronne de l'hyménée[44]. Est-ce dans cet itinéraire que doit parcourir la jeune fille avant de devenir femme qu'il faut rechercher la « faute » de Phèdre ?

Avant d'approfondir cette question, il nous faut voir en quoi Phèdre est coupable devant les hommes de la cité. Le moment est venu de lever à ce propos une ambiguïté. Dans l'*Hippolyte couronné*, Phèdre n'est pas coupable, juridiquement. La faute abominable qui rejetait la femme hors de la cité est l'adultère. Phèdre le condamne en termes non équivoques (v. 410-430). Bonne épouse, bonne mère, Phèdre a choisi de ne pas trahir son mari et de préserver l'avenir de ses enfants légitimes. On sait que les bâtards, à Athènes du moins, n'avaient aucun droit : exclus de l'héritage et des cultes de la phratrie, ils étaient rejetés hors du cercle des *eleuthéroi*. L'aspect de querelle dynastique n'est pas complètement absent du drame. Au vers 962, Thésée rappelle qu'Hippolyte est précisément le « bâtard » (νόθος) qui menaçait la succession des fils légitimes (γνήσιοι). Hippolyte lui-même est conscient de sa situation : tel Egisthe qu'aima Clytemnestre, il pouvait usurper le pouvoir grâce à l'amour de la reine :

> A toi donc de me montrer comment je me suis laissé corrompre. Son corps l'emportait-il en beauté sur toutes les femmes ou avais-je conçu l'espoir d'être maître chez toi en acquérant le lit d'une héritière ? (v. 1009-1011)[45]

Les motivations de la reine qui veut assurer la succession de ses fils et qui entend « ne pas déshonorer sa maison de Crète » (v. 720) ne doivent donc pas être sous-estimées.

Cependant, ce qui frappe le plus dans le débat de Phèdre est le souci constant qu'elle a de préserver sa « réputation »; la moindre atteinte portée à celle-ci lui paraît lourde de conséquences. Ce faisant, Phèdre obéit à l'idéal de toute femme libre à Athènes : épouse légitime, mère de futurs citoyens, le cercle de famille doit être son seul univers. On notera cependant que dans son exigence envers elle-même et envers les siens, Phèdre s'élève à des hauteurs que sont loin d'atteindre les bourgeoises du théâtre d'Aristophane.

---

[44] Sur le culte d'Artémis à Brauron et le rituel de l'ourse, cf. W. Sale, « The Temple Legends of the Arkteia », dans *Rh. Mus.*, 118, 1975, p. 265-284. Cf. aussi M. Détienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977, p. 75-77.

[45] Certains ont vu dans la situation d'Hippolyte élevé à Trézène chez son grand-père une solution originale à un problème de succession. Cf. L. Gernet, « Fosterage et légende », *Mélanges Glotz*, Paris, 1932, p. 385-395.

C'est à tort que l'on a pu voir chez elle la tentation de céder à sa passion et de l'assouvir à l'aide des drogues de la nourrice. A la différence des tragédies antérieures à l'*Hippolyte couronné* ou des œuvres de Sénèque et d'Ovide, il est clair que Phèdre ne pense qu'à se guérir, et qu'elle est prête à tout essayer pour s'arracher du corps et de l'âme le mal qui s'y attache :

> πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;
>
> Cette drogue est-elle un onguent ou un breuvage ? (v. 516)

Assurément Phèdre est vertueuse :

> Οἱ σώφρονες γὰρ οὐχ ἑκόντες, ἀλλ' ὅμως | κακῶν ἐρῶσι
>
> La vertu, sans le vouloir, brûle de feux coupables. (v. 358)

et Hippolyte lui-même défendra sa mémoire :

> Ἐσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν
>
> Elle s'est montrée vertueuse sans pouvoir l'être ... (v. 1034)

Les paroles d'Hippolyte éclairent peut-être ce que le drame de Phèdre a de plus pathétique. Dans le combat que l'héroïne mène contre elle-même, sa « volonté juste et pure » (γνώμην δικαίαν κἀγαθήν, v. 427) n'est pas assurée du succès. Phèdre n'est pas certaine de pouvoir toujours maîtriser ses actes. Entre vouloir et pouvoir, il y a place pour toutes les tentations, toutes les faiblesses et tous les pièges des dieux[46]. « Qu'on ne me voie jamais figurer parmi les scélérats » (v. 430) s'écrie Phèdre dont la décision finale déjà se précise.

Si Phèdre n'a pas commis l'adultère, du moins en était-elle menacée. Or cette faute possible a paru s'aggraver de l'inceste, bien qu'il n'y ait entre Phèdre et Hippolyte aucun rapport de consanguinité. Peut-être faut-il voir dans la tragédie une « litote » de l'inceste pour reprendre une expression chère à Marie Delcourt[47] ? Cependant l'idée d'interdit religieux qu'implique la prohibition de l'inceste n'est exprimée que fugitivement dans l'œuvre d'Euripide. Par ailleurs, ce n'est pas Phèdre qui évoque le problème mais les autres personnages et particulièrement Thésée : « Hippolyte a osé porter la main sur ma couche » (v. 885). S'adressant à son fils, il l'accuse

---

[46] Cf. E.R. Dodds, « The Aidos of Phaedra and the Meaning of Hippolytos », dans *Classical Review*, 39, 1925, p. 102-104.

[47] Marie Delcourt, *Oreste et Alcméon*, Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce, Paris, 1959, p. 64.

clairement d'avoir contracté une souillure : ἐς μίασμ' ἐλήλυθας (v. 946) et le chœur précise que « l'amour de Phèdre est impie » : οὐχ ὁσίων ἐρώτων (v. 765).

Mais par ailleurs Hippolyte évoque l'adultère possible en des termes qui rappellent le discours de Lysias *Sur le meurtre d'Eratosthène*, discours qui traite d'une affaire où l'indignation du mari trompé ne se mêle en aucune façon à l'horreur religieuse que peut susciter l'inceste. Les deux principaux intéressés ne semblent donc pas avoir eu clairement conscience qu'ils étaient menacés de commettre un véritable sacrilège. Il semble que ce soient les successeurs d'Euripide qui aient aggravé la « faute » de Phèdre en présentant son amour comme incestueux. Un détail est à cet égard significatif : à une époque tardive on a pu confondre Démophon (fils de Phèdre et de Thésée) avec Hippolyte (cf. Plutarque, *Vie de Thésée*, 28). Nous avons tenté de rechercher les traces d'une prohibition de l'union de la marâtre et du beau-fils. Nous n'avons rien trouvé de manifeste à l'époque classique. En revanche les mythographes tardifs se plaisent à exploiter ce thème. Déjà dans la *Télégonie*, l'un de ces poèmes cycliques qui composèrent une suite à l'*Odyssée*, Télémaque épouse Calypso tandis que Télégonos, fils d'Ulysse et de Circé, épouse Pénélope[48]. Tous ces mariages, il est vrai, sont célébrés après la mort d'Ulysse et l'on retrouve ici un schéma illustré chez divers peuples où le fils hérite, après la mort du père, de toutes ses épouses, à l'exclusion de sa propre mère.

C'est à l'époque hellénistique que se précise, semble-t-il, l'idée d'une prohibition de l'union entre la marâtre et le beau-fils. Peut-être des raisons sociologiques et historiques ont-elles leur part à cette évolution. L'histoire du mariage d'Antiochos et de Stratonice par exemple frappa fortement les imaginations. Rappelons que Ingres illustra le sujet dans un tableau célèbre (Fig. 6). Plutarque (*Vie de Démétrios*, 28) et Appien (*Syriaca*, 4) font le récit détaillé de cette étrange et touchante aventure où la réalité dépasse la fiction[49] :

---

[48] La *Télégonie* est un poème cyclique composé par Eugammon de Cyrène au VIe siècle avant notre ère. Cf. aussi Hygin, *Fab.*, 125, 127; Lucien, *Hist. Ver.*, II, 35; Horace, *Epodes*, I, 29 sq., etc.

[49] La « maladie de Phèdre » qui fut aussi celle d'Antiochos, présente les mêmes symptômes que la langueur dont se mourait Perdiccas, le roi de Macédoine. Un poème attribué à Dracontius est consacré à ce sujet : *Aegritudo Perdiccae*.Le schéma de cette histoire est le même : Perdiccas se mourait d'amour pour la concubine de son père, mais dans le poème de Dracontius cet amour est franchement

Antiochos, fils de Séleucos et d'Apamé, s'éprend de Stratonice que Séleucos a épousée en secondes noces. Il se laisse mourir d'amour et il faut toute l'ingéniosité de son médecin pour diagnostiquer son mal mystérieux. Séleucos, très attaché à son fils, touché par la vertu de celui-ci, décide d'organiser le mariage de la belle-mère et du beau-fils. Il lui faudra user d'autorité, invoquer la raison d'Etat et la protection de la Haute Asie qu'il donnera au jeune couple, pour faire accepter à tous une union insolite. Cl. Vatin dans ses *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique* (Paris, 1976, p. 96) a bien montré la portée du geste royal : Séleucos est le souverain pourvoyeur de femmes. Il préside aux mariages et s'engage dans la même voie que les Ptolémées qui, en rétablissant le mariage du frère et de la sœur, retrouveront le statut divin des anciens pharaons. Certes le geste audacieux d'Arsinoé scandalisera beaucoup plus que celui d'Antiochos (qui ne fit qu'obéir à son père). Cependant le texte d'Appien (plus encore que celui de Plutarque) laisse entrevoir les réticences du jeune couple[50]. Pour Antiochos, le fait que Stratonice soit sa μητρυιά et qu'elle ait des enfants de Séleucos rend son amour impossible (ἀθεμιστίαν).

Le terme μητρυιά, suivant le *Dictionnaire Étymologique* de Chantraine, est une création expressive de l'indo-européen (μήτηρ et Γεκυρά, mère de l'époux). La formation du mot et les réticences qu'il évoque chez Antiochos peuvent remonter à une ancienne « vitance » du gendre et de la belle-mère, pour reprendre une jolie expression de S. Reinach[51], la Γεκυρά ne pouvant en aucun cas rentrer dans le circuit des épouses à attribuer puisqu'elle est d'abord la mère du jeune marié. Comme l'a montré C. Lévi-Strauss dans ses *Structures élémentaires de la parenté*, la prohibition de l'inceste est généralement respectée dans toutes les civilisations, l'opposition mariage-filiation

---

incestueux puisque Perdiccas est condamné à se consumer pour sa propre mère du jour où il offensa par omission Aphrodite. Cf. M. Détienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977, p. 120, n. 4 et 68-72.

[50] Appien, *Syriaca*, 4 : ἔργον ἐγένετο πεῖσαι τὸν υἱόν, ἔργον δ' ἐπ' ἐκείνῳ τὴν γυναῖκα.

[51] S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, IV, Paris, 1912, p. 130-147 : le gendre et la belle-mère. Par « vitance », S. Reinach traduit le terme des ethnologues anglais « avoidance », tabou par lequel, dans certaines populations primitives, le gendre et la belle-mère ne doivent jamais se rencontrer ni se parler. Selon S. Reinach, cette « vitance » traduit la crainte d'une union incestueuse du gendre et de la belle-mère.

étant à la base de toute structure familiale. On conçoit qu'à partir du moment où Stratonice a des enfants de Séleucos (comme Phèdre en avait de Thésée), Antiochos se sente pris dans un système d'endogamie apparente en épousant la mère de ses propres frères.

L'histoire ne dit rien des sentiments de Stratonice. Le texte d'Appien suggère seulement que ses réticences furent aussi fortes que celles d'Antiochos. Gageons que l'aventure eût paru moins édifiante si Stratonice avait pris l'initiative d'aimer son beau-fils !

Nous remarquerons en passant que dans les sociétés matrilinéaires la relation marâtre – beau-fils se déplace à l'épouse de l'oncle maternel et au neveu utérin : le schéma est illustré dans l'histoire de Tristan et Yseult où, comme l'on sait, le roi Marc se montra moins magnanime que Séleucos.

A l'époque romaine l'amour de Phèdre va hanter les imaginations des poètes et des romanciers. Mais la noble figure de l'héroïne de l'*Hippolyte couronné* s'estompe. C'est vraisemblablement la première version qui sera préférée, celle où Phèdre, dévorée par sa passion, ne recule devant rien pour séduire Hippolyte. Le caractère incestueux de cet amour sera alors clairement marqué. Sénèque dans sa *Phèdre* donne peut-être la version la plus élaborée de cette nouvelle production. Nous avons montré[52] ce que cette œuvre doit aux nouveaux courants philosophiques, en particulier au stoïcisme et au néo-pythagorisme. Mais surtout nous avons dégagé en quoi cette œuvre répond à des préoccupations d'ordre moral et sociologique. Nous nous contentons pour le moment de renvoyer à l'étude éclairante de P. Veyne, « La famille et l'amour à Rome », dans *Annales ESC*, 1978, p. 35-61. Pour en revenir à Phèdre, il faut donc souligner qu'elle n'a que de lointains rapports avec les marâtres que nous voyons apparaître dans la *Controverse VII* de Sénèque où, de surcroît, l'homme qui cède sa femme à son fils est accusé de folie. Dans sa *Controverse VI*, Sénèque, obsédé par les perversités que déchaînent au sein de la famille les passions, présente le cas d'une autre belle-mère qui, éprise de son gendre, empoisonne sa fille. Comme l'on voit, la « vitance » du gendre et de la belle-mère ne concerne pas seulement les peuplades primitives. Pour citer un dernier exemple, rappelons qu'Apulée dans ses *Métamorphoses* (X, 2 sq.) présente une belle-mère empoisonneuse, véritable mégère qui s'acharne à faire périr un beau-fils qu'elle n'a pu séduire. Le type de

[52] VIIIe Congresso di Studi sul Dramma antico, Siracusa, 1981, Revue *Dioniso*, vol. LII, p. 261-305.

la marâtre méchante va désormais devenir un leitmotiv dans les contes populaires. V. Propp (*Morphologie du conte*, Paris, 1965 et 1970) a montré qu'elle remplit, par excellence, la fonction de l'agresseur. On voit alors apparaître un nouveau personnage, la fiancée du beau-fils, que la marâtre poursuit également de sa haine. C'est à cette tradition du conte populaire et folklorique que Racine a sans doute emprunté le personnage d'Aricie dans sa *Phèdre*.

La Phèdre grecque est bien étrangère à de tels excès. Elle n'est coupable ni d'adultère ni d'inceste. Aux yeux des hommes elle n'est coupable que de la mort d'un innocent :

> mais à un autre aussi ma mort sera funeste ... associé à mon mal, il prendra en le partageant une leçon de mesure. (v. 728-731)

Faut-il comprendre que l'amour interdit sur terre peut être permis dans l'au-delà ? Les motivations de Phèdre restent, au moment ultime, énigmatiques. Il est clair qu'elle porte le poids de la « faute » et c'est dans la nature même de ce *nosos* que réside son mystère : τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι | κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται (v. 730-731). En dehors de son objet, en l'absence même de toute culpabilité objective, c'est le caractère de son amour qui apparaît mauvais. Cette idée, essentielle à notre avis, n'a pas toujours été clairement soulignée. Or elle permet de mieux comprendre certaines critiques adressées par les anciens au personnage d'Euripide : dans les *Grenouilles* (v. 10) Aristophane fait dire à Eschyle : « nul ne peut citer une femme que j'ai faite amoureuse ». Une passion excessive, même celle d'une épouse pour son mari, est un mal. « Rien de trop vaut mieux que trop » dit la nourrice au vers 264.

On a souvent vanté la liberté des sociétés antiques à l'égard des problèmes de la sexualité. Mais on ne saurait trop souligner que cette liberté est le fait des hommes. Même les courtisanes semblent soumises à certaines réserves. Et surtout, qu'il s'agisse d'Athènes ou de Sparte, ou même de Corinthe et de son temple d'Aphrodite où officiaient les courtisanes sacrées, le fait qu'une femme puisse prendre l'initiative en amour apparaissait comme une anomalie, voire une monstruosité à une société d'hommes qui fut l'une des plus misogynes du monde.

Si les filles de Crète passaient chez les Athéniens pour être des amoureuses damnées, n'était-ce pas parce que des restes de matriarcat

y avaient laissé le souvenir odieux d'une société où les femmes choisissaient leur époux ?

Au terme de cette analyse nous pourrions tenter une approche structuraliste du mythe de Phèdre. Ne voulant pas dépasser les limites imparties à la présente étude, nous nous bornerons à indiquer les lignes directrices dans lesquelles, à notre sens, la recherche devrait s'engager.

Celle-ci peut être présentée à la façon d'une énigme : quel rapport y a-t-il entre les chevaux et les Belles aux cheveux d'or ? Aphrodite et Artémis naturellement conduisent le cortège de ces dernières :

> Chère maîtresse, pour ta chevelure d'or (χρυσέας κόμης) reçois ce bandeau d'une main pieuse. (v. 82-83)
> ... O toi la plus belle, la plus belle des vierges de l'Olympe, Artémis (καλλίστα, v. 71-72)

La belle Ariane (καλή, *Od.* XI, 324) et sa sœur Phèdre figurent en bonne place derrière les déesses. La blonde chevelure de Phèdre éclaire de ses reflets obsédants, telle la crinière des pouliches auxquelles elle rêve, toute la scène de son délire :

> Ce bandeau pèse à ma tête. Ote-le, déploie les boucles sur mes épaules. (v. 201-202 βόστρυχον)
> Je veux, le long de ma blonde chevelure, brandir l'épieu thessalien (v. 220 χαίταν ξανθάν)

Hélène « aux beaux cheveux » (Ἑλένης πάρα καλλικόμοιο, *Od.*, XV, 58) eut des amours non moins tumultueuses. Elle fut la seule peut-être de toutes ces amoureuses damnées à connaître une paisible retraite après avoir bouleversé le monde. Comaetho la « chevelue », prêtresse du temple d'Artémis à Patras, fut l'amante de Mélanippos, « cheval noir ». Pour s'être aimés dans le sanctuaire, ils subirent la colère d'Artémis et furent sacrifiés sur l'autel de la déesse. Chaque année, dit-on, la plus belle jeune fille et le plus beau garçon de la ville furent ainsi sacrifiés jusqu'à l'arrivée d'Eurypylos qui délivra le pays de cet abominable tribut.

Atalante, la blonde chasseresse, aima Hippomène, « esprit de cheval »[53]. Callistô, « la très belle », vouée à la virginité et au culte d'Artémis, fut aimée de Zeus ou d'Apollon et transformée en ourse par Artémis.

---

[53] Sur Atalante, cf. M. Détienne, *Dionysos mis à mort*, p. 86-88, 99-102, 105 sq., etc.

Tous ces mythes sont liés à des rites concernant Artémis, la grande déesse des initiations qui conduit jeunes gens et jeunes filles de l'adolescence à l'âge adulte. A quel prix fallait-il payer le droit de vivre en paix au sein de la famille et de la cité ? On sait que ces initiations, encore à l'époque classique, pouvaient être sanglantes et cruelles[54]. Dans le meilleur des cas, à Athènes par exemple, elles étaient marquées par « l'offrande des prémices », c'est-à-dire par la consécration de la chevelure. Les jeunes filles la dédiaient avant leurs noces à l'Artémis de Brauron, les jeunes gens, lors de la fête de *kouréôtis*. Nous avons vu ce qu'il en était à Trézène. A Sparte, on entre dans le mariage comme on entre en religion : la mariée doit avoir la tête rasée.

Artémis est la grande déesse des initiations. C'est elle qui prépare jeunes gens et jeunes filles à l'apprivoisement de la sexualité, et au dressage de la vie sociale. C'est elle qui veille sur le monde sauvage où les débordements de la sexualité risquent d'entraîner pour jamais les jeunes gens qui ne se soumettent pas à ses rites. Maîtresse des fauves, elle préside aux violences de la chasse ou à l'apprivoisement du dressage. Qui ne veut périr sous les flèches devra consentir à porter le joug.

Aphrodite n'est pas en cela l'ennemie d'Artémis, bien au contraire. Aphrodite est la grande déesse de l'amour et du mariage. Mais Aphrodite ne peut recevoir que ceux qui ont été préparés par Artémis. Et ne pourront jouir des fruits de l'amour que celles à qui Artémis-Eilythie, la déesse de l'accouchement, aura été bienveillante.

Les montagnes et les forêts où passent Hippolyte et la meute de chasse définissent l'horizon idéal qui hante les rêves délirants de Phèdre : le monde de la chasse est le seul où puissent se retrouver Hippolyte qui refuse la sexualité et Phèdre que la déviation de ses désirs a rejetée hors du domaine calme et rassurant du mariage. C'est encore M. Détienne que nous citerons :

> C'est de sa position entre guerre et mariage que le lieu cynégétique tient sa capacité à devenir, dans la mythologie, le lieu privilégié de comportements sexuels marginaux : qu'il s'agisse de refuser le mariage au masculin ou au féminin, ou à l'inverse d'expérimenter des comportements sexuels censurés. (*Dionysos mis à mort*, p. 76).

[54] Voir les rites d'Artémis Orthia, note 19 de l'article précédent.

La censure qui s'exerce à l'égard de Phèdre vise, nous l'avons vu, l'initiative amoureuse. Il est symptomatique que dans sa vision de l'arène où l'on dresse les chevaux elle se voie, non sous les traits de l'animal, mais sous ceux du dompteur : εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις, | πώλους Ἐνέτας δαμαλιζομένα (v. 230-231).

On comprend qu'un mythe aussi riche ait pu inspirer un schéma iconographique privilégié. La longévité du motif de Phèdre a cependant de quoi surprendre : du IVe siècle avant J.-C. avec les stèles funéraires attiques, jusqu'au IVe siècle de notre ère avec les derniers sarcophages romains, il inspirera les artistes. Nous avons entrevu, du moins nous l'espérons, ce que ce motif signifiait pour la période classique et hellénistique. Or la réflexion stoïcienne et néopythagoricienne va lui donner un nouvel essor à partir du Ier siècle avant J.-C. Après les productions de Sénèque, cette réflexion va également se nourrir de la pensée religieuse chrétienne. D'ailleurs on pourra voir un sarcophage décoré du motif de Phèdre, celui de Pise[55], pieusement réutilisé en l'an 1076 par Béatrice von Tuscien. On notera que le grand tableau de Cabanel (Fig. 7), peintre « pompier », échappe à cette tradition apologétique. Sa Phèdre est un chef-d'œuvre d'orientalisme et d'érotisme.

Phèdre « la brillante », hypostase d'Aphrodite, devient alors l'image exemplaire de l'immortalité astrale à laquelle conduit l'amour. Les voiles de la vie drapés sur le fond des bas-reliefs rappellent que l'envol de l'âme guidée par Eros et sa torche funèbre est toujours laborieux. La figure de Phèdre se fond par moments avec celle d'une ancienne divinité orientale (cf. Lucien, *De dea Syr.*, où l'histoire de Combado et de Stratonice offre un curieux mélange de légende et d'histoire), divinité en laquelle se confondent les principes diversifiés ensuite par Aphrodite, Artémis, Hécate et Eilythie.

Cette déesse déchue, faite femme, a porté le poids de l'humanité. Elle a souffert une « passion » et elle est remontée au ciel, comme Hippolyte d'ailleurs que les anciens reconnaissaient dans la constellation du chariot.

---

[55] Robert, III, 2, n. 164. Beaucoup de sarcophages romains furent réutilisés, dès l'Antiquité. L'originalité de celui de Pise est sa dédicace : *Quamvis peccatrix sum domna vocata Beatrix in tumulo missa jaceo quae comitissa. A. D. MLXXVI.* (« Pécheresse je suis, néanmoins Dame Béatrice on me nomme. Ci-gis, moi qui fus comtesse »).

Le sculpteur toscan Niccolo Pisano s'inspira du visage de Phèdre pour ses représentations de la vierge.

Nul doute que la représentation de Phèdre sur les sarcophages n'ait eu une signification religieuse complexe aux premiers temps du christianisme.

Mais de l'amour interdit où se circonscrit la place de la femme grecque des temps classiques à cet amour salvateur garant de l'envol des âmes il y a un long chemin à parcourir.

Paulette GHIRON-BISTAGNE
Université Paul Valéry
Montpellier

Figure 3 : Phèdre agonisante. Avignon, Musée Calvet n. E 36. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian à Aix-en-Provence.

Figure 4 : Phèdre malade au milieu de ses servantes. Agrigente, Cathédrale. Sarcophage néo-attique, petit côté droit.

Figure 5 : Phèdre et ses servantes. Saint-Pétersbourg n° A 432. Cliché du Musée.

Figure 6: Phèdre sur son trône. Avignon, Musée Calvet n. E 60. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

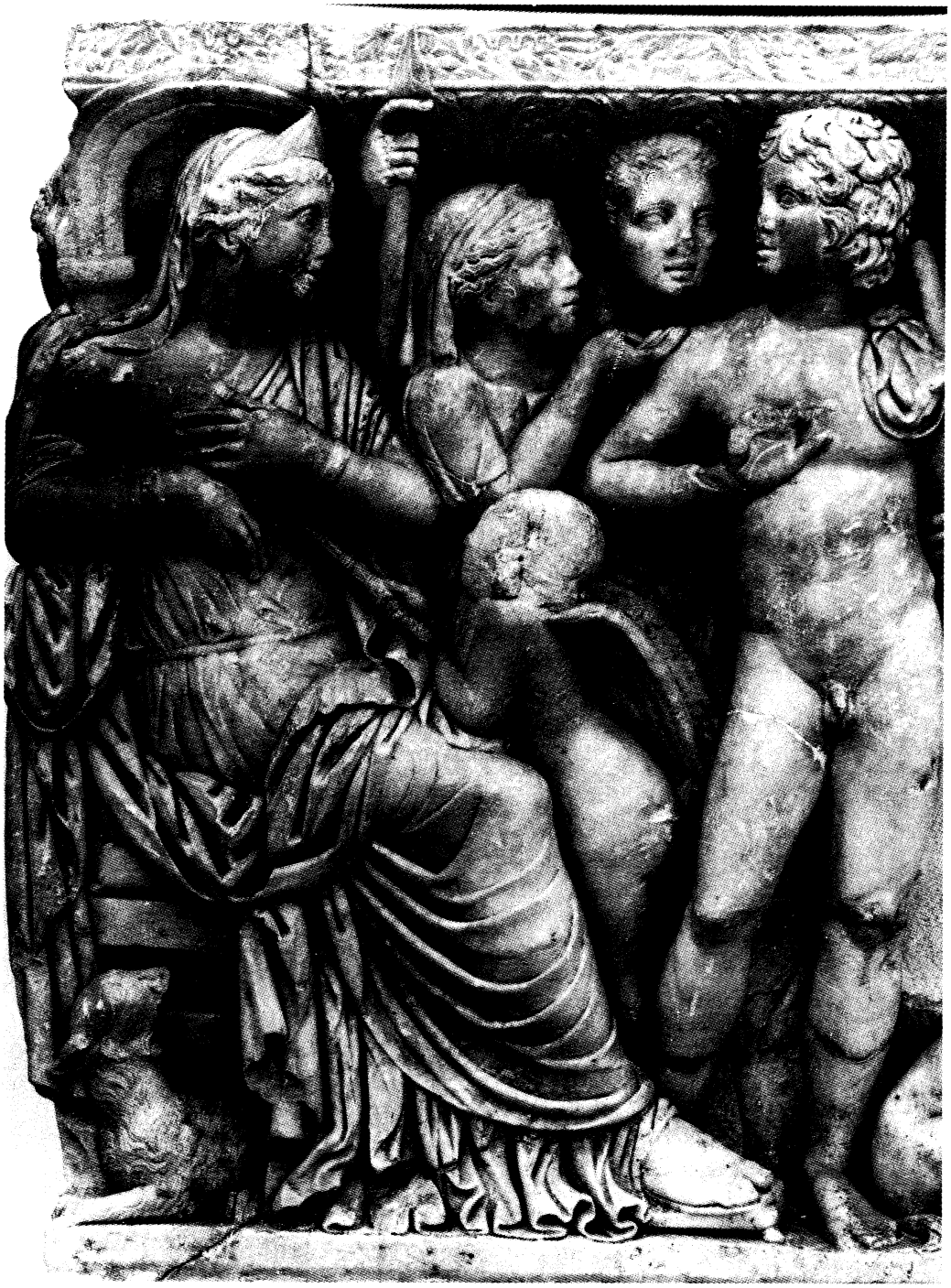


Figure 7 : Phèdre et Hippolyte. Arles, Musée Lapidaire N. P 541. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

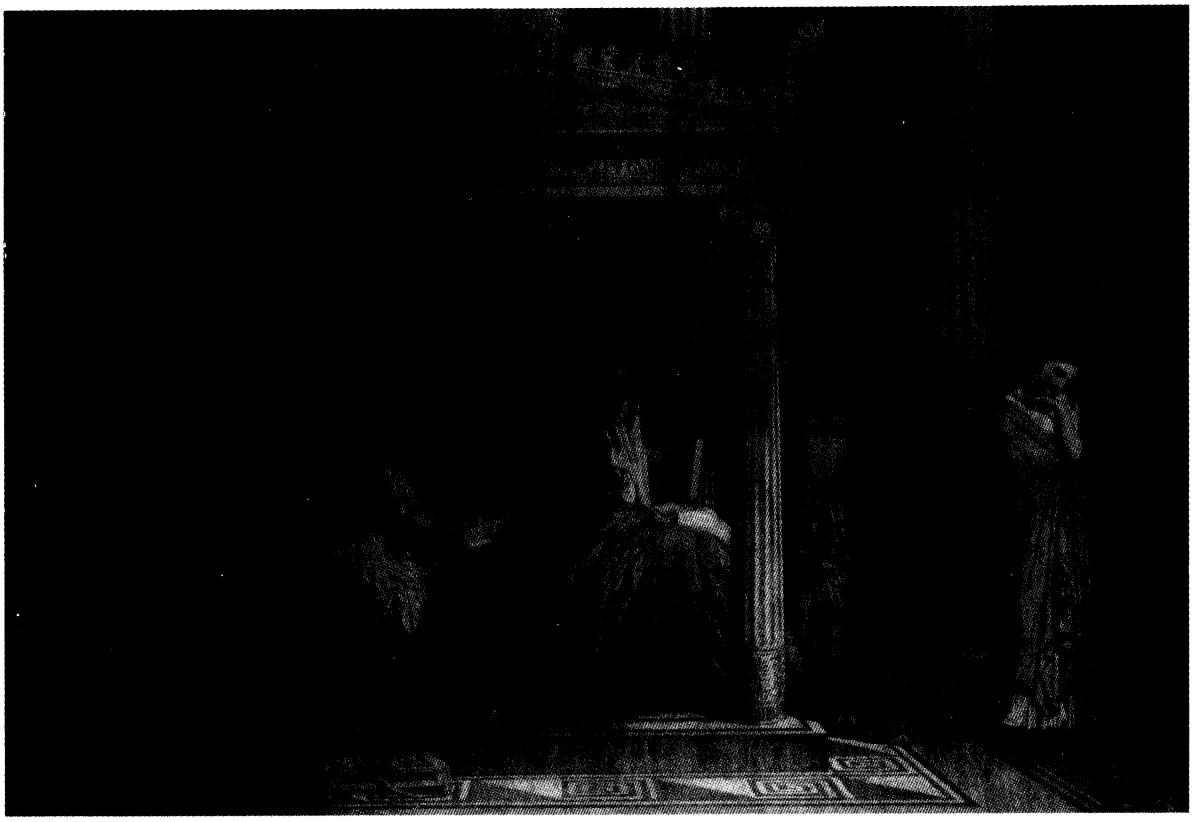


Figure 8 : INGRES, *Stratonice ou la maladie d'Antiochus,* Montpellier, Musée Fabre, n° 884-11. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

Figure 9 : CABANEL, *Phèdre*, Montpellier, Musée Fabre. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

CLYTEMNESTRE, L'ÉPOUSE INFIDÈLE[1]

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

Emily Vermeule, avec sa remarquable publication du vase de Boston illustrant la mort d'Agamemnon[2], a prouvé, une fois de plus, après les travaux de Louis Séchan[3], l'intérêt présenté par l'iconographie pour l'histoire du théâtre grec. De façon générale, l'iconographie apporte une contribution de premier ordre à l'étude d'un thème littéraire, à la compréhension de son évolution. Mais cette contribution est fondamentale lorsqu'on s'intéresse au répertoire dramatique : celui-ci reste amputé, pour ainsi dire, tant qu'il n'est pas « visualisé ». N'est-ce pas, d'une certaine manière, trahir un auteur dramatique, que redire avec Aristote : « la vision touche les âmes, mais elle est étrangère à l'art et n'a rien à voir avec la poétique »[4] ? Cette trahison peut sembler particulièrement grave à l'égard d'Eschyle qui fut le metteur en scène de toutes ses pièces, en un temps où les œuvres dramatiques étaient conçues pour un spectacle

[1] Une première version de cette étude a été publiée dans la *Revue Archéologique*, 1978/1, p. 39-52, sous le titre « Iconographie et problèmes de mise en scène : la mort d'Egisthe dans les *Choéphores* d'Eschyle ». Dans une communication présentée au Congrès international de Syracuse en 1977, nous avions repris quelques aspects de cette étude : revue *Dioniso*, vol. XLVIII, 1977, p. 203-204, sous le titre « Iconografia delle *Coefore* e problemi scenici ».

[2] Emily Vermeule, « The Boston Oresteia Crater », *AJA*, vol. 70-1, 1966, p. 1-22.

[3] Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1926, 2e tirage 1967.

[4] Aristote, *Poétique*, 1450 *b* : Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς.

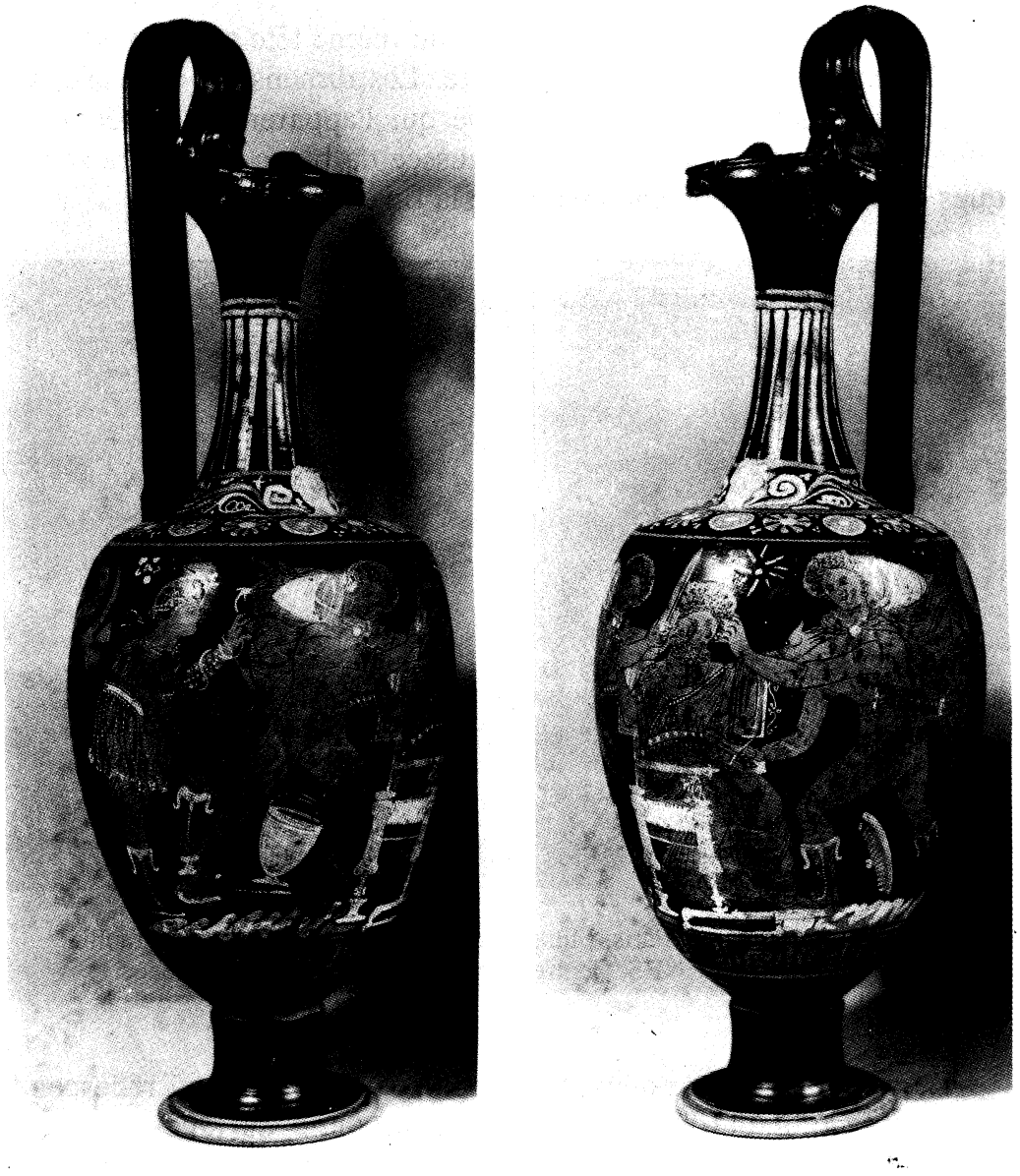
rituel dans les fêtes de Dionysos. Parmi les mérites d'Eschyle, les Anciens comptent ses inventions décisives en matière de mise en scène. Naturellement, chaque époque a sa manière de jouer l'*Orestie*, mais retrouver celle d'Eschyle est sans doute l'idéal de nombreux producteurs. Or, il faut bien reconnaître que le texte seul, l'unique témoin sûr en l'absence d'indications scéniques, nécessite de prodigieux efforts d'imagination chez le lecteur soucieux de se représenter la mise en scène. Les images des Anciens, spécialement celles des peintres sur vases des Ve et IVe siècles avant notre ère, facilitent heureusement cette « visualisation ». Mais ces images impliquent une telle distance entre l'œuvre écrite et leur exécution, distance dans laquelle interviennent la personnalité du peintre, la mode décorative du temps, l'existence de prototypes dans la grande peinture, enfin l'évolution de la mise en scène elle-même, que le lecteur d'Eschyle les considère souvent avec réserve, voire avec méfiance. Les hellénistes préfèrent les abandonner aux archéologues. Puissent les uns et les autres accueillir avec indulgence ces nouvelles images de la mort d'Egisthe qui sont, pensons-nous, à mettre en rapport avec la représentation des *Choéphores* d'Eschyle aux Ve et IVe siècles av. J.-C. et qui éclairent d'un jour nouveau le personnage de Clytemnestre !

Le premier document (fig. 10-11) est un vase du Louvre. La photographie qu'en a donnée K. Schauenburg n'est accompagnée d'aucun commentaire[5]. Cette œnochoé apulienne tardive est caractéristique, par les détails du dessin et de la décoration, des œuvres que A.D. Trendall range dans le *Wind Group*[6]. Le tableau occupe

[5] Konrad Schauenburg, *Bonner Jahrbücher*, 161, 1961, p. 229, n° 81, pl. 48-2.

[6] Louvre, Œnochoé K 320, anciennement ED 691, N. 2688. Acquis en 1825 lors de la première vente Durand. Cf. F. Brommer, *Marb. Winckelmannsprogramm*, 1956, 13 sq.; H. Heydemann, *Hall. Winckelmannsprogramm*, 12, 1887, 44, 7; Robert R. Dyer, « The Iconography of the Oresteia after Aeschylus », *AJA*, 71-2, 1967, p. 175-176. A.D. Trendall, dans une correspondance datée du 10 mars 1972, précise que ce vase est proche par le style du peintre de Baltimore, après l'œnochoé du British Museum F 237 qui représente un dieu du vent dans une gigantomachie (cf. K. Schauenburg, *Antike Kunst*, 5, 1962, pl. 23).

Nous remercions P. Devambez (†) et ses successeurs, M. Villard et M. Pasquier, conservateurs en chef du département des Antiquités grecques et romaines au Musée du Louvre, grâce auxquels nous avons pu étudier ce vase. Hauteur totale : 49,5 cm; hauteur du tableau : 17 cm; le vase est remarquablement conservé avec seulement un repeint sur la jambe droite d'Oreste. Le vernis est assez terne. En revanche les détails du dessin sont d'une précision et d'une qualité excellentes.



10 et **11**. Œnochoé apulienne, groupe du « Wind Painter » (fin du IVe siècle av. J.-C.). Paris, Musée du Louvre, K 320. (Clichés Cluzeville.)

la panse. Il est limité, à la partie inférieure, par une grecque et, à la partie supérieure, par une frise de disques et de palmettes qui court au niveau de l'épaule séparée de l'encolure par un angle net. A la base du col, une tête féminine blanche, centrée sur la face du vase, se détache dans un décor de rinceaux. Des languettes accentuent l'allure élancée du col. Au-dessus de l'embouchure trilobée une tête féminine

en relief marque le départ de l'anse. Cette même tête se retrouve à la base de l'anse, sur la partie postérieure. Les dimensions du vase, sa forme inhabituelle pour une œnochoé qui l'apparente aux lécythes funéraires attiques, sa décoration rehaussée de blanc, sont caractéristiques de cette céramique apulienne de la fin du IVe siècle.

12. Œnochoé apulienne. Paris, Musée du Louvre, K 320. Périphotographie. (Cliché A. Chéné, CNRS, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.)

Le vase, avec son embouchure trilobée, son anse qui redescend jusque sur le haut de la panse, présente une surface picturale naturellement divisée en plusieurs zones. La partie postérieure, sous l'anse, est occupée par une grande palmette décorative. Le tableau se déroule sur le reste de la panse (Fig. 12). Un personnage barbu, *au centre*, est figuré de trois quarts gauche, assis sur un trône ouvragé, dont la décoration est rehaussée de blanc. Celle-ci n'est pas très nette : on distingue sur le dossier des rinceaux et sous l'accoudoir un motif qui semble emprunté à un bestiaire orientalisant. Le roi dont les pieds reposent sur un tabouret est revêtu d'une robe finement plissée, attachée par une ceinture et un baudrier croisé sur la poitrine. De part et d'autre du trône, le sol est schématisé par une ligne ondulée blanche qui semble figurer un sol rocailleux. Faut-il voir ici

une façon simpliste d'opposer « l'extérieur » d'où s'élancent les meurtriers du tyran à « l'intérieur » au sol lisse où se dresse le trône ? Opposition brutale en tout cas qui traduit la rapidité foudroyante de l'action ... Le personnage central se débat sous les coups de deux jeunes gens qui l'assaillent de chaque côté. Surgissant vers le flanc gauche du roi un jeune homme nu, chaussé d'*embades*[7], chlamyde volant au vent, chapeau conique du voyageur rejeté en arrière, agrippe de sa main gauche les cheveux du roi, et de sa main droite lui plante une épée dans la poitrine. La violence de son élan est accentuée par la corbeille renversée figurée dans l'espace resté libre entre ses jambes. La victime effectue le geste rituel de supplication, bras gauche tendu, paume tournée vers le visage de l'agresseur. De sa main droite le roi tente de retenir le bras armé d'une épée que brandit le deuxième assaillant : empêché de porter le coup, il a réussi cependant à maintenir la tête du roi de sa main gauche. Il ressemble comme un frère au premier. L'absence de chaussures, le fait qu'il n'ait pas porté le premier coup, le relèguent à une place secondaire dans l'action. Entre ses jambes bascule une situle. Ce détail fait pendant à la corbeille renversée dans la partie droite du tableau. A l'extrême gauche du tableau, un personnage énigmatique contemple la scène, penché en avant, le bras gauche appuyé sur le genou gauche, le bras droit tendu vers les protagonistes. Les cheveux courts, bouclés, les *embades*, le chiton court flottant, la chlamyde enroulée autour du bras gauche suggèrent d'abord un personnage masculin. Mais la facture de la robe dont la ceinture et les manches sont rehaussées de broderies, la parure qui orne le cou nous invitent à une autre

[7] Les mots ἐμβάς, ἐμβάτης désignent une chaussure de marche : c'est une botte lacée pourvue d'un revers. Elle se distingue de l'*endromis*, la guêtre de course sans revers qui monte souvent assez haut (cf. *Dict. Ant.*). L'une ou l'autre est portée par les voyageurs, les chasseurs ou les cavaliers. Le terme *embatès* désigne chez les auteurs tardifs la chaussure de théâtre en général (cf. Pollux, *Onomasticon*, IV, 18, 115). La chaussure de tragédie qu'aurait inventée Eschyle est désignée du terme ὀκρίβας (cf. *Souda*, *s.v.* et *Vie d'Eschyle*, § 13). C'est une botte à semelle surélevée. Le terme κόθορνος apparaît à l'époque d'Alexandre. Les bottes que portent Oreste et l'Erinye sur le vase du Louvre sont caractéristiques des personnages de tragédie sur la céramique du IVe siècle. Elles semblent illustrer les *arbylai*, ces rudes bottines de marche que portent les voyageurs ou les chasseurs chez Eschyle (*Agam.*, 944) et Euripide (*Oreste*, 140, *Electre*, 532). Il existe une autre chaussure de théâtre, la *crépide*, utilisée par Sophocle : c'est une sandale lacée pourvue d'une semelle plus ou moins surélevée.

identification : deux serpents se dressent dans la chevelure, et la main droite tendue en direction de la scène, dans un geste de menace, brandit un autre serpent. Il s'agit manifestement d'une Erinye[8].

Le sujet paraît clair : Egisthe, assis sur le trône usurpé, est assassiné par Oreste à droite, tandis que le fidèle Pylade, à gauche, lui prête main-forte. La scène se déroule sous les yeux menaçants d'une Erinye. La scène semble inspirée par les *Choéphores* d'Eschyle plutôt que par l'*Electre* de Sophocle ou d'Euripide. Elle atteste une fois de plus la faveur dont jouissaient les sujets dramatiques auprès d'un large public qui connaissait le répertoire essentiellement par les représentations théâtrales.

Le deuxième document (fig. 13-15) est également une œnochoé apulienne, visiblement sortie du même atelier. La forme, les dimensions, le sujet représenté sont similaires[9]. Trouvé dans une tombe de Canosa en 1884, le vase avait fait l'objet d'un rapport de G. Jatta dans les *Notizie degli Scavi* de cette année-là (p. 365-366). A cette époque où l'archéologie ne disposait pas de tous les moyens modernes d'investigation, l'observation minutieuse était le premier souci de l'archéologue. Nous trouvons sous la plume des érudits de ce temps des descriptions qui sont les modèles du genre. Qu'on nous permette de rapporter, en mémoire de G. Jatta à qui l'Italie méridionale doit tant de ses trésors, les lignes que celui-ci consacra à notre vase.

---

[8] L'Erinye est représentée le plus souvent dans cet appareil : chiton resserré à la taille par une ceinture et un baudrier croisé sur la poitrine, bottes à revers. Ce costume est semblable à celui des Amazones ou d'Artémis, à l'exception de la coiffure : à la place du bonnet phrygien, les Erinyes portent habituellement des serpents dressés dans la chevelure. Pour d'autres représentations des Erinyes, cf. Séchan, *op. cit.*, p. 92-101, A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, Methuen, 1972, p. 45-49. Tantôt les Erinyes sont représentées avec la peau noire (Ermitage 349, Séchan, fig. 30, Trendall-Webster, III, 1, 10), tantôt elles sont blanches (Louvre K 710, Séchan, pl. I, 2), tantôt, enfin, elles portent de grandes ailes (British Museum 1917, 12-10, 1, Trendall-Webster, III, 1, 11). Cet accessoire est conforme aux plus anciennes représentations où les Erinyes s'apparentent aux démons ailés comme les Harpyes ou les Gorgones.

[9] Œnochoé de même forme et de même facture que celle du Louvre, Bari n° 1014. Hauteur sous lèvre : 46 cm. Diamètre maximum de la panse : 18 cm. Diamètre de la base : 10,2 cm. K. Schauenburg fait référence à ce vase, sans citer de numéro, dans *Bonner Jarhbücher*, 161, 1961, p. 229, n. 81. Voir aussi Robert R. Dyer, *AJA*, 71-2, 1967, p. 175-176. Cf. A.D. Trendall, nouvelle édition d'*Apulian Vases*. Nous remercions le Pr A. Stazio et son épouse ainsi que le Soprintendente alle Antichità della Puglia, G. Lo Porto, grâce auxquels il nous a été possible d'étudier ce vase.

Au centre de la composition est assis, sur un trône peint en blanc, pourvu d'accoudoirs et d'un large dossier, un personnage royal d'âge mûr, barbu, vêtu d'une robe brodée, d'un manteau qui enveloppe les épaules et les jambes. Il tient un sceptre blanc dans la main gauche. Il tend la main droite et tente de retenir le bras d'un jeune homme qui de sa main gauche lui agrippe les cheveux, tandis que de la droite il lui décoche un coup d'épée. La pointe de celle-ci touche déjà le nombril du roi, mais elle ne l'a pas transpercé du fait sans doute que celui-ci a pu retenir le bras de son assaillant. Ce dernier est entièrement nu, à l'exception d'un baudrier qui lui traverse la poitrine, baudrier d'où pendait l'épée qu'il empoigne maintenant. Il porte également une chlamyde volant en arrière, retenue par une fibule ronde et blanche. Aux pieds des figures décrites gît à terre une patère à deux anses peintes en blanc. Ce groupe est fort beau et les personnages ne manquent pas d'expression. De l'autre côté du trône où est assis le roi se trouve un autre jeune homme, seulement vêtu, lui aussi, d'une chlamyde, mais avec un chapeau blanc renversé sur la nuque et maintenu par des lacets attachés sous le menton. Dans la main gauche il tient le fourreau et dans la droite l'épée nue dont la pointe est tournée vers le haut : il est manifeste cependant que son intention est d'attaquer le roi, non de le défendre. Il faut penser, à

13. Bari n° 1014. Egisthe assis sur le trône est assassiné par Oreste, *à gauche*, aidé de Pylade, *à droite*. (Soprintendenza alle antichità della Puglia.)

mon avis, que dans l'idée de l'artiste, il est plus loin du trône qu'il ne semble, de telle sorte qu'il ne sent pas encore la nécessité de pointer son arme.

De part et d'autre des deux jeunes gens apparaît, en arrière, une Bacchante, vêtue d'un long *chiton*, d'un *himation* volant au vent pendant des épaules, et d'une nébride blanche, décorée, qui couvre la poitrine. Le vêtement des deux femmes est identique. Elles portent toutes les deux les bijoux féminins habituels. Toutes les deux elles participent à la mort du roi. Celle qui se trouve à droite de l'observateur soulève des deux mains, au-dessus de sa tête, un objet blanc décoré, de forme allongée, avec l'intention évidente de le faire tomber sur la tête du roi. L'objet en question n'est pas entièrement visible, car il manquait un morceau du vase à cet endroit. On peut cependant avec certitude y reconnaître l'escabeau du trône qui manque d'ailleurs sous les pieds du roi. L'autre femme soulève des deux mains une hache à double tranchant et s'apprête elle aussi à frapper le roi ...

Nous ne saurions rien ajouter à ces lignes.

14. Œnochoé. Détail de la scène principale. Clytemnestre, portant la nébride par-dessus le chiton, brandit la double hache.

15. Œnochoé. Clytemnestre brandit l'escabeau contre les assassins. (Soprintendenza alle Antichità della Puglia).

La violence dramatique est renforcée dans le vase de Bari par les deux femmes menaçantes qui encadrent la scène centrale. La fureur qui les anime est de nature quasi surnaturelle comme l'indique la nébride, symbole de possession dionysiaque, détail sur lequel nous reviendrons. Les fioritures de la décoration rehaussée de blanc, une certaine mignardise dans les détails des vêtements et dans les traits des visages n'enlèvent rien à l'expression dramatique de ces scènes traversées par une sorte de souffle baroque.

Cette représentation n'est pas nouvelle dans l'art grec. La comparaison avec d'autres œuvres nous permet d'éclairer les détails ambigus, en particulier l'identité des personnages féminins sur le vase de Bari. Enfin nous pourrons dégager l'originalité de ces images par rapport à celles que l'on connaissait déjà et qu'Emily Vermeule, M.I. Davies et d'autres ont eu le mérite de rassembler[10]. Parmi les œuvres qui représentent un tableau complet de la mort d'Egisthe, œuvres qui sont pour la plupart antérieures aux *Choéphores* d'Eschyle, nous citerons plus particulièrement la pélikè de Vienne[11] assez voisine du cratère de Boston. Dans les deux cas, Egisthe est frappé par Oreste alors qu'assis sur une chaise il jouait de la lyre. Comme l'ont montré les critiques, ce thème d'Egisthe cithariste, attesté dans les sources les plus anciennes comme chez les comiques du IVe siècle[12], semble étranger à l'Egisthe d'Eschyle qu'on ne voit jamais en scène avec une lyre. Toutefois le souvenir de ce thème est présent, en filigrane, chaque fois qu'est évoquée la lâcheté du personnage, « une femme ... attendant à la maison que les hommes reviennent de la guerre » (*Agamemnon*, 1625-1628). Le stamnos de

[10] E. Vermeule, *op. cit.*, p. 13-19; M.I. Davies, « Thoughts on the Oresteia before Aischylos », *BCH*, 93, 1969, p. 214-260; R.R. Dyer, *op. cit.*, a relevé une liste d'une centaine de vases dont 31 attiques, 30 apuliens, 16 campaniens, 14 lucaniens, 5 de Paestum et 4 étrusques. Les 10 scènes complètes de la mort d'Egisthe qui sont représentées sur des vases attiques datent de 500 à 458. Elles sont antérieures à l'*Orestie*. Comme l'a montré M.I. Davies, c'est le cas aussi, sans doute, de la représentation de Boston qu'E. Vermeule s'est efforcée de dater un peu plus tard. E.G. Gummey-Pemberton, « A Note on the Death of Aigisthos », *AJA*, 70, 1966, p. 377-378, auteur d'une thèse inédite de l'Université de Colombia traitant le sujet, a le mérite d'ajouter quelques documents aux listes précédentes.

[11] Vienne, pélikè 3725. Cf. Beazley, *ARV*², 204, 109. Attribuée au peintre de Berlin (premier quart du Ve siècle). E. Vermeule, *op. cit.*, pl. 6, fig. 12.

[12] Sur Egisthe cithariste, Cf. E. Vermeule, *op. cit.*, p. 7; John G. Griffith, « Aegisthus Citharista », *AJA*, 71-2, 1967, p. 176-177; M.I. Davies, *art. cit.*, p. 240-259.

Berlin[13] se rapproche déjà plus de nos œnochoés puisque Egisthe y est représenté assis sur un siège ouvragé, détail capital que le peintre de nos vases apuliens a pris soin de souligner par une décoration rehaussée de blanc. Cette image serait empruntée également à une tradition ancienne : dans l'*Orestie* de Stésichore, semble-t-il, Egisthe aurait péri sur le trône même d'Agamemnon[14]. Ce détail permet de distinguer dans l'iconographie la mort d'Egisthe de celle d'autres personnages. Or le trône est un accessoire de théâtre. Symbole du pouvoir royal, il n'était pas utilisé dans la démocratique Athènes, si ce n'est pour les dieux (voir le trône de Zeus à Olympie sculpté par Phidias) ou pour les prêtres (voir le trône du prêtre de Dionysos au théâtre d'Athènes). Ce fauteuil, massif et imposant, pourvu d'un haut dossier, d'accoudoirs et d'un escabeau pour les pieds, est figuré sur nos œnochoés avec tout le faste du trône oriental que le théâtre d'une part, l'iconographie d'autre part attribuent à tous les personnages hors du commun des mortels, personnages souvent pleins d'*hybris*, représentants d'un pouvoir tyrannique[15]. Le soin avec lequel Egisthe est représenté sous les traits du tyran siégeant sur un trône usurpé, avec tous les attributs de la royauté (robe brodée, sceptre sur le vase de Bari) mérite de retenir l'attention. Mais revenons sur l'interprétation des figures féminines qui, sur le vase de Bari, participent avec tant de vigueur à l'action. Sur le stamnos de Berlin, comme sur la pélikè de Vienne, une femme est représentée avec la double hache. C'est Clytemnestre qui s'apprête à frapper Oreste pour défendre Egisthe. Sur la pélikè, Talthybios lui retient le bras. Sur d'autres images, le stamnos de Bologne par exemple[16] (fig. 7), c'est Pylade. Electre, qui sur cette dernière représentation prête main-forte à

[13] Berlin, Stamnos du peintre de Copenhague (deuxième quart du Ve siècle). Cf. Beazley, *ARV*², 257, 6; E. Vermeule, *op. cit.*, fig. 13.

[14] Eschyle, Belles-Lettres, t. II, p. IX; Séchan, *op. cit.*, p. 86, n. 1; Marie Delcourt, *Oreste et Alcméon*, Belles-Lettres, 1959, p. 19-25.

[15] Sur l'idée royale à Athènes, cf. P. Devambez, « A propos d'un lécythe à fond blanc », *AA*, 88, 1973, p. 711-719. Le siège où est assis le dignitaire perse représenté est plus modeste que notre trône. Ici, c'est le costume qui traduit essentiellement le caractère royal du personnage ainsi que son attitude. Mais au théâtre comme dans les peintures de vases, la panoplie complète du tyran comprend habituellement le sceptre, le trône décoré et l'escabeau. Sur la magnificence des trônes orientaux et le symbolisme de leur décor, cf. J. Auboyer, *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, Paris, P.U.F., 1949.

[16] Bologne, Stamnos 230, du peintre d'Egisthe (*ca* 470 av. J.-C.). Cf. E. Vermeule, *op. cit.*, fig. 14.

Oreste, intervient également en brandissant avec véhémence son bras droit tendu, paume tournée vers le ciel, pour avertir son frère du danger qui le menace (fig. 16).

16. Stamnos n° 230, du peintre d'Egisthe (*ca* 470 av. J.-C.). Bologne, Museo Civico Archeologico. *A droite*, Egisthe assis sur le lit d'apparat est frappé par Oreste aidé d'Electre; *à gauche*, Clytemnestre brandit la double hache que retient Pylade.

La double hache, si elle n'est pas nommément l'arme du crime dans *Agamemnon*, est cependant évoquée dans l'*Orestie* à plusieurs reprises. Désignée par les termes δόρυ (*Agam.*, 1149), ξίφος (*Agam.*, 1528, *Choéph.*, 1011), φάσγανον (*Agam.*, 1262), cette arme est « à double tranchant » (ἀμφήκης, *Agam.*, 1149, ἀμφίτομον, *Agam.*, 1496), termes qui caractérisent la hache rituelle.

Dans l'*Electre* d'Euripide il est bien précisé au vers 160 qu'Agamemnon est mort sous la hache (πέλεκυς). Or, quelques lignes plus loin cette même hache est appelée épée (v. 164, ξίφεσι δ'ἀμφιτόμοις). On comprend les hésitations des metteurs en scène qui représentent Clytemnestre, après le meurtre d'Agamemnon, tantôt avec une hache, tantôt avec un poignard[17] (fig. 17, 18). En fait, la double hache que brandit Clytemnestre, sur les documents les plus anciens illustrant la mort d'Egisthe, apparaît comme l'accessoire

[17] Dans l'*Orestie* montée par J.-L. Barrault en 1955, Clytemnestre apparaît armée d'un poignard, après le meurtre d'Agamemnon (mais elle brandit une hache quand elle affronte Oreste). Le Théâtre national d'Athènes, dans les représentations données au festival d'Epidaure, joue la même scène de l'*Agamemnon* avec une double hache. Sur cette ambiguïté, voir aussi A. Moreau, *Eschyle, peintre de la violence et du chaos*, thèse présentée pour l'obtention du Doctorat d'État sous la direction de Jacqueline de Romilly, Paris IV-Sorbonne, 1981, Tome I, p. 94-100; Malcolm Davies, « Aeschylus' Clytemnestra. Sword or Axe ? », *CQ*, 37, 1987, p. 65-75.

caractéristique de l'héroïne dans les représentations de la mort d'Agamemnon ou de Cassandre[18]. Eschyle lui-même fait allusion à la tradition littéraire et iconographique lorsqu'il fait dire à Clytemnestre au vers 889 des *Choéphores* :

> δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν, ὡς τάχος
> Qu'on m'apporte la hache meurtrière, vite.[19]

Sur le vase de Bari c'est bien Clytemnestre qu'il faut reconnaître dans la figure féminine qui brandit la double hache, arme qu'elle destine non à Egisthe, mais à ses assassins.

Si l'on se rapporte aux illustrations invoquées, la deuxième femme du vase de Bari pourrait représenter, comme le pensait G. Jatta, Electre qui participe activement à la mort d'Egisthe sur le vase de Bologne par exemple en maintenant le roi sur le lit où il se trouve étendu. Sur le vase de Bari, elle brandit un escabeau, instrument qu'aucun texte, à notre connaissance, ne mentionne. On le trouve représenté sur plusieurs urnes étrusques du IIe siècle avant notre ère dans des scènes illustrant la mort d'Agamemnon. L'urne étrusque n° 348 du Musée de Florence, malgré sa dégradation, laisse clairement reconnaître à droite de la scène Clytemnestre brandissant l'escabeau. Au centre Egisthe assis sur un lit d'apparat va être transpercé par l'épée d'Oreste. A gauche une Furie tient dans sa main gauche une torche et contemple la scène (fig. 19). On ne peut exclure cependant une contamination entre la scène de la mort d'Egisthe et celle de la mort d'Agamemnon. On notera l'absence de Pylade et d'Electre. Par ailleurs Clytemnestre semble menacer non Oreste mais la victime assise au centre sur un lit de repos, enveloppée d'un tissu qui rappelle le fameux filet figuré d'ailleurs sur une autre urne illustrant précisément la mort d'Agamemnon[20]. Le détail étrange de l'escabeau, présent dans les monuments les plus récents, traduit, à notre sens, une nouvelle influence : l'escabeau accompagne invariablement, sur la scène tragique, le trône royal. La présence des Erinyes, dans un accoutrement qui n'a guère varié depuis les

---

[18] Voir la mort de Cassandre sur une coupe attique du Musée de Ferrare : *Enciclopedia dell'Arte Antica*, art. « Clitemnestra », fig. 957.

[19] Nous ne suivons pas la traduction de Paul Mazon, dans ce passage où l'optatif nous semble avoir sa valeur pleine de souhait, d'ordre atténué.

[20] M.I. Davies, *art. cit.*, fig. 17, p. 235, n. 2. Urne du Musée de Florence, n° 74625.

17. Clytemnestre au poignard. Mise en scène de J.-L. Barrault, 1955.
Cliché Pic.

18. Clytemnestre à la double hache.
Mise en scène du Théâtre National d'Athènes, 1965. Cliché Charisiadis.

19. Clytemnestre à l'escabeau. Meurtre d'Egisthe ? (ou d'Agamemnon).
Urne étrusque de Florence, n° 348. Soprintendenza alle Antichità, Firenze.

spectacles du Ve siècle, confirme, semble-t-il, cette présence du théâtre que les urnes étrusques ont illustrée avec prédilection[21]. Ces mêmes urnes offrent divers exemples de composition en diptyque, où dans le même tableau sont représentés deux épisodes du drame : la mort de Clytemnestre, en général du côté gauche, la mort d'Egisthe, du côté droit. On a voulu voir dans de telles images une interprétation tardive du drame dans laquelle Pylade aurait pris une part active en tuant lui-même Egisthe pendant qu'Oreste exécutait sa mère. L'un des exemples les mieux conservés de cette scène se trouve au Musée de Sienne[22]. Nous ne voyons pas la nécessité d'introduire dans le sujet de la légende et de la tragédie une telle innovation : nous retrouvons dans cette composition symétrique de scènes juxtaposées un procédé déjà utilisé par les peintres grecs. Comme le faisaient remarquer A.D. Trendall et T.B.L. Webster (*Illustrations of Greek Drama*, p. 11), les tableaux d'inspiration dramatique sont par ailleurs souvent composés à la manière d'une affiche de cinéma où sont illustrées plusieurs images du film annoncé. Dans le vase de Bari nous aurions ainsi deux versions de la scène dramatique des *Choéphores*, l'une avec une image traditionnelle de Clytemnestre armée de la double hache, l'autre dans une version « moderne » du même personnage.

Cependant les critiques s'accordent à déclarer que la mort d'Egisthe est accessoire dans l'*Orestie*. Le thème et ses représentations seraient à mettre au compte d'une tradition antérieure à Eschyle. Robert R. Dyer, qui connaissait nos deux œnochoés, pense qu'elles n'apportent rien de nouveau : « On peut assurer qu'Eschyle a porté un coup fatal à un type littéraire et iconographique », dit-il. Oreste n'apparaît plus comme le modèle de piété filiale cité en exemple à Télémaque dans l'*Odyssée*, il est la victime des Erinyes et l'assassin de sa mère. Les images de la mort d'Egisthe sont ainsi supplantées par celles qui représentent Clytemnestre tuant son mari ou périssant de la main de son fils. Selon M.I. Davies (*art. cit.*, p. 258), « le rôle d'Egisthe est si vague, si peu important, qu'il est ignoré des autres personnages de la trilogie » et que « les scènes qui

[21] E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, vol. I, Roma, 1965 : représentation de Philoctète, pl. LXIX-LXXI; mort d'Agamemnon, pl. LXXIV2-LXXXV4; mort d'Egisthe et de Clytemnestre, représentée sur le même tableau à la façon d'un diptyque, pl. LXXVII-LXXXV.

[22] *Enciclopedia dell'Arte Antica*, *s.v.* « Clitemnestra », fig. 958.

le représentent sont étrangères à Eschyle ». E. Gummey-Pemberton abonde dans ce sens : la contamination entre la mort d'Agamemnon et celle d'Egisthe est le fait d'une longue tradition iconographique qui s'est développée à l'écart du théâtre, et si la mort sur le trône distingue le plus souvent le deuxième du premier, « aucune de nos sources littéraires conservées ne précise qu'Egisthe a été tué alors qu'il était assis sur le trône ou sur une chaise » (*art. cit.*, p. 378, 2e colonne).

N'y a-t-il pas dans cet accord de la critique un préjugé qui minimise l'intérêt d'un épisode de la trilogie aux dépens d'un autre ? Certes, loin de nous l'idée de reléguer à un second plan le thème du matricide dans les *Choéphores* d'Eschyle ! Mais nous avons relevé divers éléments qui semblent prouver que les artistes avaient été sensibles à d'autres aspects du drame : le personnage d'Egisthe assassiné sur un trône usurpé, l'Erinye menaçante, présente aux côtés d'Oreste, Clytemnestre saisie d'un délire furieux et brandissant contre son fils une arme dérisoire, voilà autant de points que l'on a, sans doute à tort, négligés. Quelle place occupent-ils exactement dans le drame d'Eschyle ?

L'ÉRINYE, SUIVANTE D'ORESTE

La trilogie d'Eschyle a contribué incontestablement à associer la présence des Erinyes à celle d'Oreste. Toutefois celles-ci n'apparaissent sur scène que dans les *Euménides* où le spectacle effrayant de leur masque noir et de leur chevelure couronnée de serpents provoqua parmi les premiers spectateurs une panique mémorable. La question de savoir si les Erinyes apparaissent à la fin des *Choéphores* a été soulevée, mais le texte d'Eschyle nous invite expressément à repousser cette hypothèse. « Vous ne les voyez pas, vous, mais moi, je les vois » (*Choéph.*, 1062). Les Erinyes interviennent dans la légende comme dans le drame lorsque tout est consommé, non après la mort d'Egisthe, mais après celle de Clytemnestre. La présence d'une Erinye sur le vase du Louvre a de quoi surprendre : signifie-t-elle que Clytemnestre est déjà morte et que la scène est inspirée de la tragédie de Sophocle, seule version où nous voyons la reine mourir avant Egisthe ? Mais la présence du trône et la scène parallèle de Bari où Clytemnestre intervient pour défendre son amant ne

suggèrent en rien la pièce de Sophocle. En fait, l'Erinye apparaît sur le vase du Louvre comme un personnage habituel de la suite d'Oreste. Cette association n'est pas le fait d'une vague tradition où se mêlent légende, théâtre et mode décorative. Elle est fondée, nous semble-t-il, sur l'œuvre même d'Eschyle. Dès le vers 462 d'*Agamemnon* est annoncée l'arrivée des déesses redoutables :

> Qui a versé des flots de sang retient les regards des dieux. Les noires Erinyes, avec le cours des changeantes années, anéantissent un jour celui dont le bonheur offense la justice.

Cette présence menaçante, invisible encore, est évoquée à plusieurs reprises, comme un thème symphonique en sourdine qui va *crescendo* (*Agam.*, 991, 1019) :

> Elle a bu du sang humain, la bande joyeuse qui s'attarde en ce palais et ne s'en laisse pas aisément déloger, la bande des Erinyes de la race. (*ibid.*, 1189-1190)

Oreste, l'innocente victime de la malédiction ancestrale, est voué, quoi qu'il fasse, aux Erinyes. Comme le notait Marie Delcourt (*op. cit.*, p. 4), on a trop négligé cette contradiction du destin d'Oreste qui subit, pour avoir obéi à l'oracle, les châtiments mêmes que celui-ci annonçait s'il ne vengeait pas son père :

> Non, il ne me trahira pas l'oracle tout-puissant de Loxias qui ... m'annonçait des peines à glacer le cœur si je ne poursuivais pas les meurtriers d'un père. (*Choéph.*, 269 sq.)

Nous voyons ici la malédiction paternelle susciter les mêmes démons qui se présentent dans les *Euménides* comme les champions de la mère. Mais dire que l'Erinye du vase du Louvre est celle qu'envoie l'ombre d'Agamemnon nous paraît hasardeux. Les lois de la vengeance ne semblent pas régies dans l'*Orestie* par la logique habituelle, et l'inconséquence que nous avons relevée dans le destin d'Oreste se retrouve à diverses reprises à propos de ces démons : ils épargnent, dans la première pièce de la trilogie, les coupables notoires, Clytemnestre et Egisthe. Dans le procès qui les oppose à Apollon, les Erinyes accablent Oreste et défendent le droit des femmes contre les hommes. Marie Delcourt a montré de manière admirable que ce procès était aussi celui des sociétés gynécocratiques que seul un Orient barbare pouvait adopter mais que les Grecs ont toujours refusées avec horreur. L'iconographie rend bien compte de la chose : les Erinyes, aux Ve et IVe siècles, sont représentées dans un

costume et avec des accessoires qui trahissent leurs prétentions « masculines ». *Embades* ou *endromides*, leurs chaussures sont celles des chasseurs ou des cavaliers. Leur robe courte, flottante, est identique à celle des Amazones, ces guerrières qui prétendaient surpasser les hommes et qui furent vaincues par les Athéniens à l'endroit même où les Erinyes devront renoncer à leurs exigences, à l'Aréopage d'Athènes[23]. Les similitudes entre les représentations des Amazones et celles des Erinyes éclairent les analogies que l'on ne manquera pas de relever dans les mythes. Une étude de P. Devambez sur « Les Amazones et l'Orient »[24] souligne le caractère grec de la légende et de ses représentations. Le processus semble avoir été le même pour les Erinyes. Certes elles seront toujours plus que de simples héroïnes de légende, et elles auront un culte attesté en divers sanctuaires. Mais dans l'art et la littérature, dès l'époque d'Eschyle, le mythe semble avoir été nourri, comme pour celui des Amazones, des fantasmes que pouvait susciter la misogynie profonde des Athéniens fermement opposés au rôle des femmes dans la vie publique. A partir du moment où elles ont été humanisées et où elles quittent leur apparence de démon ailé semblable à celle des Harpyes ou des Gorgones, les Erinyes ont été représentées sous l'apparence grave et austère des divinités de la réparation vêtues du long chiton plissé. Or, quand elles sont ressenties comme les chasseresses sauvages, championnes du droit des femmes contre les hommes (au cours du Ve siècle et spécialement dans l'*Orestie*), elles empruntent aux Amazones leur robe courte. En revanche, c'est peut-être aux Erinyes que les Amazones doivent leur participation à un certain symbolisme funéraire d'une époque plus tardive. L'interprétation sociologique de Cl. Lévi-Strauss ou psychanalytique de Marie Delcourt[25] rend bien compte de ce que pouvait représenter l'Erinye du drame d'Eschyle : elle est avant tout l'ombre de la mère assassinée avec laquelle elle se confond presque, ombre odieuse et terrifiante, incarnation d'une justice barbare. Si les Amazones ont pu devenir le modèle de l'agresseur perse, comment s'étonner que les Erinyes soient confondues avec la barbarie orientale ?

---

[23] Cf. Lysias, *Oraison funèbre*, 4-6.

[24] P. Devambez, « Les Amazones et l'Orient », *Rev. Arch.*, 1976, p. 265-280.

[25] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, I, p. 38, 49, où l'avunculat maternel paraît lié à des restes de succession matrilinéaire. Marie Delcourt, *Oreste et Alcméon*, p. 15 sq.

> Votre place est aux lieux où la justice abat des têtes, arrache des yeux, où l'on ouvre des gorges, où, pour tarir leur fécondité, la fleur de leur jeunesse est ravie aux enfants, où on mutile, où on lapide, et où gronde la longue plainte des hommes plantés sur le pal

leur dit Apollon en les chassant du temple dans les *Euménides* (v. 186-190). Par un processus de rejet analogue à celui qu'a étudié P. Devambez dans « Les Amazones et l'Orient », les Erinyes apparaissent comme l'incarnation d'une justice étrangère à l'hellénisme : dans l'œuvre d'Eschyle elles sont en particulier l'incarnation de l'implacable loi du talion qu'invoque Cassandre avant de mourir :

> Je veux seulement qu'après ma mort, de tout ceci vous témoigniez pour moi, le jour où pour prix de mon sang, le sang d'une femme, une femme aussi versera le sien, et où pour prix d'un homme perdu par son épouse, un homme tombera. (*Agam.*, 1316 sq.)

Que l'Erinye soit présente sur le vase du Louvre, au moment du règlement de compte, est donc parfaitement logique et cohérent.

Enfin, l'Erinye est fille d'Eris, la Querelle, qui engendre la violence et le meurtre sacrilège :

> Oui, c'était bien une querelle appliquée à la perte d'un époux. Ta bouche, cette fois, a dit le mot juste en nommant le génie qui par trois fois s'est engraissé aux frais de cette race. (*Agam.*, 1473-1477)

Eschyle souligne chaque fois le caractère éminemment féministe de ce démon de la vengeance (cf. *Agam.*, 151-152). Mais par un élargissement du thème où l'on reconnaît le génie du poète, l'Erinye devient, de façon générale, l'incarnation de la violence criminelle. Elle illustre en quelque sorte l'idée poignante que se faisaient les Grecs de toute mort violente : le sang versé, même involontairement, entraînait une souillure si grave qu'elle mettait en cause l'existence de la communauté. L'étrangeté des procédures que l'on constate dans les affaires portées devant les tribunaux du sang l'atteste encore à l'époque classique[26]. Oreste est l'exemple pitoyable de la souillure incarnée, souillure héréditaire qu'il porte en lui avant même d'avoir agi. L'Erinye présente sur le vase du Louvre est en quelque sorte la manifestation extérieure de cette souillure. Avant, ou après le crime, on conçoit qu'elle ne quitte pas Oreste.

---

[26] Aristote, *Constitution d'Athènes*, LVII, Palladion, Delphinion, Phréatos et Aréopage.

Cependant, il serait conforme à la psychologie de ce démon de se réjouir lorsque coule le sang : vampire assoiffé, chasseresse infernale tenant sa victime à merci, ce portrait qu'en trace le poète est illustré sur bien des monuments où nous voyons les Erinyes exciter le meurtrier en brandissant une épée, un fouet ou une torche. Elles jouent alors le rôle de Lyssa, la déesse de la folie, sous l'inspiration de laquelle le roi Lycurgue massacrait sa famille dans une tragédie perdue d'Eschyle[27]. D'ailleurs les signes précurseurs de la folie, qui révèlent la présence cachée de ces déesses du crime, ne manquent pas dans l'*Orestie*. Mais sur le vase du Louvre l'Erinye ne manifeste aucune excitation devant le meurtre. Au contraire elle effectue un geste d'interdiction, d'opposition, main tendue, index et majeur écartés, les autres doigts repliés, geste bien attesté dans le langage des figures peintes[28]. Ce n'est pas une Furie que nous avons ici, mais une Euménide ennemie de la discorde et qui demande « que la poussière abreuvée du sang noir des citoyens ne se paye pas en sa colère du sang de ces représailles qui font la ruine des cités » (*Eum.*, 976 sq.).

L'image de l'Erinye aux côtés d'Oreste, au moment où il s'apprête à tuer Egisthe, illustre de façon cohérente le rôle primordial que joue ce personnage dans l'*Orestie* tout en restant dans les coulisses jusqu'à la dernière pièce de la trilogie. Cependant son maintien réservé et surtout son geste d'opposition ne correspondent pas à son rôle effectif dans les *Choéphores* : cette Erinye-Euménide anticipe sur le dernier acte du drame où Eschyle prend parti pour les lois nouvelles selon lesquelles il ne peut y avoir de crime juste.

CLYTEMNESTRE, ÉPOUSE INFIDÈLE ET MÈRE DÉMONIAQUE

La violence gestuelle du personnage que nous avons identifié comme Clytemnestre sur le vase de Bari est conforme à la tradition qui représente la mère d'Oreste levant la double hache sur la tête de

[27] *Les Bassarides* d'Eschyle; cf. Séchan, *op. cit.*, p. 76-77.

[28] L'un des exemples les plus frappants est celui du vase des Perses : Naples, Heyd, 3253. Cf. Maurizio Borda, *Ceramiche apule*, Bergamo, 1966, p. 81. Le personnage qui représente le peuple s'oppose énergiquement à la décision prise par Darius en effectuant ce geste qui semble avoir été peu remarqué par G. Neumann, *Gesten und Gebärden*, Berlin, De Gruyter, 1965, p. 37-40. Cf. notre étude dans *C. GITA* n° 7, 1992-1993, « *Les Perses* d'Eschyle », p. 145-158.

son fils. Les anciens peintres suivaient en cela la légende selon laquelle la mort de Clytemnestre serait une sorte d'accident de parcours dans le duel qui opposait Oreste à Egisthe. Oreste aurait tué sa mère dans un acte de légitime défense. Ainsi que l'a montré Marie Delcourt, on peut comprendre cette thèse du meurtre non prémédité comme une litote du matricide dont l'horreur n'était pas acceptée. La représentation d'une Clytemnestre brandissant la double hache sur le vase de Bari est une allusion parfaitement claire à la conception traditionnelle de la mère monstrueuse, qui, après avoir tué son époux légitime et dépouillé ses enfants de leur héritage, va jusqu'à attenter à la vie de son fils. Le vers 889 des *Choéphores* évoque cette scène dramatique, mais d'une façon si fugitive, surtout à la seule lecture, que l'on ne peut guère parler d'une censure du matricide. Au contraire, Eschyle est sans doute le premier à avoir eu l'audace de présenter le sujet dans toute son horreur : le meurtre de la mère est longuement préparé, et l'hésitation qui arrête un moment le bras d'Oreste ne fait que souligner sa détermination :

> — Pylade, que ferai-je ? Puis-je tuer une mère ? ... Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils. (*Choéph.*, 899-930)

Il y a bien des manières de jouer cette scène. Ou bien Clytemnestre émeut les spectateurs et Oreste devient odieux, ou bien le crime apparaît comme une nécessité imposée de l'extérieur et Oreste suscite notre pitié. Oreste, à l'instar de Hamlet, peut être compris comme un fantoche entre les mains de puissances qui le dépassent, ou bien c'est un cynique « qui fait le mal volontairement ». Mais Clytemnestre ne doit en aucun cas émouvoir les spectateurs. Il est à remarquer que les efforts de l'héroïne pour se présenter en mère ne sont guère convaincants. « Le sein sur lequel tu suças de tes lèvres un lait nourricier » (*Choéph.*, 898), « Je t'ai nourri, je veux vieillir à tes côtés » (*Choéph.*, 908), sont autant de vaines paroles qui, loin d'évoquer une nourrice dévouée, soulignent une féminité qui met Oreste hors de lui : ce n'est pas sa mère qu'il tue, c'est l'amante qui a trompé l'époux légitime[29]. Les monuments figurés qui représentent tous

[29] Il faut noter qu'un acteur, Démétrius, portait le surnom de *Pelekus*, « La Hache ». Cf. notre ouvrage *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Belles-Lettres, 1976, p. 142, 143, 318. Sur Clytemnestre, voir Umberto Albini, « Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo », *Parola del Passato*, fasc. 270, 1993, p. 176-185.

Clytemnestre sous les traits d'une femme encore jeune et belle autorisent cette interprétation.

Il y a donc bien des façons d'atténuer l'horreur du matricide et sans doute Eschyle avait-il pris soin de le faire, plus peut-être qu'on ne veut le reconnaître. Nous pensons que l'image de Clytemnestre brandissant un escabeau est empruntée à une version scénique de la mort d'Egisthe dans les *Choéphores*. Les acteurs, dès la fin du Ve siècle, avaient le souci de la vraisemblance et du jeu réaliste. La double hache, instrument rituel, a un air antique et solennel. Peut-être, comme le suggère Fraenkel, se trouvait-elle dans le vestibule des palais mycéniens. Mais il est douteux qu'elle apparût aux spectateurs du IVe siècle comme un objet familier. Or cette scène insoutenable entre la mère et le fils doit, pour être plausible du point de vue de la psychologie quotidienne, faire intervenir un élément passionnel. La découverte du cadavre d'Egisthe va être le choc émotionnel qui engendre chez Clytemnestre le désir monstrueux de tuer son fils. Elle se précipite sur le premier instrument venu, l'escabeau du trône, son complément habituel, et elle le brandit contre Oreste. Sans doute Aristophane se serait-il moqué de cette interprétation, lui qui se gaussait des recherches de pathétique d'Euripide, voire de son « misérabilisme ». Pour le dernier des grands tragiques et pour les acteurs de son temps, le problème était, en quelque sorte, de faire descendre la tragédie dans la rue et de lui donner des allures de « fait divers ». Ce jeu de scène a pour objet d'atténuer l'horreur de l'infanticide imaginé et du matricide réalisé : les protagonistes ont droit l'un et l'autre aux « circonstances atténuantes ».

L'image du vase de Bari implique cependant un élément de plus : Clytemnestre est vêtue de la nébride, peau de bête que portent les Bacchantes au cours des chasses rituelles où elles se livrent au *diasparagmos* et à l'*omophagie*[30], c'est-à-dire au massacre des animaux qu'elles déchirent et dont elles dévorent la chair crue. Ce détail vestimentaire, signe de la possession dionysiaque, indique donc que Clytemnestre n'a plus ici raison humaine. Dès la première pièce de la trilogie, Clytemnestre est représentée à plusieurs reprises comme un être démoniaque :

> Ne crois pas que je sois la femme d'Agamemnon. Sous la forme de l'épouse du mort, c'est l'antique, l'âpre génie, vengeur d'Atrée. (*Ag.*, 1499 sq.)

[30] Sur ces rites, cf. l'ouvrage de Marcel Détienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 30, 171-173.

Cassandre confirme ce portrait terrible :

> De quel monstre odieux, dragon à deux têtes, Skylla gîtée dans les rochers, fléau des marins, devrai-je emprunter le nom pour donner celui qu'elle mérite à cette mère en furie, sortie de l'Enfer, qui contre les siens, ne respire que guerre sans trêve. (*ibid.*, 1231-1236)

Cette vision de la mère démoniaque se réalise au début des *Euménides* quand l'ombre de Clytemnestre, telle une chasseresse infernale, lance la meute des « chiennes de l'Enfer » contre Oreste :

> Lui s'évade, disparaît comme un faon, et d'un bond léger le voilà hors du filet qui vous salue d'une magnifique grimace ! Entendez-moi ... Reprenez donc vos sens, déesses de l'Enfer. Du fond de vos rêves, Clytemnestre vous appelle.[31]

La nébride de Clytemnestre n'évoque-t-elle pas cette chasse au faon suggérée au début des *Euménides* ? Si, comme le pensaient les Anciens, c'est dans le monde des morts que se révèle le vrai visage des humains, alors la prophétesse avait dit la vérité. En évoquant le faon, victime de choix des Bacchantes possédées, Clytemnestre avoue ses désirs les plus inavouables : massacrer son fils, disperser ses membres, se repaître de sa chair crue. De toutes les femmes démoniaques évoquées par le chœur, Thestios, l'infanticide, Skylla, la parricide, les Lemniennes tueuses d'hommes (*Choéph.*, 602-622), Clytemnestre est assurément celle qui vient en tête pour l'horreur du forfait imaginé. Le peintre du vase de Bari est-il le seul à représenter Clytemnestre vêtue de la nébride ? C'est un point que nous n'avons pu préciser. Remarquons seulement que les Furies la portent souvent sur les monuments d'époque hellénistique et impériale.

La violence gestuelle de Clytemnestre, ses accessoires, double hache, escabeau, nébride, semblent exprimer chez l'artiste l'intention de figurer l'héroïne sous les traits d'une mère monstrueuse dont la mort est légitime : « elle est venue la justice », s'écrie le chœur au moment où meurt Clytemnestre (*Choéph.*, 935). Eschyle lui-même a introduit dans son drame, plus sans doute que ne le dit Marie Delcourt, cette conception de Clytemnestre : il lui fallait tempérer son audace devant un public sensible au tabou du sacrilège. Les acteurs ont dû accentuer par la mimique et les accessoires le caractère odieux de Clytemnestre, l'épouse infidèle, la mère terrible, monstre redoutable dont la mort était nécessaire.

---

[31] Eschyle, *Euménides*, 111-113.

CLYTEMNESTRE ET LA RECONQUÊTE DU TRÔNE

L'image centrale dans la représentation du Louvre comme dans celle de Bari est la vision du roi assassiné sur un trône usurpé. Remarquons aussitôt que, en opposition à la figure du roi « en majesté », avec tous les accessoires qui le distinguaient sur scène des autres personnages, la nudité d'Oreste et de Pylade nous éloigne des *realia* du spectacle. Cette nudité contraste avec les représentations les plus anciennes où Oreste apparaît en guerrier armé de pied en cap, comme un hoplite. La tenue d'Oreste et de Pylade sur nos deux vases apuliens évoque cependant avec fidélité le texte d'Eschyle : « Semblable à un étranger, chargé de l'attirail complet du voyageur, j'arriverai aux portes de la cour avec Pylade » (*Choéph.*, 560 sq.). Le chapeau, la chlamyde, les bottes suffisent à caractériser les voyageurs. Cependant leur costume de scène pouvait donner l'occasion d'une image exotique, bien dans le goût des peintres de l'époque.

Mais la mort d'Egisthe ne se suffit pas à elle-même. L'enjeu du combat d'Oreste est beaucoup plus complexe qu'il ne paraît au premier abord. Le meurtre d'Egisthe est en effet la seule façon de rendre le trône à ses héritiers légitimes.

Le trône, symbole de la royauté, est évoqué dès le début de la trilogie : « Il est juste d'honorer une épouse royale quand est vide le trône de l'époux » (*Agam.*, 260). Lorsque Egisthe apparaît pour la première fois, après la mort d'Agamemnon, il revendique sans ambiguïté la possession de ce trône :

> Atrée, roi de ce palais et père de cet homme, voyant Thyeste, mon père à moi, son frère à lui, lui disputer le trône, le bannit à la fois de sa ville et de sa maison. (*Agam.*, 1577 sq.)

Egisthe, l'oncle d'Oreste et d'Electre, représente une solution possible pour le règlement de la succession. Cet aspect de querelle « dynastique » n'est pas à négliger. Mais du point de vue des institutions d'Athènes, la seule voie légitime qu'avait Egisthe d'accéder au pouvoir, en l'absence d'autres héritiers, était d'épouser Electre, la fille épiclère. Cependant la possession du trône ne saurait obéir à aucune loi, sinon celle du meurtre. L'Egisthe d'Eschyle, à la différence de la légende, a machiné le meurtre « sans même oser agir ni frapper de son bras » (*Agam.*, 1635). Sa lâcheté, sa vanité, son impuissance réelle devant la révolte du peuple soulignent en fait les responsabilités de Clytemnestre qui, après avoir assassiné son époux et son roi, a

dépouillé ses propres enfants de leur héritage. Sa « trahison » révèle de sombres ambitions qui ont fait d'elle l'artisan d'une révolution de palais.

Le trône symbolise le pouvoir absolu du tyran. Cependant le meurtre d'Egisthe n'a pas véritablement une signification politique. Oreste inclut dans ses motivations le souci de libérer les Argiens d'une odieuse servitude (*Choéph.*, 302) et le chœur parle bien des flambeaux de la liberté (*ibid.*, 863). Mais Oreste a peu de rapports avec un Harmodios (bien que ce rapprochement ait pu trouver un écho chez des spectateurs qui avaient appris à haïr le nom de Pisistrate et de ses fils). Dans la tragédie que nous pouvons lire aujourd'hui, l'assassinat d'Egisthe est avant tout une affaire de famille. Il s'agit pour les héritiers légitimes de recouvrer leurs biens. Car le trône est aussi le symbole des richesses dont Oreste et Electre ont été dépouillés. Cette idée revient comme un leitmotiv dans les lamentations d'Electre qui, du point de vue des institutions athéniennes, avait quelque raison de se sentir lésée : « Moi, on me traite en esclave, Oreste est banni de ses biens » (*Choéph.*, 135). Si Oreste se plaint moins qu'Electre de sa pauvreté, il y pense cependant, même dans les moments les plus dramatiques :

> L'œuvre n'en doit pas moins être achevée : bien des désirs en moi se trouvent d'accord. A côté des ordres du dieu, c'est le deuil profond de mon père, sans parler du dénuement qui me presse. (*Choéph.*, 301)[32]

« Recouvrer l'éclatante prospérité de ses pères » (*Choéph.*, 865), voilà le but poursuivi au delà de la vengeance qui s'assouvit dans le sang.

La vision d'Egisthe assis sur le trône d'Agamemnon est évoquée par Oreste au vers 572 des *Choéphores* dans des termes que Sophocle reprendra presque mot pour mot au vers 267 de son *Electre*. Les poètes sont restés plus proches qu'on ne l'a dit de cette conception ancienne du drame, illustrée dans les images du roi assassiné sur le trône. Seul Euripide s'en est séparé :

> Ma mère, elle, au milieu des dépouilles de la Phrygie, est assise sur un trône : près des marches, se tiennent des captives d'Asie que mon père a conquises, et qui, comme à Troie, portent leurs robes attachées avec des broches d'or. Tandis que le palais garde encore la tache noire où se corrompt le sang de mon père, l'assassin se montre en public, porté sur

[32] *Choéphores*, 301 : καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία.

> le char même de sa victime, et il tient, orgueilleux, dans sa main criminelle, le sceptre qui jadis commandait à la Grèce. (*Electre*, 314-322).

Clytemnestre a usurpé les richesses, tandis qu'Egisthe avide de pouvoir s'est emparé du char. Mais chez Eschyle pouvoir et richesses sont confondus dans l'image du trône. Or ce trône est très précisément évoqué dans l'encadrement d'un *prothyron* : ce porche à colonnes *in antis* devait faire partie du dispositif scénique de l'*Orestie*. Spécialement dans les *Choéphores* il est fait allusion à ces ἑρκείους πύλας (v. 561, 569 sq.) que Rees et Hammond ont identifiées, de façon convaincante, avec le *prothyron* souvent représenté sur les vases italiotes[33]. L'évocation d'Oreste au vers 572 des *Choéphores* prépare, à notre sens, le tableau que les spectateurs découvrent en même temps que Clytemnestre au vers 887 : Clytemnestre, appelée par les cris du serviteur, sort du gynécée au vers 885, accourt devant la porte centrale, qui s'ouvre alors, faisant apparaître dans une composition voisine de nos vases le cadavre d'Egisthe gisant sur le trône, avec, de part et d'autre, Oreste et Pylade. Qu'il y ait usage de l'*ekkyklema* ou d'un autre dispositif, le corps d'Egisthe est visible : le démonstratif qu'emploie Oreste ne laisse aucun doute :

> Σὲ καὶ ματεύω· τῷδε δ'ἀρκούντως ἔχει
> C'est toi justement que je cherche : pour *celui-ci*, il a son compte. (v. 892)

L'apostrophe de Clytemnestre prend alors toute sa valeur pathétique :

> οἴ' γω· τέθνηκας, φίλτατ' Αἰγίσθου βία
> Hélas, tu es donc mort, mon vaillant Egisthe.

Les portes se referment au vers 930 quand Oreste entraîne dans le palais sa mère prise elle aussi au piège. Lorsque tout est consommé, de nouveau les portes s'ouvrent au vers 973 :

> Contemplez les deux grands tyrans de la patrie, assassins de mon père, et ravageurs de ma demeure. Ils siégeaient, augustes, naguère, sur leurs trônes, maintenant encore ils restent unis.

---

[33] Kelley Rees, « The Function of the Prothyron in the Production of Greek Plays », *Cl. Ph.*, 10, 1915; N.G.L. Hammond, « The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus », *Greek, Roman and Byzantine Sudies*, 13, 4, 1972, p. 387-450. Pour le *prothyron*, voir *id.*, p. 438. C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London, Athlone Press, 1976, p. 126 sq., pense que le *prothyron* pouvait être muni d'un rideau permettant aux acteurs de se mettre en place lorsque la représentation commençait par une scène d'intérieur.

Tout suggère ici le trône usurpé par des tyrans qui dilapidaient la fortune paternelle. Faut-il y voir une invitation à « visualiser » les corps des deux victimes gisant sur des trônes jumeaux ? L'effet de surprise est sans doute atténué par la première apparition du trône au vers 887 mais la présence du filet sur le corps des coupables renouvelle l'effet : la présence de cette pièce à conviction n'est pas l'élément le moins saisissant de la scène. Il n'y a pas, à notre connaissance, de document illustrant le tableau de la façon que nous suggérons. Mais la vision d'Egisthe gisant sur le trône rappelle l'image des victimes du destin, reposant sur un trône ou un lit d'apparat, dans l'encadrement d'un *prothyron*, images dont la céramique italiote nous propose plusieurs exemples. L'un des plus beaux représente la mort de Glaukè[34], qui périt par la tunique empoisonnée envoyée par Médée. Le caractère plastique et pathétique de tels tableaux a été à juste titre attribué à une influence des spectacles dramatiques et à l'usage, qui peut paraître artificiel aujourd'hui, de l'*ekkyklema*, cette estrade mobile qui, sortant des coulisses, au milieu du *frons scaenae*, présentait aux yeux des spectateurs des tableaux de scènes d'intérieur, tableaux dans lesquels on pouvait d'ailleurs imiter des compositions célèbres de l'art plastique ou pictural.

Les images de nos vases apuliens correspondent autant à la lettre qu'à l'esprit du texte d'Eschyle. Mais le privilège du peintre est précisément de pouvoir représenter le meurtre lui-même qu'on ne jouait pas sur scène. Cet usage que l'on retrouve dans notre théâtre classique s'explique sans doute pour d'autres raisons que les simples règles de la bienséance: la crainte de la souillure que tout spectateur de ce temps devait ressentir devant l'exécution d'un geste sacrilège était la plus puissante des censures. Par ailleurs les Anciens ont mis longtemps à acquérir cette sorte d'indifférence à la fiction que donne une longue habitude des spectacles dramatiques. La tragédie est un art encore nouveau en 458 avant J.-C. et l'on pouvait craindre des réactions analogues à celles de Solon scandalisé par les représentations de Thespis (*Vit. Sol.*, 29). D'ailleurs la fin d'Eschyle reste assez mystérieuse : son départ en Sicile, après l'*Orestie*, pourrait avoir quelque rapport avec la représentation[35]. Un siècle et demi plus tard les choses ont dû évoluer, à Athènes du moins et en Italie

[34] Musée de Munich, Amphore apulienne 3296. Cf. Séchan, *op. cit.*, p. 405-422.

[35] C'est l'opinion de J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York, 1971, p. 537-539.

méridionale, où le public s'est familiarisé avec les représentations théâtrales. Sans doute metteurs en scène et acteurs ont-ils plus de liberté que par le passé. Mais ils l'exploitent surtout pour flatter le goût d'un public moins désireux d'impressions fortes que prêt à s'émouvoir devant des états d'âme où il puisse se reconnaître. La recherche du jeu réaliste, l'exploitation du pathétique poussent les acteurs à surcharger les décors et à compliquer la mimique. Il n'est pas certain qu'Eschyle y gagne. Les œnochoés que nous avons présentées traduisent, nous semble-t-il, cette évolution. Comme par le passé, on laisse au spectateur le soin d'imaginer les scènes sanglantes qui se déroulent derrière les portes closes sur l'agonie des héros. Les cris d'épouvante qui s'échappent du palais sont la plus habile des « préparations » et lorsque apparaît le tableau du destin accompli, on peut alors s'abandonner à toutes les émotions de la pitié et de l'horreur.

Le vase du Louvre et celui de Bari nous semblent exemplaires à plusieurs égards. Œuvres d'artistes mineurs, ils traduisent, mieux peut-être que le grand art, le goût du public. Or, comme l'atteste la production de la céramique italiote, en Grande Grèce du moins, celui-ci est passionné par le théâtre. Les *Choéphores* d'Eschyle furent sans doute l'une des pièces les plus appréciées : la scène autour du tombeau d'Agamemnon revient comme un leitmotiv dans les œuvres du peintre lucanien dit précisément « peintre des Choéphores ». Nos vases apuliens illustrent une scène qui a paru longtemps secondaire aux yeux des critiques modernes. Nous espérons avoir démontré que, pour le spectateur moyen de la fin du IVe siècle, la mort d'Egisthe et l'intervention de Clytemnestre, en épouse infidèle et en mère démoniaque, étaient un grand moment du drame.

Paulette GHIRON-BISTAGNE
Université Paul Valéry
Montpellier

MÉDÉE, OU L'AMOUR MAUDIT*

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

Parmi les innombrables travaux consacrés au personnage de Médée, l'un des derniers en date, celui de Duarte Mimoso-Ruiz[1], permet de se faire une idée de la vitalité du thème jusqu'aux temps modernes. Les études que l'on peut lire dans cet ouvrage apportent une contribution supplémentaire sur la variété des cultures et des époques qui se sont emparé de l'héroïne antique. La mise au point d'Alain Moreau[2] souligne en particulier les approches possibles du mythe. L'objet du présent article est plus modeste. Il ambitionne seulement d'attirer l'attention sur quelques aspects négligés par la critique.

Le succès posthume de la *Médée* d'Euripide a de quoi surprendre si on pense à la façon dont fut accueillie l'œuvre lors de sa création aux Grandes Dionysies d'Athènes, en 431 avant J.-C. C'est Euphorion qui obtint alors le prix. Sophocle fut classé second et

---

* Une première version de cette étude a été publiée dans les *Cahiers du GITA*, n° 2, 1988, *Medeia*, p. 121-139, sous le titre « Les avatars de la légende de Médée dans la tragédie post-euripidéenne et à l'époque gallo-romaine ». Nous avons pu reprendre quelques points après cette première publication. Nous remercions Luigi Bernabo-Brea et Madeleine Cavalier qui nous ont permis d'étudier le vase de Lipari. Nous remercions également Marie-Christine Hellman, conservateur à la Bibliothèque Nationale, pour ses précieuses indications sur les lampes d'Avignon.

[1] Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*, Publications de l'Université de Strasbourg, Paris, Ophrys, 1982. Par l'étendue de sa documentation et par son approche méthodologique, cet ouvrage restera longtemps exemplaire.

[2] Voir les articles d'Alain Moreau, *Conn. Hell.*, 24 à 33, 1985-1987.

Euripide arriva en dernière position avec sa trilogie *Médée, Philoctète, Dictys*, suivie du drame satyrique *Les Moissonneurs*. On sait que les Athéniens avaient été choqués par le personnage de Médée, qui, malgré un portrait psychologiquement cohérent et pathétique, finit par commettre un crime contre nature. Méditer sur « l'échec » d'Euripide, situer sa création dans la tradition grecque, ne nous paraît pas inutile pour comprendre combien le thème de « l'amour maudit » avait pu paraître déroutant et étrange aux Athéniens du Ve siècle avant J.-C.

LA MÉDÉE D'EURIPIDE ET LA TRADITION GRECQUE

Avant Euripide la figure de Médée avait été peu illustrée dans l'art et la littérature. Hésiode dans sa *Théogonie* est l'un des premiers auteurs à lui consacrer un développement important centré surtout sur la généalogie qui restera pratiquement le modèle des auteurs postérieurs. Il faut en retenir que Médée descend du Soleil par son père Aiétès, fils d'Hélios, et d'Océan par sa mère Idyia, « Celle qui sait ». On n'a peut-être pas suffisamment insisté sur cette hérédité archétypale : Médée est fille de la lumière et des ténèbres sous-marines, elle participe de l'air et de l'humide, du feu et de l'eau. Elle est la nièce de Circé, la magicienne experte en philtres, capable de transformer en animal un être humain, mais qui, par amour pour Ulysse, renoncera à ses maléfices (Homère, *Odyssée*, V, 135 sq.). Elle a pour frère Absyrtos, « l'écorché », nom prédestiné, et pour sœur Chalciopè, « Celle qui a des yeux de cuivre », sorte de maîtresse des métaux, ce qui est naturel quand on a parmi ses ancêtres Océan lui-même[3]. On peut noter que Médée subit son hérédité solaire suivant des modalités qui la font rejoindre la grande famille des amoureuses maudites, celle des filles du royaume de Crète, Pasiphaé, Phèdre, Ariane, qui elles aussi descendent du Soleil. Prédestinée à l'amour, mais à l'amour malheureux, Médée a une particularité qu'explique et souligne sa généalogie : elle est douée de pouvoirs

[3] Cf. Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1977; Marie Delcourt, *Héphaistos ou le dieu magicien*, Paris, Belles Lettres, 1957 : sur le rôle des profondeurs sous-marines dans la maîtrise des métaux, cf. chap. 7 et 8. Voir à ce propos le rôle des Telchines et des Cabires in Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

surnaturels. Comme son nom l'indique, elle est celle qui inlassablement « trame », « ourdit ». C'est par ses stratagèmes qu'elle s'illustre d'abord chez les prédécesseurs d'Euripide, stratagèmes tous consacrés à aider et sauver Jason. Comme si les pouvoirs magiques de sa tante Circé s'étaient reportés sur la nièce au moment où celle-ci découvre la passion d'amour. Plusieurs poètes avaient illustré la légende de Médée en mettant l'accent sur le personnage de Jason. Karkinos dans les *Naupactia*, Eumélos dans les *Corinthiaca* et surtout Pindare dans sa IVe *Pythique* avaient développé le thème des exploits de Jason et de l'assistance que lui prête Médée. L'amour heureux fait d'abord d'elle la magicienne bienfaisante grâce à laquelle Jason triomphe des épreuves et s'empare de la Toison d'Or. Mais c'est l'amour aussi qui pervertira sa vocation et lui fera commettre son premier crime, le meurtre de son frère Absyrtos, dépecé, dont les membres dispersés permettront aux amants de s'enfuir en retardant la poursuite d'Aiétès. Médée, experte en magie blanche, capable de sauver, de rajeunir, est aussi la sorcière maléfique. Diverses tragédies, antérieures pour la plupart à la *Médée* d'Euripide, avaient pris pour sujet cet aspect du personnage. Eschyle, dans *Les Nourrices de Dionysos*, décrivait les prodiges de Médée redonnant aux Hyades leur jeunesse. Sophocle dans son *Pélias* et ses *Rhizotomoi* (« Les coupeuses de racines »), puis Euripide lui-même dans ses *Péliades*, mettaient en scène les exploits criminels de la magicienne : après avoir prouvé son pouvoir de rajeunissement sur Aeson, père de Jason, sur Jason lui-même, sur les nourrices de Dionysos et sur le bélier, Médée convainc les filles de Pélias de dépecer leur père et de mettre ses membres à cuire dans un chaudron. Épreuve, on le sait, dont Pélias ne se remettra pas !

Un autre aspect se dégage de la tradition relative à Médée chez les prédécesseurs d'Euripide, mais pour ainsi dire, en filigrane. Médée, d'ascendance divine, pourrait être elle-même une ancienne divinité, d'origine orientale peut-être, présidant à des rites sanglants (rites d'immortalité ?). Elle entretient en tout cas des rapports étroits avec les divinités féminines du panthéon grec : Héra, Aphrodite, Hécate, Artémis, Eilythie[4]. C'est à Corinthe que la présence de Médée est la mieux attestée. Suivant certaines traditions, Médée aurait fondé le culte d'Aphrodite à Corinthe. Nous savons par Pausanias que

[4] Voir le développement de certains de ces aspects dans l'article d'Alain Moreau, « Les mille et une facettes de Médée : à la recherche des origines, Médée la déesse », in *Conn. Hell.*, 28, juillet 1986, p. 65-78.

le culte d'Hélios était encore présent à Corinthe au deuxième siècle de notre ère en liaison avec celui d'Aphrodite. Suivant d'autres témoignages Médée serait une prêtresse d'Héra Acraea, à moins qu'elle ne soit une hypostase de cette même Héra. Des rites étranges, de caractère expiatoire, semblent indiquer l'existence d'antiques sacrifices d'enfants en l'honneur de cette Héra de Corinthe. Pausanias décrit la fontaine de Glaukè où la fille de Créon se serait jetée et surtout il mentionne le tombeau des deux fils de Médée, Merméros et Phérès, *mnema* sur lequel se dressait l'image de l'Épouvante. Quatorze enfants, sept filles et sept garçons, issus des familles nobles, passaient une année dans le sanctuaire d'Héra : vêtus de noir, la tête rasée, ils célébraient des rites de caractère funéraire. Ces rites, Euripide les connaissait fort bien[5].

> C'est moi qui les ensevelirai. Je les porterai au sanctuaire d'Héra, déesse de la colline, pour que nul ennemi ne les outrage en renversant leur tombe. Et à cette terre de Sisyphe nous affecterons une fête et des cérémonies solennelles, désormais, en expiation de ce meurtre impie. (*Médée*, v. 1378-1383)

Euripide manifeste une fois de plus sa curiosité "archéologique" pour des rites étranges dont la signification avait pu être occultée par le temps. On trouve dans son *Hippolyte Couronné* des allusions de cet ordre[6]. Suivant la tradition, ces rites funéraires auraient été imposés aux Corinthiens eux-mêmes coupables du meurtre des enfants qu'ils auraient massacrés par haine de l'étrangère et pour

---

[5] Sur Médée et les cultes de Corinthe, cf. Ch. Picard, « L'Héraeon de Pérachora », in *Revue Archéologique*, XXXV, 1932, I, p. 218-219; P. Roussel, « Médée et le meurtre de ses enfants », in *Revue des Études Anciennes*, XXXII, 1920, p. 157-171; A. Brelich, « I figli di Medea », in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXX, 2, 1959, p. 228-235. Sur l'ensemble de la question de Médée nous renvoyons à la bibliographie usuelle : P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, *s.v. Médée, Médos, Medeios*; Jenssen et Lesky, in *Realencyclopädie* de Paulys-Wissowa, *s.v. Medeia* (II c. 743, XV c. 29 sq.); F. Durbach, in *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* de Daremberg et Saglio, *s.v. Medea*, Seelinger, in *Lexikon* de Roscher, *s.v. Medeia* (I c. 503 sq. et II c. 2482 sq.); E. Simon, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, s.v. Medea*; A. Moreau, *Cahiers du GITA*, n° 2, oct. 1986; *Conn. Hell.*, 1985-1986, n° 24 sq.; *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

[6] Allusion à la fondation du culte d'Aphrodite-Hippolytéenne (vers 30-32) et description des rites de Trézène (vers 1423-1427). Voir *supra*, « Phèdre ou l'amour interdit ».

venger la ruine du palais royal. Mais les Corinthiens, désireux de blanchir leurs ancêtres d'un forfait abominable auraient commandité à Euripide une nouvelle version de la mort des enfants de Médée pour la coquette somme de cinq talents[7]. On ne sait trop quel crédit accorder à de telles indications. Ce qui est certain c'est que la nouveauté de la création euripidéenne avait déplu fortement aux Athéniens, peut-être pour des raisons politiques (les Corinthiens entraient dans le camp pro-spartiate au début de la guerre du Péloponnèse), mais surtout parce que l'infanticide avait paru excessif dans la peinture des ravages causés par l'amour trahi. On notera qu'en dehors de Corinthe de l'Isthme, lieu de la tragédie d'Euripide, la présence de Médée fut attestée en divers sites au cours de l'Antiquité dans un contexte rituel. Les anciens connaissaient plusieurs cités du nom d'Ephyra, dénomination archaïque de Corinthe : en Thessalie, en Sicyonie, en Elide et en Thesprotie. Nous verrons que jusque dans les temps modernes ces régions ont gardé le souvenir de la légende de Médée. Le cas de Corcyre-Corfou est particulièrement intéressant puisque c'est là, suivant la version d'Apollonios de Rhodes (IV, 982 sq.) qu'aurait été célébré le *hieros gamos* de Jason et de Médée : une fête annuelle commémorait le souvenir de ces noces dans le sanctuaire d'Apollon Nomios, autour des autels des Nymphes et des Néréides, fondés par Médée elle-même.

La nouveauté d'Euripide consistait non seulement dans l'exploitation de rites archaïques encore pratiqués à Corinthe, mais dans le développement de la séquence athénienne de la légende. Egée, roi d'Athènes, apparaît, assez artificiellement, il faut l'avouer, au vers 663 de la tragédie d'Euripide. Il promet assistance à Médée :

> si, de toi-même, tu te présentes à ma demeure, tu y demeureras inviolable, sans nul danger que je te livre à personne. (726-728)

Hérodote déjà (VII, 62) mentionnait les liens de Médée et d'Egée. Euripide consacra à ce sujet une autre tragédie intitulée précisément *Egée*. Il y développait l'épisode athénien des aventures de Médée. La tragédie était centrée sur le complot ourdi par Médée contre Thésée, fils d'Egée, qui revient à Athènes après son exil à Trézène. Rééditant à son égard le rôle de marâtre perverse que Phèdre avait joué envers Hippolyte, Médée cherche à faire empoisonner son beau-fils par Egée lui-même. Le drame sera évité au dernier moment et Médée sera

[7] Scholie manuscrit E. *Médée*, v. 9; cf. Ael. *V.H.* 5, 21.

chassée d'Athènes. Y avait-il dans cette tragédie un élément de ce que Claude Lévy-Strauss a appelé « la transformation Putiphar », à savoir la tentative de séduction de la belle-mère à l'égard du beau-fils[8] ? Faut-il penser que Médée, comme tant d'autres belles-mères de la tragédie grecque, s'était éprise de son beau-fils avant de rechercher sa perte ? Tous les éléments étant réunis dans l'intrigue, il serait intéressant de pousser les recherches en ce sens. Outre la tentative d'empoisonnement on peut ajouter à la carrière maléfique de Médée la mission impossible imposée à Thésée : combattre le taureau de Marathon. On se souvient que l'amour vainqueur avait sauvé Jason dans une épreuve similaire où il avait triomphé des taureaux de Colchide grâce à l'aide de Médée. Mais Thésée ne périt pas malgré la haine de Médée : le schéma de cette séquence suit celui qu'Euripide avait illustré dans une autre tragédie, *Sthénébée*. Dépitée de voir son beau-fils refuser ses avances, Sthénébée avait convaincu son époux Proïtos d'envoyer Bellérophon affronter une mort certaine. Mais le beau-fils réussissait à se venger de la belle-mère et l'enlevant sur son cheval Pégase il la précipitait à la mer. Dans cette optique la thèse de C. Sourvinou-Inwood, qui reconnaît sur diverses peintures de vase Thésée poursuivant Médée, est parfaitement plausible[9]. Il resterait à trouver les éléments manquants de « la transformation Putiphar » à propos de Médée elle-même, éléments qui sont, nous le verrons, cohérents avec l'ensemble du personnage de l'amoureuse maudite. Sans nous étendre davantage sur les tribulations de Médée, en Elide d'abord, puis en Asie, notons pour finir que de l'union de Médée et d'Egée serait né un fils, Médos, héros éponyme des Mèdes, qu'il ne faut pas confondre avec Médéios, ce fils de Jason et de Médée que certaines versions mentionnent (Hésiode, *Théog.*, 1000 sq., *Paus.*, II, 3, 9). On a pu interpréter la séquence asiatique de la légende de Médée dans une perspective de propagande anti-perse[10]. Nous pensons aussi que le rôle d'Egée donné comme père de Médos dans la plupart des témoignages traduit une version étiologique du nom des Mèdes fondée sur les ambitions d'une Athènes impérialiste revendiquant la conquête de l'Asie.

---

[8] Claude Lévy-Strauss, *Mythologiques* IV, *L'Homme nu*, Paris, 1971, p. 400-401, 454-470, 474-475.

[9] Christiane Sourvinou-Inwood, « Theseus as Son and Stepson », in *Suppl. Bulletin of Classical Studies*, XL, 1979.

[10] A. Moreau, *Conn. Hell.*, oct. 1985, n° 25, p. 48, 49.

L'originalité essentielle d'Euripide consistait donc dans la peinture dramatiquement plausible d'une femme réunissant les rôles d'amante, d'épouse, de mère, qui finit par commettre le crime le plus abominable, le meurtre de ses propres enfants. Euripide, nous semble-t-il, a voulu donner ici une autre illustration des ravages de l'amour mauvais qu'il avait dépeint dans *Sthénébée* et surtout dans ses deux *Hippolyte*. La figure sombre et altière de Médée ne se prête guère à première vue à une interprétation de type « victimaire »[11]. Et pourtant Médée n'est-elle pas, elle aussi, une victime d'Eros qui lui fait trahir sa famille, comme Ariane, qui lui fait verser le sang innocent comme Phèdre ?

> Pour moi, puisque tu exaltes si fort tes services, c'est à Cypris que j'attribue le salut de mon expédition, à elle seule entre les dieux et les hommes. Toi, tu es certes d'esprit subtil; mais il t'est odieux d'expliquer qu'Amour, de ses traits inévitables, t'a contrainte (ἠνάγκασε) à sauver ma personne

dit Jason dans la tragédie d'Euripide (*Médée*, 525-527). Le chœur qui suit chante la toute-puissance d'Aphrodite-Cypris :

> Puisses-tu ne jamais, O Maîtresse, contre moi, de ton arc d'or, diriger le trait inévitable qu'enduit le philtre du désir. (*Méd.*, vers 630 sq.)

L'Amour sage (*sophron*) est un don des dieux. Mais Médée est victime de l'Amour Mauvais. Nous avons eu l'occasion de montrer que dans le jeu de ces puissances obscures qui frappent les amoureuses de la mythologie, toutes les divinités féminines sont solidaires et notamment Artémis[12]. La déesse de la virginité et des initiations n'apparaît pas nommément dans la tragédie d'Euripide. Mais la « responsabilité » d'Artémis dans les malheurs de Médée est soulignée dans des versions peu connues, caractéristiques de la potentialité du mythe. Il s'agit en particulier de celle qui est rapportée par Diodore (IV, 46 sq.) d'après Dionysos de Mytilène, dit Skytobrachion[13], selon lequel Médée est petite-fille de Persès, nièce d'Aiétès, fille d'Hécate et sœur de Circé. Elle vit en Tauride où, comme dans *Iphigénie en Tauride*, les étrangers qui abordent doivent être sacrifiés à Artémis. Mais, dès que Jason paraît, c'est « le coup de foudre » : Médée trahissant son père et sa déesse sauvera Jason. Médée n'était pas, dans cette version, prédestinée au mal. Bien au contraire

---

[11] Nous empruntons l'expression aux travaux de René Girard, notamment *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
[12] Voir n. 6.
[13] Jacoby, *F.H.Gr.*, I, A, p. 247-257.

> les pouvoirs magiques qu'elle tenait de sa mère et de sa sœur, elle les utilisait non pour perdre les mortels, mais pour les sauver.

Du reste, c'est une version semblable qui sera développée chez certains poètes latins (Dracontius, *Poet. Lat.*, 5, 192 sq.) : les aspects bénéfiques de Médée l'ont fait parfois confondre avec *Angitia* ou *Bona Dea*, divinités guérisseuses et salvatrices. Certaines traditions attribuaient à Médée une véritable apothéose dans laquelle elle retrouvait, aux Champs Elysées, ces autres victimes divinisées que sont Iphigénie, Hélène ou Polyxène. Artémis joue un rôle complexe dans le récit de Dionysos Skytobrachion. Mais que l'on fasse de Médée une antique déesse présidant à des rites d'immortalité, que l'on fasse d'elle une prêtresse d'Artémis, d'Héra ou d'Hécate que le même Dionysos Skytobrachion lui donne pour mère, que l'on transpose sa légende dans le seul domaine des humains, Médée est, comme le souligne Jason dans la tragédie d'Euripide, une victime d'Eros. Or Aphrodite n'agit jamais seule. Il y a dans le monde des dieux une « solidarité » des divinités féminines qui gouvernent la vie des femmes, qui règnent sur la fécondité, qui président à la vie et à la mort. C'était là sans doute le message essentiel d'Euripide qui a tant dérangé l'ordre des rapports officiels entre hommes et dieux établis par l'orthodoxie grecque du Ve siècle avant J.-C.

Pour clore ce chapitre nous invoquerons une image peu connue dans laquelle nous pensons pouvoir reconnaître Médée avant qu'elle ne succombe à l'amour. La première rencontre de Jason et de Médée a été traitée par divers auteurs : Pindare, *Pythiques*, IV; Hésiode, *Théogonïe*, V, 332; Sophocle, Les *Colchidiennes*, Frag. II, p. 15 Pearson; Valérius Flaccus, VII, 394 sq., VIII, 34 sq.; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 74 sq., *Héroïdes*, XII, 69 sq.; c'est Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 288 sq. qui donne la version la plus complète. Il a pu s'inspirer de la tragédie perdue de Sophocle, Les *Colchidiennes*, dont les fragments rapportent divers épisodes. Un tableau célèbre représentait cette rencontre : Philostrate le Jeune le décrit dans la VIIe de ses *Imagines*. Les *Argonautiques orphiques*, œuvre tardive du Ve siècle peut-être (Francis Vian, *Argonautiques orphiques*, Belles Lettres, 1987), suivent de près Apollonios, sauf pour certains détails. Par exemple, bien que Médée soit présentée comme « la jeune vierge Médée, pleine de pieuse réserve » (vers 795-796), elle se donne à Jason lors de leur première rencontre qui a lieu près de la nef Argo. Apollonios présente Médée comme prêtresse

d'Hécate (III, 251-252). Dans les *Argonautiques orphiques*, l'héroïne est prêtresse d'Artémis (vers 905-906), mais Hécate joue un grand rôle chez les deux auteurs qui soulignent le fait que Médée tient ses pouvoirs magiques et sa science des drogues d'Hécate elle-même. Chez les deux auteurs, Médée est douée de pouvoirs bienfaisants avant la découverte de l'amour. La peinture que nous avons conservée aujourd'hui est figurée sur un beau cratère en calice, conservé au Musée Eolien de Lipari[14]. Sur la face A on voit Alcmène sur le bûcher entre Zeus et Héraclès. Sur la face B, un Eros adolescent, ailé, au centre, décoche une flèche vers une jeune fille à droite. Celle-ci tient à la main un papyrus déroulé (fig. 1). Selon Luigi Bernabo-Brea, il s'agirait du rouleau magique où étaient consignées les recettes de la magicienne, recettes dont Jason bénéficiera aussitôt pour vaincre les taureaux sacrés qu'il doit affronter. Médée est figurée avec les insignes de son statut : couronne sur les cheveux relevés, tunique ajustée sur la poitrine par un baudrier croisé, accessoire habituel du costume des Erinyes, servantes d'Hécate. Les clés tombées à ses pieds ainsi que l'autel semblent bien situer cette rencontre dans le bois sacré de la déesse où Médée a donné rendez-vous à Jason, selon la version d'Apollonios. A gauche, Jason dans la nudité héroïque, contemple la scène, pied gauche appuyé sur un petit pilier. La métamorphose de Médée en magicienne malfaisante va s'accomplir sous l'effet de l'amour maudit. C'est ce dernier moment que le peintre a choisi de représenter. L'atmosphère de la scène correspond au récit que Médée elle-même en fait dans la XIIe *Héroïde* d'Ovide, lettre de reproches qu'elle adresse à Jason :

> Il est un bois assombri par les sapins et le feuillage de l'yeuse; à peine les rayons de soleil y peuvent pénétrer. Il s'y trouve, du moins il s'y trouvait, des sanctuaires de Diane; la déesse est debout, façonnée dans l'or par une main barbare. Le sais-tu ou as-tu oublié ces lieux et moi du même coup ? Nous y vînmes ... (vers 68-72).

On notera que dans les *Argonautiques orphiques* (vers 869), ce n'est pas Eros mais « la terrible Erinye qui lui décoche une flèche dans les entrailles ».

---

[14] Luigi Bernabo-Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981, p. 273. Cratère en calice, proche du peintre d'Adraste, IVe siècle avant J.-C. : Trendall, *L.C.S. Suppl.*, p. 102; L. Bernabo-Brea, M. Cavalier, *Il Castello di Lipari e il Museo Archeologico Eoliano*, 2e éd., Palerme, 1977, fig. 113, 114.

Figure 20. Lipari, n° T. 730. Première rencontre de Jason et de Médée.

MÉDÉE DANS LA TRAGÉDIE POST-EURIPIDÉNNE AU IVe SIÈCLE AVANT J.-C.

Malgré la pauvreté des documents qui nous sont parvenus, on peut isoler trois tendances.

La première est représentée par le poète tragique Karkinos, qu'il ne faut pas confondre avec le poète cyclique du même nom. C'est au début du IVe siècle, semble-t-il, que Karkinos, le poète tragique, composa une *Médée* dont seuls quelques fragments nous sont parvenus[15]. Cette tragédie se distinguait du modèle euripidéen sur un point essentiel : Médée niait farouchement être l'auteur du meurtre de ses enfants. Au contraire elle avait tout fait pour les soustraire à la vindicte des Corinthiens. Karkinos aurait donc « corrigé » Euripide sur le point qui avait le plus choqué les Athéniens du Ve siècle, à savoir l'infanticide. Il revenait à la tradition qui attribuait aux Corinthiens eux-mêmes le meurtre des enfants. Cette version aussi anti-euripidéenne que possible obtint-elle le succès espéré ? Si oui, il fut éphémère, car la figure de Médée transmise à la postérité restera celle d'Euripide. L'œuvre de Karkinos présente néanmoins son intérêt. Elle s'inscrit dans la tradition réformiste qui, avec Astydamas et Antiphon, s'efforcera d'humaniser la tragédie, d'édulcorer les traits les plus monstrueux des héros, de les faire entrer dans une humanité plus proche et familière. L'horrible est rejeté au profit du pathétique et du romanesque. Bref nous entrons dans l'ère du drame bourgeois. Rappelons l'exemple mieux connu de l'*Antigone* d'Astydamas qui remporta le prix aux Dionysies de 342/341 avant J.-C.[16].

Une deuxième tentative aurait été illustrée par un poète tragique en lequel certains reconnaissent le fameux Néophron de Sicyone qui a passé longtemps pour être le modèle et non l'imitateur d'Euripide[17].

---

[15] Notre étude de la tragédie post-euripidéenne est fondée essentiellement sur l'ouvrage de G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Académie d'Athènes, 1980. Pour les fragments de la *Médée* de Karkinos, voir Aristote, *Rhétorique*, 2, 23, 1409b; Snell, *Tr.G.F. Frag.*, 70 FI.

[16] *IG* II² 2320. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Belles Lettres, 1976, p. 36-39. Voir ci-dessous, « Antigone ou l'amour impossible ».

[17] C'est encore la thèse défendue par Louis Méridier dans son édition de la tragédie d'Euripide, Les Belles Lettres, Paris, 1941, p. 110-113. Il conclut cependant : « il est permis de se demander si la *Médée* attribuée à Néophron n'est pas en fait une contrefaçon de celle d'Euripide ». Sur la date de Néophron, cf. Page, *Euripides' Medea*, Oxford, 1938, réimpr. 1961, p. XXX-XXXVI.

La publication de nouveaux fragments de papyrus est venue tout remettre en question[18]. Autant que l'on puisse en juger par l'état des fragments, la tragédie se passe à Corinthe où Egée vient d'arriver. Médée est présente sur la scène et dialogue avec la nourrice et le chœur. Mais les passages du chœur sont simplement notés « chorou » (« chants du chœur ») sans être cités. Comme le remarque G. Xanthakis-Karamanos, cette indication situe l'œuvre à une période où le chœur avait perdu de son importance. On sait par les critiques d'Aristote que les tragédiens du début du IVe siècle, comme Astydamas[19], avaient déjà remplacé les chœurs par des *embolimata*, intermèdes sans rapport avec l'action. Au cours du siècle l'évolution s'est accentuée, renforcée par une réforme de la chorégie. Déjà les comédies de Ménandre, dans le dernier quart du siècle, ne citent plus les passages du chœur qui sont notés seulement par la mention *chorou*. Les fragments de papyrus proviendraient donc d'une tragédie composée vers la même époque. Il semble que dans l'économie de cette pièce un rôle plus important ait été dévolu à Jason ainsi qu'à Egée. Dans l'ensemble les papyrus concorderaient avec les fragments cités par les scholiastes et par Stobée[20]. Loin de traduire un talent original, ils paraissent ne constituer qu'une pâle imitation de la tragédie d'Euripide qui aurait été « corrigée » sur des points de détail : on aurait rendu à Jason et à Egée l'importance attendue dans l'économie de la pièce.

Le troisième élément que nous présentons semble ouvrir des perspectives plus originales et apporter dans cette production post-euripidéenne une véritable nouveauté. Mais il s'agit d'un document très ambigu, d'une image, magnifique certes, dont l'utilisation exige cependant beaucoup de prudence[21]. La peinture du vase de Munich[22] (fig. 2) offre un exemple particulièrement frappant de la

---

[18] P. Lond. 2186 verso; P. Lit. Lond. 77 (British Museum inv. 186 verso). Parmi les dernières éditions, voir Austin, 1973, n° 350 et G. Xanthakis-Karamanos, *op. cit.*, p. 173-175.

[19] Aristote, *Poet.* 1456a.

[20] G. Xanthakis-Karamanos, *op. cit.*, p. 177 et Louis Méridier, éd., Belles Lettres, *op. cit.*, p. 111-112.

[21] Sur les difficultés présentées par l'iconographie des vases italiotes, cf. *supra*, « Clytemnestre, l'épouse infidèle ».

[22] Cratère à volutes apulien du peintre des Enfers, Musée de Munich, n° 3296; provient de Canosa; vers 330-320 avant J.-C., cf. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, réimp. 1967, p. 405

visualisation de la tragédie de Médée dans une version proche de celle d'Euripide. On identifie sans peine le motif central : entre les colonnes d'un édifice où l'on peut reconnaître le *prothyron* des décors de théâtre, ce porche monumental aménagé devant la porte centrale de la « frons scaenae », une scène d'intérieur est figurée. « La fille de Créon », comme l'indique l'inscription « Creonteia », se meurt, renversée sur le trône royal. Son père tente vainement de lui porter secours. Cette scène était rapportée par le messager dans la version d'Euripide, mais il n'est pas exclu que, par l'usage de l'ekkyklème, le tableau de la fatalité accomplie ait été porté aux yeux du public. En effet, suivant les conventions du théâtre grec, les scènes de violence ne se déroulent pas sur la scène, à la différence de ce qui se passera chez Sénèque où le meurtre des enfants, par exemple, est joué *coram populo*. L'autre détail parfaitement reconnaissable est le tableau de la scène inférieure : à gauche, Médée, en costume oriental, s'apprête à égorger sur un autel l'un de ses enfants. Au centre, le fameux char attelé de dragons l'attend pour l'enlever dans les airs malgré les vains appels de Jason qui s'élance à droite. Ce char est conduit par le cocher Oistros, « Aiguillon », personnification de la fureur qui anime l'héroïne.

On a pu voir ici une véritable illustration de la tragédie d'Euripide. Pourtant un examen attentif fait apparaître bien des divergences : Mérope, l'épouse de Créon, apparaît près du palais, tandis qu'Hippotès,le fils du roi, tente d'arracher à la tête de sa sœur la couronne empoisonnée. L'un des fils de Médée semble pouvoir échapper à la mort grâce à l'intervention d'un jeune héros figuré avec les attributs du voyageur : chapeau, chlamyde. On a donc vu ici le témoignage d'une version post-euripidéenne qui gardait néanmoins les caractères essentiels de l'œuvre originale. Cependant l'intérêt de cette image semble dépasser de loin ce point de vue anecdotique. La composition générale du tableau retient d'abord l'attention. Suivant l'usage observé dans les peintures monumentales apuliennes, plusieurs registres sont nettement indiqués et séparés les uns des autres par des lignes de pointillés. La zone supérieure est réservée aux dieux : à gauche Héraclès et Athéna, à droite les Dioscures, divinités qui n'ont guère de rapports avec l'action du moins dans les tragédies connues. La zone inférieure est véritablement celle des Enfers que domine l'altière apparition d'Aiétès (*eidolon Aiétou* comme le dit l'ins-

---

sq.; A.D. Trendall et T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, III, 5, 4.

cription). Oistros, cette incarnation du génie vengeur (Alastor) si souvent nommé dans la tragédie d'Euripide, dit clairement ici sa vocation funéraire par les deux torches qu'il brandit. Les regards convergent vers Médée. Telle la grande prêtresse d'un culte oriental et sanguinaire, elle s'apprête à faire un véritable sacrifice sur un

Figure 21. Mort de Créuse et des enfants de Médée. Amphore apulienne du Musée de Munich, IVe siècle avant J.-C. (Cliché Antikensammlungen, Munchen).

autel. La grande amphore campanienne de la Bibliothèque Nationale traduit la même atmosphère (fig. 3). Médée y est figurée sous les traits de la barbare orientale coiffée du bonnet phrygien, procédant au sacrifice horrible de son fils renversé sur l'autel. La violence de la scène n'a d'égale que celle figurée sur un vase du Musée du Louvre où l'on voit Médée transpercer le corps de l'un de ses fils (fig. 4). Mais dans cette dernière version les détails sont plus proches de la représentation théâtrale : Médée porte la robe de théâtre aux manches rembourrées et le décor suggère la scénographie du spectacle[23].

Sur le vase de Munich, la signification symbolique qu'il faut de toute évidence rechercher dans le tableau nous semble avoir sa « clef » dans la figure des Dioscures, représentés déifiés dans la zone supérieure. C'est l'hypostase de ces héros secourables qu'il faut vraisemblablement reconnaître dans les deux jeunes gens de la zone des Enfers qui interviennent, l'un pour sauver le deuxième fils de Médée, l'autre pour soutenir Jason. Certes, l'économie générale de la composition évoque le décor des théâtres avec sa distinction entre le *théologeion*, le « parloir des dieux », la porte centrale de la *skéné* qui focalise l'action dramatique et l'*orchestra* où s'ouvrait parfois « l'escalier de Charon » qui permettait les apparitions du monde des morts. Mais dans l'opposition entre l'Olympe, les Enfers et la terre où s'agitent vainement les hommes, on pourrait reconnaître avec au moins trois siècles d'avance le symbolisme religieux des décors de théâtre à l'époque romaine ou même le symbolisme funéraire des sarcophages romains.

Bref, la scène du vase de Munich dépasse largement le seul intérêt dramatique. Elle pose la question très complexe de l'utilisation et de la véritable signification des scènes à sujet théâtral dans la peinture funéraire apulienne. Plusieurs détails, en apparence anodins, prennent une valeur essentielle à la lumière des travaux de Marina Pensa et de H.R. Smith[24]. On remarquera que les trépieds, symboles agonistiques qui encadrent la zone supérieure, ne peuvent renvoyer directement aux concours dramatiques classiques : le trépied était le prix réservé au chorège vainqueur dans le concours de dithyrambe.

---

[23] Amphore campanienne de la Bibliothèque Nationale, Paris. Cf. L. Séchan, *op. cit.*, p. 402, fig. 119. Amphore campanienne du Musée du Louvre, n° K 300.

[24] H.R. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, ed. J.K. Anderson, Univ. California Press, 1972 et Marina Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Rome, L'Erma, 1977.

Fig. 22. La mort des enfants de Médée, amphore campanienne de la Bibliothèque Nationale à Paris, d'après Séchan, *op. cit.*, fig. 119.

Fig. 23. Médée tuant l'un de ses fils. Paris, Musée du Louvre, n° K 300. Cliché Cluzeville.

Le chorège vainqueur au concours de tragédies recevait un bouc. La « victoire » qui est ici en question n'a peut-être que de lointains rapports avec la victoire d'un concours terrestre. Toute la scène pourrait peut-être être « décodée » suivant un langage symbolique dont les éléments restent encore incompréhensibles. On remarquera par exemple la cassette entrouverte qui domine la zone infernale. Cette cassette si souvent présente dans les stèles funéraires classiques est un signe qui ne trompe pas et qui voisine ici, en évidence, avec la torche funéraire. Dans le « combat » que livrent les âmes pour gagner l'éternité, Médée apparaît comme le génie de la mort tranchant les derniers liens et présidant au grand départ. L'interprétation symbolique, funéraire et religieuse, que cette scène semble devoir imposer, nous éloigne-t-elle complètement du théâtre ? Rien n'est moins sûr : le théâtre lui-même, surtout en dehors de l'Attique, où ses relations profondes avec le système politico-religieux n'ont jamais été complètement occultées, a pu être reçu, plus tôt qu'on ne le pense, comme un message philosophique et religieux. Bien plus il a pu, à la façon, des Mystères du Moyen-Âge, être compris comme un drame sacré où chacun pouvait trouver sa recette pour comprendre le cosmos et gagner l'éternité.

LES AVATARS DE MÉDÉE À L'ÉPOQUE GALLO-ROMAINE

Les limites imparties à cette étude nous imposent de faire un grand saut dans le temps. Les œuvres d'Ovide et de Sénèque et celles des artistes de l'époque impériale ont été essentielles dans la transmission du mythe et nous supposons connu tout ce qui s'y rapporte[25]. Nous nous bornerons à étudier quelques exemples tardifs où la figure de Médée, reconnaissable, entre dans un système de significations et de valeurs complètement différent de celui des Grecs et des Romains.

Il s'agit d'abord du fameux groupe statuaire des Musées d'Arles (fig. 5)[26]. Giacomo Caputo a été le premier à proposer une nouvelle identification qui, si elle n'a pas été retenue par la plupart des cri-

[25] Toute la documentation sur la figure de Médée à l'époque romaine a été remarquablement rassemblée et étudiée par Jean-Michel Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens, Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale, Latomus*, 179 (1982), chap. I.

[26] Groupe statuaire en pierre calcaire, trouvé à Trinquetaille. Arles, Musée lapidaire païen, n° P. 445, H = 1,20 m. IIIe siècle de notre ère.

Fig. 24. Groupe statuaire gallo-romain. Musée lapidaire d'Arles.
Cliché Chéné-Réveillac, CNRS, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence.

tiques[27], a du moins le mérite de souligner ses particularités. En effet, G. Caputo, après S. Ferri et R. Bianchi-Bandinelli, insiste sur le fait que la femme du groupe d'Arles est figurée comme une barbare, non seulement par ses traits (dus à un ciseau gaulois) mais par son costume caractéristique dévoilant largement la poitrine, par sa chevelure dénouée et par son poignard. L'argument le plus intéressant concerne l'attitude des enfants qui semblent non pas fuir leur mère mais se réfugier dans les plis de son vêtement. Bref nous aurions là une adaptation gallo-romaine des combats entre Grecs (ou Romains) et barbares. La Médée d'Arles serait une Thusnelda faisant le geste de défendre la vie de ses enfants. Sur plusieurs points les remarques de G. Caputo n'ont pu emporter la conviction. La première concerne l'ignorance ou l'indifférence supposées des Gaulois devant les mythes grecs. Comme l'a souligné F. Benoit, d'autres monuments de provenance locale comme le fameux sarcophage de Marseille[28] (fig. 6) prouvent que les mythes grecs étaient bien connus des artistes locaux même à une époque tardive. Les acrotères qui encadrent le triangle dans lequel s'insère la figure de Médée et de ses enfants, sur le petit côté du sarcophage de Marseille, illustrent, à gauche, la scène de reconnaissance d'Ulysse et d'Euryclée, à droite, Œdipe et le sphinx. Pierre Grimal a bien souligné la part qui revient au théâtre dans cette diffusion des mythes grecs[29].

D'autres documents plus modestes prouvent que les images des Grecs et des Romains ont été diffusées chez les « Barbares ». C'est le cas des poinçons des potiers gallo-romains qui, sur des motifs de poterie de sigillée ou des reliefs d'applique, reprennent le type de la Médée de Timomaque[30], figure debout, drapée, serrant contre elle le poignard fatidique. Mais comme le note Hugues Vertet, « affirmer

---

[27] Giacomo Caputo, « Thusnelda combattente, non Medea », *La Parola del Passato*, 52 (1957), p. 60-65 et *Revue des Études Anciennes*, 60, 1958. Sa thèse a été en particulier démentie par Fernand Benoit, « La légende de Médée à Arles et à Marseille », *Revue Archéologique*, 1959, 2, p. 137-146.

[28] Marseille, Musée Borély, Catalogue Froehner n° 172, 1672; Espérandieu, I, 64. F. Benoit, *op. cit.*, fig. 5, p. 142. Œuvre de l'école « expressioniste » du Bas-Empire à Marseille, début du IVe siècle de notre ère.

[29] Pierre Grimal, « Ce que l'Empire de Rome apportait aux Gaulois », in *BAGB*, 1985, 2, p. 208-209.

[30] Hugues Vertet, Musée de Moulins, *Catalogue des poinçons-matrices de sigillée*, extrait de *Figlina* I, n° 7. Nous remercions Hugues Vertet, Maître de Recherche au CNRS, pour nous avoir communiqué avec tant d'obligeance remarques et documents.

Figure 25. Médée et ses enfants. Sarcophage du Musée Borély à Marseille.

que l'image est l'expression d'une connaissance est certainement faux ». La « Médée » des poinçons a pu être comprise comme une de ces innombrables divinités ayant rejoint le panthéon syncrétique des Gaulois. La Médée d'Arles, elle, a été davantage manipulée. Sa figure nous semble entrer dans une série qui se démarque largement des modèles littéraires grecs ou romains, et même de la mythologie. Cette série pourrait s'intituler « le suicide de la barbare ». L'interprétation que nous serions tentée de proposer pour le groupe d'Arles pourrait réconcilier les tenants de G. Caputo et de F. Benoit. En effet s'il est vrai que les enfants du groupe d'Arles paraissent cher-

cher refuge contre leur mère, les intentions de celle-ci semblent bien déterminées : elle les tuera s'il le faut et se suicidera plutôt que de tomber aux mains des ennemis. Des exemples historiques comme ceux de Massada pouvaient malheureusement alimenter le thème du suicide de la barbare. C'est lui qu'il faut reconnaître, nous semble-t-il, sur diverses terres cuites peu connues. Nous nous limiterons à une lampe du Musée Calvet d'Avignon[31]. (Fig. 7). Elle illustre le thème de la barbare vaincue, agenouillée devant son écu brisé, prête à se transpercer du poignard. Le thème comme la composition rappellent à la fois l'iconographie des amazones et le motif pergamien du Gaulois mourant. Comme on le voit, la fixité des images à travers les siècles a de quoi surprendre.

Figure 26. Le suicide de la barbare.
Lampe du Musée Calvet d'Avignon. (Cliché du Musée).

Ces représentations posent bien des problèmes. Faut-il les analyser du point de vue de l'origine iconographique, c'est-à-dire du point

[31] Musée Calvet, inv. K 25, cf. S. Gagnière, « Les lampes antiques du Musée Calvet d'Avignon », in *Annales d'Avignon*, T. XXI, 1935-1937, n° 40 : « Médée (?) de face, vêtue d'une tunique échancrée et du pantalon gaulois, agenouillée, un poignard à la main ». Proche du n° K 24 qui représente un captif agenouillé, les mains liées dans le dos.

de vue gréco-romain émetteur ? On comprendrait mieux alors comment Médée, à travers les siècles, a pu incarner ce qu'elle a toujours été en fait : « l'autre », « l'étrangère », « la barbare » par excellence. Mais les œuvres que nous venons d'étudier ont été façonnées par des Gaulois, des Gaulois romanisés certes, mais qui devaient avoir sur les images transmises par la culture romaine une attitude de récepteur. Dans cette perspective la Médée du poinçon de Lezoux est une divinité annexée au panthéon gaulois[32]. Le groupe statuaire d'Arles peut alors être compris comme une œuvre de propagande illustrant l'unité et la détermination de l'*Urbs* et de ses petits (c'est-à-dire la Province romanisée) contre les envahisseurs du dehors. Quant à la « barbare » figurée sur la lampe d'Avignon, était-elle comprise comme faisant partie du monde civilisé rentrant dans la *Pax Romana* ou du monde étrange et inquiétant des marges de l'Empire ?

Il est bien délicat de conclure. Personnellement nous montrons de la réticence devant les tentatives d'explication dans une perspective de propagande pro-romaine. La vocation de Médée a toujours été la violence, le refus, l'insoumission. Seul le symbolisme funéraire a pu occulter son caractère sanglant et maléfique. Pour les Gaulois romanisés, Médée n'a pu devenir une figure exemplaire : infanticide et suicide devaient rester le lot d'une sauvage étrangère aux Romains et à leurs alliés. C'est bien ainsi que la comprenaient les Grecs qui accueillirent avec tant de réticences la tragédie d'Euripide en 431 avant J.-C. La figure de Médée fut pour eux l'incarnation des vertiges et des horreurs auxquels conduit la passion d'amour qui ne peut être, hors de certaines normes, que l'amour maudit[33].

Paulette GHIRON-BISTAGNE
Université Paul Valéry
Montpellier

[32] Fernand Benoit, *Art et Dieux de la Gaule*, Paris, Arthaud, 1969.

[33] Voir les extraits de contes populaires néohelléniques (de Corinthie) reprenant le thème de Médée la magicienne devenue malfaisante à la suite de son union avec un mortel; traduction de Marie-Paule Masson, « Les enfants de la Néréide », *Cahiers du GITA* n° 2, 1986, *Medeia*, p. 134-136. La Néréide est souvent, dans le folklore néohellénique, l'équivalent de la fée de nos contes populaires. Toutefois nous avons vu que dans les sources antiques, les Néréides sont liées à Médée : Médée elle-même aurait fondé l'autel des Nymphes et des Néréides autour duquel se déroulaient les fêtes commémoratives des noces de Jason et Médée, dans le sanctuaire d'Apollon Nomios à Corcyre. Voir en particulier Apoll. Rh., IV, 982 sq., Apollodore I, 9, 25 et Hygin, *Fab.* 23 pour ne citer que les sources les plus importantes.

ANTIGONE OU L'AMOUR IMPOSSIBLE[1]

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

La tragédie de Sophocle, *Antigone*, jouée en 441 avant J.-C., a immortalisé la figure de la jeune héroïne qui meurt, victime de la raison d'État, pour avoir préféré obéir aux lois non écrites dictées par la piété religieuse et l'affection familiale. L'ouvrage de George Steiner, *Antigones* (Oxford 1984, traduit en français sous le titre *Les Antigones*, Gallimard 1986), a montré que cette popularité ne s'était pas démentie dans les cultures européennes depuis le XVIIe siècle. Or, d'une façon qui peut paraître étrange aujourd'hui, l'intrigue et le personnage vont subir chez les successeurs immédiats de Sophocle des manipulations que peu de modernes ont tentées. L'un des thèmes privilégiés par les successeurs de Sophocle, notamment Euripide et Astydamas, est la tragédie de l'amour impossible entre Hémon et Antigone.

L'*ANTIGONE* D'EURIPIDE

C'est un fait constant au cours de la grande période de création du Ve siècle avant J.-C. de voir les mêmes sujets traités par les grands

[1] Cette étude a été présentée au Congrès international d'Aix-en-Provence du 10-12 janvier 1992 : *Sophocle, le texte, les personnages*. Nous remercions Albert Machin, organisateur du congrès et directeur de la publication des *Actes*, de nous avoir autorisée à publier ici notre texte. Une première version de cette étude a été présentée aux Rencontres Internationales sur le Drame Antique, Centre Culturel Européen de Delphes, en juillet 1990, sous le titre « Antigone dans la tragédie grecque post-sophocléenne ». Certaines traductions ont été revues.

poètes. Il est certain que le plaisir des spectateurs reposait en partie sur la comparaison que l'on pouvait établir entre les différentes versions Le public athénien était très attaché à ce concours de virtuosité entre les poètes rivaux. Qu'Euripide ait donc composé lui aussi une *Antigone* ne doit pas surprendre. D'ailleurs ce genre de *remake* n'empêchait nullement les versions précédentes de poursuivre leur carrière : la pièce de Sophocle fut reprise au cours du IVe siècle comme l'*Iphigénie* d'Euripide ou l'*Oreste* d'Euripide qui sont mentionnées sur l'inscription *IG* II² 2320. En ce qui concerne l'*Antigone* de Sophocle on sait que l'orateur Eschine avait précisément fait ses débuts au théâtre en jouant le rôle de Créon dans les reprises de l'*Antigone* de Sophocle vers les années 370-360 avant J.-C.[2] :

> L'*Antigone* de Sophocle c'est souvent que Théodoros, souvent qu'Aristodémos l'ont jouée; or il s'y trouve des vers iambiques superbes et composés opportunément pour vous, vers qu'Eschine lui-même a souvent dits, qu'il connaît bien ... Car, vous le savez évidemment, dans toutes les tragédies on réserve au tritagoniste, comme un privilège, de tenir les emplois de tyrans et de porteurs de sceptre ...
>
> (Démosthène, *Ambassade*, 246-247).

Or, malgré ce succès constant de l'*Antigone* de Sophocle, d'autres poètes se sont emparé du sujet et notamment Euripide. La chose est bien établie grâce à la notice d'Aristophane de Byzance dans l'introduction de l'*Antigone* de Sophocle[3] :

> Le sujet se trouve aussi dans l'*Antigone* d'Euripide, sauf que là, prise sur le fait avec Hémon, elle est donnée en mariage et met au monde Maion.

Une scholie au vers 1350 de la pièce de Sophocle précise :

> Celle-ci diffère de l'*Antigone* d'Euripide car, prise sur le fait, à cause de l'amour d'Hémon, elle lui est donnée en mariage, tandis que là c'est le contraire.

Bien qu'il soit difficile de préciser les détails de la tragédie d'Euripide, il semble que celle-ci ait traité le même moment de la légende que dans Sophocle. Un certain nombre de fragments semblent

---

[2] Démosthène, *Couronne* 180, *Ambassade* 246-247, etc. Cf. mon ouvrage *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 158 et suiv.

[3] G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Académie d'Athènes, 1980. Voir notre compte rendu dans *R.E.G.*, 98, 1985, p. 431-432.

confirmer la chose (Nauck², p. 404-405, *fragm.* 157-178). Le fragment 176 notamment paraît bien concerner le corps de Polynice auquel Antigone vient de rendre les honneurs funéraires comme dans la tragédie de Sophocle :

Fragm. 176

θάνατος γὰρ ἀνθρώποισι νεικέων τέλος
ἔχει· μαθεῖν δὲ πᾶσίν ἐστιν εὐμαρές.
τίς γὰρ πετραῖον σκόπελον οὐτάζων δορὶ
ὀδύναισι δώσει; τίς δ' ἀτιμάζων νέκυς,
εἰ μηδὲν αἰσθάνοιτο τῶν παθημάτων;

La mort en effet met fin aux querelles des hommes puisqu'il n'y aurait rien pour ressentir ce qu'on leur inflige ? Il est facile pour tous de le savoir. Qui, frappant de sa lance le rocher pétrifié, le livrera aux douleurs ? Qui, outrageant les cadavres, les fera souffrir puisqu'il n'y aurait rien pour ressentir ce qu'on leur inflige ?

Le fragment 168 est celui qui pose le plus de problèmes :

Fragm. 168

ὀνόματι μεμπτὸν τὸ νόθον, ἡ φύσις δ' ἴση.

On peut blâmer le bâtard par le nom qu'on lui donne, mais pour la nature elle est égale chez tous.

Certains ont voulu voir ici une allusion au fils d'Antigone et d'Hémon, Maion, qui aurait joué un rôle important dans la pièce d'Euripide. Mais ce seul vers ne saurait prouver la chose : le thème de la bâtardise revient souvent à propos de la race d'Œdipe issue d'une union incestueuse. Maion par ailleurs devait être considéré comme un fils légitime et le fragment 168 se comprend parfaitement dans la bouche d'Hémon lors de son plaidoyer en faveur d'Antigone.

La tragédie d'Euripide respectait, semble-t-il, les caractères des principaux personnages, et notamment le côté intraitable de l'héroïne présenté comme un signe de son hérédité. Antigone est bien la fille d'Œdipe :

Fragm. 167

ἡ γὰρ δόκησις πατράσι παῖδας εἰκέναι·
τὰ πολλὰ ταύτῃ γίγνεται τέκνων πέρι.

Car on s'attend à ce que les enfants ressemblent aux pères. La plupart du temps cela se passe ainsi au sujet des enfants.

Son audace transparaît devant le tyran auquel elle s'adresse avec fermeté :

Fragm. 170

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει.

Il n'y a pas d'autre sanctuaire de Peithô que la parole et son autel se trouve dans la nature de l'homme.

Le thème politique sophocléen, apparaît dans d'autres fragments :

Fragm. 171

δεῖ τοῖσι πολλοῖς τὸν τύραννον ἀνδάνειν.

Le tyran doit complaire à la foule.

Le fragment 172 semble placer le débat Antigone-Créon sur un plan politique plus que religieux ou philosophique :

Fragm. 172

οὔτ' εἰκὸς ἄρχειν οὔτε χρῆν εἶναι νόμον
τύραννον εἶναι· μωρία δὲ καὶ θέλειν
ὃς τῶν ὁμοίων βούλεται κρατεῖν μόνος.

Il n'est pas normal d'exercer un pouvoir et ce ne devrait pas être une règle qu'il y ait un maître : celui qui veut régner seul sur ses pairs, c'est folie rien que d'y songer.

Mais la nouveauté essentielle de cette version d'Euripide était, semble-t-il, le rôle que l'amour y jouait :

Fragm. 161 (prononcé par Hémon)

ἤρων· τὸ μαίνεσθαι δ' ἄρ' ἦν ἔρως βροτοῖς.

J'aimais : l'amour est une forme de folie pour les mortels.

Fragm. 162

ἀνδρὸς δ' ὁρῶντος εἰς Κύπριν νεανίου
ἀφύλακτος ἡ τήρησις, ὡς κἂν φαῦλος ᾖ
τἄλλ', εἰς ἔρωτα πᾶς ἀνὴρ σοφώτατος·
ἢν δ' ἂν προσῆται Κύπρις, ἥδιστον λαβεῖν.

C'est peine perdue de surveiller un jeune homme qui regarde Cypris, car même s'il est médiocre par ailleurs, tout homme est plein d'astuce quand il s'agit d'amour; et si Cypris est consentante, il est si doux de l'accueillir.

Le fragment 164 fait allusion à la fin heureuse de la tragédie qui voit l'amour des deux héros triompher dans le mariage :

Fragm. 176

ἄριστον ἀνδρὶ κτῆμα συμπαθὴς γυνή.

C'est un bien inestimable, pour un homme, d'avoir une épouse qui partage ses sentiments.

Cet heureux dénouement était dû, semble-t-il, à l'intervention de Dionysos qui apparaissait peut-être à la fin de la pièce en *deus ex machina* :

Fragm. 177

ὦ παῖ Διώνης, ὡς ἔφυς μέγας θεός,
Διόνυσε, θνητοῖς τ' οὐδαμῶς ὑποστατός.

O fils de Dionè, combien grand tu es né parmi les dieux, Dionysos, toi auquel les mortels ne peuvent nullement résister.

La tragédie d'Euripide, postérieure, semble-t-il, à celle de Sophocle, était donc une de ces tragédies qui finit bien. Le poète y démontrait une fois de plus son talent dans la peinture de la passion amoureuse qui lui avait valu les critiques acerbes d'Aristophane dans les *Grenouilles* 1043, lorsqu'Eschyle se glorifie :

Mais par Zeus je n'ai point représenté de Phèdres prostituées ni de Sthénébées, et nul ne peut citer une femme que j'aie jamais faite amoureuse.

L'*Antigone* d'Euripide mettait en scène un autre amour, l'amour pur et virginal de deux jeunes héros qui finissent par triompher de tous les obstacles. Leur aventure préfigure les intrigues romantiques et romanesques qui feront le succès de la comédie nouvelle et du roman grec. On peut voir aussi dans cette création d'Euripide une influence des médias de l'époque qui, émus et passionnés par l'héroïne de Sophocle, rêvaient de la voir sauvée. Et pourtant Antigone doit mourir et elle doit mourir vierge, sinon il n'y a plus de tragédie. Et la postérité n'a d'ailleurs pas conservé cette œuvre, pas plus que celle d'Astydamas.

L'*ANTIGONE* D'ASTYDAMAS

C'est à cette tragédie que semble se rapporter la fable 72 d'Hygin :

Créon, fils de Ménécée, décréta que personne ne pourrait donner une sépulture à Polynice ou à ses partisans, parce qu'ils avaient combattu la

> patrie. Antigone, la sœur de Polynice, et Argia, son épouse, de nuit, en cachette, portèrent le corps de Polynice et le déposèrent dans le même bûcher où Etéocle avait reçu les honneurs funéraires. Elles furent surprises par des gardes. Argia réussit à s'enfuir et Antigone fut conduite devant le roi. Celui-ci la remit à Hémon auquel elle avait été fiancée, afin qu'il la mît à mort. Hémon, sous l'emprise de l'amour, n'exécuta pas l'ordre : il confia Antigone à des bergers et déclara mensongèrement qu'il l'avait tuée. Elle mit au monde un fils. Lorsque celui-ci arriva à l'âge de la puberté, il se rendit à Thèbes pour les jeux. Le roi Créon le reconnut car tous les descendants de la race du dragon portaient sur leur corps un signe. Hercule intercéda en vain en faveur d'Hémon afin qu'il lui fût pardonné. Hémon tua Antigone et se tua ensuite, mais Créon donna à Hercule en mariage sa fille Mégara qui mit au monde Thérimache et Ophitès.

Cette version d'Hygin semble avoir été illustrée par plusieurs peintures de vases. Nous évoquerons d'abord la scène fameuse inspirée de la tragédie de Sophocle, scène dans laquelle on reconnaît l'héroïne conduite par les gardes devant Créon. Ce tableau est illustré par une Nestoris lucanienne conservée à Londres, British Museum n° F 175[4] (fig. 1). Ce vase daté des années 380/370 avant J.-C. confirme le succès des reprises de cette tragédie qui firent alors la célébrité du grand acteur Théodoros. La scène est, en quelque sorte, le prototype de celles qui ont été illustrées par la suite en relation non plus avec la tragédie de Sophocle mais avec celle d'Astydamas.

Une amphore apulienne de Ruvo, datée de la fin du IVe siècle, illustre la version présentée par Hygin[5] (fig. 2). Au centre, dans l'encadrement d'un édifice élégant (le *prothyron*, entrée monumentale du palais), apparaît Héraclès (nom inscrit), debout dans la nudité héroïque, avec ses attributs : peau de lion et massue. Il tend la main droite vers Créon (nom inscrit) en un geste exhortatif. Créon, drapé dans le manteau royal, s'appuie de la main droite sur un sceptre. Il est figuré sous les traits d'une personne âgée mais d'allure hautaine avec son poing qui ramasse les plis du manteau sur la hanche. Derrière lui un jeune enfant, richement vêtu, s'avance tenant une phiale dans la main. Vient ensuite une femme aux cheveux blancs, Eurydice peut-

[4] A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1972, III 2, 4. Londres, British Museum F 175. Peintre de Dolon, vers 380/370 avant J.-C. Voir fig. I dans George Steiner, *op. cit.*

[5] Amphore apulienne de la collection Jatta à Ruvo n° 423. Cf. L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, 2e tirage 1967, p. 274-275, fig. 85. Cf. G. Xanthakis-Karamanos, *op. cit.*, fig. 10.

être. Une inscription nous apprend que la femme assise au niveau supérieur, dans une attitude conventionnelle, est Ismène. A gauche apparaît Antigone, les mains liées dans le dos, escortée par un garde. Le personnage debout sur une petite éminence, dans une attitude de douleur (main sur le front) est Hémon (nom inscrit).

Une amphore conservée à Berlin semble illustrer un autre moment de la tragédie[6] (fig. 3). Au centre le roi Créon, sous les traits d'un homme dans la force de l'âge, est assis en majesté sur le trône royal, sa main gauche tenant le sceptre. Debout devant lui, Héraclès lui parle avec animation. Derrière le trône un jeune homme debout tient une lance dans son bras gauche et une bandelette dans sa main droite. Derrière lui un homme jeune porte la main à la tête dans le geste conventionnel de la douleur. On peut reconnaître en lui Hémon. A gauche, derrière Héraclès, Antigone s'avance, précédée d'un jeune enfant qui pourrait être Maion, son fils, dont la reconnaissance par Créon a déclenché l'action tragique.

Cette scène semble avoir été illustrée sur un fragment d'un vase apulien du musée de Carlsruhe[7].

On s'accorde généralement aujourd'hui à mettre en relation la fable 72 d'Hygin et ces peintures de vase qui, manifestement, ne peuvent se rapporter à la tragédie d'Euripide. Or les inscriptions nous apprennent que le poète Astydamas remporta le prix aux Dionysies de 341 avec une trilogie dans laquelle figurait une tragédie intitulée *Antigone*.

IG II² 2320[8] (fig. 4) :

Nous présentons le début de l'inscription très intéressante pour l'histoire du théâtre à Athènes au milieu du IVᵉ siècle. Il s'agit d'un fragment de palmarès concernant le concours de tragédies aux Grandes Dionysies pour les années 342 à 340 :

['Επὶ Σωσιγένους σατυρι 342/1
– – –
[παλαι]ᾶι Νε[οπτόλεμος]
['Ιφιγε]νείαι Εὐρ[ιπίδο[υ]

[6] Amphore du Musée de Berlin, Furtwängler n° 3240. M. Séchan, *op. cit.*, p. 275, fig. 86, cf. G. Xanthakis-Karamanos, *op. cit.*, fig. 11.
[7] Fragment d'un vase apulien, Musée de Carlsruhe. L. Séchan, *op. cit.*, p. 275-276, fig. 87.
[8] Voir nos *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique, op. cit.*, p. 36-38.

[ποη] 'Αστυδάμας
['Αχι]λλεῖ ὑπε : Θετταλός
'Αθάμαντι ὑπε : Νεοπτόλ[εμος]
['Αν]τιγόνηι ὑπε : 'Αθηνόδω[ρος]
etc.

Sous l'archontat de Sosigénès, avec un drame satyrique
[un tel ... fut vainqueur].
Avec une pièce ancienne, Néoptolème
[fut vainqueur] avec *Iphigénie* d'Euripide.
Poète [vainqueur] : Astydamas
avec *Achille* qu'interprétait Thettalos,
Athamas qu'interprétait Néoptolème,
Antigone qu'interprétait Athénodoros.
etc.

C'est donc à cette *Antigone* d'Astydamas que se rapporteraient les documents présentés et le texte d'Hygin. Si Astydamas revient à une conception plus traditionnelle de la tragédie qui finit mal, ses nouveautés par rapport à Sophocle n'en sont pas moins surprenantes. Il est difficile d'imaginer Antigone en mère de famille ! Et pourtant c'est le trait le plus marquant de son personnage ici, bien que l'on ne sache rien du sort réservé à son fils. Donc Astydamas, lui aussi, avait composé une tragédie d'amour. Ce n'est pas comme dans l'*Antigone* d'Euripide une tragédie du pur amour de deux jeunes fiancés, mais c'était vraisemblablement une tragédie de l'amour conjugal dont le pathétique était augmenté du fait que l'époux devait tuer sa bien aimée à laquelle il ne survivra pas. Si l'on en croit Hygin, la vie cependant reprend son cours avec l'union de Mégara et d'Héraclès, et la tragédie se termine par un *Hieros Gamos* qui transfigure symboliquement dans un sens positif le dénouement.

L'*Antigone* d'Euripide comme celle d'Astydamas présentait donc des modifications radicales de l'intrigue et des personnages. La tragédie d'Euripide était, comme l'on dirait aujourd'hui, romantique à souhait. Celle d'Astydamas était pleine de rebondissements mélodramatiques. Comme nous l'avons indiqué, l'évolution du goût général explique ces manipulations d'un sujet tragique qui semblait pourtant devoir traverser les siècles de façon immuable.

LE THÈME DE L'AMOUR IMPOSSIBLE DANS L'*ANTIGONE* DE SOPHOCLE

Il est temps de revenir à notre sujet qui est avant tout la tragédie de Sophocle. Le thème de l'amour d'Hémon et Antigone a été généralement délaissé au profit de la critique philosophique ou politique. Et pourtant celui-ci existe. Antigone elle-même reste discrète sur le sujet. On notera seulement dans son chant d'adieu les mots suivants :

> ... Puis tout sera fini. Hadès chez qui s'en vont dormir tous les humains m'emmène vivante aux bords de l'Achéron sans que j'aie eu ma part des chants d'hyménée; sans qu'aucun hymne ne m'ait saluée dans la chambre nuptiale; l'Achéron seul m'est promis pour époux. (vers 810-816)

Mais on relève dans ces mots plus un *topos* des inscriptions funéraires de jeunes filles décédées avant le mariage que la douleur de la séparation définitive d'avec l'être aimé.

En fait c'est Hémon qui exprime le plus clairement son amour pour Antigone. Il semble clair que ce qui n'était qu'un projet d'union arrangée s'est transformé au fil des événements en une vraie passion. Le coryphée nous prévient dès le vers 629 que « sa douleur est extrême de se voir frustré d'une épouse ». Néanmoins le ton d'Hémon reste très mesuré jusqu'au moment où éclate son admiration pour Antigone :

> Entre toutes les femmes elle est sans doute celle qui mérite le moins de périr dans l'ignominie pour des actes qui font sa gloire. (vers 694-696).

La fin de l'épisode est particulièrement dramatique avec les menaces de Créon qui ordonne « qu'à l'instant, en sa présence, sous ses yeux, ici même elle périsse devant son fiancé » (vers 760-761). Cette fois les cris d'Hémon ne laissent plus aucun doute sur sa passion et sa détermination :

> Ah, cela non. Non, non, ne le crois pas. Non jamais elle ne mourra ici même devant moi ... (762-764)

Ce sont peut-être ces vers qui ont suggéré à Euripide et à Astydamas le rôle d'Hémon en sauveur d'Antigone.

Mais naturellement c'est la scène du tombeau qui offre le tableau le plus pathétique de la tragédie de l'amour impossible. Le récit du messager est particulièrement dramatique :

> ... Au fond du tombeau nous les apercevons, elle pendue par le cou qu'enserre un lacet ... et lui collé à elle l'étreignant à pleins bras et pleurant sur la perte d'une épouse désormais aux enfers ...

Lors du congrès de Delphes de juillet 1990, Rush Rehm, de l'Université de Stanford, avait finement analysé tous les termes de cette scène d'amour tragique au tombeau. Sans doute aurons-nous l'occasion de voir son texte publié, texte auquel je renvoie. Déjà George Steiner soulignait (*op. cit.*, p. 168) que « le suicide d'Antigone et d'Hémon dans le sépulcre renvoie inévitablement à celui de Roméo et Juliette et réciproquement ». Sans doute y aura-t-il toujours des partisans de la thèse de Kurt von Fritz (« Haimon's Liebe zu Antigone » in *Antike und Moderne Tragedie*, Berlin, 1962) qui soutient que l'amour d'Hémon ne joue aucun rôle dans son plaidoyer et que le célèbre chant du chœur à Eros (vers 781 et suiv.) n'est là que pour souligner l'incompréhension du peuple et la solitude des héros. Ce chœur, étonnant de la part de l'austère Sophocle, peut rivaliser avec les chœurs similaires d'Euripide :

> Amour, invincible Amour, tu es tout ensemble celui qui s'abat sur nos bêtes et celui qui veille, toujours à l'affût, sur le frais visage de nos jeunes filles ... Qui triomphe donc ici ? Clairement c'est le Désir, le Désir né des regards de la vierge promise au lit de son époux, le Désir dont la place est aux côtés des grandes lois, parmi les maîtres de ce monde. La divine Aphrodite, invincible, se joue de tous.

Personnellement je pense que ce chœur confirme l'importance du thème de l'amour malheureux dans la tragédie et la place qu'il convient de réserver au personnage d'Hémon.

CONCLUSION

Le germe d'une tragédie romantique est bien présent dans l'*Antigone* de Sophocle. Mais il est vrai que ce sont Euripide et Astydamas qui ont développé ce thème. Très peu d'auteurs modernes ont osé les suivre. On notera que la *Thébaïde* de Racine se rapproche à certains égards de la pièce baroque d'Astydamas. Mais l'*Antigone de toujours* (titre d'une mise en scène de Jean-Louis Barrault en 1984) ne peut survivre et connaître un amour heureux. La tradition a peut-être bien fait les choses, elle qui ne nous a pas transmis l'*Antigone* d'Euripide ni celle d'Astydamas. La scène emblématique du

tombeau où Antigone et Hémon périssent enlacés reste ainsi détachée dans l'œuvre de Sophocle avec toute sa force suggestive et énigmatique.

Paulette GHIRON-BISTAGNE
Université Paul Valéry
Montpellier

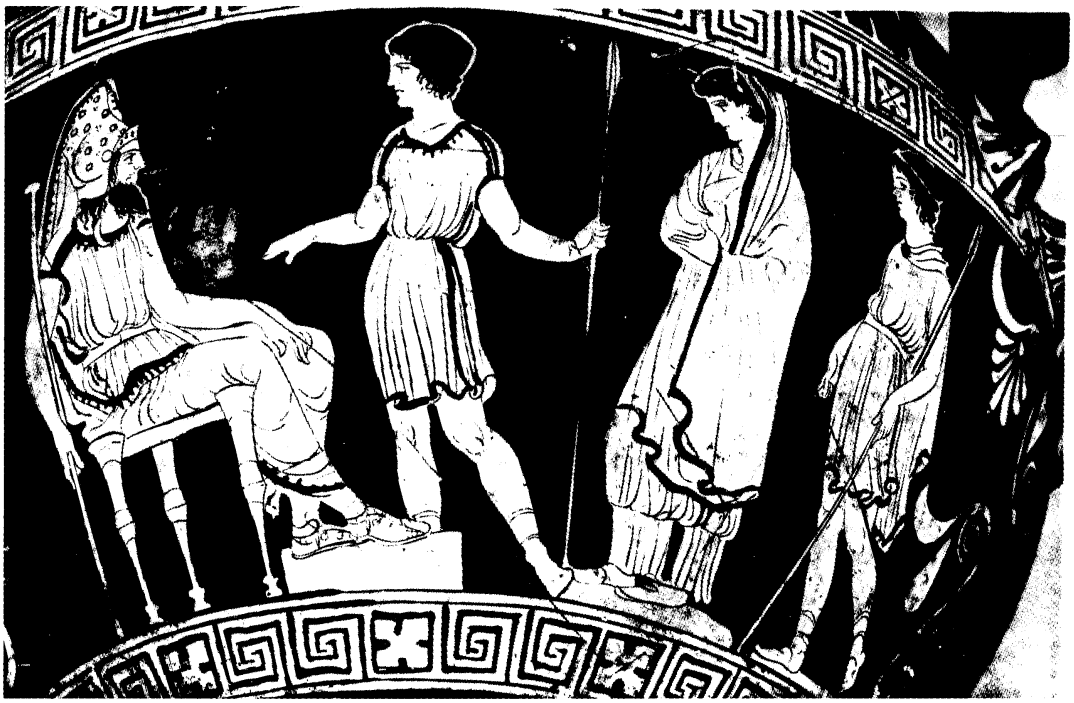


Figure 27 : Nestoris lucanienne du British Museum illustrant l'*Antigone* de Sophocle.

Figure 28 : Amphore apulienne de Ruvo illustrant l'*Antigone* d'Astydamas.

Figure 29 : Amphore apulienne du Musée de Berlin illustrant l'*Antigone* d'Astydamas.

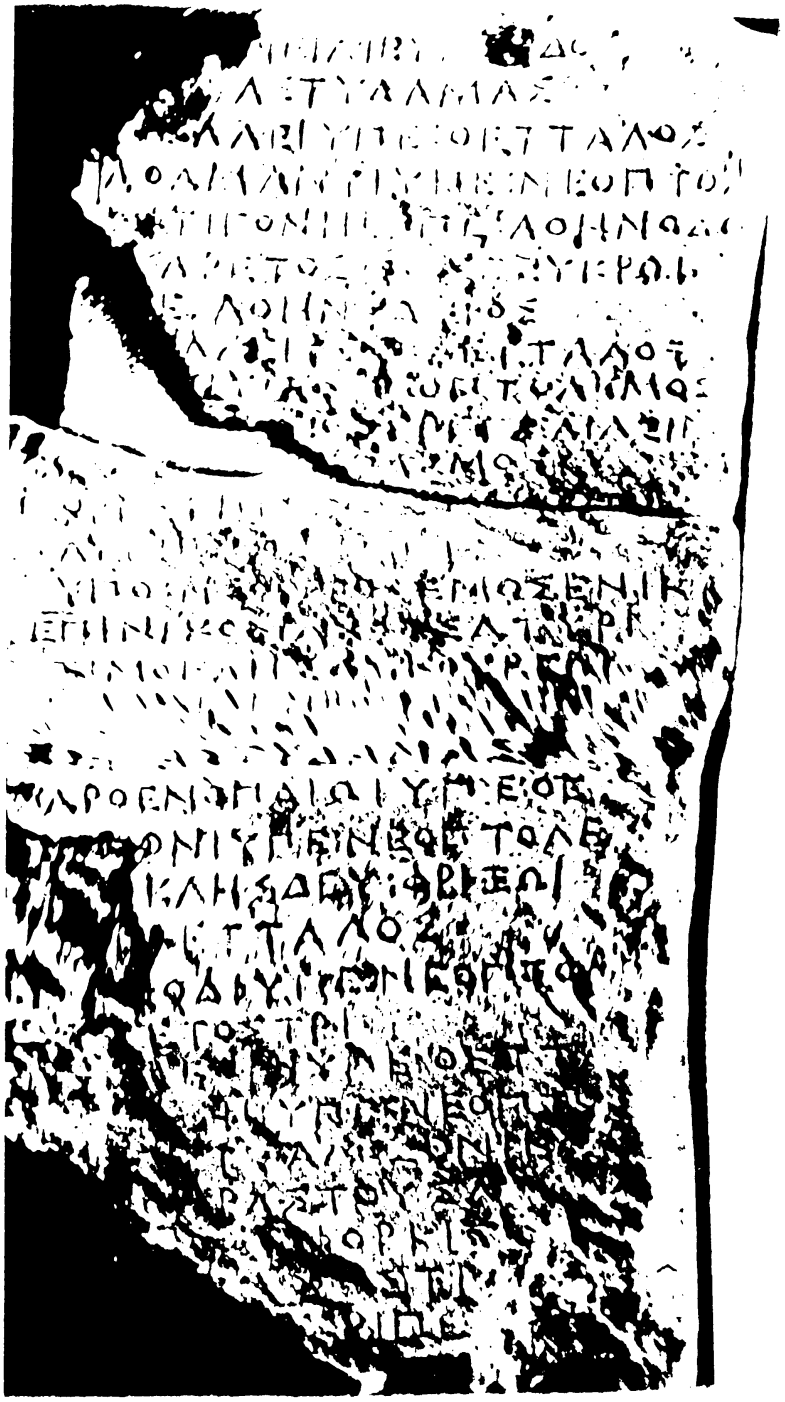


Figure 30 : *IG* II² 2320. Palmarès des Grandes Dionysies notant les reprises d'*Oreste* et d'*Iphigénie* d'Euripide et mentionnant la victoire du poète Astydamas, avec une trilogie : *Achille, Athamas* et *Antigone*.

LES DANAÏDES DE MÉLANIPPIDÈS : LA FEMME VIRILE*

par Alain MOREAU

On possède fort peu de renseignements sur Mélanippidès. Pourtant, il jouissait d'une belle renommée dans la Grèce classique. Aristodèmos, l'un des personnages des *Mémorables* de Xénophon, le met au rang des plus grands écrivains et artistes :

> Pour la poésie épique, c'est Homère que j'admire le plus; pour le dithyrambe, Mélanippidès; pour la tragédie, Sophocle; pour la statuaire, Polyclète; pour la peinture, Zeuxis.
>
> (*Mémorables*, I, 4, 3).

Poète lyrique du Ve siècle av. J.-C., originaire de Mélos, il vécut sans doute longtemps à Athènes. Vers la fin de sa vie, à l'invitation du roi Perdiccas, il se rendit en Macédoine, où il mourut, selon les uns aux environs de 425-420, selon les autres après la mort de Perdiccas en 413. Novateur, il remplaça dans les dithyrambes les antistrophes par de longs préludes, ce qui lui valut la désapprobation du musicien Démocrite de Chios[1]. D'après la *Souda*[2], il composa « de très nombreux livres de dithyrambes », des poèmes épiques, des épigrammes, des élégies. Nous avons conservé de lui quelques fragments (dix dans les éditions Edmonds, Page et Campbell), qui proviennent

---

* Une première version de cette étude a été publiée dans la revue *Pallas*, T. XXXII, 1985, « La Femme dans l'Antiquité grecque », p. 60-90.

[1] Voir Aristote, *Rhétorique*, III, 9, 1409 b.

[2] *Souda*, Μελανιππίδης Κρίτωνος.

des *Danaïdes*, de *Marsyas*, de *Perséphone*, et d'œuvres dont les titres sont perdus[3].

Le fragment des *Danaïdes* (757 Page) est partiellement corrompu. Berk, Diehl et Page ne proposent pas de conjectures pour le début, et celle que suggère Edmonds au vers 1 ne me paraît pas satisfaisante. En revanche, Gulick, comme nous le verrons, offre un texte convaincant. C'est donc sa restitution que je choisis :

1. οὐ γὰρ ἀνθρώπων φόρευν μορφᾶεν εἶδος,
2. οὐδὲ τὰν αὐδὰν γυναίκειαν ἔχον
3. ἀλλ' ἐν ἁρμάτεσσι διφρούχοις ἐγυμνάζοντ' ἀν'
   εὐήλι' ἄλσεα πολλάκι θήραις φρένα τερ-
   πόμεναι
4. πολλάκι δ' ἱερόδακρυν λίβανον εὐώδεις τε
   φοίνικας κασίαν τε ματεῦσαι,
5. τέρενα Συρίας σπέρματα.[4]

---

[3] Voir Maas, *Melanippides*, in Pauly-Wissowa, XV, 1, col. 422-423 et Schmid-Stahlin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1946, I, 4, p. 492-493. Editions : Theodorus Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, Tome III, Leipzig, 4e éd. 1882 (1re éd. 1843), p. 589 sqq.; J.M. Edmonds, *Lyra graeca*, coll. Loeb, London, Tome III, 4e éd. 1952 (1re éd. 1939), p. 230 sqq.; Ernesti Diehl, *Anthologica lyrica graeca*, coll. Teubner, Leipzig, 1925, fasc. 5, *Poetae Melici Chori*, p. 153; Denys Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 2e éd., 1967 (1re éd. 1962), p. 392-395. Le fragment des *Danaïdes* a été conservé grâce à Athénée, *Les Déipnosophistes*, XIV, 651F (= 757 Page), édition C.B. Gulick, coll. Loeb, London, 1959 (1re éd. 1937), p. 520-523. Ajouter maintenant David A. Campbell, *Greek Lyric. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, coll. Loeb, London, 1993, p. 22-23.

[4] *Vers 1* : ἀνθρώπων A (ἀνέρων Edmonds, conjecture qui me semble être un véritable contresens puisque, comme la suite du texte le prouve, c'est précisément une apparence virile qui caractérise les Danaïdes). μορφᾶεν εἶδος Dobree, adopté aussi par Edmonds : μορφὰν ἐνεῖδος A.M.L. West (*Philologus*, 110, 1966, p. 157, n° 30 de ses conjectures sur 46 poètes grecs) propose ὄνειδος et traduit : « for they did not bear human shape as something shameful ». H. Lloyd-Jones (*Philologus*, 112, 1968, p. 119) accepte la conjecture de West mais trouve que sa traduction a une résonance étrangement moderne et comprend : « For they did not sustain (i.e. regard) the censure of me as a reproach (μομφὰν ὄνειδος) ». Bergk, Diehl et Page laissent le passage corrompu. Les corrections de Lloyd-Jones sont reprises par Campbell : " For they did not bear the censure of mankind as a reproach ».

Vers 2 : αὐδὰν γυναικείαν Casaubon, adopté aussi par Edmonds : αὐτὰν γυναικίαν A; οὐ δίαιταν τὰν γυναικείαν Bergk; οὐδὲ τὰν αὐτὰν γυναικείαν Diehl.

> En effet elles n'avaient pas l'apparence habituelle des êtres humains, ni non plus la voix de femmes. Au contraire, montées sur des chars garnis d'un siège, elles s'exerçaient à travers les clairières ensoleillées des bois[5]; leur cœur trouvait souvent plaisir à chasser, et souvent aussi à rechercher l'encens aux larmes saintes, les dattes odoriférantes et la casse, délicates graines de Syrie.

Les deux premiers vers ont causé la perplexité de nombreux critiques. Devant les conjectures de Dobree et de Casaubon, adoptées par Gulik, Page s'écrie : « Mais qui a jamais dit que les filles de Danaos n'avaient pas la forme ni la voix humaines ? » L'objection n'est donc pas complètement justifiée, car ce n'est pas la voix humaine que Mélanippidès refuse aux Danaïdes mais la voix de femmes. On ne peut nier cependant l'embarras que cause un texte dont l'établissement n'est pas sûr. Mais il me semble qu'il est possible de parvenir à une interprétation de ces deux vers si l'on admet d'entrée un aspect des Danaïdes sur lequel nous aurons souvent à revenir : la barbarie. Dans cette interprétation il faut donner à l'expression ἀνθρώπων μορφᾶεν εἶδος un sens large. *Morphaen eidos* désignerait toute l'apparence extérieure, visage, vêtements, façon de se comporter; *anthrôpôn* ne se rapporterait pas à l'humanité en général, mais à la société grecque. Car les Grecs ont tendance à considérer le non-grec comme le non-humain. Aux oreilles d'un Grec toute langue barbare est un gazouillis ou cri d'oiseau[6]. A l'origine, le mot *barbaros* lui-même semble

West propose τὰν ὀργάν ou τὰν ψυχάν. Lloyd-Jones suggère τὰν ἀλκάν. Page laisse le passage corrompu. Campbell à la suite de West propose τὰν ὀργὰν.

Vers 3 : ἀν' εὐήλι ἄλσεα Meineke, adopté par tous les éditeurs sauf Bergk (d'après Page la conjecture ἄλσεα est d'Emperius) : ἀνευηλιασδεα A; (ἄν εὖ δι ἄλσεα Bergk.

πολλάκι A, maintenu aussi par Bergk et Diehl. Edmonds et Page corrigent en πολλάκις.

θήραις Porson, Jacobs, adopté aussi par Diehl, Page : θῆρες A; θήραισιν Bergk; θήρα Edmonds.

Vers 4 : πολλάκι δ' ajouté par Hiller; adopté aussi par Edmonds; ἤθ Bergk; ἄλλαι δ' Diehl; αἱ δ' Page, suivi par Campbell.

ἱερόδακρυν Emperius, adopté par tous les éditeurs : ἱερόδακρυ A ματεῦσαι Emperius, adopté par tous les éditeurs : πατεῦσαι A.

Vers 5 : Συρίας σπέρματα Fiorillo : συρίας τέρματα A. Σύρια Meineke, suivi par Bergk et Edmonds; σπέρματα est adopté par tous les éditeurs.

[5] Je suis ici la traduction de Gulick : « the sunny glades of the woodland ».

[6] Eschyle, *Ag.*, 1050-1051; Soph., *Ant.*, 1001-1002; Aristoph., *Gren.*, 682. Voir Raoul Lonis, *Les usages de la guerre entre Grecs et barbares des guerres médiques au milieu du IVe siècle av. J.-C.*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, 1969, p. 14-15.

avoir été une onomatopée. A partir du moment où les Danaïdes ne se comportent pas comme se comporteraient des femmes de la bonne société athénienne, elles entrent dans le non-grec, la barbarie ou le monstrueux, c'est-à-dire presque le non-humain. Vivant à l'extérieur, occupées à chasser ou à conduire leur char, elles ne portent pas les vêtements féminins en usage dans l'Athènes classique. Elles mènent une existence d'hommes. Leur différence, étrangeté ou virilité, transparaît dans leur voix. Certes, nous ne pouvons pas être certains que le texte proposé par Gulick soit absolument sûr, mais je voudrais montrer qu'il donne en tout cas une image fidèle de la personnalité des Danaïdes, telle que les Grecs se la représentaient à l'époque classique.

Rappelons brièvement le mythe[7]. Les Danaïdes étaient les cin-

---

[7] *Sources principales* : Pindare, *Pyth.*, IX, 111 sqq., avec les scholies; Eschyle, Les *Suppliantes* et les fragments des autres pièces de la tétralogie dite des *Danaïdes*; Apollodore, *Bibl.*, II, 1, 4 sqq.; Pausanias, II, 19, 6; 20, 7; 21, 1-2; 25, 4; Hygin, *Fab.*, 168, 169, 170. Eléments bibliographiques : Campbell Bonner, « A Study of the Danaid Myth », *HSPh*, XIII, 1902, p. 129-173; Emile Benveniste, « La légende des Danaïdes », *RHR*, CXXXVI, 1949, p. 129-138; D. Kouretas, « La névrose sexuelle des Danaïdes », *Revue française de psychanalyse*, XXI, 4, 1957, p. 597-602 (à lire avec précaution. L'interprétation proposée pour une représentation iconographique s'appuie sur une observation douteuse); Robert Duff Murray, *The Motif of Io in Aeschylus' **Suppliants***, Princeton, 1958, XI & 104 p.; R.P. Winnington-Ingram, « The Danaid Trilogy of Aeschylus », *JHS*, LXXXI, 1961, p. 141-152; Kurt von Fritz, « Die Danaidentrilogie des Aeschylus », in *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, 1962, p. 160-192; Paul Faure, « Aux sources de la légende des Danaïdes », *REG*, LXXXII, 1969, p. XXVI-XXVIII (avec la critique de Marcel Détienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977, p. 37 sqq.); H.P. Jacques, *Mythologie et psychanalyse. Le châtiment des Danaïdes*, Ottawa, 1969, 158 p. (à lire avec précaution. Voir la critique dans l'article de Jean Hani cité plus loin, et les comptes-rendus de Francis Vian, *REA*, LXXI, 1969, p. 464-465 et de Jean-Pierre Vernant, *RHR*, CLXXVIII, 1970, p. 78-80); A.F. Garvie, *Aeschylus' **Supplices** : Play and Trilogy*, Cambridge, 1969, VIII & 279 p.; K.A. Neuhausen, « Tereus und die Danaiden bei Aischylos », *Hermes*, XCVII, 1969, p. 167-186; S. Ireland, « The Problem of Motivation in the *Supplices* », *RhM*, CXVII, 1974, p. 14-19; P.M. Schuhl, « Autour de la légende des Danaïdes. Méthode historique et méthode structuraliste », *R. Philos.*, CLXV, 1975, p. 380-382; Franco Ferrari, « La misandria delle Danaidi », *ASNP*, VII, 4, 1977, p. 1303-1311; Alan H. Sommerstein, « Notes on Aeschylus *Suppliants* », *BICS*, XXIV, 1977, p. 67-82; Jean Hani, « Les Danaïdes psychanalysées ", in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du Colloque de Chantilly (24-25 avril 1976), Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 89-104; J.K. Mac Kinnon, « The Reason for the Danaids' Flight », *CQ*,

quante filles du roi Danaos. Elles descendaient d'Io, princesse argienne, qui, après mille aventures et souffrances (amour de Zeus, métamorphose en génisse, persécutions d'Héra, errances à travers le monde), accoucha d'Epaphos en Egypte. Leurs cousins, les cinquante fils d'Egyptos, voulurent les épouser. Mais les Danaïdes, poussées par leur père, s'y refusèrent. Vaincues dans une bataille sur les bords du Nil, elles s'enfuirent, franchirent la mer et gagnèrent le berceau ancestral, Argos, où elles furent accueillies par le roi Pélasgos. Les fils d'Egyptos les rejoignirent et remportèrent une nouvelle victoire dans un combat où, semble-t-il, Pélasgos trouva la mort. Contraintes d'épouser leurs cousins, les Danaïdes, à l'instigation de leur père, les poignardèrent au cours de la nuit et jetèrent leurs têtes dans les marais de Lerne. Le dénouement comporte de nombreuses variantes : courses entre les jeunes gens d'Argos et attribution des Danaïdes à chacun d'eux en fonction de leur classement (c'est la version la plus anciennement attestée, celle de Pindare), procès des Danaïdes, procès d'Hypermestre (ou Hypermnestre) qui avait épargné son époux Lyncée, meurtre des Danaïdes et de Danaos, châtiment des Danaïdes aux Enfers consistant à porter avec un crible ou une urne brisée de l'eau dans une jarre (*pithos*) sans fond[8]. Il faut mettre à part l'aventure d'Amymone qui, lors de l'arrivée à Argos, partit comme ses sœurs à la recherche de l'eau et fut surprise par un satyre. Amymone appela Poséidon à l'aide; le dieu chassa le satyre et pour

---

XXVIII (NS), 1, 1978, p. 74-82; T. Gantz, « Love and Death on the *Suppliants* of Aeschylus », *Phoenix*, XXXII, 1978, p. 279-287; Zoé Petre, « Astoxenoi », *RRH*, XIX, 2-3, 1980, p. 173-181; Edmond Lévy, « Inceste, mariage et sexualité dans les *Suppliantes* d'Eschyle », in *La femme dans le monde méditerranéen*, I, Antiquité, Trav. de la Maison de l'Orient, X, Lyon, Maison de l'Orient, 1985, p. 29-45; Froma Zeitlin, « La politique d'Eros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle », *Métis*, 3, 1988, p. 231-259. Trois commentaires des *Suppliantes* d'Eschyle : T.G. Tucker, *The **Supplices** of Aeschylus*, London and New York, 1889, XXXVII & 228 p.; J. Vurtheim, *Aischylos' Schutzflehende*, Amsterdam, 1928 (rééd. 1967), XII & 253 p.; H. Friis-Johansen – Edward Whittle, *The **Suppliants***, Copenhagen, 1980, 3 tomes (120 p., 517 p., 480 p. Voir tout particulièrement *Reconstruction of the Tetralogy*, I, p. 40-55); les articles des encyclopédies : Giraud-Teulon, in Daremberg-Saglio; Bernhard, in Lexikon Roscher; Wasen, in Pauly-Wissowa (IV, 2, 2087 sqq.).

[8] C'est la version la plus célèbre, mais elle est attestée seulement tardivement : Pseudo-Platon, *Axiochos*, 371e (généralement daté du IIIe siècle av. J.-C., mais selon Friis Johansen-Whittle peut-être du Ier siècle av. J.-C.); Ovide, *Mét.*, IV, 462-463; Horace, *Odes*, III, 11, 21 sqq.; Hygin, *Fab.*, 168, 170; Servius, *Ad Aen.*, X, 497. Représentations iconographiques dans les encyclopédies.

l'amour d'Amymone fit jaillir d'un coup de trident la source de Lerne. De l'union d'Amymone et de Poséidon naquit Nauplios[9].

Si l'on excepte les tenants des interprétations psychanalytiques et historiques, les mythologues s'accordent à rattacher le mythe des Danaïdes aux sources de l'Argolide et à des rites de fécondité où interviennent l'eau et le feu. L'eau joue un grand rôle dans cette légende : sources jaillissantes sous le regard d'Amymone, têtes des prétendants jetées dans les marais de Lerne; vases percés des Enfers (et c'est pourquoi il n'est pas interdit de penser, malgré le caractère tardif des témoignages, que le mythème du châtiment infernal est ancien). Le feu apparaît dans un épisode où Lyncée en exil et Hypermestre échangent la nuit des signaux grâce à des torches. C'est à cause de cet événement, dit Pausanias, que les Argiens célèbrent tous les ans une fête des torches. On aurait donc affaire à un mythe étiologique[10]. Mais les origines du mythe nous intéressent moins ici que son évolution : quand les Grecs eurent perdu le souvenir du rituel primitif, que retinrent-ils de l'histoire elle-même ? Sur ce point, l'enquête ne laisse aucune place au doute : ce qui frappait les Grecs de stupeur, c'était le meurtre des fils d'Egyptos. L'expression devint proverbiale. On disait Λέρνη κακῶν, la « Lerne des maux » ou la « Lerne des crimes »[11], pour désigner les forfaits les plus horribles. La tétralogie d'Eschyle, sans doute, n'avait pas peu contribué à mettre l'accent sur cet acte inouï, le meurtre de l'homme, le meurtre de l'époux.

Le fragment de Mélanippidès, précisément, s'éclaire si l'on tient compte de ce qu'était devenu le mythe au cours des âges, et notam-

---

[9] Voir Euripide, *Phén.*, 187 sqq.; Lucien, *Dialogues marins*; Philostrate, *Imagines*, I, 8; scholiaste à Homère, *Il.*, IV, 171; Properce, II, 26, 47 sq.; Apollod., II, 1, 4; Hygin, *Fab.*, 169; Paus., II, 37, 1, 4; 38, 2; IV, 35, 2; Strabon, VIII, 6, 8.

[10] Voir Georges Dumézil, *Le crime des Lemniennes*, Paris, 1924, p. 48 sqq.; J. Hani, *a.c.*, p. 92 sqq.; M. Detienne, *o.c.*, p. 38-39; et déjà C. Bonner, *a.c.*, p. 155. On a noté aussi que la punition subie par les Danaïdes aux Enfers était celle que subissaient ceux qui n'avaient pas été initiés aux mystères (*amuètoi*). Et c'est pourquoi on ne sait pas si certains vases représentent les Danaïdes ou des *amuètoi*. Sur l'épisode des signaux de Lyncée et Hypermestre et la fête des torches, voir Paus., II, 25, 4; et Walter Burkert, « Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos. A Study in Myth and Ritual », *CQ*, NS, XX, 1, 1970, p. 12.

[11] Références données par G. Dumézil, *o.c.*, p. 49 et Waser, *a.c.*, 2088. Zenobios, IV, 86; Diogenianos, VI, 7; Apostolios, X, 57; Hesychios, *s.v.*

ment entre les mains puissantes du dramaturge athénien. Mélanippidès, en effet, est influencé par Eschyle[12]. Un simple examen du vocabulaire en apporte la preuve :

vers 1	ἀνθρώπων	*Su.*, 327	ἀνθρώπων
	μορφᾶεν	*Su.*, 496	μορφῆς
vers 2	αὐδᾶν	*Su.*, 117, 129 αὐδάν, 460 αὐδήν (trois emplois sur six dans toute l'œuvre d'Eschyle)[13]	
	γυναικείαν	*Su.*, 282	γυναικείοις
vers 3	εὐήλι'	*Su.*, 155	ἡλιόκτυπον
	ἄλσεα	*Su.*, 508, 509, 558, 868 ἄλσος (quatre emplois sur cinq dans toute l'œuvre d'Eschyle)[14]	
vers 4	ἱερόδακρυν	*Su.*, 248	ἱερόρραβδον (hapax)
	(hapax)	*Su.*, 364	ἱεροδόκος (hapax)
		Su., 578	δακρύων
		Su., 682	δακρυογόνον (hapax)
		Su., 112	δακρυοπετῆ (hapax)
vers 5	τέρενα	*Su.*, 998	τέρειν' (seul emploi chez Eschyle)
	Συρίας	*Su.*, 6	Συρίᾳ (seul emploi chez Eschyle)
	σπέρματα	*Su.*, 141, 151, 275, 290 σπέρμα (quatre emplois sur seize).	

Et, correspondant aux plantes odoriférantes de Mélanippidès, Eschyle cite la sclarée (*bakkaris*) dont la racine fournit une huile aromatique, et le *muron* (huile ou essence parfumée), dans *Amymone*, le drame satyrique de la tétralogie :

κἄγωγε τὰς σὰς βακκάρεις τε καὶ μύρα
(Fr. 132M = 14N = 14 R)[15]

---

[12] On est maintenant à peu près certain que la tétralogie des *Danaïdes* fut composée en 463 av. J.-C. (voir Garvie, *o.c.*, *passim*; Friis Johansen-Whittle, *o.c.*, I, p. 21-29). Eschyle est mort en 456, Mélanippidès au plus tôt en 425. Il y a donc les plus fortes chances pour que l'influence se soit exercée dans le sens Eschyle-Mélanippidès et non dans le sens Mélanippidès-Eschyle.

[13] Ce qui tendrait à confirmer la conjecture de Casaubon.

[14] Je laisse de côté φρένα.Le mot est trop fréquent pour être caractéristique. Il est employé 15 fois dans les *Suppliantes*, 111 dans l'ensemble des tragédies conservées. C'est une proportion normale : les *Suppliantes* comptent 1074 vers sur un peu plus de 8 000 dans les tragédies conservées.

[15] On rapprochera aussi l'emploi métaphorique du verbe χεῖν, « faire entendre un son, une voix », au vers 632 des *Suppliantes* et au vers 4 du fragment 760 Page de Mélanippidès; l'emploi de πραπίς (sous sa forme πραπίδων) en *Su.*, 93 et Fr. 763 Page.

Cette influence, révélée par le vocabulaire, se manifeste aussi dans la caractérisation des Danaïdes[16]. Aux yeux d'un Grec, une femme qui ose assassiner son époux ne saurait être ni tout à fait une femme, ni tout à fait une Grecque. Refuser le mariage, c'est déjà basculer dans le non-grec, la sauvagerie, la barbarie[17]. *A fortiori*, tuer l'époux, c'est rejeter le monde de la cité pour s'enfoncer dans le chaos barbare, monde du désordre et du crime :

> Ainsi en va-t-il de toute la gent barbare : le père s'y unit à la fille, le fils à la mère et la sœur au frère; les amis les plus proches s'entretuent sans que la loi l'interdise.
>
> (Euripide, *Andromaque*, 173-176)

De plus, entre la femme qui, en tuant l'époux, se virilise et le Barbare, la frontière féminin/masculin tend à s'effacer. En effet, quand le Barbare n'est pas le Parthe ou le Scythe, archer, cavalier, nomade et mangeur de chair crue, il est souvent dépeint comme un efféminé. Les mots de la famille de l'adjectif *habros*, qui signifie « délicat, luxueux, opulent », servent souvent à qualifier les Barbares à la vie molle, fastueuse, débauchée[18]. Ainsi la femme meurtrière de son époux appartient-elle à une catégorie à part, étrange, scandaleuse, voire monstrueuse, dont les signes sont la barbarie et la virilité.

Et c'est bien ainsi que Mélanippidès dépeint les Danaïdes : elles n'ont pas l'apparence extérieure qu'on attendrait dans une société humaine, ou plus précisément grecque. Elles n'ont pas la voix de femmes. Elles se déplacent sur des chars, comme des guerriers barbares, tel Xerxès « pressant son attelage syrien » ou les femmes de Zauèces[19]. Elles vivent en plein air, exposant leur visage au soleil. Elles chassent. Tous ces traits les rapprochent des Danaïdes eschyléennes. Bien sûr, la personnalité de celles-ci comporte des éléments féminins : elles sont belles[20]; elles sont, apparemment, soumises au père; elles crient leur angoisse et leur faiblesse. Mais peut-on se fier

---

[16] Voir A. Moreau, *Eschyle : la violence et le chaos*, 2e partie, chapitre IV, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

[17] Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974, p. 174-175.

[18] Ioniens (Bacchylide, 17, 2); Lydiens (Esch., *Pe.*, 41; Hdt., I, 71); Perses (Esch., *Pe.*, 541, 543, 1073); Agathyrses (Hdt., IV, 104).

[19] Σύριον ... ἅρμα, *Pe.*, 84. Les femmes des Zauèces « conduisent les chars pour la guerre » (Hdt., IV, 193).

[20] Voir *infra*, p. 138.

entièrement à l'apparence ? N'y a-t-il pas chez ces suppliantes un désir de cacher leur violence profonde pour ne pas effrayer les Argiens, dont elles attendent l'hospitalité ? Ces créatures apeurées sont aussi les êtres passionnés qui font plier le roi Pélasgos en le menaçant d'une double souillure (leur pendaison aux autels des dieux) et s'écrient à la fin de la pièce :

La victoire aux femmes ! (*Su.*, 1069)

Leur coryphée déclare :

Seule, qu'est une femme ? Arès n'habite pas en elle. (*Su.*, 749)

Mais dans une autre tragédie Prométhée les appelle « Arès féminin dont l'audace veille et tue dans la nuit » (*Prométhée enchaîné*, 860-861). Il faut admettre leur ambivalence, peut-être mise en scène à la fin des *Suppliantes* par la séparation entre les deux demi-chœurs, dont l'un invoque la vierge Artémis et refuse le mariage, tandis que l'autre s'adresse à Cypris, la déesse de l'amour, et dit sa peur des guerres sanglantes. D'un côté l'intransigeance de femmes viriles haïssant l'homme, de l'autre l'acceptation de la loi d'amour et la reconnaissance de la faiblesse féminine[21].

Hiltbrunner[22] estime qu'elles sont projetées au delà des frontières du féminin parce qu'elles sont placées dans une situation exceptionnelle, mais qu'elles ne sont pas fondamentalement des Amazones. Je penserais plutôt que cette situation exceptionnelle provoque l'émergence de leur nature profonde. La barrière de l'apparence féminine se brise sous la pression des impulsions violentes nées de la barbarie et de la virilité. Certes, leur ancêtre, Io, vient d'Argolide et est représentée dans le *Prométhée enchaîné* avec toute sa fragilité de

[21] Sur la composition du Chœur à la fin des *Suppliantes*, question très controversée, voir notamment F. Ferrari, *Maia*, 24, 1972, p. 355-356; H. Diller, *WJA*, NF, 1, 1976, p. 41; J. Carrière, *Le Chœur secondaire dans le drame grec*, Paris, 1977, p. 50-51; A.H. Sommerstein, *a.c.*, p. 76-79; Friis Johansen-Whittle, *o.c.*, III, p. 306 sqq. De la même façon Sophocle aime opposer des couples de sœurs dont l'une représente la révolte, le courage, l'énergie, et dont l'autre se définit par l'acceptation, la crainte, la faiblesse : Antigone et Ismène, Electre et Chrysothémis, voir J. Gould, *a.c.* (note 78), p. 56.

[22] Voir Otto Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, 1946, p. 36. Sur l'ambivalence des Danaïdes, voir aussi K. v. Fritz (*a.c.*, note 7), p. 161-163. Je ne suis pas convaincu par la réfutation d'Evangelos Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, 1977, p. 92.

femme. Mais elle est aussi appelée *asterganora parthenian*, « la vierge qui n'aime pas les hommes » (*Pr.*, 898). Elle est accueillie de grand cœur par l'armée des Amazones *stuganora*, « qui a les hommes en horreur » (*Pr.*, 723-728). L'histoire et la personnalité d'Io sont, par certains côtés, la mise en abîme de l'histoire et de la personnalité des Danaïdes[23]. De plus, celles-ci sont nées en Egypte, où elles ont passé leur enfance. Leur origine argienne n'a guère laissé de traces. Elles ont un habillement *non-grec* (*anellènostolon, Su.*, 234). Elles portent des robes et des bandeaux barbares :

> Ce n'est point là le vêtement des femmes ni à Argos ni dans aucun pays de Grèce.
> (*Su.*, 236-237)

Les vers 282-283, difficiles à traduire exactement[24], laissent pourtant deviner l'image d'ouvriers mâles (τεκτόνων ... ἀρσένων) imposant comme dans un moule l'empreinte du type chypriote[25] sur des coins féminins pour modeler la monnaie des Danaïdes. Dans l'engendrement des Danaïdes ce sont les éléments masculins et barbares qui ont été déterminants. Leur voix non plus n'est pas grecque; elle est barbare[26]. Leur langage semble incroyable à des oreilles grecques[27]. Quant à leur conception du monde, elle a été façonnée par leur éducation barbare : pour elles il existe un despote tout-puissant

---

[23] Sur la mise en abîme, voir Jean-François Boittin, « Figures du mythe et de la tragédie : Io dans le *Prométhée enchaîné* », in *Ecriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, PENS, Paris, 1976, p. 43; R.D. Murray, *o.c.* (note 7), p. 15 sqq.

[24] Voir Sommerstein, *a.c.*, p. 69-71, et le commentaire de Friis Johansen-Whittle.

[25] C'est-à-dire barbare. Voir Sommerstein, p. 71 : « Il était bien connu au Ve s. que la plus grande partie de la population de Chypre était ethniquement très différente à la fois des Grecs et des peuples d'Asie Mineure ... Il y avait d'amples motifs ici pour qu'un Grec raisonnable du Ve conclût qu'à l'époque de la Guerre de Troie, Chypre était hors du monde grec; et s'il en était ainsi à cette époque, alors *a fortiori* il aurait dû en être ainsi à la date de l'action dramatique des *Suppliantes*, quelque dix générations plus tôt ».

[26] *Su.*, 118-128.

[27] *Su.*, 277-278. Sur le caractère barbare des Danaïdes chez Eschyle, voir W. Nestle, *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, 1934, p. 13 sqq.; Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven, 1961, p. 15-63; Peter Burian, « Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy », *WS*, NF, 8, 1974, p. 9; Zoé Petre, *a.c.*, p. 178-179.

et des sujets. Elles s'avèrent incapables de comprendre le fonctionnement de l'Argos démocratique gérée par Pélasgos[28].

L'aspect guerrier est indiqué par la comparaison avec les Amazones (*Su.*, 287)[29], l'allusion à un combat perdu[30], l'emploi fréquent du mot *stolos* (souvent utilisé pour une expédition militaire) pour désigner leur troupe[31]. Elles parlent de leurs « teints brunis des traits du soleil » (*Su.*, 154-155), indice d'une vie au grand air confirmée par la remarque du roi Pélasgos qui les compare à des « Indiennes nomades » (*Su.*, 284).

Les Danaïdes eschyléennes ne ressemblent pas aux femmes grecques. Elles n'ont pas la vie des femmes grecques. Elles n'acceptent pas la condition des femmes grecques. Pour expliquer leur comportement, Eschyle entrelace habilement trois motifs : le refus du mariage forcé avec des personnages pleins de violence, le refus de l'inceste (les fils d'Egyptos sont leurs cousins), le refus de tout mariage. L'accent mis sur le premier motif souligne la démesure des fils d'Egyptos et justifie leur châtiment. Le deuxième motif, ambigu, irait dans le même sens, si l'on ne savait la relativité de la notion d'inceste à la fois à Athènes, où l'institution de l'épiclérat encourage le mariage entre l'héritière et un proche parent et où l'union entre un frère et une sœur est admise sous certaines conditions (même père, mère différente), et dans l'Egypte pharaonique qui accepte fort bien chez ses rois le mariage entre un frère et une sœur. Le troisième motif, enfin, sert à mettre en relief la démesure des Danaïdes, semblable à celle de leurs cousins, et prépare le déchaînement meurtrier de la nuit de noces[32].

La description de Mélanippidès, en soulignant l'aspect barbare et la virilité des Danaïdes, est en accord avec la description eschyléenne, et vraisemblablement avec l'image de ces figures mythiques dans l'ensemble du monde grec. L'allusion dans les *Suppliantes* à un combat perdu renvoie à une épopée du VIe siècle, dont nous avons conservé deux vers :

---

[28] *Su.*, 370-375.

[29] Voir *infra*, p. 134.

[30] « Fugitifs meurtris par la guerre » (*Su.*, 82-84).

[31] *Su.*, 2, 29, 187, 234, 323, 461, 933, 944, 1032. Voir R.D. Murray, *o.c.*, p. 28.

[32] Sur les motivations des Danaïdes, voir S. Ireland, *a.c.*; Suzanne Saïd, *La faute tragique*, Paris, 1978, p. 327-333; J.K. Mac Kinnon, *a.c.*; Friis Johansen-Whittle, I, p. 29-40. Sur les Danaïdes eschyléennes comme image de l'Autre, voir Zoé Petre, *a.c.*, p. 174-175.

> Et les filles de Danaos s'armaient alors rapidement près du Nil souverain au cours abondant.
> (Fr. 1 Kaibel)[33]

Les Danaïdes chasseresses sont évoquées par Apollodore et Hygin, qui montrent Amymone lançant un trait vers un cerf et atteignant malencontreusement un satyre endormi[34]. Le scholiaste du vers 853 du *Prométhée enchaîné* déclare que

> Danaos ... fit préparer le navire appelé *pentékontoros* [à cinquante rames], d'après le nombre de ses filles. Il y fit embarquer celles-ci et se rendit à Argos, fuyant son frère Egyptos ...

Le passage semble bien indiquer que les filles de Danaos assurèrent elles-mêmes la marche du navire, ce que confirme tout ce que nous savons sur les navires antiques. La trière, par exemple, comprend cent soixante-dix rameurs pour environ trente passagers (cinq à vingt épibates, quelques gabiers, un état-major de cinq officiers, l'aulète)[35]. Une telle disproportion entre le nombre des rameurs et le nombre des passagers ne permet pas d'imaginer que la pentécontore ait pu contenir à la fois cinquante rameurs et cinquante passagères. La correspondance entre les deux nombres prouve qu'il y a identité entre les deux groupes. Comme les soldats athéniens à Salamine, les Danaïdes, de l'Egypte à l'Argolide, frappèrent « l'eau profonde en cadence », de leurs « rames bruyantes, tombant avec ensemble »[36].

Enfin Hérodote (II, 182) rapporte que « le temple d'Athéna à Lindos a été fondé/construit, à ce qu'on dit, par les filles de Danaos, qui abordèrent là en fuyant les fils d'Egyptos ». L'ambiguïté du verbe ἱδρύσασθαι ne permet pas de déterminer si les Danaïdes firent bâtir le temple ou le construisirent de leurs propres mains. Il est curieux en tout cas que le père, Danaos, ne soit pas mentionné par Hérodote, comme si la décision avait été prise par les Danaïdes elles-mêmes.

Meurtrières de leurs époux, les Danaïdes rejoignent toute une catégorie de femmes mythiques dangereuses, qui refusent les relations

[33] Voir Friis Johansen-Whittle, I, p. 44.
[34] Apollod., II, 1, 4; Hygin, *Fab.*, 169. Mette intègre ce détail dans *Amymone* (Fr. 130). Voir aussi Radt, p. 131.
[35] Voir Jean Rougé, *La marine dans l'Antiquité*, Paris, 1975, p. 98.
[36] Eschyle, *Pe.*, 396-397.

avec l'homme, ou bien acceptent l'union sexuelle mais se vengent férocement en cas d'infidélité, et d'une façon générale, rejetant la domination masculine, s'accommodent fort bien d'une société dans laquelle l'homme est asservi ou éliminé. Parfois il s'agit d'individualités isolées, suscitant le scandale autour d'elles, parfois aussi de groupes ou même de peuples, dont l'une des caractéristiques est de vivre loin des cités grecques : au milieu des montagnes et des forêts, vers l'Orient ou dans une île.

1. *La déesse Artémis*, qu'invoquent les Danaïdes dans les *Suppliantes*[37], pourrait être considérée comme la patronne de certaines de ces ennemies de l'homme. Chasseresse et vierge farouche, elle métamorphose, fait dévorer par les chiens, provoque le meurtre réciproque ou massacre avec son arc tous ceux qui ont osé s'attaquer à sa virginité ou qui ont eu seulement le malheur de la voir se baigner dans une fontaine au milieu des bois qu'elle hante : Siproïtès, Calydon, Actéon, Orion, Otos, Bouphagos. Elle n'admet pas davantage les défaillances de ses compagnes ou de ses prêtresses, elles aussi métamorphosées, sacrifiées ou tuées à coups de flèches pour avoir eu l'audace d'aimer et de se laisser aimer, telles Callisto ou Comaetho[38].

2. Compagne de la déesse, *Atalante*, autre chasseresse, exécute de ses traits les Centaures Rhoeos et Hylaeos, coupables d'avoir tenté de la violer, et impose à ses prétendants une épreuve qui se termine par la mort, jusqu'à l'arrivée du rusé Mélanion (ou Hippomène). Dans le mythe d'Er, c'est la vie d'un athlète que choisit l'âme d'Atalante au moment de se réincarner, et non celle d'une « femme industrieuse », comme l'âme d'Epéos[39].

---

[37] *Su.*, 144 sqq., 1031 sqq.

[38] Voir L. Séchan – P. Lévêque, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, 1966, p. 353 sqq. Liste des sources dans le dictionnaire Grimal et le Lexikon Roscher. Voir aussi : *Siproitès* : Antoninus Liberalis, *Mét.*, XVII, 5; *Calydon* : Ps. Plut., *De Fluv.*, 1 et 4; *Actéon* : Antoninus Liberalis, éd. Papathomopoulos, Les Belles Lettres, p. 109, note 16 et la note de Frazer à Apollod., III, 4, 4 (éd. Loeb); *Orion* : note de Frazer à Apollod., I, 4, 5 et Carla Ferreto, *Orione tra « alke » e « metis »*, Civilità Classica e Cristiana, III, 2, 1982, p. 161-182; *Otos* : Apollod., I, 7, 4 et Hygin, *Fab.* 28; *Bouphagos* : Paus., VIII, 27, 17; *Callisto* : note de Frazer à Apollod., III, 8, 2 et P. Lévêque, *IL*, 1961, p. 94 sq.; *Comaetho* : Paus., VII, 19, 2 sqq. et Salomon Reinach, « Un mythe de sacrifice », *RHR*, 1925, p. 137-151.

[39] Voir Grimal, Roscher, la note de Frazer à Apollod., III, 9, 2; M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, p. 77 sqq.; G. Arrigoni, « Atalanta e il Cinghiale Bianco »,

3. Sophocle a fait de *Déjanire* une héroïne douce, féminine, amoureuse, meurtrière involontaire de son époux Héraclès. Mais l'héroïne ancienne fut sans doute une figure beaucoup plus sombre. Le nom même, *Déï-aneira*, « tueuse d'hommes » ou « tueuse de l'époux », est aussi révélateur que celui de Polynice, « l'homme des multiples querelles ». Apollodore la décrit en train de conduire son char et pratiquant l'art de la guerre. En plein Ve siècle, à l'époque où Sophocle compose les *Trachiniennes*, elle est associée à la jalouse et vindicative Héra, ainsi qu'à la barbare Omphale, celle qui, parée de la peau du lion de Némée et armée de la massue, contraignit Héraclès revêtu d'une robe à filer la laine à ses pieds[40].

4. Meurtrière de son époux Agamemnon, la *Clytemnestre* d'Eschyle possède un cœur *androboulon*, une volonté d'homme[41]. De nombreuses expressions et métaphores militaires révèlent sa masculinité. Elle pousse un cri de triomphe, « le cri du guerrier devant la déroute ennemie » (*Ag.*, 1236-1237). Elle respire contre les siens « guerre sans trêve » (*Ag.*, 1234-1235). Comme un soldat de Tyrtée, elle tient ferme à son poste de combat (*Ag.*, 1379). Egisthe est son « large bouclier » (*Ag.*, 1437). Elle ravage le palais (*Ch.*, 974). C'est précisément au moment où elle tend à Agamemnon le piège d'un accueil fastueux, au moment où l'acte inexpiable va la transformer en un être à part, qui ne peut plus être rangé dans la catégorie des femmes grecques, que son comportement est qualifié

Scripta philologica, 1, 1977; P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir*, Paris, 1981, p. 172-173; sur la réincarnation d'Atalante : Plat., *Rép.*, X, 620 b.

[40] Voir Apollod., I, 8, 1; Plut., *Périclès*, 24; François Jouan, « Déjanire, Héraclès et le centaure Nessos, le cheminement d'un mythe », in *Le Mythe, son langage et son message*, Actes du Colloque de Liège et Louvain-la-Neuve, 1981, Louvain, 1983, p. 234-235; Alain Moreau, « Étymologie et mythe originel : Adraste, Andromaque, Déjanire », in *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine*, Actes du Colloque de Montpellier, 23-24 mai 1987, Publications de la Recherche, Univ. Paul Valéry, 1988, p. 116-118. Déjanire retrouve chez Sénèque sa violence primitive : elle menace d'éventrer Iole pour en arracher le fruit de ses amours avec Hercule : *Hercule sur l'Oeta*, 344 sqq. Sur l'*hypervirilisation* involontaire de Déjanire par Sophocle, voir l'interprétation psychanalytique de Georges Devereux, *Tragédie et poésie grecques*, Paris, 1975, p. 112 sqq.

[41] Esch., *Ag.*, 11. Sur la virilité de la Clytemnestre d'Eschyle, voir notamment R.P. Winnington-Ingram, « Clytemnestra and the Vote of Athena », *JHS*, LXVIII, 1948, p. 130-147; J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1966, p. 107-108 = 1971, I, p. 136-138; F.I. Zeitlin, « The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the Oresteia », *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, p. 149-184; Vittorio Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, 1978, p. 43-46.

de *barbaros* et d'*habros*, autre mot servant à désigner le non-grec[42] :

> Et puis, ne m'entoure pas, à la manière d'une femme, d'un faste amollissant [*habrune*]; ne m'accueille pas, ainsi qu'un Barbare [*barbarou*], genoux ployés, bouche hurlante.
>
> (*Ag.*, 918-920)

5. Chez Euripide, le caractère barbare de Médée est fortement souligné. C'est la Colchidienne (*Méd.*, 134 ...). Ses lamentations excessives ne conviennent guère en Grèce, pays de la mesure. Elle pratique la *proskunèsis*, la prosternation (*Méd.*, 324). Excessive parce qu'elle est barbare, Médée se distingue par sa fureur sanguinaire : elle sème les cadavres sur son passage : Apsyrtos, son frère, tué et dépecé. Pélias, tué, dépecé et bouilli (en utilisant les filles de la victime comme instruments du meurtre). Créuse/Glaukè et Créon, rongés par le feu du voile et de la couronne maléfiques. Ses propres enfants, égorgés. Avec vigueur enfin, elle dénonce une société où c'est l'homme qui a tous les droits. Comparant le triste sort réservé à la femme et la condition enviable de l'homme, elle s'écrie :

> On dit de nous que nous menons une vie sans péril à la maison, tandis qu'ils combattent à la guerre. Raisonnement insensé ! Etre en ligne trois fois, le bouclier au flanc, je le préférerais à enfanter une seule.
>
> (*Méd.*, 248-251)

Elle n'accepte pas cette situation et se conduit comme un homme, raisonne comme un homme. Michael Shaw a noté que chaque fois qu'elle exécute un acte destiné à tirer vengeance de Jason, elle parle comme parlerait normalement un homme : elle se réfère à son aïeul et à son père, met en avant l'honneur, craint qu'on se moque d'elle, utilise, comme Clytemnestre, des métaphores tirées de la langue sportive ou de la langue militaire[43]. De toute la puissance de sa personnalité, elle écrase le médiocre Jason, héros de pacotille, qui n'aurait jamais conquis la toison d'or sans l'aide des sortilèges de Médée la Barbare[44].

---

[42] Voir *supra*, p. 126.

[43] Voir Michael Shaw, *a.c.* (note 78), p. 262. Sur l'horreur d'être humilié par la moquerie, voir J. Gould, *a.c.*, p. 57.

[44] Voir Eur., *Méd.*, 475 sqq. Sur le mythe de Médée, voir Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*, Paris, 1982; Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Vraisemblablement la Clytemnestre d'Eschyle et la Déjanire présophocléenne ont inspiré Euripide quand il composa le portrait de sa

6. *Les Bacchantes* courent dans les montagnes, laissent la navette pour chasser les bêtes fauves, franchissent torrents et ravins, lacèrent la chair des taureaux, mangent la viande crue, dévastent tout sur leur passage, enlèvent les enfants. Lançant leurs thyrses, elles triomphent des hommes armés de javelots et, pour finir, mettent à mort et démembrent Penthée, le roi de Thèbes, un roi revêtu d'une longue robe et par conséquent féminisé[45]. Sa propre mère, Agavé, participe au carnage. De même les Minyades mettent en pièces Hippasos, le fils de l'une d'entre elles, Leucippé[46]. Dans les *Dionysiaques* de Nonnos, elles livrent des combats épiques contre les Indiens, qui sont finalement vaincus. La stupeur des hommes à l'idée d'être dominés par des femmes est nettement marquée par Euripide :

> Ces femmes faisaient fuir les hommes devant elles, preuve qu'un Dieu les assistait ! (*Bacch.*, 763-764)

> Aux Bacchantes on va livrer bataille : aussi bien la mesure est comble, s'il nous faut supporter que des femmes nous infligent l'affront d'un traitement pareil ! (*Bacch.*, 784-786)

> — Mon cher, on peut encore arranger tout cela.
> — Sans doute en me faisant l'humble serf de mes serves ?
> (*Bacch.*, 802-803)

7. *Les Amazones* qui, dit-on, fondèrent le temple d'Artémis à Ephèse[47], sont des Barbares. Elles habitent à l'Est, du côté du Pont-Euxin, près du lac Méotis, en Colchide ou sur les bords du fleuve Thermodon[48]. On les dit mythiques, mais les Anciens ont cru à leur existence et leurs historiens le mentionnent souvent. Mimnerme donne à leur reine le nom d'*Antianeira*[49]. C'est aussi l'épithète dont

---

Médée : voir Rachel Aelion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 1983, II, p. 293.

[45] Eur., *Bacch.*, 34 sqq., 65 sqq. (ὠμοφάγον, 139), 723 sqq., 1084 sqq., 1233 sqq. Voir les commentaires de la pièce d'Euripide (E.R. Dodds, Maurice Lacroix, Jeanne Roux); Henri Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1970 (1re éd. 1951); M. Détienne, *Dionysos*, in Y. Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies*, I, p. 300-302.

[46] Plutarque, *Questions grecques*, 38, 299 E; Antoninus Libéralis, *Mét.*, X.

[47] Callimaque, *Hymne à Artémis*, 237 sqq.; Pomponius Mela, *De Chorographia*, I, 15; Pline l'Ancien, *N.H.*, V, 31, 4.

[48] Lac Méotis : Hellanicos, 4F167 Jacoby; Eur., *Hér. Fur.*, 408-411; Colchide : Esch., *Prom.*, 415-416; Thermodon : Phérécyde, 3F15 Jacoby; Bacchylide, 9, 42-4; Lysias, *Oraison funèbre*, 4; Justin, II, 4; Diod. Sic., II, 45; IV, 28; Apollod., II, 5, 9. Selon Diodore (III, 51-54) il existe aussi des Amazones libyennes.

[49] Mimnerme, Fr. 23 Edmonds.

Homère les qualifie : « les Amazones *antianeirai* »[50], ce qui signifie à la fois « égales aux hommes » et « opposées aux hommes ». Les Scythes les appellent *Oiorpata*, ce qui veut dire « tueuses d'hommes »[51]. Les peintures et les sculptures les représentent avec des costumes adaptés à leur fonction de hardies cavalières, tunique courte ou maillot collant[52]. Elles vivent de chasse et de pillage[53]. L'histoire de ces filles d'Arès est pleine de bruit et de fureur, de massacres de Grecs sur leurs vaisseaux, de batailles contre Héraclès, Thésée ou Achille, d'expéditions menées jusqu'en Attique. Elles brûlent leur sein droit pour faciliter le tir à l'arc ou, selon Hippocrate, « pour développer la force et la plénitude de leur bras et de leur épaule »[54]. La féminité est sacrifiée à l'efficacité guerrière. Quand elles s'unissent à des hommes, c'est pour concevoir des filles qui continueront leur race, bien qu'elles ne soient pas dépourvues de sensualité[55]. Les enfants de sexe masculin, elles les donnent à leurs pères, ou les tuent, ou bien encore les rendent infirmes en leur brisant lès genoux ou les hanches. Ils ne pourront donc pas imposer leur loi et resteront dans une condition inférieure : aux Amazones nomades et guerrières s'opposent les hommes sédentaires et réservés aux occupations domestiques[56].

---

[50] *Il.* III, 189; VI, 186.

[51] Hdt., IV, 110.

[52] Voir E. Bielefeld, *Amazonomachia. Beiträge zur Geschichte der Motivwanderung in der Kunst*, Halle, 1951; D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957; Ch. Dugas – R. Flacelière, *Thésée. Images et récits*, Paris, 1958; J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, *Grèce classique*, Paris, 1969, p. 133, 174, 181, 221, 224, 242, 244; Martin Robertson, *La peinture grecque*, Paris, 1978 (1re éd. 1959), p. 114 sqq.; P. Devambez, *Amazones*, in *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, Tome I, Zürich und München, 1981, p. 586-653. Ne serait-ce pas aussi le costume des Danaïdes décrites par Mélanippidès ? Ainsi s'expliquerait cette apparence extérieure inhabituelle dont parle le poète.

[53] Hdt., IV, 112.

[54] Hippocrate, *De l'air, de l'eau et des lieux*, § 89, 90.

[55] Voir *infra*, note 64.

[56] Voir M. Détienne – J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, 1974, p. 257 = 2e éd., 1978, p. 259-260. Et *infra*, p. 145-146. Sur les Amazones, voir D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957; Pierre Samuel, *Amazones, guerrières et gaillardes*, Bruxelles, 1976 (textes antiques traduits, p. 43-57); Jeannie Carlier, « Voyage en Amazonie grecque », *A. Ant. Hung.*, XXVII, 1979, p. 381-405; *id.*, *Amazones*, in Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies*, I, p. 9-10; P. Dubois, « On horse/men, Amazons, and Endogamy », *Arethusa*, XII, 1979, p. 35-49; M. Hammes, *Die Amazonen. Vom Mut-*

8. *Les Lemniennes* sont aussi des tueuses d'époux : γυναικῶν ἀνδροφόνων[57]. Débarrassées des hommes, elles ont installé dans leur île une gynécocratie : γυναικοκρατουμένῃ τῇ Λήμνῳ[58]. Et c'est avec plaisir qu'elles ont abandonné le fuseau :

> Quant aux Lemniennes, élever des troupeaux de bœufs, revêtir les armes de bronze, labourer les champs de blé leur semblait à toutes plus facile que les travaux d'Athéna qui seuls les occupaient jusqu'alors.
>
> (Apoll. Rh., *Argon.*, I, 627-630)

Apollonios de Rhodes écarte l'affrontement sanglant entre les femmes de Lemnos et les Argonautes. Dans *Hypsipyle*, en revanche, Eschyle racontait qu'elles s'étaient portées en armes à la rencontre des compagnons de Jason et les avaient tenus écartés jusqu'au moment où ils avaient juré de s'unir à elles. La tradition de combat contre les Argonautes fut reprise par Sophocle et Stace[59].

En se comportant comme des hommes, ces femmes ont transgressé les lois qui constituent le fondement de la cité grecque. Elles ont quitté le monde de la civilisation pour rejoindre celui de la sauvagerie, des déserts, des forêts, des bêtes. Aussi leur prête-t-on souvent l'un des traits qui marquent la différence entre l'humanité et l'animalité : manger la chair crue comme les monstres cannibales ou les animaux. Grâce au jeu des épithètes, comparaisons, analogies, qui font allusion à cette caractéristique de la vie sauvage, s'entrecroise tout au long de la littérature grecque, et notamment des débuts de l'âge classique aux débuts de l'âge hellénistique, un réseau qui finit par relier l'ensemble des femmes viriles :

– les Danaïdes ressemblent à des « Amazones dévoreuses de viande » (*kreoborous*, *Su.*, 287);

---

terrecht und der Erfindung des gebärenden Mannes, Frankfurt, 1981; S. Rocca, « Dalle Amazzoni alla militia Phoebes », in *Misoginia e maschilismo in Grecia e in Roma*, Univ. di Genova, 1981, p. 97-119; E. Constantinidès, « Amazons and Other Female Warriors », *CO*, LIX, 1981, p. 3-6; W.B. Tyrrell, *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore Johns Hopkins Univ. Pr., 1984.

[57] Pind., *Pyth.*, IV, 252; Apoll. Rh., *Argon.*, I, 609 sqq.

[58] Apollod., I, 9, 17.

[59] Eschyle, Fr. 40M = Nauck, p. 79 = Radt, p. 352. Soph., Les *Lemniennes*, Nauck, p. 215 et Radt, p. 337 (μάχην ἰσχυράν); Stace, *Thébaïde*, V, 376-397. Sur les Lemniennes, voir Dumézil et Burkert, cités note 10; Francis Vian, éd. des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, Paris, Les Belles Lettres, Tome I, 1974, p. 19-28; Klugmann, *Hypsipyle*, in Lexikon Roscher, I, 2853-6.

- l'une des étymologies proposées pour le nom « Amazone » est « celle qui ne mange pas de pain », *a-maza* (Eustathe);
- les Lemniennes ressemblent à des Thyades (ou Bacchantes) « dévoreuses de chair crue » (*ômoborois*, Apoll. Rh., *Argon.*, I, 636);
- Clytemnestre ressemble à Skylla, monstre gîté dans les rochers, dévoreuse de marins (*Ag.*, 1233). L'allusion à Skylla prépare l'allusion à son homonyme, Skylla, fille de Nisos, responsable de la mort de son père (*Ch.*, 613 sqq.). Or l'évocation du forfait de cette seconde Skylla précède, dans le *stasimon* des *Choéphores*, l'évocation du forfait de Clytemnestre, elle-même suivie de l'évocation du forfait des Lemniennes (*Ch.*, 631 sqq.-. Clytemnestre est « lionne à deux pieds » (*Ag.*, 1258) et implicitement comparée à Cerbère, monstre anthropophage, puisqu'elle est « chienne » (*Ag.*, 1228), « chienne de garde » (*Ag.*, 607) et que les portes du palais sont « les portes de l'Enfer » (*Ag.*, 1291).
- Jason compare Médée « à une lionne, — non à une femme, — d'un naturel plus sauvage que la Tyrrhénienne Skylla » (*Méd.*, 1342-1343).
- Et même la Déjanire de Sénèque, animée d'une « sanguinaire fureur », et retrouvant, par delà l'héroïne de Sophocle, la violence de la figure primitive, est comparée à Skylla, à une tigresse, à une Ménade (ou Bacchante) (*Hercule sur l'Oeta*, 235, 242, 244).

Ajoutons qu'Artémis est appelée par Héra « lionne pour les femmes » (*Il.*, XXI, 483). Son nom est parfois rattaché à ἄρταμος (le boucher) ou à ἄρκτος, l'ourse, qui joue un rôle important à la fois dans sa mythologie et dans son rituel[60]. Quant à Atalante, elle fut changée en lionne[61].

❖

Nous avons laissé de côté jusqu'à présent le commentaire des deux derniers vers du fragment de Mélanippidès. On peut se demander s'ils ne viennent pas contredire l'image des femmes viriles

[60] Voir Séchan-Lévêque, *o.c.*, p. 358.

[61] Pour une raison liée à ses amours, il est vrai, mais qui n'en révèle pas moins une conduite animale. Après avoir chassé, Atalante et Mélanion entrèrent dans le sanctuaire de Zeus, où ils s'unirent. La métamorphose en lions est le châtiment approprié, car, disent les mythographes, les lions ne s'unissent pas entre eux, mais aux léopards. Voir Apollod., III, 9, 2, avec la note de Frazer; Ovide, *Mét.*, X, 681-707; Mythographes du Vatican, I, 39; Hygin, *Fab.*, 185; Servius, *Ad Aen.*, 3, 113.

décrites au début du poème. La cueillette de plantes aromatiques est-elle une occupation qui se situe sur le même plan que les courses de char ou la chasse ? Apparemment non, dans la mesure où cette cueillette semble destinée à la toilette féminine :

> Leurs femmes [les femmes des Scythes] râpent sur une pierre rugueuse, en y versant de l'eau, du bois de cyprès, de cèdre, d'arbre à encens; et elles s'appliquent ce qu'elles râpent, formant une pâte épaisse, sur tout le corps et sur la face; cette pâte leur donne une odeur agréable qui s'attache à elles, et, lorsqu'elles l'enlèvent le lendemain, leur peau est nette et brillante.
>
> (Hdt, IV, 75)

Mais la description que Mélanippidès propose des Danaïdes doit précisément tenir compte de l'aspect féminin des Danaïdes, héroïnes à la personnalité ambivalente. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, la féminité n'est pas oubliée, dans sa faiblesse, nous l'avons vu[62], comme dans sa beauté. Les Danaïdes possèdent « cette jeunesse qui attire les yeux des hommes ». Elles sont un « tendre fruit mûr ». Leurs corps sont « pleins de sève ». Elles ont « la délicate beauté des vierges » qui attire le désir des passants[63]. De la même façon, on ne saurait nier la féminité d'Atalante, recherchée par de nombreux prétendants; de Clytemnestre, épouse jalouse, mère et amante; de Médée, épouse jalouse et mère; des Lemniennes, épouses jalouses; et même des Amazones, dont certains textes disent la sensualité[64].

Pourtant les vers 4 et 5 du poème de Mélanippidès me paraissent moins exprimer l'ambivalence des Danaïdes que confirmer la première partie du portrait. Comme la chasse, la cueillette est une activité relevant d'une époque primitive, antérieure à la civilisation de l'agriculture. Comme la chasse, c'est une activité de l'extérieur, qui s'effectue loin des cités. Elle souligne aussi le caractère barbare des Danaïdes, car c'est en Syrie qu'elle se déroule. La plus grande partie des textes anciens, à l'exception de ceux qui citent le célèbre palmier

---

[62] Voir *supra*, p. 126.

[63] Esch., *Su.*, 995-1005.

[64] Selon certains auteurs, elles auraient cassé les bras ou les jambes des enfants de sexe masculin non pour les asservir, mais parce que l'infirmité donne la vigueur sexuelle. Voir Mimnerme, Fr. 23 Edmonds, et P. Samuel, *o.c.*, p. 50. Thalestris, reine des Amazones, passa treize jours sous la tente d'Alexandre. Sa passion, dit Quinte-Curce (*Histoire d'Alexandre le Grand*, VI, 5), était « plus ardente que celle du roi ».

de Délos, situent encens, dattes et casse dans des pays lointains[65]. Comme la chasse, la cueillette de ces plantes est une activité dangereuse, plus adaptée à l'audace masculine qu'à la timidité féminine, du moins dans le récit plus mythique que réaliste proposé par Hérodote (mais les croyances d'Hérodote devaient être celles de ses contemporains, parmi lesquels Mélanippidès)[66]. Les arbres qui portent l'encens ont pour gardiens des serpents ailés. On les chasse grâce à des fumigations de styrax, une gomme-résine. La casse est surveillée par des animaux ailés qui ressemblent à des chauve-souris. Ils poussent des cris terribles et opposent une farouche résistance. On s'en protège en s'enveloppant d'une peau de bœuf le corps entier et le visage, à l'exception des yeux, à distance desquels on prend bien soin de tenir ces bêtes redoutables[67].

Reste à justifier dans les vers 4 et 5 du poème de Mélanippidès l'insistance sur l'odeur. L'encens et la casse sont des plantes aromatiques; les dattes ne sont pas cueillies pour être mangées[68], mais à cause de leur parfum. Elles sont odoriférantes (*euôdeis*). Elles donneront à la peau des Danaïdes l'odeur agréable (*euôdiè*) qui s'attache au corps des femmes de Scythie[69]. Citées par Mélanippidès entre deux plantes aromatiques, l'encens et la casse, les dattes sont donc considérées elles aussi comme des aromates. Pourquoi les Danaïdes sont-elles si désireuses de se procurer des plantes aromatiques

---

[65] Voir l'article *Phoinix* de Steier, in Pauly-Wissowa, XX, 1, col. 386-404.

– L'encens chez les Scythes : Hdt., IV, 75; en Syrie : Eur., *Bacch.*, 144; en Arabie : Hdt., III, 107; Théophraste, *Histoire des plantes*, IX, 4, 2; dans la région de Troie : Sapho, Fr. 56 Reinach-Puech.

– La casse : en Egypte : Hdt., II, 86; en Arabie : Hdt., III, 110; dans la région de Troie : Sapho, Fr. 56 Reinach-Puech.

– Le palmier-dattier : en Palestine : Paus., IX, 5, 7; en Syrie : Théophr., *Hist. Pl.*, II, 6, 2; Pline l'Ancien, *N.H.*, XIII, 44; en Judée : Strabon, XVI, p. 736C; en Babylonie : Hdt., I, 193; chez les Nasamons de Cyrénaïque : Hdt., IV, 172, 182; chez les Ethiopiens : Hdt., VII, 69; en Libye, Arabie, Babylonie : Diod. Sic., II, 53; III, 42; dans des pays plus grecs, Crète et Sicile : Théophr., *Hist. Pl.*, II, 6, 11; et même à Aulis : Paus., IX, 5, 7. Parmi les parfums d'Arabie et les sucs d'Assyrie que va chercher le phénix quand il prépare son bûcher funéraire, il y a « la casse à l'odeur douce » et « les larmes d'encens tombant en lourdes gouttes » (Lactance, *Carmen de ave Phoenice*, 59 sqq.). Sur le phénix, voir *infra*, note 82.

[66] Voir M. Détienne, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, 1972, p. 39 sqq.

[67] Hdt., III, 107, 110; voir aussi Pline l'Ancien, *N.H.*, XII, 85.

[68] Comme le font les paysans babyloniens et leurs maîtres : Xén., *An.*, II, 3, 15.

[69] Voir *supra*, p. 138; Hdt., IV, 75.

particulièrement odoriférantes ? Une hypothèse peut être formulée grâce à une comparaison avec les Lemniennes et à l'utilisation des travaux de Marcel Détienne sur la mythologie des aromates[70].

Entre les Danaïdes et les Lemniennes les analogies sont nombreuses, nous l'avons vu : deux groupes, des tueuses d'époux, une attirance marquée pour les occupations masculines. A cela s'ajoutent les ressemblances très précises entre les rituels de la végétation et du feu, dont les deux mythes sont primitivement la traduction[71], et enfin la synonymie des deux expressions proverbiales : pour désigner un crime horrible, on dit aussi bien « crime lemnien » que « la Lerne des crimes »[72]. Or l'un des mythèmes fondamentaux de la légende des Lemniennes est la mauvaise odeur. Les femmes de Lemnos, coupables d'avoir négligé le culte d'Aphrodite, furent punies par celle-ci, qui leur infligea une odeur épouvantable, la *dysosmie*, émanant de leur bouche, de leurs aisselles ou de leur sexe[73]. Leurs époux les délaissèrent pour des esclaves thraces. C'est par jalousie que les Lemniennes massacrèrent tous les hommes (sauf un seul, le roi Thoas, qui fut sauvé par sa fille Hypsipyle, comme un seul fils d'Egyptos, Lyncée, fut sauvé par son épouse Hypermestre). Ensuite les Argo-

---

[70] M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, *passim*.

[71] Voir *supra*, p. 124 avec la note 10.

[72] Voir *supra*, note 11. Sur les « crimes lemniens » (λήμνια κακά), voir Eschyle, *Ch.*, 631-637; Hdt., VI, 138. Autres références dans Dumézil, *o.c.*, p. 9 : Photios, la *Souda*, Hésychios, *s.v.*; dans le *Corpus paroemiographorum* de Leutsch, Apostolios, X, 65; Diogenianos, VI, 2; Macarios, V, 60; Zenobios, IV, 91; schol. Aristoph., *Lysistrata*, 298 sq. Notons cependant qu'à la différence de « la Lerne des crimes », le « crime lemnien » désigne aussi un crime d'hommes, celui des Pélasges réfugiés à Lemnos, qui massacrèrent les Athéniennes qu'ils avaient enlevées, ainsi que les enfants qu'ils en avaient eus (Hdt., VI, 138).

[73] Dion Chrysostome, *Or.*, XXXIII, 419; sch. Eur., *Héc.*, 867; Eustathe, *ad. Il.*, I, 592; Apollod., I, 9, 17. D'après le scholiaste d'Apollonios de Rhodes (I, 615), Myrsilos de Méthyme, dans ses *Lesbica* (477F1 Jacoby), proposait une autre version, dans laquelle ce n'était pas Aphrodite, mais Médée qui, par jalousie, aurait infligé la *dysosmie* aux Lemniennes, en revenant de la Colchide avec les Argonautes. L'intérêt pour nous de la version de Myrsilos est qu'elle est suivie d'une glose anonyme indiquant le nom de la plante utilisée par Médée : le *pèganon*, la rue. Or cette plante, non seulement a mauvaise odeur, mais encore est renommée par ses vertus anaphrodisiaques : « Non seulement elle est un abortif pour les femmes enceintes mais elle passe pour coaguler le sperme, émousser les désirs et favoriser la continence au point que ... ceux qui sont initiés s'en servent à cet effet » (M. Detienne, *o.c.*, p. 177-178; sources, p. 177, notes 6, 7; 178, note 1). Voir aussi Dumézil, *o.c.*, p. 13-14. Apollonios de Rhodes ne mentionne pas la *dysosmie*.

nautes furent accueillis par les Lemniennes. Il n'est plus question alors de *dysosmie*. Les Lemniennes s'unirent aux compagnons de Jason et en eurent des enfants[74]. De ces événements une fête annuelle gardait le souvenir. Tous les ans, les époux et les fils s'éloignaient pendant un jour des femmes « à cause de la mauvaise odeur »[75].

Et précisément, cette liaison entre *dysosmie* et séparation des sexes se retrouve à plusieurs reprises dans le rituel athénien[76].

- Aux fêtes appelées *Skira*, « voulant s'abstenir des plaisirs d'amour » les femmes mangeaient de l'ail[77];
- aux Thesmophories aussi, les Athéniennes, qui se tenaient loin des hommes, mangeaient de grosses quantités d'ail[78]. Le jeûne qu'elles pratiquaient contribuait également à la *dysosmie*. Citons Detienne :

> Dans l'air des Thesmophories flotte une « odeur de jeûne », odeur nauséabonde qu'un *Problème* aristotélicien consacré à l'expression *nesteias ozein* (répandre une odeur de jeûne) explique par la pourriture de la respiration et des excrétions de phlegme[79]. Les femmes mariées des Thesmophories ne sont ni des femmes couvertes d'aromates ni des épouses parfumées : elles émettent une légère odeur de pourri qui est comme le signe de la distance introduite entre les conjoints, mais qui peut être également un moyen de réaliser cette séparation provisoire entre mari et femme.

Le détail de la liaison entre la mauvaise odeur et la séparation des sexes aux Thesmophories est d'autant plus intéressant que cette fête rituelle fut instituée par les Danaïdes[80].

---

[74] L'épisode est ancien : Homère connaît déjà Eunéos, fils de Jason et d'Hypsipyle : *Il.* VII, 468; XXIII, 747.

[75] D'après Myrsilos, voir note 73.

[76] Voir Burkert, *a.c.*, p. 109-11; Detienne, *o.c.*, p. 155-157.

[77] Philochore, 328F89 Jacoby. Voir Pfister, *Skira*, in Pauly-Wissowa. C'est à l'occasion des *Skira* que dans l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane (vers 18) les Athéniennes, s'emparant des manteaux de leurs époux et portant une fausse barbe, se rendent à l'*Ecclesia* et prennent le pouvoir.

[78] *IG*, II/III2, 1184, cité par Burkert, p. 11, note 5.

[79] Arist., *Problem.*, XIII, 7, 908b 11-19 (Detienne, *Les Jardins* ..., p. 155-156).

[80] Hdt., II, 171; voir M. Detienne, « Violentes eugénies », in M. Detienne – J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 210 sqq.

Inversement, les essences aromatiques exercent une fonction érotique et sont un prélude nécessaire à l'union amoureuse. Avant d'aller séduire Zeus sur le Mont Gargaros, Héra oint son corps

> avec une huile grasse, divine et suave, dont le parfum est fait pour elle; quand elle l'agite dans le palais de Zeus au seuil de bronze, la senteur en emplit la terre comme le ciel.
>
> (*Il.*, XIV, 171-174)

Avant d'aller séduire Anchise, Aphrodite la Souriante

> s'en fut à Chypre, pénétra dans son temple odorant, à Paphos (elle y a un domaine et un autel odorant) ... C'est là que les Charites la baignèrent, et la frottèrent avec l'huile immortelle qui se voit sur les Dieux toujours vivants, cette douce liqueur d'immortalité qu'on avait parfumée pour elle.
>
> (*Hymne homérique à Aphrodite*, I, 58-63)

Les « jeunes filles très hospitalières », aimable euphémisme par lequel Pindare désigne les courtisanes de Corinthe, font fumer sur l'autel d'Aphrodite « les larmes blondes de l'encens pâle »[81].

On peut donc émettre l'hypothèse suivante : affligées de la *dysosmie* parce qu'elles vivent sans hommes, les Danaïdes de Mélanippidès cherchent à échapper à cette infirmité en utilisant des plantes aromatiques très odoriférantes. Le poète livre-t-il ici un mythème perdu de la tradition primitive ? Fait-il allusion à un rituel ? En tout cas le détail souligne la ressemblance entre les Lemniennes et les Danaïdes, ces femmes sans hommes, déjà liées par de nombreuses analogies[82].

---

[81] Pind., *Eloges*, 3 Puech. Pour d'autres exemples, voir Detienne, *Les Jardins* ..., p. 170 sqq.

[82] Curieusement, il était question aussi de dattes dans une pièce du poète comique Phormos (VIe-Ve s. av. J.-C.) intitulée les *Atalantes* (Pseudo-Epicharmeia, éd. Kaibel, vol. 1, fasc. 1, Fr. 18, p. 94 = Athénée, *Déipn*, XIV, 652 a). Il y aurait également d'étranges rapprochements à faire entre les Danaïdes et les serpents ailés qui gardent l'arbre à encens (femelles tueuses des mâles, Hdt., III, 109), entre les Danaïdes et le palmier-dattier comme symboles de la séparation du masculin et du féminin (Hdt., I, 193), entre les Danaïdes et l'oiseau phénix comme symbole de l'ambiguïté du masculin et du féminin. Sur les points communs entre le phénix-palmier-dattier et le phénix oiseau, voir Jean Hubaux et Maxime Leroy, *Le mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège/Paris, 1939, p. 100 sqq.; sur l'ambiguïté masculin/féminin du phénix oiseau, voir Lactance, *Carmen de ave Phoenice*, 164 (« Qu'il soit mâle ou femelle ou bien ni l'un ni l'autre »); Ovide,

❖

Danaïdes, Lemniennes, Bacchantes, Amazones, Médée, Clytemnestre, Atalante. Pourquoi tant d'exemples de femmes qui se sont détournées du rôle dévolu aux femmes dans la cité grecque ? Pourquoi ces références innombrables à travers l'ensemble de la littérature grecque ? Pourquoi la Clytemnestre d'Eschyle et la Médée d'Euripide constituent-elles les deux créations les plus puissantes de la tragédie grecque ? C'est que nous sommes là au cœur d'un problème politique et social fondamental dans la Grèce classique : celui qui concerne la place de la femme dans la cité grecque[83]. La femme athénienne, du moins celle qui n'a pas besoin, d'aller gagner sa vie à l'extérieur, reste cloîtrée dans la maison et n'en sort que pour quelques emplettes (en compagnie de servantes), les événements importants qui touchent la famille (deuil par exemple)[84], cérémonies religieuses. Comme les peintures des vases le prouvent, il n'y a pas à

Mét., XII, 522 sqq. : le phénix réincarnation de Kainis/Kaineus, la femme métamorphosée en homme, voir Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, 1958, p. 54-55. Mais nous risquerions vite de tomber dans l'ingéniosité.

[83] Sur cette question, il existe une très abondante documentation. Lire notamment les articles de la revue *Arethusa*, n° 6, 1973 (avec en particulier la bibliographie critique de Sarah Pomeroy, p. 127-157); et n° 11, 1978. Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983 (Bibliographie, p. 179-183). Ajouter Michael Shaw, « The Female Intruder : Women in Fifth-Century Drama », *CPh*, LXX, 4, 1975, p. 255-266; John Gould, « Law, Custom and Myth : Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens », *JHS*, C, 1980, p. 38-59 (très riche article); S. Lampropoulou, *The Status of Women in Ancient Times* (en, grec, rés. en anglais), Platon, XXXII-XXXIII, 1980-1981, p. 88-113; M. Detienne, *Puissances du mariage*, in Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, II, p. 65-69, et Jean-Pierre Darmon, *ibid.*, p. 69-73; *Images of Women in Antiquity*, edited by Averil Cameron and Amelie Kuhrt, Beckenham, 1983; Edmond Lévy (éd.), *La femme dans les sociétés antiques*, Actes des Colloques de Strasbourg (mai 1980 et mars 1981), Univ. des Sciences Humaines de Strasbourg, 1983; J. Peradotto – J.-P. Sullivan, *Women, in the Ancient World*, State Un. of New York Press, 1984; P. Walcot, « Greek Attitudes towards Women. The Mythological Evidence », *GQR*, XXXI, 1984, p. 37-47; Eva Cantarella, *Pandora's Daughters : The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, Baltimore & London, 1987; Charles Segal, « La voce femminile e le sue contraddizioni : da Omero alla tragedia », *Intersezioni*, XIV, 1, 1994, p. 71-92.

[84] C'est à l'occasion de funérailles qu'Eratosthène, à l'affût d'une aventure, rencontre la jeune et jolie femme d'Euphilétos (Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, § 8).

l'arrière des maisons grecques de porte grâce à laquelle les femmes, exilées au plus profond de la demeure, pourraient entrer en contact direct avec l'extérieur. La seule issue est la porte de la façade, et c'est là que se trouve la partie réservée aux hommes. Quand l'homme grec n'est pas assez riche pour habiter une vaste maison avec cour intérieure et quartiers séparés, les femmes occupent le premier étage et les hommes le rez-de-chaussée, comme Euphilétos[85]. Etrangère amenée dans la maison (*oikos*) du mari, la femme est destinée à y rester enfermée toute sa vie. Ce statut vaut pour la plupart des femmes grecques. En Béotie, au cours d'une cérémonie dont le symbolisme est révélateur, on brûle devant la porte l'essieu du char qui a transporté l'épousée : privée ainsi du moyen de s'en retourner d'où elle vient, la femme est comme une prisonnière. C'est à l'intérieur de la maison que se déroule son existence. Dans l'*Economique*, Ischomaque, double de Xénophon, c'est-à-dire d'un Grec qui ne se caractérise guère par l'originalité d'esprit et reflète la pensée moyenne de ses contemporains, fait l'éducation de sa jeune femme. Elle sera l'intendante, *oikonomos*. Elle surveillera le travail des serviteurs, prendra soin de l'ordre, organisera les affaires de la maison, nourrira l'enfant nouveau-né, veillera à la préparation des aliments, s'occupera à filer et tisser. Toutes ses activités donc se situent à l'intérieur de l'*oikos*[86]. A l'homme en revanche les activités du dehors : sport, chasse, guerre, politique[87]. Là-dessus les témoignages sont innombrables, bien avant l'époque classique.

Hector à Andromaque :

> Allons ! rentre au logis, songe à tes travaux, au métier, à la quenouille, et donne ordre à tes servantes de vaquer à leur ouvrage. Au combat veilleront les hommes, tous ceux — et moi, le premier — qui sont nés à Ilion.
>
> (*Il.*, VI, 490-494)

Télémaque à Pénélope :

> Allons ! rentre à la maison et reprends tes travaux, ta toile, ta quenouille; ordonne à tes servantes de se remettre à l'œuvre; le discours/l'arc est affaire entre hommes, d'abord affaire à moi, qui suis maître céans.
>
> (*Od.*, I, 356-359; XXI, 350-353)

Etéocle aux Thébaines :

---

[85] Voir J. Gould, *a.c.*, p. 48.

[86] Xén., *Econ.*, livres VII à X.

[87] La *polis* s'exprime par ses *andres* (Thuc., VII, 77, 7; Eur., 828N).

> Ce qui se fait hors de la maison est l'affaire des hommes — que la femme n'y donne point sa voix ! Reste chez toi et cesse de nous nuire.
>
> (Eschyle, *Sept*, 200-201)

> C'est aux hommes à offrir aux dieux des hécatombes, à questionner le sort en tâtant l'ennemi. Ton rôle, à toi, est de te taire et de rester dans ta maison.
>
> (*Sept*, 230-232)

Macarie :

> Pour une femme, rien n'est plus beau que le silence et la réserve, et une paisible contenance à l'intérieur de la maison.
>
> (Euripide, *Héraclides*, 476-477)

Un personnage de *Méléagre* parlant d'Atalante :

> Il faut que la femme reste à la maison pour qu'elle soit bonne; celle qui est dehors ne vaut rien.
>
> (Euripide, *Méléagre*, Fr. 521N)

Ischomaque à sa femme :

> Tu devras rester à la maison.
>
> (Xén., *Econ.*, VII, 35)

Rentre à la maison (*eis oikon*), reste à l'intérieur (*endon*), c'est le leitmotiv cent fois répété. Agir autrement, être une *boundary-crosser*, une franchisseuse de frontières[88], ou même se contenter d'apparaître à la porte, c'est se donner en spectacle, encourir la honte[89]. L'inversion des rôles ne peut rien donner de bon :

> Si les hommes étaient occupés à manier la navette, les plaisirs des armes échoiraient aux femmes. Mais, sortant de leur art, ils ne vaudraient rien, et nous non plus.
>
> (Eur., *Méléagre*, Fr. 522N)

---

[88] J. Gould, *a.c.*, p. 58.

[89] Remontrances de Clytemnestre à Electre (Soph., *El.*, 516-518), du laboureur à Electre (Eur., *El.*, 341-344), de la nourrice à Hermione (Eur., *Andr.*, 876-878). Pour d'autres textes, voir C. Mossé, *o.c.*, p. 134-135; J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, p. 132, note 28. Sur « la stèle du port », plaque de marbre trouvée le 13 juin 1984 dans les eaux du port de Thasos et qui, pour une part, constitue un règlement d'urbanisme, on lit ceci : « Et aucune femme ne se penchera non plus aux fenêtres pour regarder ». Voir Hervé Duchêne, *La stèle du port. Fouilles du port 1. Recherches sur une nouvelle inscription thasienne*, Ecole Française d'Athènes, diffusion Paris, de Boccard, 1992.

Naturellement, Atalante n'en croit pas un mot :

> Si j'en venais au mariage, et puisse cela ne jamais arriver, je mettrais au monde des enfants meilleurs par leur courage que celles qui passent leurs journées à la maison; car d'un père et d'une mère qui mènent une vie de dures fatigues la progéniture est meilleure.
>
> (Eur., *Méléagre*, Fr. 525N)

Mais Atalante est précisément l'une de ces femmes viriles qui font peur. Et c'est parce qu'elle est l'image inversée de la femme grecque que Médée prétend être sortie de la maison pour éviter le blâme et estime de son devoir de se mêler à la cité, deux actions qui justement sont l'objet d'un blâme dans la cité grecque[90]. Dans le monde grec, seules osent se conduire ainsi les femmes de Sparte, ces *phainomérides* (celles qui montrent leurs cuisses), ces femmes sans pudeur et trop hardies, qui n'hésitent pas à intervenir dans les affaires publiques. Un tel manque de retenue est dénoncé par Ibycos, Sophocle, Euripide, Plutarque[91]. Et Sparte est une cité qui est menacée par la gynécocratie :

> Quelle différence y a-t-il que les femmes gouvernent ou que les gouvernants soient gouvernés par les femmes ?
>
> (Aristote, *Politique*, 1269b = II, 9, 9)[92]

Lampito, qui avec Lysistrata prépare un plan d'action contre les hommes, est un exemple de ces Spartiates vigoureuses qui suscitent chez les autres Grecs tantôt la raillerie, tantôt l'inquiétude[93]. Platon, certes, dans sa cité idéale, va plus loin encore que le législateur spartiate Lycurgue[94] :

---

[90] Eur., *Méd.*, 214 sqq. Ceci a été bien vu par J. Gould, p. 40. Gould note aussi (p. 45) que dans les plaidoyers civils de Démosthène on dénombre cinq cent neuf noms d'hommes contre vingt-sept noms de femmes, dont quatorze dans le *Contre Neaera* où il s'agit de dix hétaïres et quatre esclaves. La femme qui occupe un rang respectable dans la société est complètement dépendante de l'homme et coupée de tout contact avec l'extérieur, même lorsqu'il s'agit de ses intérêts juridiques. Dans ses affaires d'héritage, Démosthène se réfère à sa mère et à sa sœur, mais ne les nomme jamais.

[91] Voir Plut., *Vie de Numa*, 25, 5-9.

[92] Voir P. Vidal-Naquet, « Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie », in *Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité classique*, Paris, 1970, p. 64, repris dans *Le Chasseur noir*, p. 269.

[93] Aristoph., *Lysistrata*, 76-81. Voir M. Shaw, *a.c.*, p. 264.

[94] Voir C. Mossé, *o.c.*, p. 127 sqq.

> Ainsi donc les femmes des gardiens devront se mettre nues, puisque la vertu leur tiendra lieu d'habits, et partager avec eux la guerre et tous les travaux qui se rapportent à la garde de l'État, sans s'occuper d'autre chose.

Mais c'est une utopie. Elle se réalisera quand les philosophes seront à la tête de l'État[95], autant dire jamais. Dans les milieux intellectuels d'Athènes des thèses semblables à celles que développe Platon devaient circuler depuis la fin du Ve siècle. Mais, vraisemblablement, elles n'étaient pas plus prises au sérieux par la majorité des citoyens que les théories développées par Praxagora dans l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane. Même si les spéculations platoniciennes sont l'indice d'une fêlure dans la conception ancienne des rapports politiques et sociaux (fondée sur l'*oikos* et la suprématie de l'homme), elles sont loin de refléter la pensée de la majorité. Les opinions communes, c'est Ischomaque qui les exprime. Bien loin de séduire l'Athénien moyen, l'idée que les femmes pourraient franchir les portes de la maison, et marcher dans la rue, quitter le monde de l'*oikos* pour celui de la *polis*, c'est-à-dire pénétrer dans le domaine de l'homme, lui fait peur. Il peut exorciser cette peur par la *catharsis* du rire, telle qu'elle se manifeste dans la comédie d'Aristophane, mais le plus souvent l'image de la femme émancipée crée l'angoisse, car elle fait surgir, presque nécessairement, celle du désordre, du Chaos, du monde renversé, dans lequel l'homme, asservi aux femmes, fait « le contraire de ce qu'il faudrait faire »[96]. Un tel monde appartient, par nature, au non-grec :

> Chez eux [les Egyptiens], ce sont les femmes qui vont au marché et font le commerce de détail; les hommes restent au logis, et tissent. En tissant, dans les autres pays on pousse la trame vers le haut; en Egypte, on la pousse vers le bas. Les hommes y portent les fardeaux sur la tête; les femmes, sur les épaules. Les femmes urinent debout, les hommes accroupis. Ils font leurs besoins dans les maisons et mangent dans les rues ...
>
> (Hdt., II, 35)[97]

---

[95] Plat., *Rép.*, VI, 484 sqq.

[96] Eur., *Oreste*, 937-938.

[97] Cf. Soph., *O.C.*, 337-341. Voir S. Pembroke, « Women in Charge : the Function of Alternatives in Early Greek Tradition and Ancient Idea of Matriarchy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 30, 1967, p. 17; Christian Froidefond, *Le Mirage égyptien*, Paris, 1970, p. 129 sqq.; P. Vidal-Naquet,

> Elle [la reine des Amazones] se donna le nom de fille d'Arès, mais en revanche assigna aux hommes le travail de la laine et les occupations des femmes à la maison. Elle établit des lois en vertu desquelles c'étaient les femmes qui menaient les combats contre l'ennemi, tandis qu'aux hommes étaient réservés humiliation et esclavage.
>
> (Diodore de Sicile, II, 45)

> Car chez elles [les Amazones] la coutume était la suivante : les femmes pratiquaient les arts de la guerre et devaient effectuer leur service militaire pendant une période fixée, durant laquelle elles gardaient leur virginité. Puis, une fois que les années de leur service étaient achevées, elles s'unissaient aux hommes pour avoir des enfants, mais elles exerçaient les magistratures et dirigeaient absolument toutes les affaires publiques. Quant aux hommes, comme les femmes mariées chez nous, ils passaient leur vie à la maison, obéissant aux prescriptions de leurs épouses. Ils ne participaient pas aux travaux militaires, ni à l'exercice du pouvoir, et n'avaient pas la permission de s'exprimer librement dans les affaires concernant l'État; une telle permission aurait pu enfler leur orgueil et les dresser contre les femmes. Après la naissance, les nourrissons étaient confiés aux hommes, et ceux-ci les nourrissaient de lait et de bouillies appropriées aux jeunes enfants.
>
> (Diod. Sic., III, 53)

La relation entre les Amazones et leurs époux est l'antithèse exacte de la relation entre Ischomaque et son épouse. L'inversion s'exprime jusque dans la façon de nommer : le peuple des Amazones ne désigne que les femmes[98]; les hommes n'ont pas de nom. Ischomaque est nommé mais sa femme n'est que l'épouse d'Ischomaque.

Devant cette image renversée de leur propre univers, à la vue d'un monde où c'est la vache Clytemnestre qui frappe le taureau Agamemnon[99], les Grecs éprouvent un mélange de fascination et de frayeur. Ils ne peuvent s'empêcher d'admirer les exploits de la belle Atalante ou la vaillance des Amazones, comme Xerxès admire Artémise à Salamine[100]. Mais en même temps ils voient dans ces femmes viriles une menace mortelle pour l'organisation de la cité fondée sur

---

Esclavage ..., p. 67-68 = *Le Chasseur Noir*, p. 272-273; François Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980, p. 225 sqq.

[98] Dans les lignes qui suivent le passage cité plus haut, Diodore déclare : « C'est parce qu'elles ont été privées de leurs seins que les Grecs les appellent Amazones ».

[99] Esch., *Ag.*, 1125-1128.

[100] Hdt., VIII, 88 : « Les hommes à mon service sont devenus des femmes; et les femmes des hommes ».

la domination des hommes. Entourés par le monde barbare, ils sont sur la défensive. Ils se sentent comme assiégés. Le mythe raconte l'invasion des Amazones en terre attique. Et c'est tout naturellement qu'après les guerres médiques se multiplient sur les vases ou les frontons les représentations d'Amazonomachies[101]. Encore le péril constitué par les Amazones est-il nettement circonscrit. Les Amazones sont des soldats, faciles à identifier, restant extérieurs à la cité. De même les Bacchantes sont localisées dans les lieux sauvages, bois et montagnes, hors de la cité. C'est Penthée qui les introduit à l'intérieur de Thèbes en les faisant capturer par ses gardes (mais les murs de la prison s'écroulent, elles s'échappent et retournent à leur vie ensauvagée). Plus dangereuses sont les femmes viriles qui, en devenant épouses, s'introduisent au cœur même de la cité, au cœur de l'*oikos*, et qui, comme les Achéens cachés dans le cheval de Troie ou le lionceau de la parabole eschyléenne[102], massacrent ceux qui les ont accueillies : les Lemniennes, les Danaïdes, ces *astoxenoi*, concitoyennes-étrangères[103], Médée, ou la plus dangereuse de toutes, la Grecque qui se métamorphose en Barbare[104], Clytemnestre. Clytemnestre « n'a pas tué avec l'arc à longue portée de l'Amazone guerrière »[105]. Elle a fait mieux, ou pis. Elle a tué par ruse, à l'intérieur même de l'*oikos*, après avoir entravé l'époux dans la robe-piège, le *pharos* (*Eu.*, 634), instrument de mort et symbole de féminisation. Le mode d'assassinat était parfaitement approprié à la femme qu'Eschyle compare implicitement à Omphale[106]; à celle qui a pris pour compagnon un homme-femme, un *oikouros*, l'homme qui reste à la maison pendant que les vrais hommes se battent sous les murs d'Ilion[107]. Et c'est par ruse aussi que les

---

[101] Voir Charles Dugas, « L'évolution de la légende de Thésée », *REG*, LVI, 1943, p. 21 sqq.; Charles Delvoye, « Art et politique à Athènes à l'époque de Cimon », in *Le Monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, 1975, p. 801-809.
[102] Esch., *Ag.*, 717-736.
[103] *Su.*, 356. Voir Zoé Petre, *a.c.*, p. 175.
[104] Voir *supra*, p. 132-133.
[105] Esch., *Eur.*, 680.
[106] *Ag.*, 1040-1041. L'allusion au fils d'Alcmène esclave d'Omphale n'est certainement pas gratuite. Voir F. Zeitlin, *a.c.* (note 40), p. 154.
[107] Esch., *Ag.*, 1225, 1626. Sur Egisthe, l'homme-femme, voir les articles et ouvrages cités note 41.

Danaïdes, poignards dissimulés sous leurs voiles de mariées, mettent fin, temporairement, au règne de l'homme.

Le fragment de Mélanippidès, en dépit de sa brièveté et des incertitudes sur le texte, constitue donc un témoignage précieux. Le portrait des Danaïdes proposé par le poète trouve tout naturellement sa place dans la galerie des femmes viriles dépeintes par les écrivains, les historiens et les mythographes. Cet ensemble de portraits mythiques est la manifestation extérieure d'une idéologie politique intériorisée. C'est la projection d'un fantasme, mélange d'attirance et de répulsion, du citoyen grec. Coutumes et lois ont structuré la société, établi des hiérarchies, dressé des remparts. L'un des fondements de cette organisation est la claustration de la femme, enfermée dans le gynécée, éternelle mineure, semi-esclave. Que se passerait-il si brusquement, n'acceptant pas que l'époux introduise une rivale dans l'*oikos* ou plus simplement repoussant toute contrainte, la femme se révoltait, remettait en question cet ordre dont elle est la victime, en un mot si, contrairement aux injonctions de Périclès[108], la femme se mettait à faire parler d'elle ? Le citoyen grec imagine, s'effraie, mais fasciné, ne peut s'empêcher de multiplier et d'affiner les représentations de ces créatures qui sont une image de l'*Autre* et l'entraînent au royaume de l'*Etranger*, qui est aussi le royaume de l'*Etrange*.

Un degré de plus dans l'imagination fantasmatique, et le Grec invente la parthénogenèse. Dans les mythes de la femme virile, l'homme est encore nécessaire pour assurer la continuation de la race, même s'il est ensuite éliminé par la séparation volontaire, l'expulsion ou le meurtre :

> Quand les vieilles femmes auront péri, quand vous, les jeunes, aurez atteint sans enfants la vieillesse odieuse, comment subsisterez-vous alors, malheureuses ?
>
> (Apoll. Rh., *Argon.*, I, 683-685)

[108] Thuc., II, 45, 2.

Dans les mythes de la parthénogenèse, le rejet est absolu. Mais les êtres qui naîtraient dans de telles conditions ne pourraient qu'apporter le Chaos. C'est Typhon qu'engendre Héra[109].

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

[109] *Hymne homérique à Apollon I*, 305-355. Sur les mythes de la parthénogénèse, voir M. Detienne, « Potagerie de femmes ou comment engendrer seule », in *Jardins contre nature*, Traverses, 5-6, 1976, p. 75-81; Nicole Loraux, « Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus », *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, p. 51 = *Les enfants d'Athéna*, Paris, 1981, p. 90-91; Georges Devereux, « Héphaïstos et Typhaon, les enfants "parthénogénétiques" d'Héra célibataire », in *Femme et mythe*, Paris, 1982, p. 165-203.

Figure 31 : Illustration tirée du *Temple des Muses ou collection des sujets les plus interessans* [sic] *de la mythologie* gravés d'après les dessins d'Abraham Diepenbeck, élève de Rubens, Paris, 1795. Ces illustrations furent publiées pour la première fois dans le livre de Michel de Marolles, *Tableau du Temple des Muses*, Paris, 1655. Document Alain Moreau.

LA CLYTEMNESTRE D'ESCHYLE*

par Alain MOREAU

Dans la mythologie de la Grèce antique, comme dans la société, les hommes ont un statut et un pouvoir très supérieurs à ceux des femmes. Le rôle de celles-ci est en général celui de victimes. Europe, Alcmène, Io, Cassandre, Iphigénie, Polyxène, autant de femmes enlevées, mystifiées, violées, assassinées, sacrifiées. La liste pourrait s'allonger indéfiniment ... Cependant deux femmes exceptionnelles échappent à cette triste condition et se hissent au niveau des héros masculins. Elles ne subissent pas, elles ne se résignent pas. Aux coups elles répondent par des coups. L'une s'appelle Clytemnestre, l'autre Médée. C'est de la première que je vous parlerai aujourd'hui. J'ai passé un quart de siècle en sa compagnie (il faut vivre dangereusement), et je crois la connaître assez bien. Clytemnestre aurait pu, comme tant d'autres, n'être qu'une figure mythique évanescente, survivant dans la mémoire des hommes grâce à quelques vers d'Homère, des peintures de vases et un chapitre du mythographe Apollodore. Mais elle a été projetée au premier plan de la scène mythologique par Eschyle qui en a fait le personnage central de son *Agamemnon*. Dans la mise en scène que propose Mazon et qui me semble la plus vraisemblable elle n'est présente que pendant un tiers de la pièce[1]. Elle ne lui donne pas son nom. Pourtant elle écrase

* Une première version de cette étude a été publiée dans la revue *Connaissance Hellénique*, 44, juillet 1990, p. 65-79. Elle a fait l'objet d'une conférence prononcée à l'occasion de l'Assemblée Générale de l'Association « Connaissance Hellénique », le 20 mai 1989 à Paris.

tous les autres héros de sa personnalité et notamment le héros éponyme, son époux Agamemnon. Eschyle l'a dotée d'une telle force, d'une telle richesse qu'il serait vain de prétendre en dresser un portrait achevé, surtout quand on dispose d'une heure seulement pour réaliser celui-ci.

Comment du moins en dessiner les contours ? On pourrait tout d'abord tenter d'examiner le personnage dans une perspective synchronique, laisser de côté l'enchaînement de ses actes au cours de la succession des trois pièces de l'*Orestie* pour s'intéresser à la représentation de Clytemnestre à travers le jeu des métaphores et du vocabulaire récurrent. C'est ainsi qu'on s'étonne de rencontrer dans les propos de ce personnage féminin ou les descriptions qu'on en fait tant d'expressions et d'images appartenant au domaine militaire. Son désir et son pouvoir sont appelés « lance » (αἰχμή, *Ag.*, 483; *Ch.*, 630)[2]. Sa discussion avec Agamemnon lors de la scène des tissus rouges est assimilée par les protagonistes eux-mêmes à un affrontement militaire : on y parle de combats, de vainqueurs et de vaincus, de victoires (*Ag.*, 940-943, 956). Clytemnestre respire contre les siens « guerre sans trêve » (*Ag.*, 1234-1235). Comme un soldat de Tyrtée, elle tient ferme à son poste de combat (*Ag.*, 1379). Égisthe est son « large bouclier » (*Ag.*, 1437). Dans les *Choéphores*, au moment décisif, elle s'écrie :

> Sachons enfin si nous sommes des vainqueurs ou des vaincus.
> (*Ch.*, 890)

Pour Oreste, Égisthe et Clytemnestre sont les « ravageurs » de son palais (*Ch.*, 974). Le mot utilisé, πορθήτωρ, est dérivé du verbe πορθεῖν qui s'emploie pour le saccage d'une ville ou d'un pays[3].

Déjà à travers ce réseau de métaphores militaires une peinture s'esquisse. Clytemnestre n'est pas femme à rester tranquillement au

---

[1] *Ag.*, 258-354, 587-614, 855-897, 1035-1068, 1372-1673, soit 581 vers sur 1673.

[2] Voir A. Gostoli, « L'uso metaforico del termine αἰχμή » (Terp. fr. 6 Bgk 4 = 4 D2; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl; Aeschyl., *Ag.* 483; *Choeph.* 630), *QUCC*, 48, 1985, p. 185-188.

[3] Voir Olivier Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, p. 312-313; A. Moreau, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile », *Pallas*, 32, 1985, p. 69 = *supra*, p. 132.

fond du gynécée à nourrir ses enfants, surveiller les servantes ou manier quenouille et fuseau, tâches traditionnellement réservées aux femmes dans la société grecque, comme l'attestent d'innombrables témoignages d'Homère à Xénophon et bien plus tard encore[4]. La métaphore militaire révèle une transgression. Clytemnestre franchit la frontière interdite et foule le territoire de l'homme.

Un deuxième jeu de métaphores est emprunté au domaine animal. Cassandre, le Chœur des vieillards argiens, Oreste désignent Clytemnestre sous le nom de « chienne », une chienne qui se prétend dévouée mais qui en réalité est odieuse et fourbe, de vache attaquant le taureau, de « lionne à deux pieds », de « vipère infâme », de « murène »[5]. Le portrait se précise. L'assimilation avec l'animal souligne l'impulsivité et la malfaisance. Comme l'a montré André Bernand, les animaux « incarnent les forces obscures de la nature humaine ou du cosmos »[6]. Clytemnestre animalisée représente une force dangereuse au service du Chaos. Chez elle les pulsions commandent à la raison et la violence n'est pas réfrénée.

Un troisième jeu métaphorique va dans le même sens, l'imaginaire de la monstruosité. Clytemnestre est, aux yeux de Cassandre, un ...

> ... monstre odieux - amphisbène, Skylla gîtée dans les rochers, fléau des marins. (*Ag.*, 1232-1234)

L'amphisbène est un serpent fabuleux pourvu d'une tête à chacune de ses extrémités et par là d'autant plus dangereux. Quant à Skylla, c'est le monstre aux six têtes de chien dotées de trois rangs de dents serrées qui dévore six compagnons d'Ulysse[7]. Pour les porteuses de libations, la reine est un dragon (*Ch.*, 1047). Les images de la monstruosité constituent une synthèse des deux premiers réseaux métaphoriques. Le monstre possède, comme l'animal, l'impulsivité et la malfaisance, ici poussées jusqu'à leur paroxysme. D'autre part, hybride, gigantesque ou proliférant, il symbolise le désordre. Il constitue un ratage, un échec du Créateur, une résurgence du Chaos dans le monde

---

[4] Voir A. Moreau, *art. cit.*, p. 76 = *supra*, p. 144-145.

[5] *Ag.*, 607-608; 1288 sqq.; 1125-1128; 1258; 1492; 1516; *Ch.*, 249; 994-996; voir A. Moreau, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 81, 185, 187.

[6] André Bernand, "Les animaux dans la tragédie grecque", *DHA*, 12, 1986, p. 253.

[7] *Od.*, 85 sqq.

ordonné et pacifié du Cosmos. Par sa violence non contrôlée et les transgressions qu'elle commet, Clytemnestre est un être monstrueux.

Une quatrième série de métaphores et de comparaisons tourne autour de la fécondité. Elle joue notamment sur le sens de σπέρμα, « semence, graine, germe », mot qui s'applique aussi bien à l'enfant qu'à la pousse ou au fruit[8]. Si Oreste est le « rejeton sauveur » (*Ch.*, 236), avec Électre l'ultime « rejeton des Pélopides » (*Ch.*, 503), le feuillage revenu étendre sur la maison l'ombre qui protège de la canicule (*Ag.*, 966-967), Clytemnestre, en revanche, symbolise la fécondité pervertie. Elle est mère d'Hadès (*Ag.*, 1235), mère de la Mort. Elle tue Agamemnon, racine de l'arbre des Pélopides, et engendre sa propre mort, Oreste. Dans le monde naturel, c'est l'eau qui nourrit la plante; dans le monde perverti de Clytemnestre, c'est le sang du cadavre de l'époux qui fait prospérer la meurtrière :

> Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de ses noires gouttes, aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton.
>
> (*Ag.*, 1388-1392)

Elle fauche de douloureuses moissons (*Ag.*, 1655). Elle ressemble à un chancre, une lèpre, qui ronge ou empoisonne tout ce qui vit. C'est, dit Oreste :

> Un être [...] capable d'infecter sans morsure, au simple contact, par le seul effet de son audace et de son orgueil naturels. (*Ch.*, 995-996)

Avec Clytemnestre le cycle de la nature est inversé. La fécondité se change en stérilité, le germe de vie en germe de mort. Comme dans les réseaux métaphoriques précédents, il s'agit de montrer que la reine argienne, par son comportement, se met au service du Mal et du Désordre, que son triomphe marque un recul de l'ordre cosmique, une résurgence du Chaos primitif.

La dernière série de métaphores que j'examinerai ici n'a pas tout à fait la même signification. Clytemnestre est un démon[9]. Cassandre la compare à Atè la sournoise, démon de l'aveuglement et de la ruine (*Ag.*, 1229-1230). Elle ressemble aux Érinyes. Son nom, *Klutaimèstra*, est décomposé et commenté par les mots κλυτὴ βυσσόφρων

---

[8] Voir Brian Vickers, *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, London, 1973, p. 398-399; A. Moreau, *Eschyle*, p. 31-32, 172.

[9] Voir A. Moreau, *Eschyle*, p. 152, 156-157, 171-174.

'Ερινύς, « l'Érinys fameuse aux pensées profondes » (*Ch.*, 650-651). Comme ces démons, elle est issue des Enfers (*Ag.*, 1235-1237). Comme les Érinyes, elle aime le sang, ainsi que le prouve l'image de la pluie sanglante, douce à son cœur, citée plus haut. C'est un vampire. Elle ressemble à la comtesse Bathory, cette Hongroise qui se faisait asperger du sang de ses servantes égorgées pour conserver jeunesse et beauté. Son caractère sauvage et sanguinaire est fortement souligné par la curieuse métaphore du vers 1447 de l'*Agamemnon*. Relatant l'assassinat de son époux et de Cassandre, elle déclare que la prophétesse est le « condiment » (παροψώνημα) de son triomphe, ce qui implique qu'Agamemnon est le plat principal. Le roi est dévoré métaphoriquement. Vampire et cannibale, Clytemnestre est un avatar des Érinyes et de Cerbère, le chien anthropophage, gardien des Enfers. C'est Clytemnestre elle-même qui se qualifie de « chienne de garde du palais » (*Ag.*, 607-608), de ce palais dont les portes sont « les portes d'Hadès » (*Ag.*, 1291)[10].

Les commentaires qui suivent l'assassinat expriment la même idée. Pour le Chœur des vieillards argiens, Clytemnestre est la servante du démon de la race :

> Démon, qui t'abats sur la maison et les têtes des deux petits-fils de Tantale, tu te sers de femmes aux âmes pareilles pour triompher en déchirant nos cœurs ... (*Ag.*, 1468-1471)

La reine va jusqu'à s'identifier à ce démon :

> Tu prétends que c'est là mon ouvrage : n'en crois rien. Ne crois même pas que je sois la femme d'Agamemnon. Sous la forme de l'épouse de ce mort, c'est l'antique, l'âpre Démon vengeur d'Atrée, du cruel amphitryon, qui a payé cette victime, immolant un guerrier pour venger des enfants. (*Ag.*, 1497-1503)

Par son association avec une thématique du sang et de la mort, l'assimilation de Clytemnestre avec le démon se rapproche des réseaux métaphoriques précédents. En revanche, on n'y retrouve pas au même degré la symbolique du désordre. C'est que cette assimilation sous-tend une double logique. Assimilée au démon de la race des Tantalides, Clytemnestre apparaît comme un maillon dans l'enchaînement des crimes et des vengeances qui constitue l'histoire de cette famille depuis ses origines : logique de la fatalité. La race de Tantale,

---

[10] Sur Clytemnestre gardienne du seuil, voir O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley/ Los Angeles, 1978, p. 33.

Pélops, Plisthène, Atrée, Thyeste, Agamemnon, Ménélas, Oreste est une race maudite, condamnée aux forfaits et aux malheurs les plus effroyables[11]. Assimilée aux Érinyes, Clytemnestre apparaît, au même titre que ces démons du châtiment, comme l'exécutrice de la justice divine : logique de la loi du talion[12]. Δράσαντι παθεῖν, « la souffrance pour qui a agi » (*Ch.*, 313). Qui a versé le sang périra par le sang. Agamemnon est responsable de la mort d'Iphigénie, de ses soldats, des Troyens : il doit mourir. La loi du talion ne constitue pas le dernier mot de la pensée eschyléenne, mais elle représente un moment de la pensée de la Grèce antique. C'est une tentative encore primitive des hommes pour donner au monde un sens, une justice, un ordre. Certes, la logique de la loi du talion conduit à l'anéantissement mais elle ne conduit pas au Chaos. C'est pourquoi le réseau métaphorique du démon, malgré sa violence, n'est pas tout à fait de même nature que les réseaux précédents.

Au terme de cette étude synchronique, nous pouvons essayer de dresser un premier bilan. Pour un sociologue ou un historien des mentalités, Clytemnestre est une femme qui refuse sa condition de femme dans une société qui est dominée par l'homme, dont les institutions ont été fondées par des hommes. Aux yeux d'un écrivain comme Eschyle, parfaitement intégré dans son époque, eupatride, c'est-à-dire appartenant à la classe noble, ancien combattant de Marathon et de Salamine, proche des plus hautes autorités politiques (Périclès à ses débuts fut le chorège des *Perses*), une femme comme Clytemnestre apparaît nécessairement comme un être monstrueux, une perversion de la nature, mettant en danger les fondements mêmes de la cité. Mais le monde d'Eschyle n'est pas seulement politique. Il est aussi religieux. Et la cité n'est que le microcosme de l'Univers. C'est pourquoi Clytemnestre, qui dérange les institutions humaines, symbolise aussi les forces qui perturbent le monde. Elle appartient au passé, au Chaos primitif, à ce qui refuse l'organisation du Cosmos. Parallèlement (c'est ce qui fait la complexité de la pensée eschyléenne) c'est un instrument au service de la justice de Zeus. Agamemnon a commis des fautes, il doit payer, et Clytemnestre sera son bourreau. C'est par une criminelle que s'accomplit la sentence.

---

[11] Sur les allusions dans l'*Orestie* aux crimes des ancêtres, voir A. Moreau, « Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon* : silences, choix, innovations », *REG*, 103, 1990, p. 34-37.

[12] Voir A. Moreau, *Eschyle*, p. 252-258.

La deuxième partie sera une étude diachronique. J'examinerai, sans prétendre à une exhaustivité impossible, l'évolution du personnage au long de la trilogie.

La première fois qu'on entend parler de Clytemnestre, c'est par le veilleur, guettant sur le toit du palais, dans le froid et la nuit, le signal qui annoncera la prise de Troie et la fin de ses peines :

> Maintenant encore je guette le signal du flambeau, l'éclat du feu apportant de Troie la rumeur, la parole qui annonce la conquête; c'est de cette façon en effet qu'exerce sa domination un cœur plein d'espoir, un cœur de femme mais avec une volonté d'homme. (*Ag.*, 8-11)

Ce cœur de femme avec une volonté d'homme (γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ), c'est, bien entendu, Clytemnestre. Égisthe n'est pas nommé, il ne compte pas. Le pouvoir qu'exerce la reine est exprimé par le verbe κρατεῖν. Or le *kratos* c'est une domination, un pouvoir contraignant. Kratos, c'est le nom du serviteur impitoyable de Zeus qui ordonne à Héphaïstos de serrer toujours plus fort les liens de Prométhée enchaîné. Le veilleur a peur. Malgré le froid, malgré l'inconfort (« comme un chien », dit-il avec amertume), il reste là à veiller. Il a peur de s'endormir durant sa garde. Il a peur de révéler ce qui se trame à l'intérieur du palais :

> Un grand bœuf s'est installé sur ma langue. (*Ag.*, 36-37)

La main qui gouverne le royaume, la main de la reine Clytemnestre, est une main de fer.

De la première apparition de Clytemnestre, lorsqu'elle vient annoncer au Chœur la victoire sur les Troyens, je retiendrai d'abord un vers :

> Je crois mal aux visions de l'esprit endormi. (*Ag.*, 275)

Une telle affirmation prouve son impiété profonde. En effet, c'est par les songes que très souvent se manifestent les dieux. Le personnage est cohérent : il est naturel que celle qui s'apprête à tuer l'homme, l'époux, le roi, foulant ainsi aux pieds les lois humaines, foule aussi aux pieds les lois divines. Mais la phrase est intéressante aussi par son ironie tragique : nous verrons que les songes jouent un rôle dans les autres pièces de la trilogie[13].

---

[13] Voir G.S. Rousseau, « Dream and Vision in Aeschylus'*Orestia* », *Arion*, II, 3, 1963, p. 108.

Ce qui se révèle aussi dans l'entrevue avec le Chœur c'est l'habileté diabolique de la reine. Les Grecs ont remporté la victoire, dit-elle :

> Que leur piété respecte seulement les dieux nationaux du pays vaincu et leurs sanctuaires, et ils n'auront pas à craindre la défaite après la victoire. (*Ag.*, 338-340)

Elle exprime sa crainte du sacrilège, mais en réalité sa crainte est un souhait. Lucide, elle sait bien que cette armée qui a attendu dix ans le jour du triomphe va se déchaîner, et qu'Agamemnon, chef de l'expédition, lui-même plein de démesure, laissera faire. Effectivement, dans leur sottise et leur aveuglement le messager et le roi, dès leur retour à Argos, se vanteront d'avoir détruit les autels et les temples des dieux, de n'avoir laissé de la ville que fumée et cendres[14]. En faisant semblant de craindre le sacrilège, Clytemnestre attire l'attention des dieux, excite leur courroux, donne des justifications à l'acte qu'elle s'apprête à accomplir. De plus, pour faire bonne mesure et être certaine que son époux n'échappera pas au châtiment, elle rappelle qu'il est déjà responsable de certaines morts :

> Et l'armée partirait-elle même pure d'offense envers les dieux, que le mal fait aux morts peut se réveiller à son tour. (*Ag.*, 275)

Mort des guerriers achéens tombés sous Troie pour assouvir l'orgueil et l'avidité de gloire de leur chef. Mort d'Iphigénie égorgée par son propre père.

Enfin, dès cette première apparition, Clytemnestre adopte l'attitude dont elle ne déviera pas jusqu'au meurtre du roi, le masque :

> Voilà, dit-elle, les pensées d'une simple femme. (*Ag.*, 348)

C'est précisément parce qu'elle n'est pas une simple femme, parce que, comme l'a bien vu le veilleur, c'est un cœur de femme avec une volonté d'homme, qu'elle insiste sur sa condition de femme. Pour agir avec efficacité, il faut rester masquée, il ne faut pas qu'on sache qu'elle est capable de concevoir des desseins d'homme, d'exécuter des actions d'homme, par exemple frapper avec l'épée ou la hache. Mais en même temps elle enrage d'être considérée comme une femme. Elle sait que, malgré la longue description qu'elle a donnée du système des signaux de feu, le Chœur a de la peine à admettre la réalité de la victoire. Elle sait que les vieillards argiens pensent qu'elle est femme,

[14] *Ag.*, 525-528, 818-820.

donc crédule et prompte à prendre ses désirs pour des réalités[15]. C'est pourquoi elle triomphe lorsque le héraut vient apporter la preuve qu'elle disait vrai, tout en rappelant avec aigreur les railleries dont elle a fait l'objet :

> Il y a longtemps déjà que j'ai poussé un long cri d'allégresse, quand, le premier, arriva dans la nuit le messager de feu annonçant la conquête et la ruine de Troie. Alors, pleins de reproches, certains me disaient : « Pour des signaux de feu, te voilà donc certaine que Troie est maintenant une ville détruite ? Il est bien d'une femme de s'exalter ainsi ! »
>
> (*Ag.*, 587-593)

Mais aussitôt après, elle reprend le masque, mêlant le mensonge et les paroles ambivalentes :

> Que mon époux vienne retrouver son épouse fidèle, chienne de garde à lui dévouée.

Ou encore :

> Le plaisir donné par un autre homme, même une simple parole de blâme, je les ignore, tout autant que la trempe du bronze.
>
> (*Ag.*, 611-612)

Sans doute Clytemnestre ignore-t-elle la trempe du bronze, secret jalousement gardé par les forgerons qui, dans les sociétés indo-européennes, sont des êtres à part, mystérieux, craints et respectés. Mais, après tout, comme le suggère Vickers[16], est-il si invraisemblable de supposer que la reine, qui maîtrise tant d'activités masculines, connaisse aussi l'art de tremper le bronze, même si c'est un secret de métier ? Et surtout la phrase comporte un sens caché. Βαφή, le mot qui signifie « trempe », signifie aussi « teinture ». Et l'art de teindre le bronze Clytemnestre le connaît bien, elle qui s'apprête à donner à une épée la couleur rouge du sang d'Agamemnon. De sorte que la signification de la phrase tout entière s'inverse : le plaisir donné par un autre homme, c'est-à-dire l'adultère qu'elle commet avec le cousin de son mari, Égisthe, elle le connaît aussi bien que la teinture du bronze[17].

---

[15] « Il est bien du gouvernement d'une femme d'applaudir à ses vœux plus qu'à la réalité. Trop crédule en son désir, la femme va très vite au-delà des faits; mais très vite aussi périssent les nouvelles qu'a proclamées sa voix. » (*Ag.*, 483-487).

[16] B. Vickers, *o.c.*, p. 361.

[17] Sur le discours de Clytemnestre face au héraut, voir A. Moreau, « Clytemnestre et le héraut : un discours spécieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614) »,

C'est dans le discours de bienvenue prononcé devant Agamemnon qu'elle donne la pleine mesure de sa maîtrise dans le jeu du masque[18]. Elle offre d'elle-même la représentation qu'en même temps elle refuse avec violence, celle d'une faible femme, terrifiée à l'idée de rester seule, sans l'époux, vulnérable et crédule, prête à croire toutes les rumeurs annonçant la mort de l'être aimé; elle raconte les tentatives de suicide, les longues veilles, les larmes, les cauchemars, le sommeil interrompu au moindre bruit, fût-ce celui d'un moucheron[19]. Le portrait est tout à fait au point. Comment se défier d'un être aussi démuni ? Mais les mots sont des pièges. Le phrase d'introduction est diabolique dans son audace et son ambiguïté[20] :

> Citoyens qu'on respecte entre les Argiens, je ne rougirai pas d'exprimer mes amoureux transports, et cela devant vous. (*Ag.*, 855-857)

Les « amoureux transports » peuvent s'adresser à l'époux Agamemnon, mais pourraient tout aussi bien concerner l'amant Égisthe. La reine brave les vieillards; ironisant sur le respect qu'on leur porte, elle les met au défi de révéler la vérité à leur roi. Le πρὸς ὑμᾶς, « devant vous », placé en rejet, est une provocation et une menace. Vous êtes trop lâches pour oser parler, vous savez qu'il pourrait vous en cuire. Bien sûr Agamemnon est incapable de comprendre le duel qui se déroule en sa présence et qui le concerne pourtant au premier chef. C'est tout le langage qui est truqué. Contentons-nous d'en relever les principaux traits :

— les pleurs de Clytemnestre : c'est sa fille Iphigénie qu'elle pleurait, non son époux;
— l'impatience devant les signaux de feu qui restaient muets : certes, elle souhaitait ardemment le retour d'Agamemnon, mais pour l'abattre, non pour le choyer;
— les cauchemars : les rêves qu'elle fait semblant de considérer comme des cauchemars étaient en fait des songes heureux dans

---

in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique, Pallas*, XXXVIII, 1992, p. 161-171.

[18] *Ag.*, 855-913.

[19] Voir aussi Michaël Simpson, « Why does Agamemnon yield? », *PP*, 137, 1971, p. 98.

[20] Voir Georges Roux, « Clytemnestre et le chemin de pourpre. Sur un jeu de scène incompris de l'*Agamemnon* (v. 908 sqq.) », Hommages à Marie Delcourt, coll. *Latomus*, 114, 1970, p. 71.

lesquels elle voyait ses souhaits exaucés, à savoir la mort d'Agamemnon; l'inconscient trahit le désir[21];

— après tant de peines son âme est libre d'angoisse : non parce que le roi est de retour, mais parce qu'elle va pouvoir enfin accomplir la vengeance qu'elle attend depuis dix ans;
— de même, si le retour d'Agamemnon est « la terre *inespérée* apparue au matelot », c'est parce qu'elle *désespérait* de pouvoir se venger un jour;
— « le ruissellement de la source pour le voyageur qui a soif » annonce le ruissellement du sang de l'époux frappé à mort. Le voyageur qui a soif, c'est Clytemnestre qui a soif du sang d'Agamemnon;
— « la joie sans mélange » ce n'est pas la joie du retour, mais la joie de la vengeance;
— « que le φθόνος (l'envie) s'éloigne » signifie son contraire : « que le φθόνος, la jalousie des dieux qui n'aiment pas que les mortels s'élèvent trop haut, fonde sur Agamemnon, le puissant roi de la riche Argos, le vainqueur de Troie, l'homme qui s'apprête à fouler les étoffes précieuses réservées à la divinité »;
— le séjour « inespéré » mais aussi « inattendu » (c'est le double sens du mot ἄελπτον), dans lequel la Justice va conduire le roi, ce n'est pas le palais fastueusement orné pour fêter son prince, mais les Enfers;
— la suite de la cérémonie sera réglée « avec justice », c'est-à-dire non « comme il convient », mais par le châtiment du roi coupable;
— ce que le destin a fixé, c'est la mort d'Agamemnon.

On dirait le jeu du chat et de la souris, ou de l'araignée (c'est l'une des métaphores qui désignent la reine[22]) qui descend lentement vers sa proie enserrée dans les mailles de la toile. Agamemnon n'est pas de taille à lutter contre un tel adversaire. À la finesse démoniaque du discours ambivalent de Clytemnestre, on opposera la lourdeur de la plaisanterie par laquelle son époux lui répond :

> Fille de Léda, gardienne de mon foyer, ton discours s'est mesuré sur mon absence : tu l'as prolongé bien longtemps. (*Ag.*, 914-916)

[21] Cf. Georges Meautis, *Eschyle et la trilogie*, Paris, 1936, p. 176.
[22] *Ag.*, 1492, 1516.

Pourtant il flaire le piège. Il voudrait ne pas marcher sur les étoffes précieuses. C'est chez les Barbares qu'on accueille les souverains de façon aussi excessive. Il risque d'attirer le *phthonos* divin. Mais à l'issue d'un dialogue en stichomythie dont Agamemnon ne perçoit pas qu'il est en réalité un duel à mort, il cède. De ce passage, malheureusement corrompu et qui fait le désespoir des philologues, on retiendra du moins l'habileté sophistique de Clytemnestre. Priam, dit-elle, aurait marché sur les tissus s'il avait été vainqueur. Agamemnon le concède, sans se souvenir qu'il a dénoncé plus haut la démesure des Barbares. Le roi, dit-elle, doit savoir céder :

Même aux heureux il sied parfois d'être vaincus. (*Ag.*, 941)

L'idée sous-jacente est que lorsqu'on est trop heureux il faut savoir jeter un peu de lest pour ne pas attirer l'envie des dieux[23]. Mais, en cette circonstance, céder à Clytemnestre consiste à accepter de marcher sur les tissus, ce qui aura précisément pour conséquence d'attirer le *phthonos* divin sur le roi. Agamemnon est enfermé dans un raisonnement dont il ne peut se dépêtrer[24]. Il est incapable de lutter contre une femme plus intelligente que lui. De plus, sa résistance est minée de l'intérieur par le désir secret qu'il a d'être honoré comme un dieu. Cet orgueil sacrilège d'Agamemnon, la reine en a pleinement conscience, et elle en joue. Sa lame s'enfonce au défaut de la cuirasse. Agamemnon est perdu. Il marchera sur les tissus rouges, vers la grande porte du palais et vers la mort.

Je passerai plus rapidement sur le reste de la pièce. La rencontre avec Cassandre est placée sous le signe du paradoxe. Cassandre est la vaincue, l'esclave. Agamemnon est le vainqueur, le maître. Clytemnestre vient de triompher du maître. Elle a tous les atouts dans son jeu. Elle n'a rien perdu de sa science du langage, dont elle utilise toutes les ambivalences, soit qu'elle promette à Cassandre « les égards coutumiers »[25], soit qu'elle déclare :

Les victimes sont prêtes, attendant le couteau. (*Ag.*, 1057)

---

[23] Cette métaphore est utilisée par le Chœur aux vers 1005-1014.

[24] Voir Édouard Fraenkel, *Aeschylus'* Agamemnon, Oxford, 1950, Tome II, p. 427; Heinz Neitzel, « Die Stichomythie zwischen Klytaimnestra und Agamemnon », *RhM*, 120, 3-4, 1977, p. 193-208 et notamment p. 203-208.

[25] *Ag.*, 1046.

Pourtant Cassandre ne se laisse pas entraîner à l'intérieur du palais comme Agamemnon. Elle y entrera d'elle-même, à son heure. Et Clytemnestre abandonne le combat. C'est que Cassandre, en dépit de sa triste condition, est supérieure à la reine sur un point essentiel. Prophétesse, elle est proche des dieux. Les paroles ambiguës de son adversaire ne la trompent pas et ne lui importent guère. Elle voit au-delà, tandis que Clytemnestre, malgré toute son intelligence, reste enfoncée dans les passions humaines et ne connaît pas son destin.

Après le meurtre Clytemnestre, enivrée de sang, jette le masque. Elle triomphe, exulte. L'exaltation féroce atteint un paroxysme. C'est à ce moment-là qu'en deux temps elle raconte son acte, multipliant provocations sacrilèges et détails horribles : le troisième coup, troisième libation à Zeus sauveur; le sang du roi qui jaillit sur elle, inondation voluptueuse; le double meurtre assimilé à un repas, plat principal et condiment[26]. Puis l'exaltation retombe. Le tournant se situe au vers 1468 quand le Chœur se lamente sur le Démon qui s'abat sur la race. C'est pour Clytemnestre un moyen de justifier son action, mais aussi l'occasion de prendre enfin conscience qu'elle n'est qu'un maillon dans une longue chaîne de crimes depuis Tantale, et qu'il n'y a aucune raison pour que l'enchaînement des meurtres et des vengeances cesse un jour[27]. De là son désir que tout s'arrête enfin :

> ... Du moins je veux, moi, échanger des serments avec le Démon des Plisthénides, et au présent, si dur qu'il soit, me résigner, pourvu que désormais, sortant de cette maison, il s'en aille épuiser une autre race par ces meurtres domestiques. La moindre part me suffira des biens de cette demeure, si j'arrive à bannir du palais cette fureur de mutuels homicides. (*Ag.*, 1568-1576)

Pendant l'affrontement entre Égisthe et les vieillards Clytemnestre n'intervient pas. Entre les vers 1576 et 1654 elle se tait. Elle ne se met à parler que lorsque les épées sortent des fourreaux. Son ton est celui de la lassitude. Elle souhaite l'apaisement. Il semble qu'elle accepte enfin et même revendique sa condition de femme :

> Les choses sont ce qu'elles devaient être. Si ces maux pouvaient suffire, nous ne nous en plaindrions pas : le Démon aux lourdes serres nous a assez cruellement meurtris. Tel est l'avis d'une femme, si l'on croit devoir l'entendre. (*Ag.*, 1658-1661)

---

[26] *Ag.*, 1372-1398, 1431-1447.

[27] Voir Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne, 1948, p. 106-107; en français, *Eschyle. Euripide*, Paris, 1972, p. 122.

Il n'empêche que ses dernières paroles prouvent qu'elle n'a rien perdu de son énergie virile :

> Dédaigne ces vains aboiements. Maîtres de ce palais (κρατοῦντε), toi avec moi, nous saurons bien rétablir l'ordre. (*Ag.*, 1672-1673)

Le *kratos*, le pouvoir contraignant, est installé à Argos pour de longues années.

Sept ans ont passé[28]. Sur Argos, comme on pouvait le pressentir, une chape de plomb s'est abattue :

> Le respect d'antan, invincible, indestructible, inattaquable, qui pénétrait le cœur comme les oreilles du peuple, maintenant s'est évanoui : la crainte règne seule. (*Ch.*, 55-58)

Le peuple a peur. La souveraineté est entre les mains d'une « femme impie » (*Ch.*, 46), une femme qui a outragé le cadavre de son époux, sur lequel elle a pratiqué le maschalisme (ἐμασχαλίσθη, *Ch.*, 439), coutume barbare qui consiste à couper les extrémités (nez, oreilles, pieds, mains) de la victime et à les attacher autour du cou et des aisselles[29]. Le but est d'empêcher le mort de se venger. Mais en même temps celui-ci est avili, déshonoré. Comment ne pas penser que la femme qui avait déjà féminisé son époux en l'enveloppant dans la robe-filet, le *pharos*[30], inflige ainsi au cadavre d'Agamemnon une castration symbolique, sinon physique comme celle que subit le chevrier Mélanthios dans l'*Odyssée* ?[31]. L'époux est détruit. Quant à l'amant, Égisthe, ce n'est pas véritablement un homme; c'est un οἰκουρός, un lâche qui reste à la maison pendant que les autres vont risquer leur vie à la guerre[32], un homme-femme.

---

[28] Eschyle n'indique pas la durée du temps séparant le meurtre de la vengeance, mais elle ne doit pas être très différente de celle qui est mentionnée par Homère : « Égisthe à son foyer lui préparait le deuil : l'Atride fut tué; le peuple, mis au joug; l'autre régna sept ans sur tout l'or de Mycènes. Mais la huitième année survint pour son malheur notre Oreste divin. » (*Od.*, III, 303-306).

[29] Sur cette coutume, voir A. Moreau, *Eschyle*, p. 124-125, note 95; éd. Frazer d'Apollodore, coll. *Loeb*, I, p. 328-329, note 1.

[30] Le mot φᾶρος (ou φάρος) désigne parfois un manteau d'homme. Mais dans l'*Orestie*, où il ne présente que deux occurrences, il sert d'abord à nommer les longs voiles des femmes du Chœur des *Choéphores* (*Ch.*, 11), avant de désigner la robe-filet (*Ch.*, 1011).

[31] « Alors Mélanthios fut sorti dans la cour. Au devant de l'entrée, on lui trancha d'abord, d'un bronze sans pitié, le nez et les oreilles, puis son membre arraché fut jeté tout sanglant à disputer aux chiens et, d'un cœur furieux, on lui coupa enfin et les mains et les pieds. » (*Od.*, XXII, 474-477).

Maîtresse du palais, maîtresse d'Argos, Clytemnestre, pourtant, a peur, autant qu'elle fait peur à son peuple. En effet elle a rêvé qu'elle enfantait un serpent et que ce serpent lui mordait le sein[33]. Et voici que la femme impie, qui jadis affirmait hautement son incrédulité devant les songes, s'effraie. Et voici qu'elle envoie ses suivantes verser des libations sur la tombe d'Agamemnon pour apaiser le mort. Elle a raison d'avoir peur. Le songe annonce l'arrivée d'Oreste, rentré à Argos pour venger son père. Le piège est tendu, dans lequel la reine va tomber. Oreste, qui se fait passer pour un étranger venu annoncer la mort d'Oreste, demande à parler avec le maître de maison[34]. Naturellement ce n'est pas un homme qui sort du palais, mais Clytemnestre, car c'est l'homme véritable[35]. C'est la première fois qu'elle apparaît dans les *Choéphores*. Elle n'a pas changé :

> Étrangers, dites ce qu'il vous faut. Vous trouverez dans ce palais ce qu'on est en droit d'y attendre : un bain chaud, un lit qui endormira vos fatigues, et l'accueil d'un regard loyal. Si vous venez pour une chose sérieuse, c'est l'affaire des hommes, à qui nous en référerons.
>
> (*Ch.*, 668-673)

Comme dans *Agamemnon*, elle s'avance masquée, qu'elle atteste sa loyauté ou qu'elle fasse semblant de s'effacer derrière les hommes, elle, simple femme. Mais, assurément, ce que retient surtout Oreste de ses paroles de bienvenue, c'est l'allusion au bain[36]. C'est de la même façon que, sept ans auparavant, elle avait accueilli le père, pour l'assassiner ensuite dans la baignoire sanglante. Elle croit endormir toute défiance chez le voyageur inconnu, elle ne fait qu'exaspérer la colère et la haine du fils privé de son père et de sa patrie[37].

Le piège se referme. Égisthe est mort. Un serviteur sort du palais en hurlant. À son tour Clytemnestre sort du gynécée. À son interrogation le serviteur répond par une énigme :

> Je dis que les morts frappent le vivant. (*Ch.*, 886)

---

[32] *Ag.*, 1225, 1626. Voir R.P. Winnington-Ingram, « Clytemnestra and the Vote of Athena », *JHS*, 68, 1948, p. 132-133.

[33] *Ch.*, 1225, 523-539.

[34] *Ch.*, 663-667.

[35] Voir Taplin, *The Stagecraft*, p. 342; Winnington-Ingram, *art. cit.*, p. 139.

[36] Sur les ambivalences du passage, voir Samuel Goldhill, *Language, Sexuality Narrative : the Orestiea*, Cambridge, London, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, p. 164-165.

[37] Voir Maurice Dirat, *L'hybris dans la tragédie grecque*, thèse Toulouse 1972, reprod. Université de Lille III, p. 171.

Tout de suite la reine comprend :

> Nous allons périr par la ruse, ainsi que nous avons tué. (*Ch.*, 888)

Tout de suite elle s'apprête à défendre sa vie, avec la promptitude d'action du guerrier :

> Personne ne me tendra donc vite la hache qui fait souffrir les hommes ? (ἀνδροκμῆτα πέλεκυν). (*Ch.*, 889)

La hache, c'est précisément l'arme que certains peintres de vases mettent entre les mains des Amazones tueuses d'hommes[38]. Mais c'est trop tard. Oreste surgit, l'épée à la main. C'est le dernier combat. Clytemnestre déchire sa robe et présente sa poitrine :

> Arrête, ô mon fils ! respecte, enfant, ce sein sur lequel souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier. (*Ch.*, 896-897)

De même, dans l'*Iliade*, Hécube, mère d'Hector, tente d'empêcher son fils d'aller se faire tuer par Achille en montrant ses seins nourriciers. De même, dans les *Phéniciennes* d'Euripide, Jocaste, mère d'Étéocle et Polynice, tente d'empêcher le duel fratricide[39]. Mais chez Clytemnestre la maternité n'est pas une fonction véritable, c'est un rôle joué. Le dévoilement est, paradoxalement, le dernier masque. Par le discours de la nourrice, on sait en effet qui fut la vraie mère, qui a allaité l'enfant Oreste, qui a pris soin de lui, qui a couru des nuits entières à son appel, qui pleure à l'annonce (fausse) de sa mort[40]. La seule fois où Clytemnestre s'est occupée d'Oreste c'est pour l'envoyer en Phocide, c'est-à-dire en exil, alléguant les dangers de l'émeute populaire. Et encore cette version, dont elle est la seule garante, est celle qui est la moins scandaleuse. Car dans la version traditionnelle du mythe c'est malgré Clytemnestre

---

[38] Emily Vermeule, « The Boston Oresteia Krater », *AJA*, 70, 1, 1966, p. 6; article « Amazones », in *LIMC*, I, 1 et 2 (catalogue d'Aliki Kauffmann-Samaras).

[39] *Il.*, XXII, 79-89; Eur., *Phén.*, 1567-1569. Sur cette scène du dévoilement du sein, voir Georges Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford, 1976, p. 207-211; voir aussi Nicole Loraux, « *Matrem nudam*; quelques versions grecques », *EdT*, 11, 1986, p. 90-102.

[40] *Ch.*, 734-765; et notamment les vers 749-750 : « Mais mon Oreste, pour qui j'ai usé ma vie, que j'ai reçu sortant de sa mère et *nourri jusqu'au bout* ... ! » Voir William Whallon, « The Serpent at the Breast », *TAPhA*, 89, 1958, p. 274.

qu'Oreste quitte Argos : il échappe à l'épée des assassins de son père grâce à la nourrice[41].

C'est pourquoi Oreste hésite un instant seulement. À l'injonction de son compagnon Pylade rappelant les ordres d'Apollon s'ajoute le fait qu'il ne voit pas en face de lui la mère offrant le lait nourricier à son enfant mais l'amante offrant son corps à Égisthe. Clytemnestre a beau, dans un échange en stichomythie où les répliques se heurtent comme des épées, faire cliqueter deux mots aux sonorités semblables, *teknon*, enfant, et *kteinein*, tuer, pour souligner l'horreur du matricide, le dernier combat est un combat perdu. Le songe s'accomplit. De son arme Oreste pousse sa mère à l'intérieur du palais. Le héros, comparé par le Chœur à Persée[42], met à mort le monstre Méduse.

En a-t-on fini avec Clytemnestre ? Non. À peine Oreste a-t-il exécuté le monstre qu'à ses yeux épouvantés s'offre la vision de « femmes vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre »[43], les Érinyes. Les démons semblent naître du sang de Clytemnestre, comme dans la *Théogonie* d'Hésiode elles naissent du sang d'Ouranos[44]. Dans les *Euménides* elles sont là, sous le regard des spectateurs. Elles dorment. Et dans leur songe surgit le fantôme de Clytemnestre. Ironie du destin, celle qui dans l'*Agamemnon* refusait de croire aux songes s'épouvante dans les *Choéphores* à cause d'un songe, et devient elle-même songe dans les *Euménides*. En tout cas, elle n'a rien perdu de son agressivité. Elle s'efforce d'exciter les démons de la vengeance, pour les lancer à la poursuite d'Oreste. « Il y va de ma vie », déclare-t-elle dans une étonnante formule[45]. Sa soif de meurtre reste intacte :

> ... Sur cet homme exhale ton haleine sanglante, dessèche-le au souffle embrasé de ton sein. Suis-le, exténue-le par une poursuite nouvelle.
>
> (*Eu.*, 137-139)

Jusqu'au bout elle garde sa capacité de haine et de violence contre le fils, contre l'homme. Mais une fois qu'elle a réussi à éveiller les Érinyes, elle disparaît. À jamais. Elle n'a pas sa place dans le monde nouveau qui s'instaure à la fin de la trilogie. Les Érinyes elles-

---

[41] Stésichore (probablement), Fr. 218 (= 41 Page; Phérécyde, 3F134 Jacoby; PIND., *Pyth.*, XI, 16-18b.
[42] *Ch.*, 831.
[43] *Ch.*, 1049-1050.
[44] *Théog.*, 184-185.
[45] *Eu.*, 114-115.

mêmes, sous le nom d'Euménides, les bienveillantes, métèques d'Athènes[46], s'intègrent dans le cortège final des Panathénées et acceptent l'ordre cosmique institué par les Olympiens. Le monde s'apaise. Le fantôme de Clytemnestre, incarnation de la haine et de la vengeance, ne quittera plus les Enfers.

Telle est l'inoubliable figure composée par Eschyle à partir des mythes anciens véhiculés par Homère et Stésichore. D'où vient la fascination qu'elle exerce, une fascination que je soupçonne le dramaturge d'avoir lui-même éprouvée, même si elle s'accompagne d'horreur ? Elle vient tout d'abord de cette admiration-répulsion que, dans une société dominée par l'homme, ressentent les hommes pour celles qui osent se rebeller contre leur asservissement. L'imagination masculine crée alors des femmes qui sont à la fois des êtres supérieurs et des monstres. Elles s'appellent Clytemnestre, Médée, Lady Macbeth ou marquise de Merteuil[47]. Mais la fascination vient sans doute aussi de ce que Clytemnestre touche le plus profond de notre inconscient, comme l'ont bien perçu le psychanalyste André Green et l'ethnopsychiatre Georges Devereux[48], de ce qu'elle fait naître les fantasmes, *vagina dentata* ou mère phallique. Inconscient

---

[46] *Eu.*, 1011.

[47] Chez la marquise de Merteuil la monstruosité ne reste pas métaphore, mais s'extériorise : « J'avais bien raison de dire que ce serait peut-être un bonheur pour elle de mourir de sa petite vérole. Elle en est revenue, il est vrai, mais affreusement défigurée; et elle y a particulièrement perdu un œil. Vous jugez bien que je ne l'ai pas revue; mais on m'a dit qu'elle était vraiment hideuse. » (Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Lettre CLXXV). Le jour même où j'ai rédigé cette note, je suis tombé par hasard sur ces lignes de Philippe Sollers, dans un article intitulé « Apologie de la marquise de Merteuil », *Le Monde*, Vendredi 28 avril 1989 : « Merteuil, c'est le mauvais œil, la mauvaise mère effrayante, la Méduse que personne ne peut souffrir (qu'elle soit défigurée et borgne, à la fin de l'aventure, est comme l'emblème de cette impossibilité de la regarder en face.) » Clytemnestre, c'est aussi le mauvais œil (voir mon article « L'œil maléfique dans l'œuvre d'Eschyle », *REA*, 78-79, 1976-1977, p. 56-57). C'est aussi la mauvaise mère effrayante. C'est aussi la Méduse. « Née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre », dit la marquise (Lettre LXXXI). Ce sont des paroles que Clytemnestre aurait aussi pu prononcer : « maîtriser », c'est la traduction exacte de κρατεῖν.

[48] André Green, *Un œil en trop*, Paris, 1969, p. 71-74; G.Devereux, *Dreams*, *ibid.*; N. Loraux, *art. cit.*

individuel et inconscient collectif, car Clytemnestre est également une figure archétypique qui s'inscrit dans une longue lignée de démons féminins de la nuit, épouses dominatrices, castratrices, dévoratrices, mères inversées, meurtrières, stérilisantes ou procréatrices de monstres funestes. On les appelle Tiamat, Ishtar, Lilith, Khali, Harpyes, Sphinx, Sirènes, Empuses, Lamies, Gorgones, Érinyes, Striges, Vouivres ...[49]. Créature enracinée dans la Grèce du Ve siècle, Clytemnestre est également un archétype universel.

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

[49] Voir Jacques Brill, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, 1981.

MÉDÉE OU LA RUINE DES STRUCTURES FAMILIALES*

par Alain MOREAU

LA MÉDÉE ANCIENNE : MÈRE GÉNÉREUSE, FIANCÉE BÉNÉFIQUE, FLORISSANTE ÉPOUSE

Au commencement était Médée. Médée, c'est-à-dire une hypostase des grandes déesses-mères honorées dans toute la Grèce et le Proche-Orient, comme d'autres héroïnes dont le nom est très proche du sien : la prolifique Mégamède aux cinquante filles ou les magiciennes Hécamède, Agamède ou Périmède, celles qui sont dotées de la fécondité de Gaia, la Terre-Mère, ou qui savent préparer les breuvages magiques grâce aux plantes de la terre : la racine **med* a fourni des termes relatifs à la médecine, comme précisément le mot « médecin » (latin *medicus*). De cette origine divine subsistent de multiples traces. Médée est apparentée à un grand nombre de dieux et de déesses : Hélios, Eos, Séléné, Circé, Hécate. Sa mère est Eidyia, une Océanide. Son père, Aiétès, maître d'Aia, est probablement un avatar d'Hadès, dieu des Enfers. L'essai d'immortalisation des enfants par la *katakryptie* (ensevelissement)[1] fait penser aux opérations similaires tentées par Déméter sur Démophon, Thétis sur Achille ou

* Plusieurs versions de cette étude ont fait l'objet de conférences à l'Université de Liège, Département des Sciences de l'Antiquité (novembre 1993), à l'Université Paul Valéry, Montpellier III, dans le cadre de la Quinzaine des Langues anciennes (avril 1994), à Marseille, Association France-Grèce (janvier 1995).

[1] Eumélos, *Corinthiaques*, Fr. 3 Kinkel = 5 Bernabé = 3A Davies = Paus., II, 3, 10-11. Voir *infra*, p. 178.

Isis sur le fils du roi Byblos. Les sept garçons et les sept filles attestés par le grammairien Parméniscos[2] présentent l'image d'une mère au ventre généreux, comme l'est Gaia. L'association constante entre Héra et Médée dans les cultes corinthiens et dans la geste de Jason laisse supposer qu'avant d'être réduite à la condition humaine, Médée fut une déesse, déchue, et supplantée par l'épouse de Zeus, comme Iphigénie fut supplantée par Artémis (on peut l'imaginer, paradoxalement, dans le rôle que tient Héra, gardienne du foyer et présidant aux accouchements). Le culte rendu à Corinthe aux fils de Médée est un argument en faveur de la présence d'un culte de Médée en Corinthie[3]. Enfin, plusieurs écrivains appellent Médée « immortelle ». Il ne paraît donc pas déraisonnable de supposer qu'à l'origine Médée fut une déesse-mère honorée dans une bonne partie de la Grèce (Péloponnèse, Isthme de Corinthe, Grèce centrale, Grèce septentrionale)[4]. Elle devait être proche de Cybèle, Rhéa, Gaia ou Déméter, chthonienne et agraire, féconde et nourricière. Il n'est pas exclu qu'à Iolcos en Thessalie un dieu parèdre de moindre envergure, Jason le guérisseur[5], lui ait été associé dès les origines.

Au deuxième stade de son évolution Médée est une auxiliaire. Blessée par les flèches d'Eros (à l'instigation d'Héra), elle tombe amoureuse du beau Jason dont la chevelure aux boucles blondes incendie le dos, selon l'expression de Pindare[6], et l'aide à accomplir les épreuves colchidiennes qui, sans le secours de Médée, s'avéreraient insurmontables pour le héros thessalien. C'est grâce au *prometheion*, onguent magique donné par Médée, et peut-être aussi grâce au passage dans le chaudron (opération de sorcellerie dont Médée fera aussi bénéficier Aeson, père du héros, et les Hyades, nourrices de Dionysos), que Jason peut atteler les taureaux exhalant le feu. C'est grâce aux conseils de Médée qu'il provoque l'extermination des Spartes nés des dents du dragon tué jadis par Cadmos. C'est grâce

---

[2] Parméniscos est cité par le scholiaste d'Euripide, *Médée*, 264-273 et plus brièvement par le scholiaste du vers 9.

[3] L'une des études les plus récentes sur cette question est celle d'Aglaia Papaspyropoulou, « I Medeia stin Korintho-Mythos-Iateria », in *Peloponnesiaka*, suppl., 1986 (IIe Colloque local d'études corinthiennes, Loutraki, 23-24 mai 1984), p. 193-201.

[4] Hés., *Théog.*, 1019-20; Pind., *Pyth.*, IV, 10-11; Musée (d'après la schol. Eur., *Méd.* 9 = 455F2 Jacoby).

[5] On rapprochera *Iasôn* de *iatros*, le médecin.

[6] Pind., *Pyth.*, IV, 78 sqq.

aux incantations de Médée, à ses drogues ou à son intervention directe (selon les versions), qu'il enlève la toison d'or suspendue au chêne dans le bois sacré d'Arès, malgré le gardien, un autre dragon redoutable appartenant à la race de Méduse et d'Echidna[7]. Dans cette version ancienne, Médée, Jason et les Argonautes, échappant à la poursuite d'Aiétès, père de Médée et roi de Colchide, rentrent à Iolcos et l'histoire se termine dans la paix et le bonheur, si l'on en croit le récit d'Hésiode :

> La fille d'Aiétès, roi nourrisson de Zeus, ce fut le fils d'Aeson qui, sur la volonté des dieux toujours vivants, un beau jour l'emmena du palais d'Aiétès. Il avait achevé les douloureux et multiples travaux que lui dictait un roi terrible et orgueilleux, l'insolent, furieux et brutal Pélias. Il les acheva, tous, et revint à Iolcos, après bien des fatigues, ramenant sur sa nef rapide la vierge aux yeux qui pétillent, dont il fit sa florissante épouse. Elle subit donc la loi de Jason, pasteur d'hommes, et lui donna un fils, Médéios, que, dans les montagnes, nourrissait Chiron, le fils de Philyre — et le plan du grand Zeus ainsi s'accomplissait.
>
> (*Théogonie*, 992-1002)

LE RENVERSEMENT

Ainsi la version hésiodique offre-t-elle le dénouement lénifiant des contes du folklore. Il était une fois un héros vaillant et une belle princesse ... ils se marièrent et s'ils n'eurent pas beaucoup d'enfants, le héros vainqueur et l'épouse florissante furent néanmoins parfaitement heureux.

Mais le temps, l'incompréhension des rites anciens, les potentialités contenues dans le noyau primitif du mythe, provoquèrent une transformation radicale. Une dégradation morale de Médée se produit à époque archaïque et classique. On peut même préciser le moment de cette métamorphose : un siècle, fin du deuxième tiers du VIe siècle av. J.-C.-431 av. J.-C. (date de la représentation de la *Médée* d'Euripide). L'examen de plusieurs épisodes étudiés dans la chronologie de la narration permet de rendre compte de cette évolution.

---

[7] Voir Alain Moreau, « La race de Méduse : forces de vie contre forces de mort », in *Mort et fécondité dans les mythologies*, Actes du Colloque de Poitiers, 13-14 mai 1983 (éd. Fr. Jouan), Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 5, note 19.

Le meurtre du père, Aiétès

En aidant Jason à voler la toison d'or, talisman royal, Médée dépouille son père de la souveraineté et même de la vie, car un oracle, dont l'historien Hérodoros, un contemporain d'Euripide, constitue la source la plus ancienne, avait annoncé qu'Aiétès mourrait lorsqu'il n'aurait plus en sa possession la toison d'or (et c'est pourquoi celle-ci était confiée à la garde du dragon)[8]. La mort d'Aiétès est attestée par Diodore : il est tué lors d'un affrontement nocturne entre Colques et Argonautes[9].

Le meurtre du frère, Apsyrtos

Le témoignage le plus ancien sur le meurtre d'Apsyrtos est celui de Phérécyde (première moitié du Ve siècle av. J.-C.)[10]. Tout de suite nous sommes plongés dans l'horreur : Médée arrache son jeune frère à son lit. Quand le vaisseau des Argonautes est poursuivi, elle égorge Apsyrtos, le dépèce et jette les membres dans le fleuve. Cet acte barbare est expliqué chez Apollodore[11] par la nécessité de retarder la poursuite : Aiétès perd du temps à rassembler les membres épars de son fils et les fuyards s'échappent. Mais il y a tout lieu de croire que l'épisode a été inventé avant le Ve siècle et qu'à l'origine il correspondait à un rituel archaïque. On a proposé plusieurs explications : rite agraire, solidarité du cadavre partagé, rituel d'alliance par lequel les contractants appellent sur eux le sort fait aux victimes s'ils transgressent leur engagement[12]. J'y verrais plutôt la déformation d'un rituel propitiatoire destiné à assurer aux Argonautes le salut alors que, quittant un monde étrange et surnaturel pour regagner la terre des hommes, ils se lancent sur la dangereuse voie du retour[13]. À l'époque classique la signification première est oubliée : on propose une explication rationaliste, mais l'impression dominante est celle d'horreur et de sacrilège.

---

[8] Hérodoros, 31F9 Jacoby.
[9] Diod., IV, 48, 1-5.
[10] Phérécyde, 3F32 Jacoby.
[11] Apollod., I, 9, 24.
[12] Voir *Genèse*, 15, 7-21; *Jérémie*, 34, 18.
[13] Voir A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*, ch. III « Jason et les Argonautes : l'initiation »; ainsi que Clara Mainoldi, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris, Ophrys, Assoc. des Publ. près les Univ. de Strasbourg, 1984, p. 53-54.

Le meurtre de Pélias, oncle de l'époux

Dans la version courante du mythe, au retour de l'expédition, Médée utilise un stratagème machiavélique pour châtier Pélias, roi d'Iolcos, qui a envoyé son neveu Jason accomplir une mission où normalement il aurait dû trouver la mort. Devant les filles de Pélias elle égorge un vieux bélier, le dépèce, le fait bouillir dans une marmite emplie d'une décoction d'herbes magiques : aussitôt un fringant agneau bondit hors du chaudron. À l'incitation de Médée, les Péliades, encouragées par cet exemple, tuent leur père, que Médée se garde bien de ressusciter. Le chaudron bénéfique qui redonnait vigueur et jeunesse à Jason, Aeson et aux Hyades s'est métamorphosé en tombeau sacrilège.

Mais l'épisode du meurtre de Pélias n'appartient pas à la version ancienne. On comprendrait mal que chez Hésiode Jason et Médée coulent des jours paisibles à Iolcos après avoir assassiné le roi. On comprendrait mal que des écrivains comme Stésichore et Simonide, des peintres de vases (dont les plus anciens remontent aux VIIe et VIe siècles), le sculpteur du coffre de Cypsélos (VIe siècle), décrivant les Jeux Funèbres accomplis en l'honneur de Pélias, témoignent de la participation des Argonautes à ces Jeux si la compagne de leur chef était responsable de la mort du roi[14]. On comprendrait mal qu'Acaste, fils de Pélias, remette lui-même la couronne à Iphiclos, l'un des Argonautes, vainqueur à la course. Le meurtre de Pélias est donc une invention relativement tardive. On peut dater celle-ci avec une certaine précision. D'après Charles Dugas[15] l'inventeur de cette version sanglante du retour à Iolcos serait Créophylos de Samos, auteur de la *Prise d'Oechalie*, qu'il situe dans le troisième quart du VIe siècle av. J.-C. Ce qui est certain, c'est que les plus anciens vases qui la dépeignent remontent au dernier quart du VIe siècle, comme s'ils illustraient un poème composé peu de temps auparavant. À époque classique la version ancienne est oubliée, tandis que la version nouvelle triomphe. Pindare et Phérécyde y font allusion, Euripide y consacre une tragédie, les *Péliades* (455 av. J.-C.) et les peintures de vases se multiplient, surtout après la représentation du drame d'Euripide.

---

[14] Voir Stésichore, Fr. 178-180 Page; Simonide, Fr. 564 Page; Paus., V, 17, 9-11; sur les vases, voir Meyer, *Medeia* ..., p. 126 et pl. 27; Ingrid Krauskopf, « Amphiaraos », in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, 1, p. 693, n° 1 et 2 et II, 1, p. 555.

[15] Charles Dugas, « Le premier des crimes de Médée », p. 5-11.

Le meurtre des enfants

Dans la version ancienne, attestée par Eumélos (fin du VIIIe ou VIIe s. av. J.-C.), Médée tue involontairement ses enfants. À chaque naissance elle allait ensevelir le nouveau-né dans le sanctuaire d'Héra, à Corinthe, dans l'espoir de le rendre immortel. Mais l'enfant mourait. La découverte du manège par Jason entraîna la séparation des époux. Dans une version intermédiaire, Créophylos de Samos rapporte que, pour venger Créon, roi de la cité, que Médée avait fait périr grâce à ses drogues, les Corinthiens tuèrent ses enfants et répandirent le bruit que c'était Médée elle-même qui avait mis fin à leurs jours. Dans la version qui s'est imposée grâce à la *Médée* d'Euripide et dont le dramaturge est vraisemblablement l'inventeur, Médée tue volontairement ses enfants dans le but de se venger de son époux qui l'a quittée pour épouser la fille du roi de Corinthe. La responsabilité dans l'infanticide est désormais totale.

Le meurtre de l'époux

En tuant les enfants qu'elle a eus de Jason, Médée sait bien que c'est son époux qu'elle anéantit. Il le reconnaît lui-même :

> Tu m'as frappé à mort en m'ôtant mes fils. (Eur., *Méd.*, 1326)

Même si dans certaines versions l'existence de Jason ne s'achève pas avec l'épisode corinthien[16], la conséquence logique de la mort des enfants est, en effet, la disparition de leur père. Il se suicide par pendaison selon Néophron, auteur au IVe siècle d'une *Médée* qui s'inspire de celle d'Euripide[17]. L'historien Dionysos Skytobrachion confirme la version du suicide[18]. Mais dans une autre version dont on trouve la trace dans le texte même d'Euripide, c'est Médée en personne qui provoque la mort de son époux : elle l'invite à se coucher sous la poupe du navire Argo, dont la carcasse pourrissait sur la grève : une partie de la poupe se détache, Jason, atteint à la tête, meurt[19]. À moins qu'il ne disparaisse brûlé vif avec Créon et sa fille

---

[16] Voir A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée*. Le mythe dans son déroulement.

[17] Néophron, Fr. 3 Nauck 2 = 3 Snell.

[18] Dionysos Skytobrachion, 32F14 = Diod., IV, 54-55, 1.

[19] Staphylos de Naucratis, 269F11 Jacoby = premier argument de la *Médée* d'Euripide; Eur., *Méd.*, 1386-88 avec les scholies. Le vers 1387 a été condamné par certains savants (F.H. Bothe, 1825; F.W. Schmidt, 1886; H. Weil, 1879, 2e

dans l'incendie que provoquent les cadeaux maléfiques envoyés par Médée[20].

La tentative de meurtre perpétrée sur le beau-fils

Dans la pièce d'Euripide, Médée obtient d'Egée, de passage à Corinthe, la garantie qu'elle pourra trouver refuge à Athènes. Le séjour athénien est l'occasion d'un nouveau forfait. En effet lorsque le jeune Thésée, élevé chez sa mère Aethra à Trézène et inconnu de son père Egée, arrive à Athènes pour se faire connaître, Médée voit dans ce jeune homme un danger pour elle et pour Médos, le fils qu'elle a eu d'Egée. Elle persuade Egée que l'inconnu en veut à la vie du roi. C'est pourquoi celui-ci envoie Thésée combattre le taureau de Marathon (mission de mort analogue à celle que Pélias avait ordonnée d'accomplir en Colchide). Mais Thésée tue le monstre. Médée prépare alors une coupe de poison. Nouvel échec : au dernier moment Egée reconnaît son fils (grâce à l'épée jadis laissée à Trézène et maintenant entre les mains de Thésée). Médée est chassée. Les récits les plus complets de cet épisode sont tardifs[21] mais nous savons que Sophocle et Euripide avaient tous deux écrits un *Égée* sur ce sujet. De plus sur des vases attiques et apuliens dont les plus anciens remontent à 450, on voit Thésée, le taureau, Égée, Médée vêtue d'un costume grec ou oriental et portant la coupe et la *phialé*[22]. Enfin, si l'on admet les thèses de Christiane Sourvinou-Inwood[23], une série de vases datés de 480 à 425 pourrait représenter Thésée chassant Médée d'Athènes : c'est vers le deuxième quart du Ve siècle que la marâtre anonyme qui était probablement la persécutrice de Thésée dans la *Théséide*, une épopée de la fin du VIe siècle, aurait été remplacée par Médée.

édition; E. Diehl, 1911; L. Méridier, 1925; G.B. Camozzi, 1927; P. Lekatsas, 1939; R. Flacelière, 1970), mais est maintenu par Page dans l'édition d'Oxford et Van Looy dans l'édition Teubner, deux éditions qui font autorité.

[20] Hygin, *Fab.*, 25, écrivain tardif, mais dont les versions, par l'intermédiaire des dramaturges latins archaïques comme Pacuvius, peuvent remonter jusqu'à Euripide.

[21] Plut., *Vie de Thésée*, 12, 2-6; Apollod., *Epitomé*, I, 5-6; Mythographe du Vatican, I, 48; schol. A à *Il.*, XI, 741.

[22] Coupe sans pied ni anse qui, au même titre que la cassette représentée sur d'autres vases, est probablement un code pour indiquer la fonction de magicienne de Médée.

[23] Chr. Sourvinou-Inwood, *Theseus ..., passim.*

LES RAISONS DE CE RENVERSEMENT

On voit donc comment entre le dernier quart du VIe siècle (apparition des peintures représentant le meurtre de Pélias) et 431 av. J.-C. (date de la tragédie d'Euripide montrant le meurtre volontaire des enfants), un renversement complet s'est opéré. Par une sorte de cristallisation tous les forfaits qu'on peut perpétrer à l'intérieur de la famille ont été attribués à Médée. Pourquoi cette concentration de crimes sur une figure qui jadis fut probablement aussi bénéfique que la Déméter du Panthéon grec ? Quels sont les facteurs qui ont conduit à ce renversement ? Il me semble qu'ils sont au nombre de trois.

La Thessalienne

Le premier est la relation de Médée avec la Thessalie : Médée est associée à plusieurs villes nommées Ephyra en Corinthie, en Thesprotie, en Elide, sur le territoire de Sicyone[24]. Il se trouve qu'il existe aussi une Ephyra en Thessalie. Iolcos où le père de Jason fut roi et où le chef des Argonautes ramène Médée se situe également en Thessalie. Or la Thessalie est par excellence la terre des sorcières. Dans la littérature latine « thessalienne » est presque un épithète de nature pour le nom « sorcière ». Et si la sorcellerie peut être bénéfique, ses connotations sont en général plutôt négatives. Son champ sémantique contient les mots « nuit, mystère, danger, magie, mal, méchanceté, maléfice, poison, mort, enfer ». La dégradation en sorcière était donc l'une des potentialités de la divinité chthonienne en rapport avec les plantes.

L'Orientale

Le deuxième facteur est la relation de Médée avec l'Orient. Médée fut jadis déesse-mère et c'est dans le Proche-Orient que la Déesse-Mère est particulièrement honorée. De plus, à un moment donné de l'histoire, impossible à préciser, Médée, ancienne déesse chthonienne, devient la fille d'Aiétès, avatar probable d'un dieu des Enfers, dont le royaume était Aia, la Terre. Cette Terre, pays sans nom, s'est appelée un jour la Colchide, à l'extrémité du Pont-Euxin, dans l'Orient mystérieux, d'où chaque jour part Hélios, devenu père

[24] Voir E. Will, *Korinthiaka*, p. 122-123.

d'Aiétès. Or Hélios nous ramène à la sorcellerie, car dans la descendance d'Hélios il y a Circé, Hécate et Pasiphaé. Sa petite-fille Médée vient naturellement se placer aux côtés de ses tantes, cousines, sœurs, voire mère[25]. On peut aussi émettre l'hypothèse que c'est la sorcellerie de Médée qui a conduit les Grecs à l'intégrer dans la famille d'Hélios, riche en sorcières et que cette intégration a ensuite contribué à souligner son caractère de magicienne maléfique.

Comme le mot « sorcellerie », le mot « Orient » est connoté très négativement.Il est associé à cruauté, ruse et barbarie. Des exemples historiques attestent que de telles associations ne sont pas simples imaginations : le raffinement de sadisme avec lequel Parysatis, reine-mère de Perse, fit périr les meurtriers de son fils Cyrus, est tout à fait édifiant à cet égard[26]. Tout aussi édifiante est la conduite des Arméniens et des Azéris qui, en ce moment même, à la fin du XXe siècle, se combattent tout près de l'endroit où le mythe situe la Colchide de Médée et d'Aiétès. Comme il y a des limites à ne pas dépasser dans la description de l'horreur, je ne vous révélerai pas la raison pour laquelle certains soldats portent toujours sur eux une petite cuiller.

Le Barbare, c'est aussi l'envahisseur. Le nom de Médée a été rapproché de celui des Mèdes et à juste titre, semble-t-il, Chr. Sourvinou-Inwood voit dans la poursuite de Médée par Thésée le symbole des Mèdes fuyant devant les Grecs après Marathon et Salamine. C'est bien une Barbare qui peut arracher son jeune frère à son lit, l'égorger, le dépecer et jeter ses membres un par un sous les yeux du père. C'est bien une Barbare qui peut se montrer assez rusée pour amener des filles à tuer leur père, et qui ensuite fait subir au corps son opération favorite de dépeçage, suivie du passage dans le chaudron. C'est bien une Barbare qui peut égorger ses propres enfants et cela, sous les yeux du père.

La femme virile

La barbarie de Médée nous conduit au troisième facteur du renversement du bien en mal : le thème de la femme virile, la femme dangereuse qui s'oppose aux hommes, qui les domine ou qui les tue,

[25] Dans la généalogie de Dionysos Skytobrachion (32F14 Jacoby = Diod., IV, 45, 1-3 et 54, 1). Hécate est à la fois cousine et mère de Médée.

[26] Voir Ctésias, *Histoire des Perses*, livre 20, ch. 26, trad. Janick Auberger, Paris, Les Belles Lettres, 1991 = Plutarque, *Vie d'Artaxerxès*, 14.

telle Parysatis décrite par Ctésias. Hérodote offre quelques beaux exemples de femmes barbares capables d'une énergie et d'une violence qu'on n'attendrait pas de leur sexe, telles la femme de Candaule qui contraint Gygès à tuer son époux, ou Tomyris, reine des Massagètes, qui, après avoir écrasé les troupes de Cyrus, plonge le cadavre du Roi dans une outre pleine de sang humain. Médée appartient à cette race. C'est pourquoi, tout naturellement, le renversement du bien en mal entraîne l'intégration de Médée dans une série de personnages mythiques qui constituent pour la société grecque des contre-modèles : les Danaïdes, les Lemniennes, les Bacchantes, les Amazones, Clytemnestre et Atalante[27].

Dans la société grecque classique, et notamment à Athènes, la femme (du moins celle qui n'a pas besoin d'aller gagner sa vie à l'extérieur) est un être cloîtré qui sort de sa maison seulement pour effectuer quelques emplettes en compagnie de sa servante, pour les événements familiaux importants (les funérailles par exemple), et certaines cérémonies religieuses. C'est au plus profond de la demeure que se situe le gynécée. Et quand le mari n'est pas assez riche pour habiter une vaste maison avec des bâtiments entourant une cour intérieure, c'est à l'étage qu'il établit l'appartement des femmes. (Ainsi procède le paysan Euphilétos[28]. Il faut éloigner les femmes le plus possible du monde des hommes. A Thasos un décret inscrit sur une pierre retrouvée récemment dans les eaux du port interdisaient aux femmes de se montrer à la fenêtre. On ne doit pas les voir. On ne doit pas les entendre. « Tais-toi », « reste à la maison » sont des leitmotive de la littérature grecque. Ils apparaissent déjà chez Homère dans la bouche d'Hector s'adressant à Andromaque ou celle de Télémaque invectivant Pénélope[29]. Ils deviennent une antienne à époque classique : le thème est présent chez Eschyle, Sophocle, Euripide, Thucydide, Xénophon ... Aux hommes la rue, l'agora, les jeux du sport, de la chasse, de la guerre et de la politique. Aux femmes la quenouille, l'allaitement du nouveau-né, la surveillance des servantes et des biens de la maison, loin des bruits du monde.

---

[27] Voir A. Moreau, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile »; *id.*, *Eschyle : la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 184-202; *id.*, *supra*, « La Clytemnestre d'Eschyle »; *id.*, « Clytemnestre et le héraut : un discours spécieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-617) », in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, *Pallas*, XXXVIII, 1992, p. 167-171.

[28] Voir Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, § 9.

[29] *Il.*, VI, 490-496; *Od.*, I, 356-359; XXI, 350-353.

Et que se passerait-il si un jour les femmes refusaient ce contrat dont la justification n'est jamais donnée, comme si elle allait de soi, mais dont les clauses léonines sont répétées à satiété ? Si elles refusaient d'être considérées comme d'éternelles mineures ? Si elles voulaient prendre la place de l'homme ? L'homme grec peut exorciser cette crainte par le rire comme le fait Aristophane dans l'*Assemblée des Femmes, Lysistrata* ou les *Thesmophories*. Mais il peut aussi fantasmer sur les créatures fascinantes et effrayantes qui risquent de faire basculer l'ordre masculin dans le Chaos. C'est en effet l'autre réponse apportée par les Grecs : ils créent de redoutables figures mythiques qui sont la projection de leurs craintes et constituent aussi une forme de *catharsis*. A cet égard le personnage imaginé par Euripide apparaît comme exemplaire.

LA MÉDÉE D'EURIPIDE : L'ANTIMODÈLE

L'humanité de Médée et ses limites

Paradigmatique, la Médée d'Euripide n'en est pas moins complexe. Ce n'est pas un monstre absolu. Elle peut se montrer humaine. Après la trahison de Jason, elle commence par des cris, puis s'effondre, prenant conscience de l'étendue de sa solitude et de sa faiblesse :

> Et Médée, l'infortunée ! sous le coup de l'outrage à grands cris invoque les serments, les mains échangées, gage suprême; elle prend les dieux à témoin du retour dont la paie Jason. Elle gît sans nourriture, abandonnant son corps aux chagrins, consumant tous ses jours dans les pleurs, depuis qu'elle a senti l'injure de son époux, sans lever le regard, ni détacher du sol son visage; pareille à un roc ou à la vague des mers, elle est sourde aux admonestations de ses amis. Parfois, cependant, détournant son col éclatant de blancheur, en elle-même elle pleure son père chéri, son pays et sa maison qu'elle a trahie pour suivre l'homme qui aujourd'hui va la méprisant. Elle connaît, la malheureuse ! aux coups de l'infortune, ce qu'on gagne à ne pas quitter le sol de ses pères.
>
> (*Médée*, 20-35)

Sa nourrice craint le suicide. Médée se reprend et décide de tourner ses armes contre les autres plutôt que contre elle-même. Mais la décision de tuer les enfants pour châtier le père ne va pas sans souffrance ni lutte intérieure :

> Mes enfants, vivrez-vous longtemps pour tendre ainsi vos bras chéris ? Infortunée ! Comme je suis prête aux larmes et pleine d'effroi ! Tandis que j'efface enfin ma querelle avec votre père, mes yeux attendris s'emplissent de pleurs. (*Médée*, 901-905)

> Et vous, plus jamais vos chers yeux ne verront votre mère; vous serez partis pour une autre existence ... Las ! las ! Pourquoi tourner vers moi le regard, mes enfants ? Pourquoi m'adressez-vous ce suprême sourire ? Ah ! que faire ? Le cœur me manque, femmes, devant l'œil radieux de ces enfants. Je ne saurais; adieu mes desseins de naguère; j'emmènerai mes fils hors du pays ! Me faut-il, pour affliger le père par le malheur de ces enfants, redoubler mon propre malheur ? Non, pas de sa main ! Adieu mes desseins ! (*Médée*, 1040-48)

Cependant on peut noter que le fléchissement de Médée ne dure guère : il commence au vers 899 et s'achève au vers 1080. Quand elle reprend la parole au moment de l'arrivée du messager, elle a retrouvé sa fermeté et sa cruauté :

> Le Messager : — Ils sont morts à l'instant, la jeune princesse et Créon son père, victimes de tes poisons.
> Médée : — La merveilleuse parole ! Parmi mes bienfaiteurs et mes amis je te compterai désormais.
> Le Messager : — Que dis-tu ? As-tu bien ta raison ? N'es-tu pas en démence, ô femme ? Après avoir outragé le foyer royal, tu te réjouis, au lieu de trembler à cette nouvelle ?
> Médée : — J'ai, moi aussi, de quoi te répondre. Mais point d'emportement, ami, parle. Comment ont-ils péri ? Tu redoubleras mon plaisir, s'ils sont morts dans les derniers tourments. (*Médée*, 1125-35)

Le sort de Merméros et de Phérès est désormais scellé :

> Amies, mon acte est résolu : au plus vite tuer mes fils, et m'éloigner du pays. (*Médée*, 1236-37)

Une dernière hésitation :

> Allons ! cuirasse-toi, mon cœur ! Que tardons-nous à accomplir le forfait terrible et nécessaire ... (*Médée*, 1242 sqq.)

Et elle rentre dans la maison d'où s'élèvent bientôt les cris des enfants.

Les mots. Un vocabulaire militaire révélateur des aspirations profondes.

Paradoxalement l'ultime attendrissement s'exprimait au moyen d'un terme qui n'avait rien de féminin :

> ὁπλίζου, καρδία
>
> Cuirasse-toi, mon cœur

Ou plus exactement « fais l'hoplite », c'est-à-dire conduis-toi en homme, en guerrier. Le tempérament viril (et par conséquent scandaleux aux yeux d'un Grec) de Médée se trahit en effet par l'emploi récurrent d'un vocabulaire militaire, tantôt métaphorique, tantôt correspondant à une réalité. Médée se voit volontiers en femme-soldat, marchant l'épée à la main sur l'ennemi :

> Une femme est d'ordinaire toute craintive, lâche à la lutte et à la vue du fer; mais voit-elle lésés les droits de sa couche, il n'est point d'âme plus sanguinaire. (*Médée*, 263-266)
>
> Leur plongerai-je à travers le foie un glaive acéré ? (*Médée*, 379)
>
> Si je me vois rejetée par une adversité sans remède, moi-même, l'épée en main, dussé-je mourir, je les tuerai et hardiment je recourrai à la force. (*Médée*, 392-394)
>
> En marche vers l'œuvre terrible ! C'est maintenant la lutte de la vaillance (νῦν ἀγὼν εὐψυχίας). (*Médée*, 403)

Ainsi les soldats de Thémistocle s'écriaient à Salamine :

> Allez, enfants des Grecs ... c'est maintenant la lutte pour tout (νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών). (Eschyle, *Perses*, 402-405)

Plus loin :

> Maintenant, mes amies, elle est belle, la victoire que nous remporterons sur nos ennemis ! Déjà nous sommes en route; maintenant, j'ai l'espoir que mes ennemis paieront juste châtiment. (*Médée*, 765-767)

« Ennemis », le mot revient sans arrêt dans sa bouche :

> Etre la risée de mes ennemis ! non, je ne le supporterai pas, mes amies. (*Médée*, 797)
>
> Que nul ne me juge chétive et faible, ni indolente, mais d'humeur toute contraire : accablante à mes ennemis, comme à mes amis bienveillante !C'est aux âmes ainsi faites qu'appartient la vie la plus glorieuse. (*Médée*, 807-810)

« Aux âmes ainsi faites » c'est ainsi que Méridier rend le grec τῶν τοιούτων. La traduction n'est pas fidèle à la lettre, mais elle est fidèle à l'esprit. Et l'on ne peut s'empêcher de penser à une autre énergie, une autre vaillance :

> Aux âmes bien nées la valeur ...

Il y a du héros cornélien dans Médée et l'on ne s'étonne pas que le dramaturge français lui ait consacré une tragédie. Plus loin encore :

> Saisis l'épée, saisis-la; marche vers la barrière qui t'ouvrira une vie de douleurs (*Médée*, 1244-45)

Mais la phrase la plus révélatrice est celle que prononce Médée lors de sa première apparition, quand, dans un discours aux Corinthiennes, elle compare la condition des femmes à celle des hommes :

> On dit de nous que nous menons une vie sans péril à la maison, tandis qu'ils combattent à la guerre. Raisonnement insensé ! *Etre en ligne trois fois, le bouclier au flanc, je le préférerais à enfanter une seule.* (*Médée*, 248-251)

La tirade est sans doute l'écho de discussions entre intellectuels ou d'exercices de rhétorique développant les arguments en deux exposés antithétiques. Peu importe. Son intérêt ici est de révéler les aspirations profondes de Médée. De la condition de la femme, épouse et mère, elle retient surtout la souffrance de l'accouchement, comme le prouve la récurrence du thème :

> C'est donc en vain, mes petits, que je vous ai élevés, en vain que j'ai peiné, et que j'ai été déchirée de douleurs dans les cruelles épreuves de l'enfantement. (*Médée*, 1029-31)

Aux femmes l'asservissement et la douleur. Aux hommes l'exaltante marche vers l'ennemi, bras gauche passé dans la courroie du bouclier, épée au poing droit, l'enivrement des combats, la victoire et la gloire. La trahison de Jason fait éclater au grand jour la haine de Médée pour l'homme, cet oppresseur, qu'il faut jeter à bas.

Les actes

Les mots disent maintenant la pensée profonde qui, à vrai dire, s'était déjà traduite par des actes. Il ne fait pas bon en effet, nous l'avons vu, quand on est un homme, se trouver sur le chemin de Médée : Aiétès, Pélias, Créon, Jason ... Même les enfants, s'ils sont du sexe masculin, paient cher cette funeste relation : Apsyrtos, Merméros, Phérès ...[30]. Le meurtre des deux fils est annoncé d'entrée.

[30] Ce sont des garçons en effet qui sont tués. Chez Euripide, Médée n'a pas de fille.

Les premières paroles de Médée expriment une lamentation sur son propre sort, les secondes profèrent une malédiction contre ses fils :

> Enfants maudits d'une odieuse mère, puissiez-vous périr avec votre père, et toute la maison aller à la ruine ! (*Médée*, 113-114)

Il lui sied bien, assurément, après les forfaits accomplis en Colchide, de gémir sur sa solitude :

> Moi, je suis seule, sans cité, en butte aux outrages d'un mari qui m'a ravie comme proie à une terre barbare, sans mère, sans frère, sans parent près de qui aller jeter l'ancre, loin de mon infortune. (*Médée*, 255-258)

Sa mère ? Elle l'a abandonnée. Son père ? Elle l'a trahi :

> Moi-même j'ai trahi mon père et ma demeure pour te suivre à Iolcos. (*Médée*, 483-484)

Son frère ? Elle l'a égorgé :

> O mon père, ô ma cité, loin de qui je portai mon séjour, après avoir honteusement tué mon propre frère. (*Médée*, 166-167)

> Tu avais tué ton frère à ton foyer.[31] (*Médée*, 1334)

Cynisme ? Inconscience ? On ne peut s'empêcher de rapprocher les paroles de Médée de celles qu'une histoire d'humour noir prête à un accusé qui avait tué père et mère. « Avez-vous quelque chose à déclarer ? » lui demande le président au moment où le jury s'apprête à délibérer. Et l'accusé répond : « Pitié pour un pauvre orphelin ». De la même façon dans les *Choéphores* lorsque Clytemnestre apprend la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, elle se plaint « d'être dépouillée de tous les siens », comme si elle n'avait pas tué elle-même son époux, comme si elle n'était pas responsable de l'exil extérieur d'Oreste et de l'exil intérieur d'Electre, « tenue à l'écart, humiliée, avilie »[32].

Auprès de telles femmes les époux font piètre figure. Sans Médée Jason serait mort dès la première épreuve, brûlé vif par le feu sortant des naseaux des taureaux d'Aiétès. Elle a préparé l'onguent, elle a donné les conseils, elle a égorgé le frère. Et dans la version d'Euripide c'est même elle qui tue le dragon :

---

[31] Chez Euripide, comme chez Sophocle (les *Colchidiennes*, Fr. 343 Pearson = 319 Nauck 2 = 343 Radt) et Callimaque (Fr. 8 Pfeiffer), Apsyrtos n'est pas assassiné au moment de la poursuite, mais à l'intérieur même du palais d'Aiétès.

[32] *Ch.*, 445-446.

> Et le dragon qui, entourant la toison d'or de ses anneaux aux multiples replis, la gardait, inaccessible au sommeil, c'est en le tuant que j'ai fait surgir pour toi la lumière du salut. (*Médée*, 480-482)

Euripide accentue donc la virilité de Médée au détriment de celle de Jason, contrairement à la version la plus courante à cette époque (Pindare, Phérécyde, Hérodoros) qui attribue le meurtre du dragon à l'homme[33]. Le Jason d'Euripide, époux de la femme virile Médée, est le digne pendant de l'Egisthe d'Eschyle, amant de la femme virile Clytemnestre, un *oikouros*, qui demeure à la maison pendant que les autres vont risquer leur vie sous les murs de Troie[34], un lâche qui reste dans l'ombre pendant que Clytemnestre frappe l'époux abhorré[35].

Au terme de la tragédie, Médée est devenue l'antimodèle, celui qui glace d'effroi les conservateurs, les traditionalistes qui voudraient pérenniser l'asservissement des femmes, maintenir sous le joug les éternelles mineures qui ne quittent la maison du père que pour gagner celle de l'époux; qui voudraient fabriquer (par l'éducation et non, bien sûr, par la génétique) des milliers de clones féminins, parfaits et totalement dépourvus de personnalité, comme la toute jeune épouse d'Ischomaque dans l'*Economique* de Xénophon. Au départ elle ne manque pas d'initiative : elle se farde, elle se fait belle, croyant ainsi plaire à son mari. Mais celui-ci lui fait vite comprendre qu'une respectable Athénienne ne doit pas se comporter de cette manière impudique. La jeune femme deviendra une bonne épouse, une bonne gardienne d'enfants, une bonne tisseuse de vêtements, une bonne intendante (*oikonomos*) et sur sa tombe plus tard, près du lécythe à fond blanc dont la peinture illustre une scène édifiante de la vie familiale, on mettra une inscription vantant ses vertus, brevet de sage conduite décerné par le tribunal des hommes. Ce n'est certes pas l'existence qui attend Médée au terme de la tragédie d'Euripide. On peut maîtriser des « cavales sauvages », des « pouliches indomptées », termes souvent utilisés pour désigner la jeune *parthenos*, la vierge. On ne peut maîtriser celle qui est taureau, lionne ou Skylla[36]. On ne maîtrise pas celle qui, dans une sorte d'apothéose finale, s'envole vers le ciel, sur le char ailé de son ancêtre Hélios, sous les

---

[33] Pind., *Pyth.*, IV, 249; Phérécyde, 3F31 Jacoby; Hérodoros, 31F52 Jacoby.
[34] Eschyle, *Ag.*, 1224-25, 1625-26.
[35] Eschyle, *Ag.*, 1384-87, 1608-09 (« sans franchir sa porte j'ai su atteindre l'homme »).
[36] *Médée*, 92-93, 102-103, 187-188, 1341-43, 1406-07.

yeux d'un pauvre homme brisé qui a perdu son épouse, ses enfants, ses espérances.

ÉPILOGUE : DANS LE PROLONGEMENT D'EURIPIDE

La tragédie d'Euripide porte en germe tous les portraits de Médée dépeints à époque hellénistique et romaine. Seuls échappent partiellement à son influence Apollonios de Rhodes et Valérius Flaccus quand ils décrivent un moment précis de la vie de Médée, antérieur à l'action de la pièce d'Euripide, celui de l'éveil de l'amour chez la jeune princesse de Colchide. (C'est le seul moment où s'exprime pleinement la féminité de Médée, rougeurs, pudeurs, émois, troubles de l'amour devant le bel étranger aux cheveux blonds). Tous les autres écrivains suivent les deux chemins tracés par Euripide, l'antimodèle féminin, la puissance surnaturelle du dénouement. L'antimodèle féminin, en effet, existe toujours et s'affine :

- Jason continue d'être dévirilisé. En choisissant pour lui le suicide par pendaison au lieu de la mort par l'épée comme Ajax ou Hémon, Néophron lui offre une mort de femme, celle de Jocaste, Erigoné, Phèdre, Antigone, Cléoboea, Arachné, Aspalis, Callirhoé (fille de Lycos), Charila, Cléopatre (épouse de Méléagre), Clité, Eriopis, Hélène (dans la tradition rhodienne), Hippo et Molpia, Œnone, Antigone (épouse de Pélée), Perdix, Phyllis, Polymède. Polymède est l'un des noms que la tradition attribue à la mère de Jason. Celui-ci se pend comme s'était pendue sa mère dans la version d'Apollodore[37].
- Selon Dosiadas[38], s'enfuyant vers la Médie après avoir été chassée d'Athènes, Médée revêt des habits d'homme. Ruse pour échapper à son poursuivant Thésée ? Sans doute. Mais le stratagème manifeste aussi un désir caché. Le rapprochement s'impose avec la Lydienne Omphale, parée de la peau du lion de Némée, tandis qu'Héraclès file à ses pieds; les Amazones combattant les Grecs; les Lemniennes « revêtues de leurs armes de guerre » lorsque débarquent

[37] Apollod., I, 9, 27. Sur le suicide, voir Marie Delcourt, « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne », *Revue de l'Histoire des religions*, CXIX, 1939, p. 154-171; Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Textes du XXe siècle, Paris, 1985, Hachette, p. 31-60.

[38] Dosiadas, *Anthologie palatine*, XV, 26, 1-2.

les Argonautes[39]; les Athéniennes de l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, qui ont dérobé à leurs maris leurs vêtements, portent de fausses barbes et votent de nouvelles lois à l'assemblée : utopie, monde inversé, antithèse de la réalité sociale et politique.

– Selon Apollodore[40], « Médée exilée arriva en Colchide sans se faire reconnaître. Découvrant qu'Aiétès avait été détrôné par son frère Persès, elle tua celui-ci et rendit son trône à son père ». Apollodore connaît bien le corpus mythique : il manquait en effet l'oncle à la galerie des parents masculins assassinés par Médée. Il y avait bien Pélias, mais c'était seulement un oncle par alliance. Persès, oncle par le sang, complète le tableau de chasse.

C'est la transformation de Médée en puissance surnaturelle, amorcée par Euripide au dénouement de sa tragédie, qui occupe une place prépondérante chez les poètes latins d'Ovide à Dracontius en passant par Sénèque dramaturge[41]. Médée fait remonter les fleuves vers leurs sources, déchaîne les tempêtes, arrache du sol les chênes et les rochers, fait trembler les montagnes, déchaîne orages et averses, fait reculer les ondes en inversant les marées, introduit le désordre dans le ciel en mêlant jour et nuit, soleil et étoiles, ou dans les saisons, obligeant Cérès à offrir une moisson en plein hiver. Enfin elle arrête la course des astres, celle de Phébus, ou celle de la lune dont, dans sa fureur, elle saisit les cornes à pleines mains. Elle retrouve sa grandeur originelle, mais au lieu d'apparaître comme une déesse-mère tutélaire et généreuse, elle s'est métamorphosée en force du Chaos. Le désordre qu'à l'époque de la Grèce classique elle introduisait dans les structures sociales et familiales s'étend maintenant à l'univers entier. De toutes les femmes viriles créées par l'imagination fantasmatique des Grecs elle est la seule à atteindre cette dimension cosmique[42].

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

[39] Apoll. Rh., I, 635.
[40] Apollod., I, 9, 28.
[41] Quelques exemples : Ovide, *Métamorphoses*, VII, 199-209; Sénèque, *Médée*, 754-769; Dracontius, *Medea*, 1-5, 136-140, 388-389.
[42] Si elle n'a pas la stature surnaturelle de Médée, la Clytemnestre d'Eschyle est aussi, virtuellement, une force du Chaos, une destructrice du Cosmos : elle est métaphoriquement un monstre et un démon et, meurtrière d'Agamemnon, elle tue un être qui, époux, souverain de la puissante Argos et roi des rois, est l'équivalent chez les hommes de ce que Zeus est à l'échelle du monde.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- **Textes anciens** (limités aux sources les plus importantes pour la connaissance du mythe de Médée)

Pseudo-Apollodore, seconde moitié du Ier s. ap. J.-C. ou IIe s. ap. J.-C., mythographe, *Bibliothèque, Epitomé*, éd. Frazer, London, Loeb, 5e éd. 1967 (1re éd. 1921). Traduction et commentaire de Jean-Claude Carrière et Bernard Massonie, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 1991.

Apollonios, IIIe s. av. J.-C., Rhodes, les *Argonautiques*, éd. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1974, 1980, 1981; trad. Emile Delage pour les Chants I, II, III, Delage-Vian pour le Chant IV.

Scholies d'Apollonios, éd. Wendel, Berlin, Weidmann, 1935.

Argonautiques orphiques, seconde moitié du Ve s. ap. J.-C., éd. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

Diodore de Sicile, 90-36 av. J.-C. environ, originaire d'Agyrion en Sicile, historien et mythographe, *Bibliothèque historique*, livre IV, éd. Oldfather, London, Loeb, 1re éd., 1935. Utilise un historien originaire de Mytilène, ayant vécu au milieu du IIe s. av. J.-C., Dionysios Skytobrachion (32F14 Jacoby).

Dionysios Skytobrachion : voir Diodore.

Dracontius Blossius Aemilius, fin du Ve s. ap. J.-C., originaire de Carthage, *Medea*, in J.M. Diaz de Bustamente, *Draconcio y suo carmina profana*, Santiago de Compostela, 1978, p. 356-384 ou A. Baehrens, *Poetae Latini Minores*, Leipzig, Teubner, 1879-1883, Tome V, p. 192-214.

Eumélos, VIIIe ou VIIe s. av. J.-C., né à Corinthe, auteur des *Corinthiaques*, dont on trouvera les fragments dans les recueils des textes épiques grecs : Kinkel 1877, Bernabé 1987, Davies 1988.

Euripide, vers 486/485-406 av. J.-C., *Médée* (431), éd. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, Tome I des œuvres d'Euripide, 1re éd. 1926.

Hésiode, seconde moitié du VIIIe s. av. J.-C. – début du VIIe s. environ, originaire d'Ascra en Béotie, *Théogonie*, éd. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1re éd. 1928 (les vers 992-1002 constituent un témoignage de la version ancienne de la relation Jason-Médée); *Fragmenta Hesiodea*, éd. Merkelbach-West, Oxford, at the Clarendon Press, 1967.

Homère, VIIIe s. av. J.-C., *Iliade*, éd. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1re éd. 1937-1943 (s'intéresse surtout à Jason : mention d'Eunéos, fils de Jason et d'Hypsipyle, et du passage des Symplégades).

Hygin, IIe s. av. J.-C., mythographe, *Fables*, éd. Rose, 3e éd. Leiden, Sythoff, 1967 (1re éd. 1933).

Ovide, 43 av. J.-C. – 17 ou 18 ap. J.-C., originaire de Sulmona, au pays des Péligniens (Samnium), éd. Paris, Les Belles Lettres :
— Les *Héroïdes* (XII), éd. Bornecque (trad. Prévost), 1re éd. 1928, 4e éd. revue par D. Porte, 1989.
— Les *Métamorphoses* (VII, 1-452), éd. Lafaye, 1re éd. 1925-1930.
— Les *Tristes* (III, 9), éd. J. André, 1re éd. 1968.
— Quelques allusions aussi dans les *Amours* et l'*Art d'aimer*.

Phérécyde, Ve s. av. J.-C., Athènes, mythographe, n° 3 de l'édition F. Jacoby (*Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin/Leiden, Weidmann/Brill, 1926-1958, rééd. 1954-1960).

Pindare, 522 ou 518-438 av. J.-C., originaire de Cynoscéphales dans la banlieue de Thèbes, *Pythiques*, éd. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1re éd. 1922 (pour la IVe *Pythique* datée de 462 av. J.-C.).

Plutarque, 50-120 ap. J.-C. environ, originaire de Chéronée, *Vie de Thésée*, Paris, Les Belles Lettres, *Vies*, Tome I, éd. Flacelière-Chambry-Juneaux, 1re éd. 1957, 2e tirage revu et corrigé 1964.

Sénèque, vers 0-65 ap. J.-C., né à Cordoue, *Médée*, in *Théâtre*, Tome I, éd. Hermann, Paris, Les Belles Lettres, 1re éd. 1925, 7e éd. revue, corrigée et augmentée par Royer, 1989.

Valérius Flaccus, mort vers 90 ap. J.-C., poète épique, les *Argonautiques*, éd. Mozley, London, Loeb, 1re éd. 1934.

• Études modernes

BAROJA Julio Caro, *Les sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, 1972 (1re éd. en espagnol, Madrid, 1961).

BONGIE Elizabeth B., « Heroic Elements in the *Medea* of Euripides », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 107, 1977, p. 27-56.

BRELICH Angelo, « I figli di Medeia », *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 30, 2, 1959, p. 213-254.

BURNETT Anne, « Medea and the Tragedy of Revenge », *Classical Philology*, 68, 1, 1973, p. 1-24.

CAIAZZA Antonio, « Medea : fortuna di un mito » (Prima Parte), *Dioniso*, LIX, 1, 1989, p. 1-89.

CARACAPPE T., *Medea nella letteratura latina*, Palerma, 1921.

DONDONI L., « La tragedia di Medea. Euripidio e i poeti arcaici latini », *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, 92, 1958, p. 84-104.

DUGAS Charles, « Le premier des crimes de Médée », *Revue des Études Anciennes*, 46, 1944, p. 5-11 (= *Recueil Charles Dugas*, Publ. de la Bibl. Salomon Reinach, I, 1960, p. 109-115).

DURRBACH F., « Medea », in *Dictionnaire des Antiquités*, Daremberg-Saglio, 1877, III, 2, p. 1633-1669.

EASTERLING P.E., « The Infanticide in Euripides' *Medea* », in *Greek Tragedy, Yale Classical Studies*, 25, 1977, p. 177-191.

ELMSLEY P., *Euripides Medea*, avec des notes de G. Hermann, Leipzig, 1822, rééd. Hildesheim, Olms, 1967.

FLACELIÈRE Robert, *Euripide, Médée*, éd., intr. et comm., Paris, PUF (coll. Erasme), 1970.

FRITZ Kurt von, « Die Entwicklung der Jason-Medeasage und die Medea des Euripides », in *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, de Gruyter, 1962.

GHIRON-BISTAGNE Paulette, « Les avatars de la légende de Médée dans la tragédie posteuripidéenne et à l'époque gallo-romaine », in *Medeia, Cahiers du GITA*, 2, 1986, p. 121-139. Repris ici sous le titre « Médée ou l'amour maudit ».

GOEDHART J., *De Medaeo mytho apud antiquos et artifices*, Leiden, 1911.

GUAL Carlos García, « El Argonauto Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria », *Habis*, 2, 1971, p. 85-107.

JOUAN François, « La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille », in *Medeia, Cahiers du GITA*, 2, 1986, p. 1-17.

KNOX B.M.W., « The *Medea* of Euripides », in *Greek Tragedy, Yale Classical Studies*, 25, 1977, p. 193-225.

LEBEL M., « De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers », *Phoenix*, 10, 1956, p. 139-150.

LESKY Albin, « *Medeia* », in *Real Encyclopädie* Pauly-Wissowa, XV, 1, col. 29-64.

MADDALENA A., « La *Medea* di Euripide », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classico*, 91, 1963, p. 137-138.

MALLINGER L., *Médée, étude de littérature comparée*, Louvain, 1897.

MAURACH G., « Jason und Medea bei Seneca », *Antike und Abendland*, 12, 1966, p. 125-140.

MEYER Hugo, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1980.

MILLS Suzanna Patricia, *Euripides **Medeia** : A Study in Dramatic Mythopoeia*, Stanford University, 1976, 197 p.; résumé in *Dissertation Abstracts*, 37, 1977, 6461 A-6462 A.

MIMOSO-RUIZ Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, Assoc. des publ. près les Univ. de Strasbourg, 1982.

MOREAU Alain, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Vérité des Mythes, 1994 (13 pages de bibliographie).

MOTTO A.L., « Seneca on Women's Liberation », *The Classical World*, 65, 1972, p. 155-162.

PAGE Denys L., *Euripides' Medea*, Oxford, At the Clarendon Press, 4e éd., 1961 (1re éd. 1938).

PETROFF J.W., *Medea, a Study in the Development of a Myth*, New York, 1966.

PRALON Didier, « Médée », in *La Mère mauvaise*, Centre d'Etudes féminines de l'Université de Provence (CEFUP), 1981-1982, p. 57-77.

RAMBAUX C., « Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité de la Médée de Sénèque », *Latomus*, 31, 1972, p. 1010-36.

RENNER R., « Medea, eine Studie », *Blätter für Bayerische Gymnasials Schulwesen*, 62, 1926, p. 32-37, 94-105, 168-177, 216-226, 262-273, 326-330.

ROUSSEL Pierre, « Médée et le meurtre de ses enfants », *Revue des Etudes anciennes*, 22, 1920, p. 157-171.

SÉCHAN Louis, « La légende de Médée », *Revue des Etudes grecques*, 40, 1927, p. 234-310.

SEELINGER K., « Medeia », in *Lexikon* Roscher, II, 2, col. 2482-2515.

SEGAL Charles, « *Nomen sacrum*. Medea and Other Names in Senecan Tragedy », *Maia*, 34, 1982, p. 241-246.

SHAW Michael, « The Female Intruder : Women in Fifth-Century Drama », *Classical Philology*, 70, 4, 1975, p. 255-266.

SHEFTON B.B., « Medea at Marathon », *American Journal of Archaeology*, 60, 1956, p. 159-163.

SIMON E., « Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst », *Gymnasium*, 61, 1954, p. 203-227.

SOURVINOU-INWOOD Christiane, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality*, Suppl. *Bulletin of the Classical Studies*, 40, 1979, X & 75 p.

TRAINA Alfonso, « Due Note a Seneca Tragico », *Maia*, 31, 1979, p. 273-276.

VAN LOOY Herman, *Euripides. Medea*, Stuttgart et Leipzig, Teubner, 1992.

VIARRE Simone, *L'image et la pensée dans les **Métamorphoses** d'Ovide*, Paris, PUF, 1964.

WILL Edouard, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, Paris, de Boccard, 1955.

ALCESTE OU LE DESTIN D'ADMÈTE

par Jacqueline ASSAËL

ΧΟ. Ἰὼ ἰώ. Σχετλία τόλμης,
ὦ γενναία καὶ μέγ' ἀρίστη,
χαῖρε· πρόφρων σὲ χθόνιός θ' Ἑρμῆς
Ἅιδης τε δέχοιτ' (ο).[...]

Le chœur : Hélas ! Malheureuse, qui es allée jusqu'au bout du courage, âme généreuse et profondément accomplie, adieu ! Qu'il te soit propice, l'accueil d'Hermès souterrain et d'Hadès !

Alceste, v. 741 sqq.

La notion de femme fatale n'est pas constituée en tant que telle dans la pensée antique, comme elle existe à l'époque moderne. Il arrive, bien sûr, dans la mythologie et dans la littérature grecques qu'un homme soit victime de l'amour ou de la haine qu'une femme lui porte. Tel est le cas d'Agamemnon ou de Jason par exemple. La relation passionnelle est alors fatale aux personnages masculins mais, dans ces situations, les poètes dénoncent la perversité de ces femmes viriles qui transgressent les lois humaines ou bien ils devinent à travers leurs actions meurtrières le ressentiment des dieux qui se servent d'elles comme d'instruments du destin. La féminité des héroïnes n'est pas en cause autrement qu'à travers les revendications sensuelles ou sexuelles de Médée ou de Phèdre[1]. Hélène est une figure différente.

[1] Sur la virilité de Clytemnestre chez Eschyle, cf. par exemple J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, 1971, p. 136-138; C. Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983, p. 106; A. Moreau, « *Les Danaïdes* de Méla-

Chez Homère, elle séduit même les vieillards des portes Scées et elle entraîne le monde entier dans la ruine à cause de sa beauté[2]. Mais il est significatif que dans les siècles suivants, Stésichore et Gorgias rendent le personnage inconsistant[3]. A l'issue de ce traitement poétique et sophistique, chez Euripide Hélène est dépouillée de toute vraie puissance et de toute responsabilité tragiques. En effet, elle n'est pas directement impliquée comme une actrice à part entière dans la destruction de Troie : les dieux sont censés avoir glissé à sa place entre

---

nippidès », *Pallas*, XXXII, 1985, p. 69 et n. 40 (voir sa bibliographie), article repris ici, voir *supra*, p. 153-171; A. Moreau, « La Clytemnestre d'Eschyle », voir *supra*, p. 153-171; *id.*, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 193-199; S. Goldhill, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge University Press, 1992, p. 37 sqq. — Sur Médée, chez Euripide, voir M. Williamson, « A Woman's Place in Euripides' *Medea* », in A. Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, Londres, 1990, p. 16-29. Cette image de femme virile est incompatible avec le statut de la femme fatale moderne. — Par ailleurs, comme femme fatale, Phèdre ne séduit pas Hippolyte qui, avec une certaine inélégance, la déclare quelconque (*Hippolyte*, 1009-1010). Elle sert seulement les desseins meurtriers d'Aphrodite.

[2] En fait, chez Homère, les vieillards admirent la beauté d'Hélène, mais ils ne ressentent toutefois pas son attrait comme irrésistible, contrairement à ce qui se produira chez Giraudoux. Dans l'Antiquité, le charme d'Hélène n'est pas absolument fatal. La sagesse des vieux mâles est capable de triompher de ce pouvoir divin de séduction. Cf. *Iliade*, III, 156 sq. : « Il ne faut pas s'indigner si Troyens et Achéens aux beaux jambarts, pour une telle femme, souffrent longtemps des douleurs. On s'étonne de voir comme à celui des immortelles son visage ressemble. Même ainsi pourtant, malgré sa beauté, qu'elle s'en retourne sur les vaisseaux ! Puisse-t-elle ne pas rester ici, fléau pour nous et, plus tard, pour nos enfants ! ».

[3] En fait, des doutes demeurent sur l'existence d'une version stésichoréenne de la légende. Pour un état de la question, Cf. R. Kannicht, *Helena*, Heidelberg, 1969, p. 26 sq. Stésichore aurait peut-être inventé l'idée selon laquelle Pâris aurait emmené à Troie un εἴδωλον (« image fantomatique ») d'Hélène et il aurait inspiré Euripide dans *Hélène*. Dans son paradoxal *Éloge d'Hélène*, Gorgias a, quant à lui, produit en faveur de ce personnage mythique un plaidoyer dénonçant la responsabilité des dieux dans le déroulement du rapt (cf. II, 288 sq. D.-K.). Cette argumentation est reprise par Euripide dans les *Troyennes* (935 sq.). Or, par définition, une femme fatale « semble être envoyée par le destin pour perdre ceux qui s'en éprennent » (*Petit Larousse*, 1995). Mais pour que le personnage réponde aux critères modernes de classification, il ne faut pas que l'intervention des dieux soit tenue pour effective, sans quoi l'image de la femme fatale dont le magnétisme personnel est superfétatoire sort dévalué de l'aventure. Leur propre charme doit conférer leur pouvoir divin à des personnages de ce type.

les bras de Pâris une ombre, créée à sa ressemblance, qui n'est donc ni une personne, ni *a fortiori* une femme. Plutôt que le charme de la pulpeuse Hélène, le poète préfère invoquer comme causes de la tragédie universelle des raisons étonnamment abstraites : l'aveuglement, l'incompréhension des hommes. Pourtant, la blonde Spartiate possède la grâce mystérieuse qui aurait pu pleinement faire d'elle l'archétype de la femme fatale moderne, si les Grecs de l'époque classique avaient pu concevoir et accepter une telle idée[4].

En fait, même au XXe siècle, le sens de cette expression est assez flou, sans doute parce que les termes renvoient à des images féminines variées et énigmatiques. Même si elle possède de lointaines ancêtres dans les romans de chevalerie ou dans la poésie romantique, actuellement, dans la conscience collective, la femme fatale n'est véritablement incarnée que par des héroïnes de cinématographe, par des vedettes comme Greta Garbo ou Marlène Dietrich. Ces interprètes ont des personnalités différentes, cependant elles possèdent en commun certains traits caractéristiques. Pour être classé parmi cette catégorie, le personnage doit posséder un pouvoir de séduction dû à une beauté divine, mais aussi à une étrangeté qui le rend inaccessible, d'une certaine manière[5]. Le charme ainsi exercé confère une forme de souveraineté à la femme dont la personnalité recèle par ailleurs une sorte d'indicible fragilité. Évidemment, les termes ne sont pas anodins :

---

[4] Giraudoux s'inspire directement de la création homérique lorsqu'il met en scène Hélène dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Dans cette pièce, le personnage possède toutes les caractéristiques de la femme fatale. Cf. l'analyse d'Y. Moraud : « Hélène. C'est la "femme fatale" de l'Antiquité. Enlevée par Pâris, elle mène les vieillards à la congestion, les jeunes gens au suicide, et Troie à la guerre. Très à l'aise dans sa liaison avec Pâris, elle considère le monde, les autres et elle-même avec indifférence, désinvolture, scepticisme [...]. Mais ce n'est pas tellement sa beauté qui en fait une femme à part; comme Electre, elle est une "femme à histoires", "l'une des rares créatures que le destin met en circulation sur terre pour son usage personnel" (acte II, scène XIII). Cette élection fatale lui vaut à son insu d'être étrange et solitaire parmi les hommes » (*J. Giraudoux. La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, 1969, p. 29).

[5] Cf. J. Tulard : « Garbo, elle, impose sa froide beauté; elle devient "l'inaccessible" » (*Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1991, p. 374) ou G. Sadoul à propos de L. Brooks : « Enigmatiquement impassible, est-ce une grande actrice, ou simplement une créature éblouissante ? Elle incarnait en tout cas, avec une fascinante présence féminine [...] "le pouvoir érotique d'une singulière créature terrestre (*Erdgeist*)" [...] répandant autour d'elle tous les malheurs, une "femme fatale" [...] conduite vers son destin » (*Dictionnaire des films*, Paris [1965], 1990, p. 185).

dans l'histoire de toute femme fatale, l'amour est inévitablement lié à la mort.

Il y a bien quelque abus à rapprocher Marilyn Monroe ou ses rôles et Hélène de Sparte ou Phèdre. Toutefois l'anachronisme peut être fécond, au départ d'une réflexion, si à titre comparatif il incite à observer avec une curiosité renouvelée l'image que les poètes tragiques grecs donnent de la femme, à analyser la pensée qu'ils expriment sur l'amour, la crainte qu'ils en éprouvent. Euripide, que beaucoup croient misogyne[6], aurait rendu relativement moderne le sentiment d'amour en Grèce, s'il avait dessiné les traits, non pas d'une déesse, d'une magicienne aux pouvoirs surnaturels ou d'une créature mue par les dieux, mais d'au moins une femme délicate, vulnérable, peut-être douce mais souveraine, dont l'histoire, la seule personnalité et l'attachement sentimental auraient lié dans la mort son propre sort et celui de l'homme qui l'aime. Paradoxalement, il y est parvenu, à certains égards, en représentant Alceste.

❖

En effet, la catégorie des femmes fatales n'est pas constituée par un type psychologique unique. Les situations et même les sentiments sont très divers. Médée est ravagée par la haine lorsque Jason trahit son amour; elle tue sa rivale, ses propres enfants et elle sort elle-même détruite de cette tragédie. Phèdre rongée par une passion illégitime se perd et entraîne aussi la ruine d'Hippolyte pour qui elle brûle. Hélène est une femme aux amours plus légères mais pourtant lourdes de conséquences. Si Alceste meurt et si, en un sens, elle répand aussi la mort autour d'elle, c'est par l'effet d'un amour généreux, racontent les poètes[7]. La perversité du destin paraît peut-être plus tragique encore

[6] La malveillance narquoise d'Aristophane (dans les *Thesmophories* notamment) a imposé cette idée qui demeure vivace malgré les démonstrations argumentées de nombreuses femmes : cf. M. Delcourt, *La vie d'Euripide*, Paris, 1930, p. 20; C. Lemaître, « De la prétendue misogynie d'Euripide », *'Ο ΛΥΧΝΟΣ Bulletin de l'Association Connaissance Hellénique*, juillet 1981, n° 8, p. 20-21; C. Nancy, « Euripide et le parti des femmes », in *Les femmes dans les sociétés antiques*, Strasbourg, 1983, p. 73-92; J. Assaël, « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide », *Pallas*, XXXII, 1985, p. 91 sq.; J. March, « Euripides the Misogynist ? », in A. Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, Londres, 1990, p. 32 sq.

[7] Avant l'œuvre d'Euripide, la légende a notamment été mise en scène par Phrynichos. Sur le mythe, cf. A. Lesky, « Alkestis, der Mythus und das Drama »,

lorsqu'elle dénature l'effet de tels sentiments. Mais la femme fatale n'est pas nécessairement malveillante. Par définition elle est seulement très belle et d'un contact funeste.

En fait, Alceste possède un statut particulier dans l'imagination des Grecs. Il n'est pas sûr que sa beauté soit moins ravageuse que celle d'Hélène. Chez Homère, elle est présentée comme « divine entre toutes les femmes, la première pour la beauté parmi les filles nées de Pélias »[8]. Dans le portrait qu'en fait Euripide, les traits dominants semblent être la dignité, la pudeur, la noblesse d'âme, bref des qualités morales. Mais le poète tragique met en scène une Alceste mourante et la situation impose une espèce de décence à tous les personnages qui l'entourent. Euripide invente ainsi le type même de la femme de bien, généreuse et belle, καλὴ κἀγαθή qui, déjà, en lui-même, correspond très certainement à une représentation utopique pour tous ceux dont Aristophane rapporte les convictions phallocratiques. Les Athéniens n'ont en effet que des réactions de défiance ou de condamnation pour les rares femmes à la beauté fatale qu'ils ont pu rencontrer hors d'un gynécée : Aspasie ou Phryné[9].

Pourtant, malgré les règles de bienséance qu'impose l'atmosphère de la pièce, Euripide suggère avec une certaine insistance la puissance de séduction qui émane de ce personnage féminin. Le chœur signale qu'Alceste possède tout l'éclat de la jeunesse, ἥβᾳ νέᾳ[10], et sa servante admire la beauté de sa maîtresse[11].En fait, le poète multiplie les allusions. Admète rend indirectement mais assez clairement hommage

---

SB Wiener Ak. ph.-hist. Kl., 203, 2, Vienne-Leipzig, 1925; A.M. Dale, *Euripides. Alcestis*, Oxford [1954], 1978, p. VII-XVII; D.M. Jones, « Euripides. *Alcestis* », in J.R. Wilson, *Euripides. Alcestis. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, 1968, p. 57-64; D.J. Conacher, *Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967, p. 327-333.

[8] Homère, *Iliade*, II, 714 sq.

[9] Cf. D. Calvo Platero : « Femme fatale ou femme libre, Aspasie ne ressemblait à aucune autre. Elle vécut à Athènes il y a 2500 ans, admirée autant que jalousée, et son destin [...] a une résonance étonnamment moderne » (*Aspasie*, Paris, 1986, 4e de couverture).

[10] 471-472.

[11] χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν (« le grain éblouissant de sa peau »), 174. Voir aussi 159. Cf. A. Rivier : « Alceste n'inspire pas toujours la tristesse; elle rayonne par instant comme sa beauté jusqu'à la fin préservée » (*Essai sur le tragique d'Euripide*, [Lausanne, 1944], Paris, 1975, p. 38) ou son évocation de « la fragile beauté d'une femme » (*ibid.*, p. 39).

à la beauté physique de sa femme. Il promet de ne pas se remarier parce que, de toute façon, « il n'y a pas en Thessalie de fille assez noble et assez séduisante » :

> οὐκ ἔστιν οὕτως οὔτε πατρὸς εὐγενοῦς
> οὔτ' εἶδος ἄλλως ἐκπρεπεστάτη γυνή.[12]

Euripide s'applique à montrer un Admète subjugué par l'attrait que lui inspire sa femme. Le personnage emploie avec un effet de répétition significatif le terme τέρψις pour évoquer le plaisir dont Alceste a empli sa vie[13]. De plus, le poète n'hésite pas à représenter ce roi comme obsédé par le corps d'Alceste. La souveraine de Phères est peut-être le personnage le plus érotique qui soit parmi les figures féminines d'Euripide. Admète qui ne peut se résigner à la mort de sa femme projette en effet de faire sculpter ses formes afin de prolonger le charme qu'elle suscite de son vivant. L'adoration nocturne de cette idole lui procurera tout au moins une « froide volupté ». Dans le *Protésilaos*, Laodamie, femme du personnage éponyme, procède effectivement ainsi après la mort de son mari, mais cet attachement scabreux à une statue provoque le scandale et la tragédie. L'épouse amoureuse se suicide en effet lorsque l'idole est brisée par les autorités qui la tiennent en tutelle[14].

Lorsqu'Héraclès ramène des Enfers une Alceste muette et voilée, Admète troublé identifie confusément ses formes :

> ἥτις ποτ' εἶ σύ, ταῦτ' ἔχουσ' Ἀλκήστιδι
> μορφῆς μέτρ' ἴσθι· καὶ προσήιξαι δέμας.
>
> Qui que tu sois, tu as la silhouette d'Alceste et tu lui ressembles physiquement.[15]

Jan Kott a quelques remarques grivoises lorsqu'il commente ce passage, mais ce ton n'est pas injustifié[16]. Euripide suscite en effet ce type d'interprétation en prêtant à Admète un vocabulaire rempli de termes évoquant le corps de sa femme (μορφῆς, δέμας), non pas vraiment hors de propos, mais de manière assez appuyée. Lorsqu'il retrouve Alceste, le roi contemple sa beauté avec bonheur :

---

[12] *Alceste*, 332-333.
[13] *Alceste*, 347 et 353.
[14] Sur la légende de Protésilaos, cf. A.M. Dale, *op. cit.*, p. 79; J. Kott, *The Eating of the Gods*, Londres, 1974, trad. fr. *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*, Paris, 1975, p. 143-144.
[15] *Alceste*, 1062-1063.
[16] Jan Kott, *op. cit.*, p. 137 et 154.

> Ὦ φιλτάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας,
> ἔχω σ' ἀέλπτως, οὔποτ' ὄψεσθαι δοκῶν.
>
> O visage et corps de ma femme chérie ! Je te possède et c'est inespéré, je ne croyais plus te revoir un jour.[17]

Tout au long de la pièce, Admète déplore de ne plus pouvoir étreindre sa femme, de ne plus voir ses traits. Dans la dernière phase du drame, si le roi accueille chez lui la conquête qu'Héraclès lui confie, Euripide laisse entendre qu'il se détermine en partie sous l'effet d'un frisson amoureux inspiré par la silhouette d'une femme qui lui rappelle la sienne. Alceste a bien une beauté fatale.

La séduction charnelle qu'Alceste exerce sur son mari est un des éléments de son pouvoir. Par ailleurs, la jeune femme possède un véritable empire moral sur son époux. Son sort et ses volontés pèsent sur Admète comme un destin personnel.

Cette héroïne apparaît à la fois comme un être très fragile et souverain[18]. Sa faiblesse provient évidemment de sa situation face à la mort. Euripide développe le pathétique en représentant ce personnage féminin qui se revêt avec grâce de ses atours funèbres et qui verse des pleurs en quittant sa demeure. Lorsque la reine de Phères se montre aux yeux des spectateurs, elle est seulement animée d'un souffle de vie exténué. Soutenue par Admète, elle défaille[19].

Cependant, le poète donne une image contrastée. Alceste règne sur sa demeure. Elle règle elle-même avec fermeté tous les apprêts officiels de sa mort et elle se définit dans une fonction de maîtresse de maison en adressant un dernier salut à tous les membres de sa domesticité[20]. Les serviteurs la reconnaissent, bien sûr, comme δέσποιναν[21]. Alceste remplit pleinement ces fonctions dans la pièce.

---

[17] *Alceste*, 1133-1134.

[18] En fait, cette héroïne possède une psychologie complexe mais les commentateurs s'attachent plus souvent à définir la personnalité d'Admète (cf. par exemple W. Steidle, *Studien zum antiken Drama*, Munich, 1968, p. 132-152, M. Lloyd, « Euripides' *Alcestis* », *G & R*, 32, 1985, p. 119-131 ou A.P. Burnett, « The Virtues of Admetus », in E. Segal, *A Collection of Critical Essays*, New Jersey, 1968, p. 51-69 (= *Classical Philology*, LX, 4, 1965, p. 240-255). Sur l'historique de ces analyses psychologiques, cf. A.P. Burnett, *a.c.*, p. 51.

[19] *Alceste*, 206, 267.

[20] *Alceste*, 192 sq. Sur la forte personnalité d'Alceste, cf. D.F.W. Van Lennep, *Euripides. Selected Plays. Part I. Alkestis*, Leyde, 1949, p. 16.

[21] *Alceste*, 193.

Il est clair qu'Alceste possède un empire domestique. Ce territoire intérieur est placé sous le regard des dieux qui l'ont en charge[22]. La jeune femme fait appel à eux afin qu'ils en protègent l'intégrité. Mais elle-même avant de mourir édicte des lois qui doivent fixer l'avenir de sa demeure et le sort d'Admète. Alceste énonce en effet ses dernières volontés avec solennité et avec beaucoup de fermeté :

> λέξαι θέλω σοι πρὶν θανεῖν ἃ βούλομαι.
>
> Je tiens à te dire avant de mourir ce que je veux.[23]

Sa tirade est impérative et le vocabulaire indiquant la volonté y est largement représenté[24]. La jeune femme définit son sacrifice comme l'une des clauses d'un engagement qui lie Admète à son tour et qui doit l'assujettir à un veuvage définitif[25].

Alceste règne sur les sens et sur l'esprit de son époux. Avant de mourir et parce qu'elle meurt, elle pèse sur la conscience d'Admète. Elle crée dans son esprit une dépendance à l'égard de son souvenir et, dans la proximité sacrée de la mort, elle lui fabrique un destin tragique.

Alceste manifeste une forme de souveraineté désenchantée, sinon amère qui lui confère une sorte de détachement[26]. Ce comportement contribue à faire d'elle une figure étrange et inaccessible qui avive la passion de l'homme qui veut désespérément l'attirer à lui et la retenir.

Cette interprétation s'impose avec plus d'évidence si, lors de l'analyse, toutes les apparitions qu'Alceste effectue dans la pièce sont regroupées. En effet sa présence n'est pas vraiment fugitive, ni limitée à la scène de son décès. La reine réapparaît à la fin de la pièce, en compagnie d'Héraclès, silencieuse et dissimulée sous ses voiles. Certes, comme le dit J. Kott, « la belle étrangère est et n'est pas Alceste »[27]. Théâtralement, elle n'est pas incarnée par un acteur[28]. Toutefois, cette

---

[22] *Alceste*, 163.
[23] *Alceste*, 281.
[24] *Alceste*, 287, 300, 308.
[25] *Alceste*, 305 et 375.
[26] *E.g.*, 381.
[27] *Op. cit.*, p. 150.
[28] Cette pièce n'est interprétée que par deux acteurs qui, dans cette dernière scène, incarnent Héraclès et Admète. (Cf. A.M. Dale, *op. cit.*, p. XIX et J. Kott, p. 149).

forme fantomatique porte le masque et le nom de la reine de Phères[29]. Elle la représente et par conséquent, cette vision révèle au public quelques-uns des traits qu'Euripide prête au personnage d'Alceste. Il ne s'agit pas vraiment de caractéristiques psychologiques, puisqu'Alceste ne s'exprime pas et qu'il est donc impossible d'analyser ses pensées ou ses réactions, mais le spectacle précise la typologie des personnages : la jeune femme est une bien étrange créature. J. Kott désigne la silhouette fantomatique qui apparaît à la fin de la pièce par l'expression : « la belle Étrangère, voilée et muette »[30]. Cet être mystérieux exerce une fascination sans doute plus accentuée, mais peut-être de même nature que celle qu'Alceste suscite avant son passage dans l'Hadès. Il est en tout cas stimulant de penser que le poète a pu chercher à établir une cohérence entre les diverses formes que prend son personnage féminin.

Tout au long de la pièce, en fait, Euripide provoque une réflexion sur le statut d'Alceste. Dans la dernière scène, Héraclès introduit auprès d'Admète une femme qu'il lui présente mystérieusement comme une étrangère[31]. Mais déjà auparavant, à travers des jeux de mots tragiquement ambigus le roi de Phères parlait d'Alceste comme de quelqu'un d'extérieur au cercle familial et il rappelait ainsi que l'épouse grecque demeure par essence une étrangère, dans l'esprit de son mari[32]. Ce type de précisions d'une ironie sombre est très significatif dans les dialogues théâtraux. Fondamentalement, et non pas seulement d'un point de vue juridique, Alceste est toujours demeurée un peu lointaine pour Admète.

La jeune femme possède ainsi un charme énigmatique, propre aux vraies femmes fatales[33]. Sans doute Alceste tire-t-elle ce caractère de sa familiarité avec la mort. Le personnage est en effet absorbé par sa contemplation du visage horrible du dieu Hadès, sans doute depuis qu'il a pris la décision de se substituer à Admète dans l'au-delà. Dans la

---

[29] A. Rivier remarque que, de manière significative, en voyant cette silhouette voilée, Admète prononce à nouveau le nom d'Alceste, ce qu'il n'avait pas fait depuis les funérailles. (*Op. cit.*, p. 37, n. 1).

[30] *Op. cit.*, p. 132 et *passim*.

[31] Cf. 117 : ξένης.

[32] Cf. 532, 533, 805, 810, 814, 828 (cf. G.M.A. Grube : « She was not, in the Greek sense, a member of the house at all, but an outsider (ὀθνεῖος, 532-3 and 646) » (*The Drama of Euripides*, Londres, [1941], 1973, p. 130).

[33] Cf. J. Giraudoux : « Pâris : Même au milieu de mes bras, Hélène est loin de moi » (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Acte I, sc. IV).

pièce, Alceste mourante est inaccessible pour son époux. Le roi de Phères supplie sa femme de jeter un regard sur lui et sur ses enfants, mais elle s'éloigne dans la mort :

> Βλέψον πρὸς αὐτοὺς, βλέψον·
> — Οὐδέν εἰμ' ἔτι.
> Τί δρᾷς; προλείπεις;
> — Χαῖρ' (ε) [...]
>
> Regarde-les, regarde ! — Je n'existe plus. — Que fais-tu ? Tu nous laisses ? — Adieu.[34]

Dans sa tension funèbre, Alceste ne peut répondre à aucune attente, à aucune angoisse d'Admète. Elle apparaît étrangement lointaine et détachée :

> — Οἴμοι, τί δράσω δῆτα σοῦ μονούμενος;
> — Χρόνος μαλάξει σ'· οὐδέν ἐσθ' ὁ κατθανών.
>
> Hélas ! que ferai-je si tu me laisses seul ? — Le temps t'apaisera. Qui est mort n'est plus rien.[35]

A ce moment ultime, aucune communication n'est possible entre ces deux êtres. Alceste renferme en elle-même un mystère qu'Admète ne peut partager. L'époux est désemparé par la fuite de cette femme abstraite du réel, qu'il ne peut retenir.

Dans la mythologie, Alceste est définie comme un personnage singulier. Parmi les filles de Pélias, elle est la seule à s'opposer aux manipulations de Médée qui prétend couper son père en morceaux pour le plonger dans un bouillon magique qui lui donnera l'immortalité. Par ailleurs, elle est la seule femme qui accepte la mort pour y soustraire son mari. Platon salue cet exemple unique comme un modèle idéal de passion authentique [36]. La référence faite à ce personnage sert la démonstration du philosophe qui affirme que les véritables amoureux sont capables de sacrifier leur vie l'un pour l'autre. Mais la figure d'Alceste est apparue à d'autres, notamment à Apollodore, comme plus complexe, subversive et assez effrayante[37]. En assumant une mort qui n'est pas la sienne, la jeune femme bafoue en effet les règles du destin. Elle se substitue à la fatalité avec une audace quelque peu *hybris*-

---

[34] *Alceste*, 390-391.
[35] *Alceste*, 380-381.
[36] *Banquet*, 179c-d.
[37] Apollodore, *Bibl.*, 1, 9, 15.

tique[38]. De son vivant, Alceste est déjà un personnage mystérieux à la psychologie fascinante, rendu insaisissable par la discrétion propre aux femmes fidèles, encloses dans les gynécées. Il n'est pas étonnant qu'après son passage dans l'Hadès la jeune reine réapparaisse, plus indéfinissable encore et ambiguë. Avec le regard saisissant de la Gorgone, elle tend la main à Admète dans un geste d'épousailles qui le pétrifie. Chez Euripide, Alceste a la nature et l'attitude d'une femme fatale.

❖

En fait, cette expression peut être employée à bon droit en un sens plus communément répandu dans le vocabulaire des études grecques. Le texte de la pièce indique en effet explicitement que le destin d'Admète est directement conditionné par le sort de sa femme. Cette observation confirme les remarques faites précédemment sur le pouvoir qu'Alceste exerce sur son mari.

Pourtant, il demeure paradoxal de qualifier la reine de femme fatale comme si son amour provoquait inévitablement la mort d'Admète. En effet, sa fonction mythologique consiste avant tout à permettre à son époux d'esquiver la mort. Dans cette mesure, Alceste représente le contraire d'une femme fatale, puisque son action va à l'encontre des desseins formés par une nécessité ordinairement souveraine. Certes, le vocabulaire exprimant la force du destin demeure, mais il s'applique seulement à sa propre situation. Apollon explique en effet dans le prologue que « le jour est venu où la jeune femme doit mourir, quitter la vie » :

> [...] τῇδε γάρ σφ' ἐν ἡμέρᾳ
> θανεῖν πέπρωται καὶ μεταστῆναι βίου.[39]

Le terme πέπρωται (« fixé par le destin ») indique une nécessité absolue. Il est renforcé par bien d'autres expressions qui soulignent l'inexorabilité des puissances fatales. Mais Euripide met ce langage en parallèle avec tout un registre de mots qui révèlent au contraire combien la décision d'Alceste est subversive. Elle permet en effet à son époux d'échapper à la mort :

---

[38] Voir les connotations du mot τολμᾶς, 741.
[39] *Alceste*, 20-21.

Ἄδμητον ᾄδην τὸν παραυτίκ' ἐκφυγεῖν.
Admète esquive une mort immédiate.[40]

Les termes προθανεῖν (« mourir à la place de »)[41] ou διακωλῦσαι (« empêcher »), dans l'expression μόρον Ἀδμήτου διακωλῦσαι (« faire obstacle au sort fatal d'Admète »)[42] ont une valeur tout aussi expressive[43]. Par définition, dans le mythe, Alceste apporte son concours à Apollon pour que les puissances infernales soient bafouées. La jeune femme agit de sorte à abolir au moins provisoirement une fatalité absolue, celle de la mort.

Cependant, en raison des rapports qui unissent Alceste et Admète, la disparition d'Alceste implique la mort de son époux, tout au long de la pièce. Sur le plan du vocabulaire, leurs sorts sont confondus dans des expressions qui leur fabriquent une communauté de destin. Les deux personnalités semblent parfois se refléter l'une dans l'autre dans les propos du chœur notamment :

Ὦ τλῆμον, οἵας οἷος ὢν ἁμαρτάνεις.
Ah ! Malheureux ! Pour un homme tel, une telle perte ![44]

Euripide parvient alors à des formulations assez inhabituelles pour la pensée antique. Admète déclare en effet confondre sa vie et son âme avec celles d'Alceste (μία γὰρ ψυχή)[45]. Par son amour, par l'amour qu'elle lui inspire et par son geste de sacrifice, la reine de Phères forge ainsi le destin de son époux. Alceste prétendait mourir seule[46]. C'est le sens de son geste. Mais l'état psychologique d'Admète rend la situation plus complexe.

En effet, la jeune femme règne effectivement sur son sort comme un agent du destin. En consentant à se sacrifier pour lui, elle lui a redonna la vie, empruntant ainsi une fonction parentale. Admète éprouve en tout cas cette impression; il salue cette étrangère comme un être « qu'il aurait le droit de considérer à la fois comme son père et sa mère » :

---

[40] *Alceste*, 13.
[41] *Alceste*, 37.
[42] *Alceste*, 32.
[43] Cf. aussi ἐκφυγών, 197 et *passim*.
[44] *Alceste*, 144.
[45] *Alceste*, 883.
[46] Cf. 179-180.

γυναῖκ' ὀθνείαν, ἣν ἐγὼ καὶ μητέρα
καὶ πατέρα γ' ἐνδίκως ἂν ἡγοίμην μόνην.[47]

Cette expression révèle tout le paradoxe que présente le statut de la femme fatale qui est à la fois lointaine et pourtant d'une importance exclusive pour le personnage qui l'aime[48]. Son comportement confère à Alceste une nature particulière. Son mari se reconnaît envers elle tous les devoirs du sang.

Le roi de Phères confond d'ailleurs son sort avec celui de sa femme. Il fait dépendre sa propre existence de la vie ou de la mort d'Alceste :

σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ' ἂν εἴην
ἐν σοὶ δ' ἐσμὲν καὶ ζῆν καὶ μή.

Toi morte, je ne pourrais plus exister. Mais il dépend de toi que nous vivions ou non.[49]

Admète confie son sort à son épouse comme à une puissance souveraine.

Ainsi donc, en totalisant en elle-même tous les liens familiaux et vitaux à partir desquels le personnage d'Admète se définit, par sa mort Alceste anéantit son époux. Cette conséquence s'impose à l'esprit de tous pendant toute une partie de la pièce et son évidence marque profondément Admète tout au long du drame. Le chœur craint en effet durant un moment que le roi ne se pende ou qu'il ne s'étrangle à la suite du décès de sa femme :

Ἆρ' ἄξια καὶ σφαγᾶς τάδε,
καὶ πλέον ἢ βρόχῳ δέρην
οὐρανίῳ πελάσσαι;

N'est-ce pas là de quoi s'ouvrir la gorge ? Serait-ce assez d'approcher de son col un lacet suspendu en l'air ?[50]

Les choreutes ressentent la mort d'Alceste comme fatale pour Admète. Le personnage lui-même s'engage au-delà des simples déclarations. Le dialogue révèle en effet que le roi de Phères a esquissé un geste suicidaire auprès de la tombe de sa femme. Il regrette en effet que les

---

[47] *Alceste*, 646-647.
[48] La même idée est reprise, peu après, à travers une image un peu plus embarrassée. Cf. *Alceste*, 668.
[49] *Alceste*, 277-278. — Sur l'originalité de l'idée contenue dans ces vers, cf. D.F.W. Van Lennep, *op. cit.*, p. 21.
[50] *Alceste*, 228-230.

habitants de sa ville l'aient empêché de partager le funeste destin d'Alceste :

> Τί μ' ἐκώλυσας ῥῆψαι τύμβου
> τάφρον ἐς κοίλην καὶ μετ' ἐκείνης
> τῆς μέγ' ἀρίστης κεῖσθαι φθίμενον;
>
> Pourquoi m'empêchas-tu de me jeter au creux de la fosse funèbre, et, aux côtés de cette femme incomparable, de m'étendre dans le trépas ?[51]

Ainsi, des expressions de deuil qui pourraient paraître conventionnelles par ailleurs prennent ici une force et une littéralité particulières. Si Admète et Alceste ne font qu'un, l'époux ne peut plus vivre après sa femme. Le chœur s'apitoie sur le sort du roi « à qui la perte de son épouse fera une existence invivable » :

> [...] ὅστις ἀρίστης
> ἀπλακὼν ἀλόχου τῆσδ' ἀβίωτον
> τὸν ἔπειτα χρόνον βιοτεύσει.[52]

L'oxymore qui est un des procédés les plus puissants par lesquels Euripide fait exprimer à ses personnages une impossibilité de vivre se justifie ici, de manière presque objective. La mort d'Alceste fait peser sur Admète une forme de fatalité identique.

D'ailleurs Admète lui-même s'en déclare conscient. A plusieurs reprises, il se proclame subjectivement mort. Une réplique révèle tout particulièrement son anéantissement :

> ἀπώλεσέν με, κἄτι μᾶλλον ἢ λέγω.
>
> Je suis détruit, plus encore que je ne peux le dire.[53]

Les mots l'indiquent : en un sens, la mort d'Alceste entraîne fatalement celle d'Admète.

Cependant le dénouement de la pièce semble interdire toute interprétation caractérisée par un idéalisme naïf. En effet, lorsqu'Héraclès ramène Alceste des Enfers, une scène d'épousailles a lieu. Admète

---

[51] *Alceste*, 897 sq.
[52] *Alceste*, 241 sq.
[53] *Alceste*, 1082. Cf. aussi 277-278, 386, 391, 864, 960. Cf. A. Rivier : « La vie en lui est atteinte » (*op. cit.*, p. 37) et A.P. Burnett : « Admetus determines as far as possible to keep his wife alive too, as statue and as ghost. At the same time he arranges to die with her; his life will be like death (288, 242-3, 666, 802, 1082, 1084) » (*Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971, p. 37).

affirmait quelques instants plus tôt qu'il ne trahirait pas la morte, or, il est bien clair que, de fait, il se parjure. Si tel est le cas, au-delà des jugements moraux et de l'analyse psychologique, le poète indique que les forces de la vie l'emportent, que la loi d'évolution est inéluctable et qu'aucun destin n'est définitivement scellé par un interdit. A travers l'inconstance d'Admète, il donne aussi une image peu glorieuse de l'homme, ce qui correspond assez bien à l'orientation générale de son théâtre[54]. De plus, il évite le ridicule qu'il y aurait, surtout à son époque, à sembler croire qu'un homme peut mourir pour l'amour de sa femme, même s'il ne s'agit que d'une mort intérieure.

Malgré tout, Euripide laisse subsister quelque ambiguïté et le procédé n'est pas gratuit. A côté de cette fin assez rassurante qu'il propose aux Athéniens peu féministes, le dramaturge suggère d'autres solutions bien différentes. L'intrigue développée dans *Alceste* entretient en effet des rapports étroits avec le mythe illustré dans le *Protésilaos*. A la fin de la pièce, les spectateurs s'attendent par convention à assister à la disparition d'Admète, comme, dans une situation de couple inversée, le suicide de Laodamie leur a été représenté[55]. L'idée de la mort plane sur ce dénouement.

Certains indices prouvent qu'Euripide ne renonce pas vraiment à mettre en scène une telle issue dramatique. Le dialogue est en partie significatif. Admète émet en effet le vœu de mourir s'il trahit sa femme[56]. Il précise par ailleurs que la mort serait pour lui un bonheur[57]. Dans le théâtre grec, de tels souhaits ne sont pas vains. Les mots ont un pouvoir efficient et ils attirent fatalement la réalisation des espérances qu'ils expriment. Lorsqu'il accueille chez lui l'étrangère voilée, Admète a peut-être conscience d'attirer sur lui une destruction réelle et fatale. En suivant la logique tarabiscotée d'un dialogue ambigu, le spectateur peut comprendre que le roi est heureux de saisir la main d'une figure d'outre-tombe qui l'entraîne dans une mort puissamment attirante.

---

[54] Il est bien connu que, selon Aristote, Sophocle dépeint les hommes comme ils devraient être, alors qu'Euripide les montre tels qu'ils sont (Aristote, *Poétique*, 1460 b, 33).

[55] Il semble que chez Euripide, Laodamie se suicide parce qu'elle est contrainte à se remarier. Elle est placée dans la même situation qu'Admète. Cf. H. Oranje, « Euripides' *Protesilaus*. P. Oxy. 3214, 10-14 », *Z.P.E.*, 37, 1980, p. 169-172.

[56] *Alceste*, 1096.

[57] *Alceste*, 864 sq.

De fait, les procédés poétiques et théâtraux se conjuguent avec les effets du dialogue pour laisser imaginer la mort d'Admète. En effet, Héraclès compare l'attitude de son hôte qui prend la main d'Alceste avec celle des héros pétrifiés par le regard de la Gorgone[58]. D'une certaine manière, à la fin de la pièce, Euripide met en scène la figure inanimée d'Admète.

De plus, le poète joue de son pouvoir créateur. Il invente une situation dans laquelle, en définitive, quel que soit le sens de l'épisode, le roi de Phères n'échappe pas à un destin qui le lie exclusivement à son épouse Alceste[59]. Euripide imagine une union fatale pour ces deux êtres qui, dans la dernière scène, sont de toute manière rapprochés, dans la vie ou dans la mort, comme sous l'effet d'une nécessité absolue.

Le dénouement est indéchiffrable. Toute tentative d'interprétation claire et simple est condamnée. Le spectateur qui fait un choix révèle sa propre idée de l'amour, ce qu'Euripide n'a pas voulu faire complètement. D'ailleurs, si la conclusion de la pièce est confuse, sans doute est-ce parce qu'Euripide est lui-même troublé par l'originalité et la nouveauté de sa propre création. En effet, quel que soit le sens donné à l'issue du drame, cette interprétation n'annule pas le fait qu'*Alceste* est une pièce dans laquelle le poète étudie la douleur d'un homme qui perd son épouse aimée et le pouvoir fascinant que cette femme exerce du fait de cet amour. Même si le poète adopte en dernier lieu un ton de dérision qui lui permet d'éviter le mélodrame, en composant *Alceste* sur ces thèmes, il donne une nouvelle orientation à la tragédie grecque.

Le tragique est en effet habituellement défini comme le résultat d'une lutte qui oppose l'homme à un pouvoir supérieur. Dans le schéma le plus courant, les êtres humains sont opprimés par les dieux ou par la Nécessité[60]. Cependant des variations existent : chez Euripide, la tragédie peut être causée par la puissance du hasard[61]. En tout cas, il existe nécessairement une différence de nature entre les deux

---

[58] *Alceste*, 1118.

[59] R. Buxton a analysé la scène comme un épisode représentant des noces symboliques (cf. « Le voile et le silence dans l'*Alceste* d'Euripide », *CGITA*, 3, 1987, p. 167-178).

[60] Sur ces définitions générales, cf. J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, 1970, p. 174.

[61] Cf. J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, p. 27 sq.

forces qui s'affrontent dans ce type de combat. Dans son principe, la tragédie ne naît pas simplement d'une relation entre les hommes.

L'amour apparaît pourtant assez souvent comme en rapport avec le tragique dans la pensée grecque, depuis qu'il existe plus ou moins confusément des personnages de femme fatale. Dans l'épopée, le comportement d'un être comme Calypso n'a cependant pas de telles conséquences. Elle exerce un pouvoir autoritaire sur Ulysse et, lors de sa rencontre, une vive attirance. Mais les contraintes qu'elle lui impose n'ont que la valeur de ressort dramatique. Elles retardent le retour du roi d'Ithaque mais elles ne le condamnent pas irrémédiablement. D'ailleurs, Calypso n'exerce son pouvoir de séduction que tout autant que les dieux l'y autorisent et tel est aussi le cas pour les femmes mythiques qui perdent les hommes à cause de leur beauté ou à cause de la violence de leur amour.

Dans la tragédie, Phèdre ou Médée brisent l'homme qu'elles aiment. Mais la fatalité identifiée par les choreutes par exemple ne porte pas leur nom. Dans *Hippolyte*, notamment, un *stasimon* célèbre la puissance de l'amour qui est à la fois une divinité et une notion abstraite[62]. Aphrodite est mise directement en cause aussi par le poète[63]. Dans une pièce de ce type, la distribution des acteurs tragiques est ternaire. Deux êtres humains se déchirent sous le regard d'un dieu mais la femme amoureuse aux actions fatales n'est que l'agent d'une puissance transcendante[64].

Dans *Alceste*, la situation es de nature différente. Le poète donne une liberté étonnante à ses personnages. Il abolit en effet le principe de la souveraineté absolue exercée par les puissances infernales. Dans cette pièce, les divinités cèdent et acceptent de curieux compromis. En revanche, selon les données mêmes du mythe, les humains ont un réel pouvoir de décision. La personne qui remplace Admète dans la mort doit en effet disposer de son libre arbitre. Alceste revendique donc l'entière responsabilité de son choix, à plusieurs reprises. S'adressant à l'intimité de sa chambre, elle rappelle sa motivation :

---

[62] Cf. *Hippolyte*, 524 sq.

[63] *E.g.*, 1268-1270.

[64] Cf. aussi la célébration de l'amour chez Sophocle comme force universelle et tragique fr. 941 Radt et Euripide fr. 340 N2. Médée elle-même apparaît comme habitée par une puissance « démoniaque » qui domine son propre personnage (cf. « L'élément démoniaque chez Euripide jusqu'en 428 », *Entretiens sur l'Antiquité classique*, VI, Genève, [1958], 1960, p. 45-72).

> [...] προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
> θνήσκω.
>
> C'est parce que j'ai scrupule à vous trahir, toi et mon époux, que je meurs.[65]

Mais sa mise au point est plus nette encore lorsqu'elle précise le sens de son sacrifice devant Admète. En effet, il apparaît clairement alors qu'Alceste ne sent peser sur elle aucune contrainte qui lui aurait imposé de périr pour son mari :

> θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν ὑπὲρ σέθεν.
>
> Je meurs alors qu'il m'était possible de ne pas mourir pour toi.[66]

Rien dans la pièce ne permet de soutenir que la jeune femme réalise des desseins divins en se comportant comme elle le fait. Alceste n'est pas le jouet du destin. Elle en dirige au contraire les orientations.

Par ailleurs, l'amour qui l'incite à se sacrifier pour Admète n'est pas de nature aliénante. Alceste emploie en effet le terme πρεσβεύουσα qui indique une forme de révérence, d'estime affectueuse[67]. En retour, Admète vénère sa femme comme une déesse. En disposant de sa vie et de sa mort, elle acquiert un pouvoir transcendant. Après avoir fait dépendre sa propre existence du sort d'Alceste, le roi de Phères déclare son adoration :

> σὴν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα.[68]

Il rend ainsi un culte à sa femme et à son amour. Là encore, le sentiment qui unit les deux époux n'a rien d'aveugle, mais il relève d'une loi sacrée nommée φιλία[69]. La situation tragique se réduit donc à un

---

[65] *Alceste*, 180-181.

[66] *Alceste*, 284.

[67] *Alceste*, 282. Alceste accorde une forme de primauté à son époux. Πρεσβεύω peut être traduit par « honorer, mettre au premier rang » (cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*). Le terme appartient au vocabulaire du droit et de la diplomatie.

[68] *Alceste*, 279. Il est regrettable que A.M. Dale atténue le sens de ces mots dans son commentaire (*op. cit.*, p. 74). Σέβομαι exprime en effet un respect d'ordre religieux.

[69] L'emploi de ce terme est assez remarquable. W.D. Smith a bien noté qu'il entre dans une combinaison contradictoire avec l'adjectif ὀθνεῖος (« étrangère ») qualifiant l'épouse qui, de l'extérieur, vient s'intégrer dans le foyer (cf. « The Ironic Structure in *Alcestis* », in J.R. Wilson, *A Collection of Critical Essays*, New Jersey, 1968, p. 46 = *The Phœnix*, XIV, 1960, p. 127-145). L'utilisation de ce

rapport qui s'établit entre deux êtres humains. Admète veut plus que jamais vivre avec Alceste, mais sa femme a pris l'engagement irrévocable de partir dans la mort. Cette décision transforme Alceste en une puissance souveraine qui exerce un pouvoir tragique sur Admète.

Euripide renouvelle ainsi les cadres et la nature de la tragédie. En tant que femme fatale, Hélène participe à une ruine d'une ampleur inégalée dans laquelle se perd le monde des Grecs et des Troyens. Mais dans un certain nombre des premières pièces d'Euripide qui nous sont restées, *Alceste, Médée, Hippolyte*, le poète s'intéresse à des formes de tragique intime et domestique[70]. Le drame se situe dans l'οἶκος et il ne sort pas de ses murs. Le poète développe nécessairement l'analyse psychologique, mais cet aspect de sa création entretient un apport étroit avec la réflexion sur le tragique. Les personnages éprouvent en effet les contraintes d'une nécessité intériorisée ou bien ils ressentent dans *Alceste* la douleur de souffrir d'une fatalité qui est directement imposée par un *alter ego*, par un être aimé.

D'une certaine manière, ce type de réflexion ne peut se produire qu'à un moment précis de l'évolution de la société, dans une période ou dans un milieu où il devient possible d'imaginer qu'une femme souveraine de l'οἶκος règne aussi sur le cœur et sur l'esprit de son mari. A

---

terme φιλία appliqué au sentiment éprouvé et suscité par Alceste transforme le statut de la femme grecque. Cf. J.-P. Vernant : « L'affection réciproque entre parents et enfants d'une part, frères et sœurs de l'autre, représente le modèle de ce que les Grecs nomment *philia*. Le mot *philos*, qui a valeur de possessif et correspond au latin *suus*, désigne d'abord ce qui est sien, c'est-à-dire pour le parent son proche parent. Aristote, à plusieurs reprises et à propos en particulier de la tragédie, indique que cette *philia* repose sur une sorte d'identité entre tous les membres de la famille restreinte. Chaque parent est pour son parent un *alter ego*, un soi-même dédoublé ou multiplié. En ce sens, la *philia* s'oppose à l'*éros*, au désir amoureux, qui porte sur un autre que soi, autre par le sexe, autre par l'appartenance familiale. Pour les Grecs, fidèles sur ce point à la tradition hésiodique, le commerce sexuel unit des opposés, non des semblables » (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1981, p. 89). Cf. aussi A.P. Burnett, *loc. cit.*, p. 57. C. Calame banalise le sens que prend ce mot dans *Alceste* (cf. *L'amore in Grecia*, Rome-Bari, 1983, p. XXXII) mais les études d'E. Benveniste sont claires : φιλία exprime proprement non pas l'idée d'une relation, sentimentale, mais l'appartenance à un groupe social (*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, Paris, 1969, p. 341 sq.). Le mot φιλία indique qu'Alceste et Admète deviennent très proches. La vie de l'un est conditionnée par celle de l'autre.

[70] A propos de ces pièces, J. de Romilly parle de « tragédie de couple » (cf. *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, p. 43-44).

une époque proche de celle où Euripide a représenté le drame d'Alceste et d'Admète, Périclès a pu admettre l'empire qu'Aspasie exerçait sur lui.

La description qui est faite des rapports de couple dans l'Athènes classique est souvent sans nuance. Après avoir présenté un tableau général de la vie familiale, R. Flacelière exprime des conclusions peu enthousiasmantes : « Il semble donc bien qu'à Athènes il y avait généralement pas d'intimité, peu d'échanges intellectuels, peu d'amour véritable entre les époux »[71]. Il est certain que l'image que Xénophon donne de l'autorité masculine dans l'*Économique* n'incite guère à l'optimisme. L'homme multiplie les prescriptions à l'égard de sa femme et aucune chance n'est offerte pour que se produise une véritable communication.

Toutefois, les conduites ne sont pas absolument uniformes et certaines circonstances, comme l'éloignement des hommes pendant les guerres du Péloponnèse, ont favorisé la promotion des femmes au Ve siècle[72]. Elles ont en effet assumé des fonctions de décision au sein de l'οἶκος, développé leur personnalité, et la considération qu'elles ont ainsi pu gagner est au moins indirectement liée à l'acquisition d'un nouveau statut. Certains hommes ont pu alors porter sur elles un regard différent et s'apprêter à éprouver des sentiments amoureux plus profonds.

---

[71] *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris, 1959, p. 102. — Sur ces questions, voir aussi M. Shaw, « The Female Intruder : Women in Fifth-Century Drama », *C.P.*, 70, 1975, p. 255 sq.

[72] R. Flacelière mentionne ce fait dont il souligne surtout les conséquences néfastes (*L'amour en Grèce*, p. 117). La liberté des femmes provoque des atteintes aux bonnes mœurs bientôt sanctionnées par la nomination d'un magistrat spécial, le *gynéconome*, chargé de les réprimer. — *Alceste* a été composée en 438, c'est-à-dire avant la guerre du Péloponnèse proprement dite. L'ouverture d'esprit d'Euripide apparaît de ce fait comme d'autant plus grande. Les temps étaient déjà troublés cependant par la rivalité constante qui opposait Athènes et Sparte au moins depuis 461. — Par ailleurs, J. Gould analyse plusieurs exemples qui permettent évidemment de conclure que des relations d'amour et de tendresse existaient certainement dans un certain nombre de foyers : « But these examples [...] are examples of relations between men and women who are kindred, οἰκεῖοι καὶ φίλοι, and they occur "inside" in the private, enclosed and often secret world of the Greek household » (« Law, Custom and Myth : Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens », *J.H.S.*, 100, 1980, p. 50). Mais la représentation théâtrale de ces sentiments n'en est pas moins audacieuse.

Le théâtre d'Aristophane témoigne de la volonté d'émancipation de ses contemporaines. Le poète comique condamne ce comportement mais il dénonce aussi Euripide qui, lui, l'encourage en représentant avec complaisance les passions féminines et en reconnaissant l'humanité des femmes[73]. R. Flacelière semble penser que les rapports conjugaux ont évolué dans les siècles suivants :

> nous avons de bonnes raisons de croire que l'amour véritable entre hommes et femmes, et notamment l'amour conjugal, devient chose moins rare après le Ve siècle.[74]

Dans ce domaine, comme en matière d'art, Euripide est un précurseur pour avoir mis en scène des personnages féminins qui revendiquent l'amour et qui savent l'inspirer[75].

Alceste devient une femme fatale pour Admète parce que le roi de Phères, bouleversé par la passion et par le deuil, ne dispose plus de lui-même. Dans la vie et dans la mort, il dépend de l'amour de sa femme. Alceste a su créer ce type de relation.

Ces rapports sont originaux et quelque peu effrayants pour les Grecs. Au dernier moment, comme embarrassé par sa propre audace,

---

[73] Aristophane, *Grenouilles*, v. 949-951. — Cf. J. de Romilly : « Ces audaces nous intéresseront dans la mesure où elles reflètent une nouvelle vision de l'homme » (*La modernité d'Euripide*, p. 12). Voir aussi R. Aélion : « Quant à Euripide, la façon pessimiste dont il décrit la condition féminine montre qu'il était sensible à son injustice et l'on peut penser qu'il souhaitait une amélioration qui apportât plus d'équilibre entre les deux sexes » (*Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 1983, tome II, p. 320).

[74] *L'amour en Grèce*, Paris, 1960, p. 118-119. Cf. aussi C. Mossé : « L'amour, le désir, voire la passion, jouent donc un rôle non négligeable dans les relations entre hommes et femmes, y compris dans le cadre de la vie conjugale. Il est significatif, d'ailleurs, que, à la fin du IVe siècle, et en liaison avec le déclin de la vie politique, lorsque l'importance de la sphère du privé s'accroît, l'amour devient un des ressorts principaux des intrigues théâtrales, un amour dont l'issue normale et souhaitée est le mariage » (*op. cit.*, p. 160).

[75] Sans parler d'Alceste, par son sacrifice et ses qualités, Iphigénie provoque une vraie passion chez Achille (cf. *Iphigénie à Aulis*, v. 1404 sq.). — Sur la beauté des personnages féminins chez Euripide, cf. A. Lesky, *Die Griechische Tragödie*, Stuttgart, 1938, trad. angl. *Greek Tragedy*, Londres-New York (1965), 1967, p. 141.

honteux de son sentimentalisme ou lui-même incrédule, le poète préfère employer la dérision plutôt que de laisser cette tragédie d'un style nouveau s'achever dans le mélodrame. Mais il ne lie pas moins au-delà de la mort la figure d'Alceste et le personnage pétrifié d'Admète. Dans cette pièce, Euripide invente avec quelques tâtonnements la fatalité tragique de l'amour et un personnage féminin qui l'incarne avec beaucoup de mystère et un suprême pouvoir de fascination.

Jacqueline ASSAËL

PAS D'ORCHIDÉES POUR JOCASTE

Im memoriam Paulette Ghiron-Bistagne

par Dr Marie-José BATAILLE

Œdipe : Mon nom seul vous fait peur.
Car ce n'est certes pas ma personne ou mes actes.
Mes actes, je les ai subis et non commis,
s'il m'est permis d'évoquer à mon tour ceux de mes père et mère.
Et c'est pour ces mêmes actes qu'aujourd'hui
tu me rejettes peureusement loin de toi,
cela je le sais fort bien.

Sophocle, *O.R.*, 265 sqq.

Je pense que Jocaste est « fatale » pour Œdipe dès l'origine.

— parce qu'elle a accepté d'abandonner et de faire exposer l'enfant qu'elle s'est fait faire par Laïos (malgré la molle résistance de ce dernier) en contrevenant à la défense formulée par l'oracle d'Apollon.

— parce qu'elle a parfaitement reconnu l'enfant « aux pieds gonflés » dès qu'il est revenu dans sa vie et entré dans sa couche, et consenti à l'inceste.

— parce qu'au moment le plus tragique, la double identification *publique* d'Œdipe en tant qu'assassin de Laïos et que fils de Laïos et Jocaste, donc en tant que parricide et incestueux, elle se tait : elle a tout fait, depuis sa première apparition sur scène, pour essayer de retenir l'hybris d'Œdipe et le détourner de son enquête — dont elle ne sait que trop les conséquences —, mais lorsque sont produits les témoignages confondants des deux bergers, elle ne prend pas la défense de son fils — de son époux. Silencieuse, elle se pend et laisse Œdipe seul face à lui-même et à la foule.

Le destin d'Œdipe *est joué* dès avant sa conception

— par les déviances des deux lignées, paternelle (Labdacos, Laïos) et maternelle (Ménécée, Créon, Jocaste)

— et sur des paroles oraculaires le concernant.

Œdipe *joue* son destin sur des oracles et sur une énigme. Jocaste n'ignore rien de ces paroles « fatales ». Elle n'éclaire pas son fils, elle se contente d'essayer de le détourner de la vérité. Elle lui parle comme on parle à un enfant, et sans doute le considère-t-elle ainsi. Elle accepterait que l'on continue à vivre dans le mensonge, et que la cité périsse, pourvu qu'elle garde son petit bonheur. Dès la mort de Laïos et l'arrivée d'Œdipe à Thèbes, elle a consenti à l'éloignement du seul témoin du drame, qui avait été aussi au courant de l'exposition de l'enfant et de son adoption par le roi de Corinthe : car cet homme savait, lui aussi, qu'Œdipe était vivant. Il avait reconnu dans le nouveau roi, sinon l'enfant exposé, en tout cas le meurtrier de Laïos.

La version officielle du meurtre, entretenue par Jocaste et Créon, nécessitée par la raison d'Etat, est l'attaque par un groupe de brigands (et non par un homme seul). Créon sait dès le début, d'où la question de Jocaste :

> Œdipe : Il dit que c'est moi qui ai perpétré le meurtre de Laïos. (*O.R.*, 703)
> Jocaste : Le sait-il par lui-même ? ou le tient-il d'un autre ? (*O.R.*, 704)

Œdipe, confronté à l'angoisse et découvrant peu à peu sa vérité, reconstruit l'événement pièce par pièce. Il lui faut des précisions, des témoins. Jocaste essaie de retarder l'appel du berger :

> ... pourquoi désires-tu si ardemment sa présence ? (*O.R.*, 766)

Elle s'en tient au récit officiel du meurtre : le berger ne peut pas se dédire :

> il n'a plus le moyen de [le] démentir : c'est la ville entière, ce n'est pas moi seule qui l'ai entendu. (*O.R.*, 849-850)

et elle s'appuie sur l'aveu, qu'elle a fait précédemment (v. 707, 725) de la malédiction d'Apollon et de l'exposition de l'enfant : Laïos n'a pu être tué par son fils :

> Ce n'est pas ce malheureux fils qui a pu lui donner la mort, attendu qu'il est mort le premier. (*O.R.*, 855-856)

Qu'Œdipe entende, s'il le peut !

Il a pu être dit qu'*Œdipe Roi* est la première pièce policière de notre littérature[1] occidentale. C'est en effet *une pièce d'enquête sur un meurtre, et le meurtrier mène l'enquête.*

La vérité est très vite énoncée par Tirésias au décours d'un affrontement violent avec Œdipe qui l'accuse d'avoir fait assassiner Laïos et de comploter maintenant contre lui :

> Tirésias : Je dis que c'est toi l'assassin cherché ... ...
> Œdipe : Dis ce que tu voudras : tu parleras pour rien.
> Tirésias : Eh bien donc, je le dis. Sans le savoir, tu vis dans un commerce infâme avec les plus proches des tiens, ...
> Œdipe : Et tu t'imagines pouvoir en dire plus sans qu'il t'en coûte rien ?
> Tirésias : Oui, si la vérité garde quelque pouvoir.
> Œdipe : Est-ce Créon ou toi qui inventa l'hsitoire ? (*O.R.*, 362-369)

Le Chœur (qui représente le bon sens commun, celui qui veut à tout prix éviter les histoire ...) tente de faire diversion :

> Le Choryphée : Ce n'est pas de tels propos que nous avons besoin ici. Comment résoudre au mieux l'oracle d'Apollon ! voilà seulement ce que nous avons à examiner. (*O.R.*, 404-407)

Tirésias, qu'Œdipe a insulté, ne se retient plus :

> [...] toi, qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? Et sous quel toit tu vis, et avec qui ? Sais-tu seulement de qui tu es né ? [...] Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, qui approche terrible, va te chasser d'ici. Tu vois le jour : tu ne verras que la nuit. [...] Tu comprendras quel rivage inclément fut pour toi cet hymen ...
> (*O.R.*, 413 sqq.)

Œdipe ne veut pas entendre ni comprendre :

> Ah ! peut-on tolérer d'entendre parler ainsi ? (*O.R.*, 429)

Tirésias lui assène enfin toute la vérité en langue oraculaire :

> Je te le dis en face : l'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laïos assassin, cet homme est ici même. On le croit un étranger fixé dans le pays : il se révélera un Thébain de naissance ... il y voyait, il sera aveugle; il était riche, il mendiera et ... decra s'exiler ... *Il se révélera père et*

---

[1] Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, 49, février 1983, cité par Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, p. 307.

> *frère des fils qui l'entouraient, époux et fils de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père.*
> (*O.R.*, 447-462)

Le Chœur se retranche encore dans le doute :

> [...] tant que je n'aurai pas vu de mes yeux je me refuserai à croire ... (*O.R.*, 504-505)

L'altercation d'Œdipe avec Créon, qui suit immédiatement, entraîne une inquiétude croissante chez Œdipe, qui commence à se poser des questions :

> [...] Je te trouve hostile et inquiétant ... ... (*O.R.*, 546)
> [Tirésias] fit-il allusion à moi à l'époque ?... ... (*O.R.*, 564)
> Mais, vous ne fîtes pas d'enquête sur le meurtre ?... ... (*O.R.*, 566)
> Si vous n'étiez pas de mèche, Tirésias ne m'aurait pas chargé pour la mort de Laïos. (*O.R.*, 572-573)

Créon se lance alors dans une diatribe, qui se conclut, en bref, par « ma parole contre la tienne ».

Jocaste survient au plus fort de la querelle entre son frère et son époux, qu'elle tance et invite à plus de considération. Le Chœur intervient en demandant à Œdipe de respecter Créon, sur la foi de son serment et du fait de sa parenté. Œdipe répond très bizarrement :

> Eh bien, qu'il s'en aille ! *et moi je n'aurai qu'à mourir à coup sûr, ou à me voir expulsé de ce pays !* (*O.R.*, 669-670)

Pourquoi, si Tirésias et Créon sont hors de soupçon, la sanction de la mort ou de l'exil doit-elle frapper inéluctablement Œdipe ? On serait tenté de dire que les accusations de Tirésias ont fait leur chemin dans l'esprit d'Œdipe, et qu'il se sent coupable, ou victime désignée. Créon une fois parti, Jocaste et Œdipe se trouvent face à face (v. 697-833), seuls avec le Chœur.

Cette scène est capitale, parce qu'elle conduit Œdipe, de façon progressive et sans violence, à faire l'aveu du meurtre de Laïos. Il est pratiquement convaincu, et espère seulement en la venue du berger — témoin à décharge — pour se disculper ... peut-être. Pourtant Jocaste, d'entrée, l'invite à « s'absoudre soi-même », puis elle lui donne connaissance de l'oracle initial, du destin de leur enfant, des circonstances « officielles » de la mort de Laïos. Œdipe reconnaît les circonstances du drame et s'implique émotivement. On pourrait parler de la première *catharsis* du héros. Jocaste n'hésite pas à rappeler l'attitude très significative du serviteur fidèle :

> Sitôt de retour, sachant Laïos mort, te trouvant sur le trône, il me prend la main, me supplie de le renvoyer aux champs, à ses troupeaux, *souhaitant s'éloigner le plus possible de Thèbes*. Je le laissai partir : ce n'était qu'un esclave, mais *qui méritait cela, et mieux encore*. (*O.R.*, 758-764)

Quels mérites étaient donc ceux de ce serviteur ? Si Jocaste ne le précise pas, elle le sait bien, et elle sait pourquoi elle redoute sa venue. Elle se rend compte qu'Œdipe est fortement ébranlé :

> Œdipe laisse ses chagrins ébranler un peu trop son cœur.
> Il ne sait pas juger avec sang-froid du présent par le passé.
> Il appartient à qui lui parle, lorsqu'on lui parle de malheur.
> (*O.R.*, 914-917)

Et comme toute femme au monde, elle se rend aux temples[2]. L'arrivée du messager de Corinthe redonne espoir à Jocaste ... et à Œdipe : puisque le vieux roi de Corinthe, Polybe, est mort, Œdipe n'a plus à craindre d'être parricide. Mais il redoute, maintenant, d'être incestueux :

> Et comment n'aurais-je pas à craindre le lit de ma mère ?
> (*O.R.*, 976)

A quoi Jocaste répond par la phrase fameuse :

> Ne redoute pas l'hymen d'une mère :
> Car bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagé le lit de leur mère. Celui qui attache le moins d'importance à de telles choses est aussi celui qui supporte le plus aisément la vie. (*O.R.*, 980-982)

Le messager de Corinthe tente encore de rassurer Œdipe : il n'a pas plus à redouter l'inceste que le parricide, puisque Polybe et Peribœa n'étaient que des parents adoptifs. Œdipe a été recueilli sur le Cithéron, ses pieds portent témoignage. Et l'ancien berger de Laïos pourra confirmer. Œdipe souhaite rencontrer au plus vite ce berger, car il veut connaître sa naissance. Jocaste, pour la dernière fois, tente de le dissuader :

> Et n'importe de qui il parle ! N'en aie nul souci. De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même aucun souvenir. A quoi bon ! ... ...
> Non, par les dieux ! Si tu tiens à la vie, n'y songe plus. C'est assez que je souffre, moi ... ...

---

[2] Comparer avec la démarche analogue de Clytemnestre, dans les *Choéphores* d'Eschyle et dans l'*Electre* de Sophocle : Clytemnestre perçoit confusément qu'une catastrophe se prépare, elle ordonne de faire des libations.

> Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure ... ...
> Ah ! puisses-tu n'apprendre jamais qui tu es ! ... ...
> Malheureux ! malheureux ! oui, c'est le seul nom dont je peux t'appeler. Tu n'en auras jamais d'autre ! (*O.R.*, 1056 sqq.)

Jocaste, une fois encore, n'a pu parler que par allusions, et irriter davantage l'hubris d'Œdipe. À ce moment précis il ressent Jocaste comme hostile, seulement férue de sa propre condition princière. N'eût-il pas suffi à la mère, à l'épouse, de crier sa douleur et sa détresse en dévoilant toute la vérité ? On sait la fin.

> Sans doute voici l'audacieux réduit à l'état d'aveuglement imbécile où l'homme est vis-à-vis des lettres de muraille qui dictent son destin.[3]

N'est-ce pas ce travail constant de recouvrement ou d'éloignement de la Vérité (par Œdipe, par le Chœur, par Jocaste), image parfaite du travail du refoulement, qui a intéressé Freud ? Bien plus que l'inceste, sur quoi il a tenté d'échafauder le « complexe d'Œdipe » ! Car la psychanalyse a essentiellement à faire avec cette dialectique permanente du refoulement (retour du refoulé, compensation, élaboration de défenses et de représentations, nouveau retour du refoulé dans le rêve ou le délire, censure ...) et du secret et de l'interdit. L'inceste (paternel, maternel, fraternel ...) n'est, somme toute, que le brouet pour la cigogne ou qu'un leurre. Ce travail de refoulement agit d'ailleurs sur les lecteurs et les spectateurs, même les plus avisés, puisqu'il est bien entendu que « Jocaste est, dans la tragédie, ignorante de la véritable identité d'Œdipe jusqu'à la "révélation" au cours de l'enquête; on ne peut pas dire qu'elle sait tout dès le début »[4].

Nous savons — et nous n'avons pas attendu Freud pour le savoir, Sophocle le savait déjà — qu'il y a un inconscient des personnages, instance génétique qui peut prendre la figure du destin. C'est ce que Cocteau, dans son texte pour l'oratoire de Stravinski, *Œdipus Rex*, nomme « ces forces qui nous guettent de l'autre côté de la mort »[5].

---

[3] Jacques Lacan, Le séminaire sur « La lettre volée », Paris, Seuil, 1966, p. 40 et Paris, Points Seuil, Tome I, 1970, p. 52.

[4] Paulette Ghiron-Bistagne, lettre du 13.04.1994.

[5] Il en sut quelque chose, lui dont le père l'avait abandonné dans son enfance en se suicidant par une balle de revolver, au petit matin en rentrant du casino.

Cet inconscient est à l'œuvre dans la tragédie de Sophocle et agite tous les personnages. Il existe un inconscient du texte : c'est le réseau de non-dits, d'allusions, de réticences, qui fait circuler sous le texte, comme une nappe phréatique, la Vérité qui n'a pas encore été exprimée. Pour ne parler que de Jocaste, elle est porteuse de son histoire familiale et de sa propre histoire : comme toute femme, elle a désiré très fortement cet enfant, à tel point qu'elle l'a arraché à Laïos — qui aimait les petits garçons — dans son sommeil. Pourquoi, comme tant d'autres femmes — du mythe et de l'histoire — n'aurait-elle pas eu le courage d'épargner son fils[6] ? La connivence avec le vieux berger, dont elle fait explicitement mention une fois (v. 763-764), nous permet de penser (de savoir) qu'elle avait soudoyé le serviteur pour qu'il ne tue pas l'enfant et qu'il le remette en mains sûres. En outre, entre la reine et Créon, il existe une entente tacite. Elle ne discute pas avec son frère lorsqu'elle intervient dans la querelle entre les deux hommes : « Et toi, [rentre] chez toi ». Créon est au courant de toute l'affaire. Il a permis à Jocaste de garder le trône — et d'asseoir Œdipe sur ce trône — au prix d'avantages énormes qu'il énonce avec suffisance et complaisance à Œdipe, comme on rappellerait les termes d'un marché. Il connaît l'impulsivité d'Œdipe et la faiblesse de Jocaste : Jocaste est sous la dépendance de Créon, qui attend son heure.

Jocaste demande à Œdipe de lui expliquer le sujet de la querelle (v. 697-698). C'est pour elle l'occasion de connaître les raisons profondes de l'inquiétude d'Œdipe. Pour cela elle recourt à un procédé habituel : elle raconte à Œdipe comment elle a été victime de l'oracle, et ce qui s'est passé après sa naissance. Ceci favorise chez Œdipe le rappel anamnestique et l'aide à confesser sa faute. Après quoi elle peut lui dire : « Absous-toi toi-même du crime ... ». Jocaste s'étrangle avec une corde[7] : cette corde est la représentation du cordon ombilical, qui aurait pu étreindre dès la naissance la fille de Ménécée et lui épargner de vivre et d'être *objet de scandale* (Matthieu 18.6 : « Celui qui scandalise ... mieux eût valu qu'on lui attache une meule au cou et qu'on le précipite dans la mer »).

Œdipe, découvrant le corps de sa mère-épouse, l'étreint une dernière fois et se frappe convulsivement les yeux avec les fibules qui

[6] Une autre version du mythe dit qu'Œdipe fut sauvé après avoir été confié à la mer dans un coffre, et qu'ainsi il aborda au rivage de Corinthe.

[7] Deux références dans la littérature moderne : l'écharpe du Petit Prince, d'Antoine de Saint-Exupéry, et la longue écharpe de laine tricotée par la mère, que porte le héros du roman de Gilbert Cesbron, *Entre chiens et loups*.

retenaient (et ornaient) les vêtements de Jocaste. Les fibules ressemblent à ce que nous appelons des épingles de nourrice. Je vois dans ces attitudes et ces gestes d'Œdipe un rituel d'incorporation de l'univers maternel et un sacrifice : si la mère, qui n'a pu ni l'élever ni lui permettre d'accéder à l'âge d'homme, s'est donné la mort, il ne peut que retomber dans l'obscurité primordiale du ventre maternel, dans la dépendance nourricière (mendier le pain quotidien par la main de sa fille, s'appuyer sur son bras pour marcher, avoir besoin de ses yeux pour se diriger), dans la souillure du corps et du vêtement.

Jocaste, la mère-épouse, n'a pu survivre au dévoilement de ses fautes. C'est maintenant Antigone, la fille-sœur, qui permet à Œdipe de continuer à marcher sur la terre. Il a résolu l'énigme du Sphinx, il a résolu à grand fracas l'énigme de sa naissance. Il lui reste à cheminer vers sa mort.

Jocaste, qui l'a précédé, l'attendra une fois encore.

Marie-José BATAILLE
Psychanalyste

JOCASTE *THEOMACHOS* ?
Réflexions inspirées par l'article du Docteur Bataille

par Alain MOREAU

Le Docteur Bataille est un psychanalyste. Comme toujours, lorsque les psychanalystes transgressent les frontières et envahissent le territoire des hellénistes, ils dérangent. Mais le Docteur Bataille ne s'aventure pas sans armes et bagages en terrain grec. Passionné de culture classique, il connaît fort bien la littérature et la mythologie de la Grèce Antique. On ne peut donc balayer d'un revers de main sa démonstration comme s'il s'agissait d'un Paul Diel. Même s'il dérange, voire irrite, il convient de discuter ses arguments avec sérieux. La thèse qu'il soutient ici est que Jocaste connaît la vérité dès le début. A coup sûr on ne peut nier qu'elle soit en possession de certains éléments propres à la conduire à la découverte de la vérité. Elle sait que l'enfant exposé par Laïos a été mutilé, même si elle atténue la cruauté du traitement infligé au bébé en déclarant qu'on lui a lié (et non transpercé) les pieds :

> L'enfant une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés que déjà Laïos lui attachant ensemble les jointures des pieds (ἄρθρα ... ἐνζεύξας ποδοῖν), l'avait fait jeter sur un mont désert. (*O.R.*, 717-719)

Elle sait aussi qu'Œdipe a subi la même mutilation, rappelée par le Corinthien :

> Œdipe : Quel était donc mon mal, quand tu m'as recueilli en pareille détresse ?

Le Corinthien : Les jointures de tes pieds (ποδῶν ... ἄρθρα) pourraient sans doute en témoigner encore.
Œdipe : Ah ! pourquoi rappeler mon ancienne misère ?
Le Corinthien : C'est moi qui te délivrai alors que tu avais les chevilles transpercées (ἔχοντα διατόρους ποδοῖν ἀκμάς). (*O.R.*, 1031-34)

Puisque les ποδῶν ἄρθρα portent la trace de la blessure, cela signifie que le mot ἀκμάς ne doit pas être traduit par « pointe des pieds » comme le fait Bailly, mais désigne l'autre extrémité, c'est-à-dire les talons ou les chevilles (ἄρθρον se rend par « jointure, articulation »)[1]. La répétition de l'expression ποδῶν ἄρθρα est destinée à mettre en valeur la similitude des mutilations subies par l'enfant de Jocaste et de Laïos et par l'enfant qui est devenu roi de Thèbes.

Or une telle mutilation ne pouvait qu'être exceptionnelle. Dans son chapitre sur les enfants maléfiques[2], Marie Delcourt met deux fois en relation « enfant exposé » et « infirmité ». Elle signale trois textes qui prouvent qu'à Athènes on exposait les enfants difformes[3] et trois autres selon lesquels la faim provoque l'enflure des pieds[4]. Mais nulle part elle ne prétend que lors de l'exposition on mutilait les enfants en leur transperçant les pieds, barbarie inutile : s'ils n'étaient pas recueillis par une âme charitable, ils étaient destinés à mourir de faim ou de froid, ou bien à être dévorés par les fauves.

Donc Jocaste devrait effectuer le rapprochement entre la mutilation exceptionnelle de son enfant exposé et la mutilation exceptionnelle d'un mari qui a l'âge qu'aurait son enfant s'il avait vécu. On imagine mal que dans un pays où l'on se promène le plus souvent nu-pieds ou avec de simples sandales Jocaste n'ait jamais vu les pieds d'Œdipe. Sans compter qu'un époux garde rarement ses chaussures dans le lit où il retrouve son épouse ...

La démonstration du Dr Bataille sur ce plan-là paraît irréfutable.Elle rejoint d'ailleurs celle que soutient un philologue reconnu, spécialiste de Sophocle, Albert Machin[5] qui, lui aussi, est convaincu

---

1 En rendant ποδοῖν ἀκμάς par « pieds » Mazon et Grosjean laissent le problème en suspens. Pignarre traduit « le bout des pieds » et J.Bollack « les extrémités des pieds », ce qui me paraît correspondre plutôt à l'interprétation de Bailly.

2 Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité Classique*, Bibl.de la Fac.de Philosophie et Lettres de Liège, 1938 (2e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1986), p. 41 sqq.

3 Platon, *Théétète*, 161A (allusion fugitive); *id.*, *Rép.*, 460C; Aristote, *Politique*, IV, 16, 18 = p. 1335b.

4 Proclus (*Poet.min.gr.*, II, p. 305-306, qui commente Hésiode, *Trav.*, 497 et cite aussi Plutarque); *Catalepton Virgilii*, XIII, 40; Ovide, *Mét.*, VIII, 730 sqq.

5 Albert Machin, « Jocaste dans le temps tragique », *Pallas*, 36, 1990, p. 7-18.

que Jocaste connaît la vérité dès le début. Dans son argumentation il attache une extrême importance à l'entretien que la reine, après la mort de Laïos, a avec le bouvier, ce personnage misérable dont les dieux ont fait l'instrument du destin de la famille royale : il est le serviteur qui a exposé l'enfant Œdipe; il est le témoin du meurtre de Laïos. Pour A. Machin, Jocaste accepte l'idée de vivre dans l'inceste et met tout en œuvre pour cacher la vérité et orienter l'enquête d'Œdipe vers une impasse. Cependant, malgré la rencontre ici entre un psychanalyste et un philologue, j'ai beaucoup de mal à accepter cette vision du personnage de Jocaste. Il me semble qu'un passage de la pièce l'interdit.

Jocaste vient d'apprendre la mort de Polybe. Elle crie sa joie :

> Esclave, rentre vite porter la nouvelle au maître. Ah ! oracles divins, où êtes-vous donc à cette heure ? Ainsi voilà un homme qu'Œdipe fuyait depuis des années, dans la terreur qu'il avait de le tuer, et cet homme aujourd'hui meurt frappé par le sort, et non pas par Œdipe ! (*O.R.*, 945-949)

Si elle savait qu'Œdipe n'est pas le fils de Polybe, elle ne laisserait pas éclater sa joie de façon aussi spontanée; elle ne s'empresserait pas de faire parvenir la nouvelle à Œdipe; elle ne raillerait pas les oracles divins. A ce moment-là il est clair qu'elle ne sait rien. Ou bien alors il faut admettre que Jocaste appartient à la catégorie des *hubristai,* des *theomachoi*, des Ajax fils d'Oïlée, des Tydée, des Prométhée, de tous ceux qui osent défier les dieux. Peut-on aller aussi loin ? J'hésite à le penser. Comment expliquer une telle joie(Jean Bollack parle de « jubilation ») ? Peut-on vraiment admettre que Jocaste soit capable d'une telle perfection dans la dissimulation ? Est-elle de la taille d'une Clytemnestre ou d'une Médée ? Ce serait remettre en question toute la tradition qui, de l'Épicaste pendue de l'*Odyssée* à la mère éplorée des *Phéniciennes*, fait de Jocaste une victime. Sophocle a-t-il eu l'audace d'aller à contre-courant de la tradition ? Disons que l'hypothèse du Dr Bataille et d'Albert Machin est au moins dérangeante. A l'appui de la thèse d'une Jocaste *theomachos,* on pourrait toutefois rappeler que quelques années plus tôt dans *Antigone* Sophocle avait dépeint Créon, frère de Jocaste, comme un personnage que l'*hubris* pouvait amener jusqu'au défi lancé contre les dieux et métamorphoser ainsi en *theomachos* :

> Qu'elle soit née de ma soeur, qu'elle soit encore plus proche de moi que tous ceux qui peuvent ici se réclamer de *Zeus Herkeios*, il n'importe : ni elle ni sa soeur n'échapperont à une mort infâme. (Soph., *Ant.*, 486-489)

> Non, quand les aigles de Zeus l'emporteraient pour le manger jusques au trône du dieu, même alors ne comptez pas que, par crainte d'une souillure, je vous laisse l'enterrer, moi. (Soph., *Ant.*, 1040-1043)

Si l'on s'en tient à l'interprétation traditionnelle, une question se pose : à quel moment Jocaste comprend-elle ? Très vraisemblablement au vers 1026 quand le Corinthien prononce le mot « Cithéron » :

> Œdipe : Tu m'avais acheté, ou rencontré toi-même ?
> Le Corinthien : Oui, trouvé dans un val du Cithéron boisé. (*O.R.*, 1025-26)

Plus haut, elle avait déclaré que Laïos avait fait jeter son enfant sur un mont désert (ἄβατον ὄρος, *O.R.*, 719). Mais elle sait bien que ce mont est le Cithéron, tout proche de Thèbes et si connu que le devin Tirésias en fait le nom générique de toute montagne :

> Quels bords ne rempliras-tu pas alors de tes clameurs ? Quel Cithéron n'y fera pas écho ? (*O.R.*, 420-421)

La suite de l'interrogatoire du Corinthien ne fait que confirmer l'horrible révélation : les pieds transpercés, le berger de Laïos qui a remis l'enfant...

C'est le Corinthien qui, dans l'interprétation traditionnelle, apporte à Jocaste la connaissance et le malheur. Mais si l'on choisit cette interprétation, on ne fait que déplacer le problème. Le Dr Bataille a le mérite de relancer la question que ne peut manquer de se poser tout lecteur de la tragédie de Sophocle, celle de l'absence de réaction de Jocaste quand elle découvre la mutilation de son époux. Aveuglement provoqué par les dieux ? C'est la réponse que proposent les spécialistes de l'Antiquité. Désir irrépressible de l'inconscient ? C'est la réponse du psychanalyste. Question subsidiaire : qu'aurait-elle fait si Œdipe avait obéi à ses objurgations :

> De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même aucun souvenir. A quoi bon ! (*O.R.*, 1056-57)
>
> Non, par les dieux ! Si tu tiens à la vie, non, n'y songe plus. (*O.R.*, 1060-61)
>
> Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure. (*O.R.*, 1064)

La vie aurait-elle continué comme auparavant ? Jocaste aurait-elle retrouvé tous les soirs le lit de son fils parricide et incestueux ? Ou bien se serait-elle suicidée de toute façon ? Mais ce suicide inexplicable aurait immédiatement entraîné la reprise de l'enquête abandonnée et se trouverait en contradiction avec sa tentative désespérée pour arrêter l'interrogatoire du Corinthien. L'ambiguïté de Jocaste demeure ou, pour garder la tonalité du titre de cet article, le mystère Jocaste reste entier.

Alain MOREAU

POSTFACE

par Alain MOREAU

On l'aura compris (et Jacqueline Assaël le dit avec beaucoup de netteté au début de son article), « femme fatale » est pris dans une acception plus large que celle qui a été popularisée par le cinéma. Quand on dit « femme fatale », on pense notamment à *Loulou* de Pabst (Louise Brooks), l'*Ange Bleu* de Sternberg (Marlène Dietrich), la *Femme et le Pantin* de Sternberg (Marlène Dietrich), trois films réalisés entre 1929 et 1935. Le fait que le mythe de la « femme fatale » soit incarné essentiellement par une Allemande, Marlène Dietrich, et ait été mis en scène par des metteurs en scène allemands, Pabst et Sternberg, au cours d'une période très précise, n'est certainement pas accidentel. C'est le moment où l'Allemagne humiliée et ruinée par la défaite subit de plein fouet la crise économique, connaît une agitation permanente et voit la montée, puis le triomphe du nazisme. A période noire, mythe noir[1]. Un mythe qui semble donc inscrit dans un temps et un espace précis, fort loin de la Grèce Antique. Sans doute ces limites sont-elles excessives car, après tout, la *Femme et le Pantin*, roman dont est tiré le film de Sternberg, a été publié par Pierre Louÿs en 1898 et la *Carmen* de Mérimée date de 1845. Mais même si l'on fait remonter à l'époque romantique le mythe de la femme fatale, on est loin de Médée ou de

[1] Voir Freddy Buache, *Le cinéma allemand*, 1918-1933, Paris, Hatier, 1984 ("Bibliothèque du cinéma"); Jean Tulard, *Guide des films*, Paris, Laffont, 1990 (coll. "Bouquins"), Tome I, p. 86, 828 et Tome II, p. 50-51.

Clytemnestre. Le titre choisi pour ce numéro des *Cahiers du GITA* constituerait-il donc une impropriété ? Cette série d'antithèses proposée par André Maurois tendrait à le confirmer :

> Etre à la fois femme fatale et amazone, épouse irréprochable et maîtresse adorée ...

Si l'Amazone, femme virile, est l'antithèse de la femme fatale, on ne devrait pas avoir le droit de parler ici des Danaïdes, des Lemniennes ou de Clytemnestre.

Mais l'origine du mot « fatal » nous incite à plus de souplesse. La femme fatale est la femme qui est liée au *fatum*, c'est-à-dire au destin et aux ombres surnaturelles qui pèsent de toute leur puissance inexorable sur les hommes. Et comme le *fatum* est le plus souvent un destin funeste, la femme fatale est productrice de malheur. Productrices de malheur, telles sont bien les héroïnes grecques en rébellion contre l'homme : Médée, meurtrière de la plupart des êtres masculins qui ont la malchance de se trouver sur son passage; les Danaïdes et les Lemniennes poignardant leurs époux; les Amazones, qui, de façon systématique, mutilent les enfants mâles et massacrent les hommes adultes; Clytemnestre, qui fend le crâne de l'époux avec la double hache ou (avec une volupté, une jubilation qu'elle rappelle de façon provocante dans le récit du meurtre devant les vieillards de l'*Agamemnon*) lui enfonce trois fois l'épée dans le corps. On a affaire ici à des tueuses, des destructrices, source d'effroi pour le sexe opposé. Plus haut, à la fin de mon étude sur les Danaïdes, je déclarais que les femmes viriles sont « la projection d'un fantasme, mélange d'attirance et de répulsion, du citoyen grec ». C'est un sentiment analogue qu'éprouvent les citoyens du XXe siècle pour les femmes fatales : elles font peur, elles constituent un piège mortel, mais elles sont fascinantes.

Les héroïnes des mythes grecs sont aussi, comme les femmes fatales, en relation étroite avec le destin et les divinités du destin. Clytemnestre est l'instrument des dieux. Ceux-ci châtient, en se servant de son épouse, le roi plein d'*hubris* qui n'a pas hésité à sacrifier sa fille Iphigénie pour satisfaire ses ambitions et qui a dépassé la mesure en anéantissant la ville de Troie. Hélène, la sœur d'Hélène, est aussi une arme destructrice entre les mains des dieux. Fille de Zeus et de Léda dans la version la plus connue, dans une autre version, attestée par les *Chants Cypriens*, elle a pour parents Zeus et Némésis,

déesse de la répartition et de la vengeance. Selon Zeus il y a trop d'humains sur la terre. Le dieu provoque la naissance d'Hélène, qui sera à l'origine de la guerre de Troie et de ses massacres. De cette Hélène némésienne, il reste bien des traces dans l'Hélène homérique (voire dans l'Hélène giralducienne). Jocaste, dont le ventre à la fécondité pervertie engendre parricides, incestueux et fratricides, est évidemment un jouet entre les mains d'Apollon punissant la double faute de Laïos (le viol de Chrysippe et la désobéissance à l'oracle). Phèdre sert les desseins d'Aphrodite qui veut châtier le puritain Hippolyte. La douce Alceste elle-même est proche des puissances du *fatum*, puisqu'elle tient entre ses mains le destin de son époux. Quant à la pieuse Antigone qui, à première vue, semble aux antipodes d'une Médée ou d'une Clytemnestre (« je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent »), elle est pourtant celle qui transforme un roi puissant en pauvre homme accablé par les suicides de son fils et de son épouse. Elle est l'occasion de la faute de Créon et sa mort entraîne le châtiment de celui-ci. Dans les mythes grecs comme dans les films des années trente, les anges bleus sont parfois aussi funestes que les démons. Quant aux hommes, aux prises avec des femmes qui les écrasent de leur personnalité, même (et surtout) s'ils sont roi des rois ou héros triomphant ramenant la toison d'or, ils ne sont guère plus que des pantins.

Alain MOREAU

APPENDICES

In Memoriam

Tomoo Tobari a fait ses études à l'université de Tokyo, mais il a travaillé deux ans à la Sorbonne sous la direction de Robert Flacelière pour achever sa thèse de doctorat en 1958. Maître de conférences à l'université Chuo de Tokyo dès 1960, il y a effectué toute sa carrière, comme professeur à partir de 1969. Il y fut doyen délégué en 1978. Depuis il y poursuivait son enseignement d'histoire du théâtre et de littérature française. Spécialiste du théâtre français du XVIIe siècle, il a publié une édition critique de la *Médée* de Longepierre (Paris, Nizet, 1967) et de l'*Electre* de ce même auteur (Paris, Nizet, 1981). Il est également l'auteur de *Racine et la tragédie grecque* (Tokyo University Press, en japonais). Il a par ailleurs traduit en japonais plusieurs œuvres de Corneille, de Racine et des ouvrages critiques ou historiques comme *L'amour en Grèce* de Robert Flacelière. Membre influent de la société des études grecques et latines du Japon, il a ardemment défendu dans son pays la culture française, les humanités classiques et le théâtre. Il a rempli diverses fonctions officielles. En 1971, il devint secrétaire général du Centre Japonais de l'Institut International du Théâtre, puis président. Depuis 1989 il était membre du comité exécutif de l'IIT. Il effectuait des séjours réguliers en France notamment pour achever un ouvrage sur *La pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac (1657). Travailleur infatigable, il a beaucoup contribué au rayonnement de l'IIT. Il s'est dévoué constamment auprès des étudiants japonais venus faire leurs études en France, surtout lors de son mandat de Directeur de la Maison du Japon à la Cité universitaire de Paris (1976-1980). Mais son dévouement était aussi constant à l'égard des Français travaillant sur la culture japonaise. Tous ceux qui l'ont connu ont apprécié sa compétence, sa courtoisie et sa gentillesse.

❖

Giusto Monaco nous a quittés le 14 février 1994 à l'âge de 79 ans. Pour tous ses amis et collègues ce fut un grand choc tant sa vitalité et son activité étaient intactes. Président de l'Istituto Nazionale del Teatro Antico di Siracusa, il laisse un grand vide auprès de tous ceux qui, depuis des années, ont pu admirer son travail et son dévouement à la cause du théâtre antique. Giusto Monaco a achevé ses études à l'Ecole Normale Supérieure de Pise. Professeur de philologie classique à la Faculté des Lettres et de Philosophie de l'Université de Palerme, il a été Président de cette université où depuis 1991 il continuait à exercer ses charges de professeur émérite. Il était membre de diverses instances universitaires nationales. Ses tâches administratives ne l'ont pas éloigné de ses travaux de recherche et il a publié un grand nombre d'articles et d'ouvrages sur le théâtre grec et latin : articles de philologie, études sur la dramaturgie antique et moderne, traductions et études critiques de comédies et tragédies grecques ou latines (*Rudens* de Plaute, *Médée* d'Ennius, etc.). Il était surtout connu pour son activité à la tête du prestigieux Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA). Il y exerçait la charge de Commissaire depuis 1973, puis de Président depuis 1993. Cette activité se partageait entre un travail scientifique dont témoignent les congrès internationaux organisés tous les deux ans. Les actes de ces congrès sont publiés dans la revue *Dioniso*. Les spécialistes du théâtre grec ou latin de tous les pays n'oublieront pas l'accueil qui leur fut réservé à Syracuse. L'autre volet de l'activité de Giusto Monaco comme président de l'INDA était dédié à l'organisation du festival de théâtre antique qui a lieu les années paires à Syracuse. Sous sa direction, ce festival est devenu le plus important du genre en Italie et sans doute sur le plan international. Parmi les dernières créations rattachées à l'INDA, il faut mentionner le festival de Ségeste et l'Ecole de théâtre antique d'où sont sorties déjà plusieurs promotions d'acteurs et de choristes. Le GITA avait pu, depuis 1982, nouer des liens étroits avec l'INDA grâce à Giusto Monaco qui était venu à plusieurs reprises à Montpellier. Ce deuil nous frappe particulièrement. En hommage et en souvenir de Giusto Monaco, l'INDA poursuit avec ardeur ses activités : le festival de 1994 s'est déroulé comme prévu, avec un succès teinté de nostalgie et le congrès de 1995 est annoncé sur le thème "Euripide, un théâtre du futur".

Paulette GHIRON-BISTAGNE

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

• FLASHAR Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das Griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, Munich, Beck, 1991. Un volume relié sous jaquette illustrée, 14,5 x 23 cm. 407 pages, 36 illustrations sur 20 planches.

Hellmut Flashar, professeur de philologie classique à l'Université de Munich, s'intéresse depuis longtemps aux mises en scène du théâtre antique dans les temps modernes. L'ouvrage qu'il nous propose est le fruit de longues années de recherches et de réflexions. Son projet commence avec l'adaptation de la tragédie de Sophocle *Œdipe Roi*, au théâtre de Vicenza en 1585. Il s'achève avec l'étude de la mise en scène de l'*Orestie*, par Peter Steins à Berlin en 1980, étude dans laquelle il se réfère constamment aux spectacles donnés jusqu'en 1990. L'enquête de H.F. ne porte pas seulement sur l'histoire du théâtre, de la littérature, de la musique. Son analyse tend à dégager, à travers l'histoire de la mise en scène, les diverses approches du théâtre antique chez les modernes. Il a privilégié comme domaine de ses recherches les pays de langue allemande. Pour les périodes, il a sélectionné le XIXe siècle, l'époque 1900-1920 où l'on assiste à une véritable renaissance du théâtre antique. On remarquera son étude sur la place de la tragédie grecque au temps du national-socialisme avec la censure de certaines œuvres comme *Antigone*. La documentation sur les cinquante dernières années est souvent de première main. Certaines œuvres semblent avoir connu une fortune particulière : l'*Orestie* d'Eschyle, *Antigone, Œdipe Roi* de Sophocle. Les œuvres d'Euripide ont eu une faveur plus

récente, de même que les comédies d'Aristophane qui restent presque marginales. Des versions les plus classicistes aux réécritures les plus modernes comme celles de Brecht, tous les aspects sont abordés. Les illustrations complètent utilement cette vaste enquête. L'ouvrage de H. Flashar est indispensable à toute réflexion sur le théâtre antique. Sa traduction en français rendrait de grands services.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• TAPLIN Oliver, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vases Paintings*, Clarendon Press, Oxford, 1993. Un volume relié sous jacquette illustrée, 16 x 24 cm, 129 pp., 46 illustrations en noir et blanc.

Cet ouvrage apporte une contribution essentielle à nos études. La nouveauté des documents publiés, l'originalité des interprétations, renouvellent une question que l'on pouvait penser épuisée depuis l'ouvrage de Louis Séchan (*Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926). Les publications de T.B.L. Webster et de A.D.Trendall avaient depuis fait connaître de nombreux documents. Le mérite d'O. Taplin est d'abord d'avoir pris pour sujet principal la comédie si souvent négligée au profit de la tragédie dans nos études. Par ailleurs la plupart des documents présentés ont été découverts après 1970 et ils sont tous illustrés dans l'ouvrage.

Le titre, comme il se doit dans un ouvrage consacré à la comédie, contient une énigme amusante : qui sont ces « anges comiques » invoqués sur la couverture au-dessus d'une illustration de vase où l'on voit des *chorégoi* sous les traits d'acteurs de la comédie phlyaque d'Italie méridionale ? Les *Chorèges* étaient sans doute le titre d'une comédie mettant précisément en scène ces « mécènes » qui financent les représentations dramatiques telles qu'elles avaient été organisées dans les concours d'Athènes. Or, aujourd'hui, les mécènes américains qui financent des spectacles sont surnommés les « anges ». C'est avec un clin d'œil sur le monde moderne qu'O. Taplin a mis son livre sous les auspices des « anges comiques » qui sont les « anges de la comédie » évoquée sur le nouveau vase présenté, vase auquel est consacrée une partie de l'ouvrage.

Les deux premiers chapitres consacrés l'un à Athènes, l'autre à la Grande-Grèce, précisent la part qui revient à chacun dans la diffusion du théâtre. Si Athènes est bien la mère des arts dramatiques, s'il est vrai qu'elle fut le siège de l'apogée des créations au Ve siècle, il convenait de rendre à la Grande-Grèce, Italie méridionale et Sicile, son importance dans l'épanouissement du théâtre à partir du IVe siècle. Tarente par exemple fut l'un des hauts lieux des représentations dramatiques. De nombreuses obscurités subsistent sur les modalités de ces fêtes du théâtre. Mais l'abondance des monuments figurés concernant la tragédie ou la comédie prouve à l'évidence la vitalité des deux genres au IVe siècle au moment où à Athènes même le théâtre connaît dans ses institutions et son art une crise.

Les deux chapitres suivants, consacrés l'un à la tragédie, l'autre à la comédie dans leurs rapports avec les peintures des vases, insistent sur la spécificité de l'iconographie pour chacun des genres. À travers l'analyse d'exemples précis, O. Taplin souligne combien il est difficile d'identifier dans une peinture tragique l'épisode précis de l'œuvre illustrée. En revanche les peintures comiques renvoient la plupart du temps à des scènes bien caractéristiques de comédies qui malheureusement n'ont pas été toutes conservées. Les peintures qui devaient être si parlantes pour les Anciens se présentent souvent aujourd'hui comme un rébus à déchiffrer. O. Taplin défend vigoureusement une thèse qui nous est chère, à savoir que la comédie illustrée dans les vases d'Italie méridionale, dits vases phlyaques, est en fait la comédie grecque ancienne. On peut y reconnaître souvent le répertoire d'Aristophane. Certes un chapitre traite des phlyaques et d'un auteur italiote comme Rhinton. Mais il minimise la part réservée ordinairement à la comédie populaire italiote.

Le chapitre 6 est consacré au fameux vase des *Chorèges* de New York d'où est partie l'étude. Cette peinture associe de façon originale des personnages comiques, Pyrias, deux *choregoi* et un personnage tragique, Egisthe, tous identifiés par des inscriptions. Comme nous l'avons indiqué, O. Taplin reconnaît dans ces « chorèges » non les choreutes, membres du chœur, mais les personnages officiels chargés de financer les représentations dramatiques. L'auteur voit dans ce document une preuve de plus à ajouter à la présence du théâtre athénien et de ses institutions en Italie Méridionale.

Le « métathéâtre » et ses interprètes fait l'objet du chapitre 7. Prenant l'exemple de la présence des flûtistes sur certaines peintures,

O. Taplin analyse de façon très intéressante certains aspects du « théâtre dans le théâtre ». Le vase de Bari (illustration 14, 11) montre deux personnages de comédie imitant le jeu du flûtiste. Mais leur interprétation, selon O. Taplin, ne peut être que mime, le vrai flûtiste étant accroupi à droite de la scène derrière une touffe de feuillage. Dans une digression (p. 77), complétée par le deuxième appendice, l'auteur pose la question de la participation des femmes parmi les flûtistes. S'il est vrai qu'au Ve et IVe siècles seuls les hommes intervenaient officiellement comme flûtistes dans les représentations théâtrales, la présence de femme sur la scène comique dans des rôles d'acrobates, de danseuses ou de musiciennes semble attestée dans divers documents d'Italie Méridionale.

Le chapitre intitulé « paratragédie et para-iconographie » analyse finement, documents figurés à l'appui, le procédé comique mis en œuvre par les peintres, s'inspirant d'un tableau tragique célèbre (et pas seulement d'une représentation de comédie), transposent sur le mode comique une scène tragique. La liberté créatrice des artistes avait aussi sa part dans les peintures qui nous sont parvenues.

Le Musée Getty possède un curieux vase montrant deux personnages comiques déguisés en oiseaux phalliques dansant de part et d'autre d'un flûtiste en habit de cérémonie. O. Taplin dans un appendice avoue cette fois son incapacité à apporter une réponse aux questions posées par ce document exceptionnel et il ne se prononce pas en particulier sur l'hypothèse qui fait de cette scène une illustration de drame satyrique.

Plusieurs index, une bonne bibliographie et le catalogue détaillé des illustrations font de cet ouvrage de lecture aisée et agréable un complément indispensable désormais aux études sur le théâtre grec.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*. Éditions La Découverte / École Française de Rome. « Images à l'appui » n° 4. Paris-Rome, 1991. Un volume 17 x 24,5 cm. Couverture illustrée en couleur. 288 p. 120 illustrations. Prix : 270 F.

Cet ouvrage est issu de la thèse de doctorat de l'auteur, thèse dirigée par Jean-Pierre Vernant et élaborée au Centre Louis Gernet

(autrefois Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes). L'étude est centrée sur les images des Lénéennes qui figurent généralement le masque de Dionysos accroché à un pilier autour duquel s'affairent prêtresses et ménades dans des scènes rituelles illustrant de façon encore énigmatique ce qu'on pourrait appeler le service du vin. Toute la première partie de l'ouvrage est donc consacrée à l'historique de la question et au *corpus* des représentations figurées. Cette étude très minutieuse sur le plan archéologique occupe la moitié de l'ouvrage. Les nombreuses illustrations qui l'accompagnent aideront le philologue impatient qui parfois se perd dans le détail des descriptions refusant d'aborder la question lancinante de l'interprétation. Il faut attendre la p. 177 pour voir traiter cet aspect de la question annoncée dans le titre à propos du « dieu-masque ». Le masque de Dionysos, son *prosopon*, fait d'abord l'objet d'une recherche des monuments conservés, vases, sculptures, terres cuites. Devant le silence des textes, c'est encore l'archéologie qui reste la première source d'information sur le masque du dieu, Dionysos étant, comme le dit l'auteur, « le dieu-masque » par excellence. Le dernier chapitre traite des piliers hermaïques, supports privilégiés du masque du dieu. L'auteur conclut qu'il s'agit bien d'une invention d'Athènes. L'ouvrage s'achève sur l'étude des jeux de masque dans les *Bacchantes* d'Euripide, étude particulièrement passionnante après une recherche austère centrée sur l'exégèse archéologique. On trouvera un catalogue précieux des monuments figurés relatifs aux vases des Lénéennes (L) et aux masques de Dionysos (M), catalogue accompagné d'une table des illustrations et d'un index muséographique. Un index général et une bibliographie complètent l'ouvrage. L'auteur n'a pas jugé bon de citer notre étude, *Les masques dans l'Antiquité classique*, catalogue de l'exposition d'Arles, paru en 1986, ni notre article « L'emploi du terme grec *prosopon* dans l'Ancien et le Nouveau Testament » (*Mélanges Delebecque*, Université de Provence, 1983). Au total, l'ouvrage a le grand mérite de ne pas céder à la facilité. L'austérité de l'approche archéologique trouve sa récompense dans la précision et la mise au point des connaissances actuelles sur un sujet resté mystérieux, à savoir le masque antique et le rôle de Dionysos dans les rites athéniens.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• HOFFMANN Geneviève, *Le châtiment des amants dans la Grèce classique*, Collection « Antiques », Paris, de Boccard, 1990. Un volume 16 x 24 cm. Couverture illustrée. 165 p. Six planches.

La nouvelle collection « Antiques » dirigée par François Hinard, chez de Boccard, s'est enrichie d'un livre passionnant. G. Hoffmann a su allier avec talent l'érudition et la précision recherchées par les spécialistes, l'élégance et la clarté jamais pédante demandées par le large public. L'appareil des notes a été allégé mais toutes les indications utiles sont citées ainsi que la bibliographie essentielle. Le sujet, il faut le dire, est captivant puisque dans une perspective sociologique et anthropologique il s'agit du traitement de l'adultère dans la Grèce classique, thème récurrent dans le répertoire de la comédie et de la tragédie. Dans les deux derniers chapitres, l'auteur dresse un état de la législation athénienne en la matière. La sévérité des lois d'Athènes sur l'adultère sont bien connues par différents procès dont nous avons conservé les actes d'accusation ou les discours de défense. Rappelons que le séducteur pris en flagrant délit pouvait être mis à mort par le mari trompé. Il s'avère que cette sévérité semblait justifiée par les implications morales, religieuses et sociales du délit. Le portrait d'Alcibiade, qu'on pourrait qualifier de séducteur professionnel, présenté avec brio, permet de mieux comprendre à la fois la fascination et la terreur que devait susciter la transgression des lois sur le mariage. Les héroïnes tragiques, Clytemnestre, Hélène en ont donné d'autres illustrations. C'est la cité d'Athènes qui est à ce sujet la plus exemplaire mais l'auteur présente également le cas de Gortyne et de Sparte. Si à Gortyne le délit d'adultère donne lieu à un véritable arsenal de mesures compensatoires avec des amendes différentes selon le statut des coupables, Sparte en revanche étonne par son indifférence : l'adultère n'existe pas à Sparte, femmes et enfants faisant partie de la communauté. Il était recommandé aux maris âgés ou malades de favoriser les liaisons adultères, d'où pouvaient naître de beaux enfants. Mais l'aventure de la femme du roi Agis avec le bel Alcibiade ne fut particulièrement appréciée ni du roi lui-même ni des autres citoyens. L'adultère par séduction reste toujours éminemment répréhensible. L'intérêt de l'étude vient aussi de ce que chaque exemple est présenté dans son contexte historique. A travers le sujet précis de l'adultère nous avons donc un tableau sociologique de la Grèce classique. Un dossier iconographique indépendant, limité à six planches, complète l'étude. L'auteur a craint sans doute des critiques d'ordre méthodologique.

Mais les documents présentés renvoient irrésistiblement à plusieurs de ses chapitres, et cela avec bonheur. Pourquoi n'avoir pas exploité plus à fond la contribution de l'iconographie ? Pourquoi s'en tenir à des conclusions parfois timorées ? Nous formulons une autre remarque. Alors que l'auteur a constamment le souci d'éclairer le lecteur néophyte, la différence entre Lycurgue, l'orateur athénien du IVe siècle, et Lycurgue le législateur spartiate de l'époque archaïque, n'est pas clairement exposée.

Mais l'ouvrage reste clairement un des plus complets et des plus agréables à lire sur la sociologie du mariage en Grèce ancienne.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *DIONISO*, Rivista di studi sul teatro antico. Vol. LXI, 1991, fasc. II. Istituto Nazionale del Framma antico, Corso Matteotti 29, Syracuse. Un volume 17 x 24 cm, 351 p.

Dans ce volume sont publiés les Actes du Congrès d'avril 1991 consacré au drame satyrique. Comme le sujet est peu traité par les philologues et ne fait guère l'objet de représentations scéniques, cette publication vient un peu combler un vide et une attente des lecteurs. La diversité des contributions prouve d'ailleurs l'intérêt des chercheurs, souligné par la conférence inaugurale de Luigi Paolo Rossi. Une première catégorie d'articles s'intéresse à l'aspect littéraire. F. Jouan présente une étude d'ensemble sur le chœur du drame satyrique. Les drames satyriques des trois grands tragiques font ensuite l'objet d'une recherche spécifique : Eschyle (M. di Marco), Sophocle (E. Valdo Maltese), Euripide (R. Seaford, R. Kannicht, G.F. Gianotti). C'est l'aspect institutionnel et historique qui retient ensuite l'attention. La place du drame satyrique dans les concours est étudiée avec le témoignage des inscriptions (P. Ghiron-Bistagne). Le drame satyrique post-euripidéen (I. Gallo), le mime (G. Mastromarco, D. Romano), les genres dramatiques à Rome (G. Chiarini, T. Guardi, J. Axer, H.D. Jocelyn) et à Byzance (J. Irmscher) montrent l'étendue des influences tardives du genre. Un dernier groupe d'articles concerne la mise en scène (A. Andrisano, E. Schumacher). L'étude du personnage d'Héraclès par Th. Pappas éclaire le lien entre la comédie et le drame saty-

rique. Enfin C. Barone présente un essai sur la survivance du drame satyrique dans le théâtre contemporain. L'ouvrage s'achève par un compte rendu de mises en scène de diverses pièces du répertoire, rubrique toujours utile qui prouve une fois de plus la vitalité du théâtre antique auprès du public moderne. Ce volume qui dresse un état des recherches sur le drame satyrique se révèle particulièrement intéressant et précieux pour les chercheurs.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique.* Collection de l'École Française de Rome, n° 172, 1993. Un volume 17 x 25 cm, 478 p., nombreuses illustrations noir et blanc.

Ce volume important présente les Actes d'une Table Ronde organisée à l'École Française de Rome en mai 1991. Les diverses contributions étudient les aspects techniques, religieux et idéologiques des *ludi* étrusques sur la base de données iconographiques, épigraphiques et littéraires. Les dernières découvertes archéologiques ont renouvelé le sujet sur plusieurs points et nous avons ainsi un véritable état de la question. On retiendra d'abord de cet ensemble que dans le domaine du sport et des spectacles les Etrusques n'ont pas été asservis aux exemples grecs. Ils ont manifesté une réelle originalité. C'est l'influence étrusque sur le monde romain qui explique à bien des égards des phénomènes complètement étrangers à l'hellénisme dans un domaine où pourtant la Grèce semblait prédominante. La question des origines revient dans plusieurs contributions qui insistent sur le particularisme des jeux étrusques (J.P. Thuillier, F. Dupont, F.H. Massa-Pairault, etc.). Plusieurs études apportent des éléments nouveaux susceptibles d'enrichir l'exégèse du théâtre grec. C'est le cas de l'article « Phersu, Phersuna, Persona; à propos du masque étrusque » de J.R. Jannot. Le masque étrusque n'est pas limité au jeu cruel du maître-chien dans la tombe des Augures. Il est porté aussi par des athlètes, des acrobates ou des danseurs qui parodient des rites et des jeux. Les fameux « ludiones » que les Romains firent venir d'Etrurie à Rome devaient porter ce masque. La facture de ce masque noir qui couvre le visage jusqu'au cou, le bonnet « scythe » qui l'accompagne souvent, ont peu de rapports avec les masques grecs. Deux exemples seulement de

chœurs satyriques grecs de l'époque archaïque peuvent être invoqués. C'est le drame satyrique et l'influence du culte dionysiaque qui semblent également attestés dans les premiers témoignages (VIe-IVe siècle) sur les jeux scéniques en Etrurie étudiés par V. Jolivet. Son article important souligne la vocation funéraire des premiers jeux scéniques étrusques. Les documents iconographiques présentés montrent clairement à la fois la spécificité des spectacles étrusques pour la période la plus ancienne et l'influence du théâtre grec pour la période plus récente. L'influence de la tragédie grecque est manifeste dans les programmes iconographiques des sarcophages étrusques de la période hellénistique, autour de 300 avant J.-C. Cependant, malgré les incertitudes et les difficultés d'analyse des monuments figurés, on peut affirmer que la présence du théâtre grec en Etrurie est bien postérieure à l'existence d'anciens spectacles étrusques. Cet ouvrage apporte donc des éléments importants qui plaident en faveur de l'autonomie et de l'originalité de la civilisation étrusque. Néanmoins, il ne résout pas toutes les difficultés sur la question des influences diverses et des échanges culturels entre l'Etrurie, la Grèce et Rome.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène, *Les danses armées en Grèce ancienne*, Publications de l'Université de Provence, 1993. Un volume 16 x 24 cm, 210 p., 59 illustrations, 1 carte.

Ce volume est le premier d'une trilogie que l'auteur consacre à la danse grecque antique. Son projet part de la définition de Platon (*Lois*, VII, 814e-816e) qui distingue les danses armées, les danses pacifiques et les danses dionysiaques. L'originalité de l'entreprise tient au fait que l'auteur pratique la danse en professionnelle. L'objet de son étude est ancré dans une réalité qu'elle désire toujours vérifier sur le plan pratique. Ses perspectives sont centrées à la fois sur l'histoire et la technique. L'ouvrage renouvelle donc les recherches de ses prédécesseurs, notamment ceux du musicien Maurice Emmanuel, et ceux de l'historienne de la danse Germaine Prudhommeau. Du point de vue de la méthode et de la recherche, l'ouvrage reste cependant fidèle au genre : les sources bibliographiques sont minutieusement dépouillées

et les documents iconographiques soigneusement analysés. Il faut souligner le souci d'authenticité de l'auteur qui a toujours cherché à contrôler l'exactitude des informations transmises sur les documents archéologiques qu'elle a vérifiés soit en se reportant à l'objet lui-même, soit en analysant et en comparant les diverses publications. Certains objets font ainsi l'objet d'une véritable redécouverte. Dans un large préambule l'auteur dresse un état des recherches sur la danse en Grèce ancienne. Puis elle présente sa méthode et son sujet. La danse des Courètes, celles des Corybantes et celle des Amazones sont particulièrement liées aux mythes et aux rituels. La pyrrhique est ancrée dans la cité : qu'il s'agisse de Sparte ou d'Athènes, elle est abondamment pratiquée et illustrée dans les institutions relatives à l'armée et à la guerre. Dans un chapitre fort intéressant, le problème d'une évolution vers le spectacle est posé. On découvre ainsi l'existence des pyrrhicistes femmes. Chaque danse fait l'objet d'un dossier où les sources littéraires sont confrontées aux sources iconographiques. Outre les procédés de réanimation du mouvement dont l'idée avait été lancée par Germaine Prudhommeau, l'auteur vérifie dans la pratique les possibilités techniques de ses reconstitutions. On notera aussi le constant recours aux différentes techniques de danse existant encore aujourd'hui, notamment de danse folklorique néohellénique.

Il est dommage que la modestie de la publication n'ait pas permis une meilleure qualité dans la reproduction des photographies. Le répertoire iconographique renvoie très soigneusement aux pages du texte, on regrette un peu qu'il n'en soit pas de même pour le répertoire des mots grecs. L'ouvrage reste néanmoins très attractif et toujours clair malgré l'aspect technique de certains passages. Il passionnera les spécialistes, philologues ou archéologues, mais aussi un large public.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• ASSAËL Jacqueline, *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1993, Diffusion Les Belles Lettres, 197 p.

L'ouvrage de Jacqueline Assaël a pour point de départ sa thèse de doctorat d'État, soutenue à Aix-en-Provence le 13 juin 1987. C'est le premier volet d'un triptyque destiné à constituer, avec les deux autres

volets qui devraient être publiés au cours des prochaines années, un ensemble proposant une interprétation globale de l'œuvre d'Euripide et de son processus de création. Le modèle méthodologique est le livre de Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (*Eschyle metteur en scène et théologien*), qui associe l'étude de la vision religieuse à celle de la dramaturgie. C'est à ce type d'approche que J. Assaël a voulu soumettre l'œuvre d'Euripide. La méthode adoptée impliquait le refus d'une critique privilégiant la pensée d'Euripide au détriment de la dramaturgie. Pour certains spécialistes en effet Euripide est un manieur d'idées, un théoricien, voire un philosophe de l'absurde. J. Assaël marque clairement son opposition : « La pensée se forme donc, en fonction des situations, des caractères. Le dramaturge ne peut pas être théoricien. Euripide l'est moins que tout autre ... Le théâtre d'Euripide n'est pas vraiment un "théâtre d'idées". Les réflexions sont fugaces et contradictoires" (p. 13, 17). Corrigeant ce que ces affirmations pourraient avoir d'un peu rigide, l'A. insiste sur la lucidité et la sagesse du poète; une lucidité qui est conscience du tragique, une sagesse qui est souffrance intellectuelle parce qu'elle s'identifie avec cette conscience. Mais elle précise aussitôt que l'intellectualité est impossible à étudier si on ne la lie pas étroitement à la théâtralité : le sentiment du tragique est *représenté*.

Ces prémisses nettement posées, J. Assaël choisit sept pièces qui lui semblent les plus aptes à illustrer l'évolution du poète dramaturge : *Alceste* et *Médée* pour la première phase, les *Troyennes, Hélène* et les *Phéniciennes* pour la deuxième, *Oreste* et les *Bacchantes* pour la dernière. *Alceste* pose le problème de la conscience de la mort. La réflexion d'Euripide sur la pensée humaine apparaît comme plutôt pessimiste, négative; cette pensée est dénoncée « comme superficielle et dérisoire ». Quant au spectacle, il détruit toute certitude et toute compréhension. Les effets scéniques autorisent une multitude d'interprétations, tout devient insaisissable. *Médée* s'inscrit dans la continuité d'*Alceste* par la dénonciation d'une raison humaine sans lucidité et submergée par la violence. La mise en scène est au service de la violence : on entend les cris des enfants qu'on tue. Médée possède bien une σοφία mais c'est un « mécanisme de pouvoir » et non une science liée à une démarche philosophique. Personnalité multiple, changeante, elle n'aurait pas de cohérence psychologique, même si la figure de la magicienne barbare s'impose à l'imagination du spectateur. Ainsi dans

la première phase de sa carrière Euripide met-il en scène « l'inconsistance du réel et de la raison humaine ».

Avec la deuxième phase apparaissent des personnages beaucoup plus lucides. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette lucidité est le fait de personnages féminins : ils sont moins engagés dans l'action et plus aptes à porter un regard lucide et critique dont on a tout lieu de penser qu'il est aussi celui du poète. J. Assaël accorde une place importante à la figure d'Hécube dans les *Troyennes*, pour laquelle elle éprouve manifestement une certaine fascination : « Hécube est immobile, au milieu d'une ville qui s'effondre, comme si elle incarnait la conscience du tragique dans un décor de fin du monde » (p. 66). Chez la reine la raison gouverne les mouvements. La mesure et la sagesse lui donnent une autorité naturelle qui lui permettent d'agir sur l'esprit égaré de Cassandre comme en témoigne chez celle-ci le passage du rythme du chant et de la danse au trimètre iambique. Lucide, raisonnable, Hécube en arrive à acquérir la stature d'un philosophe : dans les prières des vers 884-888 on retrouve des échos d'Anaxagore et de Diogène d'Apollonie. En relation avec le divin et le chthonien, elle est comme un axe du monde. Ce personnage « qui incarne la conscience du tragique » est « au centre d'un édifice sacré à la fois invisible, fragile, infrangible » (p. 79). Tout l'espace théâtral s'organise autour d'Hécube. Il n'en reste pas moins que ce personnage plein de grandeur, image d'une humanité plus accomplie que celle qui était présentée dans les pièces antérieures, n'a aucune prise sur l'action. C'est « le tragique d'une réflexion vaine » (p. 85).

La perspective adoptée par J. Assaël la conduit à consacrer dans *Hélène* un développement important à Théonoé qui pourtant, à la différence d'Hécube, n'apparaît que très tardivement sous les yeux des spectateurs. Dans une pièce dont le personnage éponyme est un être au statut ambigu, indéfinissable, déconcertant le spectateur égaré par les jeux d'un poète qui « se plaît à confondre la réalité et l'illusion » (p. 93), Théonoé constitue « un point de référence dramatique et théâtral » (p. 102). Elle appartient au monde de l'esprit et du divin. Elle « témoigne de la possibilité pour les humains de parvenir à la sagesse et à la connaissance » (p. 104) sans toutefois qu'on puisse identifier dans ses paroles une école philosophique précise. C'est un syncrétisme de doctrines philosophiques et religieuses. Pour J. Assaël à travers le discours de Théonoé ce sont les interrogations d'Euripide à la recherche des fondements d'une sagesse et d'une science que l'on

perçoit. Mais même si les réponses ne sont pas évidentes, *Hélène* apparaît comme un acte de foi : l'univers est intelligible, les hommes peuvent se forger une sagesse.

Dans les *Phéniciennes* c'est encore une femme qui apparaît au premier plan : Jocaste, protagoniste de la pièce. Elle incarne la sagesse et la raison. Elle distingue et énonce le droit (p. 116). Elle expose un système de pensée, conceptualise, à la différence de son fils Etéocle qui n'exprime qu'un amoralisme pratique et ne théorise pas son attitude. L'opposition avec sa fille Antigone est d'un autre ordre : à l'optimisme philosophique de la reine répond la conscience tragique d'Antigone qui voit le désordre du monde. Même dans la mort apparaît la revendication philosophique de la reine; trait d'union entre les fils au début de la pièce, elle devient à la porte Electre un corps réunissant les cadavres d'Etéocle et de Polynice. Mais ce dénouement est aussi un constat d'échec. Jocaste est un être isolé. Les habitants de Thèbes semblent avoir disparu. Jocaste est entourée d'étrangères venues de très loin. Elles manifestent leur solidarité avec la reine, mais le costume souligne la distance : pour les Phéniciennes des costumes au coloris chatoyant, pour la reine une tunique sombre. La ville n'est plus unie autour de son chef ni de sa reine. Les lieux sont dispersés, l'action est morcelée, chaque héros joue sa partie. La marginalisation de Jocaste traduit le désenchantement d'Euripide : l'intellectualité n'est plus que spéculation vaine. La pensée organisatrice est « perdue dans le désordre et la dureté du monde » (p. 126).

Dans les dernières années de sa vie, Euripide change à nouveau de cap : « Le poète explore désormais les voies qu'offre l'irrationnel ». En, effet dans *Oreste* le personnage qui incarne la conscience du tragique n'a guère de points communs avec Hécube, Théonoé ou Jocaste. Ici la notion de σύνεσις n'est plus associée à l'idée de clarté ou de rationalité : « Paradoxalement la prise de conscience la plus exacerbée conduit au délire » (p. 138). Et quand Oreste sort de sa folie, ce n'est pas pour retrouver la raison, mais le raisonnement. Il se transforme en sophiste cynique et hypocrite. Le discours est détourné de sa fonction, le raisonnement philosophique paraît discrédité. Enfin « la machine théâtrale semble s'emballer » (p. 144). Les personnages ne réfléchissent plus, sont pris de frénésie, les événements se succèdent avec rapidité, dans un rythme sans cesse accéléré, où la violence engendre la violence. Frénésie, foisonnement, confusion : Hélène est tuée, Hélène est sauvée, Hermione va être tuée, Hermione échappe à la mort.

Peut-on dire cependant qu'Euripide, dénonçant les dangers de la conscience en maniant la dérision, a renoncé à la recherche de la connaissance, de la σύνεσις ? Non. « L'intérêt manifesté par le poète pour le personnage hagard d'Oreste montre qu'une recherche passionnée et fascinée continue, même au-delà et au risque de la raison » (p. 152-153).

Dans les *Bacchantes* comme dans *Oreste*, connaissance et délire sont étroitement liés. Le rationaliste Penthée est aveuglé. C'est par l'irrationnel, par un rituel mystique, par l'enthousiasme initiatique qu'on peut arriver à la connaissance. C'est ce que tour à tour Dionysos, Tirésias et Cadmos tentent de faire comprendre au roi, mais « l'expérience tourne au tragique » (p. 157). Mêlant le théâtral et le religieux, Euripide met tout en œuvre pour que l'esprit abandonne sa résistance critique. Un phénomène de possession est suscité chez les spectateurs par la musique et la danse. Dans ce combat entre le rationalisme de Penthée et l'irrationnel prôné par Dionysos, le dieu doit nécessairement remporter la victoire. Pourtant son triomphe n'est pas éclatant. A la fin la vérité dionysiaque sera obtenue par l'intellect, non par l'expérience orgiastique qui ne constitue qu'une phase dans l'acquisition de la connaissance. L'esprit doit ensuite retrouver la lucidité pour assimiler la révélation : « je comprends », « nous savons » déclare Agavé. Les personnages découvrent des vérités essentielles, dans la douleur. Au total le mouvement de la pièce aboutit à un rejet de la bacchanale. C'est seulement de façon artificielle et par la violence que les Thébains accèdent à la ferveur dionysiaque. L'élan vers la connaissance extatique est avorté.

Ce résumé permettra, je l'espère, de donner une idée de la richesse de l'ouvrage. C'est une thèse, défendue avec courage, conviction, opiniâtreté. J. Assaël s'est refusée aux facilités et au confort de la thèse catalogue. Elle prend parti et appuie son argumentation sur un recours constant et précis aux textes. Bien entendu on ne peut maintenir jusqu'au bout cette problématique de l'intellectualité et de la théâtralité sans quelque excès. Parfois le regard paraît faussé et les conclusions peu convaincantes, notamment dans les développements consacrés à Médée. Je ne crois pas qu'on ait le droit d'écrire : « Le personnage perd toute unité » (p. 50), « Le rôle n'a pas vraiment d'unité » (p. 58), et encore moins : « Visiblement, le dédoublement est un procédé stylistique grâce auquel Euripide veut prouver l'inconsistance du personnage » (p. 50). Comment un dramaturge pourrait-il

être assez masochiste pour détruire volontairement la cohérence du protagoniste et se condamner ainsi à coup sûr à la troisième place du concours dramatique ? Cette troisième place, Euripide l'obtint, mais il ne l'avait certainement pas recherchée.

J. Assaël s'appuie notamment sur le fait que pour ce personnage féminin « dans certains cas, les adjectifs sont curieusement accordés au masculin » (il faudrait donner les références : participes ἠδικημένοι, 314; νικώμενοι, 315; adjectif ἄτιμοι, 696). On pourrait objecter que d'après R. Kühner-B. Gerth (*Ausführliche Grammatik der Griechischen Sprache*, Hannover und Leipzig, 1890-1904, II, 1, p. 82-83) lorsqu'on veut donner à la phrase une valeur de généralité, d'universalité, on emploie volontiers un masculin pluriel. Dans le concept de pluralité disparaît la différence de sexe. Mais à mon avis ce n'est pas la bonne explication. Comme j'essaie de le prouver dans une recherche en cours, ce n'est sans doute pas par hasard si dans la tragédie grecque des participes et des adjectifs du genre masculin sont utilisés pour caractériser des femmes qui s'opposent aux hommes, comme Clytemnestre (Eschyle, *Ch.*, 717) ou Antigone (Sophocle, *Ant.*, 455, 926). Bien loin de détruire l'unité du personnage, ce fait syntaxique la conforte. Femme par son sexe, Médée a un comportement qui n'est pas celui de la femme silencieuse et cloîtrée dans le gynécée. Elle lutte contre les hommes et en triomphe.

Partagée entre sa haine fondée sur l'orgueil, la jalousie, la violence profonde qui la pousse à sacrifier les enfants pour provoquer chez Jason la souffrance la plus atroce et de l'autre côté sa maternité douloureuse qui voudrait les épargner, elle est à coup sûr un être complexe qui connaît les hésitations et le débat intérieur, mais on ne saurait parler de « personnage fragmenté ». Il y a une unité évidente de Médée, qu'on perçoit seulement si on la juge sur des critères différents de ceux qu'on utilise pour les autres rôles. Médée n'est pas l'incarnation de l'humanité. Elle la dépasse. C'est un personnage au-dessus de l'humain, qui écrase les autres personnages et notamment son époux, le médiocre Jason. Sorcière, meurtrière, barbare, elle représente la violence paroxystique et d'autant plus redoutable qu'il y a en elle du divin. Descendante d'Hélios, elle se présente à la fin comme un *deus ex machina* quand elle apparaît au-dessus de la maison dans le char de son ancêtre, avec un attelage de dragons ailés, mais la fonction est pervertie. Ici la déesse n'intervient pas pour dénouer une situation inextricable et apporter l'apaisement : elle laisse derrière elle un champ de

ruines. C'est dans cette puissance destructrice, potentielle puis réalisée, que réside l'unité du personnage de Médée. Réduite à la problématique de l'intellectualité la figure est affadie.

J'ai parlé du courage avec lequel J. Assaël défend sa thèse. Je lui reprocherai cependant parfois une certaine timidité. Il lui arrive de citer de façon maladroite des critiques au milieu d'une argumentation comme si la référence constituait un élément de l'argumentation, une preuve irréfutable : « P. Ghiron affirme ... » (p. 18); « A. Lesky a bien montré ... » (p. 27); « A. Rivier explique ... » (p. 38); « D. Jourdan-Hemmerdinger l'explique ... » (p. 79); « C. Willink estime que ... » (p. 150). Il faut apprendre à marcher sans béquilles. *Aristoteles dixit* n'est pas un argument.

Sur quelques points je corrigerais ou préciserais les interprétations et les informations de l'auteur. Ainsi J. Assaël écrit-elle à propos d'Alceste : « La représentation que propose Euripide est beaucoup plus audacieuse que ne le sont les créations mythiques et folkloriques. La pièce fournit le seul exemple d'une œuvre où la mort apparaît vaincue » (p. 27). C'est oublier les héros des contes qui concluent un pacte avec un avatar de la mort, le diable, et parviennent à échapper à l'enfer qui leur est promis en se montrant plus malins que l'être surnaturel. C'est oublier que des pièces avaient été consacrées à Sisyphe par Eschyle, Sophocle, Euripide lui-même, Critias (sans compter, après Euripide, Apollodorus Gelous et Pomponius). Il faudrait donc corriger la remarque en précisant qu'*Alceste* est la seule pièce *conservée* où la mort est vaincue.

Dans un autre passage consacré à *Alceste*, J. Assaël écrit : « Si Alceste est une créature de l'au-delà, la scène finale représente un mariage avec la mort » (p. 40). Ne serait-il pas bon de rappeler ici que le personnage d'Admète lui-même était probablement en relation avec le monde infernal ? Admètos, « l'Indomptable », pourrait bien être une hypostase d'Hadès : l'exil d'Apollon dans son royaume de Thessalie apparaît comme une mort temporaire (dans le contexte initiatique de la mort et résurrection); la mère d'Admète est Clyménè, or « Clyménos » est un euphémisme pour désigner Hadès; selon Hésychius Admète est le père de la déesse infernale Hécate; les fils d'Admète sont en relation avec les chevaux, animal chthonien en Grèce comme dans le monde entier; enfin l'une des épiclèses d'Hadès est *adamastos*, très proche d'*admètos*. Il faut lire à ce sujet Bernard

Sergent : « L'histoire d'Alkestis prend dans ces conditions une autre coloration : c'est bien la mort des vivants qui nourrit l'Hadès et prolonge son existence ... » (*L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1984, p. 131).

D'une façon générale, dans une étude qui cherche à décrire l'évolution intellectuelle d'un poète, il conviendrait d'indiquer les dates des pièces ainsi que leur contexte historique et culturel.

La bibliographie est riche et en dehors des oublis de l'édition de James Diggle (Oxford University Press, 1981-1984), ne comporte pas de graves lacunes. On pourrait toutefois, à côté de Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ajouter Jean-Paul Dumont (avec la collaboration de Daniel Delattre et Jean-Louis Poirier), les *Présocratiques*, Paris, Coll. de la Pléiade, 1988. Au vieux livre de M. Emmanuel, *La danse grecque antique*, Paris, 1896, on pourrait préférer Germaine Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965 (plus ancien : Louis Séchan, *La danse grecque antique*, Paris, de Boccard, 1930). J; Assaël ne pouvait pas connaître au moment où elle rédigeait son livre l'ouvrage de Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, premier volet de sa thèse remaniée, *Recherches sur la danse dans l'Antiquité grecque*, Univ. d'Aix-Marseille I. La présentation est soignée mais comporte néanmoins trois maladresses. Il aurait fallu séparer les éditions et commentaires de la bibliographie critique. On doit absolument indiquer la pagination des articles. Enfin il est d'usage d'indiquer le nom de l'éditeur des actes d'un colloque. Une faute de détail : la première édition de Vernant-Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, n'est pas de 1981 mais de 1972. Deux précisions : Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide » (*L'Homme*, 93, 1985), a été repris dans *Mythe et tragédie deux*, Paris, La Découverte, 1986. Segal, « Les deux mondes de l'*Hélène* d'Euripide » (*REG*, 85, 1972) a été repris dans *La musique du sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris, La Découverte, 1987.

Les notes ont été revues soigneusement et un sondage m'a permis de vérifier l'exactitude des références. Cependant p. 50, note 33, il faudrait corriger *Médée*, 1241 en *Médée*, 1249. Je ferai un reproche en ce qui concerne les citations de critiques. Pourquoi asséner au malheureux lecteur tant de citations en anglais, allemand et italien ? Cela

oblige à une constante gymnastique intellectuelle et rend la lecture difficile pour le non-spécialiste. Il vaudrait mieux traduire.

Le grec a été revu avec le plus grand soin. Il faudrait cependant corriger p. 194 un *ἀνάγχη, faute redoublée par la translittération (**ananchè*).

Sur le style je ferai quelques réserves. On est parfois gêné par cette succession de phrases brèves qui donnent souvent l'impression (fausse) d'une juxtaposition, d'un catalogue plutôt que d'une pensée en train de développer une argumentation. Il faudrait sans doute utiliser davantage les mots-outils de la rhétorique et de la logique.

Voilà un compte-rendu bien long. Cette longueur ne signifie pas que l'ouvrage mérite beaucoup de reproches. Bien au contraire il est la marque de l'intérêt pris à la lecture. Après les études de François Jouan (1966), Rachel Aélion (1983, 1986), Jacqueline de Romilly (1961, 1986), C. Baconicola-Gheorgopoulou (1985, thèse qui, à ma connaissance, n'a pas encore été publiée en dehors des microfilms de Lille), Jacqueline Assaël apporte sa pierre à la critique euripidéenne en France. Par sa densité, sa vigueur et son originalité, son livre marque une date importante dans l'histoire de cette critique et l'on attend avec impatience les deux autres volets du triptyque.

Alain MOREAU

• † GHIRON-BISTAGNE Paulette (avec la collaboration de Keiko Omoto et de † Tomoo Tobari), *Gigaku. Dionysies nippones ou Les avatars de Dionysos sur les routes de la soie*, Collection « Textes et Documents » des publications du G.I.T.A., Université Paul-Valéry de Montpellier, 1994, volume 21 x 29. Relié sous jaquette illustrée, 163 p., 90 illustrations. Papier couché.

Cet ouvrage est d'une originalité rare parmi les publications des hellénistes. P. Ghiron-Bistagne y étudie une forme de spectacle japonais, le Gigaku (prononcer « Guigakou »), dans le but de « faire connaître en Occident un épisode étrange de l'histoire ancienne du théâtre ». L'auteur démontre en effet au cours de ce livre comment le Gigaku est originellement issu des représentations dionysiaques importées en Asie par les confréries d'acteurs grecs qui ont exercé leur

art sur ce continent après les conquêtes d'Alexandre. Pour réaliser ce travail, P. Ghiron a notamment accompli deux missions au Japon en 1977 et en 1991.

Après un bref historique qui présente cette forme de spectacle mimé accompagné de danse et de musique, né au VIIe siècle et disparu au XIVe siècle, P. Ghiron aborde des questions très épineuses. Elle essaie en effet tout d'abord de reconstituer la trame d'un spectacle de Gigaku grâce aux rares documents qui sont à la disposition des chercheurs : le *Kyôkunshô*, *Traité sur la musique* rédigé en 1233 et les inventaires des temples bouddhiques où des masques de Gigaku ont été consacrés. En examinant très précisément ces textes dont elle montre parfois le degré relatif de fiabilité et en discutant les théories exposées dans quelques études érudites qui ont précédé sa tentative (notamment le livre de Ryôzô Niïzeki, *Le théâtre Gigaku et les arts dramatiques d'origine gréco-romaine, Recueil d'études théâtrales*, Tokyo, 1977), P. Ghiron établit l'ordre des épisodes qui composent le spectacle de Gigaku et elle met en évidence quelques ressemblances avec les modalités caractéristiques des représentations grecques (entrée des musiciens au son de la flûte, procession phallique, etc.).

Des points communs apparaissent aussi dans la typologie des masques. Les traits de certains personnages de Gigaku rappellent en effet de façon frappante l'aspect des satyres dionysiaques (Konron), des amoureuses de la comédie grecque moyenne (Gojo) ou le faciès du masque archétypal de la Gorgone (personnage de Rikishi en particulier) (*Erratum* : p. 17, les légendes des photographies n° 2 et n° 6 ont été interverties). L'étude archéologique et exhaustive des masques conservés, menée avec une extrême précision scientifique, permet de fixer les critères d'une classification rigoureuse dans des domaines où demeurent bien des obscurités, des incertitudes et des contestations. Dans cette mesure, elle intéresse au premier chef les japonologues spécialistes du Gigaku, mais aussi les hellénistes, d'un point de vue historique.

Dans la partie suivante de son livre, moins technique, P. Ghiron explique l'évolution des formes théâtrales. Selon elle, le Gigaku s'est peu à peu construit à partir d'éléments composites, sans doute dans le bassin du Tarim, en Chine. Les oasis qui s'y trouvent sont au carrefour des routes de la soie. Les marchandises, mais aussi les productions culturelles ont transité par ces voies et les spectacles de Gigaku auraient été introduits au Japon après un passage par la Corée. Les masques

attestent d'influences diverses, grecque, persane, iranienne, chinoise, coréenne. La démonstration se fonde aussi sur une documentation historique et sociologique.

P. Ghiron esquisse enfin une interprétation anthropologique de cette métamorphose des fêtes dionysiaques en célébrations bouddhiques. Ce propos constitue l'achèvement de son œuvre, au sens plein du terme. L'auteur définit en effet le théâtre comme un art aux potentialités transculturelles à travers lequel peuvent s'exprimer les formes du sacré spécifiques à chaque peuple. Malgré l'étrangeté nécessairement déconcertante des noms propres, cet ouvrage est très clair et d'une lecture agréable. La technique photographique de P. Ghiron lui a permis d'intégrer dans son livre les dimensions visuelle et artistique de la représentation théâtrale.

Son travail allie l'exigence, l'utilité et une véritable générosité scientifiques. Pour illustrer ce jugement, on peut alléguer par exemple que la description méthodique et extrêmement détaillée de quelque soixante-dix masques aurait pu devenir fastidieuse si l'attention qu'elle leur porte n'était pas devenue affection, de toute évidence. L'humanisme manifesté dans ce livre lui a valu d'être distingué par l'Unesco : il a obtenu le statut de « programme associé à l'étude intégrale des routes de la soie ». D'une certaine manière, l'hellénisme sort transcendé de cette expérience et de cette réflexion.

Jacqueline ASSAËL

• MACHIN A. et PERNÉE L., *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10-11-12 janvier 1992, Publications de l'Université de Provence, 1993, 388 pages, 250 F. (commandes à adresser aux Publications de l'Université de Provence, 29 av. R. Schuman, 13621 Aix-en-Provence, Cedex 1).

Depuis 1984, aucune rencontre internationale n'avait été consacrée à l'étude exclusive du théâtre de Sophocle. L'intérêt que présente le colloque d'Aix-en-Provence apparaît d'autant plus nettement que durant ces dernières années, ce poète est devenu « l'auteur le plus controversé qui soit ». A. Machin explique qu'il a décidé de proposer aux spécialistes un sujet d'étude portant sur le personnage parce que cet

élément de la création théâtrale lui semble devoir nourrir les recherches les plus enthousiasmantes parmi celles que suscite l'œuvre de Sophocle. Mais par ailleurs, comme G. Ronnet le souligne dans le premier article présenté dans ce volume, l'ambiguïté de Sophocle autorise des interprétations multiples à propos d'un même point. C'est pourquoi une limite a été fixée à l'appréciation personnelle et subjective : « cette limite nous est fournie par l'étude approfondie du texte », précise A. Machin, justifiant ainsi le titre complet donné à ce colloque.

Parmi les premiers articles, quelques-uns portent sur l'étude des manuscrits (A. Tuilier, « La place du *Parisinus gr.* 2712 A dans la tradition manuscrite de Sophocle », M. Papathomopoulos, « De quelques manuscrits de Sophocle revisités », J.-M. Bremer, « Le texte de l'*Œdipe à Colone* »). Ces communications sont particulièrement importantes parce qu'elles apportent quelque clarté à propos d'une tradition encore mal connue et quelquefois maltraitée. De plus, ces travaux présentent un intérêt tout à fait actuel puisqu'ils contestent certaines leçons et certaines méthodes adoptées dans la nouvelle édition de Sophocle établie en 1990 par H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson.

Hors de ce domaine d'érudition bien spécifique, les communications suivantes portent plus directement sur les personnages sophocléens. Dans cette première partie du recueil intitulée « le texte » figurent les études de P. Demont (« Autour du vers 899 de l'*Antigone* de Sophocle ») et de P. Judet de la Combe (« *Antigone*, 361-364 ») qui justifient leur interprétation de certains passages très discutés, et un commentaire de D. Pralon sur le fragment 941 (Radt).

Le recueil est ensuite divisé en plusieurs parties : « Structure des pièces et personnages » (F.R. Adrados, U. Albini, J. Irigoin, J. Jouanna); « Thèmes et personnages » (P. Easterling, M. Trédé, A. Moreau, Ch. Segal, A. Garvie, P. Ghiron); « Couples et groupes de personnages » (F. Jouan, P. Vidal-Naquet, S. Saïd, G. Karsaï, M. Fartzoff).

Ces études apportent des aperçus très divers. Le recueil regroupe en effet des illustrations de toutes les méthodes connues de critique littéraire (étude sémantique de M. Trédé, anthropologique de Ch. Segal, "numérale" de J. Irigoin qui, après un décompte précis des vers qui composent les diverses parties d'une pièce en déduit l'état du texte, l'évolution dramatique et quelques considérations psychologiques; comparative et "archéologique" de P. Ghiron : elle établit en effet l'importance du thème de l'amour chez Sophocle après un examen

de plusieurs *Antigone* (celle d'Euripide et celle d'Astydamas) mené à partir de fragments; analyse des fonctions dramatiques (J. Jouanna, S. Saïd), étude psychologique (A. Moreau, F. Jouan, M. Fartzoff) etc. G. Karsaï s'exerce pour sa part à situer la date de composition d'*Œdipe Roi* en comparant les thèmes contenus dans cette pièce et dans l'*Hippolyte* d'Euripide. J.M. Lucas se livre à la reconstitution d'une trilogie sophocléenne.

Certains sujets abordés dans cet ouvrage s'inscrivent dans le cadre des débats les plus actuels : la réflexion de A. Garvie sur ὕβρις paraît en même temps que le gros volume de N.R.E. Fisher consacré au même sujet.

Toutes les communications sont présentées en français.

Ces actes du colloque d'Aix-en-Provence sont riches. Ils démontrent la complexité souvent déconcertante du théâtre de Sophocle.

Jacqueline ASSAËL

• ALBINI U., *Euripide. Andromaca. Troiane.* Milan, 1993, 13000 Lires.

U. Albini fait paraître chez Garzanti, en livre de poche, la traduction de deux pièces d'Euripide, *Andromaque* et les *Troyennes*. Le texte grec placé en regard est emprunté à l'édition de Diggle. Avant de s'intéresser directement à ces deux tragédies, l'auteur les introduit par un commentaire général qui porte sur l'œuvre complète d'Euripide. Il aborde les thèmes suivants : vie et œuvre du poète, caractères, crise du héros, personnages féminins, structure des pièces, *deus ex machina*, chœur, Euripide le « laïc », style, métrique, sort réservé à cette œuvre à travers les âges. Les développements sont nécessairement succincts, mais les remarques ne sont pas banales et elles révèlent de la part du critique un souci constant d'imaginer les effets produits par le spectacle sur le public.

U. Albini insiste d'ailleurs sur sa volonté de produire une traduction adaptée à la représentation théâtrale, même si certains passages lyriques doivent pour cela être légèrement condensés.

L'interprétation des deux pièces qui est donnée en introduction dégage bien leur originalité tragique (notamment à travers le commentaire qui est fait de l'absence angoissante de Néoptolème dans *Andro-*

maque) et leur portée actuelle (U. Albini montre que dans les *Troyennes*, Euripide condamne l'absurdité et l'horreur de tout conflit armé).

La bibliographie est riche. Les notes fournissent un commentaire littéraire plus que philologique.

L'ouvrage est intéressant et il constitue un instrument utile pour aborder l'étude de ces deux pièces.

Jacqueline ASSAËL

• GOLDHILL Simon, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge University Press, 1992, 102 pages.

Ce volume fait partie de la collection « Landmarks of World Literature » : il présente donc un chef d'œuvre de la littérature universelle à un public qui n'est pas nécessairement composé de spécialistes.

Avant d'aborder l'étude littéraire de l'*Orestie*, S. Goldhill décrit le contexte historique et les structures sociales dans lesquels s'inscrit la démarche de création eschyléenne (p. 1-21). Les remarques sont très générales. L'auteur développe ensuite une analyse de la trilogie conforme à une interprétation dite traditionnelle : à travers les trois pièces, le lecteur est amené à discerner comment les conflits tragiques se résolvent en une harmonie à laquelle la perfection de l'ordre social finalement établie permet d'aboutir. Ce point de vue est ensuite corrigé et nuancé par un exposé critique d'inspiration marxiste, puis féministe (p. 33 et sqq.). Selon ces théories, la complexité de la notion de *Dikè* dans la pièce montre que la cité impose un idéal de justice qui n'est pas indiscutable et le mouvement du drame apparaît comme le rétablissement d'une autorité patriarcale ébranlée par les transgressions de Clytemnestre, mais virtuellement menacée encore par la personnalité ambiguë d'Athéna qui règle l'issue du drame. Après avoir expliqué comment Eschyle dessine le nouvel ordre d'une cité athénienne qui pourrait être sereine, S. Goldhill énumère quelques facteurs qui au contraire définissent la condition humaine et la vision du poète comme tragiques (le langage n'est pas sûr, les rapports de l'homme avec son passé, avec les dieux, sont angoissants). L'auteur ne termine pas son ouvrage sans essayer de faire goûter la poésie d'Eschyle à son lecteur.

Cette tentative s'effectue à partir du commentaire de trois courts passages de l'*Orestie* transcrits en caractères latins (!). Enfin, S. Goldhill indique l'influence littéraire qu'Eschyle a exercée à travers l'*Orestie* sur la tragédie grecque, la littérature allemande du XIXe siècle et le courant féministe (p. 93 sqq.).

Ce livre n'est pas dépourvu d'attrait, ni de perspectives intéressantes ou originales. Il réussit d'ailleurs à allier les mérites que pourraient présenter une initiation assez académique et une exploration moderne et plurielle. Bien sûr, l'analyse, concentrée en une centaine de pages, est souvent sommaire et la variété des approches n'empêche pas une certaine raideur : en particulier, l'auteur n'organise pas son texte de manière que l'analyse historique éclaire directement le commentaire littéraire. Les deux aspects demeurent distincts. De plus, S. Goldhill propose comme cadre de la représentation de l'*Orestie* l'image très précisément datée d'une Athènes du Ve siècle, sans tenir vraiment compte du fait que le mythe mis en scène par Eschyle apporte une espèce de profondeur historique qui permet de comprendre la variété des sens que prend le mot *Dikè* dans la pièce.

Les qualités pédagogiques du livre en feront un instrument commode pour des étudiants anglophones, non hellénistes auxquels il est destiné (la bibliographie se réfère exclusivement à des ouvrages écrits en anglais).

Jacqueline ASSAËL

COMPTES RENDUS DE CONGRÈS ET SPECTACLES

- « Seneca e i volti del potere », Universita di Genova, Regio de Liguria, Progetto Luni, 10-11 décembre 1993.

- « Théâtre, Démocratie ». THECIF, Conseil Régional d'Ile-de-France. De janvier à avril 1994, six spectacles, des ateliers pédagogiques et un colloque reposent les questions que la tragédie antique posait au pouvoir.

- « Aristophane. La langue, la scène, la cité ». 17-19 mars 1994. Université de Toulouse-Le Mirail.

- *Les Perses* d'Eschyle. Mise en scène de Peter Sellars. Festival de Salzbourg. Compte rendu d'Olivier Schmidt, journal *Le Monde*, samedi 31 juillet 1993, p. 16.

- *Les Suppliantes* d'Euripide. Mise en scène de Miloud Khetib, Théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, octobre 1993. Compte rendu de Michel Cournot, journal *Le Monde*, samedi 23 octobre 1993, p. 19.

- *Antigone* de Sophocle. Mise en scène de Gilles Bouillon, Centre Dramatique de Tours, novembre 1993. Compte rendu de Michel Cournot, journal *Le Monde*, mardi 30 novembre 1993, p. 19.

• *Les Troyennes* d'Euripide. Mise en scène de Daniel Benoin, en français et en arabe. Théâtre de la Ville à Tunis, Théâtre Jean Dasté à Saint-Etienne et Théâtre du Rond-Point Renaud-Barrault Paris, janvier-mars 1994. Compte rendu de Bernadette Bost, journal *Le Monde*, samedi 5 février 1994, p. 16.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• Congrès de la Fédération Internationale des Etudes Classiques (FIEC)

Le Congrès de la *FIEC* qui s'est déroulé du 23 au 27 août 1994 à l'Université Laval (Québec, Canada) a réuni trois cents spécialistes de l'Antiquité venus du monde entier. Parmi les nombreux thèmes abordés plusieurs ont fait une large place au théâtre antique :

- Interprétations antiques des mythes et des rituels (Sophocle, Euripide).
- Imitation et influence dans les littératures anciennes (Eschyle, le drame satyrique, la poésie tragique hellénistique, les comédies ancienne, moyenne, nouvelle, Plaute).
- La tradition classique en Amérique (Sophocle, Euripide, Plaute).
- La comédie ancienne et la politique (Aristophane, Cratinos, Eupolis, Platon le Comique, Polyzélos).
- L'originalité de la comédie latine (Ménandre, très souvent cité en tant qu'inspirateur grec, Naevius, Plaute, Cécilius Statius, Térence, Turpilius, Afranius, les *Ludi Scaenici*, la *palliata*, la *togata*).
- Stratégies narratives de l'historiographie antique (Sophocle, Aristophane).

Toutes ces communications ont été d'une haute tenue et constituent un apport précieux pour l'étude du théâtre antique et l'examen de l'influence qu'il a exercée sur des écrivains plus tardifs et sur l'époque moderne et contemporaine. Il est dommage que n'ait pas été prévue la publication des Actes. Il faudra lire de façon attentive l'*Année Philologique* dans les années qui viennent pour recueillir toute cette substantifique moëlle.

Le Congrès fut remarquablement organisé et ne s'est pas limité aux communications scientifiques. Il y eut, comme toujours, des réceptions officielles et prestigieuses : présence et allocutions du

Ministre de l'Education du Québec, du Président d'honneur de la Société des Etudes Anciennes du Québec, du Recteur de l'Université Laval, du Consul Général de France, du Doyen de la Faculté ...). Les Congressistes ont pu profiter de visites guidées de la vieille ville de Québec, des plaines d'Abraham (lieu de la bataille de 1759), de la province profonde avec ses traditions anciennes, d'une réserve indienne. L'un des temps forts fut la visite du Musée de la Civilisation avec une exposition temporaire sur les trésors antiques des Empereurs d'Autriche, remarquable par sa céramique grecque, ses sculptures et ses camées. Sur le lieu même du Congrès les éditeurs d'ouvrages sur l'Antiquité, venant du monde entier, avaient installé des stands. Enfin l'équipe de l'Université Laval (enseignants et conservateurs) avait préparé de nombreuses affiches ainsi qu'une riche et intelligente exposition sur la condition de la femme dans l'Antiquité illustrée par de précieux vases attiques à figures noires et rouges et des textes d'Eschyle, Euripide, Aristophane, Lysias et Xénophon. L'ensemble constitue donc une manifestation très réussie.

Alain MOREAU

FESTIVALS DE THÉÂTRE EN GRÈCE

1. Athènes

A Athènes, quelques pièces antiques sont représentées au théâtre du Lycabette ou dans l'Odéon d'Hérode Atticus pendant les festivals d'été.

Cette année, l'**Odéon d'Hérode Atticus** a accueilli la troupe du Théâtre National d'Athènes qui a joué *Ploutos* d'Aristophane le 20 et le 21 août 1994. Cette pièce est souvent représentée en Grèce et cet été les amateurs de théâtre ont pu comparer la mise en scène de Stamatis Phassoulis (Théâtre National d'Athènes) et celle de Mimis Kouyoumtzis (Théâtre d'Art Karolos Koun) qui a présenté cette comédie à Epidaure (*cf. infra*).

Des pièces antiques figurent aussi au programme du **théâtre du Lycabette** : par exemple, la comédie d'Aristophane, les *Gre-*

nouilles, a été jouée par l'Ὀργανισμὸς Δωδεκανησιακοῦ Θεάτρου le 9 et le 10 juillet et reprise le 8 août; le Δημοτικὸ Θέατρο Περιστερίου s'est produit le 4 août et a interprété les *Acharniens* d'Aristophane et le 17 août 1994 la troupe du théâtre de Kalamata a représenté *Antigone* de Sophocle (*cf.* compte rendu détaillé *infra*). Le ministère grec du tourisme déclare son ambition d'amener au Lycabette un public jeune afin qu'il découvre des spectacles de qualité.

• *Antigone*, Sophocle, 17 août 1994, Théâtre du Lycabette, Théâtre Populaire de Kalamata

Les affiches invitaient les Athéniens à assister à la représentation de « la plus grande pièce du théâtre grec ». Le metteur en scène a certainement été paralysé par l'enjeu. Il définit lui-même *Antigone* comme une pièce « classique entre les classiques »[1] et il a produit un spectacle très académique. Le sentiment du tragique est suscité par des effets assez simplistes: Antigone et Ismène sont vêtues de noir; Créon, qui doit inspirer la terreur, est bardé d'airain puis armé d'un sceptre; la musique, très pauvre, est composée des vibrations funèbres d'un synthétiseur. Le ton des personnages est souvent déclamatoire.

Par ailleurs, le chœur, défini par la chorégraphe comme un groupe de « vieux sages »[2], est écarté de toute participation au drame par l'immobilité qui lui est imposée. La douleur qu'il ressent n'est en effet exprimée que par un constant balancement sur place et sa terreur se manifeste par des reculs du buste qui deviennent rapidement un peu mécaniques. En fait, l'image de la frayeur tragique que les choreutes proposent avec leur masque nécessairement figé, leur bouche entrouverte et leurs bras écartés est impressionnante, mais le jeu est beaucoup trop uniforme pour que ces effets soient efficaces tout au long de la représentation.

Dans cette mise en scène très convenue, le décor kitch d'un autel marmoréen de carton-pâte surmonté de bustes dorés est assez surprenant.

Toutefois, l'interprétation des personnages principaux rehausse le niveau de cette représentation. Le jeu de Vassilis Kolobos qui tient le rôle de Créon suggère plus qu'il ne montre combien le roi est ébranlé et incertain lorsqu'il découvre que c'est Antigone qui a

[1] Cf. *Publication périodique du Théâtre de Kalamata*, n° 23, été 1994, p. 6.
[2] *O.c.*, p. 7.

accompli les rites interdits. Et surtout, Dimitra Chatoupi incarne puissamment une Antigone murée dans ses résolutions, recueillie devant la nécessité de mourir ou se débattant dans ses liens. La dernière monodie qu'elle psalmodie, à voix entrecoupée, est interprétée comme un morceau de bravoure, mais le ton est très juste, sans aucun excès mélodramatique.

2. Argos

Dans son grand théâtre antique Argos a accueilli plusieurs compagnies grecques et étrangères. La programmation a été constituée de façon à favoriser la recherche dans l'interprétation et l'adaptation modernes de pièces de théâtre antiques.

Le cycle présenté en cet été 1994 était centré sur la représentation de *Médée*. Diverses productions ont pu être comparées: cette tragédie a en effet été jouée par la compagnie Schauspiel de Francfort dans la traduction de U. von Wilamowitz-Moellendorff, le 24 juin 1994, puis le 25 juin par la troupe Διπλοὺς Ἔρως, le 27 juin par la compagnie Στοά et le 28 juin a eu lieu un spectacle de danse intitulé *Medea* et représenté par la compagnie athénienne Ὁμάδα Ἐδάφους.

De plus, le 25 juin 1994 la Compagnia Teatrale I Magazzini de Florence a présenté un spectacle intitulé *Œdipe* et le 26 juin une autre troupe italienne, le Teatro Stabile dell' Umbria a joué *Iphigénie en Tauride* dans la traduction d'Umberto Albini.

3. Epidaure

Mais c'est naturellement à Epidaure que les amateurs de théâtre grec antique trouvent le plus abondamment de quoi assouvir leur passion.

Cette année d'ailleurs, pour le 40e anniversaire de cette manifestation culturelle, la programmation a pris une ampleur particulière. Les organisateurs affichent leur intention de faire de ce festival le centre par excellence du drame grec antique et de le rendre très largement international pour souligner le « caractère œcuménique de l'esprit des Grecs anciens » (ἡ οἰκουμενικότητα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πνεύματος).

Les divers poètes tragiques ont été représentés, mais cette année, le programme des mois d'août et de septembre a été presque exclusivement consacré à la représentation de pièces d'Aristophane.

La tragédie d'Eschyle, les *Suppliantes* a cependant été jouée, le 2 et le 3 juillet par la compagnie grecque Δεσμοί; puis ce fut le tour de l'*Antigone* de Sophocle, le 9 et le 10 juillet, interprétée par le Bulandra Theatre de Bucarest; ensuite eut lieu la représentation des *Nuées* d'Aristophane, le 16 et le 17 juillet et d'*Hécube* d'Euripide, le 23 et le 24 juillet par le Théâtre National d'Athènes; puis de l'*Orestie* d'Eschyle par le Théâtre Académique de l'Armée russe (Moscou), le 30 et le 31 juillet. En août, les spectateurs ont pu voir à Epidaure: les *Trachiniennes* de Sophocle, le 6 et le 7 août; *Ploutos* d'Aristophane le 13 et le 14 août (*cf. infra*); les *Oiseaux* d'Aristophane, pièce interprétée par une compagnie chypriote le 20 et le 21 et par le Théâtre de la Grèce du Nord le 27 et le 28; en septembre, *Lysistrata* a été jouée le 3 et le 4 par la compagnie Peter Hall.

• *Ploutos*, Aristophane, Epidaure, 13 août 1994, Théâtre d'Art Karolos Koun.

Cette pièce a été représentée dans le décor sobre d'une scénographie composée de panneaux gris, peints de formes abstraites, avec au centre, surmontée d'un coq, la porte du temple d'Asclépios, où Ploutos va se faire soigner. Pendant la représentation, le jeu des lumières anime ce décor qui durant la journée paraît un peu terne sur son petit *proskénion*.

En fait, l'essentiel de la représentation se passe sur l'*orchestra*. Le metteur en scène accorde une grande importance au chœur, mais les acteurs jouent aussi sur l'aire de danse. Les choreutes entrent en scène au son lointain d'une musique d'harmonica, relayé rapidement par les accords mêlés d'une guitare et d'un accordéon. Il s'agit d'un groupe de paysans grecs vêtus d'amples manteaux élimés mais colorés et de costumes noir et jaune ou rouge et jaune dont les couleurs chatoyantes forment un spectacle d'une esthétique raffinée.

La chorégraphie et la musique, très élaborées, contribuent aussi à la création d'un spectacle exceptionnellement beau. Dans la *parodos*, les choreutes miment les gestes stylisés de la moisson. Les musiques des divers passages lyriques s'inspirent des *agrotika* et des *laïka* modernes, de tout un folklore authentique auquel elles

empruntent la puissance du chant, les rythmes enlevés et parfois une note de nostalgie. Des références parfois littérales à des chansons populaires sont d'ailleurs intégrées dans la comédie avec une valeur parodique assez légère pour ne pas créer de vraie dissonance: toutefois le chœur entonne avec quelque dérision les ritournelles traditionnelles (driguidriguidriguidri) ou esquisse avec une raideur étudiée les lentes figures des *rébétika*. La transposition du lyrisme antique est particulièrement réussie : le peuple grec d'aujourd'hui vit la représentation avec le sentiment de posséder une connaissance immédiate et enthousiasmée des sons, des gestes et des formes[3].

Visiblement, le public participe d'ailleurs à la joie théâtrale que suscite le jeu de cette troupe d'acteurs. Le rire est provoqué par une mise en scène d'un comique assez recherché qui ne se fonde pas uniquement sur les calembours et la gestuelle obscènes que requiert le texte d'Aristophane. Mais lorsque Chrémylos annonce à Blépsidémos que Ploutos est son hôte, il provoque chez son interlocuteur un grand rire incrédule qui se transmet au chœur puis qui se communique au public. Cette réaction est le signe d'une véritable adhésion au spectacle comique.

La mise en scène utilise parfaitement le cadre du théâtre d'Epidaure : gonflé de joie par sa rencontre avec Ploutos, Carion monté sur des échasses acquiert une stature plus remarquable encore que s'il était chaussé de cothurnes comme dans la tragédie. Les effets vocaux, avec la diction parfois parodiquement solennelle de Chrémylos ou outrancièrement aigrelette de Γυναῖκα, la Femme, résonnent évidemment très distinctement grâce à l'acoustique exceptionnelle de ce théâtre.

---

[3] Cette mise en scène applique tout à fait les principes théâtraux énoncés par Karolos Koun : « Pour parvenir à connaître nos anciens poètes, nous devons tout d'abord parvenir à connaître très intimement la Grèce actuelle. Nous devons prendre conscience de tout ce que la réalité grecque contemporaine peut nous offrir en termes de formes, de rythmes, couleurs, sons, richesse spirituelle et intellectuelle, tout ce qui a survécu depuis l'Antiquité et qui a continué à vivre autour de nous, et nous devons l'aimer. » (*Aristophane. Ploutos*, Théâtre d'Art Karolos Koun, Epidaure, 1994, p. 117). Karolos Koun définit ainsi les méthodes d'un art théâtral spécifiquement grec, peu soucieux de s'ouvrir à des influences extérieures : « Pour nous, les Grecs, il est [...] important d'être prudents à l'égard des influences théâtrales étrangères, même si elles proviennent de pays théâtralement plus avancés, avec une tradition de théâtre moderne qui existe depuis plus longtemps qu'en Grèce. » (*ibidem*).

Cependant, la mise en scène des divers épisodes illustre un dessein beaucoup moins ferme que la représentation chorale à travers laquelle s'expriment clairement les espoirs de tout un peuple laborieux à l'arrivée de Ploutos. Les acteurs, eux, demeurent un peu statiques autour de la *thymélé*, surtout durant le premier épisode. Le dialogue ne s'anime qu'avec l'arrivée de Pénia (la Pauvreté) et de la Femme. Cette relative faiblesse du spectacle provient peut-être de la difficulté que les metteurs en scène éprouvent lorsqu'ils tentent d'établir une cohérence dramatique, dans cette dernière pièce d'Aristophane, entre les interventions de divers personnages désormais stéréotypés : sycophante, femme vieillissante etc. De plus, le sens profond de la pièce n'est pas nettement établi. Tous les hommes de théâtre qui montent *Ploutos* cherchent évidemment à en discerner la portée politique. Le metteur en scène du Théâtre d'Art Karolos Koun, Mimis Kouyoumtzis, conteste le jugement de « naïveté et d'innocence » que certains portent sur la pièce (ἀθῶο παραμύθι). Lui regarde cette comédie « avec un œil soupçonneux et avec la conscience de sa complexité » (καχύποπτος καὶ διχασμένος)[4]. Kostas Georgoussopoulos commentant le travail effectué par la troupe du Théâtre National d'Athènes dans la mise en scène de *Ploutos*, s'interroge sur la signification de cette utopie en laquelle Aristophane lui-même ne croit pas, l'avènement d'une divinité juste de la richesse : « Une pièce aussi confuse a rarement été écrite. [...] Qu'est-ce que cette étrange création ? »[5]. Toutes les questions que suscite cette pièce n'ont certainement pas été résolues par les mises en scène réalisées cet été.

Il est évident que les mécanismes politiques, le sort et le comportement de Ploutos, dieu de la richesse, intéressent les Grecs d'aujourd'hui, comme ils fascinaient Aristophane. Toutefois, c'est par les notions de rêve et de magie du spectacle que tous les hommes de théâtre concluent leur analyse de la pièce et il faut conserver de cette représentation les images des costumes somptueux de Ploutos en majesté ou des jupes froufroutantes de la Femme. L'art du costume, très syncrétique dans cette pièce, emprunte à la fois au folklore national et aux masques de la commedia dell' arte; il est très élaboré. L'interprétation des principaux personnages doit elle aussi être saluée

[4] *O.c.*, p. 27.
[5] *Programme du Festival d'Athènes 1994*, p. 131.

(Chrémylos ébouriffé, Hermès aux pas dansants, femme aguicheuse etc).

Lors de l'*exodos*, les paysans joyeux défilent, portant la faux et la fourche. Ils rentrent chez eux aux sons enivrants et sourds des tambourins.

Jacqueline ASSAËL

• *L'Orestie* d'Eschyle, mise en scène de Peter Stein.

En janvier 1994 eut lieu à Moscou un événement : la représentation de l'*Orestie* d'Eschyle montée par Peter Stein. Accueillie de façon triomphale en Russie, la trilogie fut à nouveau jouée, à la Maison des Arts de Créteil, du 9 au 15 octobre 1994.

Peter Stein est l'un des metteurs en scène qui a su redonner une impulsion au théâtre grâce à une analyse pertinente des textes classiques (*Peer Gynt* d'Ibsen – *L'Orestie* en 1980) dont les représentations ont fait date.

Dans *Agamemnon*, le chœur est au centre de l'action. Devant les murs sombres du palais d'Argos, les vieillards en costumes contemporains, appuyés sur des cannes dont les coups accentuent régulièrement la tension dramatique, se lamentent et rappellent, sans cesse, les douleurs de la guerre et les crimes injustifiés.

Ekaterina Vassilieva interprète remarquablement Clytemnestre dont la violence éclate à la fin de la pièce. Elle apparaît alors aux portes du palais, le corps et les vêtements ensanglantés, l'arme à la main, pour proclamer sa vengeance. Peter Stein a choisi cette image brutale de sauvagerie féminine pour conclure ce premier épisode.

La pièce des *Choéphores* présente une véritable chorégraphie du chœur mené par Electre. Ici ce sont les talons des femmes qui rythment les lamentations d'une jeune fille, elle aussi animée par le vengeance. Une des scènes les plus émouvantes est celle du duel entre Oreste hésitant à frapper et sa mère qui, le sein dénudé, le supplie de lui laisser la vie sauve. Mais le sang coule encore.

Nul doute que c'est avec les *Euménides* que le metteur en scène a voulu sensibiliser le plus la population russe. Il est question, dans ce dernier volet, de la constitution d'un Etat de droit. Oreste est jugé,

puis acquitté par une cour humaine et démocratique. Mais les Erinyes refusent cette décision de justice, menacent de détruire la cité, sont enfin maîtrisées. On les enroule alors dans de splendides draperies rouges, d'où elles tentent, dans un dernier sursaut dramatique, de s'échapper encore. Le message est clair : l'état démocratique met fin à la loi du talion, mais il demeure sans cesse menacé.

Christine THIBERT

• *L'Assemblée des Femmes*, d'après Aristophane, mise en scène de Christophe Bouquerel et Sandrine Baumajs.

Il s'agit là de la deuxième création de l'Atelier de Théâtre Antique, fondé en 1991 par des étudiants et de jeunes professeurs de l'Université de Paris X.

Le programme s'annonçait « révolutionnaire », la mise en scène « extravagante »; le spectateur ne fut pas déçu ! La troupe conserve l'histoire aristophanesque : la cité est corrompue, les femmes, après avoir volé les vêtements de leurs maris, prennent le pouvoir et votent la communauté des biens et la communauté sexuelle. Tous les registres du comique sont utilisés, des allusions scatologiques avec bruitage jusqu'à la parodie.

Oui, mais de plus les acteurs jouent dans un décor, avec des costumes et sur une musique des années 70. Le rythme est effréné. On s'habille et on se déshabille, passant du complet gris aux sous-vêtements multicolores, symbole de l'utopie. La bande musicale est une création de Frédéric Jaillard qui réunit à la fois du folk, de la « variété » et de l'opéra-rock. L'ensemble est dansé, et la chorégraphie originale d'Hervé Chevaux sait, elle aussi, rendre l'euphorie et l'excès qui caractérisent le rêve utopique d'Aristophane.

Christine THIBERT

• *Antigone* de Sophocle. Traduction de Daniel Lemahieu. Mise en scène de Jean-Marc Bourg assisté de Jacques Allaire. Compagnie Abattoir. Création dans le cadre du Festival d'Albi le 28 juin 1994. Chai du Terral, Saint-Jean de Védas, du 10 au 21 janvier 1995.

« Traduire, c'est affirmer le geste d'un texte. Cette gestuelle désigne le statut des relations entre les personnages et les postures essentielles à montrer. Du texte dépendent les attitudes corporelles, les intonations, les jeux de physionomie, les rythmes du phrasé » déclare Daniel Lemahieu. C'est dire que sa traduction a moins pour objectif la fidélité aux vers de Sophocle (et on pourrait parfois lui en faire grief devant certaines expressions un peu plates ou infidèles qui laissent perdre la richesse métaphorique et polysémique) que la mise en scène, le spectacle. A ce point de vue c'est une incontestable réussite. Les sons, les rythmes sont l'objet d'une attention constante. Un exemple pris au tout début du texte suffira à rendre compte de cette recherche. Vers 4-6 :

Οὐδὲν γὰρ οὔτ'ἀλγεινὸν οὔτ'ἄτης ἄτερ
οὔτ'αἰσχρὸν οὔτ'ἄτιμόν ἐσθ'ὁποῖον οὐ
τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ'ἐγὼ κακῶν.

Traduction Mazon :

Il n'est pas de chagrin - voire de désastre - il n'est pas de honte, il n'est pas d'affront que je ne voie ainsi porté à notre compte, à nous deux, toi et moi.

Traduction Lemahieu :

Déshonneur, désastre, deuil, outrage, nous subissons tout, toi et moi.

L'allitération α...ον...α...ον...α...ον des trois adjectifs grecs est rendue par une autre allitération dans la traduction Lemahieu, celle de la dentale d : « *d*éshonneur, *d*ésastre, *d*euil », qui permet en outre d'introduire un rythme ternaire scandant la douleur et l'indignation d'Antigone. L'allitération τ...ῶν...τ...ῶν... du grec est exprimée par t...t...oi...oi (« *t*out, *toi* et m*oi* ») dans la traduction Lemahieu.

La représentation du Chœur antique pose toujours de difficiles problèmes aux metteurs en scène contemporains. Jean-Marc Bourg a choisi de le symboliser par un seul individu, qu'il joue lui-même. Mais bien loin de transformer le Chœur en un élément accessoire du spectacle, ce parti pris lui donne une force exceptionnelle. Le Chœur, vêtu d'un manteau couleur de la glaise, s'identifie avec la terre. La

plupart du temps il gît sur le sol. Il vient de très loin, d'un temps originel, « d'un temps où l'histoire n'existait plus » écrit Jean-Marc Bourg. Il symbolise le sol thébain, la cité thébaine avec sa sagesse populaire, mais aussi, sans doute, les Spartes, les guerriers semés qui viennent de la terre et dont descendent Créon et, par l'intermédiaire de sa sœur, Œdipe et ses quatre enfants qui sont également ses frères et sœurs. Au moment du départ d'Antigone il symbolisera la caverne où l'héroïne va se trouver enfermée, et la mort : le Chœur enveloppe Antigone de son manteau couleur de glaise. Le destin de la fille d'Œdipe est scellé. Un moment très fort.

Autre temps fort du spectacle : l'affrontement entre Créon et Hémon, le père et le fils. Situé exactement au centre de la pièce, il constitue manifestement aux yeux de Jean-Marc Bourg la scène capitale. A la modération d'Hémon s'oppose l'*hubris* de Créon aveuglé, incapable d'entendre la voix de la sagesse et se comportant comme un tyran : il voit partout atteinte à son autorité, insulte et menace. La violence de la scène contribue à mettre en valeur le tableau final, après la catastrophe, lorsque réapparaît, au milieu des cadavres, un vieillard courbé, brisé, qui fut jadis le roi Créon.

Le décor, murs ou rocs dans une tonalité grise, est d'un dépouillement extrême. Il convient fort bien à ce spectacle de qualité qui, par l'austérité de la mise en scène, a su faire passer la grandeur tragique de la pièce de Sophocle.

Alain MOREAU

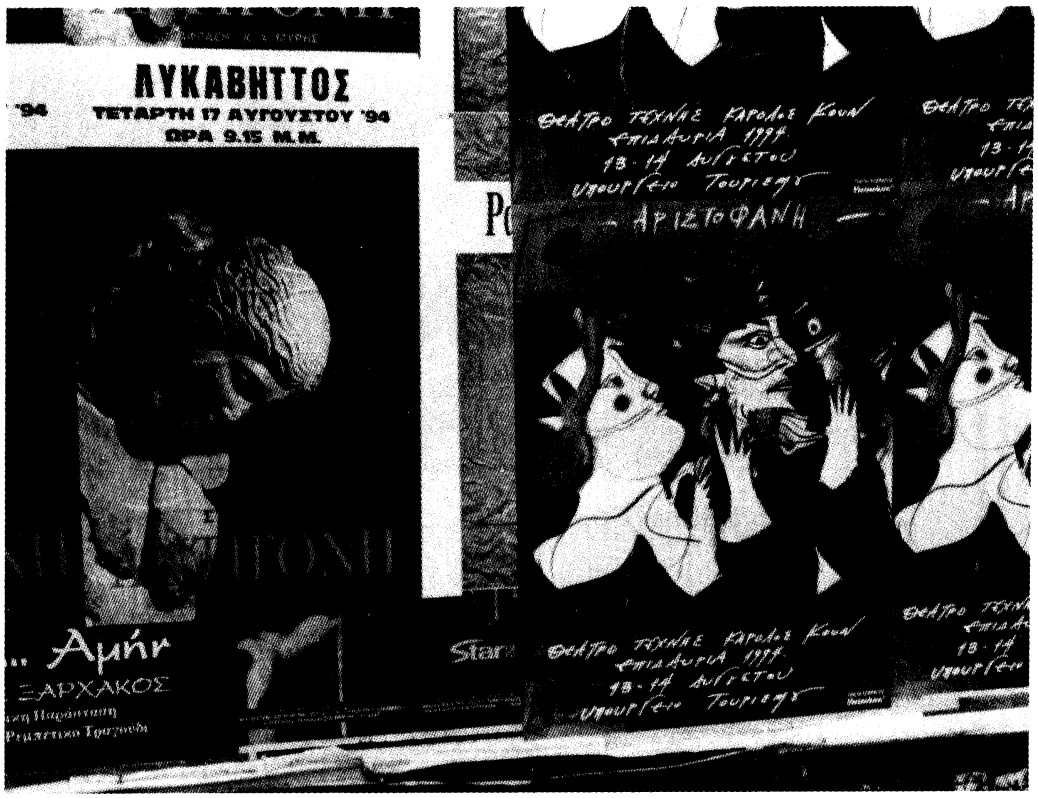


Fig. 32. Affiches de théâtre (*Antigone, Ploutos*) Place Karaiokakis, août 1994.

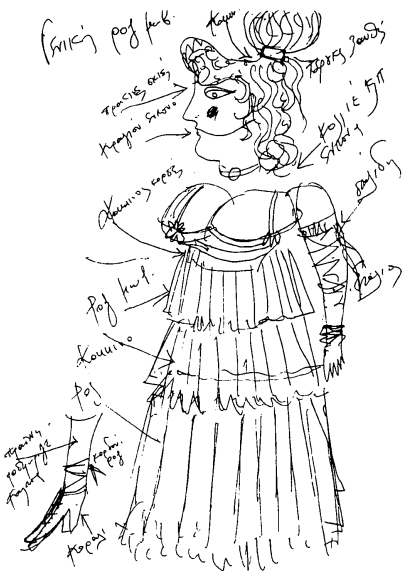


Fig. 33. Représentation de *Ploutos* d'Aristophane (Théâtre National d'Athènes, 20 et 21 août 1994). Maquette du costume de la femme de Chrémyle.

Fig. 34. Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (juillet 1994).

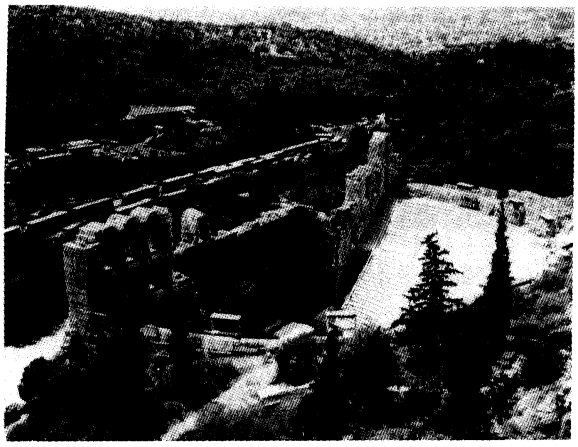


Fig. 35. Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (août 1994).

Fig. 36. Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (août 1994).

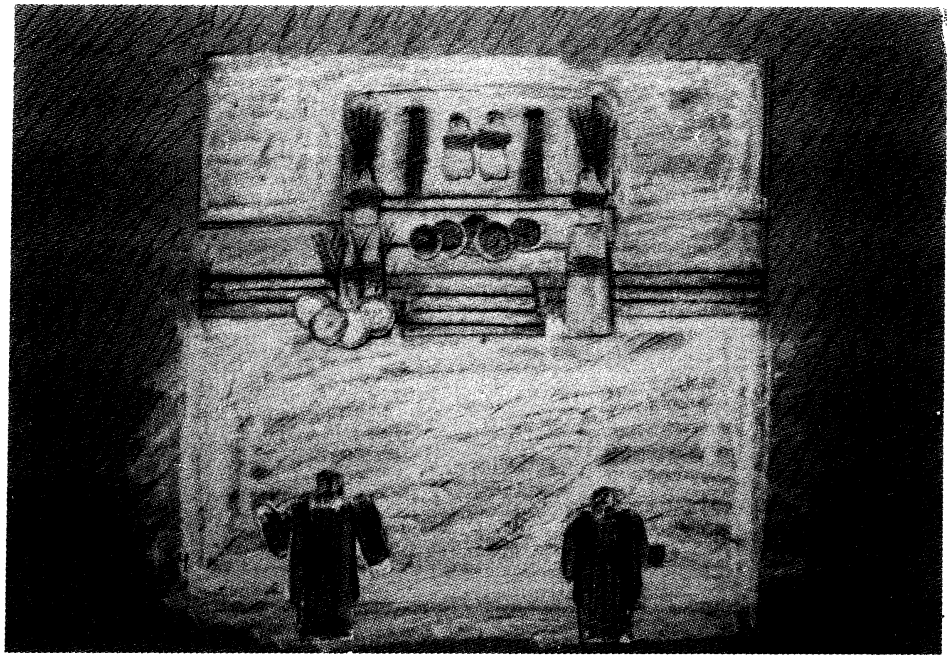


Fig. 37. Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamaka, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Maquette du décor d'*Antigone*.

Fig. 38. Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamaka, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Antigone.

Fig. 39. Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamaka, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Le Chœur d'*Antigone*.

OUVRAGES REÇUS

- *AION, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico.* XIII. 1991. Atti di un colloquio 21-24 Ottobre 1991. Un volume 17 x 24 cm.
- ALBINI Umberto, *Atene : l'udienza è aperta.* Genova, Garzanti, 1994. Un volume 13,5 x 21 cm. 163 p. Prix : 29.000 L.
- ASSAËL Jacqueline, *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide.* Un volume 16 x 25 cm, 194 p., couverture illustrée. Publications de la Faculté des Lettres de Nice. Prix : 150 F.
- *Les bois sacrés.* Actes du colloque international du Centre Jean Bérard, Naples 23-25 novembre 1989. Collection du Centre Jean Bérard, Naples 1993. Un volume 22,5 x 28 cm, couverture illustrée en couleur, 206 p. Illustrations et plans.
- *Cahiers du Centre Jean Bérard.* N° V et IX, *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident.* Naples, 1979 et 1984. N° XVI, *Epeios et Philoctète en Italie*, Naples 1991.
- CICÉRON, *Difesa di Archia. Difesa di Milone.* Con testo a fronte. Introduction, traduction et notes d'Anna Laura Burlando. Garzanti Editore. Genova 1993. Un volume 11 x 19 cm, 190 p.
- *Classica.* Revista da Sociedade Brasiliera de Estudos Classicos, Belo Horizonte, anno III, vol. 3, 1990. Un volume 15,5 x 22 cm, 222 p.
- DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène, *Les danses armées en Grèce ancienne.* Publications de l'Université de Provence, 1993. Un volume de 16 x 24 cm, 210 p., 59 illustrations, 1 carte. Prix : 140 F.

– *Dioniso*. Rivista di studi sul teatro antico. Atti del convegno sul dramma satiresco. INDA, Siracusa. Vol. LXI, Fasc. II, 1991. Un volume 17 x 24 cm, 351 p.
– EURIPIDE, *Andromaca, Troiane*. Introduzione e traduzione di Umberto Albini. Note di Fulvio Barberis. Garzanti ed., Genova, 1993. Un volume 11 x 18 cm, 191 p.
– FERABOLI Simonetta (a cura di), *Mosaico*. Studi in onore di Umberto Albini. Genova 1993. Un volume 16 x 22 cm, 232 p.
– FLASHAR Hellmut, *Inszenierung der Antike*. Das Griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. Munich, Beck, 1991. Un volume 14,5 x 23 cm, relié sous jaquette illustrée, 407 p., 36 illustrations sur 20 planches.
– GOFFRE Annie, *Contributions aux recherches sur le chant corse* I. Centre d'Ethnologie française, Musée des arts et traditions populaires, 1992. Un volume 20,5 x 30 cm, 253 p., nombreux tableaux et figures.
– GRELL Chantal, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*. Publications du Centre Jean Bérard, Naples 1982. Un volume 17 24 cm, 230 p., 15 planches.
– *KENTRON*. Publié par les centres de recherche sur les sociétés antiques, Université de Paris IV, Université de Caen. Volume 9, fasc. 1 & 2, février-avril 1993; 3 & 4 juin-octobre 1993, 145 p.; fasc. 5 décembre 1993.
– *LEXIS*. Poetica, retorica e communicazione nella tradizione classica, Adolf Hakkert ed. 7-8/1991, un vol. 16,5 x 24 cm, 247 p.; 9-10/1992, un vol., 262 p.; 11/1993, un vol., 271 p.
– LUCIANO, *L'amante della menzogna*, a cura di Francesca Albini. Introduzione di Umberto Albini. Texte et traduction. Marsilio ed., Venezia, 1993. Un volume 12 x 18 cm, 110 p., jaquette illustrée en couleur.
– MAC DONALD Marianne, *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*. Columbia University Press, New York, 1992. Un volume relié sous jaquette illustrée, 16 x 24 cm, 239 p.
– MACHIN Albert et PERNÉE Lucien (études rassemblées par), *Sophocle*. Le texte et les personnages. Publications de l'Université de Provence, 1993. Un volume 15 x 21 cm, 188 p.
– MARZULLO Benedetto, *I sofismi di Prometeo*. La Nuova Italia editrice, Scandici (Firenze), 1993. Un volume 16,5 x 25,5 cm, 683 p. Prix : 75.000 L.

– MEYER Friedrich Karl Lorenz, *Les tableaux d'Italie*. Traduction et notes d'Elisabeth Chevalier. Publications du Centre Jean Bérard, Naples, 1980. Un volume 18 x 25 cm, relié sous jaquette illustrée, 376 p., 22 illustrations.

– PERUSINO Franca, *La tragedia greca*. Edizione critica, traduzione e commento dell'Anonimo (Michele Psello ?). Editions Quattroventi, Urbino, 1993. Un volume 14 x 21 cm, 110 p.

– *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la table-ronde, Rome 3-4 mai 1991. Collection de l'École Française de Rome 172, 1993. Un volume 17 x 24 cm, jaquette illustrée, 478 p., illustrations noir et blanc.

– *Studi italiani di Filologia Classica*. LXXXV Annata. Terza serie. Vol. X, fasc. 1-2, Giornate Pisane. Atti del IX Congresso della F.I.E.C. 24-30 Agosto 1989. Felice le Monnier, Firenze 1992. Deux volumes 16 x 23,5 cm; T. I p. 1-714, T. II p. 717-1202. Prix des deux volumes : 80.000 L.

RÉSUMÉS

• **Paulette GHIRON-BISTAGNE**, LE CHEVAL ET LA JEUNE FILLE ou DE LA VIRGINITÉ CHEZ LES ANCIENS GRECS.

Une légende rapportée par Eschine (*Contre Timarque*, 182), Dion Chrysostome (*Discours*, XXXII, 78) et Diodore de Sicile (VIII, 22) raconte comment fut punie par son père une jeune fille qui avait perdu sa virginité avant le mariage : elle fut enfermée avec un cheval qui la fit périr. L'auteur apporte diverses interprétations de cette légende énigmatique notamment sur le plan de la sociologie et de la mythologie comparée. Les mythes relatifs aux chevaux (Hippolyte) montrent que le cheval, chez les Grecs et des Indo-Européens, incarne la violence sauvage. Sa domestication s'apparente à celle de la sexualité dans les rites de mariage caractérisés chez les Grecs par la consécration de la chevelure.

• THE HORSE AND THE GIRL or VIRGINITY IN ANCIENT GREECE.

Aeschines (*Against Timarchos*, 182), Dio Chrysostomus (*Or.*, XXXII, 78), Diodorus of Sicily (VIII, 22) report the legend of the Horse and the Girl : in punishment for losing her virginity before marriage, a father locked his daughter in with a horse which brought about her death. The author supplies various interpretations of this mysterious legend, notably through sociology and comparative mythology. In ancient Greece and generally with Indo-European peoples, the horse symbolized unchecked violence. Taming a wild horse was like bringing sexuality under control through the rites of marriage.

Marriage rites in ancient Greece were characterised by the dedicatory offering of the human hair. In Greek as well as non-Greek myths, Hair, Horse, virginity and marriage are associated in order to provide an answer to the issue of sexuality in human history.

• **Paulette GHIRON-BISTAGNE**, PHÈDRE OU L'AMOUR INTERDIT.

Le « motif de Phèdre », ainsi nommé à cause de la scène de la tragédie d'Euripide, *Hippolyte Couronné*, où l'on voit Phèdre se mourant d'un mal mystérieux, a donné lieu à de nombreuses représentations iconographiques qui se divisent en deux groupes : la scène d'agonie et une scène moins pathétique où Phèdre, assise sur un trône, est entourée de servantes, illustrées notamment dans l'art des sarcophages. Un recensement des représentations iconographiques fait l'objet de la première partie de cette étude dont la deuxième partie s'intéresse à l'*hamartia* de Phèdre, à la fois coupable et victime de l'affrontement entre Aphrodite et Artémis. L'auteur estime que la notion d'inceste ne correspond pas à l'esprit de la tragédie d'Euripide mais apparaît seulement à partir de l'époque hellénistique. À côté des figures négatives de la femme incestueuse et de la marâtre se dessine aussi, à partir du Ier siècle av. J.-C., une autre Phèdre inspirée par les pensées stoïcienne, néopythagoricienne, puis chrétienne. Phèdre la brillante devient l'image exemplaire de l'immortalité astrale à laquelle conduit l'amour.

• PHAEDRA OR FORBIDDEN LOVE.

« Phaedra's pattern », which takes its name from the scene in Euripide's tragedy, *Hippolytus Crowned*, in which Phaedra is seen dying of some mysterious illness, has been the source of many iconographic representations that can be divided into two groups : the scene of mortal agony and a less pathetic one in which Phaedra, seated on a throne, is surrounded by maid servants, the latter scene being mostly found in the art of sarcophagi. The first part of this study is an inventory of the iconographic representations, while the second part deals with Phaedra's *harmatia*, as she is both the victim and the cause of the feud between Aphroditis and Artemis.

The author considers that the notion of incest is not in keeping with Euripide's tragedy but appears by the time of the hellenistic period. Beside the negative figure of the incestuous woman and of the stepmother, from the first century B.C. another Phaedra appears; she is suggested by the Stoic and Neopythagorean philosophers, then by Christian thought. The glamorous Phaedra becomes the exemplary image of astral immortality love brings about.

• **Paulette GHIRON-BISTAGNE**, CLYTEMNESTRE, L'ÉPOUSE INFIDÈLE.

L'auteur examine une série de vases (notamment la céramique italiote de la fin du IVe siècle av. J.-C.) qui lui paraissent devoir être mis en rapport avec les représentations des *Choéphores* d'Eschyle au Ve et au IVe siècles. Elle souligne tout particulièrement la violence gestuelle de Clytemnestre brandissant la double hache ou un escabeau pour frapper son fils et sa sauvagerie illustrée sur le vase de Bari par le port de la nébride qui la rapproche des Bacchantes adeptes du *diasparagmos* et de l'*omophagie*. Epouse criminelle et mère terrible, elle apparaît comme démoniaque et monstrueuse. Si cette représentation n'est pas infidèle à la peinture eschyléenne, elle traduit néanmoins une évolution vers la recherche du pathétique et des émotions ambiguës qui annonce un nouveau courant de sensibilité.

• CLYTEMNAESTRA, THE UNFAITHFUL SPOUSE.

The author studies a number of vases (particularly the Italiot ceramics of the late 4th century B.C.), which she thinks should be connected with the performances of Aeschylus' *Choephorai* in the 5th and 4th centuries. She particularly emphasises the gestual violence of Clytemnaestra as she flourishes an axe or a stool to hit her son, and her cruelty illustrated on the Bari vase by her wearing the *nebris* which associates her with the Bacchantes, versed in *diasparagmos* and homophagy. A criminal wife and a fearsome mother, she appears as monstrous and fiendish. Though such a representation is not unfaithful to Aeschylus' figure, it conveys nevertheless an evolution towards the search for pathos and ambiguous emotions that heralds a new trend of sensibility.

• **Paulette GHIRON-BISTAGNE**, MÉDÉE OU L'AMOUR MAUDIT.

L'étude situe d'abord la *Médée* d'Euripide dans la tradition grecque. Sa nouveauté consiste essentiellement dans la peinture de la mère infanticide. Les créations post-euripidéennes se sont élaborées soit en opposition avec Euripide sur ce point (Karkinos), soit sous son influence directe, les différences n'intervenant qu'au niveau des détails de l'agencement du drame (Néophron). Une troisième tendance s'affirme : on la trouve illustrée sur le vase apulien du Musée de Munich dont l'interprétation symbolique (religieuse et funéraire) ouvre des perspectives complètement nouvelles, tant dans le traitement de la figure de Médée que dans l'utilisation du théâtre lui-même. La figure de Médée à l'époque gallo-romaine se confond avec l'image de la « barbare » indomptable qui tue et se suicide plutôt que de se soumettre.

• MEDEA, OR LOVE DAMNED.

The study, first of all, places Euripides' *Medea* in the Greek tradition. The most important innovation was the portrait of the mother committing the murder of the children. Post-Euripidean plays will elaborate either in the opposite way (Karkinos) or according with Euripides and imitating him (Neophron). A third way is opening with the picture of an Apulian Vase in Munich Museum : symbolic interpretation (religious and funerary) will change the meaning of Medea and the function of Theater in South Italy. At the end of Roman Empire, specially in the Gallic area, Medea's figure becomes the typic barbarian woman who slays and commits suicide but never submits.

• **Paulette GHIRON-BISTAGNE**, ANTIGONE OU L'AMOUR IMPOSSIBLE.

Antigone, l'héroïne immortalisée par la tragédie de Sophocle, connaît dans la tragédie grecque postérieure des aventures étranges. Euripide et Astydamas composèrent également une *Antigone* dans laquelle on voit l'héroïne sauvée par l'amour d'Hémon. Elle vit dans

ces tragédies un destin romantique et mélodramatique. Nous essaierons de voir comment la tragédie de Sophocle a pu inspirer de tels développements. La critique moderne en privilégiant les thèmes philosophiques et politiques a pu occulter ce que la sensibilité populaire avait ressenti à la fin du Ve et au IVe siècle avant J.-C. comme la première tragédie de l'amour impossible.

• ANTIGONE, OR LOVE IMPOSSIBLE.

Antigone, the heroine immortalised by Sophocle's tragedy, meets with strange mishaps in later Greek tragedy. Euripides and Astydamas both composed an *Antigone* in which the heroine is saved by Hemon's love. In these tragedies, she lives a romantic, melodramatic destiny. We'll try to see how Sophocle's tragedy has been able to initiate such a development. Modern criticism, emphasising philosophical and political themes, may have undervalued what popular sensibility had experienced in the late 5th and 4th centuries B.C. as the first tragedy of unattainable love.

• **Alain MOREAU**, LES DANAIDES DE MÉLANIPPIDÈS : LA FEMME VIRILE.

Un fragment des *Danaïdes* de Mélanippidès, poète lyrique du Ve siècle av. J.-C., offre une description des Danaïdes meneuses de char, chasseresses et cueilleuses de plantes aromatiques orientales, conforme à l'image des femmes viriles et barbares telle qu'elle apparaît dans la trilogie d'Eschyle et les autres témoignages sur le mythe. Les Danaïdes s'intègrent dans toute une catégorie de femmes mythiques dangereuses qui reflètent un fantasme du citoyen grec : femmes du dehors aux occupations d'hommes, elles représentent la contestation du monde de l'*oikos* et de la *polis*, dont l'un des fondements est la séparation tranchée entre les activités de l'homme (à l'extérieur de l'*oikos*) et celle de la femme (à l'intérieur).

• MELANIPPIDES' *DANAIDS*

A fragment of Melanippides' *Danaïds*, a lyric poet of the 5th century B.C., gives a description of the Danaïds as drivers of chariots, huntresses, and gatherers of oriental aromatic plants, in keeping with the picture of the manly barbarian women such as it occurs in Aeschylus' trilogy and the other occurrences of the myth. The Danaids fit into a whole category of dangerous mythical women seen as a reflection of the Greek citizen : women living outdoors with men's occupations, they embody the contestation of the world of the *oikos* and the *polis,* one of whose foundations is the clear-cut separation between the activities of man (outside of *oikos*) and those of woman (inside the *oikos*).

• **Alain MOREAU**, LA CLYTEMNESTRE D'ESCHYLE.

Une étude du jeu des images et du vocabulaire caractérisant la Clytemnestre de l'*Orestie* (métaphores militaires, animales, du monstre, de la fécondité pervertie, du démon), suivie d'une étude diachronique du personnage en action, permet de dresser le portrait de cette héroïne (instrument des dieux et en même temps être scandaleux perturbant la société des hommes et l'ordre du monde) et aussi de comprendre la fascination-répulsion qu'elle exerce, femme supérieure se révoltant contre la tyrannie des mâles, lieu des fantasmes masculins, figure archétypique s'inscrivant dans une longue lignée de démons féminins de la nuit.

• AESCHYLUS' CLYTEMNESTRA.

Thanks to a study on the plays and vocabulary specific of Clytemnestra in the *Oresteia* (military and animal metaphors, metaphors of the monster, of perverted fecundity, of the daemon), followed by a diachronic study of the character in action, one can draw the portrait of this heroine (both an instrument of the gods and a scandalous creature who distrubs men's society and the order of the world) and one can also understand the mixed fascination and loathing she arouses as a superior woman rebelling against male tyranny, as the

focus of male fantasy, the archetypal figure that fits in the long line of female daemons of darkness.

• **Alain MOREAU**, MÉDÉE OU LA RUINE DES STRUCTURES FAMILIALES.

La Médée ancienne est une mère généreuse, fiancée bénéfique, florissante épouse. Mais une dégradation morale se produit entre la fin du deuxième tiers du VIe s. av. J.-C. et 431 av. J.-C. (date de la *Médée* d'Euripide). Elle devient la meurtrière du père, Aiétès; du frère, Apsyrtos; de l'oncle de l'époux, Pélias; des enfants; de l'époux, Jason; et tente de tuer son beau-fils, Thésée. On peut donner à ce renversement trois explications : associée à la Thessalie, terre de sorcières, Médée voit son statut de divinité chthonienne bénéfique se changer en sorcière dangereuse; associée à l'Orient, elle en reçoit les connotations : cruauté, ruse et barbarie; enfin elle apparaît comme une femme virile et s'intègre ainsi dans une série de personnages mythiques qui constituent pour la société grecque des contre-modèles. L'aboutissement de cette évolution, c'est la Médée d'Euripide, l'antimodèle par excellence, qui aura ses prolongements dans les portraits de Médée représentés à époque hellénistique et romaine.

• MEDEA OR THE RUIN OF FAMILY STRUCTURE.

The Medea of old times is a generous mother, a beneficent fiancée, a flourishing spouse. But a moral decay takes place between the end of the second third of the 6th century B.C. and 431 B.C. (the date of Euripides' *Medea*). She becomes the murderess of her father Aietes, of her brother Apsyrtos, of her husband's uncle Pelias, of her children, of her husband Jason; and she tries to kill her stepson Theseus. Such a reversal can be accounted for in three different ways : being associated with Thessalia, the land of witches, Medea's status as a beneficent chtonian goddess changes into that of a dangerous witch; being associated with the East, she is affected by its connotations : cruelty, slyness and barbarity; lastly, she appears as a manly woman, and so fits in a series of mythical characters who are considered as

counter-patterns by Greek society. The final point of that progress is Euripides' Medea, the counter-figure par excellence that will develop into the portraits drawn in the Hellenistic and Roman times.

• **Jacqueline ASSAËL**, ALCESTE ou LE DESTIN D'ADMÈTE.

En un sens, Alceste est une des femmes fatales de l'Antiquité. Elle possède en effet la beauté et le charme énigmatique et fascinant qui caractérisent ce type de personnage. De plus, lorsque cette héroïne meurt, l'existence d'Admète devient incertaine. Psychologiquement du moins, leurs sorts sont liés. Dans la pièce, l'amour pèse donc sur les humains comme une forme de destin. A travers le traitement qu'Euripide fait subir à la légende, il invente ainsi de nouveaux rapports sentimentaux de sorte que sa création littéraire présente aussi un intérêt sur le plan sociologique.

• ALCESTIS or ADMETUS' DESTINY.

In a way, Alcestis is one of these *femmes fatales* of the Ancient World. Indeed she is endowed with these mysterious and fascinating charm and beauty that typify this kind of character. In addition, Admetus' own existence becomes uncertain when she dies. From a psychological viewpoint, one could say their fates are linked together. So, in the play, love weighs upon the human like a sort of destiny. Through his own personal interpretation of the legend, Euripides thus invents new sentimental relationships so much so his work of literary creation is also of interest from a sociological point of view.

• **Marie-José BATAILLE**, PAS D'ORCHIDÉES POUR JOCASTE.

On constate dans *Œdipe Roi* un travail permanent de recouvrement ou d'éloignement de la vérité : chez Œdipe, chez le Chœur, chez Jocaste. Celle-ci est fatale pour son fils parce qu'elle a accepté l'abandon, parce qu'elle a tout compris dès l'arrivée d'Œdipe à Thèbes, parce qu'elle se tait lors de l'enquête et même essaie d'en détourner Œidpe, enfin par sa pendaison qui laisse le roi seul face à son destin.

• NO ORCHIDS FOR JOCAST.

In *Œdipus Rex*, truth is constantly concealed or sidetracked, by Œdipus, by the Choir, and by Jocast. Jocast is the cause of her son's death because she accepted to abandon him, because she understood everything as soon as Œdipus came to Thebae, because she keeps silent during the inquest and even tries to take Œdipus away from it; lastly, through her hanging herself, leaving the king alone to face his destiny.

• **Alain MOREAU**, JOCASTE *THÉOMACHOS* ? Réflexions inspirées par l'article du Docteur Bataille.

La thèse soutenue par le Dr Bataille (déjà exprimée auparavant par Albert Machin) est dérangeante mais mérite d'être examinée avec beaucoup de sérieux. Elle amène à se poser de multiples questions sur les mutilations du fils et du mari non mises en relation par la mère-épouse, sur la sincérité de la joie manifestée aux vers 945-949, sur la possibilité d'une Jocaste *théomachos* comme son frère Créon dans *Antigone* et enfin sur ce qu'aurait pu être la vie des deux époux si Œdipe avait arrêté l'enquête comme l'en conjure Jocaste.

• JOCAST AS *THEOMACHOS* ? (about Dr Bataille's paper).

Dr Bataille's argument (already put forward by Albert Machin) is disturbing, but worth considering seriously. It leads to wondering why the mother-wife does not relate the mutilations of her son to those of her husband, how sincere she is when she rejoices (l. 945-949), whether Jocast could be a *theomachos* as her brother Creon in *Antigone*, and, last, what could have the life of the couple been if Œdipus had stopped the inquest, as Jocast beseeched him.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 La mort d'Hippolyte. Sarcophage du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 191. Cliché du Musée 18

Fig. 2 *La mort d'Hippolyte*. Tableau de Géricault, Musée Fabre, Montpellier, n° 876-3-37. Cliché Chéné-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 19

Fig. 3 Phèdre agonisante. Avignon, Musée Calvet n. E 36. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 46

Fig. 4 Phèdre malade au milieu de ses servantes. Agrigente, cathédrale. Sarcophage néo-attique, petit côté droit 47

Fig. 5 Phèdre et ses servantes. Saint-Pétersbourg n° A 432. Cliché du Musée 48

Fig. 6 Phèdre sur son trône. Avignon, Musée Calvet n. E 60. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 49

Fig. 7 Phèdre et Hippolyte. Musée Lapidaire N.P 541. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 50

Fig. 8 Ingres, *Stratonice ou la maladie d'Antiochus*, Montpellier, Musée Fabre, n° 884-11. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 51

Fig. 9 Cabanel, *Phèdre*, Montpellier, Musée Fabre. Cliché Foliot-Réveillac, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 52

Fig. 10 et 11 Œnochoé apulienne, groupe du « Wind Painter » (fin du IVe siècle av. J.-C.). Paris, Musée du Louvre, K 320. Clichés Cluzeville 55

Fig. 12 Œnochoé apulienne. Paris, Musée du Louvre, K 320. Périphotographie. Cliché A. Chéné, CNRS, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 56

Fig. 13 Bari n° 1014. Egisthe assis sur le trône est assassiné par Oreste, *à gauche*, aidé de Pylade, *à droite*. Soprintendenza alle antichità della Puglia 59

Fig. 14 Œnochoé. Détail de la scène principale. Clytemnestre, portant la nébride par-dessus le chiton, brandit la double hache 60

Fig. 15 Œnochoé. Clytemnestre brandit l'escabeau contre les assassins. Soprintendenza alle Antichità della Puglia 60

Fig. 16 Stamnos n° 230, du peintre d'Egisthe (*ca* 470 av. J.-C.). Bologne, Museo Civico Archeologico. *À droite* Egisthe assis sur le lit d'apparat est frappé par Oreste aidé d'Electre; *à gauche*, Clytemnestre brandit la double hache que retient Pylade 63

Fig. 17 Clytemnestre au poignard. Mise en scène de J.-L. Barrault, 1955. Cliché Pic 65

Fig. 18 Clytemnestre à la double hache. Mise en scène du Théâtre National d'Athènes, 1965. Cliché Charisiadis 66

Fig. 19 Clytemnestre à l'escabeau. Meurtre d'Egisthe ? (ou d'Agamemnon). Urne étrusque de Florence, n° 348. Soprintendenza alle Antichità, Firenze 67

Fig. 20 Lipari, n° T. 730. Première rencontre de Jason et de Médée 92

Fig. 21 Mort de Créuse et des enfants de Médée. Amphore apulienne du Musée de Munich, IVe siècle av. J.-C.. Cliché Antikensammlungen, Munchen 96

Fig. 22 La mort des enfants de Médée, amphore campanienne de la Bibliothèque Nationale à Paris, d'après Séchan, *op. cit.* fig. 119 98

Fig. 23 Médée tuant l'un de ses fils. Paris, Musée du Louvre, n° K 300. Cliché Cluzeville. 98

Fig. 24 Groupe statuaire gallo-romain. Musée lapidaire d'Arles. Cliché Chéné-Réveillac, CNRS, Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence 100

Fig. 25 Médée et ses enfants. Sarcophage du Musée Borély à Marseille . . 102

Fig. 26 Le suicide de la Barbare. Lampe du Musée Calvet d'Avignon. Cliché du Musée 103

Fig. 27 Nestoris lucanienne du British Museum illustrant l'*Antigone* de Sophocle 115

Fig. 28 Amphore apulienne de Ruvo illustrant l'*Antigone* d'Astydamas . . 116

Fig. 29 Amphore apulienne du Musée de Berlin illustrant l'*Antigone* d'Astydamas 116

Fig. 30 *IG* II^2 2320. Palmarès des Grandes Dionysies notant les reprises d'*Oreste* et d'*Iphigénie* d'Euripide et mentionnant la victoire du poète Astydamas, avec une trilogie : *Achille, Athamas* et *Antigone* . . . 117

Fig. 31 Les Danaïdes condamnées à remplir d'eau une cuve percée. Illustration tirée du Temple des Muses ou collection des sujets les plus interressans (sic) de la mythologie gravés d'après les dessins d'Abraham Diepenbeck, élève de Rubens, Paris, 1795 152

Fig. 32 Affiches de théâtre (*Antigone, Ploutos*), Place Karaiskakis, août 1994 273

Fig. 33 Représentation du *Ploutos* d'Aristophane (Théâtre National d'Athènes, 20 et 21 août 1994). Maquette du costume de la femme de Chrémyle 273

Fig. 34 Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (juillet 1994) 274

Fig. 35 Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (août 1994) 274

Fig. 36 Décor dans l'Odéon d'Hérode Atticus (août 1994) 274

Fig. 37 Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamata, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Maquette du décor d'*Antigone* 275

Fig. 38 Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamata, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Antigone 275

Fig. 39 Représentation de l'*Antigone* de Sophocle (Théâtre populaire de Kalamata, dans le théâtre du Lycabette, 17 août 1994). Le Chœur d'*Antigone* 276

TABLE DES MATIÈRES
(GITA N° 8 – Femmes Fatales)

– **Avant-propos** 1
– **Paulette Ghiron-Bistagne :** Le cheval et la jeune fille ou de la virginité en Grèce ancienne 3
– **Paulette Ghiron-Bistagne :** Phèdre ou l'amour interdit 21
– **Paulette Ghiron-Bistagne :** Clytemnestre, l'épouse infidèle . . . 53
– **Paulette Ghiron-Bistagne :** Médée ou l'amour maudit 83
– **Paulette Ghiron-Bistagne :** Antigone ou l'amour impossible . . . 105
– **Alain Moreau :** Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile . . 119
– **Alain Moreau :** La Clytemnestre d'Eschyle 153
– **Alain Moreau :** Médée ou la ruine des structures familiales 173
– **Jacqueline Assaël :** Alceste ou le destin d'Admète 195
– **Dr Marie-José Bataille :** Pas d'orchidées pour Jocaste 217
– **Alain Moreau :** Jocaste *théomachos* ? Réflexions sur l'article du Dr Bataille 225
– **Postface** 229

APPENDICES

– **In memoriam** 235
– **Comptes rendus bibliographiques** (par J. Assaël, P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau) 237
– **Comptes rendus de congrès et de spectacles** (par J. Assaël, P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau, Ch. Thibert) 261
– **Ouvrages reçus** 277
– **Résumés d'auteurs** 281
– **Table des illustrations** 291

Publications du Séminaire d'Études des Mentalités Antiques

1. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine.* Actes du Colloque de Montpellier, 23-24 mai 1987, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1988, 223 p. 100 F

   Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Études de Bernard SCHOULER, Jean BERNARDI, Jean-Marie LASSÈRE, Annie-France LAURENS et Colombe COUËLLE, Alain MOREAU, Antoinette NOVARA, Véronique GÉLY, Lucette-Elyane ROUX.

2. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine*, tome II, *Le nom et la métamorphose*, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry; 1992, 320 p. 110 F

   Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Études de Michel CASEVITZ, Dominique BRIQUEL, Corinne BONNET, Colombe COUËLLE-DEZEUZE, Raymond CHEVALIER, Rolande-Michelle BÉNIN, Marguerite SOULIÉ, Lucette-Elyane ROUX, Suzanne GÉLY, Maria-Luisa SILVESTRE, Maria de MORAES-AUGUSTO, Marie-José BÉNÉJAM-BONTEMS, Luc BOROT, Pierre RONZEAUD, Xavier MIGNOT, Suzanne AMIGUES, Michèle FRUYT, Mireille ARMISEN-MARCHETTI.

3. *L'Initiation*, tome I, *Les rites d'adolescence et les mystères*, 326 p.; tome II, *L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives*, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1992, 318 p. 250 F

   Actes du Colloque International de Montpellier, 11-14 avril 1991, 40 chercheurs, 10 pays représentés. Textes recueillis et présentés par Alain MOREAU. Colloque organisé et actes publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, de la Direction des Affaires générales, internationales et de la coopération du Ministère de l'Éducation Nationale, du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, du Centre d'Études et de Recherche sur les civilisations antiques de la Méditerranée, du Ministère de la Recherche et de la Technologie, du Conseil Scientifique de l'Université Paul-Valéry, du Conseil Général de l'Hérault.

En préparation. *Les Astres.*

Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995. Textes recueillis et présentés par Béatrice BAKHOUCHE, Alain MOREAU, Jean-Claude TURPIN.

Adresser les commandes à :

PUBLICATIONS DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER
route de Mende
BP 5043
34032 Montpellier Cedex

Les commandes doivent être accompagnées d'un chèque libellé en francs français à l'ordre de :
Régisseur des Recettes Publications UPV (TA)
(CCP Montpellier 5239 42 Y)

Composition et mise en page
Dominique BLANC
13100 AIX-EN-PROVENCE
tél. 42 21 58 25 – fax 42 23 02 53
Système et police grecs "Connaissance hellénique"