



Les “ Choéphores ” d’Eschyle

Alain Moreau, Pierre Sauzeau

► To cite this version:

Alain Moreau, Pierre Sauzeau (Dir.). Les “ Choéphores ” d’Eschyle. Presses universitaires de la Méditerranée, 10, 360 p., 1997, Cahiers du GITA, 2-84269-019-2. hal-03338099

HAL Id: hal-03338099

<https://hal.science/hal-03338099>

Submitted on 8 Sep 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° 10 — 1997

LES *CHOÉPHORES*
D'ESCHYLE

Textes réunis par Alain Moreau et Pierre Sauzeau

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 : 0 295-9900 – Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1997 – ISBN : 2-84269-019-2

CAHIERS DU GITA

Directeur : Pierre SAUZEAU, Université Paul Valéry – Montpellier III



Comité de rédaction

Alain MOREAU, Brigitte PÉREZ, Jean-Claude TURPIN,
Université Paul Valéry – Montpellier III



Comité de lecture

Felippo AMOROSO, Université de Palerme, Italie
André ARCELLASCHI, Université Lyon III
Antonio Melero BELLIDO, Université de Valence, Espagne
Richard BUXTON, Université de Bristol, Royaume-Uni
Michel CASEVITZ, Université de Paris X – Nanterre
Vittorio CITTI, Université de Bologne, Italie
Bernard DEFORGE, Université de Caen
Paul DEMONT, Université d'Amiens
Florence DUPONT, Université de Nancy
Michel FARTZOFF, Université de Besançon
György KARSAI, Université de Budapest, Hongrie
François JOUAN, Professeur émérite de l'Université de Paris X –
Nanterre
Jacques JOUANNA, Université de Paris IV – Sorbonne
Albert MACHIN, Professeur émérite de l'Université de Provence
Michel MENU, Université de Rennes
Wolfgang RÖSLER, Humboldt-Universität, Berlin, Allemagne
Suzanne SAÏD, Université de Paris X – Nanterre; Columbia Uni-
versity, New York, États-Unis
Charles SEGAL, Université de Harvard, États-Unis
Pascal THIERCY, Université de Brest
JeanPierre VERNANT, Professeur honoraire au Collège de France, Paris
Pierre VIDAL-NAQUET, E.H.E.S.S., Paris



AVANT-PROPOS

Voici les *Cahiers du GITA* n° 10. Pour ce dixième numéro nous avons tenté de réaliser une revue qui sorte de l'ordinaire. Pour la première fois l'illustration de la couverture est en couleur. Elle représente le magnifique décor théâtral réalisé par Éliane Tondut pour le spectacle Sophocle du théâtre Gyptis à Marseille (mise en scène Andonis Vouyoucas). Nous avons constitué un comité de lecture qui atteste l'audience internationale des *Cahiers du GITA*. Pour ce comité nous avons obtenu l'accord de chercheurs appartenant à sept nations différentes et à vingt-deux universités. Ils comptent parmi les meilleurs spécialistes mondiaux du théâtre antique. Bien que désireux de ne pas tomber dans l'*hubris* et de ne pas attirer sur notre tête le *phthonos* divin, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver un sentiment de fierté devant cette liste de noms qui témoigne de la reconnaissance de notre revue au sein de la communauté scientifique et nous avons une pensée émue pour Paulette Ghiron, fondatrice du GITA, qui aurait, plus encore que nous, le droit de manifester sa fierté.

International par son comité de lecture, ce numéro, à la différence du précédent (*Panorama du Théâtre Antique. D'Eschyle aux dramaturges d'Amérique Latine*), qui avait rassemblé douze articles de chercheurs appartenant à cinq nations différentes, ne fait appel qu'à des chercheurs français. Selon une formule qui m'est chère, il rassemble des universitaires confirmés et de jeunes chercheurs de qualité auxquels il faut donner l'occasion de se faire connaître. Comme le numéro 7 sur les *Perses*, l'ensemble du volume est consacré à une seule pièce, les *Choéphores*. Cette tragédie est, cette année, au programme de l'agrégation de lettres classiques et nous espérons que les agrégatifs tireront le plus grand profit des études qui ont été

rassemblées ici. Mais nous espérons qu'elles seront utiles également aux chercheurs qui n'ont pas des préoccupations aussi immédiates. Les éditeurs s'interdisent, bien évidemment, toute intervention, toute censure dans les articles qui leur sont remis. Ils s'accordent seulement le droit de corriger d'éventuelles fautes de style ou d'orthographe (rares, et cela n'a rien de déshonorant : Balzac en faisait beaucoup), les lapsus et la présentation matérielle (harmonisée pour l'ensemble des études). L'absence de censure ne signifie pas nécessairement approbation et nous laissons aux auteurs la responsabilité de formules que d'aucuns pourraient juger provocantes.

Il me reste maintenant à passer le flambeau au lampadéphore Pierre Sauzeau. Qui aurait été plus qualifié pour reprendre la direction du GITA ? Il a passé son enfance à Avignon et, à en juger par le bilan qu'il dresse pour le cinquantenaire du festival à la fin de ce numéro, il devait déjà assister aux représentations de l'*Alcade de Zalamea* ou de *Lorenzaccio* sur les genoux de sa nourrice. « Nourri dans le sérail, il en connaît les détours ». J'espère que les mânes de Racine me pardonneront cet alexandrin de treize syllabes et ne viendront pas, nouvelles Érinées, hanter les nuits d'un nouvel Oreste.

Alain MOREAU

C'est pour moi une lourde tâche, mais aussi un honneur, que de succéder à Mme P. Ghiron-Bistagne et à M. A. Moreau à la tête du GITA. Le théâtre antique suscite l'intérêt passionné des hellénistes et des historiens de l'Antiquité, mais aussi de nombreux metteurs en scène. C'est donc un champ immense de recherche, de réflexion et de création qu'il s'agit de contribuer à promouvoir : rares sont pourtant, de par le monde, les revues spécialisées dans ce domaine. Grâce à sa fondatrice et à son successeur, les *Cahiers du GITA* sont parvenus à dépasser ce que le monde de l'érudition peut parfois avoir d'étroit pour s'ouvrir au monde du théâtre et de l'anthropologie.

C'est d'abord cet esprit d'ouverture que je souhaiterais pouvoir pérenniser, tout en affirmant le souci d'une recherche philologique et historique scrupuleuse. De cette double exigence d'ouverture et de méthode témoigne notre comité de lecture, où figurent les noms de quelques-uns des meilleurs spécialistes du théâtre antique, français et étrangers. Il convient que notre revue s'ouvre plus largement encore aux spécialistes du reste du monde : une fructueuse politique d'échanges avec les revues les plus réputées et d'autres moins connues témoigne d'un premier succès dans ce domaine.

Tenir l'équilibre entre la nécessité de la méthode et la rigueur de la réflexion d'une part, l'ouverture à la vie créative du théâtre d'autre part, voilà un pari qui mérite d'être tenu. Ce pari ne peut être celui d'un individu : il nécessite bien entendu la collaboration d'une équipe, qui existe et ne manque pas d'expérience. Je tiens à remercier ici tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont permis la réalisation de ce n° 10, en premier lieu M. A. Moreau, dont il faut saluer l'inlassable énergie, et les collaborateurs réguliers des *Cahiers du GITA* : citons tout particulièrement C. Thibert et J. Assaël. Certains correspondants étrangers ont bien voulu faire confiance aux successeurs de Mme Ghiron-Bistagne et nous espérons développer avec eux une collaboration plus étroite encore. J'ajoute un dernier mot de gratitude envers mes collègues du comité de rédaction, qui acceptent de consacrer de longues heures à la relecture et à la correction des épreuves. Leur amitié, leur compétence et leur dévouement sont un gage de réussite.

Pierre SAUZEAU

UNE ÉTAPE DE LA PENSÉE D'ESCHYLE :

Agamemnon, 750-781

par Alain MOREAU

*On s'étonnera peut-être de trouver dans un numéro consacré aux **Choéphores** une étude qui porte sur un passage de l'**Agamemnon**. Mais ces trente-deux vers expriment une pensée qui s'est façonnée grâce à l'expérience et la lecture des penseurs antérieurs, et qui ne concerne pas seulement la première pièce de la trilogie, mais l'ensemble de l'œuvre; notamment les **Choéphores**, une pièce qui est dans la continuité idéologique de l'**Agamemnon**, même si elle soulève des problèmes qui ne seront résolus que dans le dernier tiers des **Euménides**.*

Le héraut vient d'annoncer l'arrivée d'Agamemnon, miraculeusement sauvé de la tempête qui a détruit la flotte achéenne au retour de Troie. Puis il rentre dans le palais. Le Chœur chante alors le second *stasimon*. Le début est centré sur Hélène, celle qui « est née pour perdre les vaisseaux, les hommes et les villes ». Il rapporte comment elle s'est enfuie sur la mer pour aborder aux rives du Simois, comment ses beaux-frères ont chanté en son honneur le chant d'hyménée, remplacé maintenant par un chant de deuil. Ce récit allusif est suivi de la parabole du lionceau attendrissant et caressant dans son enfance mais qui, devenu adulte, massacre les brebis et souille la maison de sang, véritable prêtre d'Até. Lionceau qui symbolise Hélène, mais qui pourrait tout aussi bien symboliser chacun des

En revanche, généralement, *Hubris* ancienne met au monde chez ceux des mortels qui sont mauvais *Hubris* nouvelle, tôt ou tard, quand est venue la lumière du jour fixé pour un enfantement nouveau, ainsi que la démonsse irrésistible, invincible, la sacrilège et impudente *Atè*, noire pour les demeures, qui a les traits de ceux qui l'ont engendrée.

Tandis que Justice brille dans les maisons enfumées et honore la vie honnête. Mais, les yeux détournés, elle abandonne les palais parsemés d'or où l'on a les mains sales, et s'élance vers les demeures pures, car elle ne respecte pas la puissance de la richesse, quand c'est une fausse monnaie de gloire. Et elle mène tout à son terme².

Ces trois dernières strophes du second *stasimon* de l'*Agamemnon* constituent un élément fondamental pour la compréhension de la pensée d'Eschyle. On est frappé par la conviction, l'énergie avec lesquelles celui qui parle affirme sa différence, tient à marquer combien ses idées sur la morale, la justice, les lois des dieux et du monde se distinguent de celles des autres : « À l'écart des autres, seul, j'ai ma théorie ». La succession des idées est la suivante :

– Antistrophe 3. La croyance ancienne dit que la prospérité est dangereuse : l'homme qui la possède et sa race sont précipités dans le malheur. Je refuse cette opinion. C'est l'acte impie qui provoque le malheur; dans les maisons où règne la justice (*dikè*) règne aussi la prospérité, toujours. Eschyle sous-entend : « que la maison appartienne à un personnage très puissant, très riche, ou non ».

– Strophe 4. C'est un développement des vers 758-760. Démonstration (*Hubris*) ancienne engendre Démonstration neuve et avec elle arrive *Atè*, dans son double sens d'aveuglement et de désastre : *Atè* mène à la ruine; elle est noire pour les maisons (*μελαίνας μελάθοισιν*).

– L'antistrophe 4, par un mouvement de balancier, dénonce une autre croyance, celle selon laquelle la richesse conférerait nécessairement au riche des vertus inspirant le respect. Justice brille dans les maisons modestes où l'on mène une vie honnête et abandonne les maisons riches où l'on mène une vie impure. Elle conduit tout à son terme : elle récompense les bons et châtie les méchants, même s'ils sont riches.

Cette profession de foi doit être replacée dans le cadre d'un mouvement de pensée dont les premières traces écrites remontent à

2. Par commodité j'ai gardé le texte de Mazon dans la Collection des Universités de France. La traduction est personnelle. D'une façon générale, sauf indication contraire, les éditions et traductions sont celles de la CUF.

Homère et qui se continue, se remet en question, se contredit, s'affine tout au long de l'époque archaïque et de l'âge classique. Les vers 750 ss. font allusion à une croyance, certes populaire, mais qu'on retrouve aussi chez de grands écrivains, jusqu'à la fin du V^e siècle, et qui s'est, à coup sûr, maintenue plus longtemps encore. C'est l'idée d'une jalousie divine, le φθόνος. Les dieux n'aiment pas que les hommes s'élèvent trop haut par leur puissance, leur richesse, leur bonheur. Quand c'est le cas, ils les abattent, les foudroient, les écrasent, se chargent de les précipiter aussi bas qu'ils étaient montés haut. Jalousie mesquine ? Méchanceté des dieux ? Cette idée n'est probablement pas exclue chez certains de ceux qui croient au *phthonos* divin. Mais il convient aussi d'y voir une première tentative, fruste, maladroite, pour organiser le monde, lui donner un sens. L'homme qui s'élève trop haut, par le seul fait de sa puissance, de sa richesse ou de son bonheur, même si ceux-ci ne s'accompagnent pas d'injustice, commet une transgression. En l'abattant, les dieux rétablissent l'ordre du monde un instant remis en question, de la même façon que dans un régime tyrannique on met à mort les hommes qui dépassent les autres : c'est la leçon politique donnée par le tyran Thrasybule au tyran Périandre quand, devant l'envoyé de celui-ci, il coupe de son épée tous les épis de blé qui se dressent au-dessus des autres³. Ce comportement divin révolte notre sens de la justice, mais s'explique très bien si l'on accepte d'entrer dans un système de pensée qui n'envisage pas la justice et l'ordre à l'échelle des hommes mais à l'échelle du cosmos.

On comprend pourquoi les humains éprouvent une telle crainte à l'idée qu'ils pourraient attirer sur eux l'attention des dieux par un éloge trop appuyé ou une chance trop constante. Ainsi s'explique la réaction de Ménélas quand il entend les paroles de Télémaque. Parti à la recherche de son père et reçu chez son oncle à Sparte, Télémaque admire le luxe du palais et se tourne vers son compagnon, Pisistrate, fils de Nestor :

« Remarque, fils de Nestor cher à mon cœur, l'éclair du bronze par la demeure retentissante, celui de l'or, de l'électre, de l'argent, de l'ivoire. Tel est sans doute l'intérieur du palais de Zeus Olympien. Combien de choses ici vous laissent sans voix ! Quand je les regarde, j'ai l'impression d'un miracle ! »

Le blond Ménélas saisit ses paroles et, élevant la voix, leur adressa des mots empressés :

3. Hdt, V, 92.

« Croyez-moi, mes enfants, aucun des mortels ne saurait rivaliser avec Zeus. Sa demeure, ses biens, sont immortels. Chez les hommes, il est possible que, par les biens, on rivalise ou non avec moi... Certes, j'en ai emmené sur mes nefs ! mais après mille épreuves, mille courses vagabondes. Et je suis revenu la huitième année, après des courses jusqu'à Chypre en Phénicie, jusqu'en Égypte, après avoir atteint les Éthiopiens, les Sidoniens, les Érembes, et la Libye... »

(*Od.*, IV, 71 ss., trad. Bardollet)

Télémaque, qui est jeune et sans expérience, s'est montré imprudent et risque d'attirer le *phthonos* de Zeus sur son hôte Ménélas. C'est pourquoi celui-ci réagit aussitôt. Ici l'expression ἔπεα πτερόεντα retrouve sa vigueur primitive : c'est bien avec la rapidité d'un aigle ou d'un faucon que les mots s'envolent de la bouche de Ménélas. Zeus est sans rival, dit le roi. Certes j'ai beaucoup de richesses, mais si tu savais ce que cela m'a coûté de peines ! Et pendant plusieurs dizaines de vers Ménélas insiste sur tous les maux qu'il a connus, sur son frère Agamemnon assassiné, sur les héros tombés à Troie, sur le fait qu'il préférerait n'avoir que le tiers de ses richesses et savoir tous ses compagnons encore vivants. On sent qu'il fait tout ce qu'il peut pour rattraper la bévue de l'écervelé. Et c'est moins à Télémaque qu'il s'adresse qu'à Zeus, là-haut, à ce dieu tout-puissant, omniscient et redoutable, qui pourrait bien lui faire payer très cher les paroles imprudentes de cet inconscient.

Cette croyance est encore très présente au V^e siècle. On la retrouve, par exemple, dans l'œuvre d'Hérodote. Crésus, roi de Lydie, et Polycrate, tyran de Samos, sont des justes. Et pourtant ils seront impitoyablement frappés car Crésus est trop riche et Polycrate trop heureux. Crésus, si généreux envers les dieux dont il comble d'offrandes les sanctuaires, si miséricordieux envers son hôte Adraste, perdra pourtant son fils Atys, puis son empire et tous ses biens. Il est vrai qu'il a commis une faute : « Il s'était cru le plus heureux des hommes » déclare Hérodote⁴. Ce n'est pas le *phthonos* divin qui cause sa ruine, mais *Némésis*, la justice de Zeus. C'est pourquoi l'histoire de Polycrate (avec la réaction d'Amasis) présente-t-elle une valeur plus exemplaire. Polycrate, tyran de Samos, a conclu un traité d'hospitalité avec le sage Amasis, roi d'Égypte. Mais celui-ci s'inquiète de la trop grande prospérité de son allié. Aussi, dans ses lettres, le met-il en garde :

4. Hdt, I, 34.

Il est doux d'apprendre qu'un ami, un hôte, a du bonheur; mais, quant à moi, tes grands succès ne me plaisent pas, sachant que la divinité est jalouse (φθονερόν). (Hdt, III, 40)

Aussi lui conseille-t-il de se débarrasser de l'objet qui a pour lui le plus de prix, afin d'éloigner ce *phthonos*. Polycrate suit le conseil. Le plus précieux de ses trésors est un cachet fait d'une pierre d'émeraude sertie dans une bague d'or. C'est l'œuvre d'un grand artiste, Théodoros. Monté sur un navire et s'étant fait conduire loin de l'île, Polycrate jette le cachet dans les flots. Mais six jours après, un pêcheur lui apporte un poisson... dans le ventre duquel ses serviteurs découvrent la bague. Polycrate fait savoir la nouvelle à son ami Amasis. La réaction de celui-ci est aussi rapide que celle de Ménélas devant les paroles imprudentes du jeune Télémaque :

Amasis, ayant lu la lettre qui lui venait de Polycrate, comprit qu'il était impossible à un homme de soustraire un autre homme à l'avenir qui lui était réservé par le sort, et que Polycrate, heureux en tout, lui qui retrouvait même ce dont il se défaisait, ne devait pas avoir une bonne fin. Il lui envoya un héraut à Samos et déclara qu'il dénonçait le traité d'hospitalité. (Hdt, III, 43)

Effectivement, quelque temps après, Polycrate est attiré dans un piège par le satrape Oroïtès qui le fait torturer (probablement écorcher vif) et mettre en croix⁵. La même notion de *phthonos* se présente chez Sophocle (ami d'Hérodote) :

Rends hommage aux dieux jaloux (τὸν Φθόνον δὲ πρόσκυσον) afin que pour toi ils n'en fassent pas une source de malheurs. (Soph., *Phil.*, 777 ss.)

Très tôt cependant des penseurs s'insurgent contre cette croyance selon laquelle des justes peuvent tomber dans le malheur sans avoir subi la moindre faute. Ils introduisent la notion d'*Hubris*, orgueil, démesure, transgression. Celui qui a commis l'*hubris* subit la *Némésis* des dieux (celle qui s'en prend au roi Crésus). Ce n'est plus une jalousie comme le *phthonos* mais une justice divine. À partir de *Némésis* se développe la notion de *dikè*. La richesse, le bonheur ne sont plus suffisants pour attirer le malheur sur qui les possède. Il est nécessaire qu'il y ait faute. Bien sûr, richesse ou puissance engendrent l'orgueil qui prédispose à la faute, de sorte qu'on voit se développer le schéma ou plutôt le tableau généalogique suivant : *Olbos* (pros-

5. Hdt, III, 125.

périté, bonheur) engendre *Koros* (satiété) qui engendre *Hubris* (orgueil, démesure, transgression), qui engendre *Atè* (dans son double sens d'aveuglement et désastre, aveuglement conduisant au désastre)⁶. Il y a un enchaînement d'engendrement successifs qui aboutissent à la ruine de l'homme trop riche ou trop puissant *et* coupable. Ainsi est rétabli l'équilibre du monde, mais cette fois sans que le rétablissement de l'ordre cosmique s'accompagne d'injustice. Le processus qui conduit d'*olbos* à *atè* peut comporter des variantes selon les écrivains : il arrive, par exemple, que *hubris* précède *koros* au lieu de suivre. En tout cas la doctrine s'exprime pendant plus de deux siècles et demi à travers les œuvres d'Hésiode, Solon, Théognis, Pindare, Eschyle.

Hésiode :

Mais toi, Persès, écoute la justice (*dikès*); ne laisse pas en toi grandir la démesure (*hubrin*). La démesure est chose mauvaise pour les pauvres gens : les grands eux-mêmes ont peine à la porter, et son poids les écrase, le jour où ils se heurtent aux désastres (*ἀάτησιν*).

(*Trav.*, 213-216)

La richesse ne se doit pas ravir : donnée par le Ciel, elle vaut bien davantage. on peut gagner une immense fortune par la violence, avec ses bras; on peut la conquérir avec sa langue, ainsi qu'il arrive souvent, quand le gain dupe l'esprit de l'homme et que l'effronterie prend le pas sur le sentiment de l'honneur. Mais les dieux ont alors vite fait d'anéantir le coupable, de lui ruiner sa maison, et sa fortune (*olbos*) ne le suit pas longtemps.

(*Trav.*, 320-326)

Solon :

Je désire avoir des richesses, mais je ne veux pas les posséder injustement (*adikôs*); car toujours suit la justice (*dikè*). La richesse que donnent les dieux demeure à la disposition de l'homme, solide, depuis l'extrémité des racines jusqu'à son sommet. Celle que les hommes cherchent à se procurer par la violence (*ὄφ' ὕβριος*) ne s'avance pas

6. Voir Richard E. DOYLE, *The Use and Meaning of ἄτη in the Seven Extant Plays of Aeschylus*, Diss. Cornell Univ., Ithaca, 244 p.(microfilm), résumé in *Dissertation Abstracts*, XXVI, 1966, 5422; « "Ολβος, Κόρος, "Υβρις and "Ατη from Hesiod to Aeschylus », *Traditio*, 26, 1970, p. 293-303; « The Objective Use of "Ατη in Aeschylean Tragedy », *Traditio*, 28, 1972, p. 1-28. Jan M. BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969; Suzanne SAÏD, *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978, p. 75 ss; Alain MOREAU, *Eschyle: la violence et le Chaos*, Paris, les Belles Lettres, 1985, p. 153-158.

comme il convient (*kata kosmon*), mais, cédant à des actes injustes (*ἀδίκους ἔργους*), elle ne suit pas volontiers et rapidement le désastre (*atè*) se joint à elle. Au début c'est peu de chose comme un feu négligeable à l'origine mais porteur de chagrins à la fin. En effet chez les hommes les œuvres de démesure (*ὑβριος ἔργα*) ne durent pas longtemps. (Fr. 13 West = 1 Defradas, v. 7-16, trad. pers.)

Ce sont les citoyens eux-mêmes, se laissant persuader par la séduction de l'argent qui veulent, par folie, détruire cette grande cité, ainsi que les dirigeants du peuple à l'esprit injuste (*adikos*) qui, à cause de leur grande démesure (*ὑβριος*), se préparent à subir de nombreuses souffrances. Ils ne savent pas en effet contenir leur insolence (*koron*).

(Fr. 4 West = 3 Defradas, vers 5-9, trad. pers.)

Mon cœur m'invite à apprendre aux Athéniens que Dusnomie procure à la cité des maux en très grand nombre tandis qu'Eunomie met tout en place en bon ordre (*eukosma*) et souvent elle entoure de chaînes ceux qui pratiquent l'injustice (*adikois*). Elle adoucit la rudesse, fait cesser l'insolence (*koron*), détruit la démesure (*hubrin*), dessèche les fleurs naissantes de l'égarement (*atè*)...

(Fr. 4 West = 3 Defradas, v. 30-36, trad. pers.)

Koros [ici « satiété »] engendre *hubris*, quand une grande *olbos* (richesse, fortune) est accordée aux hommes qui n'ont pas l'esprit sage.

(Fr. 6 West, vers 3-4 = 5 Defradas, v. 9-10, trad. pers.)

Théognis :

Satiété engendre démesure (*Τίχτει τοι κόρος ὕβριν*), quand la fortune (*olbos*) s'attache à un méchant, doué d'un esprit sans justesse.

(v. 153-154)

Les hommes n'admettent point de terme à la richesse; ceux-là qui de nous tous ont aujourd'hui le plus d'aisance en convoitent le double. Qui pourrait les rassasier (*κορέσειεν*) tous ? La poursuite des biens devient folie chez l'homme; puis on en voit sortir l'égarement coupable (*atè*), qui frappe tantôt l'un, tantôt l'autre des mortels accablés sur lesquels Zeus l'envoie.

(v. 227-232)

Pindare :

Il [Tantale] ne sut pas éviter l'enivrement de sa grande fortune (*olbon*). Insatiable (*κόρος*), il provoqua une punition (*atan*) monstrueuse.

(*Ol.*, I, 55-56)

Car là réside *Eunomie*, avec sa sœur, soutien des cités, Justice (*Dika*) l'inébranlable, et son autre sœur, Paix, dispensatrice de la richesse, filles précieuses de la sage Thémis. Elles sont prêtes à repousser Démonstration (*Hubrin*), mère effrontée de Satiété (*Korou*). (*Ol.*, XIII, 6-10)

Dans un oracle rapporté par Hérodote (VII, 77, 1) on trouve la phrase suivante :

La divine *Dikè* étouffera le violent *Koros*, fils d'*Hubris*, ivre de désirs.

C'est cette sagesse-là qu'on découvre chez Eschyle, dès les *Perses*. Xerxès est tout à fait responsable. La notion d'*hubris* est constamment présente. La scène centrale avec le fantôme de Darios permet de dégager la leçon : Xerxès est coupable. Il a osé franchir les limites qu'il n'aurait pas fallu franchir. Il a osé enchaîner l'Hellès pont sacré. Il n'empêche que cinq ans plus tard, en 467, dans les *Sept contre Thèbes*, on découvre encore une résurgence de l'antique conception du *phthonos*, la jalousie divine, dans un chant du Chœur :

Les misérables voient les désastres passer à côté d'eux. Ils doivent au contraire jeter force lest du haut de leur poupe, les mortels entreprenants (ou « mangeurs de pain ») dont la prospérité s'est démesurément accrue.
(*Se.*, 767-770)

Parallèlement la notion de responsabilité est présente. Ce n'est pas à cause de leur richesse et de leur puissance que Laïos et Œdipe sont châtiés. C'est parce qu'ils sont coupables. À plusieurs reprises le dramaturge insiste sur leurs fautes de jugement, leur déraison, le mauvais choix qu'ils ont fait. Responsable aussi le vaillant défenseur de la cité, Étéocle : il a le tort de s'abandonner au désespoir, d'accepter la toute-puissance de la malédiction, et par conséquent le fratricide, malgré les objurgations du Chœur.

On retrouve les mêmes hésitations dans *Agamemnon*. Le roi est coupable, certes, et le sacrifice d'Iphigénie fut plus qu'une faute, un crime. Mais dans les paroles prophétiques de Cassandre et dans les *stasima* du Chœur (surtout dans la deuxième moitié de la pièce) il est aussi beaucoup question de la malédiction qui pèse sur la race depuis les crimes d'Atrée. Ce n'est pas le *phthonos*, mais c'est une conception qui, comme celle du *phthonos*, n'a que peu de rapport avec *Dikè*. Les vers 750-781 sont le reflet de ce débat sur les notions de jalousie et justice divines, responsabilité humaine, faute et châtement. Les idées qui se sont fait jour depuis Hésiode et qui sont plus particulièrement soloniennes sont bien là : notions d'*hubris*, de *dikè*, d'*atè*, métaphore des engendremens successifs offerte tout au long de l'antistrophe 3 et de la strophe 4 grâce à un champ sémantique où

l'on peut effectuer une belle récolte : μέγαν τελεσθέντα, τεκνοῦσθαι, ἄπαιδα, βλαστάνειν, τίκτει, γέννα, καλλίπαις, τίκτειν, τόκου, τοκεῦσιν. Le mot ὄλβον apparaît au vers 752 et au vers 756 ἀκόρεστον fait penser à κόρος. Tout le vocabulaire solonien est là, comme il était là, déjà, aux vers 367-380.

Deux passages présentent une certaine ambiguïté⁷ : les vers 758-759 : « C'est l'acte impie qui met au monde des enfants plus nombreux après lui et ressemblant à celui qui leur a donné naissance »; et les vers 764-766 : « *Hubris* ancienne met au monde chez ceux des mortels qui sont méchants *Hubris* nouvelle ». On peut penser que chez un individu un premier crime en entraîne un second, qui en entraîne un troisième, jusqu'à la catastrophe finale. On peut penser aussi que cet enchaînement des crimes correspond à l'enchaînement des générations et que les crimes des pères entraînent les crimes des fils. Mais l'intérêt de ces vers est précisément qu'il s'agit d'un enchaînement de crimes et non d'un enchaînement de malheurs. La notion de responsabilité domine donc celle de fatalité. Les fils ne paient pas les fautes de leurs pères, ils paient leurs propres fautes. S'il y a fatalité, elle est tout au plus dans la tendance héréditaire au crime⁸. Sur le plan moral et philosophique, c'est incontestablement un progrès par rapport aux notions de *phthonos* et de malédiction.

On peut donc estimer qu'Eschyle a raison de marquer nettement sa différence par rapport à la croyance dans le *phthonos*. La conception qu'il défend est plus moralisée. Elle introduit les notions de responsabilité et de justice. En revanche, si l'on s'en tient là, on ne voit pas très bien pourquoi il insiste tellement sur le fait qu'il a sa conception propre : « À l'écart des autres, seul, j'ai ma théorie ». On ne comprend pas vraiment ce qui, dans ces conditions, le différencie de Solon, Théognis ou Pindare. C'est ce qu'ont noté avec étonnement certains critiques, mais sans en rechercher véritablement l'explication. Leur perplexité vient de ce qu'ils ne tiennent pas compte de la totalité de la profession de foi eschyléenne : ils laissent de côté l'antistrophe 4, qui constitue le second élément, aussi important que le premier, de cette profession de foi. Ce qui fait l'originalité d'Eschyle, c'est qu'il marque sa différence non seulement avec les tenants de la

7. Voir S. SAID, *o.c.*, p. 164.

8. Voir A. MOREAU, « Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon* : silences, choix, innovations », *REG*, 103, 1990, p. 30-53, où j'ai risqué la formule : « Les dents des fils sont agacées parce que, comme leurs pères, ils aiment manger des raisins verts » (p. 52).

doctrine du *phthonos*, mais aussi avec les tenants d'une autre doctrine fondée sur le prestige de l'or, de la richesse. Frères, gardez-vous à gauche, mais gardez-vous aussi à droite. Si, en effet, la croyance dans le *phthonos* est plutôt une tradition populaire, la conception qui fait de l'or la valeur suprême est, à coup sûr, aristocratique. Elle est en germe chez Homère : l'or est le métal des dieux, et ceux qui, sur terre, sont les homologues des dieux, les rois de Grèce qui commandent les troupes achéennes devant Troie, bénéficient d'un prestige évident. Même si le *kudos* ou le *kleos* se gagnent sur les champs de bataille, même si la vaillance explique la considération dont bénéficient Achille, Diomède ou le grand Ajax, il vaut mieux être un Agamemnon, guerrier d'importance moyenne mais souverain puissant, qu'un Thersite qui se fait le porte-parole de la troupe et qui, même s'il n'est pas nécessairement un simple soldat, n'a certainement pas le premier rang lors des assemblées. Mais c'est chez Pindare que s'exprime pleinement cette sacralisation de l'or :

L'or est un fils de Zeus; ni rouille ni vers ne le ronge, et il dompte l'esprit des hommes : c'est de tous leurs biens le plus puissant.

(Fr. 97 Puech = 222 Maehler)

Avec ingénuité le poète dans la seconde *Olympique* utilise pour désigner les riches le mot ἐσλός, forme dorienne d'ἐσθλός. Ils sont riches, donc ils sont nécessairement nobles, généreux, sages et vaillants (tous ces emplois d'ἐσθλός sont attestés dans l'*Illiade*). « L'opulence devient le symbole d'une excellence » dit très bien Pierre Judet de la Combe⁹. Pour eux le paradis sur terre :

Éclairés par un soleil qui fait leurs nuits toujours égales, toujours égaux leurs jours, les bons reçoivent en partage une vie moins pénible que la nôtre; ils n'ont pas besoin d'employer la force de leurs bras à tourmenter la terre ni l'onde marine, pour soutenir leur pauvre vie...

(Pind., *Ol.*, II, 67 ss.)

9. Pierre JUDET DE LA COMBE, *Agamemnon 2*, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 152. Voir aussi A. Puech, éd. Pindare, CUF, I, p. 9 : « L'esprit profondément aristocratique de Pindare a confiance en la transmission des vertus héréditaires dans les familles qui réunissent la noblesse et l'opulence, qu'il n'imagine pas d'ailleurs séparées ». Humbert-Berguin, *Histoire illustrée de la Littérature Grecque*, Paris, Didier, 1947, p. 103 : « Tout bonheur humain vient des dieux : c'est le cas, non seulement de la richesse, mais aussi de la gloire et même de la vertu. La protection divine n'explique pas seulement la prospérité des individus, elle explique aussi la prospérité des familles; car c'est elle qui assure dans les familles la continuité des qualités physiques et des vertus morales, héritées de père en fils ».

C'est cette admiration béate de son contemporain Pindare pour l'or, les richesses et les puissants que dénonce Eschyle. Il refuse ce parti pris aristocratique, avec beaucoup de violence. L'or, la richesse, c'est de la fausse monnaie : *parasèmon*, une contrefaçon de gloire. L'image est l'écho de celle qui, dans le premier *stasimon*, dénonçait l'orgueilleux qui, enivré de sa richesse, renversait l'autel de la Justice :

Et lui, telle une mauvaise monnaie (κακοῦ χαλκοῦ), noircie par l'usage
et les heurts, il subit la peine due... (Ag., 390-393)

La conviction d'Eschyle se marque aussi par un jeu d'oppositions entre le strophe 4 et l'antistrophe 4. *Atè* est un démon sanguinaire, qui se complaît dans les guerres : δαίμονα... ἄμαχον, ἀπόλεμον. Deux mots du vocabulaire de la guerre qui, de plus, soulignent combien ce démon est dangereux. Puis le poète souligne son impiété. Elle est ἀνίερος, impie, sacrilège. Elle apparaît comme une puissance qui s'oppose aux dieux de l'Olympe, trait qui est accentué par θράσος, l'audace, l'impudence. C'est une puissance de l'ombre infernale. Sa couleur noire est mise en valeur par un jeu d'homophonie : μελάινας μελάθροισιν. Face au démon *Atè* se dresse *Dikè*, Justice. Puissance de lumière, elle brille : λάμπει. Son éclat est mis en valeur par l'oxymore : « *Dikè* brille dans les maisons enfumées », comme le signal de feu fait naître le jour au milieu de la nuit :

... λαμπτήρ νυκτὸς ἡμερήσιον
φάος πιφάυσκων ... (Ag., 22-23)

Sa préférence va à ce qui est ὅσιος, pieux, religieux, pur. *Dikè* est enfin le bon pilote qui mène tout à son terme. Νωμάω appartient en effet au vocabulaire marin :

C'était moi qui toujours avais tenu le gouvernail du navire (ἐνώμων).
(Od., X, 32)

... puisque c'est toi qui tiens la barre du navire creux (νωμῆς).

(Od., XII, 218)

Dikè tient la barre comme les dieux de l'Olympe, appelés οἰακονόμοι (Pr., 148). Il ne faut pas oublier qu'elle est fille de Zeus, comme le souligne le jeu de mots Διὸς κόρη (Ch., 949). Elle est fille de Zeus comme Athéna, Διὸς κόρη (Eu., 415). Si Athéna détient les clés de la chambre où dort la foudre (Eu., 827-828), *Dikè* manie le gouvernail. On notera aussi un subtil effet de chiasme :

<i>Atè</i> :	la guerrière redoutable ἄμαχον, ἀπόλεμον	l'impiété ἀνίερρον θράσος	l'obscurité μελάινας
<i>Dikè</i> :	la lumière λάμπει	la piété ὅσια προσέβαλε	le bon pilote πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμῶ

On comprend donc mieux pourquoi celui qui parle souligne aussi nettement sa différence. S'il dénonce la tradition populaire selon laquelle la puissance et la richesse conduisent nécessairement au désastre, il dénonce tout aussi vigoureusement la conception aristocratique selon laquelle la puissance et la richesse sont les signes de la faveur divine et de la qualité morale.

L'exposé ne se limite pas à l'aspect théorique, mais fournit un exemple. L'antistrophe 4 comporte en effet des allusions au héros principal, Agamemnon, ce personnage qui, précisément, est très riche :

Il y a la mer — et qui l'épuisera ?... (Ag., 958 ss.)

et très puissant. L'oxymore de la lumière dans la nuit a été employé aussi pour Agamemnon :

Il vient faire briller le jour en pleine lumière (Ag., 522)

Il est normal que cet oxymore soit utilisé aussi bien pour Agamemnon que pour *Dikè*, car le roi a été un justicier : il a puni les Troyens qui avaient transgressé la loi de l'hospitalité en accueillant Pâris, ravisseur d'Hélène chez son hôte Ménélas. Mais Agamemnon, ambivalent, est aussi un personnage plein d'*hubris*, un transgresseur, celui qui a sacrifié Iphigénie, celui qui est responsable de la disparition de milliers de guerriers, morts pour satisfaire son appétit de gloire, celui qui est allé beaucoup trop loin dans le châtement en anéantissant Troie. C'est pourquoi, proche de *Dikè* au début de l'antistrophe, Agamemnon s'en éloigne à la fin : *Dikè* est le bon pilote, Agamemnon est incapable de tenir le gouvernail de sa raison : οὐδ' εὔπραπίδων οἶα κα νέμων (Ag., 802). L'antistrophe est le moment du basculement, le moment où Agamemnon passe de son rôle de justicier à son statut de coupable qui va être châtié. La présence sous-jacente d'Agamemnon, héros éponyme de la pièce, héros doublement paradigmatique puisqu'il est à la fois au service du bien et au service du mal, est, à côté de la force de conviction qui caractérise ce passage, une preuve de l'importance de ces trois strophes.

Une autre preuve est donnée par la récurrence d'un élément essentiel dans l'enchaînement de la faute et du châtement, *atè*, à la

fois aveuglement et désastre : quinze emplois dans *Agamemnon*, treize dans les *Choéphores*. Dans la première pièce de la trilogie le sens d'« aveuglement » est présent six fois (une fois nettement au vers 386, cinq fois de façon ambiguë : c'est à la fois l'aveuglement et le désastre). Dans la deuxième pièce ce sens n'apparaît plus que trois fois, et toujours de façon ambiguë, ce qui se comprend très bien, puisque, si dans *Agamemnon* le coupable, Agamemnon, et les justiciers (Clytemnestre et Égisthe) sont tous des êtres aveuglés et coupables, dans les *Choéphores* le justicier, Oreste, ne mérite aucun reproche. Non seulement il n'est pas aveugle, mais sa trop grande lucidité, qui lui fait comprendre l'horreur de l'acte que son devoir envers les dieux et son père lui impose, freine son action au point qu'Apollon se fâche et en vient à le menacer. Dans les *Euménides* *atè* n'apparaît plus que deux fois, jamais dans son sens d'aveuglement : il n'y a plus de criminel, il n'y a donc plus d'aveuglé. Et la rareté des emplois du mot au sens de « désastre » s'explique aussi : on s'achemine progressivement vers l'apaisement, la réconciliation des forces antagonistes et un nouvel ordre du monde. Malgré la prédiction pessimiste des Érinyes au vers 490 la *καταστροφή* n'est pas un bouleversement et une ruine, mais un dénouement¹⁰.

Reste une question : celui qui parle est-il le porte-parole fidèle de la pensée d'Eschyle ? Il me semble que ce qui est exprimé dans ces trois strophes représente plutôt un moment de la pensée grecque, un moment du passage entre une pensée archaïque et une pensée beaucoup plus moderne. Et peut-être aussi un moment de la pensée d'Eschyle vu de façon rétrospective par le poète car lorsqu'il écrit ces vers, Eschyle a une vision d'ensemble de la trilogie qu'il est en train de composer. Il sait donc que la fin des *Euménides* offre une conception du monde différente de celle qu'il offre dans le *stasimon* de l'*Agamemnon*. En effet, si la notion de justice apparaît bien dans ces trois strophes, on en reste tout de même encore à l'idée d'engendrement, d'enchaînement. La démesure engendre l'aveuglement qui appelle le désastre. Il n'y a pas de raison pour que l'enchaînement des

10. Les occurrences d'*atè*. *Agamemnon* : « aveuglement » au vers 386; aveuglement et désastre aux vers 735, 770, 1192, 1230, 1433; « désastre » aux vers 361, 643, 730, 819, 1124, 1268, 1283, 1523, 1566; les *Choéphores* : aveuglement et désastre aux vers 598, 968, 1076; « désastre » aux vers 68, 272, 339, 383, 403, 404, 467, 826, 830, 836; les *Euménides* : 376, 982 (dans les deux cas « désastre »).

crimes et des châtiments prenne fin dans la mesure où Justice utilise des exécutants comme Agamemnon ou Clytemnestre qui sont eux-mêmes des coupables. Tantale, Pélops, Hippodamie, Atrée, Thyeste, Agamemnon, Égisthe, Clytemnestre, une chaîne ininterrompue depuis quatre générations. L'entrée en lice d'Oreste, dont les motifs ne sont pas criminels, qui est seulement l'agent d'Apollon, fils et représentant de Zeus, provoque une aporie. Cette aporie, dramatisée dans les *Euménides* par le débat impossible entre Apollon et les Érinyes, est résolue par la déesse de la sagesse, Athéna, porte-parole de son père Zeus mais aussi expression de la pensée eschyléenne en 458. Alors cesse la vendetta primitive, cesse une justice cosmique aveugle, qui n'est guère qu'une loi d'équilibre du monde indifférente au sort des individus, toujours prisonniers du passé de leur race. La justice descend sur la terre, dans la cité, grâce à l'institution du tribunal de l'Aréopage. Elle s'intéresse moins aux collectivités (race comme la famille des Atrides ou cité comme Troie) et plus aux individus. Oreste n'est plus seulement le représentant de la famille régnante d'Argos, le descendant de Tantale, de Pélops, d'Atrée et d'Agamemnon, mais aussi et surtout l'individu Oreste. Voilà ce qu'apporte de neuf la troisième pièce de la trilogie. Avec la fin du deuxième *stasimon* de l'*Agamemnon* on est sur le chemin de cette nouvelle vision du monde et des hommes, mais on n'est pas encore arrivé au terme de la route. C'est une pensée en devenir qu'à ce moment de l'action nous présente Eschyle; un état temporaire, une étape, comme s'il voulait nous associer à la démarche de sa pensée. Dans le langage cinématographique on parlerait d'*arrêt sur image*.

Alain MOREAU

Université Paul Valéry
Montpellier

COMMERCE ET JUSTICE DANS LES *CHOÉPHORES*

par Michel CASEVITZ

La deuxième pièce de l'*Orestie* est tout entière placée sous l'invocation de Zeus et d'Hermès. Le palais et la ville d'Argos attendent le vengeur d'Agamemnon et le sang appelle le sang, selon la simple et claire justice du maître des dieux, qu'exécute celui qui suit les préceptes d'Hermès. Cette justice à la mode ancienne, qu'on nomme aujourd'hui loi du talion, n'est pas seulement d'ordre moral, elle s'intègre dans un système de relations entre les individus régi par les règles de réciprocité et qui comprend évidemment les règles en usage dans les rapports commerciaux.

Si la figure de Zeus a souvent été mise en lumière dans les *Choéphores*, celle d'Hermès ne l'a peut-être pas été suffisamment. Le dieu y est cité et invoqué plusieurs fois¹ : sur la tombe de son père, par Oreste au premier vers, c'est Hermès Chthonios qui est invoqué², pour être « sauveur » et « allié » de l'exilé qui revient.

1. Cf. la note aux vers 818-819 de l'édition Mazon (CUF), p. 111 : « l'Hermès dont le rôle est ainsi défini est "l'Hermès Ténébreux" que le Chœur a déjà invoqué (728) : c'est le dieu de la rue. L'"Hermès Infernal" qu'il évoquait en même temps (727) est le dieu de la vengeance » (cf. 1, 124; Soph., *El.*, 111; *IG*, III, 3, 83; 105; 106; 107).

2. Au début de la pièce, ne sont parvenus à nous que sept fragments, le début ainsi que l'argument et la liste des personnages manquant dans l'unique manuscrit, le *Mediceus* (*Laurentianus*, 32, 9); les sept fragments que l'édition West (Stuttgart, 1990) recense sont d'origines diverses; le premier provient des *Grenouilles*, 1126-1128 (= 1138 + 1152-1153, 1156); cf. P. MAZON, *REG*, 32, 1919, p. 376.

L'épiclèse *Χθόνιος*, raillée par l'Euripide d'Aristophane, est, selon l'Eschyle du même, le Secourable (*Ἐριούνιος*) qui tient ses fonctions « sous-terriennes » (trad. Van Daele) de son père Zeus³. Psychopompe, Hermès est aussi le dieu qui veille sur les intérêts du mort et donc peut appuyer le vengeur d'Agamemnon, dont le meurtre réclame d'être expié. Dieu du « passage » des vivants chez Hadès, dieu des « passages » et des transactions, il est donc aussi le défenseur des morts auprès des vivants, dieu du « passage » des morts aux vivants. À ce titre, il est bien « héraut » (*κῆρυξ*) des uns et des autres (cf. 165, *κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω*, vers remplacé par Hermann avant le vers 124, et qui devait figurer au début de la prière d'Électre sur le tombeau d'Agamemnon⁴). Hermès apparaît ainsi comme l'auxiliaire de Zeus son père, qui veille sur le monde des vivants comme lui veille sur les tombes (le participe au vers 1, *ἐποπτεύων*, évoque le rôle de Zeus (cf. *Eu.*, 1045, *Ζεὺς πανόπτας*) ou d'Hélios.

Mais si Hermès est invoqué avec Zeus pour que justice soit rendue à Agamemnon, il y a aussi dans toute la pièce une structure lexicale, si l'on peut dire, qui exprime le sentiment que les victimes du crime sont l'objet d'un traitement qui enfreint les règles des relations sociales élémentaires : il y a eu transaction déloyale, et c'est cette déloyauté qui doit être payée, sous peine de rendre inique la société.

Ce manquement aux lois du commerce qui figurent les lois sociales est exprimé par les termes empruntés au vocabulaire commercial. Ainsi d'abord pour ce qui exprime le « prix », autour de *τίμη*.

Agamemnon était un homme de prix (cf. 556, *ἄνδρα τίμιον*). Le crime, commis par la ruse (*δόλος*, cf. 556 et 557), dont l'instrument est l'arme des lâches (le filet, *βρόχος*, cf. 557), aboutit à « dévaluer », « mépriser » non seulement la victime mais aussi tout son *génos* : c'est ce qu'exprime l'allusion du Chœur au crime des Lemniennes (*Ch.*, 635-636) :

3. Cette fonction d'Hermès n'apparaît pas dans l'article « Hermès » du *Dictionnaire des mythologies*, Paris, 1981, article de L. Kahn-Lyotard, avec bibliographie, p. 500-504.

4. Nous adoptons l'accentuation traditionnelle de *κῆρυξ*, contre West (qui accentue *κήρυξ*).

θεοστυγίῳ δ' ἄχει | βροτῶν⁵ ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος·

par l'effet du fléau haï par les dieux, la race des mortels s'en est allée,
méprisée

c'est-à-dire « frappée de mésestime, dévalorisée ». C'est bien ce qu'exprime, dès ses premières paroles, Électre en répandant les libations funèbres sur le tombeau de son père comme le lui a ordonné sa mère (*Ch.*, 96-98) :

ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο

πατήρ, τάδ' ἐκχέασα...

στείχω...

ou bien dois-je en silence déverser ces libations, d'une façon qui les dévalue, exactement de la même façon⁶ qu'a péri mon père,... avant de revenir... ?

Oreste, lui, évoque l'oracle d'Apollon lui ordonnant de se consacrer à la vengeance, sous peine d'exclusion totale de la société humaine : le fils qui ne venge pas la mort d'un père n'a plus de prix (295, ἄτιμον⁷) ni de relations (*ibid.*, κῆφιλον), ce qui équivaut à une mort qui l'égale au père privé de tout prix, de τιμή : chassé de la cité (cf. 289, διώκεσθαι πόλεως), sa vie n'a plus de prix. Les plaintes d'Oreste implorant les *Arai*, imprécations, souveraines des lieux infernaux (405-406, νερτέρων τυραννίδες, ... 'Αραί...⁸) les invitent à voir

les restes des Atrides désemparés et privés des droits sur leur maison⁹.

5. Nous gardons le texte du manuscrit, comme West, sans adopter, comme Mazon, la correction de Wilamowitz βροτοῖς.

6. Sur le sens ici de οὖν, voir DENNISTON, *Greek Particles*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 1954 (1st ed. 1934, rpt 1959, 1966, 1970, 1975...), p. 421.

7. Le génitif πάντων, à valeur ablative, est neutre plutôt que masculin : il est privé de toute estimation (« méprisé de tous », interprétation de Mazon, paraît difficile à justifier).

8. Après 'Αραί, West édite, entre *cruces*, φθειμένων en indiquant que l'iota est écrit au-dessus de la ligne; il suggère προπατόρων, φθιμένων (qu'adoptait Wellauer en suggérant ὧ φθιμένων 'Αραί) ayant été inséré par erreur d'après 403. Mazon adopte la correction d'Arens φθινομένων sans juger le passage « désespéré ».

9. La construction avec le génitif est parallèle à celle déjà évoquée et fait allusion à l'*atimie*, mais comme les autres exemples de l'adjectif ἄτιμος dans les *Choéphores*, c'est la misère résultant du mépris (au sens étymologique du mot) qui reste évoquée ici : les enfants d'Agamemnon ont été dépouillés de toute valeur, et privés de tout moyen de subsistance (ἀμηχάνως ἔχοντα).

Et, quand Électre déplore à son tour les funérailles faites par leur mère « toute d'impudence » (430, πάντολμε μητερ), à un seigneur sans les citoyens, à un mari sans les gémissements, Oreste résume les griefs en insistant sur cette notion de *mépris*, de *valeur niée* :

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι·
πατρός δ' ἀτίμωςιν ἄρα τείσσει...

Tu dis tout en parlant de la manière dont elle dénie ses droits; cette dénégation des droits de notre père, sûr, elle les paiera¹⁰...

Cette suppression du prix, de la valeur accordée à un être, cette façon de lui dénier ainsi ses droits et donc sa dignité d'être qui avait pourtant son prix (τίμιος), est désignée par ἀτίμωςις, mot qui, lui aussi, montre qu'il est vain de vouloir détruire l'unité de signification des mots de la famille de τιμή : en dernière analyse, c'est l'idée de la valeur et donc de l'estime accordée à un objet ou à un individu qui résume les diverses significations de ces mots. L'*atimôsis* équivaut sans doute à l'*atimia*, mais le choix lexical de l'auteur empêche d'en faire une simple variante : l'*atimia* fait partie du vocabulaire juridique, figé, tandis que ἀτίμωςις fait référence à une privation plus vaste de tous les droits à l'existence, fût-ce d'un mort¹¹ :

Telle fut l'infamie des traitements infligés à ton père. (trad. Mazon¹²)

rappelle le Chœur à Oreste (443, κλύεις πατρώους δύ<α>ς ἀτίμους), mais Électre aussi entend apprendre à Oreste comme elle était mise à l'écart, exclue (445, ἀπεστάτουν) : « privée de valeur, ne valant rien » (446, ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία). En réponse à l'accusation d'Oreste qui se plaint d'avoir été traité comme un esclave cédé à l'extérieur (915, « j'ai été doublement vendu »¹³), Clytemnestre se défend, avec

10. Le verbe τείνω « payer » n'appartient pas étymologiquement à la même famille que les mots autour de τίω, τιμή (cf. DELG, s.v.), mais il n'en reste pas moins que la conscience des locuteurs grecs tendait à ne faire qu'une de ces deux familles.

11. Le mot est déjà attesté dans *Agamemnon*, 702 où tous les éditeurs adoptent la correction de Canter (ἀτίμως ἦν F ἀτίμως T) pour désigner la « dénégation de valeur » dont Pâris a fait preuve envers la table hospitalière et Zeus patron du foyer. Le mot ne paraît pas être employé ensuite avant Josèphe pour traduire du latin (*capitis diminutio* « déchéance des droits ») dans les *Ant. Juives*, 19, 3, 4.

12. Il s'agit de la mutilation infligée au corps du mort, cf. la note de Mazon *ad loc.*

13. Cf. *infra*, p. 29.

insolence, comme n'importe quelle coupable qui a cru ne jamais devoir rendre de comptes (*Ch.*, 916) :

Ποῦ δῆθ' ὁ τίμος ὄντιν' ἀντεδεξάμην;¹⁴

Mais enfin, où se trouve le prix que j'ai reçu en échange ?

Ce prix, c'est en fait l'union avec Égisthe, celui qu'Oreste ne va pas jusqu'à nommer, sinon en utilisant un pronom neutre à lui seul infamant (917, τοῦτ').

Insupportable est donc cette triple dénégaration d'existence, ce triple déni qui atteint le mort et ses enfants exclus de leur maison. La justice est précisément de redonner leur prix et au mort et à ses enfants, et pour ce faire le couple infernal doit payer ce prix : d'où l'emploi répété des mots de la famille de τίνω¹⁵ qui viennent faire contrepoids aux mots exprimant la négation du prix accordé aux victimes par les criminels. Faire payer le prix qui reste dû¹⁶, c'est exiger le prix du sang (le « sang vengeur », 67, τίτας φόνος¹⁷), non des amendes : Oreste prie Zeus de lui permettre de « faire payer le sort funeste de [son] père » (18-19, δός μοι τείσασθαι μόρον | πατρός) et assure devant Électre et le Chœur que Clytemnestre « paiera » (435, τείσει), autrement que par des offrandes qui sont « inférieures à la faute » (519, τὰ δῶρα ... μείω δ' ἐστὶ τῆς ἀμαρτίας), puisque

τὰ πάντα γάρ τις ἐκχέας ἀνθ' αἵματος
ἐνός, μάτην ὁ μόχθος...¹⁸

pour compenser le sang d'un seul, on a beau tout verser, c'est peine perdue.
(*Ch.*, 520-521)

Mais, quoi qu'il en soit, c'est aux enfants de se charger de faire payer (« pour payer la souillure », 651, τίνειν μύσος¹⁹), si la divinité y consent. Les dieux sont ainsi priés par le Chœur, de « racheter le sang par des réparations neuves » (804, λύσασθ' αἷμα προσφάτοις

14. Le mot τίμος est extrêmement rare, cf. CHANTRAINE, *DELG*, s.v. τίμη.

15. Cf. CHANTRAINE, *DELG*, s.v. τίνω.

16. Cf. les dictons que le Chœur reprend (309-311 avec τελέομαι, « être payé »; et 312-313 avec τίνω : expressions de la vieille loi du talion).

17. Τίτας est un hapax.

18. Il nous paraît plus expressif d'interpréter ἐνός comme un génitif complément de αἵματος, comme le rejet y invite, plutôt que comme une épithète.

19. L'infinitif est une correction de Lachmann pour τείνει du manuscrit.

δίκαις), souhaitant que « le meurtre ancien » ne produise plus d'intérêt dans la demeure » (805, γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι) : car c'est là le scandale, que le crime ait si longtemps « rapporté »²⁰, profité à ses auteurs²¹.

La justice, c'est le rachat, sinon du sang (cf. 48, « Car quel est le prix qui rachète le sang versé sur le sol », τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;), au moins de la maison qui sera affranchie quand les réparations auront été payées : quel que soit le sens du passage²², δωμάτων λυτήριον au vers 820 appartient également au vocabulaire de la finance : il y aura prix payé qui « rachètera la maison », et lui procurera ainsi la lumière de « l'affranchissement » (809, ἐλευθερίας²³; cf. aussi 863). Et le Chœur des esclaves célèbre à l'avance le gain personnel dont elles bénéficieront (825, ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὔξειται), son sort étant lié à ceux dont le malheur sera éloigné (cf. 826, φίλων). Car le crime des meurtriers d'Agamemnon, c'est aussi, ensuite, d'avoir « vendu », négocié, les enfants de la victime, privés de leurs biens : dans son appel à son père, Électre lui demande de les prendre en pitié, elle et son cher Oreste, pour qu'ils recouvrent ce dont ils ont été dépossédés :

πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα
πρὸς τῆς τεκούσης²⁴

20. Le verbe τίκτειν au sens d'« enfanter » a d'ordinaire un complément d'objet désignant le produit de l'enfantement. Ici, l'emploi sans complément lui donne la signification de « faire des petits » au sens métaphorique que d'autres mots de la famille ont dans les emplois techniques du domaine financier; c'est « porter intérêt », cf. CHANTRAINE, *DELG*, s.v. τίκτω, indiquant en ce sens τόκος (encore en grec moderne), ἐπίτοκος, τόκιον (cf. inscriptions, voir aussi le *Revised Supplement* du Liddell-Scott) et les mots autour de τοκίζω. On ajoutera notamment ἄτοκος (Platon, etc., inscriptions).

21. À son niveau, la nourrice aussi parle le langage du réalisme commercial : cet Oreste pour qui elle s'est tant dépensée, lui qui fut « ce qui broya, ruina, consuma, son âme, sa vie » (cf. 749, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν), lui aura coûté en définitive, dès lors que sa mort est annoncée, mille soucis « sans utilité pour [elle] » (752, ἀνωφελήτ' ἐμοί). Le Chœur assure à Zeus, en le suppliant d'aider Oreste, que celui-ci « rendra, de bon gré, une récompense double et même triple » (791-792, δίδυμα καὶ τριπλᾶ παλίμποινα θέλων ἀμείψει).

22. West adopte en 819 le texte corrigé par Blomfield : καὶ τότ' ἤδη κλυτόν (: καὶ τότε δὴ κλυτόν M). Mazon place le vers entre *crucis*, jugeant (note *ad loc.*) que « l'interprétation de tout ce passage est assez incertaine ».

23. Correction d'Ahrens, semble-t-il, cf. apparat de l'édition West.

24. La correction de πεπραμένοι en πεπραμένοι est due, selon West, à Portus, antérieurement à Casaubon (auquel Mazon l'attribue).

car à présent, vendus, n'est-ce pas, d'une certaine manière, nous errons,
vendus par celle qui nous enfanta. (Ch., 132-133)

Échangée contre Égisthe, Électre est comme esclave (135, ἀντί-δουλος, « qui tient lieu d'esclave »), pareille à ses compagnes, les captives du Chœur, mais Oreste, lui, non seulement a été vendu comme sa sœur, il a été de plus vendu à l'extérieur (cf. 914, ἐς δόμους δορυξένους), doublement aliéné, comme il en fait grief lui-même à Clytemnestre (Ch., 915) :

διχῶς ἐπράσθην ὦν ἐλευθέρου πατρός²⁵

j'ai doublement été vendu, alors que je suis issu d'un père libre.

Il s'agit bien, tout au long de la pièce, d'exprimer cette nécessité de compenser le crime et les outrages, avant que les actes l'accomplissent. En plus des termes propres au commerce qui figurent les lois de la justice, le poète insiste sur cette idée de compensation par l'emploi de mots indiquant l'échange compensatoire (comme ἀμείβω, ἀνταλλάττω, etc.), de syntagmes prépositionnels régis par ἀντί²⁶ ou par des composés à premier terme ἀντι-²⁷, mais aussi par les répétitions fréquentes des mots et des expressions qui figurent cette loi du troc et de la réciprocité.

La justice dans les *Choéphores*²⁸, c'est l'ardente obligation du rachat, du rachat « au juste prix » du crime, de la maison des Atrides et des enfants d'Agamemnon, mésestimés par les meurtriers au point de n'avoir plus que la valeur des esclaves. Que ce rachat soit obligatoirement, en l'occurrence, celui d'un crime par un crime relance le tragique, et ouvre la voie aux *Euménides* : le matricide a pu, dans les *Choéphores*, être envisagé comme la juste et nécessaire compensation du meurtre commis par Clytemnestre, meurtrière de son époux meurtrier de sa fille (tel est l'essai de justification qu'elle tente); une

25. Nous ne voyons aucune raison pour corriger διχῶς en αἰκῶς, comme fait Bothe, suivi par West (αἰκῶς), ce qui rend le texte banal.

26. Au lieu de ἀντί, on trouve aussi ἐπί (+ datif) « en réplique à ».

27. Ainsi, en 498-499 : ἀντίδος... ἀντινικῆσαι (image de la lutte), mais les exemples sont très nombreux : sans prétendre à l'exhaustivité, signalons : 94 ἀντιδοῦναι, 121 ἀνταποκτενεῖ, 123 ἀνταμείβεσθαι, 133 ἀντηλλάξατο, 135 ἀντίδουλος, 144 ἀντικαθθανεῖν, 274 ἀνταποκτεῖναι, 309 ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης, 312 ἀντὶ... πληγῆς φονίας, 929 ἀντεδεξάμην.

28. Cf. 309-310, « “Que tout mot de haine soit payé d'un mot de haine”, voilà ce que la Justice, de chacun exigeant son dû, va clamant à grande voix... » (trad. Mazon).

fois qu'il a été commis, la souillure s'est déplacée, elle n'en demeure pas moins : la loi du talion est impuissante à établir les lois d'une justice juste.

Michel CASEVITZ

*Université de Paris X-Nanterre et
Centre Louis-Gernet*

SUR LE PÉAN D'AGAMEMNON (*CHOÉPHORES*, 152-158)

par Pierre JUDET DE LA COMBE

L'une des difficultés majeures du texte des *Choéphores* vient de ce que le langage semble y être en grande partie construit en référence à des genres rituels de discours dont nous avons perdu les modèles. Centré sur plusieurs rites — les libations versées sur le tombeau du roi, la lamentation funèbre —, le drame présuppose comme matériau des formes expressives traditionnelles dont nous ne connaissons pas précisément les règles¹. Il est donc difficile de mesurer le degré de réélaboration que ces formes poétiques, liées à des occasions religieuses définies, subissent quand elles sont utilisées par des genres esthétiques détachés d'une contrainte rituelle effective, comme l'est la tragédie. La nature de la reprise, et de l'écart, ne se laisse pas déterminer².

Cette opacité, première mais accidentelle pour nous, du langage, se redouble du fait que dans les *Choéphores* les discours rituels se

1. Voir par exemple pour le thrène, C. CALAME, *Le Chœur de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome, 1977, vol. 1, p. 157 ss.

2. D'autant que la stylisation tragique de ces éléments de poésie rituelle avait déjà, avant les *Choéphores*, sa propre tradition. La situation de l'interprète est différente pour l'*Agamemnon*, dont la *lexis* ne se laisse déchiffrer que si l'on reconstitue l'utilisation quasi constante du langage épique qui en définit les orientations principales (voir mon étude « Sur la reprise d'Homère par Eschyle », *Lexis*, 14, 1996, p. 129-144). De la première à la seconde pièce de la trilogie, le paysage linguistique change, en se donnant d'autres références.

superposent en raison de l'intrigue et transgressent leurs limites constitutives. La première partie de la pièce a ainsi pour objet la réinterprétation qu'Électre, pressée par le chœur des captives, doit donner et actualiser dans une parole rituelle, du sacrifice dont Clytemnestre l'a chargée. La prière qu'elle choisit de joindre finalement à la libation offerte par sa mère à la tombe devient malédiction contre la commanditaire du rite et son complice dans le meurtre du roi (v. 145 ss.). Le rite traditionnel de protection, voulu par la reine, se transforme en son contraire. Demandant au chœur d'ajouter son chant à l'exécration, Électre lui assigne dès lors une tâche explicitement contradictoire : la lamentation funèbre (κωκυτοί) qu'elle attend de lui, doit être exécutée comme un chant de victoire :

Il convient que vous couronniez le rite de vos pleurs,
en faisant résonner le péan du mort.³

Cette tension entre la déploration (dont le « genre », comme forme constituée, est évoquée plusieurs fois dans l'*Iliade*) et le péan paradoxal d'un mort (avec l'oxymore παιᾶνα τοῦ θανόντος, qui entre chez Eschyle, dans une série formulaire : παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων, *Ag.*, 645; Ἀΐδα τ' ἐχθρόν παιᾶνα, *Sept.*, 868 s.), confère à la *lexis* de la courte intervention lyrique du chœur une opacité particulière⁴.

ἴετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότη...

Laissez aller les larmes assourdissantes, le chant de mort
offert à notre maître mort... (v. 152 s.)

Après C.J. Blomfield (1824)⁵, M. West (1990)⁶ athétise le participe ὀλόμενον, pour des raisons de sens, de syntaxe, et, finalement, de métrique. Partageant l'idée que la valeur habituellement admise ici de « triste », « malheureux » ne saurait facilement être tirée de « per-

3. ὅμᾳς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένως (traduction inédite, de J. et M. Bollack, comme pour les autres passages des *Choéphores* cités ici).

4. D'autant qu'il est erroné, comme le montrera l'analyse, de distinguer dans ce morceau une partie consacrée à la déploration (du vers 152 jusqu'au cri funèbre) et un chant appelant à la victoire (v. 160-163).

5. Pour les éditions et les traductions des *Choéphores*, seuls sont donnés ici le nom de leur auteur et la date de parution.

6. Voir l'argumentation dans *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, 1990, p. 236 s.

du », « détruit »⁷, et écartant implicitement le sens habituel de la forme épique οὐλόμενος, « funeste », il ne voit pas comment le mot pourrait déterminer δάκρυ. Suivant une ligne ancienne d'interprétation, A.F. Garvie (1986) expliquait la disparition des larmes par le fait qu'elles devaient être immédiatement bues par la terre tombeau, comme les libations; cf. la traduction d'H. Lloyd-Jones (1970) :

Shed a plashing tear, lost for our lost master.⁸

Mais c'est alors le polyptote δλόμενον δλομένῳ qui perd toute raison d'être : on s'attend, au moins, à un parallélisme entre les larmes et le sort du roi. L'argument syntaxique de West est moins contraignant :

the aorist participle is strange in relation to tears called for with a present imperative.

Garvie y avait déjà répondu : le temps du verbe, en partie commandé par la répétition du participe, note que les larmes meurent à peine versées. Quant à l'aspect métrique, il concerne comme souvent le degré de possibilité que l'on attribue ou non à une séquence analysable, mais sans parallèle.

La discussion récente admet que « perdu » est seul possible ici. Or Eschyle semble plutôt avoir construit sa phrase en s'appuyant sur deux traits de la diction poétique traditionnelle. Il est d'abord habituel en poésie qu'un mot dénotant la lamentation soit accompagné d'une épithète appliquée ailleurs à l'objet négatif dont on se lamente : on a ainsi la formule δλοοῖο τεταρπόμεσθα γόοιο (*Il.*, XXIII, 10, 98, pour les gémissements d'Achille sur Patrocle mort), ou στυγερόῳ ἐνὶ πένθει (*Il.*, XXII, 483, imité par Sophocle, *El.*, 104, θρήνων στυγερόων τε γόων). L'épithète δλοός se retrouve pour le feu, la guerre, la colère, etc., et note donc ici que les cris rituels du deuil participent de la nature dévastatrice de leur objet (« triste », selon la traduction de Mazon, ne convient donc pas, sauf si l'on garde la valeur active

7. Cf., entre autres, G. Hermann (1852) : « *lacrimam stridulam miseram misero domino* »; l'interprétation est consignée dans les lexiques (par exemple *LSJ* et G. ITALIE, *Index Aeschyleus*, 2^e éd., Leyde, 1964 : « *infelix* »).

8. T.W. Peile (1840) voyait la chute des larmes plutôt que leur disparition (« a tear pattering as it falls in honour of our fallen master »); voir également T.G. Tucker (1901), « let it fall plashing for our fallen lord » (F.A. Paley, 1861, avait renoncé à interpréter le mot : « δλόμενον is added rather for the sake of a favourite poetical repetition, like κακά κακῶς, &c, than for any definite meaning as an epithet to δάκρυ »).

ancienne du mot en français). Le tour δάκρυ ὀλόμενον a donc son pendant dans une expression comme στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας (« je pleure ton sort funeste », *Pr.*, 397 s.).

Le mot ὀλόμενος (οὐλόμενος, selon la forme épique⁹) permettait par ailleurs cette indétermination, dans le rite de la lamentation, de la relation à la mort (à la fois subie et propagée). Les modernes s'accordent à prendre οὐλόμενος comme un délocutif, concentrant en un participe à valeur modale une formule de malédiction (« celui dont on dit : "qu'il périsse" »), comme le confirme le terme rare, de sens contraire, ὀνήμενος (cf., par exemple, W. Leaf, *ad I*, 2)¹⁰. Les commentateurs anciens donnaient au moyen une valeur active, « destructeur » (cf. la scholie au deuxième vers de l'*Illiade* : ὀλήσασα). Un vers comme *Il.*, V, 876, montre clairement que le poète entend, pour cet emploi donner ce sens-là. L'interprétation perdue au V^e siècle : οὐλόμενος, chez Pindare (*Pythiques*, IV, 293) ou Empédocle (fr. 17 DK [= 31 Bollack], 19) vaut, comme épithète de νεῖκος, pour « meurtrier », « destructeur »¹¹. Mais les emplois chez Homère montrent que le mot était perçu comme difficile, et permettait, par son opacité, une forme de virtuosité sémantique. Quand Pénélope se désigne comme οὐλομένη si elle doit se résoudre au mariage avec l'un des prétendants (*Od.*, XVIII, 273), elle applique à elle-même la force dévastatrice de la μῆνις οὐλομένη de l'*Illiade*; elle se déclare « vouée au néant » :

νῦξ δ' ἔσται, ὅτε δὴ στυγερὸς γάμος ἀντιβολήσει
οὐλομένης ἐμέθεν.

De même, la juxtaposition, chez Eschyle, d'un emploi clairement passif (ὀλομένῳ δεσπότη) et d'une forme de sens non passif indique que les larmes, dans cette phrase, sont chargées de la mort qu'elles pleurent, doublement : « funestes », puisque la lamentation devient menace, et « maudites », parce que résultant du meurtre.

πρὸς ἔρυμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ',
ἀπότηρον ἄγος ἀπέυχετον
κεχυμένων χοῶν.

9. ὀλοός comme οὐλόμενος peuvent chez Homère déterminer le même mot (μῆνις, *Od.*, III, 135 et *Il.*, I, 2).

10. La polarité est soulignée aux vers 644 s. de l'*Edipe roi* : μὴ νῦν ὀναίμην, ἀλλ' ἀραῖος εἴ σέ τι, / δέδρακ', ὀλοίμην.

11. Cf. J. BOLLACK, *Empédocle*, Paris, 1969, vol. 3, p. 90.

Ici, devant ce rempart du bien et du mal,
devant le tabou, repoussant et abominable,
des libations qui ont été versées.

(v. 154-156)¹²

Au-delà des problèmes de ponctuation et de syntaxe, la difficulté majeure que présente cette phrase est le lien à établir entre les libations déjà versées (κεχυμένων χοῶν) et quelque chose qui à première vue semble être du côté de la souillure (ἄγος). S'il faut entendre ἄγος¹³ dans ce sens négatif, le chœur condamnerait l'offrande de Clytemnestre. Comme plus haut dans le texte (parodos, v. 44) l'expression ἀπότροπον κακῶν, « [moyen] de détourner le mal », s'applique aux offrandes de la reine, il pouvait paraître nécessaire de retrouver ici le même sens : ἄγος χοῶν noterait le caractère sacrilège des libations de Clytemnestre (le rapprochement semblait d'autant plus contraignant que l'ordre choisi par les éditeurs modernes¹⁴, κεδνῶν κακῶν τ', au lieu de κακῶν κεδνῶν τ', donné par le manuscrit M, s'impose sans doute : le groupe se termine sur un iambe pur, et il serait exceptionnel que la séquence -δν- ne fasse pas position; κακῶν, dans la phrase, voisine donc bien avec ἀπότροπον). Si cette lecture est juste, deux problèmes surgissent.

Tout d'abord, le groupe ne peut se rattacher facilement à ce qui précède; il paraît en effet difficile d'en faire une apposition à ἔρυμα τόδε, « ce rempart-ci » : le déictique invite à voir, avec les scholies, derrière cette métaphore le tombeau. Le neutre ἄγος a parfois été pris comme le complément d'objet de l'adjectif à valeur verbale ἀπότροπον (sens envisagé par Blomfield, et repris par T.W. Peile, 1840, J. Conington, 1857, F.A. Paley, 1861¹⁵), « qui détourne la souillure ». Le groupe ἀπότροπον ἄγος peut alors être apposition de ἔρυμα, ou plutôt de δάκρυ : les larmes du chœur purifient le mauvais rite commandité par Clytemnestre.

Cette analyse, possible en soi, a été vite rejetée, en raison de la rupture qu'elle introduit dans la série des neutres. F. Bamberger (1840) pensait trouver une solution en faisant de ἀπότροπον ἄγος ἀπεύχεται une incise : la tombe serait une abomination; c'est alors la

12. «... devant le tabou qui repousse et exorcise / les libations qui ont été versées » (trad. J. et M. Bollack).

13. Le mot a été rétabli dans le texte dès la Renaissance (Vettori) à partir des scholies. Le manuscrit donne ἄλγος, dont la possibilité a parfois été réexaminée (voir T.G. TUCKER, 1901).

14. P. MAZON (1925) à part.

15. En 1883, il corrige l'adjectif en ἀποτρέπειν.

présence de *κεδνῶν* qui fait difficulté, puisque d'une manière ou d'une autre un « bien » est attaché au tombeau. F. Blass (1906), séparant plus nettement le « bien » et le « mal », fait de *κεδνῶν* et de *κακῶν* non plus des neutres, mais des masculins, et imagine que le tombeau puisse servir de refuge aux « gens mauvais » (*ἔρυμα κακῶν*), qui comme Clytemnestre croient pouvoir y trouver une aide, et de monument scandaleux pour les « bons » (*κεδνῶν ἄγος*); mais *ἔρυμα τόδε* exclut cette syntaxe : c'est le refuge lui-même qui devrait être un *ἄγος* (le *τε* empêche de mettre sur le même plan les deux groupes que seraient, avec l'ordre des mots donné dans le manuscrit M, *ἔρυμα κακῶν* et *κεδνῶν ἄγος*¹⁶).

En accord avec cette interprétation générale (*ἄγος* négatif), E.R. Dodds¹⁷ tranche le débat en proposant de corriger *ἔρυμα* en *ρεῦμα* (le « flot »). Le tombeau ne saurait être une souillure que l'on essaie d'écarter par une prière (*ἀπεύχεται*); l'expression doit donc renvoyer aux libations de la reine :

... upon this stream which sought to avert things good or evil¹⁸, the pollution we pray against, pollution of an outpoured drink-offering.

Une telle lecture, outre qu'elle corrige, se heurte en fait à une seconde difficulté : est-il probable que les libations ne soient vues ici que sous leur aspect négatif, comme souillure, alors qu'Électre demande au chœur de « fleurir », de « couronner » un rite qu'elle a déjà transformé par sa prière (*τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς*, « Sur ces prières-là, je répands ces libations », v. 149), et qu'elle déclare achever juste après l'intervention du chœur (*ἔχει μὲν ἤδη γαπότους χοάς*, « À présent les libations ont été bues par la terre, mon père les a reçues », v. 164) ?

Une autre lecture, défendue dès G. Hermann, s'appuyait sur les exemples, très rares, où *ἄγος* prend le sens non de « pollution », mais de « sacrifice expiatoire », de « purification » (cf. le fr. 689 Radt de la *Phèdre* de Sophocle, tiré d'Hésychius : *ἄγος· ἄγνισμα, θυσία*¹⁹,

16. D'où la nécessité, si l'on construit *ἀπότροπον* avec seulement le génitif qui précède ce mot, de corriger τ' en δ' (cf. West).

17. « Notes on the *Oresteia* », *CQ*, n.s. 3, 1953, p. 11-21. C'est le texte de D. Page (1972) et d'A. Bowen (1986).

18. *κεδνῶν κακῶν τε* construit avec *ἀπότροπον* (cf. v. 42), et non avec *ἔρυμα* / *ρεῦμα*.

19. La tradition manuscrite donne *θυσίας*, que L. Moulinier conserve (*Le Pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*, Paris, 1952, p. 249).

Σοφοκλῆς Φαίδρα). Les larmes, dans cette hypothèse, venaient corriger les libations demandées par Clytemnestre. C'est le sens que traduit Mazon :

Éclatez en bruyants sanglots... ! Leur vertu expiatoire saura détruire l'effet des libations abominables²⁰ qui viennent d'être versées.

Ἄγος est alors pris comme apposition à δάκρυ (Mazon suit en cela Wilamowitz, 1896; la construction est reprise par P. Groeneboom, 1949²¹).

Dans une étude qui montre la parenté d'ἄγος avec ἄγνός et ἅγιος, P. Chantraine et O. Masson²² ont considérablement enrichi l'arrière-plan sémantique du débat. Ils dégagent pour ἄγος la valeur première de « sacré », notion ambivalente, comme le montre l'examen des dérivés ἐναγής²³ et εὐαγής, avec « un aspect double et complémentaire, mais non contradictoire : celui d'une puissance mystérieuse et redoutable, et aussi, à l'occasion, celui d'un accord avec cette puissance » (p. 97). Le sens de « tabou religieux » (et non de souillure) apparaît nettement dans la langue tragique, en *Ant.*, 775 :

φορῶς τοσούτον ὥς ἄγος μόνον προθεῖς.

en lui laissant juste assez de nourriture pour être sans reproche à l'égard des dieux.

Pour notre passage, Chantraine et Masson reprennent la lecture de Mazon : « sanctification expiatoire des libations abominables... » (p. 96).

Une fois ouverte cette possibilité sémantique, il reste à reconstruire la dynamique de la phrase. Je proposerai de garder ἀπεύχeton²⁴, et de construire ἄγος plutôt avec ἔρυμα qu'avec δάκρυ. La

20. Avec ἀπευχέτων pour ἀπεύχeton; correction de S. Butler (1811).

21. Elle remonte aux scholies.

22. « Sur quelques termes du vocabulaire religieux des Grecs : la valeur du mot ἄγος et de ses dérivés », in *Sprachgeschichte und Wortbedeutung. Festschrift Albert Debrunner*, Berne, 1954, p. 85-107.

23. L'emploi le plus « parlant » pour notre passage est *Œdipe roi*, 656 s. (Jocaste à Œdipe, à propos de Créon, qui vient de s'engager par un serment) : τὸν ἐναγῇ φίλον μήποτ' ἐν αἰτίᾳ / σὺν ἀφανεῖ λόγῳ σ' ἄτιμον βαλεῖν, « ce parent qui s'est placé lui-même sous le coup d'un châtement divin, ne lui fais pas l'affront de l'accuser sur un simple soupçon » (p. 89).

24. Pour Garvie, qui critique l'interprétation de L. Moulinier (*o.c.*, p. 249, 252), la présence d'un tel mot écarterait la possibilité de faire des larmes une entité consacrée aux dieux : « ἀπεύχeton is too strong to describe the tears ». L'argument

métaphore *ἔρυμα*, qui renvoie au tombeau (cf. *τόδε*), ne désigne en effet pas l'objet concret, mais sa fonction. La tombe est un « rempart du bien et du mal », c'est-à-dire, selon la polarité des termes *κεδνῶν κακῶν τε* (qu'il est arbitraire de briser), une instance qui, contre les prétentions de Clytemnestre, introduit un principe distinctif, une séparation nette entre les contraires. Le groupe suivant vient expliciter cette fonction²⁵. C'est en l'assumant que le tombeau devient l'*ἄγος κεχυμένων χοῶν*²⁶ (il ne l'est pas en soi, en tant que simple lieu de culte²⁷), c'est-à-dire l'agent d'une sanctification des libations (leur « consécration ») : une fois qu'elles ont été versées dans la terre (avec le parfait *κεχυμένων*, que, sinon, on ne comprend pas), dans les conditions où elles l'ont été, avec les prières singulières qui les ont accompagnées, ce « rempart » impose sa force destructrice à celui qui s'y est soumis en maudissant les meurtriers²⁸. Les adjectifs négatifs notent la menace qui résulte du rite tel qu'Électre l'a finalement accompli : *ἀπότροπον*, « qui détourne », reprend l'idée de « rempart » et souligne le caractère malfaisant du « bien » ainsi distingué et rétabli (par la malédiction), et *ἀπεύχeton* rappelle le paradoxe inhérent à une puissance sacrée qui devient « abominable » alors qu'elle a été suscitée par des prières²⁹.

κλύε δέ μοι σέβας, κλύ', ὦ δέσποτ', ἔξ
ἀμαυρᾶς φρενός.

Écoute-moi, sainteté, écoute, mon maître,
de ton cœur aveugle.

(v. 157 s.)

Changeant d'interlocuteur (non plus lui-même, *ἔτετε*, mais le mort), le chœur définit autrement la signification de son chant. Il

est sans doute contraignant (sans qu'il faille en déduire qu'*ἄγος* doive alors nécessairement être pris au sens de « pollution »).

25. Au regroupement *κεδνῶν κακῶν τ' ἀπότροπον*, choisi par Dodds, on opposera qu'*ἔρυμα* isolé ne se comprend pas : la métaphore demande à être motivée.

26. Une autre analyse, possible aussi, serait de prendre, avec plusieurs éditeurs, *κεχυμένων χοῶν* comme un génitif absolu.

27. On n'a donc pas besoin de recourir aux gloses d'Hésychius *ἄγεα· τεμένη et ἀγέεσσι· τεμένεσι* pour comprendre le passage. Si le tombeau était un *ἄγος* en tant que lieu physique, on s'attendrait au pluriel. C'est ici sa fonction symbolique, après les malédictions lancées par Électre, qui est visée.

28. L'étude de Chantraine et de Masson insiste sur le lien entre *ἄγος* et malédiction.

29. Paradoxe que la traduction utilisée ici tente de rendre par « qui exorcise » ; mais *χοῶν* est bien construit avec *ἄγος*.

n'évoque plus une sainteté menaçante, mais tente de gagner l'écoute d'une instance invisible, « l'esprit obscur » d'Agamemnon. On passe de la puissance à l'effacement.

Les interprètes ont parfois attribué cet esprit assombri (ἀμαυρᾶς φρενός) au chœur (voir notamment, Mazon : « écoute, ô maître, l'appel de mon cœur en deuil », et avant lui Hermann, Paley, Wecklein, etc.). Ils pouvaient invoquer l'usage fréquent du tour ἐκ φρενός avec un déterminant venant qualifier une parole (bienveillante, sincère, etc.; cf. *Ag.*, 546, 1491, 1515, *Ch.*, 107; on a ἀπὸ φρενός en *Ag.*, 805). Mais il faudrait alors suppléer un complément à κλύε (« l'appel », dans la traduction de Mazon). D'autres (dont Wilamowitz, Headlam-Thomson, Lloyd-Jones, Garvie), y voient à juste titre l'esprit du mort. De fait, ἐκ avec ἀκούειν ou κλύειν désigne souvent la source d'une information. Mais, à nouveau, le verbe est alors normalement employé avec un complément (*Pe.*, 757, *Su.*, 948, *Ag.*, 348). Κλύε, sans objet, indique moins la réception d'un message, d'une information, que l'établissement d'un contact, au gré de l'auditeur (cf. *Il.*, XXIV, 335, à propos d'Hermès : ἐκλυες ἔκ' ἐθέλησθα). Renvoyant à Agamemnon, le groupe nomme ainsi l'instance subjective qui rendra possible l'écoute demandée. Ἐκ n'introduit alors pas un instrumental (« par »), mais, selon un emploi bien attesté chez Sophocle, la condition de l'action; voir *Trachiniennes*, 875, et surtout *Edipe à Colone*, 486 s. :

ὡς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν, στέρνων
δέχεσθαι τὸν ἱκέτην σωτήριον.

comme nous les appelons Euménides (demandons leur) d'accueillir d'un cœur bienveillant le suppliant pour le sauver.

On a un emploi semblable aux vers 1495 s. de l'*Agamemnon* :

δολίῳ μὲν δαμεις ἐκ χειρὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνῳ.

L'obscurité, dans cette relation problématique au mort, ne note pas une qualité « positive », la noirceur, comme on était tenté de le dire quand on retrouvait dans φρενός l'esprit endeuillé du chœur (cf. Wecklein), ni même la faiblesse de l'âme du roi tué (cf. par exemple Wilamowitz, après les scholies), mais plutôt l'appartenance d'Agamemnon à un domaine invisible, à un néant³⁰. Bien que disparu, le

30. Les quatre emplois d'ἀμαυρός dans Eschyle (*Ag.*, 466, 546, *Ch.*, 157, 853) sont susceptibles de la même analyse. Il n'y a donc pas lieu de distinguer avec Italie entre trois valeurs (*incertus*, *infirmus* ou *obscurus*, *turbatus* ou *maestus*).

mort dispose encore d'un esprit (l'accent, dans la phrase, porte sur φρενός), d'une faculté qui échappe à la perception de ses interlocuteurs. La parole rituelle contradictoire, à la fois lamentation et « péan », sert de lien entre des mondes séparés et rétablit la souveraineté du roi (ὁ δέσποτ') au-delà de cette séparation et grâce à elle, par la menace qu'elle signifie.

Pierre JUDET DE LA COMBE

*Centre de Recherche Philologique
Lille III*

ORESTE, HÉROS DES *CHOÉPHORES* ?

par Michel FARTZOFF

Pour tout lecteur ou tout spectateur de l'*Orestie* d'Eschyle, il apparaît comme une évidence qu'Oreste est bien le héros des *Choéphores*, si l'on entend par là le personnage principal de la pièce. Le fils qui venge son père en tuant sa mère est naturellement au centre de cette séquence mythique, que ce soit dans l'*Odyssée*¹, ou dans les témoignages artistiques ou littéraires antérieurs à Eschyle : tous font d'Oreste le personnage central qui accomplit la vengeance d'Agamemnon contre Égisthe et Clytemnestre². Il n'est donc pas surprenant que l'action de la pièce soit bâtie autour de lui : elle présente le retour et la vengeance du fils du souverain assassiné³.

Pourtant, les difficultés surgissent dès que l'on s'efforce de préciser quel est le rôle exact de ce personnage : sa fonction de vengeur de son père en fait-elle un héros au sens où on l'entend le plus souvent, non pas seulement le personnage qui contribue le plus à l'action, mais un héros tragique, sujet autonome affirmant sa liberté malgré

1. Il est donné en exemple à Télémaque, en sorte qu'il est aussi un héros à valeur exemplaire qui tua Égisthe, tandis que le matricide est passé sous silence : *Od.*, I, 29 ss., 298 ss.; III, 193 ss., 248 ss., 303 ss.; IV, 546 s.; XI, 457 ss.

2. Sur ce point, voir notamment A.F. GARVIE, *Aeschylus Choephoroi*, Oxford, 1986, p. IX-XXVI.

3. Sur ce schéma dramatique du retour et de la vengeance, voir R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 1983, t. II, p. 65-109, et J. JOUANNA, « *Électre*, tragédie du retour », *Sophocle. Le texte, les personnages, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 janvier 1992*, p. 173-187.

les contraintes qu'il subit, et dont le destin personnel attire principalement l'attention des spectateurs ? La tragédie d'Eschyle ne se plie qu'imparfaitement à cette définition issue du théâtre classique, et il faut dégager l'originalité de la présentation d'Oreste pour cerner en quoi il est le « héros » de la pièce⁴. Plusieurs aspects du texte tendent en effet à limiter l'image de sujet autonome que nous nous faisons du héros tragique, tout en déplaçant l'attention du public sur d'autres enjeux que le drame et le salut individuels du jeune homme. À travers lui, c'est bien plutôt la destinée de la famille même de l'Atride qui paraît au centre du drame, et l'on a pu affirmer que le véritable héros de la pièce comme de la trilogie était la maison d'Atrée⁵, dont Oreste ne serait que l'interprète. De fait, Électre et le chœur le présentent souvent comme le seul espoir de salut pour une demeure qui joue un rôle d'autant plus important qu'elle est fréquemment personnifiée. À cet égard, non seulement les dieux et son père mort tiennent une grande place dans ses motivations, mais il semble qu'ils interviennent dans le cours même du drame, comme si le mort, dont le tombeau joue un grand rôle dans la mise en scène, contribuait à faire progresser l'action.

Quant aux motivations personnelles exprimées par le héros, les ordres d'Apollon y tiennent tant de place qu'il ne délibère jamais du pour et du contre, et semble plutôt appliquer une résolution déjà prise à l'exécution de la vengeance. Oreste agirait donc sans délibération, en se soumettant aux ordres du dieu comme à la nécessité religieuse et sociale de venger son père pour restaurer la famille et y incarner à son tour les valeurs représentées par Agamemnon; il serait aidé en cela par l'intervention effective des dieux et du mort; il serait une sorte d'exécutant d'enjeux et de forces qui le dépassent, et qui seraient les véritables centres d'intérêt de la pièce.

L'intégration de cette tragédie dans une trilogie liée privilégie en outre l'histoire de la famille sur le destin individuel d'Oreste. Les *Choéphores* reproduisent en l'inversant le schéma de vengeance qui

4. Sur la notion de héros, voir notamment P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1987, s.v. Sur les difficultés de la notion de personnage dans Eschyle, la question est ancienne : voir R.D. DAWE, « Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus », *PCPhS*, 189, 1963, p. 21-62; pour une approche nuancée, P.E. EASTERLING, « Presentation of Character in Aeschylus », *G&R*, 20, 1973, p. 3-19, et « Constructing Character in Greek Tragedy », in *Characterisation and Individuality in Greek Literature*, ed. C. Pelling, Oxford, 1990, p. 83-99.

5. J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, 1962.

parcourt l'*Agamemnon*, illustrant ainsi la loi du talion qui parcourt le destin familial⁶ : l'acte d'Oreste répond au crime de Clytemnestre et obéit à la même loi du talion qui ne cesse de déchirer la famille; lui-même s'efforce d'obéir aux mêmes valeurs politiques et morales que son père et se heurte à l'épouse et à la mère révoltée qui les subvertit. La fin des *Choéphores* montre en effet un personnage victime de la loi du talion, et son malheur s'y trouve intégré dans l'ensemble de l'histoire familiale : l'action dramatique revêtirait ainsi plus d'importance que la présentation du héros (1065 ss.)⁷. La construction des *Euménides* confirmerait le rôle pour ainsi dire secondaire du jeune homme : une fois Oreste sauvé (au vers 777), la tragédie continue durant presque trois cents vers sans qu'il soit davantage question de lui; seuls y sont abordés les thèmes qui ont parcouru toute la trilogie, réorchestrés de manière à montrer le rétablissement des valeurs familiales et politiques perverties dans la famille des Atrides⁸.

Pourtant, à pousser trop loin une telle approche, l'on fait éclater le personnage entre diverses forces qui le poussent ou qu'il incarne, et on le transforme en pantin ou en allégorie, ce qui ne saurait expliquer la force émotionnelle de la pièce, où l'intérêt porté à son héros tient une place centrale. Assurément, si l'on considère l'ensemble du déroulement de la trilogie, Oreste n'en est que l'un des personnages centraux ; mais Aristote dans la *Poétique* nous indique une piste pour tenter de cerner la manière dont peut être perçu le héros tragique. Les actions et la fable sont la fin principale de la tragédie (*Poét.*, 1450 a), en sorte que le mot « héros » ou son équivalent n'existent pas dans la *Poétique* : il n'y a pas d'*éthos* prééexistant au texte et à l'action, que ceux-ci ne feraient qu'illustrer ou mettre en

6. Voir notamment A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass., 1971; M. GAGARIN, *Aeschylean Drama*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976; S. SAID, *La faute tragique*, Paris, 1978.

7. Comme le soulignait J. JONES, *o.c.*, l'*Orestie* serait à cet égard très conforme à la manière dont Aristote présente la tragédie dans la *Poétique*, où le héros, pour lequel Aristote n'emploie d'ailleurs aucun terme particulier, compte moins que le *mythos*.

8. Sur ce point, voir notamment C.W. MACLEOD, « L'unità dell'*Oresteia* », *Maia*, 25, 4, 1973, p. 267-292, et « Politics and the *Oresteia* », *JHS*, 102, 1982, p. 124-144; M. GAGARIN, *o.c.*, chap. III et IV; A. MOREAU, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 267-291.

acte; les personnages « n'agissent pas pour imiter les caractères »⁹. Pourtant, l'imitation d'une action « suppose des personnages agissant, lesquels sont nécessairement tels ou tels de caractère ou de pensée » (*Poét.*, 1449 b), et ils « reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions » (*Poét.*, 1450 a). C'est donc l'histoire ou la fable, imitation d'une action par des personnages en train d'agir, qui manifeste leur caractère et leur pensée¹⁰. Sans doute peut-on essayer de saisir ainsi la manière dont le personnage d'Oreste existe et se construit dans le cours de l'action. Nous tiendrons compte pour cela des actes et des paroles du personnage, mais aussi du regard des autres sur lui et de l'agencement dramatique qui en donnent une présentation dynamique. Nous tenterons ainsi de préciser les forces et les limites du rôle qui lui est accordé, et de cerner son statut et sa fonction de héros; nous pourrons alors préciser ce que son drame apporte à la trilogie dans son ensemble.

L'apparition d'Oreste dans les *Choéphores* ne saurait surprendre le spectateur, car son rôle de vengeur a été annoncé par Cassandre dans l'*Agamemnon* (1279-1285), et le chœur des vieillards argiens a ardemment souhaité son retour pour venger Agamemnon et tuer les deux usurpateurs (1646-1648, 1667). Or, cette première mention d'Oreste dans la trilogie oriente déjà le public vers une certaine manière de percevoir le personnage avant même qu'il n'apparaisse.

Cassandre souligne essentiellement la fonction et le statut familiaux d'Oreste, et circonscrit étroitement la manière dont son arrivée devra être perçue. Il n'est pas nommé, son « caractère » ne compte pas, pas plus que ne sont évoqués sa haine ou son désir de vengeance¹¹ : ce n'est pas Oreste venant Agamemnon sur Clytem-

9. Car les actions et la fable imitent, non des caractères, ou des hommes, mais une action heureuse ou malheureuse (*ibid.*).

10. Voir notamment Aristote, *La Poétique*, R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, 1980, p. 198 s.

11. À cet égard, J. de Romilly a souligné que si l'adjectif *ἐχθρός* est très présent dans la trilogie, et notamment dans les *Choéphores*, Oreste et Électre « obéissent à un devoir sacré et impératif : [...] ils n'obéissent pas à un sentiment personnel et affectif » (*o.c.*, p. 39) : « La haine dans l'*Orestie* », *Dioniso*, 48, 1977, p. 33-53 (surtout p. 39 ss.). J. de Romilly souligne notamment que lorsqu'Oreste mentionne ses raisons de venger son père, la haine ne figure pas parmi ses désirs, tandis que les ordres et les menaces d'Apollon sont essentiels (269-304); seule Électre éprouve plus de haine contre sa mère, mais elle reste précisément secondaire

nestre, c'est l'enfant vengeant le père sur la mère. Ποινάτωρ πατρός, il sera en même temps un rejeton meurtrier de sa mère (μητροκτόνον φίτυμα, 1281). Ces termes expriment déjà tout le drame d'Oreste, victime d'exigences contradictoires, mais ils font porter l'accent, non sur le caractère ou la « pensée » du personnage¹², mais sur son statut de fils lié au père ou à la mère¹³. Cette présentation, qui précède les *Choéphores*, se confirmera après la pièce, dans les *Euménides* : lors du procès, la conscience et les intentions d'Oreste n'entrent apparemment pas en ligne de compte; il reconnaît le meurtre (588) et affirme qu'il a tué sur ordre d'Apollon (594); le débat, transféré sur le terrain d'un affrontement entre les dieux, porte sur la qualification de l'acte¹⁴, et pose la question en termes généraux qui précisent le statut et l'importance du père ou de la mère.

En outre, dans l'*Agamemnon*, la prophétesse suggère déjà que l'acte d'Oreste ne fait que répéter les crimes familiaux sans s'en affranchir; elle situe en effet son crime dans la continuité de l'histoire familiale : il « couronne » par son acte « l'édifice de malheurs élevé pour les siens » (ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις, 1283). Le chœur en fera autant à la fin des *Choéphores* pour souligner avec désespoir l'impuissance du jeune homme (1065 ss.). Sans doute les vieillards de l'*Agamemnon* nomment-ils Oreste à deux reprises, et ils l'évoquent alors avec l'émotion de ceux qui espèrent en son action (1646 ss., 1667). Mais ils affirment aussi qu'il sera conduit par un *daimôn* (1667), et évoquent ainsi, à leur insu, le redoutable *daimôn* qui déchire le foyer des Atrides (1482) : terrible ironie inconsciente, qui fait en outre d'Oreste l'objet de forces qui le dépassent; Cassandre, elle aussi, a évoqué un Oreste « guidé » par une force quasiment religieuse : c'est « l'appel suppliant de son père » qui « le conduira au but » (ἄξειν νῦν ὑπτίασμα κειμένου πατρός, 1285)¹⁵. Conduit par son père et par le dieu, défini par son statut de fils vengeant la *timè* paternelle, inséré dans la continuité redoutable et répétitive de l'his-

chez Eschyle, qui met en avant Oreste et, avec lui, la volonté contraignante et solennelle du dieu (*o.c.*, p. 46).

12. Nous reprenons ici les termes ἦθος et διάνοια utilisés par Aristote, *Poétique*, 1450 a.

13. Oreste n'est d'ailleurs pas seulement le vengeur de son père, il est celui qui veille à rétablir et défendre sa *timè* paternelle : il est τιμάφορος (1280).

14. L'acte est-il ou non δίκαιος ? (*Eu.*, 468, 612, 615). Voir S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, p. 166-176.

15. Texte et numérotation de l'édition Page. Mazon : ἄξει, 1284.

toire familiale, Oreste existe comme « agent », mais rien n'est dit de sa conscience, de sa pensée, ni de ses émotions. Qu'en est-il dans les *Choéphores* ? Le cadre fixé par Cassandre, prophétesse d'Apollon, le dieu qui inspire l'action d'Oreste, est bien là; mais la présence du personnage, qui agit et s'exprime, apporte à l'action une complexité qui donne d'Oreste une présentation bien plus riche.

Mimèsis d'une action, comme toute tragédie, les *Choéphores* sont plus précisément une tragédie du retour et de la vengeance du prince : la pièce présente donc un schéma dramatique où le rôle d'Oreste est nécessairement privilégié. Si l'on met à part le chœur, dont la présence est traditionnelle, le jeune homme est le personnage le plus présent, et il agit à chaque étape importante de l'action. D'emblée, dans le prologue, l'attention se porte sur lui : il prie Hermès, son père et Zeus, tandis que Pylade est muet (σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτούμενφ, 2; κηρύσσω πατρί, 4; Zeus, 18) ; il souligne sa condition d'exilé qui revient dans sa patrie¹⁶; l'ensemble converge vers le souhait de venger son père, souhait pour lequel il demande l'appui des dieux : ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόνον πατρός, 18 s.). Le terme *summakhos* qui revient par deux fois pour évoquer l'aide divine suggère qu'Oreste souhaite livrer un véritable combat (2, 19). Actif, il souligne donc sa volonté de vengeance. La parodos qui suit et la première scène du premier épisode déplacent un instant l'attention du spectateur vers le « monde de l'intérieur » du palais¹⁷, qui sera l'allié d'Oreste, tandis qu'Oreste et Pylade se dissimulent (20 s.).

Mais si l'arrivée du chœur et d'Électre présente les événements qui se sont déroulés dans le palais, c'est bien vite Oreste qui se trouve à nouveau au cœur de ce passage : loin de vouloir apaiser le mort Agamemnon comme le leur a ordonné Clytemnestre, le chœur et la jeune fille prient pour que vienne un vengeur; Oreste, nommé par le chœur (115), est défini comme celui qui rendra la mort pour la mort (ὅστις ἀνταποκτενεῖ, 121); Électre prie pour que le vengeur apparaisse (λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάρορον, 143), et qu'il tue les meurtriers (καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικατθανεῖν δίκη, 144); une telle prière fait manifestement écho à la volonté d'agir exprimée par Oreste dans le prologue (18 s.). Après la découverte des indices (164-211) et la scène de reconnaissance (212-245), l'intervention d'Oreste

16. Si ἦκω indique seulement un mouvement, κατέρχομαι souligne plus précisément ce retour de l'exilé v. 3.

17. Nous reprenons ici l'analyse de J. JOUANNA, *a.c.* (note 2), p. 173-187.

clôt la scène sur une nouvelle prière à Zeus (246-263); il exprime à nouveau son souhait de vengeance (298 ss.), en précisant cette fois ce qui fonde sa résolution : les ordres d'Apollon (269-297), le deuil de son père (300), son propre dénuement (301) et le désir de ne pas laisser ses concitoyens dans la servitude (302 ss.) : il lui faut donc agir (τοῦργόν ἐστ' ἐργαστέον, 298). Après le kommos sur le tombeau d'Agamemnon, il ne se contente plus d'exprimer son désir d'agir : il devient le moteur de l'action. C'est lui qui interprète le rêve de sa mère (κρίνω, 542) : il la tuera κτείνω νιν, 550) ; il expose alors son plan (554-578) et donne ses ordres au chœur et à sa sœur :

νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τάν οἶκον καλῶς [...] ὑμῖν δ' ἐπαινῶ ...
(579-581).

La disparition d'Électre, pourtant appelée à prendre chez Sophocle et Euripide une importance nouvelle¹⁸, montre bien qu'Eschyle privilégie l'action du jeune homme¹⁹.

La seconde partie de la pièce²⁰ montre la réalisation de la ruse et de la vengeance (654 - 930) : Oreste y affronte sa mère à deux reprises, et ces deux étapes répondent à l'accueil d'Agamemnon par son épouse : Clytemnestre y maîtrisait l'entrée de la demeure, et triomphait de son mari dans une joute verbale où elle avait le dernier mot (Ag., 855-974); Oreste ne lui laisse ici commander l'entrée que par ruse, en cachant son identité (653-718), et il l'affronte ensuite dans une stichomythie où il a la dernière réplique (892-930). Malgré une péripétie imprévue²¹, c'est Oreste qui mène l'action. Après le meurtre, seul personnage présent devant le chœur avec les deux

18. Sur ce point voir J. JOUANNA, *a.c.*, *passim*.

19. Électre entre dans le palais sur ordre de son frère pour en surveiller l'intérieur (584) et elle ne reparaitra plus. Eschyle est ici soumis à des contraintes scéniques qu'il a su exploiter en justifiant cette disparition du personnage d'Électre.

20. M.L. WEST, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, 1990, p. 4-7, parle pour cette première phase commune aux tragédies d'Eschyle, de « charging phase », celle qui décrit une situation et accumule les détails matériels jusqu'à ce qu'elle soit devant nos yeux, tandis que la seconde phase est appelée « the discharging phase », avec la réalisation de l'action et ses conséquences. Cf. G.A. SEBECK, « Dramatische Strukturen der griech. Tragödie : Untersuchungen zu Aischylos », *Zetemata*, 81, 1984, qui privilégie plutôt un schéma « Spannungssituation – Krisis – Reaktion ».

21. Oreste avait envisagé qu'Égisthe fût présent sur le trône à son arrivée (571-578) : or c'est Clytemnestre qui l'accueille, tandis qu'Égisthe est absent; la nourrice qui, sur les conseils du chœur, va demander au tyran de revenir sans sa garde, assure ainsi le succès d'Oreste.

cadavres, il commence à subir les terribles conséquences de son acte, et part en exilé et en suppliant vers Delphes, où il sera purifié (973-1076). Un tel résumé de l'action et de sa composition montre qu'elle s'organise autour d'Oreste et grâce à lui : agent et sujet du drame, le jeune homme concentre sur lui l'attention du public.

Pourtant, un examen plus fin de cette même structure dramatique montre qu'à travers Oreste, c'est le foyer d'Agamemnon qui se reforme et qui renaît; il semble même que les dieux et le défunt interviennent dans l'action, et la demeure est de plus en plus présentée comme une entité personnifiée, véritable enjeu du drame. Toute la première partie de la pièce, jusqu'à l'exécution de la ruse, permet à la famille royale de se reformer autour du tombeau d'Agamemnon, dont la présence scénique prend une signification essentielle. Alors que le palais, représenté par la *skènè*, était si important dans la mise en scène de l'*Agamemnon*, il est frappant que dans les *Choéphores* cette attention portée au palais ne se retrouve dans le texte qu'à partir du vers 653; auparavant, même si la demeure royale est fréquemment mentionnée²², c'est le tombeau, désigné dès le prologue, qui est utilisé par le dramaturge²³ : espace scénique de la reconnaissance et de la prière, où Oreste, à l'écart du palais usurpé, peut forger son plan de vengeance²⁴, le tombeau est le lieu où la *philia* familiale se reconstitue autour de la tombe paternelle²⁵. Après la reconnaissance,

22. À vingt-neuf reprises.

23. V. 4, 106, 108, 168, 179, 200, 334 s. et 342 où l'on trouve les épithètes *ἐπιτύμβιος* et *ἐπιτυμβίδιος* pour qualifier le thrène, 501, 511 et peut-être 583.

24. Sur la présence scénique du tombeau et de la demeure dans la pièce, et sur le passage de l'un à l'autre voir notamment O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, p. 338 ss. Le tombeau est situé près du palais, comme le montrent les craintes exprimées par Oreste et par le chœur, v. 233, 265. Et si le chœur et Électre sont sans doute arrivés par la *parodos*, Électre entre dans le palais par la porte de la *skènè*, v. 584. Voir A.F. GARVIE, *Commentary*, p. XLIII - XLVI.

25. La reconnaissance est ainsi la rencontre des *philoï* exilés avec les *philoï* restés dans le palais (J. JOUANNA, *op. cit.*), tandis qu'Égisthe et surtout Clytemnestre ne sont que des *ἐχθροί*, Clytemnestre ayant bafoué la *philia* qu'elle devait à son mari et à ses enfants (voir 89, 234, 546, 993). La *philia* qui unit le chœur et Électre (100) trouve en Oreste le *philos* par excellence (110, 131, 219, 749, 794, 826, 1026), celui qui est *φίλτατος* (193, 235). Après la reconnaissance, le frère et la sœur peuvent évoquer ensemble, désormais, la *philia* qui les unit à leur père (456, 496, 497; cf. 833, 1051).

le frère et la sœur qui avaient prié séparément, sont étroitement associés dans la prière d'Oreste²⁶. Le kommos entonné devant le tertre les fait intervenir en alternance pour honorer leur père : ils forment une troupe unie (στάσις πάγκοινος, 458) et le thrène est lui-même qualifié d'une épithète expressive : δίπαις (334 s.)²⁷.

Mais le tombeau n'est pas seulement le lieu symbolique où se reforme la famille avant que les enfants ne reprennent possession du palais : les actes rituels et culturels qui s'y déroulent, en permettant la rencontre entre le frère et la sœur, font intervenir les dieux et le défunt dans une action qu'ils semblent guider. La dramaturgie prend ainsi une signification religieuse et familiale. Les libations au mort, qui justifient la présence d'Électre et du chœur sur le tombeau, sont en effet motivées par le rêve prémonitoire de Clytemnestre, qui révèle l'irritation des morts (40 s.)²⁸. Si la rencontre entre Oreste et Électre ne se fait que progressivement, ce n'est pas seulement pour ménager une forte tension dramatique : l'importance des signes religieux qui contribuent à la rencontre s'en trouve soulignée et montre que les dieux exaucent la prière de la jeune fille. Tandis que le héros et Pylade sont cachés derrière le tertre²⁹, le premier indice trouvé par la jeune fille, la boucle de cheveux déposée en offrande par Oreste, revêt en effet une valeur religieuse et familiale essentielle : hommage de deuil au père mort (7), elle révèle à Électre la présence d'un *philos* (172 ss.); si la boucle est celle d'un parent (ξυγγενής, 199) elle ornera la sépulture et sera une *timè* pour le père (ἄγαλμα τύμβου τοῦδε καὶ τιμὴν πατρός, 200). Lorsqu'Électre suit les traces de pas et découvre Oreste qui se montre (205 ss.), ces traces suggèrent que le père lui-même permet les retrouvailles de ses deux enfants³⁰. Surtout, la découverte des indices a lieu après la prière

26. V. 246 ss. Les deux enfants sont désignés à deux reprises par un singulier collectif : γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός (247); πατροστερῇ γόνον (253); par un duel : ἄμφω (254); par un pluriel : αἰετοῦ γένηθλα (258).

27. Cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 134.

28. Sur l'importance du rituel des libations voir J. JOUANNA, « Rite et spectacle dans la tragédie grecque : remarques sur l'utilisation dramaturgique des libations et des sacrifices », *Pallas*, 38, 1992, p. 47-56.

29. Cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. XLV.

30. Pour ce rôle essentiel du tombeau dans la mise en scène voir J. JOUANNA, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », *Mélanges offerts à*

qu'elle adresse à Hermès (124 b) et à son père (139, 143) : elle y demande le retour d'Oreste le vengeur (109-161). Le jeune homme souligne que ce sont les dieux eux-mêmes qui ont exaucé la prière d'Électre (212 ss., θεοί et δαίμονες); cette prière est d'ailleurs *tele-sphoros* (212), comme le sera pour Oreste le rêve de Clytemnestre (541)³¹. Il y a donc une efficace ou une efficience des dieux et du défunt, qui se superpose à l'activité d'Oreste et en autorise la réalisation en permettant la rencontre des deux enfants.

Une telle présence du père et des dieux à travers le rôle scénique et cultuel du tombeau ne contribue pas seulement à associer causalité humaine et causalité divine dans le déroulement même de l'action. Elle insère Oreste dans le groupe familial qui se reforme autour de lui, et elle souligne son statut de fils sauveur du foyer paternel. Ce point est particulièrement sensible lorsqu'Électre vient de reconnaître son frère. Auparavant déjà le chœur pleurait sur le malheur du foyer et de la demeure :

ὦ πάνοιζος ἐστία,
ὦ κατασκαφαὶ δόμων (49 s.).

Il souhaitait la venue d'un libérateur de la maison (ἀναλυτὴρ δόμων, 161), tandis qu'Électre priait pour que le salut jaillisse d'un « germe », d'un σπέρμα (204), qui annonçait la présence d'Oreste, *sperma* d'Agamemnon (236; cf. 503 où Oreste est le *sperma* des Pélopidès). Mais lorsque la reconnaissance a lieu, le texte souligne avec une insistance toute particulière qu'Oreste représente toute sa famille et qu'à travers lui se joue le sort de la demeure. Électre l'affirme avec force : il représente « quatre parts de sa tendresse » (238), son père (240), sa mère (240), sa sœur Iphigénie (242), et enfin, son frère (243). Il s'agit assurément d'affection (ὦ τερπνὸν

Léopold Sédar Senghor, *Langues, littérature, histoire ancienne*, Dakar, 1977, p. 185-200 (article repris dans ce numéro des *CGita*).

31. Oreste prie la terre et le tombeau de son père de faire en sorte que le rêve de Clytemnestre soit τελεσφόρος pour lui (ἐμοί, v. 541); il souhaite ainsi que, comme la justice, dont il représente la réalisation, le rêve mène les choses à leur terme en sa faveur (540 s.). Pour ce sens actif de l'adjectif, nous suivons ici E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon. Commentary*, Oxford, 1950, t. II, p. 449; *dikè* est ainsi τελεσφόρος dans Soph., *Aj.*, 1390, mais l'idée est souvent exprimée dans l'*Orestie* : Ag., 782, 1432 (τέλειος); Μῆνις est τελεσσίφρων (Ag., 700), comme les Ἀραὶ sont τελεσφόροι dans les *Sept* (655). Cf. cependant P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Paris, 1982, t. II, p. 235 s.

ᾠμα, 238), mais pas seulement : la première fois qu'Électre s'adresse à son frère après l'avoir reconnu, elle le désigne d'une périphrase qui exprime bien son rôle de sauveur du foyer paternel :

ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός

Ô souci bien-aimé du foyer de ton père (235).

Elle l'encourage à reprendre le δῶμα πατρός (237). Les esclaves évoquent alors les enfants σωτῆρες ἐστίας πατρός (264), et le jeune homme adresse une prière à Zeus, où individualités et affectivité cèdent la place à une métaphore exprimant le statut familial qui unit les deux enfants : ils sont la couvée de l'aigle (γένναν αἰετοῦ, 247; αἰετοῦ γένεθλ', 258), race royale (ἀρχικός ... πυθμήν, 260), privée de son père et de sa maison (247 ss.), seule susceptible d'offrir à Zeus de grands sacrifices (257, 261) et de transmettre les signes de Zeus aux mortels (259)³²; il s'agit de relever la grandeur de la maison aujourd'hui déchu :

κόμιζ', ἀπὸ μικροῦ δ' ἂν ἄρειας μέγαν

δόμον

(262 s.).

L'enjeu de l'action n'est ni la vengeance personnelle et haineuse, ni le seul salut individuel d'Oreste face à des criminels usurpateurs de son trône et de ses biens : c'est le salut d'une famille et d'une demeure, selon un ordre de succession patrilinéaire traditionnel³³. À la fin du kommos, où l'on retrouve l'image de la couvée (501), Oreste affirme qu'à travers ses enfants, Agamemnon se survit et se sauve lui-même :

αὐτὸς δὲ σῶζῃ τόνδε τιμήσας λόγον (509).

Le défunt est ici actif αὐτὸς ...σῶζῃ).

Cette importance du foyer paternel dans l'action dramatique est si forte que la demeure, véritable personne morale, se trouve souvent personnifiée; elle en acquiert ainsi une présence d'autant plus forte que ces passages se trouvent presque tous après le vers 653, au moment où Oreste met son plan à exécution, et où les regards se dirigent à nouveau vers la demeure et son entrée, représentées sur

32. Voir A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 110 s. sur les deux sens possibles du vers 259.

33. Sur ce point, voir aussi les paroles de la nourrice, pourtant pleine d'affection pour l'individu Oreste dont elle évoque la tendre enfance : sa mort est celle de la demeure : δόμοις τοῖσδε, 740 (cf. 764 s.).

scène par la *skênê*³⁴. Déjà, v. 471 ss., le chœur termine son chant en affirmant que le palais porte en lui le remède à ses maux, et qu'il va le tirer de lui-même :

δώμασιν ἔμμοτον
τῶνδ' ἄκος οὐκ ἀπ' ἄλλων
ἔκτοθεν, ἀλλ' ἀπ' αὐτῶν ...

'Απ' αὐτῶν renvoie, pour la syntaxe, à δώμασιν, et si l'on songe à Électre et Oreste, ils disparaissent ici derrière la personne agissante du palais. Mais dans la suite, lorsque la ruse et la vengeance se réalisent, chaque étape de l'action menée par Oreste est suivie ou précédée d'un chant du chœur où le succès du héros et le salut du foyer se trouvent associés; le chœur personnifie la demeure et s'adresse même à elle. Dans le stasimon qui précède la ruse, il rappelle ainsi que l'union d'Égisthe et Clytemnestre est odieuse au foyer :

δυσφιλὲς γαμή-
λευμ' ἀπεύχεται δόμοις (624 s.).

Oreste n'apparaît déjà plus que sous une forme presque abstraite, comme « l'enfant des meurtres anciens » (τέκνον [...] αἱμάτων παλαιτέρων) que l'Érinie conduit dans la demeure (ἐπισφέρει [...] δόμοις [...] Ἐρινύς, 648-651)³⁵. Le stasimon qui suit le départ de la nourrice est une prière adressée aux dieux pour le succès d'Oreste (790 s., 794 ss., 827 ss.), mais il y est aussi demandé qu'Apollon fasse en sorte que « la maison d'un héros puisse enfin relever la tête » : εὖ δὲς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός (808)³⁶. Oreste et la demeure sont associés comme deux êtres vivants (cf. aussi 819 ss.). Au

34. La maison retrouve ainsi l'importance qu'elle avait dans l'*Agamemnon*, mais Clytemnestre n'en maîtrise plus l'accès qu'en apparence, la ruse se retournant enfin contre elle. V. notamment K. REINHARDT, *Eschyle, Euripide*, trad. française, Paris, 1972. Pour l'aspect scénique, O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 338 ss., A.F. GARVIE, *Commentary*, p. XLIV ss.

35. Cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 222 s., et K. SIER, *Die Lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart, 1988, *Palingenesia*, XXIII, p. 227 s.

36. Il n'est pas impossible non plus que dans la suite, il prie pour que la demeure puisse voir le soleil de la liberté : καὶ νιν ἐλευθερίας φῶς / λαμπρὸν ἰδεῖν... (809 s.). Le pronom νιν peut aussi désigner Agamemnon, ou, plus sûrement, Oreste : cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 264 s., et K. SIER, *o.c.*, p. 258. Mais cette hésitation même sur le sujet est significative du lien voulu dans le texte entre le héros et la demeure.

moment du meurtre d'Égisthe, le chœur évoque le sort du foyer d'Agamemnon :

Ἄγαμεμνονίων
οἴκων ὄλεθρον (861 s.).

Mais c'est peut-être lorsqu'Oreste tue sa mère que le chœur souligne le plus cette personnification du palais. Tandis que les individualités d'Oreste et de Pylade se dissolvent dans l'image du double lion (937 s.)³⁷, le foyer royal est nettement personnifié : les esclaves veulent jeter un cri d'allégresse sur sa libération (942 s.); elles vont jusqu'à s'adresser directement à lui en l'apostrophant :

ἄναγε μάν, δόμοι· πολλὸν ἄγαν χρόνον
χαμαιπετεῖς ἐκείσθε δῆ
Allons, debout, palais : trop longtemps tu restas à terre. (963 s.)³⁸

Cette personnification souligne qu'à travers l'action d'Oreste, l'enjeu du drame est la famille, dont la présence scénique souligne l'importance aux spectateurs. Il est notable sur ce point que dans les *Euménides*, une fois acquitté, Oreste mentionne en premier lieu le salut de sa maison : ὦ Παλλὰς, ὦ σώσασα τοὺς ἐμοὺς δόμους (754).

Au fur et à mesure que l'action des *Choéphores* se déroule, cette présence familiale se développe pour s'incarner dans la demeure, tandis qu'Oreste est de plus en plus souvent désigné comme un simple exécutant de la justice. Au moment du meurtre de Clytemnestre, le chœur évoque en effet le geste d'Oreste en le privant de tout aspect individuel : non seulement *Dikè* a touché le bras d'Oreste

ἔθιγε δ' ἐν μάχᾳ χερὸς ἐτήτυμος
Διὸς κόρα (948 s.)

mais le héros et son compagnon sont devenus un double lion, un double Arès (937 s.) : ils incarnent ainsi la violence de la justice. Finalement, en la personne d'Oreste, ce sont la *dikè* (935) et la *poinè* elles-mêmes (936, 947) qui sont entrées par ruse au palais. Le

37. Cette image évoque pour le chœur l'action de *Dikè*, comparable à celle qui frappa les Priamides (935 s.) : on songe à la parabole du lionceau dans l'*Agamemnon* (717-736), et les propos du chœur seraient ainsi, à son insu, de sinistre présage : A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 305 s.

38. Pour les difficultés du texte, voir A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 313; et K. SIER, *o.c.*, p. 297 s., que nous suivons ici. Mazon : ἄνα γε μάν, δόμοι· πολλὸν ἄγαν χρόνον / χαμαιπετεῖς ἐκείσθ' αἰεί.

jeune héros n'est même plus mentionné; il n'est plus qu'un bras (948), tandis qu'agissent seules *dikè* et *poinè*. C'est ainsi la parole même de Loxias qui se trouve le sujet de l'action :

ὁ Λοξίας ὁ Παρνασσίας
[...]
ἐπωρθά-
ξεν (953-956)³⁹.

À la fin de la pièce, lorsque le chœur commente le drame, l'individu Oreste a totalement disparu : seul subsiste un « troisième orage », qui fait suite au festin d'Atrée et à la mort d'Agamemnon ; cet orage est dit *gonias* (1066 s.) : cet hapax, qui signifie peut-être qu'il s'agit d'un orage « fécond »⁴⁰, évoque la reproduction monstrueuse des malheurs au sein de la famille; le chœur n'a-t-il pas souhaité :

γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι
Que le vieux crime n'enfante plus dans la maison ! (805).

N'a-t-il pas évoqué avec inquiétude la « misère invétérée de la race » (ὦ πόνοσ ἐγγενής, 466) ? À ses yeux, seul subsiste désormais « le courroux d'Atrée » (μένος ἄτης), puissance agissante dont il se demande où elle conduira les choses et quand elle s'arrêtera :

ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης; (1075 s.).

Κραίνειν, qui indique une action de type divin, est le dernier verbe d'action employé dans la pièce, et il a pour sujet μένος ἄτης. Impuisant, Oreste se trouve emporté par l'histoire répétitive de la lignée (1065-1076).

L'action du jeune homme est donc étroitement tributaire de l'intervention des dieux et du père mort, tandis que la famille retient de plus en plus l'attention; non seulement c'est le salut familial qui se joue avec l'action d'Oreste, mais le héros cède finalement au destin familial de la répétition des crimes. On peut même penser que l'obligation où il se trouve de tuer de la même manière rusée que Clytemnestre, l'empêche de réaliser pleinement les valeurs militaires dont il se réclame, l'obligeant à commettre une faute qui pervertit ces

39. Voir A. F. GARVIE, *Commentary*, p. 310 s.

40. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 350.

valeurs comme le sacrifice d'Iphigénie ternissait l'image militaire d'Agamemnon⁴¹.

Mais l'action ainsi présentée ne fait pas pour autant d'Oreste un héros impuissant, guidé par des forces religieuses et familiales, et dont le sort dirigerait principalement l'attention sur la famille et son histoire. Face au destin de la lignée et aux contraintes qui tracent le cadre de son action, le geste, la conscience et les souffrances du jeune homme sont au contraire, au cœur même de la pièce, ce qui lui donne toute sa force et son intérêt. Pour autant, ni la délibération, ni la liberté du choix d'Oreste ne constituent le centre d'intérêt principal qui se dégage de sa présence.

La pièce ne présente pas la prise de décision du héros pesant les termes d'un conflit de devoirs qu'il s'efforcerait de maîtriser. Dès le prologue, Oreste a en fait décidé de venger son père (18 ss.). Comme le souligne A. Rivier⁴², sa décision ne varie pas. Jamais il ne pèse le pour et le contre : alors qu'Agamemnon, comme Pélasgos dans les *Suppliants* (438 ss.), envisage les deux possibilités qui s'offrent à lui (Ag., 205 ss.), Oreste ne le fait pas. S'il n'y pas à proprement parler de délibération, il y a pourtant un passage, très court, mais intense, où le héros hésite, et interroge Pylade, au moment de tuer sa mère :

Πυλάδῃ, τί δράσω; μητὲρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

Pylade, que ferai-je ? puis-je tuer une mère ? (899).

L'*aidôs*, que Clytemnestre vient d'évoquer (896), retient ici le fils. Cette hésitation est bien le signe d'une conscience subite d'un autre choix possible⁴³; mais elle reste unique et elle est aussitôt résolue par la réponse de Pylade rappelant l'oracle divin; dès lors, Oreste n'hésite plus. De fait, même poursuivi par les Érinyes, après le meurtre, il n'exprimera ni regret ni interrogation sur le matricide. Tout se passe comme si ce bref instant de brusque et fugitive conscience tenait la place d'une délibération absente, d'un examen que le héros ne mènera jamais lui-même. Eschyle le réserve pour les *Euménides*, où les dieux seuls pourront le faire. Le sujet du drame n'est donc pas la

41. Voir sur l'image d'Oreste, éphebe et hoplite imparfait, P. VIDAL-NAQUET, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 135-158.

42. « Remarques sur le "nécessaire" et la "nécessité" chez Eschyle », *REG*, 81, 1968, p. 5-39 : v. p. 34 s.

43. Cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 293; *contra* A. RIVIER, *a.c.*

conscience d'Oreste, si l'on entend par là la conscience morale qui s'interroge sur les raisons et les conséquences de son acte. Dans un tel contexte, la question de la liberté d'Oreste ne semble pas non plus posée par le texte, qui ne la privilégie pas. La donnée mythique impose en effet le matricide, et seule une délibération pourrait rendre sensible l'existence d'un autre choix possible ; cette délibération est absente, de même qu'est presque absente la répugnance à commettre le crime⁴⁴.

En fait, Oreste exprime seulement les motivations qui ont suscité son choix. Les ordres et les menaces d'Apollon sont assurément présents : l'ordre du dieu (κελεύων, 270; ἐφετμαί, 300), les menaces et le risque encouru à ne pas s'y conformer (271-296, 902, 1030 ss.)⁴⁵. S'il y a bien là un élément de contrainte, Oreste y adhère parfaitement. Lui-même n'évoque d'ailleurs pas l'existence d'une contrainte ou d'une nécessité oppressante qui s'exercerait sur lui; il évoque un devoir positif⁴⁶, et l'assurance qu'il prend en la parole divine (πεποιθέναι, 297; πέποιθα, 298)⁴⁷. En fait, les verbes employés par Oreste évoquent plus souvent une parole, celle de l'oracle, qu'une menace ou une nécessité : le dieu « a dit » (λέγων, 274; ἔφασκε, 275; πιφαύσκων, 279; ἐφώνει, 283; ἐφήμισεν, 558)⁴⁸; or le dieu ne ment jamais (μάντις ἄψευδής, 559), et sa parole se réalise. Dès lors, Oreste va dans le même sens que la parole divine pour qu'elle se concrétise, tout comme l'action de la pièce manifeste et réalise en acte la parole mythique⁴⁹. La parole du dieu et la motivation d'Oreste s'accordent

44. Sauf v. 899 : voir plus haut. Les interrogations et la délibération auront lieu dans les *Euménides* et seront le fait du tribunal et d'Athéna. Oreste demandera à la déesse : « Ai-je eu tort ? ai-je eu raison ? à toi d'en décider » (468). C'est Athéna qui exprime alors une délibération comparable à celle de Pélasgos sur les deux termes du choix : 473-479. Le tribunal et elle trancheront. Oreste demandera de même à Apollon : « À toi de témoigner. Éclaire-moi, Apollon : l'ai-je tuée justement ? » (609 s.).

45. Au v. 1029 Oreste évoque ces ordres par une métaphore : ils furent φίλτρα τόλμης τῆσδε. V. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 338.

46. Avec Agamemnon en revanche, il est bien question d'obéir à la déesse (πιθέσθαι, 206) et d'ἀνάγκη (218).

47. Le verbe, employé à deux reprises (297-298), signifie en effet « s'assurer dans » et non « croire ». Voir A. RIVIER, *a.c.*, p. 26. Cf. v. 237 : ἀλκῇ πεποιθώς.

48. Au moment crucial, Pylade rappelle les oracles (900 s.).

49. Il dit explicitement qu'il va faire périr les deux tyrans comme ils ont tué eux-mêmes, par la ruse, comme Loxias l'a proclamé, lui « qui jamais jusqu'ici n'a menti » : ἦ καὶ Λοξίας ἐφήμισεν /... μάντις ἄψευδης τὸ πρῖν (558 s.).

donc, et s'il y a bien menace évoquée par Apollon, il y a la confiance en la véracité de la parole divine. Même les désirs personnels qu'Oreste mentionne s'accordent à l'oracle de Loxias. Il emploie d'ailleurs à leur sujet l'adjectif verbal d'obligation pour souligner à quel point ils le poussent à l'action (τοῦργόν ἐστ'ἐργαστέον, 298 ; 299-304). Nécessité et volonté coexistent donc, et Oreste participe activement à la réalisation de la vengeance voulue par le dieu. Désirs personnels et ordre divin convergent lorsqu'il exprime sa volonté de vengeance⁵⁰. Sa présence et son action ne sont pas présentées de manière à poser au public la question de sa liberté et de sa prise de décision⁵¹.

En fait, il semble que le drame d'Oreste se joue sur un autre plan. Avant le projet de vengeance (554) et son exécution (à partir du second épisode), il n'y pas d'autre « action » que la reconnaissance du frère et de la sœur autour du tombeau paternel. Ce qui compte durant toute cette première partie ce ne sont pas les conditions de liberté ou de détermination dans lesquelles il s'est décidé, ni, par conséquent, sa responsabilité; c'est l'expression et la prise de connaissance des faits objectifs qui fondent et fortifient sa volonté d'agir; ceux-ci ne font pas l'objet d'un débat intérieur et contradictoire sur leur validité; ils sont seulement l'objet d'une connaissance de plus en plus nette par le héros qui, craignant d'échouer, y trouve l'énergie nécessaire pour agir⁵². Oreste est déjà décidé, mais anxieux, jeune et isolé, il doute de sa capacité à mener lui-même l'entreprise, et trouve ainsi peu à peu des encouragements à sa résolution.

À cet égard, l'examen des verbes d'action employés par Oreste jusqu'à l'exécution du plan de ruse est révélateur de cette progression. Dès le prologue, il veut venger son père : τεῖσασθαι μόνον / πατρός (18 s.). Mais hormis ce passage, les verbes employés par le héros sont principalement ceux qui expriment une prière; il demande

50. Au v. 119 il est significatif qu'Électre interroge le chœur pour savoir si elle doit prier pour la venue d'un dieu ou d'un mortel (δαίμων'ἢ βροτῶν τίνα) : avec la venue d'Oreste les deux se confondent. Sur cet aspect de « double motivation », présent chez Homère, et approfondi chez Eschyle, voir aussi A. LESKY, « Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus », *JHS*, 86, 1966, p. 78-85.

51. Comme le souligne S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, 1978, p. 177 s., Eschyle s'intéresse plus aux effets de l'acte qu'aux causes qui l'ont suscité.

52. Sur cette interprétation, voir en particulier K. REINHARDT, *o.c.* En ce sens, cette première partie correspond bien à une « charging phase », comme le note M.L. WEST, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, 1990, p. 4 s.

leur aide à Hermès, à son père et à Zeus (1 ss., 4 ss., 18 s.) : qu'ils soient ses *summakhoi* (2, 19). Après la parodos, ce sont le chœur et Électre qui évoquent l'action à mener : il faut quelqu'un qui tuera (ὅστις ἀνταποκτενεῖ, 121); Électre prie Hermès et la terre pour qu'Oreste revienne (ἐλθεῖν Ὀρέστην, 138), et qu'arrive un vengeur (τιμάρορον, 143). Le chœur souhaite la venue d'un guerrier (δορυ-σθενῆς ἀνὴρ, 160). Électre affirme que son frère retrouvera le palais s'il s'appuie sur sa vaillance :

ἀλκῇ πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτῆσιν πατρός (237).

Mais l'acte n'est pas évoqué avec précision : il faut que les usurpateurs « meurent à leur tour » (ἀντικατθανεῖν, 144). Oreste se contente d'ailleurs de prier Zeus en soulignant l'impuissance des enfants : ils ne sont pas d'âge (οὐ γὰρ ἐντελεῖς) à rapporter au nid le gibier paternel (250 s.).

C'est seulement à partir du vers 269, dans les paroles d'Apollon telles qu'Oreste les rapporte à sa sœur, que nous trouvons des verbes qui désignent précisément l'action que devra accomplir le héros : le dieu lui a demandé de « franchir ce péril » (τόνδε κίνδυνον περᾶν, 270), de poursuivre (μέτεμι, 273), de tuer qui a tué (ἀνταποκτεῖναι, 274). L'obligation d'agir est encore rappelée lorsqu'est mentionné en outre son désir personnel : τοῦργόν ἐστ' ἐργαστέον (298). Mais l'ordre du dieu et ses motivations personnelles ne suffisent pas. Le kommos qui commence alors va encore affermir la résolution d'Oreste⁵³. Assurément, ce chant a pour fonction d'offrir au mort le rite d'une plainte sur la tombe (τίμημα τύμβου, 511). Mais il n'a pas pour seuls destinataires le défunt et les divinités; le chœur et Électre s'y adressent aussi explicitement à Oreste⁵⁴. En effet, le jeune homme commence par se demander ce qu'il peut dire ou faire pour que son appel parvienne à son père défunt :

τί σοι
φάμενος ἢ τί ῥέξας ...(315 s.);

lui et sa sœur ne savent où trouver un réconfort (338 s.). Oreste, suivi en cela par Électre et le chœur, se réfugie même dans l'irréalité

53. Sur le kommos, la bibliographie est considérable. Voir notamment les indications données par A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 122 ss. Cf. K. SIER, *o.c.*

54. La seconde personne est souvent employée pour désigner Oreste : v. 324, 372, 374, 439, 450.

en souhaitant qu'Agamemnon fût mort glorieusement devant Ilion (345 ss.) ou que ses assassins fussent morts à sa place (363-371). Le chœur a pourtant invoqué la loi du talion (306-314), évoqué la colère du mort qui exige réparation (324 ss.), rappelé qu'un dieu peut ramener l'espoir (340 ss.) : cela n'a pas suffi. Il faut que le chœur évoque les mains souillées des nouveaux maîtres pour qu'Oreste affirme que même des parents doivent payer :

τοκεῦσι δ'ὅμως τελεῖται (385)⁵⁵,

mais τελεῖται désigne l'accomplissement du destin, et c'est encore Zeus qui agira (cf. 382 s.). Électre aussi n'évoque que le bras de Zeus :

Mais quand donc Zeus le fort laissera-t-il tomber son bras ? (394 s.)

et Oreste s'interroge avec angoisse :

Où donc se tourner, ô Zeus ? (409)

Pourtant, la situation évolue à partir du vers 418 :

τί δ'ἄν πάντες τύχοιμεν

Par quels mots pourrions-nous agir ? (418)

s'écrie la jeune fille. Le destinataire n'est pas précisé : Agamemnon sans doute, mais peut-être aussi Oreste; il vient en effet d'exprimer son désespoir et son impuissance (405-409), et le chœur a souligné qu'à entendre de telles paroles il perdait tout espoir (δύσελπις, 412). Électre s'adresse donc à la fois au mort et à son fils pour les inciter à intervenir. De fait, les exhortations directes au jeune homme vont être désormais plus nombreuses et plus explicites, en même temps que lui seront données des précisions sur le traitement humiliant infligé à son père et à sa sœur (423-455). Sa sœur souligne en effet l'importance des souffrances qu'elle a subies, et sa haine contre sa mère : le passage (418-422) sert ainsi de transition vers des récits plus détaillés des humiliations subies, qui vont susciter un sursaut dans la résolution d'Oreste⁵⁶. Le chœur évoque à la fois ses lamentations

55. Sur la complexité de ce passage et en particulier de τοκεῦσι, voir A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 145 s. Comme le souligne A. LEBECK, *o.c.*, p. 118 s., le mot peut se référer aux deux parents, Agamemnon, pour qui a lieu la vengeance, et Clytemnestre.

56. Sur ce changement dans le kommos et sur ce passage, voir A. LEBECK, *o.c.*, p. 121; A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 155. K. SIER, *o.c.*, l'attribue pourtant à Oreste.

passées et sa plainte présente⁵⁷; mais c'est lorsqu'Électre informe son frère des funérailles cruelles réservées à son père, inhumé sans deuil de la cité, sans larmes d'une épouse (430-433), qu'Oreste se décide.

Une exclamation, la première, accompagne d'abord la conscience qu'il prend du déshonneur paternel dont Clytemnestre est coupable :

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι (434);
cf. ἀτίμωςιν (435).

Puis c'est la résolution, où pour la première fois, le jeune homme évoque le meurtre en ajoutant à l'action des dieux celle de son propre bras, soulignée par un *egô* insistant :

πατὴρ δ' ἀτίμωςιν ἄρα τείσει
ἔκατι μὲν δαιμόνων
ἔκατι δ' ἁμᾶν χερῶν
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας σ' ὀλοίμαν⁵⁸ (435 ss.).

Électre et le chœur donnent alors d'autres précisions terribles destinées à soutenir l'ardeur d'Oreste : Agamemnon a été mutilé, déshonneur pour son père (πατρώους δύας ἀτίμους, 443), destiné à rendre la vie du fils insupportable (ἄφερτον αἰῶνι σῶ, 442). Électre évoque elle aussi ses souffrances et son propre déshonneur (ἄτιμος, 445). Ces dernières humiliations encadrent la résolution d'Oreste, selon un mode de composition en anneaux⁵⁹, et la demande se fait insistante auprès du héros : il faut qu'il sache (ὥς τόδ' εἰδῆς, 439), qu'il écoute (κλύεις, 443; ἀκούων, 450), qu'il inscrive dans son cœur (γράφου, 450), qu'il laisse descendre en lui le récit qu'on lui fait (μῦθον, 452). Il finit donc par affirmer qu'Arès luttera contre Arès et Dikè contre Dikè (461).

À la fin du kommos, le chœur a bien compris que désormais la volonté d'Oreste « s'est levée pour agir » (δρᾶν κατώρθωσαι φρενί, 512) ; il peut dès lors (ἤδη) se charger de l'action et faire l'épreuve du destin :

ἔρδοις ἂν ἤδη δαίμονος πειρώμενος (513).

57. Nous avons d'abord un aoriste (423) et un imparfait (425), puis un présent si l'on garde la leçon du manuscrit M (ἐπιρροθεῖ, 427; Page et West adoptent la correction de Stanley, ἐπερρόθει).

58. Page et Garvie. Mazon : νοσφίσας ὀλοίμαν.

59. Certains ont cependant voulu déplacer les vers 434-438 après le vers 455 : voir A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 157.

Δρᾶν et ἔρδειν, deux mots essentiels que le héros accepte aussitôt (ἔσται, 514). Les informations données à Oreste ont développé sa colère (μένει, 455). L'interprétation du rêve est à cet égard une dernière étape : en l'interprétant, Oreste en conclut qu'il faut (δεῖ) que meure Clytemnestre et qu'il la tuera lui-même : ἐγὼ / κτείνω νιν (549 s.); l'enjambement contribue encore à souligner l'énergie de l'affirmation. Dès lors c'est Oreste qui va donner des ordres d'action aux autres; le chœur lui demande en effet :

Et maintenant donne tes ordres à tes amis; aux uns dis ce qu'ils doivent faire (τοὺς μὲν τι ποιῆν), aux autres ce dont ils doivent se garder (μὴ τι δρᾶν) (552 s.).

Non seulement il se comporte alors avec énergie⁶⁰, mais il montre des qualités de chef. Outre l'impératif (579) adressé à sa sœur, il emploie αἰνῶ (555) et ἐπαινῶ (581), alors que Clytemnestre emploiera aussi αἰνῶ pour donner ses ordres à son serviteur (715). Il donne à chacun un rôle précis (579-581) et comme le bon chef décrit par Étéocle au début des *Sept* (1; cf. 619) il conseille de ne dire que ce qui convient aux circonstances (λέγειν τὰ καίρια, 582). La voie est dès lors ouverte pour la seconde partie, où l'action est enfin accomplie.

Ainsi, toute cette première partie a peu à peu permis à Oreste d'affermir sa résolution et d'assumer l'action qu'il avait d'emblée décidée. La famille s'est reconstituée autour du défunt. Les humiliations subies ont été peu à peu rappelées ou révélées. De ce point de vue, Oreste, qui n'est pas encore celui qui agit, est celui à qui l'on rappelle des faits connus, ou qui apprend des faits nouveaux : de nombreux verbes montrent en effet que le héros s'informe, écoute, apprend durant toute cette première partie. Ce n'est pas un hasard si, dès le prologue, le jeune homme se cache pour interpréter ce qu'il voit et entend : prudence d'exilé menacé, certes, mais qui annonce toute la suite; il doit apprendre des détails qu'il ignore, et qui vont encourager son action. « Cachons-nous, que je sache exactement... », dit-il à Pylade, ὥς ἂν σαφῶς / μάθω... (20 s.). Sans doute sait-il déjà beaucoup, comme le montrent notamment le rappel de l'oracle et ses motivations personnelles (269 ss., 297 ss.).

Mais l'action d'Oreste dans cette partie de la pièce tient également en grande partie au savoir qu'il acquiert et interprète au cours

60. Il exprime sa volonté de tuer rapidement Égisthe (575 ss.), et la souligne encore avec un « sache-le bien » adressé résolument au chœur (574).

du drame, devant des spectateurs qui participent ainsi au dévoilement progressif des raisons d'agir du héros. Après avoir entendu le chœur et sa sœur, il peut affirmer qu'il sait : il sait qui est Électre et qui elle invoquait (σύνοιδ', 217); il sait quelle haine leur portent ceux qui devraient les aimer (οἶδα, 234). Le kommos joue sur ce point le rôle essentiel que nous avons noté : Électre aurait souhaité qu'ils n'eussent plus qu'à apprendre la mort des assassins (πυνθάνεσθαι, 370), mais ce sont des épreuves et des souffrances outrageantes qu'Oreste apprend plus en détail. Électre et surtout le chœur ne s'y adressent pas seulement aux dieux et au mort, mais au jeune homme, et le texte souligne tout particulièrement qu'Oreste doit graver tout cela dans ses *phrenes*. Les plaintes de ses *philoï* frappent son oreille comme un trait

τοῦτο διαμπερὲς οὖς
ἔκεθ' ἄπερ τε βέλος (380 s.).

À la fin du kommos il se résout en entendant rappeler ce que les siens ont subi. Les termes qui évoquent la perception sont alors insistants (κλύεις, 443; ἀκούων, 450); il faut que par ses oreilles (δι' ὤτων) ses *phrenes* soient atteintes par le récit qu'on lui fait (451 s.). Le chœur lui parle pour qu'il sache (ὥς τὸδ' εἰδῆς, 439). C'est grâce à cette connaissance que le héros et le défunt apprennent ce qu'ils doivent faire (μαθεῖν, 454)⁶¹. Il reste encore à Oreste à s'informer des détails du rêve de Clytemnestre (πυνθέσθαι, 514) : φράσον, dit-il au coryphée (522). À la lumière de ce qu'il a appris désormais, il peut interpréter le songe, κρίνω (542)⁶²; devenu le serpent en qui Clytemnestre croyait voir son époux, Oreste a intégré la force chthonienne du mort et devient lui-même un devin (τερασκόπον, 551)⁶³. Dès lors, avec la ruse, il met en œuvre ses connaissances

61. Le passage est cependant difficile; le αὐτός (454) se rapporte sans doute plutôt à l'Atride. Cf. A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 167, et K. SIER, *o.c.*, p. 170. Mais précisément, le mort agit avec Oreste, et il est probable que les deux destinataires sont ici associés, car l'impératif v. 451 s. s'adresse, lui, plutôt à Oreste, de même que le vers suivant (455). La difficulté à faire le partage entre Agamemnon et Oreste est à cet égard significative : le chœur et Électre passent de l'un à l'autre et les associent.

62. Le verbe serait employé pour la première fois pour interpréter un songe symbolique, alors que chez Homère, au moyen, il permet de distinguer rêve véridique ou trompeur : A.F. GARVIE, *Commentary*, p. 192.

63. Cf. D.H. ROBERTS, « Orestes as Fulfilment, τερασκόπος and τέρας in the *Oresteia* », *AJPh*, 106, 1985, p. 283-297.

et son interprétation d'une manière qui trompera le savoir et la clairvoyance que prétendent avoir les deux usurpateurs⁶⁴. Clytemnestre comprendra, mais trop tard (ξυνῆκα, 887) ; et Égisthe, à qui le chœur demande avec insistance d'aller s'informer (πυνθάνου, 848; πεύθεσθαι, 850), se targue inutilement de sa clairvoyance, qui va être trompée (854). En revanche, Oreste a appris toute l'ampleur du crime à punir, et il a puisé dans cette connaissance l'énergie nécessaire à agir et à former un plan où il surpassera ses ennemis : ce n'est pas en vain que le chœur et Électre l'ont instruit dans le kommos.

Loin de s'effacer derrière les enjeux de son action et derrière l'histoire familiale, le fils d'Agamemnon est ainsi le héros de la première partie de la pièce. Tous les espoirs de la famille royale reposent sur lui, et lui-même expose ses raisons d'agir; mais l'essentiel est surtout que ses doutes et sa souffrance de se sentir aussi démuni conduisent Électre et le chœur à l'encourager en lui révélant toute la mesure des humiliations à effacer. Sa progression dans une volonté de plus en plus ferme d'accomplir son acte correspond donc en même temps à une perception croissante des conditions objectives qui fortifient et justifient son action.

En cela, Oreste se distingue d'Agamemnon ou de Clytemnestre tels que le texte nous les donne à voir; l'action de l'*Agamemnon* ne montre pas le cheminement de leur savoir sur les conditions objectives de leurs actes et l'affermissement de leur résolution qui l'accompagnerait; l'Atride est soumis à un dilemme terrible qui, évalué en quelques vers (205-247) et une fois tranché, n'est plus envisagé par le roi; Clytemnestre dissimule ses intentions, et dévoile ensuite brutalement les raisons de son geste (1372-1575); le déroulement du drame ne révèle pas une évolution dans la manière dont un personnage perçoit les enjeux de ses actes. Grâce au chœur et à Électre, Oreste mesure de plus en plus nettement la force de ce qui le pousse à agir, et le spectateur en prend connaissance avec lui. Ce n'est pas la prise de décision du personnage qui importe dans cette présentation, ni sa liberté plus ou moins grande, car sa décision est prise d'emblée (v. 18 s.) et elle n'est jamais envisagée comme un dilemme : c'est plutôt la prise de connaissance de la gravité objective des fautes qu'il doit châtier, une connaissance génératrice de colère et d'émotion⁶⁵.

64. Clytemnestre, dans l'*Agamemnon*, est celle qui sait avant tout le monde la victoire achéenne, et elle est celle qui trompe par la ruse.

65. Il ne s'agit pas de liberté ou de contrainte, ni de conscience morale du personnage, qui n'apparaît pas.

Mais précisément, ce qu'Oreste perçoit de mieux en mieux de sa situation de vengeur, ce qui guide et encourage son action, ne constitue qu'une vision et un savoir partiels. Le premier mouvement de la pièce montre un héros qui progressivement en sait de plus en plus et dont l'ardeur pour agir va croissant. Mais l'accomplissement de l'acte révèle un versant de son geste qui échappait au personnage et qui lui donne ainsi sa dimension tragique⁶⁶. A. Lebeck (*o.c.*, chap. 12) a souligné que la qualité de mère de la victime ne se dévoilait que peu à peu dans le cours du drame. Électre est la première et la seule à employer le mot « mère » jusqu'au vers 899 (90, 141, 190, 240, 422, 430). Oreste n'envisage que très progressivement le lien familial avec sa victime, et de manière souvent floue⁶⁷. Même lorsqu'il est résolu à agir, il envisage clairement la mort de Clytemnestre, mais il ne la désigne pas explicitement et n'use pas du mot « mère » (δεῖ τοί νιν, ... / θανεῖν, 548 s.; κτείνω νιν, 550). Il emploie le terme au moment de tuer (899) lorsque Clytemnestre invoque le lien maternel, et dès lors il en use à plusieurs reprises (cf. 986, 989, 1027, 1054). Ce mot qui est longtemps tu par Oreste, cet aspect caché qui se révèle soudain correspondent très exactement à la justice du talion dont la loi de répétition se révèle brutalement après le crime : car le talion ne devient coupable qu'en raison du lien qui unit vengeur et victime.

Mais cette révélation ne tient pas à la conscience torturée du personnage. Elle ne se dévoile que progressivement au fur et à mesure que l'action progresse, par l'ironie tragique inconsciente de certaines formules qui la font deviner, et c'est l'agencement même du mouvement dramatique qui révèle peu à peu le côté dangereux de l'action du héros. Le spectateur est le premier à le percevoir, puis le chœur, tandis qu'Oreste n'en prend conscience que tardivement : précisément sous l'influence du chœur, avant même de voir les Érinyes, il comprend qu'il est soumis au destin funeste de sa famille, où le crime succède au crime. Son savoir et ses certitudes acquises dans le premier mouvement de la pièce sont ici mis en échec.

Le public a vu l'aspect redoutable de la loi du talion dans l'*Agamemnon*, et perçoit l'ironie tragique des expressions qui, dans

66. Ce double mouvement a été bien dégagé par K. REINHARDT, *o.c.*, p. 125-154, dont nous sommes ici tributaire.

67. Au v.18 s. par exemple, les criminels ne sont même pas mentionnés. Il use souvent d'un pluriel générique (234, 273) même lorsque le mot évoque la parenté (τοκεῦσι, 385). Cependant, K. SIER, *o.c.*, attribue le vers 422 à Oreste.

la première partie de la pièce, sont censées encourager Oreste alors qu'elles sont dangereusement ambivalentes : cette ironie inconsciente génère une grande tension dramatique sur le sort du jeune homme. Ainsi, le chœur a évoqué au début du kommos et à trois reprises la loi du sang pour le sang (306-314) : la formule *δράσαντα παθεῖν*⁶⁸ (313) peut s'appliquer à Oreste. Or il finit par reprendre à son compte cette loi du talion à la fin du kommos :

Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκη Δίκα (461)⁶⁹.

Au moment où le héros, résolu, formule à son tour cette loi, c'est le chœur qui, pour la première fois, est pris d'un doute⁷⁰ : il se met à trembler (*τρόμος μ'ὑφέρει*, 463) et évoque la misère invétérée de la race (*πόνος ἐγγενής*, 466). L'oracle même du serpent, qu'Oreste croit interpréter complètement, le rend en fait semblable à sa mère⁷¹. Nous avons vu comment, avec la réalisation du plan de vengeance, le chœur emploie des formules où l'individu Oreste s'efface derrière l'accomplissement de la justice : mais les formules employées, « enfant des meurtres anciens » (649 s.) ou « double lion » semblable à la justice qui a frappé les Priamides (935 ss.) rappellent au spectateur l'histoire répétitive de la justice familiale telle qu'elle s'est révélée dans l'*Agamemnon*⁷². Le chœur en a le premier une conscience claire après le meurtre : il pleure sur le geste d'Oreste, car il en perçoit l'aspect coupable et dangereux pour le héros; Oreste voulait agir, mais son action aboutit à deux crimes malheureux (*μελέων ἔργων*, 1007); le châtement s'épanouit (*πάθος ἀνθεῖ*, 1009); « telle peine aujourd'hui, telle autre demain » (1020). C'est encore le chœur qui, à la fin, on l'a vu, insérera l'action d'Oreste dans une histoire familiale qui lui échappe.

Le jeune homme, lui, ne découvre que tardivement l'ambivalence de son acte. Le premier doute surgit lorsqu'il hésite à tuer Clytemnestre (899). Mais cette hésitation ne dure qu'un instant : Oreste

68. Texte Page et Garvie.

69. Dans l'*Agamemnon*, on a vu Clytemnestre invoquer *Dikè* (911 ss., 1396, 1406, 1432, 1535 ss.) et, à l'insu d'Oreste, la formule se retourne contre lui.

70. Voir A.F. GARVIE, *o.c.*, p.170.

71. *Ag.*, 1231 s., *Ch.*, 248 s., 994, 1047.

72. Sur les deux points de vue, celui du héros, et celui de qui voit l'ensemble de l'histoire familiale, voir V. DI BENEDETTO, « La casa, il demone e la struttura dell'*Oresteia* », *RFIC*, 112, 1984, p. 385-406.

approuve Pylade qui lui rappelle l'ordre divin, et il emploie pour cela le même verbe que pour interpréter le rêve de sa mère : *krinô* (903). Il n'aura plus de doute ni d'hésitation dans la suite. De fait, ses arguments triomphent de ceux de sa mère dans la stichomythie qui suit (908-930). Il lui dit pour finir :

ἐκανες δὲν οὐ χρεῖν, καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθε (930),

mais il ne voit pas que la formule fait de lui un coupable. Ce n'est que dans la scène finale, après le meurtre, qu'Oreste sent l'impuissance de ses raisons d'agir. Il ne s'agit pas de conscience morale : les Érinyes s'imposeront à lui de l'extérieur, comme une réalité objective qui échappe à son contrôle, et lui-même ne formule aucun doute subjectif sur la validité de son acte⁷³. Mais le savoir qui lui a donné la force d'agir reste ici impuissant; Oreste commence en effet par se glorifier et se réjouir de son succès. Il rappelle les motifs politiques et familiaux qui ont motivé son geste (973 ss.). Il évoque l'image de son père et déploie le piège où il fut enserré (980 ss., 991 ss., 1028). Il veut ainsi rester maître de la situation en restant celui qui « juge » (κρίνειν) et il emploie précisément un langage qui évoque le procès. Il prend ainsi le chœur à témoin : ἴδεσθε (973), ἴδεσθε δ' αὐτε (980). Il mentionne un procès (ἐν δίκῃ, 987), prend le Soleil à témoin (μάρτυς, 987), invoque la loi (νόμος, 990) et la justice (988, 990, 1027). Le voile souillé de sang est une preuve matérielle qui témoigne (μαρτυρεῖ, 1010) de l'évidence du crime commis par sa mère (ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε, 1010). Mais lui qui pouvait *krinein* jusqu'alors, ne peut le faire ici : seul pourra le faire l'Aréopage institué par Athéna dans les *Euménides*.

De fait, devant les plaintes du chœur (1007 ss. et 1018 ss.), il prend finalement conscience de son impuissance et de l'ambivalence de son geste; il gémit à la fois sur le crime de Clytemnestre et sur ce qu'elle a subi : ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος (1016). Il insère en outre ces épreuves dans l'histoire familiale car il gémit aussi sur toute sa race : ἀλγῶ ... γένος τε πᾶν (1016). Les derniers mots du chœur ne font que reprendre ces paroles d'Oreste (1065 ss.). La victoire sans ζῆλος qu'il a obtenue symbolise son échec à échapper à la malédiction familiale, tout comme Agamemnon ne parvenait à conquérir une gloire héroïque qu'au prix de trop de morts. Le jeune homme si

73. Il n'y a là rien de semblable avec l'*Oreste* d'Euripide. Voir J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958, p. 93 ss.

semblable à l'éphèbe et qui allait livrer un combat (μάχη)⁷⁴ n'a pu le faire que de manière monstrueuse : le talion l'a contraint à user de la ruse, et le statut même de sa victime en fait un coupable. Il affirme lui-même qu'il n'a qu'une νίκη souillée, dépourvue de tout ζῆλος véritable (ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα, 1017). Cette impuissance le fait glisser vers la folie car elle ne répond pas à ce qu'il croyait savoir de la justice qu'il voulait rétablir : il exprime lui-même cette perte de maîtrise et l'échec de ce qu'il croyait savoir en disant que ses *phrenes* l'emportent vaincu (1024, 1026), ces *phrenes* dans lesquelles s'étaient inscrits les conseils du chœur et d'Électre; il avoue alors pour la première fois :

οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ

je ne sais, moi, comment tout finira (1021).

Cet Oreste qui ne sait quel va être le cours des choses, contraste avec le héros qui apprenait et qui savait au point d'interpréter le rêve comme un devin.

Ainsi donc, Oreste est bien le héros des *Choéphores*. Ses actes et sa présence ne s'effacent pas derrière les puissances divines, ni derrière la famille et son histoire. Le mouvement de la pièce qui révèle le côté caché de son action en fait bien un héros tragique, qui, malgré l'expression de sa volonté, de sa raison et de son savoir, doit céder devant la puissance divine qui l'écrase, et qui incarne l'aspect coupable de son acte. Mais ce drame ne porte pas sur sa liberté ni sur sa conscience morale. Le drame d'Oreste est bien plutôt celui du savoir, le héros prenant une connaissance de plus en plus vive de ce qui justifie son geste avant d'en voir soudain surgir devant lui, avec les Érinyes, le côté coupable. Les *Choéphores* présentent ainsi un personnage dont le spectateur suit le mouvement vers la connaissance des enjeux religieux et sociaux de son acte. C'est pourquoi les termes juridiques employés par Oreste pour justifier son crime ne suffisent pas. Seuls les dieux, dans les *Euménides* peuvent résoudre son cas en expliquant en termes religieux et sociaux les deux faces de son action, à la fois juste et coupable. Si Oreste est sauvé dans les *Euménides*, il reste avant tout celui qui apprend, et permet par là même au public d'apprendre avec lui. Ses errances mêmes l'ont instruit, dira-t-il (διδασθεῖς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι, 276). Au procès, l'Érinye lui

74. Μάχη est employé v. 489, 874, 946, 948.

demande de lui apprendre à quoi tenait le crime de Clytemnestre : δίδαξον, lui dit-elle (601); et de fait, ce savoir-là est celui qu'Oreste a acquis dans la première partie des *Choéphores*. Mais pour trancher entre les deux aspects contradictoires de la cause, pour savoir si son acte est juste ou non, ce n'est plus lui qui sait, et il confie explicitement à Athéna le soin d'en juger : κρίνον δίκην, lui demande-t-il (468). Il demande aussi à Apollon : « Éclaire-moi » (ἐξηγοῦ δέ μοι, 609). Le public est éclairé avec lui, non sur les critères moraux et subjectifs de son acte, mais sur les déterminations religieuses et sociales « objectives » qui fixent le statut de l'époux et de l'épouse dans la famille et dans la cité : ainsi liée au statut de la victime, son action reçoit un sens clair. À la différence d'Agamemnon ou de Clytemnestre, Oreste permet ainsi au public d'apprendre, avec lui, par le spectacle de ses épreuves⁷⁵.

Michel FARTZOFF

Université de Franche-Comté

75. Mais du même coup, au terme de l'action dramatique, grâce à son salut et à cette clarification des enjeux de son acte, Oreste cesse d'être un héros tragique à la fin des *Euménides*.

NOTES SUR LA SCÈNE DE LA RECONNAISSANCE DANS
LES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE (v. 205-211) ET SA
PARODIE DANS L'*ÉLECTRE* D'EURIPIDE (v. 532-537)*

par Jacques JOUANNA

1. À PROPOS D'UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION DU
DEUXIÈME INDICE DE LA SCÈNE DE LA RECONNAISSANCE
DANS LES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE (v. 205-211).

La question, si souvent discutée des rapports entre la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide a été rarement examinée sous un angle objectif. Les commentateurs se transforment généralement en avocats pour plaider la cause d'Eschyle et dénoncer la faiblesse ou la mauvaise foi des critiques d'Euripide. Dans un plaidoyer, brillant et plein de verve, G. Roux vient de proposer une nouvelle interprétation du passage d'Eschyle concernant le deuxième indice préparant la reconnaissance; selon lui, les commentateurs d'Eschyle se sont trompés jusqu'à présent parce qu'ils ont été aveuglés par la parodie d'Euripide¹. Examinons donc cette nouvelle interprétation, en dehors de

* Nous remercions le Professeur Jacques Jouanna de nous avoir permis de publier ici cette riche étude parue en 1977 dans les *Mélanges Senghor* et devenue presque introuvable.

1. G. ROUX, « Commentaires à l'*Orestie*, III. *Choéphores*, v. 164 s. : la scène de reconnaissance, ou : Électre avait-elle de grands pieds ? », in *REG*, 87, 1974, p. 42-56, particulièrement p. 48-56. Pas plus que G. Roux, nous ne croyons à une

Électre observe les empreintes des deux voyageurs inconnus. Celles-ci sont très nettes : la trace du talon (πτέρναι) et la silhouette de la plante des pieds (τενόντων θ' ὑπογραφαί) indiquent clairement le *sens* de la marche. *Suivies en marchant* (μετρούμεναι) dans la bonne direction, ces empreintes aboutissent ensemble au même point que celles d'Électre (ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι τοῖς ἑμοῖς στίβοις), au tombeau d'Agamemnon. C'est la traduction la plus simple, la seule traduction sensée.³

Le second indice de la présence d'Oreste serait ainsi fondé non pas sur la ressemblance entre la forme des traces de pas d'Oreste et d'Électre (interprétation traditionnelle), mais sur la convergence de ces traces qui aboutissent toutes deux au tombeau. Le changement de sens proposé est donc considérable, même s'il ne concerne que deux expressions du passage (v. 209 μετρούμεναι et v. 210 ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι).

Il convient de souligner que la discussion de G. Roux sur le rapprochement avec le v. 5 de l'*Ajax* est éclairante aussi bien pour la métaphore que pour le jeu de scène dans les *Choéphores*. Μετρούμενον (ἵχνη) dans le v. 5 de l'*Ajax*, qui est employé aux côtés de κυνηγετοῦντα, appartient de toute évidence au vocabulaire de la chasse⁴. La comparaison de cet emploi de μετρούμενον dans l'*Ajax* (v. 5) avec celui de μετρούμεναι dans les *Choéphores* (v. 209) semble bien indiquer que μετρούμεναι employé également à propos de traces dans les *Choéphores* fait également référence à la chasse. Cette valeur métaphorique de μετρούμεναι dans le v. 209 des *Choéphores* ne fait plus aucun doute si l'on ajoute au rapprochement fait par G. Roux un autre rapprochement, mais cette fois à l'intérieur des *Choéphores*. Le vers 228 des *Choéphores* (ἵχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοις τοῖς ἑμοῖς) dans lequel Oreste, juste avant la reconnaissance, fait allusion au moment où Électre examinait les traces de pas, reprend exactement les vers 209-210; or à μετρούμεναι du v. 209 correspond ἵχνοσκοποῦσα du v. 228 dont l'appartenance au vocabulaire de la chasse est indéniable⁵. Cette reprise confirme donc

3. G. ROUX, « Commentaires à l'*Orestie*... », p. 53.

4. Pour l'image de la chasse dans le début d'*Ajax*, voir dernièrement J. DE ROMILLY, *Sophocle. Ajax*, Paris, 1976, p. 33.

5. Voir le terme technique ἵχνοσκοπία chez Plutarque, *Moralia*, 917 F; pour un emploi d'ἵχνοσκοπεῖν dans un contexte métaphorique qui fait référence à la chasse, voir Sophocle, *Limiers*, v. 7 et Plutarque, *Moralia*, 339 A (où ἵχνοσκοπεῖν est coordonné à un autre terme de la chasse, στιβεύειν). Cette image de la chasse n'est pas signalée dans J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935,

l'emploi métaphorique de μετρούμεναι. À partir du moment où l'on reconnaît dans μετρούμεναι une métaphore de la chasse, il en résulte des conséquences pour la mise en scène. Il paraît difficile de croire qu'Électre place son pied dans une trace du pied de son frère. Aussi bien ἰχνοσκοποῦσα du v. 228 que μετρούμεναι du v. 209 impliquent qu'Électre suit les traces de pas en les examinant⁶.

Mais si le verbe μετρεῖν/μετρεῖσθαι implique que le chasseur suit les empreintes — et en cela G. Roux a raison —, cela ne signifie pas pour autant, comme le prétend G. Roux, que ce verbe ait uniquement ici le sens de « mesurer avec ses pas », et qu'il faille rejeter le sens de « mesurer avec ses yeux ». Sans doute est-on passé très naturellement du sens de « mesurer » au sens d'« arpenter », de « parcourir » en marchant ou en naviguant, sens dérivé qui est déjà attesté dans l'*Odyssee* (III, 179) : πέλαγος μέγα μετρήσαντες. Mais il n'est pas possible d'assimiler complètement le cas du chasseur qui « mesure » une piste à celui du navigateur qui « mesure » la mer. Car pour suivre une piste, le chasseur doit « mesurer » parmi toutes les traces celles qui sont significatives; et comment pourrait-il le faire sinon avec les yeux ? Il est remarquable que dans *Ajax* (v. 5-6) le complément de μετρούμενον ne désigne pas n'importe quelles traces; il s'agit des empreintes fraîchement marquées (νεοχάραχθ'). Et dans les *Choéphores* l'équivalence entre μετρούμεναι (v. 209) et ἰχνοσκοποῦσα (v. 228), qui n'a pas été relevée par G. Roux, suggère bien que l'idée d'« évaluer » par un examen contenue dans ἰχνοσκοπεῖν (litt. « examiner les traces ») n'est pas exclue dans μετρεῖν.

Ainsi le réexamen de μετρούμεναι, même s'il a l'avantage de mettre en lumière une métaphore et de préciser un jeu de scène, ne permet pas de trancher en faveur de l'interprétation de G. Roux. Dans la mesure où μετρεῖν implique à la fois l'idée de « mesurer avec

ni dans l'étude de P. VIDAL-NAQUET, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle », in *PP*, 24, 1969, p. 401-425 = VERNANT/VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, p. 135-158.

6. Le jeu de scène selon lequel Électre placerait son pied dans une trace pour comparer a été défendu encore récemment par G. RONNET, « L'ironie d'Euripide dans *Électre* (vers 513 à 546) », in *REG*, 88, 1975, p. 66 : « Électre pose son pied sur l'empreinte de l'inconnu : c'est là le geste qu'on fait pour mesurer (μετρούμεναι), puisque les petites longueurs se mesurent en pieds ». Pour la critique de ce jeu de scène, voir déjà U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Aischylos Orestie*, II, *Das Opfer am Grabe*, 1896, p. 171 (« natürlich mit den augen messend, nicht mit einem bindfaden oder indem sie in die spuren hineintrampelte »). Pour le sens dans lequel Électre suit les traces de pas, voir la discussion *infra*, p. 76.

ses yeux » et de « mesurer avec ses pas », ce terme se comprend aussi bien dans l'interprétation traditionnelle que dans celle de G. Roux. La même remarque doit être faite pour le sens de ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι (v. 210). Prise en elle-même, l'expression ἐς ταὐτὸ συμβαίνειν + dat. peut signifier soit que les traces d'Oreste aboutissent au même point que celles d'Électre (G. Roux), soit que les traces d'Oreste correspondent exactement à celles d'Électre (interprétation traditionnelle). Il est inutile d'insister sur ce point.

Quand on examine donc les seuls vers 209-210 des *Choéphores*, il s'avère qu'il est impossible de trancher entre l'interprétation traditionnelle et celle de G. Roux. La situation change quand on replace les deux vers soit dans le contexte immédiat, celui du second signe préparant la reconnaissance, soit dans le contexte plus large de l'ensemble de la scène de la reconnaissance.

Déjà dans le contexte immédiat (v. 205-211), l'interprétation de G. Roux soulève plus de difficultés qu'elle n'en résout. Voici une première difficulté : l'identité de *direction* des traces peut difficilement se déduire des premiers vers (205-206) où pourtant elle devrait être déjà clairement indiquée. En effet, quand Électre découvre des traces de pas qui sont analogues (206 ὁμοῖοι) et ressemblent (206 ἐμφερεῖς) aux siennes, il n'est point du tout naturel de penser à une ressemblance dans la direction. Dans les deux autres passages d'Eschyle où ἐμφερής est employé, cet adjectif désigne une ressemblance dans la conformation physique. Les Érinyes, dit Athéna au v. 412 des *Euménides*, « ne ressemblent pas (οὐτ' ... ἐμφερεῖς) à des formes mortelles ». Et le roi dans les *Supplantes* (v. 279-280) remarque que les jeunes filles du chœur ressemblent plus (279 ἐμφερέστεραι) physiquement à des Libyennes qu'à des femmes du pays. Pour rendre possible son interprétation dès les vers 205-206, G. Roux est amené à ajouter au texte un jeu de scène qui n'y est pas inscrit et qui est assez peu naturel : « d'un geste des deux mains, elle matérialise pour les spectateurs la direction des traces des deux hommes » (G. Roux, « Commentaires... », p. 53). Mais la difficulté majeure est ailleurs. Si l'on adopte l'interprétation nouvelle, les deux vers qui suivent (v. 207-208) paraissent dépourvus de sens. Au nom de quoi Électre pourrait-elle identifier parmi les deux sortes de traces, celles de son frère (208 αὐτοῦ τ' ἐκείνου)⁷ si le deuxième

7. Αὐτοῦ τ' ἐκείνου signifie « Oreste lui-même » et non pas « celui-là là-bas » comme le traduit G. RONNET (« L'ironie... », p. 66) qui commente inexactement

τεκμήριον consistait dans l'identité de direction des traces (vers le tombeau) ? Dans une telle hypothèse, Électre ne pourrait déduire de la présence des traces qu'une conclusion plus limitée : les deux sortes de traces indiqueraient la présence de deux personnes venues au tombeau; mais l'identité de ces deux personnes resterait inconnue. En réalité Électre n'est autorisée à identifier les traces de son frère et à les distinguer de celles d'un autre que par suite de la ressemblance entre la forme de ses propres traces avec celles qu'elle voit sur le sol. Il est impossible d'échapper à l'interprétation traditionnelle. Replacée dans le contexte immédiat, la solution de G. Roux, loin d'être satisfaisante, introduit une faute de logique dans le raisonnement d'Électre, même s'il est intuitif.

Si l'on replace maintenant le second τεκμήριον dans l'ensemble de la scène de la reconnaissance, il s'avère que seule l'interprétation traditionnelle s'insère dans la construction dramatique de la scène et correspond à la mise en scène, telle qu'elle est inscrite dans le texte.

— Fonction dramatique du second τεκμήριον : on a l'habitude de traiter sur le même plan les trois signes de la reconnaissance, la boucle de cheveux (v. 166-204), les traces de pas (v. 205-211) et la broderie (v. 231-232). Les deux premiers signes n'ont pas en fait la même fonction que le troisième. Les deux premiers ne sont que des indices qui préparent l'arrivée d'Oreste; le troisième est une preuve que le personnage arrivé est bien Oreste. Cela dit, les deux indices qui préparent l'arrivée d'Oreste ont-ils exactement le même rôle ? Le second ne fait-il que confirmer le premier ou apporte-t-il quelque chose de nouveau ? Le premier indice — ressemblance entre la boucle de cheveux déposée sur le tombeau et les cheveux d'Électre — permet d'inférer (s'il s'agit bien des cheveux d'Oreste) l'existence d'Oreste et son dévouement à la cause de son père, mais pas nécessairement sa présence sur le sol d'Argos. C'est le sens de la fin de la stichomythie entre Électre et la Coryphée (v. 179-182) :

LA CORYPHÉE : Et comment Oreste a-t-il osé venir jusqu'à la tombe ?

ÉLECTRE : Il a envoyé une boucle de cheveux coupée en offrande à son père.

LA CORYPHÉE : Ce que tu me dis là ne me fait pas verser moins de pleurs, s'il est vrai que son pied ne doit plus jamais toucher ce sol.

Le second indice — ressemblance entre les traces de pas — permet, lui, d'inférer nécessairement (s'il s'agit bien des traces de pas

« sans doute celui qui est monté sur le tertre ». Ἐκεῖνος désigne ici Oreste comme au v. 179 (cf. aussi v. 178).

d'Oreste) la venue d'Oreste sur le sol d'Argos jusqu'à la tombe de son père. D'un indice à l'autre, il y a donc progression évidente vers la présence, qui devient effective juste après le second indice (v. 212 ss.)⁸. Que reste-t-il de cette progression subtilement ménagée par Eschyle dans la nouvelle interprétation ? En quoi la convergence des traces de pas vers le tombeau peut-elle apporter un élément nouveau par rapport au premier indice ? Le seul élément nouveau que l'on pourrait en inférer serait que deux personnes et non pas une sont venues porter la boucle de cheveux. Mais il n'y aurait aucune précision supplémentaire concernant la présence d'Oreste. Dans cette hypothèse, le rôle dramatique essentiel du second indice disparaît.

— Le second *τεκμήριον* et le mouvement des personnages : entre les deux indices, Eschyle a ménagé une transition tout à fait naturelle, qui est d'ordre scénique. On l'a remarqué depuis longtemps. C'est au moment où Électre se baisse pour reposer la boucle de cheveux sur le sol du tombeau qu'elle aperçoit les traces de pas (v. 204)⁹. Du reste, la métaphore du v. 204 (« d'une petite semence peut naître une grande tige ») me paraît avoir, dans une certaine mesure, une fonction scénique; la jeune fille qui se baisse pour déposer à terre la boucle évoque une femme qui plante une graine en terre¹⁰. Électre est donc près de la tombe quand elle aperçoit les traces de pas et qu'elle est brusquement frappée par la ressemblance avec les siennes. Dès lors, il est impossible qu'elle suive les traces de son frère pour découvrir qu'elles aboutissent au tombeau (v. 209-210), comme le propose G. Roux, puisqu'elle est déjà près du tombeau. Son interprétation n'est donc pas en conformité avec les jeux de scène inscrits dans le texte. Il n'en reste pas moins vrai qu'Électre, aux vers 209-210, suit les traces de son frère pour les examiner et vérifier son impression première, par suite de la valeur scénique de *μετρούμεναι* (v. 209), bien mise en lumière par G. Roux.

8. Cette progression a été souvent négligée; pourtant elle a été bien vue par U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Aischylos Orestie*, II..., p. 170-171 et justement rappelée par H. LLOYD-JONES, « Some Alleged Interpolations... », p. 176; cf. aussi C.G. RICH, « The Recognition Scene in Aeschylus' *Choephoroe* », in *PCA*, 69, 1972, p. 28.

9. Voir par exemple U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Aischylos Orestie*, II..., p. 170; cf. aussi P. MAZON, *Eschyle*, II..., p. 87 : « Elle [sc. Électre] replace avec soin la boucle sur le tombeau, et, en se baissant, elle aperçoit des traces de pas »; cf. aussi P. GROENEBOOM, *Aeschylus' Choephoroi*, 1949, Groningen, *ibid.*

10. Il va de soi que cette fonction scénique n'épuise pas le sens de la métaphore.

Mais de quelles traces s'agit-il ? Puisqu'Électre est près du tombeau, il ne peut s'agir que des traces d'Oreste qui en *partent*, et non de celles qui y parviennent. N'oublions pas qu'Oreste, après avoir déposé la boucle sur le tombeau, s'est retiré à l'écart avec Pylade, lors de l'arrivée du chœur et d'Électre (v. 20 : « Pylade, postons-nous à l'écart »). Ainsi, semblable au chasseur qui est sur les traces du gibier et va le débusquer, Électre, en suivant les traces qui partent du tombeau, se dirige nécessairement vers l'endroit où Oreste est embusqué. La rencontre entre Électre et Oreste (v. 212 ss.) devient donc inévitable par le seul mouvement des acteurs¹¹. Il suffit qu'Oreste s'avance de quelques pas, au moment où Électre, qui est sur ses traces, vient inconsciemment à sa rencontre, comme poussée par le destin.

Le second indice, replacé dans l'ensemble de la scène de la reconnaissance, a donc une fonction à la fois dramatique et scénique. Dramatiquement il prépare la rencontre entre Oreste et Électre; scéniquement il la provoque. Cette double fonction disparaît dans l'interprétation nouvelle de G. Roux.

Ainsi, lorsqu'on réexamine les vers 209-210 des *Choéphores*, sans tenir compte de la parodie d'Euripide, mais en les replaçant dans le contexte immédiat du second indice et dans le contexte plus large de la scène de la reconnaissance, il s'avère que seule l'interprétation traditionnelle est admissible. Seule la ressemblance dans la *forme* des traces permet de suggérer à Électre la présence de son frère sur le sol d'Argos et de ménager une progression dramatique entre le premier indice et le second. Néanmoins, de ce réexamen, il résulte que l'interprétation traditionnelle doit être rectifiée et précisée concernant le jeu scénique. Rien dans le texte n'indique qu'Électre plante son pied dans une trace de son frère pour vérifier la similitude, sinon une conception trop étroite du sens de *μετρούμεναι* (v. 209). En revanche la métaphore de la chasse contenue dans ce mot implique un déplacement d'Électre qui provoque la rencontre et permet de saisir la fonction scénique du deuxième indice.

11. Ce jeu de scène a été bien vu par G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus* II. *Commentary*, 2. ed., Amsterdam, 1966, p. 136 : « as she speaks she follows up the tracks, so that at the end of her speech she is actually confronting Orestes ».

2. LA RECONNAISSANCE « PAR LES PIEDS » REPLACÉE DANS SON CONTEXTE « MYTHIQUE » ET « SCIENTIFIQUE »

Replacée dans la construction dramatique et dramaturgique de la scène de la reconnaissance, l'identification « par les pieds » perd en partie sa singularité. Elle paraîtra moins singulière encore, replacée dans le contexte culturel de la première moitié du V^e s. (la trilogie de l'*Orestie*, dont fait partie la pièce des *Choéphores*, a été représentée en 458). Pour justifier cette scène de reconnaissance « par les pieds », certains érudits ont fait appel à l'ethnologie comparée. Cette direction de recherches n'est pas illégitime et les philologues auraient tort de l'ignorer¹². Mais rares ont été les tentatives des philologues pour éclairer le texte d'Eschyle par l'héritage mythique ou les connaissances « scientifiques » des Grecs de son époque¹³.

L'héritage mythique légué par les poèmes homériques est grand dans le théâtre d'Eschyle, et il était présent dans la mémoire de son public. Il convient donc de rappeler beaucoup moins timidement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent que la ressemblance des pieds est un signe de reconnaissance dans l'épopée homérique¹⁴. Au chant IV de l'*Odyssée*, Hélène, frappée de la ressemblance entre l'hôte qu'elle aperçoit et Ulysse, pense immédiatement à Télémaque; et Ménélas, qui l'approuve, ajoute (v. 149-150) :

12. Pour des essais de justification par l'ethnologie comparée, voir par exemple L.A. TREGENZA, « The Return of Orestes in the *Choephoroi*. An Arab View », *G&R*, N.S. II, 1955, p. 59-61. Voir aussi H.J. ROSE, « A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus », in *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, LXIV, 2, 1958, p. 138; cf. G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, II..., p. 136.

13. Voir W. BURKERT, « A Note on Aeschylus' *Choephoroi* 205 ss. », in *CQ*, N.S. XIII, 1963, p. 177, qui met la scène de la reconnaissance « par les pieds » en rapport avec les préoccupations contemporaines des sculpteurs sur les proportions du corps humain.

14. Les érudits qui mentionnent les rapprochements avec Homère s'en tiennent à des références; voir T.G. TUCKER, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge, 1901, p. lxxvii; J.D. DENNISTON, *Electra*, Oxford, 1939 (nouvelle édition 1960), p. 113; cf. aussi A. SIDERAS, « Aeschylus homericus », in *Hypomnemata*, Heft 31, Göttingen, 1971, p. 226 s. Il faut aussi compter avec l'héritage de la poésie lyrique; mais si nous sommes certains que le premier indice de la reconnaissance (la boucle de cheveux) était déjà dans l'*Orestie* de Stésichore (voir D.L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Frg. 217, Oxford, 1962, p. 116; cf. aussi *The Oxyrhynchus Papyri*, 29, ed. D.L. Page, 1963, p. 11 = 2506 Frg. 26 e 11-13), rien de semblable n'est attesté pour le second signe (les traces de pas).

semblables sont ses pieds, semblables sont ses mains, l'éclair de son regard, sa tête, et au-dessus sa chevelure.

La similitude de la chevelure et des pieds qui prépare dans l'*Orestie* la scène de la reconnaissance n'était donc pas quelque chose d'inédit, puisqu'ils constituent déjà dans la scène de reconnaissance du chant IV de l'*Odyssée* deux indices parmi d'autres. Un moderne pourra s'étonner que Ménélas commence par les pieds pour énumérer les parties du corps qui sont ressemblantes (v. 149); mais c'est un fait dont il faut prendre acte au lieu d'y voir une ineptie. Cela indique que la forme des pieds était un indice au moins égal aux autres pour discerner les ressemblances physiques entre les membres d'une même famille. Cet indice joue un rôle important dans la scène de reconnaissance la plus célèbre de l'épopée homérique, celle d'Ulysse par sa vieille nourrice. Au chant XIX de l'*Odyssée*, la nourrice reconnaît Ulysse « par les pieds ». Sans doute la cicatrice au pied est-elle l'indice décisif de la reconnaissance (v. 392-393); mais la nourrice y était déjà préparée, car elle avait été frappée par des ressemblances entre l'homme qu'elle a devant elle et Ulysse, non seulement dans la silhouette et dans la voix, mais aussi dans les pieds (v. 381). Et déjà auparavant, Pénélope, qui avait été, elle aussi, frappée de la ressemblance, déclare :

Et sans doute Ulysse maintenant a-t-il des pieds semblables, des mains semblables (v. 359),

dans une formule qui est tout à fait analogue à celle de Ménélas constatant la ressemblance entre son hôte et Ulysse. Qu'Eschyle se soit souvenu de cette scène célèbre de l'épopée homérique en écrivant sa scène des *Choéphores* me paraît difficilement contestable, car malgré des différences évidentes sur lesquelles il est inutile d'insister, il y a des analogies ou des réminiscences qu'il vaut la peine de souligner. D'abord, pour ce qui concerne le deuxième τεκμήριον qui nous occupe plus particulièrement, on notera deux analogies entre la scène d'Eschyle et celle d'Homère. D'une part la prise de conscience de la ressemblance dans la forme des pieds chez Homère (XIX, 381) et chez Eschyle (*Ch.*, 206) a la même fonction dramatique : elle prépare et précède immédiatement la reconnaissance. D'autre part et surtout, à la réaction d'angoisse de la nourrice qui vient de percevoir cette ressemblance (XIX, 377-378) :

ἐπεὶ μοι ὀρώρεται ἔνδοθι θυμὸς
κῆδεσιν

car à l'intérieur mon cœur est soulevé par l'angoisse

correspond la réaction tout aussi angoissée de la jeune fille qui vient de découvrir la similitude des traces de pas (*Ch.*, 211) :

Πάρεστι δ' ὥδης καὶ φρενῶν καταφθορά

Une angoisse me prend où ma raison succombe.¹⁵

Parmi les analogies concernant le reste de la scène de la reconnaissance, citons d'abord le désespoir de la coryphée à l'idée qu'Oreste ne reviendra pas au pays (*Ch.*, 181-182) qui paraît être un écho des paroles de Pénélope désespérant du retour d'Ulysse (XIX, 257-258 et 312-313). La situation d'Oreste est d'ailleurs comparable à celle d'Ulysse; ce sont deux exilés rentrant dans leur patrie qu'ils devront reconquérir par le meurtre après avoir été reconnus de leurs alliés. Citons ensuite le rapprochement possible entre le vêtement brodé d'Oreste représentant un tableau de chasse qui est tissé de la main d'Électre (*Ch.*, 231-232) et le manteau brodé d'Ulysse représentant également un tableau de chasse qui lui a été donné par Pénélope (XIX, 227-231 et 255)¹⁶. Comparons enfin le comportement d'Oreste qui contient la joie d'Électre au moment de la reconnaissance (v. 233) à celui d'Ulysse qui fait taire la nourrice au moment de la reconnaissance (XIX, 480 ss.) et contient sa joie au moment de son triomphe sur les prétendants (XXII, 411)¹⁷. Tant d'analogies ne sont certainement pas fortuites. C'est donc d'abord dans la lignée de cet héritage mythique et littéraire qu'il faut resituer l'indice concernant la ressemblance des traces de pas qui prépare la reconnaissance dans les *Choéphores*. L'idée d'Eschyle, dans cette perspective, paraîtra beaucoup moins étrange.

15. Ce rapprochement qui, à ma connaissance, n'a pas été signalé, éclaire la signification de « l'angoisse » d'Électre. Il ne s'agit pas seulement d'un « doute cruel » (G. ROUX, « Commentaires à l'*Orestie*... », p. 53; cf. aussi F. SOLMSEN, « Electra and Orestes... », p. 8 : « But by now Electra is so exhausted by her ordeal of anxiety and uncertainty that she can no longer draw any inference »). C'est une émotion douloureuse par sa violence (cf. H. LLOYD-JONES, « Some Alleged Interpolations... », p. 176, « an extreme emotional agitation »), faite à la fois de la joie inespérée de la découverte (cf. v. 227) et de la peur d'être déçue dans un espoir impossible. En plus de ce sens, le vers peut avoir une fonction de κληδών; voir A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge, Massachusetts, 1971, p. 108-109.

16. Rapprochement déjà fait par le scholiaste; voir T.G. TUCKER, *The Choephoroi of Aeschylus...*, comm. au v. 232.

17. A. SIDERAS, « Aeschylus homericus », p. 227 a déjà signalé le second rapprochement (*Ch.*, 233 et *Od.*, XXII, 411).

Resituer la scène de la reconnaissance des *Choéphores* dans son héritage mythique et littéraire ne signifie pas pour autant que les usages empruntés à cet héritage ou les croyances qui les sous-tendent sont inactuels au temps d'Eschyle. Rien ne prouve que la reconnaissance par la forme des membres attestée pour l'époque homérique était tombée en désuétude à la période classique. Même à cette époque, elle ne devait pas paraître en soi une ineptie, puisqu'Euripide lui-même dans ses *Troyennes* prête à Hécube cette exclamation pathétique devant le cadavre d'Ashtanax (v. 1178) :

Ô mains qui offrez la douce image des mains paternelles.¹⁸

Ce qu'il y a de certain c'est que la croyance qui est à la base de ce procédé de reconnaissance par différentes parties du corps (pieds, cheveux, mains) a reçu au cours du V^e siècle une formulation scientifique. À la base de l'interprétation des deux indices préparant la reconnaissance dans les *Choéphores* (ressemblance des cheveux et des traces de pas), il y a une idée implicite commune — qui, du reste, renforce l'analogie entre ces deux indices —, c'est que deux enfants (même de sexe différent) se ressemblent parce qu'ils héritent des caractères morphologiques du *père* pour les *différentes parties du corps*. Cette idée implicite est parfaitement formulée par le vieillard de l'*Électre* d'Euripide (v. 522-523) :

D'ordinaire, les enfants issus du sang d'un même *père* présentent des ressemblances naturelles *pour la majorité des parties du corps*.¹⁹

Or chacun des deux aspects de cette idée (transmission des caractères morphologiques du père; transmission héréditaire pour les différentes parties du corps) a reçu une formulation et une explication « scientifiques » chez les physiologues et les médecins du V^e siècle.

La valorisation de la transmission des qualités du père — qui est facilement explicable dans une société patriarcale et aristocratique — se trouve « scientifiquement » justifiée en particulier chez Anaxagore, dans la mesure où, chez lui, les rôles de l'homme et de la femme dans le processus de la génération sont nettement différenciés. En effet, selon Aristote (*Génération des êtres vivants*, IV, 1, 763 b 30 ss.), Anaxagore et d'autres physiologues soutiennent que

18. Pour ce rapprochement, voir déjà L. PARMENTIER, *Euripide IV...*, p. 185 et J.D. DENNISTON, *Electra...*, p. 113.

19. Toutefois la formulation du vieillard dans l'*Électre* d'Euripide ne s'applique qu'au premier indice.

la semence provient du mâle, et que la femelle ne fournit que le lieu²⁰. Or, nous sommes assurés qu'une telle théorie sur la génération était connue d'Eschyle, puisqu'il y fait clairement allusion dans une autre pièce de la trilogie de 458, les *Euménides*, où Apollon prend nettement partie pour l'explication attribuée par Aristote à Anaxagore et à d'autres physiologues :

Ce n'est pas la mère qui enfante celui qu'on nomme son enfant; elle n'est que la nourrice du germe nouvellement semé; celui qui enfante, c'est l'homme qui la féconde; elle, comme une étrangère pour un étranger sauvegarde la jeune pousse. (v. 658-661)²¹

Sans doute le plaider d'Apollon en faveur de cette théorie ne signifie-t-il pas nécessairement qu'Eschyle la partageait. Toutefois une telle conception convient parfaitement dans le cas d'Oreste et d'Électre, qui sont les héritiers et les défenseurs du père contre la mère, et renforce les possibilités de ressemblance entre eux.

Ces ressemblances peuvent se produire pour n'importe quelle partie du corps; cette idée implicite dans les *Choéphores* (et déjà dans les poèmes homériques) a reçu elle aussi une formulation « scientifique » chez Démocrite et chez les médecins de la *Collection hippocratique*. Démocrite, selon Aétius (*Vors.*, 68 A 141), déclare que la semence provient de toutes les parties du corps (ἀφ' ὅλων τῶν σωμάτων) et en particulier des parties les plus importantes, les os, les chairs et les muscles. Cette théorie est aussi énoncée par l'auteur hippocratique des *Airs, eaux, lieux*, c. 14 (Littré, II, 60, 1 s.) :

La semence provient de toutes les parties du corps, saine des parties saines, malade des parties malades.

Exactement la même formule se retrouve dans un autre traité de la *Collection hippocratique*, celui de la *Maladie sacrée*, c. 2 (Littré, VI, 364, 19 s.). Or cette théorie « panspermique » était invoquée pour rendre compte de la transmission héréditaire de toutes les particularités du corps. Les exemples choisis par l'auteur des *Airs*,

20. Sur cette théorie biologique, dont Anaxagore n'est pas le seul représentant, voir E. LESKY, « Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken », in *Abhand. der Akad. der Wiss. und Literatur in Mainz*, 1951, p. 1277 (53)-1278 (54).

21. Voir A. PERETTI, « La teoria della generazione patrilinea in Eschilo », in *PP*, 11, 1956, p. 241-262.

eaux, lieux et présentés par lui comme vérité admise l'attestent sans ambiguïté :

De parents chauves naissent généralement des enfants chauves, de parents aux yeux bleus des enfants aux yeux bleus, de parents atteints de strabisme des enfants qui louchent.²²

Pour cette théorie toutefois, contrairement au cas précédent, il n'est pas possible de prouver qu'elle était connue d'Eschyle. Les témoignages qui l'attestent sont tous postérieurs à l'*Orestie*. Étant donné le caractère lacunaire de notre documentation, il n'est pas assuré qu'Eschyle ne la connaissait pas. De toute manière, cette formulation « scientifique », même si elle n'existait pas encore au moment de l'*Orestie*, garantit que les croyances sur la transmission héréditaire dont elle rend compte étaient toujours d'actualité à l'époque où elle a fait son apparition, *a fortiori* au temps de l'*Orestie*. Dans un tel contexte culturel s'insère sans difficulté la croyance selon laquelle un frère et une sœur peuvent se ressembler pour des parties du corps aussi diverses que les cheveux ou les pieds.

La reconnaissance « par les pieds » des *Choéphores* et les croyances ou idées qui la sous-tendent perdent toute singularité quand on les replace dans le contexte mythique ou scientifique de l'époque. Tout cela se situe dans un héritage littéraire et dans la lignée de croyances relatives à l'hérédité auxquelles les théories biologiques du V^e siècle, connues au moins en partie d'Eschyle, qui, on le sait, était averti de médecine²³, ont donné un fondement « scientifique ».

III. LA RECONNAISSANCE « PAR LES PIEDS » ET SA CRITIQUE DANS L'*ÉLECTRE* D'EURIPIDE

Maintenant que nous avons étudié objectivement le sens du deuxième τεκμήριον de la scène des *Choéphores* et que nous l'avons replacé dans le contexte culturel de l'époque, nous pouvons aborder la comparaison avec le passage de l'*Électre* d'Euripide qui y fait allusion. Mon intention n'est pas d'examiner dans son détail le sens et

22. *Airs, eaux, lieux*, c. 14 (Littré II, 60, 2-4). Pour la théorie « panspermique » chez les Présocratiques et les Hippocratiques, voir E. LESKY, « Die Zeugungs- und Vererbungslehren... », p. 1294 (70) ss.

23. Voir J. DUMORTIER, *Le vocabulaire médical et les écrits hippocratiques*, Paris, 1935.

la portée des allusions et des critiques²⁴, mais de montrer sur deux exemples précis tirés du passage de l'*Électre* concernant le deuxième τεκμήριον que les philologues accusent parfois Euripide de mauvaise foi ou de gratuité pour n'avoir pas regardé d'assez près son texte.

Voici le passage d'*Électre* relatif au second indice (v. 532-537) avec l'interprétation traditionnelle (trad. L. Parmentier) :

- ΠΡ. Σὺ δ' εἰς ἵχνος βάσ' ἀρδύλης σκέψαι βάσιν
εἰ σύμμετρος σῶ ποδὶ γενήσεται, τέκνον.
ΗΛ. Πῶς δ' ἂν γένοιτ' ἂν ἐν κραταιλέῳ πέδῳ
γαίας ποδῶν ἔκμακτρον; εἰ δ' ἔστιν τόδε, 535
δυοῖν ἀδελφοῖν ποῦς ἂν οὐ γένοιτ' ἴσος
ἀνδρός τε καὶ γυναικός, ἀλλ' ἄρσην κρατεῖ.

LE VIEILLARD.— Va-t-en marquer ton pas sur la trace laissée par la chaussure, et vois si ton pied n'aurait point même mesure, mon enfant.

ÉLECTRE.— Comment y aurait-il, sur un sol rocailleux, une empreinte de pied ? Et quand cela serait, les pas de deux enfants, frère et sœur, ne pourraient avoir grandeur égale; l'homme a le pied plus fort.

Euripide présente donc le deuxième indice de la scène des *Choéphores* par l'intermédiaire du vieillard (v. 532-533) et fait critiquer cet indice par la jeune Électre (v. 534-537). Les critiques formulées par Électre sont doubles : un τεκμήριον étant un fait que l'on interprète, Électre dénonce d'abord l'invraisemblance du fait (v. 534-535), puis l'invraisemblance de l'interprétation (v. 535-537). Sur la critique de la vraisemblance du fait, on est fort sévère à l'égard d'Euripide²⁵. L'idée que le sol de la tombe ou autour de la tombe est rocailleux serait une invention gratuite qui n'a aucun correspondant dans la pièce d'Eschyle. C'est aller bien vite en besogne. Il convient en premier lieu de remarquer que l'adjectif

24. On a raison de réagir contre la tendance à interpréter la scène de l'*Électre* d'Euripide uniquement par rapport à celle d'Eschyle; voir A. VÖGLER, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Electra*, Heidelberg, 1967, p. 169. Mais il est excessif de nier toute intention polémique d'Euripide à l'égard d'Eschyle, comme le fait G. RONNET (*L'ironie d'Euripide...*, p. 67-70). Les critiques mises par Euripide dans la bouche d'Électre sont intentionnellement ambiguës : elles ont pour fonction de caractériser Électre mais aussi d'égratigner Eschyle.

25. Voir L. PARMENTIER, *Euripide IV...*, p. 185, « Pour ridiculiser l'argument tiré de la similitude entre les traces des pas, Euripide invente gratuitement que le tertre du tombeau est rocailleux »; cf. aussi F. SOLMSEN, « Electra and Orestes... », p. 16 : « the assumption of rocky ground is quite gratuitous ».

κραταίλεως, qui est fort rare, n'est attesté dans les textes conservés que chez Eschyle précisément (*Agamemnon*, v. 666 et peut-être frg. 167 Nauck et Radt). Qu'il y ait donc ici dans le choix même de l'adjectif une réminiscence eschyléenne n'est pas du tout invraisemblable. Il est vrai que dans l'état actuel des *Choéphores*, il n'y a aucune allusion à un sol rocailleux. Mais il convient, en second lieu, de rappeler que la partie la plus importante du prologue d'exposition des *Choéphores* dans laquelle justement Oreste s'approchait du tombeau pour y déposer la boucle de cheveux manque dans l'unique manuscrit qui nous a transmis le texte. Qui peut affirmer que l'adjectif κραταίλεως n'était pas employé dans ce prologue pour désigner le sol de la tombe ou près de la tombe ? Dans l'état actuel de nos connaissances, il est imprudent d'accuser Euripide de gratuité. La coloration eschyléenne du mot κραταίλεως rend même plus vraisemblable l'hypothèse selon laquelle Euripide lisait ce mot dans son exemplaire non mutilé des *Choéphores*.

En présentant par la bouche du vieillard le deuxième indice, Euripide est-il infidèle au texte des *Choéphores* et aux jeux de scène qui y sont inscrits ? Dans les paroles du vieillard, G. Roux a vu un contresens volontaire et burlesque d'Euripide à l'intention d'un public qui n'en était pas dupe. Ce jugement découle de sa nouvelle interprétation du texte d'Eschyle. Comme cette interprétation, examinée dans le contexte de la scène d'Eschyle, ne paraît pas admissible, on ne saurait accuser Euripide de faire un contresens. Mais s'il n'y a pas contresens, n'y a-t-il pas au moins déformation caricaturale dans le jeu de scène ? C'est ce que l'on peut penser si l'on s'en tient à l'interprétation traditionnelle des vers 532-533 :

Va-t-en marquer ton pas sur la trace laissée par la chaussure, et vois si ton pied n'aurait point même mesure, mon enfant.

En face de l'Électre des *Choéphores* qui suit les traces de son frère pour vérifier la similitude, on aurait dans la version du vieillard une Électre qui planterait son pied dans la trace laissée par la chaussure de son frère. Mais ici encore, avant d'accuser Euripide de déformation, il convient d'examiner son texte avec précision et de le comparer avec minutie à celui d'Eschyle. Les réminiscences ou les analogies entre les deux textes sont plus nombreuses qu'on ne le pense. En particulier, personne n'a remarqué, à ma connaissance, que la métaphore de la chasse, présente chez Eschyle dans le deuxième indice avec μετρούμεναι (v. 209) et ἰχνοσκοποῦσα (v. 228) se retrouve dans la

présentation du deuxième indice par le vieillard. L'expression εἰς ἵχνος βᾶσ', qui forme un tout (ἀρβύλης placé après la coupe dépendant de βάσιν), doit être rapprochée de ἰχνοσκοποῦσα du v. 228 des *Choéphores*. Elle ne signifie pas « mettre son pied dans une trace », comme on l'interprète traditionnellement ici, mais « marcher sur les traces », « suivre la trace ». On comparera Homère, *Odyssée*, V, 193 μετ' ἵχνια βαῖνε θεοῖο (« il [sc. Ulysse] marchait sur les traces de la déesse ») et surtout Platon, *Lettre VII*, 330 e :

τοῖς δ' ἔξω τὸ παράπαν βαίνουσι τῆς ὀρθῆς πολιτείας καὶ μηδαμῇ ἐθέλουσιν αὐτῆς εἰς ἵχνος ἵέναι

pour les États qui s'écartent totalement d'une juste constitution et refusent absolument d'en suivre les traces.

Euripide a donc repris la métaphore de la chasse des *Choéphores* et par là-même le jeu de scène qu'elle implique. Dans la présentation du vieillard chez Euripide, comme dans la scène d'Eschyle, Électre suit les traces de son frère pour vérifier la similitude. Sans doute Électre force-t-elle le texte d'Eschyle quand elle transforme dans sa critique une similitude en une identité (σύμμετρος du vieillard, v. 533, qui correspond exactement à ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι du vers 210 des *Choéphores*, est transformé en ἴσος par Électre, v. 536); mais la présentation de l'indice par le vieillard respecte fidèlement le texte d'Eschyle, son image et son jeu de scène, quand on redonne au v. 532 de l'*Électre* d'Euripide son sens exact²⁶. Euripide est certes un lecteur critique d'Eschyle, mais il est avant tout un lecteur attentif, plus attentif parfois que les philologues modernes.

Jacques JOUANNA

Université Paris IV-Sorbonne

26. Qu'il y ait une allusion « malicieuse » (cf. T.G. TUCKER, *The Choephoroi*..., p. lxix) dans l'emploi d'ἀρβύλη n'est pas impossible. Toutefois rien n'indique qu'Oreste dans les *Choéphores* arrive pieds nus; voir J.D. DENNISTON, *Electra*, p. 113, n. 1. Par ailleurs, on aurait tort de forcer la note comme le fait L. PARMENTIER, *Euripide IV*..., p. 185 (« il [sc. Euripide] a soin de chausser Oreste de la forte bottine qu'on nomme ἀρβύλη »). Le port des ἀρβύλαι par un voyageur est normal (cf. Eschyle, *Ag.*, 944).

EURIPIDE À CONTRE-PIED
(À propos des *Choéphores*, 205-211 et de l'*Électre*
d'Euripide, 532-537)

par Bernard MEZZADRI
Université d'Avignon

L'efficacité symbolique consisterait précisément en cette propriété inductrice que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme inconscient, pensée réfléchie. La métaphore poétique fournit un exemple familier de ce procédé inducteur; mais son usage courant ne lui permet pas de dépasser le psychique. Nous constatons ainsi la valeur de l'intuition de Rimbaud disant qu'elle peut aussi servir à changer le monde.

Claude LÉVI-STRAUSS, « L'efficacité symbolique »,
Anthropologie structurale, Plon, 1958-1974,
p. 222-223.

Avant même de pouvoir embrasser son frère rentré au pays, l'*Électre* d'Eschyle conjecture le retour d'Oreste grâce à deux indices qu'elle découvre en allant offrir des libations sur la tombe d'Agamemnon. Le premier est une boucle de cheveux déposée sur le tertre du héros, dont la couleur et l'aspect rappellent ceux de la jeune fille au point de laisser soupçonner une même origine. Procédant par élimination — le présent ne saurait venir de quelque autre Argien et ce n'est certes pas la meurtrière elle-même, Clytemnestre, qui

aura fait ce don à sa victime —, elle conclut à la possible venue d'Oreste¹.

Elle aperçoit alors, confirmation de ce que suggérerait le premier signe, une seconde trace laissée par le visiteur inconnu :

Καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,
ποδῶν ὁμοῖοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς·
καὶ γὰρ δὴ ἔστων τῷδε περιγραφὰ ποδοῖν,
αὐτοῦ τ' ἐκείνου καὶ συνεμπόρου τινός·
πτέρναι τενόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι
ἐς ταῦτ' συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις.
Πάρεστι δ' ὥδις καὶ φρενῶν καταφθορά.

Et là ! Voici des marques de pieds, deuxième indice,
pareilles, semblables aux miennes !
De fait il y a ici deux séries d'empreintes :
les siennes propres et celles d'un compagnon de route;
si l'on mesure les talons, et le contour que dessinent les tendons,
ils coïncident exactement avec mes propres empreintes.
La douleur me saisit et je perds l'esprit.²

La souffrance vertigineuse et l'égarement de la raison sont les conséquences de l'accroissement exponentiel de probabilité qu'apporte la nouvelle découverte³ : quand se profile de plus en plus nettement la réalisation de ses vœux les plus chers — le retour de son frère et la perspective d'une vengeance longtemps différée — Électre doute encore, son esprit résiste à la contrainte logique qu'exercent sur lui les indices qu'elle voit et les conclusions qui en découlent, trop conformes à ses désirs pour n'être pas encore tant soit peu suspectes.

Dans sa *Poétique*, Aristote classe cette scène sous le chef de « reconnaissance par raisonnement », résumant — et simplifiant — l'induction d'Électre et du chœur en ces termes :

1. *Ch.*, 166-204.

2. *Ch.*, 205-211. Texte de l'édition Paul Mazon (MAZON, 1972, p. 88); notre traduction.

3. De fait, comme le remarque Hugh Lloyd-Jones, « a lock might have been sent to Argos from abroad, but not a footprint » (LLOYD-JONES, 1970, p. 20). La gradation est également soulignée par JOUANNA, 1977, p. 190. Il n'est pas indifférent que le terme choisi pour nommer la souffrance anxieuse d'Électre soit *ôdis*, un mot volontiers employé pour dire la douleur des femmes en travail (cf. Nicole Loraux, « Le lit, la guerre », in LORAUX, 1989, p. 40-44). Au moment où Oreste réapparaît et naît à un nouveau statut après ses enfances phocidiennes, Électre éprouve les douleurs lancinantes d'un accouchement.

Dans les *Choéphores*, quelqu'un de ressemblant est arrivé, or nul n'est ressemblant sinon Oreste, donc c'est lui qui est arrivé. (16, 1455 a 5)⁴

Manifestement ce qui importe pour le philosophe, c'est le mécanisme intellectuel de l'identification tel qu'il se déploie une fois sa prémisse — en l'occurrence, la ressemblance — établie. Les moyens qui, dans la pièce, servent à fonder celle-ci ne sont pas questionnés et le Stagirite ne semble pas douter de leur pertinence.

Pourtant, entre la représentation du drame d'Eschyle et la théorisation systématique d'Aristote s'intercale une autre réflexion sur cette scène qui, adoptant le ton mordant de la parodie, récuse la validité des indices au moyen desquels l'héroïne des *Choéphores* identifie son frère : il s'agit du dialogue entre le bon vieillard (qui jadis sauva Oreste des desseins criminels d'Égisthe) et Électre chez Euripide⁵. Revenant du tombeau du roi assassiné, le vieil homme en rapporte une boucle qu'il y a découverte. Il suggère qu'elle pourrait avoir été coupée au front d'Oreste et demande à Électre de la comparer à sa propre chevelure, à laquelle dans ce cas elle ressemblerait sans doute. La jeune fille rejette brutalement cette idée : quoi de commun entre le cheveu d'un homme habitué des palestres et celui qu'une vierge vivant à l'abri de sa maison peigne consciencieusement ? D'ailleurs des étrangers n'ont-ils pas, parfois, des chevelures très semblables ? Cela ne suffit pas à décourager le vieux précepteur : « viens du moins, propose-t-il, placer ton pied dans les empreintes laissées à proximité de la sépulture : peut-être la similitude des traces emportera-t-elle ta conviction » (εἰ σύμμετρος σὺ ποδὶ γενήσεται : littéralement, « pour voir si [l'empreinte] aurait même taille que ton propre pied », v. 533). Électre réplique :

Πῶς δ' ἂν γένοιτ' ἂν ἐν κραταιλέῳ πέδῳ
γαίας ποδῶν ἔκμακτρον; εἰ δ' ἔστιν τόδε,
δυοῖν ἀδελφοῖν ποὺς ἂν οὐ γένοιτ' ἴσος
ἀνδρός τε καὶ γυναικός, ἀλλ' ἄρσιν κρατεῖ.

Comment pourrait-il y avoir, en cette zone rocailleuse,
une empreinte de pieds ? Et quand bien même cela serait,
les pieds du frère et de la sœur n'en seraient pas moins dissemblables :
l'un est homme et l'autre femme, et le pied de l'homme l'emporte en
grandeur.⁶

4. Traduction de Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc (LALLOT/DUPONT-ROC, 1980, p. 91).

5. *El.*, 508-546.

6. *El.*, 534-537. Texte de l'édition Henri Grégoire et Léon Parmentier (GRÉGOIRE/PARMENTIER, 1980, p. 212); notre traduction.

C'est à propos du pied, indubitablement, que la critique euripideenne paraît le mieux fondée. Il est assez facile — et les critiques s'y sont appliqués — de plaider la cause d'Eschyle dans le cas du premier indice : non seulement les cheveux du frère et de la sœur ont, tout bien pesé, chance de se ressembler plus que ceux de deux étrangers, mais en outre le lieu de la découverte incite à attribuer l'hommage à un membre de la famille d'Agamemnon. On concédera seulement à Euripide que la trouvaille n'autorise pas une complète certitude, laisse une place — fût-elle minime — au doute. Au demeurant l'Électre d'Eschyle, à voir les indices, demeure dans l'expectative, plus bouleversée que sûre de son fait⁷. Dans le cas du pied en revanche, le bon sens terre-à-terre de l'héroïne d'Euripide semble au premier abord toucher juste. Passons sur la nature du sol environnant le tombeau : la différence de pointure entre le garçon et la fille du moins ne paraît guère pouvoir être contestée⁸. Que le positivisme trivial de l'argument, qui met en exergue un détail concret, évoque le ton de la comédie ne suffit pas pour écarter d'un revers de main, comme simple plaisanterie insignifiante, la critique adressée à Eschyle. Du fait même qu'elle porte, elle pointe une difficulté qui mérite d'être traitée comme telle. Il faut donc poser le dilemme : soit Eschyle, en ayant recours à ce mode d'identification, a commis une maladresse (ou, ce qui relève du même type d'explication, a spéculé sur l'inattention relative de son public, supposé admettre la validité de l'indice sans y regarder de trop près), soit la reconnaissance par le pied possède sa propre logique qui, consciente ou inconsciente, n'est pas celle de la physiologie ou de l'anthropologie du squelette mais une logique symbolique. Il paraît de bonne méthode de ne recourir à la première interprétation qu'après avoir épuisé toutes les possibilités de rendre compte du texte au moyen de la seconde.

7. Cf. *Ch.*, 211. De même, pour l'*anagnôrisma* assurant, une fois Oreste sorti de son abri, l'identification définitive (un tissu de la navette d'Électre), le poète des *Choéphores* a pu être défendu sans trop de peine contre les sarcasmes de son jeune rival.

8. Malgré A.D. Fitton-Brown : « If we forget Euripides for a moment and remember that in actual fact sisters *are* sometimes as big as their brothers, we may wonder what all the fuss has been about » (FITTON-BROWN, 1961, p. 368). Mais Oreste et Électre ne sont pas des êtres de chair. Si Eschyle a choisi de leur donner même taille, ce ne peut être parce qu'il arrive *in actual fact* que frère et sœur soient aussi grands l'un que l'autre. Ce choix est signifiant.

FAUT-IL PRENDRE ESCHYLE (EURIPIDE) AU PIED DE LA LETTRE ?

Mais il convient d'abord d'examiner une lecture qui, si elle devait être retenue, rendrait notre démarche caduque : il suffirait pour cela que la comparaison qu'Électre effectue dans les *Choéphores* entre les empreintes du pied inconnu et ses propres traces porte exclusivement sur la forme générale, le dessin d'ensemble, et non sur la taille — ou, plus subtilement, que l'égalité ne soit pas arithmétique mais proportionnelle. Les pieds d'Électre seraient alors à ceux d'Oreste comme ceux d'une femme à ceux d'un homme de même famille : de grandeur différente mais *d'allure* similaire. La traduction de Paul Mazon n'exclut pas que l'on comprenne ainsi :

Talons, contours des muscles du pied, quand on les compare, sont pareils à mes propres empreintes.⁹

On peut alors, comme le fait Léon Parmentier dans la notice de son édition de l'*Électre* d'Euripide, justifier objectivement l'*anagnôrisis* utilisée par Eschyle :

Nous-mêmes, modernes, pouvons constater que la ressemblance entre les membres d'une famille, quels que soient leur âge et leur taille, se marque d'une façon frappante dans les mains. Euripide avait fait certainement cette observation puisqu'il nous montre Hécube reconnaissant dans les petites mains d'Astyanax la vraie image de celles de son père Hector. De plus, vivant chez un peuple où beaucoup d'hommes vont d'ordinaire sans chaussures, il ne pouvait ignorer que les traits de famille apparaissent également dans la conformation des pieds. C'est ainsi que les pieds et les mains sont les deux ressemblances qui frappent en premier lieu le Ménélas d'Homère lorsqu'il reconnaît le fils d'Ulysse dans le jeune Télémaque.¹⁰

On aura remarqué que tout ce raisonnement porte à faux, eu égard au fait qu'Euripide dans sa satire paraît reprocher à Eschyle non pas d'avoir supposé à tort une analogie de *forme* entre les pieds d'Électre et ceux d'Oreste, mais bien d'avoir fondé l'identification sur l'égalité de *taille* entre le pied féminin de la sœur et le pied masculin du frère (ποὺς ἄν οὐ γένοιτ' ἴσος / ἀνδρός τε καὶ γυναικός, ἀλλ' ἄρσεν κρατεῖ, v. 536). Pour continuer à soutenir l'argumentation de

9. MAZON, 1972, p. 88.

10. GRÉGOIRE/PARMENTIER, 1980, p. 185. De même Lloyd-Jones : « Relatives might very well be thought to resemble each other *in the proportions* of their hands and feet » (LLOYD-JONES, 1970, p. 20; les italiques sont de nous).

Parmentier, il faut donc se livrer à la reconstruction (quelque peu retorse) suivante : pour Eschyle et ses spectateurs, la reconnaissance était assurée par la similitude morphologique des pieds des germains — la différence de taille, évidente, étant mise entre parenthèses sans qu'il soit utile de le mentionner, ou supprimée par un calcul mental. C'est Euripide qui, pour renforcer l'efficacité de sa parodie, aurait détourné le sens du texte de son prédécesseur afin de le rendre ridicule. Ainsi pense Raphaël Dreyfus qui écrit :

non même « pointure » comme *feint* d'entendre Euripide; mais proportions.¹¹

Pourtant le verbe employé dans les *Choéphores*, μετρέω (μετρούμεναι, v. 209), signifie dans sa valeur première et évidente « mesurer », et c'est ainsi que comprend, par exemple, A.F. Garvie :

μετρούμεναι may mean gauging with the eye (cf. Thuc., 3, 20, 3), or, more probably, measuring by putting her own feet beside the prints. In any case 210 shows that a literal calculation is involved, and *the word is not merely metaphorical*...¹²

11. GROSJEAN/DREYFUS, 1967, p. 1174; souligné par nous. Godfrey Bond développe l'hypothèse que le glissement s'opère à l'intérieur même de la scène d'Euripide, grâce au double sens de l'adjectif σύμμετρος : « Finally, at *Electra* 533 the Old Man says : "see if the footprint is σύμμετρος with your own foot". Here σύμμετρος may mean either *equal* (which is nonsense) or *proportionate*, which makes sense. Electra seizes on the meaning *equal* and ridicules that » (BOND, 1974, p. 7). Cela revient à dire sans doute que chez Eschyle comme dans l'esprit du vieillard l'égalité était proportionnelle. Le reste de l'article est un examen minutieux des arguments fournis pour et contre l'attribution du pastiche à Euripide. Il en ressort clairement qu'aucun motif dirimant n'a été avancé qui justifiât une athétèse. Nous adhérons à cette conclusion, sans admettre toutefois que la nature parodique du dialogue incite à n'y voir qu'un jeu reposant sur une logique superficielle et approximative (« a misrepresentation [...], normal in any parody », *id.*, p. 8). Gilberte Ronnet absout Euripide en arguant que la faiblesse patente des critiques formulées par Électre à l'encontre du raisonnement tout eschyléen du vieillard n'est qu'un moyen de peindre le caractère pénible et le détestable tour d'esprit de la jeune fille qui « y perd un peu plus de la sympathie que lui valaient ses malheurs » (RONNET, 1975, p. 70). La thèse de la déformation demeure, transposée seulement de l'auteur à son personnage.

12. GARVIE, 1986, p. 96-97. La solution proposée par Georges Roux (ROUX, 1974, p. 51-54) ressemble fort à une échappatoire. Écartant le sens propre du verbe μετρέω, il lui attribue la valeur dérivée de « parcourir, suivre » et comprend qu'Électre suit les empreintes de son frère pour constater *in fine* qu'elles aboutissent au même point que les siennes (ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι) : le tombeau d'Agamemnon. Les objections adressées à cette lecture par Jacques Jouanna (JOUANNA,

Cela n'empêche pas d'arguer imperturbablement que la mesure n'est que la première étape, nécessaire, d'un savant calcul de proportions débouchant sur une équivalence *mutatis mutandis*¹³. Il n'en demeure pas moins qu'Euripide n'a pas eu à forcer la lettre du texte pour lui faire dire que l'Électre d'Eschyle reconnaît Oreste à ce qu'il chausse la même pointure qu'elle. Il nous suffira pour l'heure que le doute subsiste, et nous formulerons ainsi la conclusion de ce paragraphe : rien n'interdit de penser que la tirade des *Choéphores* signifie effectivement ce qu'Euripide affecte d'y avoir vu — rien, si ce n'est le caractère *a priori* absurde d'une idée contraire à l'expérience quotidienne, déjà matière à plaisanterie pour le public d'Euripide et qui pourrait bien avoir généré tous les trésors d'imagination dépensés pour la contourner. Ce qui nous ramène à notre point de départ : si nous pouvions expliquer cette aberration manifeste, nous serions du même coup en position de faire l'économie de ces constructions alambiquées.

HÉROS AU PETIT PIED, HÉROÏNE AUX GRANDS PIEDS

En fait, peut-être suffit-il pour ce faire d'articuler entre elles deux lectures anthropologiques, l'une d'Oreste, l'autre d'Électre, et d'en tirer les conséquences ultimes.

1977, p. 187-189) nous paraissent décisives, en particulier celle-ci : en réalité, Électre n'est autorisée à identifier les traces de son frère et à les distinguer de celles d'un autre [celles notamment de Pylade, venu aussi sur la tombe] que par suite de la ressemblance de forme entre ses propres traces et celles qu'elle voit sur le sol (*id.*, p. 189). La direction y suffit d'autant moins que l'héroïne est confrontée à deux séries d'empreintes masculines. Faut-il dès lors inverser le mouvement et penser que *μετρούμεναι* laisse entendre qu'après l'avoir identifiée, Électre file la trace d'Oreste depuis le tertre jusqu'à sa cachette (*id.*, p. 191) ? N'est-il pas préférable de renoncer au sens métaphorique (« suivre »), dès lors qu'il laisse entière la difficulté que l'on espérait éluder par son biais ?

13. Le calcul est à situer entre les vers 209 (*μετρούμεναι*) et 210 (*ἐς ταὐτὸ συμδαίνουσι*), soit la séquence 1) mesure (209); 2) [calcul sous-entendu]; 3) constat de la coïncidence (210). Ce qui donne en clair : 1) si l'on mesure les traces, 2) [et que l'on tient compte du fait qu'elles ont été laissées par des pieds d'homme], 3) elles coïncident exactement avec mes propres empreintes. Alors que le texte dit : 1) si l'on mesure les traces, 2) elles coïncident exactement avec mes propres empreintes.

La première voie que nous pouvons emprunter est indiquée par Pierre Vidal-Naquet lorsqu'il remarque que « la boucle découverte par Électre et ses compagnes laisse le chef du chœur hésitant : s'agit-il d'un homme ou d'une jeune fille ? On peut effectivement confondre Oreste avec Électre, son double »¹⁴. Cette étroite proximité, cette quasi-confusion entre le frère et la sœur se manifeste bien sûr par leur identité de sentiments (le pieux respect dont ils entourent l'un et l'autre la mémoire d'Agamemnon, la haine qu'ils vouent tous deux à ses meurtriers Égisthe et Clytemnestre), et partant dans la complicité qui les unit pour exécuter leur commun projet de vengeance. Mais elle se réfracte également dans la ressemblance physique entre les deux jeunes gens, et l'on peut concevoir qu'elle étende ses stigmates au-delà du vraisemblable : même chevelure mais aussi mêmes pieds¹⁵.

On remarquera d'ailleurs à cet égard que le brouillage de la distinction masculin/féminin entre les deux enfants d'Agamemnon induit une sorte de chiasme quand on va d'Eschyle à Euripide — comme si, à vouloir redresser la logique symbolique à l'aune de critères purement positivistes, la parodie, entraînée par son propre mouvement, ne faisait que la renverser en miroir. Est-il si aisé que le proclame l'Électre d'Euripide de distinguer cheveux masculins et cheveux féminins ? Il semble qu'à la confusion excessive illustrée par l'attribution de pieds de même taille se substitue ce que l'on pourrait taxer de distinction excessive.

Placée dans cette perspective, en tout cas, la scène d'Eschyle, même comprise à la manière d'Euripide, ne paraît déjà plus absurde : le détail du pied demeure certes irréaliste, mais il s'inscrit dans un

14. Pierre Vidal-Naquet, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle » (VIDAL-NAQUET, 1972, p. 152).

15. Précisons, pour éviter toute ambiguïté, que l'égalité de taille pour laquelle nous allons plaider ne se substitue pas à la similitude morphologique mais s'y ajoute : les empreintes des deux enfants d'Agamemnon coïncident exactement dans leur forme générale et dans le détail de leurs parties (talons, plantes...). Il est probable d'ailleurs, comme le note A.D. Fitton-Brown, que leur gémellité était renforcée, sur scène, en exploitant les conditions propres à la représentation. On sait en effet que les rôles féminins étaient joués par des acteurs masculins. Quand Oreste et Électre dialoguaient pour la première fois, le public grec voyait et entendait donc deux hommes de même stature (cf. v. 229 : *σαυτῆς ἀδελφοῦ, συμμέτρου τῷ σῶ κάρῳ*) et portant très certainement le même masque (FITTON-BROWN, 1961, p. 368). Mais cette circonstance ne saurait nous dispenser d'expliquer pourquoi Oreste et Électre se ressemblent tant *dans l'histoire*.

réseau de significations avec lequel il entre en harmonie et qu'il conforte.

Cependant l'assimilation qui s'opère, comme le relève malignement Euripide, par la neutralisation de l'axe d'opposition masculin/féminin, pourrait bien n'être elle-même qu'un phénomène secondaire résultant des caractères propres à chacun des personnages, tels qu'ils découlent de leurs déterminations sociologiques dans le récit mythique. Autrement dit, la confusion que laisse entrevoir la tragédie d'Eschyle ne serait pas seulement une métaphore exprimant l'entente parfaite, l'unité de projets et de sentiments des deux protagonistes : elle trouverait sa motivation profonde dans la nature de chacun — comme si deux processus logiques indépendants mais convergents avaient abouti à la situation qu'il nous est donné d'observer.

Commençons par Oreste. Il revient en Argos, flanqué de son ami Pylade, pour exécuter sur ordre d'Apollon les meurtriers de son père et reconquérir ainsi le palais et le trône dont il est l'héritier légitime. Tout enfant, il avait dû fuir son pays pour échapper à Égisthe et à Clytemnestre, qui voulaient l'éliminer car ils pressentaient en lui — non sans raison — le futur vengeur d'Agamemnon. C'est donc à l'étranger, chez le Phocidien Strophios, père de Pylade, qu'il a grandi. Naturellement, il choisit pour rentrer le moment où il a acquis les forces nécessaires pour affronter le combat qui l'attend et à l'issue duquel il peut espérer être investi du pouvoir paternel : c'est-à-dire le seuil de l'âge adulte. Sa sortie de l'enfance a été marquée symboliquement par le sacrifice d'une première boucle de cheveux au dieu-fleuve Inachos (v. 6). Plus précisément encore, son statut et son âge font d'Oreste un éphèbe comme le notait, dès 1969, P. Vidal-Naquet :

Mais, plus fondamentalement, Oreste apparaît dès le début de la pièce avec cette ambivalence qui caractérise le pré-hoplite, l'éphèbe, apprenti-homme et apprenti-guerrier usant de la ruse avant d'acquérir la morale de la bataille.¹⁶

De fait la période interstitielle, à l'articulation de l'enfance et de la pleine maturité, que constitue l'éphébie autorise et même réclame un ensemble de comportements plus ou moins ritualisés qui contrastent avec ceux que devra adopter dans la société et à la guerre l'adulte au plein sens du terme¹⁷. Comme s'il fallait, en ce moment crucial de

16. VERNANT/VIDAL-NAQUET, 1972, p. 151.

17. Sur tout ce développement, voir P. Vidal-Naquet, « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne », « Le cru, l'enfant grec et le cuit » et « Retour

bascule d'un statut à un autre, adopter précisément les attitudes que l'on devra plus tard éviter avec soin — ce que l'on réussira alors d'autant mieux qu'on en aura eu temporairement une connaissance expérimentale. Or, comme le guerrier adulte est pour les Grecs anciens le parangon de la virilité, l'éphèbe qui prend le contre-pied de ce modèle se trouve logiquement rejeté du côté du féminin. Cela apparaît dans ses modes d'action où ruse et tromperie (conduites volontiers considérées comme le recours naturel de l'engeance des femmes) jouent un rôle majeur. L'éphèbe préfère les embuscades nocturnes à l'affrontement en face-à-face, seul vrai révélateur du courage viril.

Mais cette conception du jeune homme au tournant de sa vie n'a pas que des illustrations morales ou comportementales : elle se traduit également dans l'apparence physique, par le biais notamment de travestissements rituels. Henri Jeanmaire a bien analysé leur mécanisme dans le cadre des initiations masculines dont l'éphébie athénienne est un avatar quelque peu édulcoré. Il suffira de le citer :

Le symbolisme des initiations correspond au sentiment d'une opposition essentielle entre l'essence masculine que personnifie la communauté des jeunes hommes et l'élément féminin. Aussi n'est-il pas rare qu'au début des rites d'initiation les novices revêtent un costume qui rappelle celui que portent les femmes et que la prise de vêtements masculins soit l'aboutissement de ces cérémonies.

Et plus loin :

Les pratiques de travestissement et d'interversion des vêtements d'un sexe à l'autre témoignent d'un symbolisme inspiré des mêmes préoccupations. Le principe féminin est affirmé chez le candidat à l'initiation au moment même où il va le dépouiller.¹⁸

au chasseur noir », in VERNANT/VIDAL-NAQUET, 1992, p. 119-147, 179-214, 215-251, et J.-P. Vernant, « Entre la honte et la gloire : l'identité du jeune Spartiate » (VERNANT, 1989, p. 173-209).

18. JEANMAIRE, 1939, p. 153 et 321 (cité dans DELCOURT, 1992, p. 12, où sont réunis les principaux éléments du dossier). La métamorphose du lapithe Kaineus, qui de jeune fille devient homme, et l'une de ses exégèses indigènes illustrent bien le rapport d'homologie entre les oppositions femme/homme et enfant mâle/adulte viril. Voici ce qu'en dit M. Delcourt : « Palaiphatos explique en rationaliste à la fois l'invulnérabilité et le changement de sexe : Kaineus est un garçon aimé de Poséidon; une fois sorti de l'adolescence, il montre un courage que rien ne peut fléchir, ni la menace des armes, ni la corruption par l'or ou l'argent; il est un homme (Περὶ ἀνδρῶν; West., p. 279 et 313) » (DELCOURT, 1953, p. 132). L'interprétation est certes

On s'accorde à reconnaître le reflet de telles pratiques dans la légende d'Achille. Les Grecs contaient en effet que Thétis, redoutant que son fils ne fût enrôlé dans l'expédition contre Troie, l'avait dissimulé à Scyros chez le roi Lycomède, parmi les filles de celui-ci. La fin de l'histoire est révélatrice : Ulysse vient sur l'île où il sait que se cache le fils de Pélée, et réussit à faire en sorte qu'il se trahisse. Deux versions alternatives existent du stratagème employé, mais leur signification est la même : soit le Polytrope, l'homme aux multiples tours, propose, parmi les cadeaux qu'il fait aux jeunes filles, une panoplie sur laquelle se précipite le seul Achille, soit il fait sonner de la trompette, provoquant la fuite apeurée de toute la troupe, hormis le héros¹⁹. La leçon de l'anecdote est claire : la nature est irrépressible, elle ne peut durablement être dissimulée ou contrariée, et nul n'échappe à sa destinée; le belliqueux Achille est voué à mourir jeune sous les murs de Troie. Mais surtout, la méthode employée par Ulysse ne se justifie qu'à la lumière de ce constat : au simple coup d'œil, Achille, pourtant pubère²⁰, est impossible à discerner de ses compagnes. Non seulement il est comme elles habillé en fille, mais en outre aucun détail des parties visibles de son corps ne trahit sa virilité.

Tout cela contribue à éclairer le personnage d'Oreste dans les *Choéphores* et la manière dont il exécute le double meurtre, mêlant inextricablement la témérité virile et la cautèle qui répète la ruse jadis employée contre Agamemnon²¹. Cela permet aussi de poser la question crûment : Oreste ne devait-il pas avoir, en tant qu'éphèbe, des pieds plus petits que la normale, quasi féminins, susceptibles d'être confondus avec ceux de sa sœur comme Achille était indiscernable du groupe de jeunes filles dont il faisait partie ?

Aussi bien, si Oreste de par son statut symbolique se doit de présenter des aspects féminins, Électre ne peut non plus être considérée comme une image de la féminité « normale ». L'indice de sa déviance est décelable en son nom même, ou du moins dans la lecture étymologique qu'en faisaient les Grecs puisque *Elektra* était rapproché

rationaliste en ce qu'elle gomme le miracle, mais elle s'appuie sur le même arrière-plan idéologique que le récit.

19. Pseudo-Apollod., *Bibl.*, III, 13, 8.

20. Il profite en effet de son séjour pour engrosser l'une des filles de son hôte, Déidamie, qui lui donnera pour fils Pyrrhus/Néoptolème.

21. Cf. VERNANT/VIDAL-NAQUET, 1972, p. 151-153. Sur Oreste et l'initiation, on peut se reporter aussi à MOREAU, 1993 a et b.

d'*alektra*, soit « celle qui reste à l'écart du lit, du mariage »²². Et ce trait impose sa présence même à Euripide, qui met pourtant en scène une Électre mariée à un laboureur : par respect pour son épouse et la famille royale dont elle est issue, ce vertueux paysan renonce à consommer leur union; Électre, même mariée, n'entre pas au lit de son conjoint. Or la jeune fille qui, se tenant à l'écart de la sexualité et de l'enfantement, n'accomplit pas la fonction spécifique de son sexe, ne s'affranchit pas pour autant de la polarité masculin/féminin : loin de pouvoir se réfugier dans une sorte de neutralité, elle bascule du côté opposé, devient apte à des tâches d'ordinaire réservées aux hommes et se voit dotée des traits de caractère y afférents²³. Le panthéon fournit un bon exemple de ce mécanisme en la personne d'Athéna : la déesse vierge est en effet corrélativement une guerrière, excellant dans un domaine masculin s'il en est.

Que les mêmes prémisses entraînent chez Électre les mêmes conséquences, Jean-Pierre Vernant l'a établi on ne peut plus clairement²⁴ : par son esprit de décision, sa volonté inflexible, Électre a un tempérament viril; par son attachement exclusif et obstiné au foyer paternel, elle s'écarte de l'attitude régulière de la femme qui, dans une société où le mariage est virilocal, doit savoir quitter le foyer de sa famille d'origine pour s'installer auprès de celui de son mari. Ces tendances sont nettement perceptibles chez les trois tragiques, mais c'est Sophocle qui les souligne le mieux en faisant intervenir le personnage de Chrysothémis, dont l'attitude timorée et la conception subordonnée du rôle de la femme font ressortir par contraste la détermination irréfragable et la pugnacité de sa sœur. Pour raisonner Électre, la fille soumise lui rappelle sa condition :

Ne vois-tu pas que tu n'es pas un homme, mais une simple femme ?

(v. 997)

Mieux même, elle présente l'entreprise où elle refuse de se laisser entraîner sous les couleurs d'un engagement militaire en utilisant le verbe *οπλίζομαι* « s'armer » (« Sur quoi comptes-tu pour t'armer d'une telle audace ? », v. 996). Le mot est certes métaphorique, mais l'audace dont se revêt Électre suffit à la faire sortir du rôle qui lui est imparti dans sa société, au même titre que le fait d'endosser une

22. Sophocle, *El.*, 962 *e.g.*

23. Cf. J.-P. Vernant, « La guerre des cités » (VERNANT, 1974, p. 37-39).

24. Voir « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », in VERNANT, 1985, p. 168-170.

panoplie complète. D'ailleurs l'héroïne elle-même, quand elle faisait resplendir aux yeux de sa sœur l'honneur que leur vaudrait la mise à mort justicière d'Égisthe et de Clytemnestre, n'affirmait-elle pas que tous s'inclineraient devant leur bravoure (ἀνδρεία, terme formé sur le radical d'ἀνήρ « homme », v. 983) ?

Il n'est certes pas abusif de voir en Électre, à la suite de J.-P. Vernant, une femme « masculine », « virile » et d'établir sur ce constat un parallèle avec sa mère Clytemnestre :

Elles se détruisent dans leur être féminin et apparaissent l'une et l'autre également viriles. En s'attachant au foyer qui l'a vu naître, Électre finit par s'identifier aux hommes de sa lignée paternelle. En confisquant le foyer de son mari pour y fonder sa propre lignée maternelle, Clytemnestre se fait homme.²⁵

Cette virilisation de la fille d'Agamemnon peut apporter à notre problème un éclairage complémentaire, pour peu que l'on admette que le processus ne s'arrête pas à la psychologie, au caractère du personnage, mais, comme il est normal dans une civilisation où l'être et le paraître sont difficilement dissociables²⁶, s'inscrit jusque dans les corps. Il explique qu'Eschyle attribue à Électre des pieds plus forts que ceux d'une femme, presque des pieds d'homme.

Récapitulons. En articulant les réflexions de P. Vidal-Naquet sur l'éphébie et l'interprétation d'Oreste qui en découle aux analyses d'Électre par J.-P. Vernant, on constate un double mouvement, symétrique et inverse mais convergent, qui aboutit à la constitution d'un couple formé d'une femme virile et d'un homme féminisé (combinaison qui, Marie Delcourt l'a signalé²⁷, est attestée assez largement en Grèce, mais dont le couple Égisthe/Clytemnestre est une version particulièrement nette). Ce double trajet — virilisation d'une part, féminisation de l'autre — a pour conséquence l'assimilation, la quasi-identification entre les deux jeunes gens. La confusion entre eux s'avère donc un fait secondaire, induit par la logique propre du statut exceptionnel dans lequel se trouve chacun. Et la coïncidence des empreintes enregistre expérimentalement le résultat de ces deux séries de motivations parallèles.

25. *Id.*, p. 170.

26. Proposition établie, textes et images à l'appui, par Françoise Frontisi-Ducroux dans son beau livre sur le masque (FRONTISI-DUCROUX, 1995, *passim*, et notamment p. 32-38).

27. DELCOURT, 1992, p. 19 ss.

À pousser le raisonnement à son terme, le verbe μετρέω dont use Eschyle peut être compris à deux niveaux : concrètement, si l'analyse qui précède est exacte, il s'agit bel et bien de comparer la pointure de deux pieds; mais en même temps, la mesure et le calcul peuvent désigner le processus intellectuel qui, à partir de la situation propre à chacun des jeunes gens, aboutit à la conclusion qu'ils se confondent l'un avec l'autre pour avoir accompli respectivement, sur l'axe masculin/féminin, la moitié du trajet qui les séparait. Un mécanisme abstrait — et probablement inconscient — révèle son existence par une conséquence concrète que les règles relevant de son ordre propre ne parviennent pas à expliquer²⁸.

DES PIEDS ET DES MAINS

Cela ouvre sur une problématique plus vaste : à supposer que la logique symbolique modèle ainsi jusqu'aux corps des héros du mythe, ne pouvons-nous trouver dans la littérature grecque d'autres exemples de telles mutations ? Sous bénéfice d'inventaire, nous signalerons au moins le fait qui s'harmonise le mieux avec notre hypothèse et, croyons-nous, la conforte : il concerne l'emploi de l'adjectif παχύς dans les poèmes homériques. Ce mot signifie « épais », « gros », « massif »²⁹. Il peut ainsi désigner une grosse pierre, la nuque de Polyphème, ou encore le bâton d'Héphaïstos. Mais Homère l'associe volontiers au substantif χεῖρ pour former la clausule χεῖρὶ παχείη « d'une main épaisse ». L'expression est naturellement utilisée pour les héros, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'empoigner au combat sa lance, son bouclier ou un quartier de roc que l'on veut projeter sur l'ennemi — toutes occasions où la largeur de la main

28. Nous rejoignons ainsi, d'une certaine manière, la conclusion d'A.D. Fitton-Brown : «... from the logical stand-point either poet can be justified after his own age and fashion; whereas Aeschylus maintained realism as his servant, Euripides chose to make it his master » (FITTON-BROWN, 1961, p. 370). Mais ce qui nous semble essentiel est de montrer *comment* le choix d'Eschyle répond à des exigences logiques aussi contraignantes que celles que lui oppose Euripide. Le primat symbolique et sa capacité à modeler le réel que nous voyons à l'œuvre dans les *Choéphores* n'est pas sans rappeler les phénomènes que Lévi-Strauss étudie pour élaborer le concept d'efficacité symbolique (LÉVI-STRAUSS, 1958 et 1974, p. 205-226, d'où nous avons extrait notre exergue).

29. Pierre CHANTRAINE, *DELG*, s.v.

autant que sa puissance sont des atouts que le texte est fondé à souligner³⁰. On s'en doute, une telle formule tend à être réservée aux hommes. Il y a pourtant deux entorses à cette règle.

La première s'explique immédiatement dans la perspective où nous nous sommes placé. Elle intervient dans l'épisode de la théomachie qui met aux prises Arès et Athéna. La déesse saisit, pour assommer son adversaire, une énorme pierre *de sa main épaisse*³¹. Le contexte est strictement analogue à celui des combats entre héros humains, et l'on ne sera pas trop surpris que la vierge Athéna ajoute à son efficacité militaire et à sa force colossale un indice morphologique de virilité. Au vrai la paluche de la *parthénos* est à peine une exception.

Le second exemple est plus délicat et partant plus instructif. Au chant XXI de l'*Odyssée*, l'adjectif qualifie la main de Pénélope au moment où celle-ci ouvre la porte de sa réserve pour en extraire l'arc d'Ulysse (« Elle prit, dit l'aède, la clef à la belle courbure de sa main παχείη », v. 6). Pierre Fortassier, qui a récemment réexaminé le dossier dans la *Revue des Études Grecques*³², propose de traduire par « ferme et décidée ». Ainsi comprise, l'épithète ne pose naturellement plus aucun problème : à cet instant décisif où va se jouer son destin dans un concours dont sa main est l'enjeu, la femme d'Ulysse conserve son sang-froid et va quérir sans trembler l'instrument du choix désormais inéluctable qu'elle avait tout fait pour retarder. Le poète nous la montrerait ainsi digne de son époux, faisant preuve, à l'échelle d'une femme, d'une maîtrise analogue à celle du héros qui, déguisé en mendiant, sait contenir les élans de son cœur afin de ne pas compromettre sa vengeance. Pour séduisante qu'elle soit, cette interprétation a néanmoins le défaut de négliger le sens obvie de

30. Au combat en effet, le guerrier « s'assure en ses mains » (e.g. *Il.*, XVI, 624). Plus radicalement, comme le relève Nicole Loraux, la main « à soi seule est une arme parce que, comme l'observera Aristote, elle est l'outil qui tient lieu des autres et qui, facilement, devient "lance ou épée ou toute autre arme" — mais déjà les plaideurs d'Antiphon savaient que, pour chacun, la main est l'arme la plus "sienne" (*oikeia*) — Aristote, *Parties des animaux*, 687 a 20-21 et 31 b, *De l'âme*, III, 432 a 1-2; Antiphon, IV (3^e tétralogie), γ 3-4, ainsi que β 2 et δ 7 » (LORAUX, 1986, p. 189 et n. 77). Athéna l'entend bien ainsi, qui, du plat de la main, terrasse la fragile Aphrodite (*Il.*, XXI, 423-425 : *πρὸς στήθεα χειρὶ παχείη/ ἤλασε*).

31. *Il.*, XXI, 385-434; l'expression est au vers 403.

32. FORTASSIER, 1993, p. 176-178.

l'adjectif et d'éluder la difficulté qu'il présente en cette occasion, ce qui conduit à faire de ce vers de l'*Odyssée* une sorte d'*hapax* sémantique. Il n'est pas interdit bien sûr de projeter rétroactivement sur les scènes de bataille ce sens supposé pour rendre compte de l'application à Pénélope et d'admettre par exemple, comme le fait P. Fortassier, que Ménélas saisit sa lance d'une main « ferme et décidée » plutôt qu'« épaisse », et pourquoi pas, qu'Athéna non plus n'a pas la main plus large et massive qu'une autre déesse quelconque. Reste que donner à l'épithète son sens premier est une *lectio difficilior* dont il faudrait établir l'impossibilité avant d'avoir recours à un subterfuge pour la contourner.

Or Pénélope, pas plus qu'Athéna qui veille sur elle, la conseillère et lui inspire la fameuse ruse de la toile, n'est une femme ordinaire, et à y bien réfléchir les traits qui la rapprochent d'Électre sont assez nombreux. À commencer par son statut de reine d'Ithaque et le pouvoir qui lui est reconnu de choisir en l'épousant le successeur d'Ulysse. Par rapport au fonctionnement ordinairement patriarcal de la société homérique, cette situation est tout à fait exceptionnelle. Ce n'est pas ici le lieu de rouvrir le débat sur un état de fait qui a donné tant de grain à moudre aux tenants d'un fantasmatique matriarcat originel. Il suffit pour notre propos de constater que le rôle joué par Pénélope en Ithaque excède très largement celui qui revient normalement aux femmes dans les poèmes, et que l'importance politique qu'est susceptible de revêtir son choix matrimonial lui donne prise sur un domaine d'habitude réservé aux hommes. Cela se traduit par d'autres étrangetés de la poétique odysseenne. Alors que la comparaison avec le lion est réservée partout ailleurs aux héros, elle s'applique par exception à la femme d'Ulysse. Voici ce qu'en dit Annie Schnapp-Gourbeillon :

Le dernier exemple pourrait, entre tous, faire penser à un épisode de chasse au lion : « Toutes les peurs qu'éprouve un lion quand les hommes s'avancent refermant sur lui leur cercle de ruse » (*Od.*, IV, 791-792). Si chasse il y a, elle n'est guère héroïque, les hommes sont rusés, et le lion est peureux comme un vulgaire cerf [...]. Singulier lion, et singulière analogie dont le référent se trouve être, cas unique, une femme (Pénélope). Les frayeurs inhabituelles du fauve s'en trouvent justifiées; sans doute est-ce l'aura de la fonction royale qui vaut à Pénélope cet honneur (être comparé à un lion comme un héros) et cette indignité (misérable lion, en vérité).³³

33. SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 61-62.

Certes ce lion de comparaison a une attitude fort peu iliadique, mais il franchit la barrière des genres, plus hermétique en ces matières que celle des espèces. Nous serions tenté de retrouver là un double mouvement convergent entre comparant et comparé : le lion se féminise quelque peu (il est lâche), tandis que Pénélope se rapproche du fauve par ses côtés virils. La figure de rhétorique les associant serait donc strictement isomorphe à la mesure d'Électre dans les *Choéphores*.

Autre indice concordant, pointé par Ioanna Papadopoulou-Belmehti, où se brouille derechef la répartition sexuelle des activités :

Pénélope est la seule figure féminine dans l'œuvre homérique à pouvoir entrer dans le monde du tissage métaphorique, puisqu'elle sait « enrrouler les ruses en pelote » (XIX, 137). Or dans toutes les autres occurrences épiques, le verbe *tolupeuô* est associé à la guerre, par la phrase formulaire *polemon tolupeuô*.

Du « réel » au métaphorique, l'usage impose ici un jeu de miroir : les femmes, qui tissent dans la réalité, sont exclues de cette activité dans les comparaisons; réciproquement, les hommes qui ne sauraient s'asseoir au métier concret voient leurs actions décrites au moyen d'images empruntées au tissage. Pénélope tisse sur les deux tableaux³⁴ (avec, dans le cas de *tolupeuô*, un glissement significatif, analogue à l'attitude défensive du lion, comparant de la femme d'Ulysse : tandis que les hommes « enrroulent la guerre », Pénélope « met ses ruses en pelote »).

Mais il y a plus : au fondement de la virilisation d'Électre, J.-P. Vernant décelait son refus du mariage, sa vocation plus ou moins délibérée pour la virginité. Pénélope n'est certes pas vierge : c'est une femme mariée, et la mère d'un fils — Télémaque — qui arrive à l'âge adulte. Mais c'est aussi une femme que sa fidélité pousse à refuser tout remariage, la confinant dans une abstinence qui dure depuis vingt ans (dix ans de guerre de Troie, dix ans pour le retour d'Ulysse). Électre refuse d'entrer dans le circuit des échanges matrimoniaux; Pénélope s'en est retirée, se plaçant, si l'on ose dire, sur

34. Résumant ses analyses, I. Papadopoulou-Belmehti conclut : « Unique parmi les femmes, objet de *kléos*, comparée au roi juste, lion encerclé : l'existence odysseenne de Pénélope est un *aethlon*, le poète la dessine par des images appartenant à la guerre et à l'épreuve agonistique » (PAPADOPOULOU-BELMEHTI, 1994, p. 203). Et, plus catégoriquement : « Pour décrire la reine d'Ithaque le poète recourt à l'inversion symbolique en empruntant des termes et des modèles caractéristiques des valeurs masculines » (*o.c.*, p. 84).

une voie de garage³⁵. Peut-on risquer l'hypothèse que, les mêmes causes produisant les mêmes effets, la femme d'Ulysse a de grosses mains comme la sœur d'Oreste a de grands pieds³⁶ ? Que l'une et l'autre trahissent dans leur aspect physique les conséquences inéluctables de la logique symbolique dans laquelle elles sont prises ?

Bernard MEZZADRI

Université d'Avignon



OUVRAGES CITÉS

- AÉLION, 1983 : Rachel AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1983, t. I, p. 111-144.
- BOND, 1974 : Godfrey W. BOND, « Euripides' Parody of Aeschylus », *Hermathena*, 118, 1974, p. 1-14.
- BORGEAUD, 1979 : Philippe BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Institut Suisse de Rome, Genève, 1979.
- DELCOURT, 1953 : Marie DELCOURT, « La légende de Kaineus », *RHR*, 70, 1953, p. 129-150.
- DELCOURT, 1992 : Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, PUF, 1992 (1958).
- FITTON-BROWN, 1961 : A.D. FITTON-BROWN, « The Recognition Scene in *Choe-phori* », *REG*, 74, 1961, p. 363-370.
- FORTASSIER, 1993 : Pierre FORTASSIER, « Sur trois épithètes homériques : *φυσί-ζοος*, (*χειρὶ*) *παχείη*, *εὐρύγυνια* », *REG*, 106, 1993, p. 174-180.

35. Cela sous le patronage d'Athéna, comme l'a bien montré I. Papadopoulou-Belmehti qui écrit : « La reine d'Ithaque pratique un détournement rituel : tout en disant tisser un suaire, elle régresse dans un espace symbolique protégé par Athéna, vers le tissage virginal situé en amont de l'échange des sexes. Pénélope tisserande est donc un faux-semblant de vierge » (PAPADOPOULOU-BELMEHTI, 1994, p. 155).

36. On a vu que la figure de la femme virile oscillait entre deux pôles opposés : la virginité obstinée d'Électre, la polyandrie de Clytemnestre. Or l'image de Pénélope présente ces deux aspects : à la version homérique faisant d'elle le paradigme de la fidélité répond en miroir l'une des variantes de la naissance de Pan — le dieu-bouc serait le fils de Pénélope et de *tous* les prétendants (cf. BORGEAUD, 1979, p. 84-85 et notes). Pour un rapprochement, sur d'autres plans, entre Clytemnestre et Pénélope, voir PAPADOPOULOU-BELMEHTI, 1994, p. 162-165.

- FRONTISI-DUCROUX, 1995 : Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.
- GARVIE, 1986 : A.F. GARVIE, *Aeschylus Choephoroi* (édition et commentaire), Oxford, Clarendon Press, 1986.
- GRÉGOIRE/PARMENTIER, 1980 : Henri GRÉGOIRE & Léon PARMENTIER, édition et traduction de l'*Électre* d'Euripide, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (1925).
- GROSJEAN/DREYFUS, 1967 : Jean GROSJEAN & Raphaël DREYFUS, *Tragiques grecs : Eschyle, Sophocle* (introduction, traduction et notes), Paris, Gallimard, 1967.
- JEANMAIRE, 1939 : Henri JEANMAIRE, *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate*, Lille, 1939.
- JOUANNA, 1977 : Jacques JOUANNA, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », in *Mélanges offerts à Léopold Sédar Senghor*, Paris, 1977, p. 185-200 (repris dans le présent numéro des *Cahiers du GITA*).
- LALLOT/DUPONT-ROC, 1980 : Jean LALLOT & Roselyne DUPONT-ROC, *Aristote. La Poétique* (édition, traduction et commentaire), Paris, Le Seuil, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, 1958 et 1974 : Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958-1974.
- LLOYD-JONES, 1970 : Hugh LLOYD-JONES, *Aeschylus Choephoroi* (traduction et notes), Printice-Hall, 1970.
- LORAUX, 1986 : Nicole LORAUX, « La main d'Antigone », *Métis*, I, 2, 1986, p. 165-196.
- LORAUX, 1989 : Nicole LORAUX, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.
- MAZON, 1972 : Paul MAZON, édition et traduction des *Choéphores* d'Eschyle, Paris, Les Belles Lettres, 1972 (1925).
- MOREAU, 1993 a : Alain MOREAU, « L'Oreste d'Eschyle : un justicier ou un initié ? » (1), *Lykhnos. Connaissance hellénique*, 56, juillet 1993, p. 43-51.
- MOREAU, 1993 b : Alain MOREAU, « L'Oreste d'Eschyle : un justicier ou un initié ? » (2), *Lykhnos. Connaissance hellénique*, 57, oct. 1993, p. 6-13.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994 : Ioanna PAPADOPOULOU-BELMEHDI, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, Paris, Belin, 1994.
- RONNET, 1975 : Gilberte RONNET, « L'ironie d'Euripide dans l'*Électre* (vers 513 à 546) », *REG*, 88, 1975, p. 63-70.
- ROUX, 1974 : Georges ROUX, « Commentaires à l'*Orestie*. III. *Choéphores*, v. 164 ss. La scène de reconnaissance, ou : *Électre* avait-elle de grands pieds ? », *REG*, 87, 1974, p. 42-56.
- VERNANT, 1974 : Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1974.

VERNANT, 1985 : Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1985 (Maspero, 1965).

VERNANT, 1989 : Jean-Pierre VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

VERNANT/VIDAL-NAQUET, 1972 : Jean-Pierre VERNANT & Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

VERNANT/VIDAL-NAQUET, 1992 : Jean-Pierre VERNANT & Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, Le Seuil, 1992.

L'UTOPIE ET LE TRAGIQUE DANS LES *CHOÉPHORES*,
v. 345-379

par Jacqueline ASSAËL

Dans un passage du long kommos des *Choéphores*, constitué d'une triade de strophes (v. 345-379), Oreste et Électre tentent, mentalement, de fuir le réel. En effet, l'un et l'autre refusent, momentanément du moins, d'admettre la mort ignominieuse d'Agamemnon, et ils évitent ainsi d'envisager l'épreuve mythologiquement nécessaire du matricide.

Stylistiquement, ce texte est remarquable : pour imaginer d'autres formes de réalité, les personnages emploient en effet des tournures de regret, d'irréel ou de prière assez particulières. Or, la spécificité formelle de ces procédés traduit sans doute quelque originalité de la pensée. De fait, la notation de visions oniriques, radicalement irréalistes, est déconcertante dans le théâtre grec où les héros affrontent généralement leur destin avec une courageuse lucidité; elle paraît très incongrue chez Eschyle. Mais toute la scène au cours de laquelle se développe l'invocation adressée à Agamemnon est capitale dans l'œuvre, notamment pour suggérer les fluctuations psychologiques de ces jeunes Atrides placés dans une situation oppressante¹. Dans ce contexte, l'insertion de ces rêves exprimés

1. Compte tenu de l'histoire de la critique et de la controverse qui s'est développée à propos de la nécessité dramatique de ce kommos, il faut préciser qu'Oreste sait, dès le début de la pièce, qu'il doit tuer Clytemnestre; il l'a décidé depuis son départ de Delphes (cf. *Ch.*, 269 et 300 ss.). L'évolution de sa réflexion et de ses

par des personnages qui ne se résignent pas à être orphelins de leur père et à devoir tuer leur mère, constitue de toute évidence un effet de poésie tragique qu'il est intéressant d'analyser².



Il est tout d'abord nécessaire de faire ressortir la portée exceptionnelle que ces vœux irréalistes acquièrent dans ces strophes eschyléennes. En effet, l'application de méthodes fondées sur la comparaison thématique a souvent plutôt contribué à en banaliser le contenu³.

Oreste donne le ton d'une échappée onirique lorsqu'il déplore que son père ne soit pas mort à Troie :

Εἰ γὰρ ὕπ' Ἰλίου
πρὸς τινὸς Λυκίων, πᾶτερ,
δορίμηντος κατηναρίσθης·

sentiments sert donc à le faire « passer de la décision (*Entschluß*) à la résolution (*Entschlossenheit*) ». (Sur ce point, cf. notamment la thèse de U. von WILAMOWITZ, pour qui Oreste ne se décide à accomplir l'acte meurtrier qu'au cours du grand mouvement mélodramatique que constitue le *kommos* (*Aischylos Interpretationen*, (Berlin, 1914), Dublin-Zürich, 1966, p. 205-210), et *contra* W. SCHADEWALDT, « Der Kommos in Aischylos *Choephoren* », *Hermes*, 67, 1932, p. 312 ss., ou K. REINHARDT, *Eschyle. Euripide*, Paris, éd. de Minuit, coll. Arguments, 1972, p. 127. Trad. par E. Martineau de *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne, Francke, 1949). Pour un commentaire plus récent, cf. A. MOREAU selon qui, au cours de ce chant d'invocation, Oreste ne fait qu'« interioriser » une décision déjà prise auparavant (*Eschyle, la violence et le Chaos*, Paris, Belles Lettres, coll. Études mythologiques, 1985, p. 205, n. 2; cette interprétation est assez proche de la démonstration de A. LESKY, « Der Kommos der *Choephoren* », *Sitzungsber. der Wiener Akad.* [S.A.W.W.], 221, 3, 1943, p. 101 ss.) et A. F. GARVIE, *Aeschylus Choephoroi*, Oxford Clarendon Press, (1986), 1987, p. 123-124.

2. En ce sens, K. Reinhardt a raison de dénoncer l'emploi du terme « digression » à propos de cet ensemble de strophes introduit dans le *kommos*. Cette caractérisation empêcherait en effet de percevoir la fonction dévolue à ce passage dans l'expression cohérente du tragique : « La seconde triade [...] semble introduire une sorte de digression en forme de vœu [...]. Ce souhait, en réalité, fait partie intégrante de la plainte funèbre. » (*o.c.*, p. 130.). Toutefois, par sa spécificité, ce mouvement lyrique donne un relief particulier à l'expression de la douleur.

3. Cf. notamment G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus* (publ. by the Academia Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences, Prag., Academia), Amsterdam, Hakkert, 1966, II, p. 144 (nouvelle édition revue et corrigée; 1^{re} éd. Cambridge Univ. Press, 1938) ou H. LLOYD-JONES, *Aeschylus : Oresteia, The Choephoroe*, (Prentice Hall, 1970), Londres, Duckworth, 1979, p. 30.

Ah ! que n'es-tu tombé, ô père, sous les murailles d'Ilion, déchiré par quelque lance lycienne !⁴

Il est vrai qu'Eschyle n'invente pas complètement cette version utopique de l'histoire des Atrides. En effet, l'ébauche en a été esquissée antérieurement, dans l'*Odyssée*. Ainsi, au chant XXIV, dans la seconde *Nékyia*, Achille exprime-t-il les mêmes regrets face à l'ombre d'Agamemnon :

ὥς ὄφελος τιμῆς ἀπονήμενος, ἥς περ ἄνασσεσ,
δῆμψ ἐνὶ Τρώων θάνατον καὶ πότμον ἐπισπεῖν.

Ah ! si seulement, auréolé de la gloire qui était ton apanage, tu avais rencontré au pays des Troyens ta mort et ton destin !⁵

Dans la suite de ce chant épique, Homère développe des idées qui sont scrupuleusement reprises par Eschyle lorsqu'il évoque le somptueux tombeau qu'Agamemnon aurait pu avoir et l'héritage de gloire qu'il aurait pu laisser à son fils⁶. W. Schadewaldt a montré que cette rencontre n'est pas fortuite mais que, plus que le signe d'une réminiscence, elle représente l'accomplissement traditionnel d'un rituel funéraire⁷. En effet, ce type de souhaits vains s'applique à un autre personnage dans l'épopée homérique : les mêmes paroles sont prononcées par Télémaque alors qu'il croit son père définitivement disparu :

[...] ἐπεὶ οὐ κε θανόντι περ ὧδ' ἀκαχοίμην,
εἰ μετὰ οἷσ' ἐτάροισι δάμη Τρώων ἐνὶ δῆμψ.

Sa mort même ne m'affligerait pas tant, s'il avait été dompté parmi ses compagnons au pays des Troyens.⁸

4. *Ch.*, 345-347. Traduction P. Mazon, *Eschyle. Les Choéphores*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., (1925), 1968.

5. *Od.*, XXIV, 30-31.

6. Cf. *Od.*, XXIV, 32-34 (τῷ κέν τοι τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί, / ἡδέ κε καὶ σὺ παιδὶ μέγα κλέος ἦρα' ὀπίσσω. « Les Panachéens t'auraient bâti un tombeau et tu aurais laissé à ton fils grande gloire ! ») et *Ch.*, 348-352 (λιπὼν ἂν εὐκλειαν ἐν δόμοισιν / τέκνων τ' ἐν κελεύθοις / ἐπιστρεπτὸν αἰῶ, / κτίσας πολύχωστον ἂν εἶχες / τάφον διαποντίου γᾶς δώμασιν εὐφόρητον « Tu aurais laissé dans ta demeure un renom glorieux, tu aurais construit une vie insigne pour tes enfants, tu aurais un tombeau somptueux outre-mer, deuil plus doux pour ta famille »).

7. Cf. Wolfgang SCHADEWALDT, *a.c.*, p. 312-354, et M. ALEXIOU, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 3^e partie.

8. *Od.*, I, 236-237.

et, *mutatis mutandis*, ces formulations se perpétuent à l'époque classique dans la célébration de morts dont les proches regrettent qu'ils n'aient pas péri dans de meilleures circonstances⁹. Apparemment donc, les thèmes abordés par Oreste, et partiellement repris ensuite par Électre¹⁰, ne sont pas originaux.



Toutefois, dans les *Choéphores*, la valeur particulière de ces propos irréalistes se manifeste à travers certains faits grammaticaux. La désorganisation syntaxique de l'expression du souhait correspond dans la pièce à un dérèglement de l'esprit que les jeunes Atrides éprouvent face au tombeau de leur père. Dans la première strophe de cette triade, Oreste inaugure ce processus, en se laissant entraîner dans le rêve, mais Électre en subit des effets plus accusés lorsque son invocation se transforme en quelque sorte en vision délirante. Auprès de l'ombre d'Agamemnon, ses enfants perçoivent en effet sa présence furtive de telle sorte que leur raison erre assez pour croire, pendant quelque temps, que la réalité et l'existence peuvent se décider au gré d'invocations, de vœux et de prières¹¹. Eschyle utilise ainsi l'irréalisme des formules de deuil en un sens dramatique et scénique.

Dans les paroles d'Oreste, un indice permet de repérer comment Eschyle suggère que l'esprit de ses personnages fonctionne désormais sur le mode onirique. Le signe est ténu, mais d'autres procédés le corroborent ensuite lorsque, dans le mouvement lyrique, l'expression du rêve va *crescendo*, jusqu'à ce qu'Électre apporte un écho amplifié au souhait utopique de son frère.

En ouvrant cette phase du rituel d'invocation par la formule εἰ γάρ, pendant un instant Eschyle laisse planer quelque incertitude sur la nature du raisonnement tenu par Oreste¹². En effet, dans le texte

9. Cf. G. THOMSON, *o.c.*, p. 144 et ses références : Démosthène, 60. 32 etc.

10. *Ch.*, 363-366.

11. A. Moreau met sur le même plan l'ombre d'Agamemnon invoquée dans les *Choéphores* et le fantôme de Darius qui apparaît dans les *Perses*, puisque l'âme du roi de Mycènes « participe efficacement à la vengeance : dans la grande scène du kommos des *Choéphores* se crée une communion, un échange entre le père assassiné et ses deux vengeurs » (*o.c.*, p. 205). Cf. aussi A. F. GARVIE, *o.c.*, p. 122.

12. L'établissement du texte n'est pas absolument sûr, dans la mesure où le sens dépend de la ponctuation et de l'articulation logique données à la phrase. La particule γάρ peut en effet introduire un lien causal, ou faire partie de la locution exprimant le souhait : εἰ γάρ. Si la première hypothèse était vérifiée, εἰ... κατηνα-

homérique de référence, la syntaxe n'est aucunement ambiguë : l'emploi de la tournure *ὄφελος*... ne permet que l'énoncé d'un regret, clairement signalé comme tel. En revanche, théoriquement, la formule *εἰ γάρ* peut indifféremment s'appliquer à l'expression du souhait ou à celle de la déception. Mais J. Humbert relève son usage comme une exception en cas de retour vers le passé : « Rarement *εἰ (αἶ)* γάρ s'applique à un vœu **rétrospectif** (comme dans Eschyle, *Choéphores*, 345 *αἶ γάρ ὑπ' ἑλίφ* [...] *κατηναρίσθης* « ah ! si tu avais pu rester [...] sur le terrain devant Troie ! »), mais constamment à un vœu **prospectif**, concernant l'avenir »¹³. Par conséquent, lorsque s'élèvent ces deux notes qui annoncent le développement d'une réflexion utopique, les spectateurs s'attendent plutôt à entendre Oreste rêver de perspectives d'avenir. Cette impression est ensuite dissipée, mais, pendant un court moment, une espèce d'indécision flotte dans la pièce entre l'expression du souhait et celle du regret. Tout se passe alors comme si, dans l'esprit du personnage, une confusion avait tendance à se produire entre le présent et le passé, c'est-à-dire comme si, en prononçant ce « vœu rétrospectif », le jeune homme se projetait, ou se rejetait, dans une époque antérieure et arrêta le temps, abolissant ainsi toute reconnaissance des événements ultérieurs comme réels. Le fonctionnement mental d'Oreste est de nature proprement onirique.

D'ailleurs, dans les *Choéphores*, l'emploi d'une locution marquant le vœu s'applique spécialement à des formulations utopiques. Ainsi, aucune autre occurrence de *εἰ γάρ* ne figure-t-elle dans la pièce, bien que la catégorie du souhait soit abondamment représentée; mais dans les divers cas, l'optatif suffit à indiquer les modalités

ρίσθης constituerait la protase d'un système conditionnel à l'irréel. C'est ainsi que J. D. Denniston interprète le texte, et il le classe parmi les rares exemples post-homériques de structure syntaxique mixte, mêlant vœu et condition (cf. *The Greek Particles*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1954, p. 90 et 92). Mais, en introduisant une ponctuation qui interrompt le mouvement de la phrase après *κατηναρίσθης*, P. MAZON (C.U.F.) ou D. PAGE (*Aeschyli Septem quae supersunt Tragædiae*, Oxford, Oxford Classical Texts, 1972), par exemple, donnent à *εἰ γάρ* sa pleine valeur de souhait. Le lien causal est en effet difficile à établir avec la strophe précédente; en ce sens, donc, la présence de *γάρ* ne se justifie pas et, par ailleurs, le texte d'Eschyle suit les formulations du rituel funéraire traditionnel avec ses souhaits irréalistes (cf. A.F. GARVIE, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford, Clarendon Press, [1986], 1987, p. 136).

13. J. HUMBERT, *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck, 1982 (1^{re} éd. 1945; revue et augmentée 1960), p. 390, § 694.

d'expression. Seul un autre désir irréaliste formulé par Électre est précédé par εἶθε, lorsque la jeune fille regrette que la boucle de cheveux découverte sur le tombeau d'Agamemnon ne puisse pas lui indiquer l'identité du visiteur qui l'a déposée :

εἶθ' εἶχε φωνὴν εὐφρον' ἀγγέλου δίκην.

Ah ! si elle pouvait prendre la voix intelligible d'un messenger.¹⁴

Comme dans ce dernier exemple, la structure particulière qui figure dans l'invocation d'Oreste est caractérisée par une sorte d'emphase qui suggère un envol vers le rêve, l'entrée plus ou moins artificielle et consciente dans un univers imaginaire. Pour mettre en évidence l'aspect irréaliste de cette aspiration, l'expression εἰ γάρ pourrait être traduite avec quelque insistance : « Ah ! je rêve : tu serais mort à Troie, père... ».

Oreste ne se borne d'ailleurs pas à déplorer les conditions dans lesquelles la mort d'Agamemnon s'est produite. L'expression du regret est en effet prolongée par un développement à l'irréel¹⁵. À partir d'une nouvelle hypothèse de départ selon laquelle son père aurait pu mourir glorieusement à Troie, le jeune homme construit donc l'image virtuelle d'un présent heureux auquel il aspire¹⁶. À l'arrière-plan de la conscience, la vanité de ces représentations mentales demeure sensible, toutefois, sur le mode onirique, cette vision irréaliste occulte pendant un instant toute connaissance effective.

L'importance que prend le rêve dans le fonctionnement mental des personnages tragiques apparaît aussi à travers les formes verbales utilisées par le chœur. Dans l'antistrophe 2, en effet, les choreutes relaient Oreste : l'évocation lyrique se greffe en quelque sorte sur la pensée exprimée par le jeune homme, elle en relance l'expression et

14. *Ch.*, 195.

15. V. 348-353. Cf. *supra*, n. 6. Il s'agit d'un irréel du présent. L'analyse de K. Reinhardt est approximative : « commencé par Oreste, un long "irréel du passé" est poursuivi dans le même sens par le chœur. » (*o.c.*, p. 130). Mais son commentaire présente l'intérêt de souligner ensuite la proximité d'un événement évoqué dans une tournure d'irréel du présent : « après l'irréel du passé, un "irréel du présent" plus immédiat. » (*o.c.*, p. 131).

16. A.F. Garvie emploie le terme « potentiality » à propos des actions évoquées dans cette phrase (*o.c.*, p. 136, *ad v.* 345-353), ce qui n'est pas très judicieux car la structure n'est pas celle d'un potentiel, mais ce qui prouve toutefois l'ambiguïté d'une tournure syntaxique dans laquelle ἄν est délibérément répété, comme pour suggérer une impression de virtualité.

elle lui donne une nouvelle extension. Là encore, la construction syntaxique est significative; les jeunes Argiennes évoquent ainsi la figure royale d'Agamemnon :

φίλος φίλοισι τοῖς ἐκεῖ καλῶς θανού-
σιν κατὰ χθονὸς ἐμπρέπων
σεμνότημος ἀνάκτωρ,
πρόπολός τε τῶν μεγίστων
χθονίων ἐκεῖ τυράννων.

Aimé de tes amis glorieusement morts sous la terre, chef insigne et vénééré, serviteur là-bas des plus grands maîtres souterrains...¹⁷

La phrase chorale n'a pas de structure propre, ni même d'architecture rigoureuse¹⁸. Elle est constituée d'appositions et de participes, de telle sorte que toute notion modale ou temporelle disparaît. Le rêve se développe ainsi en toute liberté, dans un détachement complet vis-à-vis du réel, comme si les choreutes célébraient leur souverain dans une vision ou dans un souvenir halluciné.

Cette échappée onirique, puis le rappel du passé auquel se livre le chœur (v. 360-362 : « Car il fut roi, tant qu'il vécut... »), constituent deux effets dont la brutale contradiction justifie la réaction psychologique qu'Eschyle prête alors à Électre : après avoir trouvé refuge dans le rêve, à l'écoute de son frère, la jeune Atride ne peut

17. V. 355-359. L'interprétation de ce passage est contestée : pour P. Mazon, par exemple, « le chœur continue la phrase d'Oreste, mais pour lui faire sentir combien ses vœux sont loin de la réalité : car Agamemnon, enseveli jadis sans thrène (433) n'est qu'une ombre impuissante, et c'est à cela qu'il faut remédier d'abord. » (C.U.F., p. 93). Ce commentaire va en fait dans le même sens que celui du scholiaste. Dans le même ordre d'idées, voir aussi les arguments de P. GROENEBOOM, *Aeschylus' Choephoroi*, Groningen, Wolters, 1949, ou de T.G. TUCKER, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge, 1901, ad v. Mais cette conception ne correspond guère à ce que les auteurs antiques imaginent à propos de la condition réservée à des chefs prestigieux, même s'ils ont subi une mort peu glorieuse (cf. *Od.*, XXIV, 93 ss., et Euripide, *El.*, 677 ss. : dans l'esprit de ses enfants, Agamemnon peut venir à leur aide, soutenu par tous ses compagnons d'armes qui lui obéissent encore dans l'au-delà. En ce sens, voir aussi A. LESKY, *a.c.* (note 1), p. 48 ss., et A.F. GARVIE, *ad v.*).

18. Cette construction confirme l'idée selon laquelle le chœur abonde dans le sens du rêve formulé par Oreste. Une prise de position nettement différente serait en effet soutenue par l'expression d'un verbe à un mode personnel (cf. W. KRAUS, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, I : Aischylos und Sophokles*, S.A.W.W., 231, 4, 1957, p. 100 n. 2).

plus accepter de se retrouver face au réel. Elle laisse alors échapper brusquement un cri de refus :

Μηδ' ὑπὸ Τρωίας
τείχεσι φθίμενος, πάτερ,
μετ' ἄλλω δουρικμήτι λαῶ
παρὰ Σκαμάνδρου πόρον τεθάφθαι.

Non ! pas la mort sous les murs de Troie, père, avec le reste du peuple en armes ! Pas de tombeau près des rives du Scamandre...¹⁹

Cette exclamation est généralement interprétée comme une deuxième expression de regret qui répond à l'aspiration déçue d'Oreste : εἰ γάρ... Mais le fonctionnement mental d'Électre est plus complexe et ce personnage ne se borne pas non plus à émettre une déploration qui ne traduirait que la résignation et le désespoir. En effet, à ce point du mouvement lyrique, la différence entre ce qui est imaginable et ce qui est irréalisable est abolie; Eschyle l'indique en employant une syntaxe de plus en plus indistincte. La traduction de ce chant par une formule de souhait contrarié est inspirée par le commentaire que fait le scholiaste au vers 366 : λείπει τὸ ὄφειλες (« il manque ὄφειλες »). Mais il ne s'agit de sa part que d'une interprétation, puisqu'en cet endroit les manuscrits ne sont pas lacunaires. En produisant un texte elliptique, Eschyle favorise donc une nouvelle fois l'ambiguïté. Objectivement, il n'est possible de se fonder que sur la présence d'un infinitif, forme la plus intemporelle et la plus abstraite du verbe, pour comprendre la nature exacte du désir formulé par Électre. Or cette tournure demeure rare pour exprimer le vœu, mais elle est mieux attestée avec une valeur exhortative²⁰.

Dans le rituel d'invocation que pratiquent Oreste et Électre, la parole est censée être efficiente. Les deux personnages cherchent ainsi à réveiller l'esprit de vengeance d'Agamemnon contre sa femme meurtrière. Mais leur erreur consiste à attribuer au verbe incantatoire le pouvoir de créer différemment le passé ou de le défaire. Électre construit des tournures étonnantes : en formulant ce vœu

19. Ch., 363-366.

20. Cf. A.F. GARVIE : « the infinitive is unusual in an unfulfilled wish for the past » (*o.c.*, *ad v.*, et R. KÜHNER – B. GERTH, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hanovre-Leipzig, 1898-1904, II, p. 21 ss.). Cf. aussi G. THOMSON, *o.c.*, II, p. 146 (« hortatory infinitive ») et E. SCHWYZER, *Griechische Grammatik*, I, Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1959, p. 798.

rétrospectif négatif, ou plutôt ce refus d'un passé virtuel, elle remet en cause le rêve d'Oreste, mais elle emploie un verbe au parfait, *τεθάφθαι*, comme si elle en avait imaginé l'accomplissement effectif. Pour les personnages, à ce moment, l'essence de la réalité n'est plus que verbale et il devient possible de la nuancer au gré des mots. Selon un principe de surenchère, Électre est entraînée dans des divagations de plus en plus absurdes :

πάρος δ' οἱ κτανόντες
 νιν οὕτως δαμῆναι...

[Non ! pas la mort !] Mais au lieu de cela, tes meurtriers ainsi domptés...²¹

En inventant cette nouvelle version mythologique de la mort d'Égisthe et de Clytemnestre vaincus à Troie²², la jeune Atride donne à son récitatif une tout autre portée que celle des rituels funèbres²³. En effet, cette fuite onirique lui permet d'abolir la nécessité tragique du matricide.

Dans ce chant, Oreste tout d'abord, puis sa sœur à l'unisson, se réfugient dans un monde imaginaire et ils perdent le sens du réel. Le phénomène est clairement souligné par le chœur qui, dans une strophe suivante, rappelle aux personnages leur cruelle situation :

[...] τῶν μὲν ἄρωγοὶ
 κατὰ γῆς ἤδη [...]

des défenseurs, de fait, couchés sous terre.²⁴

L'emploi de cette précision temporelle, ἤδη, est significatif. Les jeunes Argiennes interdisent désormais aux deux enfants d'Agamemnon de suspendre le temps dans une phase antérieure à la mort de leur père; elles rétablissent la vérité des faits et un système temporel normal.

21. V. 368-369. La suite du texte est peu sûre.

22. A.F. Garvie souligne l'irréalisme et l'incohérence de ce vœu selon lequel Clytemnestre et Égisthe auraient dû mourir à Troie (*o.c.*, *ad v.*).

23. Le début de la strophe d'Électre, tout comme celle d'Oreste, est inspiré par les thèmes traditionnels des célébrations funèbres (cf. W. SCHADEWALDT, *a.c.*).

24. V. 376-377.

Expression du vœu dans les *Choéphores*

Vœux à l'optatif, marqués seulement par le mode verbal	v. 244-245 : « Puissent seulement la Force, le Droit, ainsi que Zeus, me venir en aide ! » Μόνον Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῷ τρίτῳ / πάντων μεγίστῳ Ζηνὶ συγγένοιτό μοι. v. 385-388 : « Puissé-je pousser le cri rituel sur l'homme abattu, sur la femme immolée ! » Ἐφυνμῆσαι γένοιτό μοι πυκά- / εντ' ὀλολυγμόν ἀνδρὸς / θεινομένου γυναικὸς τ' / ὀλλυμένας [...]. v. 396-397 : « Ah ! que Zeus abatte les chefs et donne ainsi confiance au pays ! » φεῦ φεῦ, κάρανα δαΐδας, / πιστὰ γένοιτο χώρα. v. 438 : « Que je la tue et que je meure ! » ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν. v. 552 : « Soit ! » γένοιτο δ' οὕτως [...] v. 805 : « Que le crime antique ne se reproduise plus dans la maison ! » γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι. v. 812 : « Puisse Hermès, fils de Maïa, nous apporter une aide appropriée ! » Ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως / παῖς ὁ Μαΐας [...] v. 1005-1006 : « Ah ! qu'une telle compagne n'entre jamais dans ma maison ! Que les dieux me fassent plutôt mourir sans postérité ! » Τοιάδ' ἐμοὶ ξύνοικος ἐν δόμοισι μὴ / γένοιτ' ὀλοίμην πρόσθεν ἐκ θεῶν ἅπαις. v. 1063 : « Adieu donc ! » Ἄλλ' εὐτυχοίης [...]
Vœux utopiques introduits par εἴθε ou εἰ γάρ	v. 195-200 : « Ah ! si elle avait la voix intelligible d'un messenger... » εἴθ' εἴχε φωνὴν εὐφρον' ἀγγέλου δίκην... v. 345 ss. : « Ah ! je rêve: tu serais tombé sous les murailles d'Ilion, père, déchiré par quelque lance lycienne ! » Εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίου / πρὸς τινος Λυκίων, πάτερ, / δορίμητος κατηναρίσθης.
Vœux pressants à l'infinitif exhortatif	v. 307 : « Parques puissantes ! que par le fait de Zeus tout s'achève ainsi ! » Ἄλλ' ὦ μεγάλοι Μοῖραι, Διόθεν / τῇδε τελευτᾶν. v. 363-368 : « Non ! pas la mort sous les murs de Troie... » Μηδ' ὑπὸ Τρωίας [...] τεθάφθαι... « Mais au lieu de cela, tes meurtriers ainsi domptés... » πάρος δ' οἱ κτανόντες / νιν οὕτως δαμῆναι.

Expression du vœu dans les autres pièces de l'*Orestie*

Vœux à l'optatif, marqués seulement par le mode verbal	Agamemnon v. 20-21; 34-35; 217; 254-255; 265; 349; 472-474; 500-502; 606; 674; 854; 947; 974; 1249. Euménides v. 31; 244; 266; 297; 937; 984.
Vœux utopiques introduits par εἶθε ou εἰ γάρ	Agamemnon v. 1538-1540 (et 1567-1569 <i>idem</i>) « Ah! Terre, Terre, pourquoi n'est-ce pas moi que tu as reçu en ton sein, [avant que j'eusse vu ce corps allongé dans le fond d'une baignoire d'argent ?] » 'Ιὼ γὰ γὰ, εἶθε' ἔμ' ἐδέξω [...]. Seul autre exemple dans l' <i>Orestie</i> de vœu utopique appliqué aussi dans ce cas à l'évocation de la mort d'Agamemnon, dans une valeur voisine de celle des expressions propres au rituel de deuil.

Même si Eschyle emprunte certains thèmes de son mélodrame à des rituels funéraires, ces paroles prennent une valeur particulière lorsqu'elles sont prononcées dans la situation où se trouvent Électre et Oreste, tenus de venger la mort d'Agamemnon²⁵. À la déploration traditionnelle se substitue en effet le rêve irréaliste de n'avoir pas à accomplir le matricide. Mais lorsqu'Eschyle laisse ainsi l'utopie se développer tout au long d'une triade de strophes, phénomène rare dans son œuvre, il dessine des perspectives dans lesquelles les données mythiques sont quelque peu bouleversées. Il reste donc à apprécier jusqu'à quel point les jeux d'une imagination délirante remettent en cause l'idée d'une nécessité tragique.



Des échos peuvent en effet être repérés entre des textes épiques, des oraisons funèbres et ce passage des *Choéphores*. En revanche, dans l'*Électre* de Sophocle ou dans celle d'Euripide, qui représentent

25. Sur l'originalité du traitement qu'Eschyle fait subir à cette thématique rituelle, cf. A. LEBECK, selon qui « le kommos est un cri de désespoir à la fois rituel et personnel. » (*The Oresteia : A Study in Language and Structure*, Washington, Publ. of the Center for Hellenic Stud., 1971, p. 115, et G. THOMPSON, *Aeschylus and Athens, A Study in the social Origins of Drama*, Londres, Laurence & Wishart, [1941] 1966, p. 251.)

pourtant une situation correspondant au drame eschyléen, aucune référence directe à ce développement utopique n'apparaît, et si quelque rapprochement plus ou moins fortuit se produit, il n'est que superficiel et il ne révèle, finalement, que la divergence des idées. De fait, cette rhétorique du rituel funèbre semble peu adaptée à la représentation de la tragédie des Atrides.

Déjà, chez Eschyle, la vanité des vœux irréalisables émis par Oreste et Électre est vivement dénoncée par le chœur²⁶. Lorsque ces rêves improductifs prennent fin, retrouvant la voie de la raison, les femmes argiennes s'empressent de souhaiter que la vengeance s'accomplisse, en une syntaxe d'optatif désormais tout à fait classique. Les rêveries utopiques des jeunes Atrides retardent en effet l'action. En ce sens, elles peuvent être définies comme anti-dramatiques. Le rythme des *Choéphores*, accordé au déroulement de toute une trilogie, est plus lent que celui des deux *Électre*. Mais dans chacune de ces pièces, la nécessité de réaliser le plan prévu pour tuer les meurtriers d'Agamemnon est présentée comme pressante²⁷. Toute échappée onirique est interdite et la priorité est donnée au drame.

En fait, ces vœux utopiques trouvent leur place, dans la tragédie, avant tout en raison de leur valeur pathétique²⁸. Eschyle crée en effet une situation dans laquelle des enfants désemparés, auxquels manque leur père mort, se lamentent sur un tombeau sans se résoudre à affronter la réalité. Leur fuite onirique est l'expression d'un profond désarroi et d'une vive souffrance. Mais Sophocle et Euripide organisent la représentation autrement. Dans aucune des deux *Électre* ne se développe une longue prière réunissant Oreste et sa sœur auprès d'un monument funéraire²⁹. De plus, de manière assez

26. Cf. v. 372-379. La vanité et la naïveté de ces propos sont soulignées par de nombreux commentateurs. Cf. par exemple R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, I, p. 119.

27. Cf. Soph., *El.*, 22 : ἀλλ' ἔργων ἀκμή, « l'action doit éclater »; v. 80-85; Eur., *El.*, 680.

28. En ce sens, la thèse de J. de Romilly selon laquelle chez Eschyle l'angoisse et le pathétique sont liés à l'accomplissement du geste dramatique, tandis que chez Euripide notamment ils précèdent l'action, semble contestable (cf. *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, P.U.F., 1961, p. 16-17).

29. Chez Sophocle, Oreste est censé s'acquitter de son côté de ses devoirs rituels, au début de la pièce, hors de la scène (cf. v. 80-85) et Électre transmet à Chrysothémis les paroles d'une courte prière, appel à l'aide qu'elle lance à Agamemnon (v. 453 ss.). Avant l'acte meurtrier, les personnages adressent ensemble

symptomatique, les jeunes Atrides sont dirigés dans chaque cas par le vieux précepteur, substitut emblématique du père³⁰. Les deux enfants réveillent donc l'esprit d'Agamemnon afin qu'il les aide à accomplir la vengeance, mais les paroles d'un rituel de deuil n'auraient pas la pertinence qu'elles acquièrent chez Eschyle. Les personnages mis en scène par Sophocle et par Euripide sont dotés d'une psychologie positive, qui exclut la faiblesse d'un retour en arrière, d'un égarement dans le passé.

À travers quelques rares réminiscences, plus ou moins explicitement et plus ou moins délibérément, Sophocle ou Euripide critiquent en fait l'irréalisme de cette triade de strophes utopiques. Mais, quoique très sporadiques, ces échos répondent en tout point aux vœux irréalisables formulés chez Eschyle par les deux jeunes Atrides.

Ainsi, dans la pièce de Sophocle, tout en se lamentant, Électre rapporte-t-elle les circonstances de la mort d'Agamemnon en toute lucidité :

πατέρ', δὲν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν
φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν,
μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχίς...

Mon père, que le sanglant Arès n'a pas retenu en terre barbare, ma mère et son amant [lui ont fendu la tête]...³¹

La différence formelle est claire, par rapport au texte d'Eschyle. Sur le ton du constat, la jeune fille se remémore une histoire passée et elle réfute toute vaine tentative faite pour en inventer une version fantaisiste.

Le même personnage dénonce d'ailleurs implicitement toute tendance utopique. Avec le bon sens qui lui appartient traditionnellement, le chœur croit bon de lui rappeler que la mort est irrémédiable³², mais, indirectement, la jeune fille conteste elle-même la

une rapide prière à Apollon (v. 1379). Chez Euripide, Oreste évoque son recueillement sur la tombe de son père (v. 90 ss.) et avant le meurtre se développe une prière qui ne comporte aucune fuite onirique (v. 677 ss.).

30. Soph., *El.*, 13-14.

31. Soph., *El.*, 95-97. R.C. Jebb rapproche ce passage d'autres allusions convenues faites à la mort d'Agamemnon (*Od.*, XI, 406-411, ou Esch., *Eum.*, 625 ss.) (cf. *Sophocles. The Plays and Fragments*, VI, *The Electra*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1962, p. 21). Mais la référence aux *Choéphores* établie par J. C. Kamerbeck est bien sûr plus intéressante (*The Plays of Sophocles*, Part V, *The Electra*, Leiden, Brill, 1974, p. 33).

32. *El.*, 138 ss.

valeur d'espoirs irréalistes. Incidemment, Électre, surprise, affirme en effet au moment où Oreste lui révèle son identité, qu'il lui aurait semblé aussi insensé de croire en l'annonce de ce retour que d'imaginer Agamemnon vivant :

καὶ ζῶντ' ἐσεῖδον; εἴργασαι δέ μ' ἄσκοπα
ὥστ' εἰ πατήρ μοι ζῶν ἴκοιτο, μηκέτ' ἂν
τέρας νομίζειν αὐτό, πιστεύειν δ' ὄρᾱν.

Est-ce toi qui apparais vivant à ma vue ? Tu as produit un effet si incroyable que si mon père revenait à la vie, je ne crierais pas au prodige, mais j'en croirais mes yeux !³³

La jeune fille procède par antiphrase, mais le sens du raisonnement indique bien que l'héroïne de Sophocle ne pourrait pas s'exclamer spontanément, abolissant ainsi la réalité : « Non ! pas la mort !... », comme le fait l'Électre d'Eschyle. Chez elle, la rationalité prévaut.

Les personnages d'Euripide rétablissent eux aussi l'autorité des faits. Dans le réquisitoire qu'elle prononce contre Égisthe, sa protagoniste reproche en effet à l'amant de sa mère de ne pas être allé à Troie (οὐκ ἐλθὼν Φρύγας)³⁴. Elle vitupère le réel, mais elle n'a pas l'idée de le remettre en cause.

Il n'est pas très surprenant que, dans la représentation de ce mythe, ni Sophocle ni Euripide ne prêtent à leurs personnages de souhaits irréalistes puisque l'expression de ces rêves utopiques peut produire des effets non seulement anti-dramatiques, mais aussi anti-tragiques. L'imagination des jeunes Atrides est en effet capable de ruiner toute idée de nécessité³⁵.

Dans la triade utopique des *Choéphores*, Eschyle accroît la puissance des formules irréalistes prononcées traditionnellement dans le rituel funèbre, et ses héros remettent par deux fois en cause les lois de la destinée tragique. Au cours des lamentations de deuil, les parents du défunt imaginent en effet que la mort de leur proche ait pu se produire dans des circonstances plus glorieuses³⁶. Mais, dans la pièce, les vœux irréalistes traduisent une tout autre aspiration : en

33. *El.*, 1315-1317.

34. *Eur., El.*, 916-917.

35. Sur l'antinomie qui s'établit entre tragique et merveilleux, cf. H. GOUHIER, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, nouvelle édition 1987, p. 170 ss.

36. Pour A. Moreau, dans l'évocation de la mort d'Agamemnon, le souci de gloire est un aspect mineur. Le regret que le roi ne soit plus en vie s'impose avec une plus grande acuité (*o.c.*, p. 57).

regrettant qu'Agamemnon n'ait pas péri comme un guerrier au champ d'honneur, Oreste rêve en fait d'être dispensé de l'acte de vengeance qui, dans ce contexte mythique, constitue une nécessité tragique. Et lorsqu'Électre refuse d'admettre la mort de son père mais réclame que, par l'effet d'une justice anticipée, Égisthe et Clytemnestre soient frappés à sa place, elle aussi cherche à éluder cette fatalité qui lui impose de commettre un matricide. Les personnages contestent donc les lois qui définissent la condition humaine en cherchant à perdre la conscience de la mort d'Agamemnon; de plus, ils tentent d'échapper à la cruauté de leur propre destin.

Les lois universelles ou bien une fatalité personnelle sont remises en cause à diverses reprises dans le théâtre grec, et le plus fréquemment dans l'œuvre d'Euripide. Ses personnages énoncent quelquefois des souhaits ou cisèlent des maximes utopiques. C'est ainsi par exemple que, tout comme dans les *Choéphores* Électre regrette que les objets ne soient pas doués de parole pour éclairer les humains placés dans une situation incertaine, dans *Hippolyte*, le jeune prince déplore que les murs de son palais ne puissent pas attester de son innocence³⁷. Mais les personnages d'Euripide formulent plus souvent des vœux irréalistes lorsqu'ils rêvent d'améliorer la condition des mortels; ils inventent alors de nouveaux modes d'existence qui, dans leur esprit, pourraient se substituer aux lois qui régissent la vie humaine et ces constructions de l'esprit témoignent d'une révolte éprouvée face aux rigueurs d'un sort tragique³⁸. D'une certaine manière, le poète partage les visions oniriques de ses héros. En effet, dans certaines de ses pièces, des scènes fantastiques se déroulent et l'utopie prend forme. Dans *Alceste* précisément, la femme d'Admète échappe à Hadès et elle revient à la vie dans des circonstances mal définies; de même, dans les *Héraclides*, le vieux chef Iolaos retrouve sa jeunesse et retourne au combat. Au cours de quelques expériences théâtrales, Euripide introduit donc le merveilleux dans son œuvre et, par cette forme de transgression littéraire, il imagine l'abolition du tragique³⁹. Mais Eschyle ne procède pas ainsi: dans le discours de ses

37. *Hipp.*, 1074-1075.

38. Cf. par exemple *Her.*, 655 ss. : « Si l'intelligence et la sagesse des dieux se réglaient sur celle des hommes, une double jeunesse serait accordée aux gens de bien... ».

39. Cf. H. GOUHIER : « La définition même du tragique interdit sa transposition dans l'irréel » (*o.c.*, p. 174).

personnages, l'expression de souhaits déraisonnables ne constitue en effet qu'une parenthèse lyrique et pathétique, rapidement interrompue et blâmée par les choreutes. Par contraste, la formulation de ces rêves vite réprimés fait ressortir toute la rigueur d'une fatalité qui ne peut pas être éludée.



Cette échappée onirique a donc une fonction bien spécifique dans la pièce d'Eschyle. Tout comme les souhaits irréalistes prononcés lors de rituels de deuil, elle traduit le trouble que l'esprit humain manifeste à la pensée de la mort et elle reproduit la réaction de fuite dans le rêve qui se produit alors. Mais, parfaitement adaptée à la situation dramatique, elle signale surtout les perturbations psychologiques d'Oreste ou d'Électre qui, devant la nécessité du matricide, préfèrent imaginer d'autres destins pour Agamemnon et pour eux-mêmes.

Le poète souligne la vanité de ces visions utopiques. En effet, ses personnages ne peuvent pas se réfugier dans l'irréel de façon durable. Mais ce refus de la mort du père, ce recul au moment d'accomplir l'acte meurtrier, permettent de mesurer l'intensité de la douleur tragique qui, après quelque errance, est imposée aux personnages.

Jacqueline ASSAËL

Université de Nice

**LA MIMÈSIS D'ORESTE :
LES CHOÉPHORES, v. 540-550**

par Jean ALAUX

Les analyses que voici voudraient développer et vérifier quelques points d'une étude plus générale récemment consacrée à la représentation tragique du lien de filiation¹. Il nous est apparu en effet, à travers un choix de figures caractéristiques chez Eschyle, Sophocle et Euripide, que le genre tragique procédait à une mise en question révélatrice de ce rapport fondamental de parenté : ainsi, les fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, incarnent, dans leur gémellité suicidaire, un modèle répétitif dans lequel les enfants d'un père qui n'aurait pas dû naître² sont eux-mêmes irrémédiablement poussés à s'annuler dans la mort; Oreste illustre le drame de l'impossible imitation d'un père héroïque au sein d'un univers voué au meurtre dans la famille; Hyllos et Hippolyte représentent, chez Sophocle et Euripide, deux cas de fils paralysés, incapables, chacun selon son drame propre, de succéder à leurs pères.

Cette typologie ne prétend évidemment pas inclure la totalité des personnages filiaux mis en scène dans le corpus dont nous disposons, ni, d'ailleurs, exclure d'autres principes de classification. Elle tâche, en revanche, de montrer comment, en dramatisant par le biais du

1. J. ALAUX, *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.*, Paris, 1995.

2. Voir, là-dessus, N. LORAUX, « Sur un non-sens grec. Œdipe, Théognis, Freud », *L'Écrit du temps*, 19, 1988, p. 19-36.

mythe le modèle idéal de l'harmonieux remplacement du fils par le père, le genre tragique met en question, selon sa loi, l'ensemble des rapports familiaux et civiques qui constituent l'homme grec. Sur un autre plan, elle conduit à admettre qu'Eschyle, Sophocle et Euripide — indépendamment de tous les écarts qui séparent leurs univers dramatiques respectifs — affrontent les mêmes et radicales questions.

L'ORESTE DES *CHOÉPHORES*

Le cas de l'Oreste des *Choéphores* est, à cet égard, exemplaire, et pose d'ailleurs, de manière au fond aporétique, l'épineuse question de la responsabilité tragique³. Car le fils d'Agamemnon, « peut-être le seul personnage de la tragédie grecque que l'on puisse suivre, à travers une mort fictive, de l'enfance à l'âge adulte »⁴, se présente, au début des *Choéphores*, comme un éphèbe dont l'épreuve initiatique prendra la forme monstrueuse du matricide⁵. L'identité du personnage va donc se dessiner grâce à un triple rapport : celui qu'il entretient, dès le prologue, avec son père mort, dont le tombeau, matérialisé sur la scène, joue un rôle central dans la dramaturgie⁶, celui qui l'unit à sa sœur Électre, perceptible dans la scène de reconnaissance du premier épisode⁷; et, enfin, celui qui l'affronte trois

3. *O.c.*, *supra*, n. 1, p. 113-118.

4. P. VIDAL-NAQUET, « Eschyle, le passé et le présent », 1982, in *Mythe et tragédie deux* (avec J.-P. VERNANT), Paris, 1986, p. 91-114 (cit. p. 109).

5. Là-dessus, voir P. VIDAL-NAQUET, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle », 1969, in *La Grèce ancienne*; 3. *Rites de passage et transgressions* (avec J.-P. VERNANT), 1992, p. 35-61 (notamment p. 54-56); voir aussi l'étude d'A. MOREAU, « L'Oreste d'Eschyle : un justicier ou un initié ? », *Connaissance hellénique*, 56, 1993, p. 43-51 (I), et 57, p. 6-13 (II) : l'auteur insiste, notamment, sur le rôle d'Hermès courotrophe, psychopompe (Oreste est mis en communication avec son père défunt), et sur celui d'Apollon, maître d'une initiation nourrie de métaphores agonistiques.

6. Sur la localisation scénique de ce tombeau, voir A.F. GARVIE, *Aeschylus. Choephoroi*, 1986, rééd. 1988, Oxford, p. xli-xlvi.

7. La détermination des parties de la pièce pose problème (voir A.F. GARVIE, *o.c.*, *supra*, p. xl-xli). Les v. 84-584 formeraient un seul épisode complexe dans lequel le tombeau d'Agamemnon occupe une place centrale. À partir du *stasimon* suivant et tout au long de l'exécution du plan d'Oreste, c'est le palais des Atrides — et le jeu qu'il permet entre ce qui se passe à l'intérieur et ce qui se voit à l'extérieur — qui focalisent alors l'attention. On peut certes tenir que ce sont là deux

fois à Clytemnestre, d'abord *in absentia* grâce au Coryphée qui rapporte, au deuxième épisode, le rêve de la reine, puis dans le dialogue masqué du troisième épisode et, enfin, dans le bref et intense face-à-face qui achève le dernier.

Nous ne reviendrons pas ici sur le lien fusionnel et quasiment gémellaire qui, dès les indices propres à la scène de reconnaissance, attache Oreste à sa sœur : ce trait, caractéristique d'autres configurations tragiques⁸, souligne aussi la nature éphébique du personnage⁹.

Nous voudrions ici insister sur le rapport triangulaire entre le fils, la mère et le père mort. D'Agamemnon à Clytemnestre, de l'imitation postulée du père à la ressemblance inévitable avec la mère, Oreste est la proie d'une contradiction que l'on dirait structurelle : d'une part, il se réclame d'un père héroïque, associé au combat qu'avec sa sœur il entreprend contre Clytemnestre et Égisthe¹⁰. Mais ce père défunt a lui-même été privé de la *belle mort* qu'un trépas devant Troie lui eût assurée, et, surtout, ce sont les modalités mêmes

axes majeurs de la mise en scène tragique. Mais l'importance du *kommos* (inclus par Aristote au nombre des chants choraux séparant les épisodes : la *Poétique*, 1452 b 19-25) est telle, dans les *Choéphores*, qu'il est plus commode de procéder, de part et d'autre, à un découpage en deux épisodes distincts (voir, par exemple, P. DEMONT et A. LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 1996, p. 87-88). Signalons enfin qu'au-delà des séparations formelles, on peut analyser autrement la structure de la pièce : J. Jouanna, incluant les *Choéphores* au nombre des « tragédies du retour », a montré qu'elle pouvait se décomposer en quatre étapes : la première (le prologue) présente les personnages venant de l'extérieur; la seconde (v. 21-211), l'arrivée d'une partie du monde de l'intérieur; la troisième, la rencontre entre les deux groupes alliés de personnages (v. 212-584); la dernière (v. 652 à la fin), l'affrontement entre les étrangers et les ennemis de l'intérieur (« *Électre*, tragédie du retour », in *Sophocle. Le Texte, les personnages*, Études rassemblées par A. Machin et L. Pernée, Aix-en-Provence, 1993, p. 173-187, p. 176-177).

8. Voir notre étude « Sur quelques pièges de la parenté. Sœurs et frères dans la tragédie athénienne », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, S. III, vol. XXV, fasc. 1-2 1995, p. 211-234 (notamment p. 214-219).

9. Il est d'ailleurs significatif que la métaphore de la chasse, si caractéristique du comportement d'Oreste, soit présente dans la quête d'Électre aux prises avec les signes fraternels : voir J. JOUANNA, « Notes sur la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », in *Mélanges L. S. Senghor*, Paris, 1977, p. 185-200, p. 187 (cette étude est reprise dans ce numéro des *Cahiers du GITA*). Rappelons qu'aux v. 421-422 des *Choéphores*, Électre parle de son cœur comme d'un « loup carnassier ».

10. *O.c.*, *supra* n. 1, p. 205-209.

de son assassinat qu'Oreste, usant des mêmes ruses auxquelles recoururent ses ennemis¹¹, se voit contraint de répéter. Il est, dès lors, instructif d'étudier comment, dans le dialogue tragique lui-même et par ses actes propres de langage, le personnage réagit aux contraintes inhérentes à ces données à la fois mythiques et dramatiques. La réponse d'Oreste sera précisément de s'effacer, ou de tendre à s'effacer derrière la présence efficace du mort, et, au moment crucial du meurtre, d'éluder toute mention de l'agent derrière un principe de réciprocité énoncé en termes impersonnels¹². Le vacillement de l'identité devant la mère, tactique d'un personnage lui-même pris dans la stratégie du texte, répond au cumul des liens qui attachent Oreste à sa sœur, lui aussi marqué de manière très ambivalente¹³.

À titre d'exemple, nous examinerons le passage du deuxième épisode où Oreste, confronté au récit du rêve de Clytemnestre, s'en fait à la fois l'interprète et l'incarnation¹⁴.

LE RÊVE DE CLYTEMNESTRE ET L'ENCHAÎNEMENT DRAMATIQUE

Cette scène est préparée pendant toute la première partie de la tragédie. Dès la *parodos*, le Chœur annonce la raison des offrandes auxquelles Clytemnestre consent, et dont il est porteur. Il s'agit explicitement d'un geste apotropaïque¹⁵ : l'épouvante nocturne de la reine s'est faite prophétique¹⁶, et les devins du palais ont compris le rêve comme une manifestation de la colère des morts¹⁷. Mais rien n'est encore dit du contenu exact du rêve ni de l'identité précise de la figure qui s'y manifeste : si l'autorité des devins est fortement affirmée¹⁸, leur exégèse demeure allusive¹⁹. Le champ reste donc ouvert

11. V. 273-274, 497-499, 556-557, 888. Voir S. SAÏD, *La Faute tragique*, Paris, 1978, p. 154-155. Cf. le principe du talion énoncé aux v. 121 et 123.

12. Voir, notamment, le v. 930 (« Tu as tué *qui* il n'eût pas fallu : subis *ce* qu'il n'eût pas fallu » : on notera la disposition en chiasme des termes grecs), et le déni du v. 923 (Clytemnestre se tue elle-même).

13. A.c., *supra* n. 8, p. 223-229.

14. V. 510-584 (l'analyse sera concentrée sur la tirade des v. 540-550).

15. Cf. v. 44.

16. Sur les v. 32-37, voir A.F. GARVIE, *ibid.* Cf. Oreste au v. 929 : « La terreur de tes songes (οὗξ ὀνειράτων φόβος) fut un devin sincère ».

17. V. 38-42.

18. Voir v. 39 : θεόθεν et ὑπέγγουσι encadrent le verbe ἔλακον.

19. On notera les pluriels des v. 40-42 et leur symétrie (τοὺς γὰρ νέρδεν // τοῖς κτανοῦσι).

à la lecture qui sera proposée par Oreste lui-même : une attente est créée, mais aussi, et le point est d'importance, une mise en perspective critique de l'interprétation à venir²⁰.

Dans le premier épisode, Électre, qui annexe sans peine le Chœur à sa cause²¹, prie, devant le tombeau d'Agamemnon, pour que la vengeance s'accomplisse; viennent ensuite la découverte des traces révélatrices de la présence d'Oreste et les retrouvailles entre la sœur et son frère, qui lui annonce l'oracle de Loxias. Un long et pathétique *kommos* commence alors entre Oreste, Électre et le Chœur, qui culmine dans l'invocation d'Agamemnon comme allié et dans la décision d'agir ensemble pour le venger.

L'association s'accomplit sous des espèces fusionnelles²² et nécessairement ambigus : au regret de la *belle mort* qu'eût obtenue Agamemnon sous les murailles de Troie²³ succède, par la voix du Chœur, l'évocation idéalisée de la gloire qui l'aurait alors entouré dans l'Hadès²⁴. Cette surenchère, elle-même suivie par une invraisemblable hypothèse d'Électre²⁵, souligne la dure réalité présente.

Par ailleurs, malgré les appels du Coryphée à transformer le « thrène » en « péan »²⁶, c'est l'ὄλολυγμός du « sacrifice corrompu »²⁷ qui devient, aux v. 385-388, l'objet de ses vœux. Et, si Agamemnon est invoqué comme allié dans le combat²⁸, si l'aide de δίκη est réclamée par Électre²⁹, c'est bien la haine privée et le registre de la guerre civile qui surgissent aux 458-462 : on notera, au v. 461, le

20. S'il est vrai qu'en réponse à l'interprétation d'Oreste, le Coryphée le qualifiera plus loin de « devin » (v. 551 : *τερασκόπον*), en jouant sur le double sens du terme *τέρας*, « monstre » (cf. v. 548) ou « présage », il emploiera le terme sarcastiquement utilisé par Clytemnestre devant le cadavre de Cassandre (Ag., 1440).

21. Voir v. 101 et 111.

22. Voir v. 334-337 (*δίπαις... // ὄρῃνος*).

23. V. 345-353.

24. V. 354-362. Sur l'envers du rêve de *belle mort* et de l'unanimité des v. 354-356, voir Ag., 437-451.

25. V. 363-371 : Électre déplore qu'Égisthe et Clytemnestre n'aient pas péri en place d'Agamemnon devant Troie. Voir l'article de Jacqueline Assaël dans ce numéro.

26. V. 340-344.

27. Sur cette notion, voir F.I. ZEITLIN, « The Motive of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », et « Postscript to Sacrificial Imagery », *TAPhA*, 96, 1965, p. 463-508, et 97, 1966, p. 645-653.

28. V. 456 et 460.

29. V. 398.

dédoublément de Δίκη (parallèle à celui d'Arès³⁰), par lequel l'essence même du tragique s'exprime en tant qu'il affronte des « droits » inconciliables³¹; on remarquera aussi qu'au v. 458 la « faction unanime » (στάσις πάγκοινος) formée par le Chœur allié aux enfants d'Agamemnon répond, sinistrement, à celle qu'incarnent les Érinyes dans *Agamemnon*³². Cet irréductible dilemme se répercute au début du second épisode, lui aussi scandé par les appels à Agamemnon, notamment aux v. 497-499, où Oreste adjure son père à la fois d'envoyer δίκη comme alliée (σύμμαχος) à ses enfants, et de les laisser recourir aux mêmes « prises » (c'est-à-dire, en fait, aux mêmes ruses) que leurs ennemis³³. On comprend mieux l'hypothèse formulée par Électre aux v. 363-371 : la mort guerrière de Clytemnestre et d'Égisthe devant Troie eût situé l'action (en l'occurrence imaginée à rebours) dans le strict domaine de la guerre étrangère (πόλεμος).

Résumons à présent la construction du second épisode³⁴. Un bref et intense dialogue entre le frère et la sœur sert de transition avec le *kommos*³⁵. Oreste s'enquiert ensuite auprès du Coryphée de la raison des libations envoyées par Clytemnestre, et la mention du rêve va provoquer un questionnaire incisif dans lequel le héros dirige, de manière à l'évidence très concertée, les réponses de son

30. Sur la tendance d'Arès à affronter Arès, voir N. LORAUX, « Le corps vulnérable d'Arès », *Le Temps de la réflexion*, 7, 1986, p. 335-354, ici p. 347-348.

31. Il est tentant de mettre cette répétition aporétique de Δίκη en rapport avec le v. 446, où Électre déplore qu'on la traite au palais « comme il sied à un chien (κυνὸς δίκαν) » : N. Loraux, traductrice de l'*Orestie*, s'est interrogée sur les emplois, si fréquents dans la trilogie, de δίκην construit avec le génitif, et sa démonstration prouve qu'ils révèlent une « façon de dessiner l'anomalie comme l'empreinte d'une δίκη dans un univers où elle n'a pas sa place » : voir « La Métaphore sans métaphore. À propos de l'*Orestie* », *Revue philosophique*, 2, 1990, p. 247-268, notamment p. 259-263 (cit. p. 262).

32. Ag., 1117. Sur tout cela, voir N. LORAUX, *o.c.*, *supra*, p. 266-267, qui souligne le jeu métathéâtral attaché aux emplois de στάσις dans l'*Orestie*, « position » scénique du Chœur à partir des *Choéphores*, et « faction » dans la guerre intestine : il faut attendre les *Euménides* (v. 977) pour que le sens factieux se sépare définitivement du Chœur, « s'objectivant comme cela même dont, dans l'intrigue, les Redoutables ont reçu mission de protéger la cité » (cit. p. 267).

33. Sur les problèmes posés par l'expression d'une alternative dans ces vers, voir A.F. GARVIE, *ibid.* Au v. 498, l'expression λαῶς λαθεῖν implique la métaphore de la lutte (sur cet aspect de l'entreprise d'Oreste, voir A. MOREAU, *a.c.*, *supra*, n. 5, II, p. 7-8).

34. V. 479-584.

35. V. 479-509.

interlocuteur³⁶. Oreste interprète ensuite le rêve³⁷ et, après une brève transition du Coryphée, annonce son plan et le déguisement auquel Pylade et lui-même auront recours³⁸.

ACTES DE LANGAGE ET ÉCHANGE MÉTAPHORIQUE

Préparant la première tirade d'Oreste, la stichomythie des v. 526-534 se caractérise par deux traits contrastés qui permettent de saisir la position révélatrice des deux interlocuteurs : les demandes du personnage paraissent finalisées par l'interprétation à venir dans une manière d'impatience qui commande les réponses du Coryphée et empiète même sur elles, comme le montre, à plusieurs reprises, la syntaxe³⁹. Mais il est vrai aussi que les paroles du Coryphée maintiennent explicite la dimension métaphorique du rêve de Clytemnestre et insistent sur la part d'incertitude attachée à une telle manifestation⁴⁰, et c'est là sans doute relativiser, discrètement mais d'emblée, l'interprétation imminente d'Oreste.

36. V. 510-539.

37. V. 540-550.

38. V. 554-584. Pour un découpage légèrement différent, voir A.F. GARVIE, *o.c.*, *supra*, p. 174-175 : les v. 479-509 continuent le *kommos* et annoncent aussi le déplacement de l'accent sur le palais royal; la discussion entre Oreste et le Coryphée à propos du rêve de Clytemnestre (v. 510-553) suggère déjà comme l'ombre portée de la reine, et l'interprétation à laquelle Oreste procède fait intégralement partie de l'action tragique; le discours des v. 554-584, quant à lui, amorce l'épisode qui suit le *stasimon*.

39. On notera : au v. 526 la particule *ἦ* suivie de *καί*, annonçant, selon A.F. Garvie, « an eager enquiry », puis une subordonnée consécutive à l'infinitif (*ὥστ' ὁρθῶς φράσαι*; voir, au v. 542, et toujours dans la bouche d'Oreste, une tournure analogue pour caractériser la cohérence de son interprétation : *ὥστε συγκόλλως ἔχειν*); au v. 528, le *καί* précédant l'interrogation et l'emploi de *ποῖ* au lieu de *ποῦ* (« because the story moves towards its conclusion », note A.F. Garvie), ainsi que le terme *λόγος* qui commande probablement, dans la réplique du Coryphée, l'infinitif *ὁρμίσαι*; aux v. 532-533, la forme *καὶ πῶς* qui appelle une réponse négative, implicite dans la réplique du Coryphée, laquelle comprend à son tour une consécutive à l'infinitif (*ὦστ' ... σπάσαι*). Enfin, au v. 530, la question d'Oreste sur la nourriture du « monstre » semble appeler à dessein le thème du sein blessé (v. 531-533), surtout si l'on songe à la valeur expressive du terme *δάκος*.

40. Voir, au v. 527, le verbe *ἔδοξε*ν (cf. Stésichore, fr. 42 P. : *ἔδόκησε*) et la subordonnée *ὥς αὐτὴ λέγει*; au v. 529, la comparaison *παιδὸς δίκην*; au v. 531, la précision *ἐν τῶνείρατι*. Voir aussi, juste après la menaçante conclusion d'Oreste (v. 534), l'insistance du Coryphée sur le réveil de Clytemnestre et le passage de la nuit au jour (v. 535-537).

Relisons donc le passage dans lequel le rêve de la mère est élucidé par le fils⁴¹ :

[OP.] 'Αλλ' ⁴² εὐχομαι γῇ τῇδε καὶ πατρός τάφῳ
τοῦνειρον εἶναι τοῦτ' ἐμοὶ τελεσφόρον⁴³.
κρίνω δέ τοι⁴⁴ νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν
εἰ γάρ τὸν αὐτὸν χώρον ἐκλιπὼν ἐμοὶ
οὐφίς τε, παῖς ὥς, σπαργάνοις ὠπλίζετο⁴⁵
καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἐμὸν θρεπτήριον
θρόμβῳ τ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα,
ἦ δ' ἀμφὶ τάρβει τῷδ' ἐπώμωξεν πάθει,
δεῖ τοί νιν, ὥς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας,
θανεῖν βιαίως, ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ
κτείνω νιν, ὥς τοῦνειρον ἐννέπει τόδε.

(v. 540-550)

ORESTE. — Eh bien ! Je prie cette terre et le tombeau de mon père,
Afin que ce rêve se réalise pour moi.
Et voici que je l'interprète de manière à ce que tout se tienne :
S'il est vrai que, sorti du même lieu que moi,
Ce serpent, tout comme un enfant, s'est cuirassé de langes,
A mordu le sein qui fut ma nourriture,

41. Voir, dans une autre optique de lecture de ce passage, la traduction et le commentaire de B. DEFORGE, *Eschyle, poète cosmique*, Paris, 1986, p. 285-287.

42. ἀλλά marque la transition entre le récit du rêve, qui vient de s'achever, et l'interprétation qui va suivre.

43. Terme ici très ambivalent. Il revient à deux autres reprises au cours de la pièce, et dans ses deux acceptions : au v. 212 (« destiné à être accompli », à propos des vœux d'Électre), et au v. 663 (« capable d'accomplir », d'où « tout-puissant », à propos du maître de la maison, c'est-à-dire de Clytemnestre); mais on le trouve aussi employé par l'Étéocle des *Sept contre Thèbes* pour désigner l'achèvement des malédictions paternelles (v. 655). Précédé du datif d'intérêt (plutôt que d'agent, selon A.F. Garvie) ἐμοί, l'adjectif annonce évidemment l'acte tragique par excellence, le meurtre de Clytemnestre.

44. La particule dirige l'attention de l'auditeur vers ce qu'Oreste va dire : cf. *infra*, v. 548.

45. Le texte du vers est quasiment indéchiffrable (voir A.F. GARVIE, *ibid.*). Les conjectures adoptées par P. Mazon, s'inspirent évidemment du v. 529 (παῖς ὥς faisant écho à παιδός, et σπαργάνοις à ἐν σπαργάνοισι). Le choix du verbe est plus délicat, et peut paraître en l'occurrence étrange : on peut lui préférer un terme qui reprendrait la métaphore navale du v. 529 (voir, par exemple, D.C.C. YOUNG, « Readings in Aeschylus' *Choephoroe* », *GRBS*, 12, 1971, 3, p. 303-330, p. 309) ou qui traduirait le mouvement circulaire du serpent (A.F. Garvie); mais, aussi bien, l'oxymore obtenu entre la référence aux langes enfantins et l'emploi d'un terme qui rappelle l'idéal hoplitique inaccessible à Oreste, ne manque évidemment pas de sens.

Et mêlé au lait chéri un caillot de sang
 — Tandis qu'elle, effrayée, gémissait de douleur —,
 Alors, il faut vraiment, puisqu'elle a nourri le monstre épouvantable,
 Qu'elle meure violemment, et c'est moi, devenu dragon,
 C'est moi qui la tue, ainsi que ce rêve le raconte.

Plusieurs opérations sont ici révélatrices de l'attitude adoptée par Oreste : examinons-les dans leur littéralité.

En premier lieu, le discours opère un véritable jeu d'échange entre l'image d'Oreste qu'est, dans le rêve, le serpent, et le fils de Clytemnestre. Le v. 543, dans lequel Oreste envisage que le monstre est sorti du « même lieu (χωρον) que [lui] » prépare l'interversion des rôles entre comparant et comparé, manifeste au v. 544, si l'on admet la conjecture *παῖς ὥς* : Oreste et le serpent sont d'abord dissociés dans l'énonciation comme deux entités distinctes, puis le premier devient l'image du second. Les deux vers suivants établissent alors une opposition entre le monstre refermant ses mâchoires⁴⁶ sur le sein de Clytemnestre et l'enfant jadis nourri du lait maternel. La juxtaposition des v. 547 et 548 et la tension qui s'instaure entre eux sont éloquentes : d'un côté, venant interrompre la régularité des trois protases, la mention de la douleur et de l'épouvante ressenties par la mère; puis, l'affirmation de la responsabilité de Clytemnestre, coupable d'avoir nourri le monstre (comme si le serpent en question était une partie d'elle-même plutôt que l'image de son fils !). Enfin, dans les deux derniers vers de la tirade (v. 549-550), l'affirmation du devoir de vengeance, d'abord énoncée sous la forme d'une métamorphose monstrueuse d'Oreste en serpent : l'*hapax εκδρακοντωσεῖς* consomme l'échange amorcé au début du discours. Toute dissociation entre rêve et histoire réelle s'abolissant ici, le serpent apparaît comme l'intrus auquel Oreste doit docilement s'assimiler pour punir sa mère, tandis que lui-même s'exonère dans ce geste forcé d'identification⁴⁷.

46. Sur la valeur imagée d'*ἀμφέχασκε*, voir A.F. GARVIE, *ibid.*

47. Il est intéressant de noter, avec J. DUMORTIER (*Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935, rééd. 1975, p. 92), que l'*hapax* eschyléen fait probablement écho à la tournure *ἐκ δ' ἄρα* (τοῦ [δρακόντος] βασιλεὺς... ἐφάνη) du fragment 42 P. de Stésichore. Dans ce dernier cas, le serpent se transforme, et Agamemnon apparaît; chez Eschyle, la métamorphose n'a pas lieu dans le rêve de Clytemnestre, mais advient, en sens inverse, dans le discours d'Oreste : le fils se fait dragon. D'où, par ailleurs, l'intérêt de donner à *κτείνω* la valeur d'un présent intemporel et de conserver à *ἐννέπω* son sens premier (v. 550).

Un autre bénéfice imaginaire semble acquis par le discours : la distinction initiale entre le serpent et l'enfant lové au sein maternel, auquel le monstre s'identifie, préserve (pour ainsi dire au cœur même de la métamorphose monstrueuse) l'intégrité d'un rapport originel entre le fils et la mère⁴⁸, dont on est d'ailleurs fondé à douter qu'il ait pu exister entre Oreste et Clytemnestre⁴⁹. Lorsque, dans le face-à-face avec son fils, la Reine se lamentera d'avoir « engendré et nourri le serpent que voici (τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην) »⁵⁰, elle affirmera l'exacte coïncidence des deux figures et rétablira l'ordre métaphorique.

Une dernière caractéristique fragilise cette construction, purement fictive et sophistique avant la lettre : la confusion opérée par Oreste entre le rôle d'interprète, normalement dévolu aux devins, et sa position de héros tragique⁵¹. L'analogie s'impose ici avec l'Étéocle des *Sept contre Thèbes*, confronté aux menaçants messages de la scène des boucliers : un personnage, lui-même impliqué dans l'action, utilise comme une arme le déchiffrement qu'il propose des énigmes. Et, comme dans les *Sept*, le texte tragique lui-même dénonce l'empiègement du héros dans le discours qu'il croit maîtriser⁵². En effet, l'assimilation au serpent rapproche évidemment Oreste beaucoup plus de sa mère que de son père⁵³, et cette ressem-

48. Voir l'écho entre ἐμόν θρεπτήριον (v. 545) et φίλον γάλα (v. 546). Cf. *infra*, n. 56.

49. Voir la Nourrice, aux v. 750-762 : rappel de la τροφή (v. 750), des langes (v. 755), symétrie entre μητρόθεν δεδεγμένη (v. 750 : le corps maternel comme origine purement topique) et ἐξεδεγάμην πατρί (v. 762 : le père comme destination essentielle de l'enfant).

50. V. 928.

51. Sur les différentes figures de devins chez Eschyle, voir P. VIDAL-NAQUET, « Eschyle, le passé et le présent », p. 103-105.

52. Sur ce double aspect de la scène des *Sept*, voir P. VIDAL-NAQUET, « Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes* », 1979, in *Mythe et tragédie deux*, p. 115-147, et F.I. ZEITLIN, *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome, 1982.

53. Sur Clytemnestre comme serpent, murène ou dragon, voir Ag., 1232-1233 (Cassandre), Ch., 247-249 (Oreste), 994-996 (Oreste), 1047 (Le Coryphée : Clytemnestre et Égisthe, double serpent, au duel). Dans les *Euménides*, les Érinyes sont désignées comme des dragons ou des serpents : v. 127 (Clytemnestre), 730 (Apollon), 782 et 812 (le Chœur lui-même). Là-dessus, voir J. DUMORTIER, *o.c.*, *supra*, p. 88-100 et A. MOREAU, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 185-187. On notera, dans le bouche même d'Oreste (v. 532), que le terme

blance dément son rêve héroïque en annonçant le dernier stade de la trilogie, dans lequel il va lui-même être mis en position d'accusé. Mais l'essentiel reste qu'ici, le personnage semble se conformer à la logique préexistante du rêve maternel, dont il affecte de suivre docilement l'inflexion : au v. 550, le $\omega\varsigma$ comparatif (qui fait évidemment écho à celui du v. 544) est exactement symétrique de celui du v. 548 (de sens plutôt causal) qui allègue comme raison à la mort de Clytemnestre, la nourriture donnée au serpent⁵⁴.

LA SYMBOLIQUE DU RÊVE DE CLYTEMNESTRE

Le rêve de Clytemnestre a souvent été étudié indépendamment des modalités dramatiques de l'exégèse à laquelle Oreste se livre : les remarques qui précèdent voudraient montrer que les conditions d'énonciation dans lesquelles le sujet tragique se trouve ne sont guère séparables de la signification intrinsèque du songe, dont nous souhaiterions parler à présent.

Plusieurs lectures psychanalytiques ont été proposées de ce texte⁵⁵ et peuvent, sur tel ou tel point, éclairer ou conforter le commentateur, même si l'approche philologique et historique ne saurait, au risque d'y perdre à la fois ses repères et sa spécificité, reprendre à son compte un système interprétatif dont les critères de pertinence sont, par définition, hors de son territoire, et qui, parfois, n'obéit pas

$\omicron\upsilon\theta\alpha\rho$, qui se rapporte d'ordinaire à la mamelle d'un animal (cf. *uber* en latin), est employé pour désigner le sein de Clytemnestre (A.F. GARVIE, *ibid.* : « The word is appropriate to Clytaemestra's character and to the creature which suckles her »).

54. Dans les deux vers, le pronom $\nu\iota\nu$ précède $\omega\varsigma$.

55. Sur le rêve de Clytemnestre, voir A. GREEN, *Un oeil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, 1969, p. 60-85 (ainsi que le pénétrant commentaire de J.E. JACKSON, *De l'affect à la pensée. Introduction à l'œuvre d'André Green*, Paris, 1991, p. 81-85); G. DEVEREUX, *Dreams in Greek Tragedy : An Ethnopschoanalytical Study*, Oxford, 1976, p. 169-255 (le rêve est successivement étudié chez Stésichore, Eschyle et Sophocle), et, de manière plus générale, *Tragédie et poésie grecques. Études ethnopsychanalytiques*, trad. par Fr. Michel-Jones, T. Jolas, H. Gobard et l'auteur, Paris, 1975, p. 85-108. On signalera aussi, portant sur l'ensemble de la trilogie, mais centrée sur la figure maternelle, l'étude de M. KLEIN, « Réflexions sur l'*Orestie* » (1963; texte posthume non corrigé), in *Envie et gratitude, et autres essais*, trad. par V. Smirnoff, avec la collaboration de S. Aghion et de M. Derrida, Paris, 1968, rééd. 1978, p. 189-219.

aux siens⁵⁶. En l'occurrence, l'intérêt de ces lectures plurielles du rêve réside précisément dans leurs divergences : pour les uns, et dès le fragment 42 de Stésichore (où il est pourtant difficile de reconnaître une autre figure que celle d'Agamemnon⁵⁷), le fils est investi dans et par le songe de l'autorité renée de son père⁵⁸. Pour les autres, l'image d'Agamemnon s'efface : la figure maternelle et l'ambivalence du rapport qui l'attache à son fils passent au premier plan⁵⁹.

Il paraît certes évident qu'Eschyle procède à un déplacement d'importance par rapport au texte de Stésichore : la comparaison avec le récit du rêve fait par Chrysothémis dans l'*Électre* de Sophocle⁶⁰, montre que la figure paternelle est effectivement absente du songe

56. On citera simplement ici deux exemples contrastés tirés de l'étude de Mélanie Klein : d'une part, l'hypothèse, riche de sens, d'une relation originelle positive entre la mère et l'enfant, attestée, nous l'avons vu, au cœur du renversement métaphorique auquel procède Oreste (mais prenons tout de même garde qu'il s'agit là d'une des armes de la ruse), et perceptible, selon l'auteur, dans son hésitation au moment où Clytemnestre dénude son sein (v. 896-899); d'un autre côté, la vision d'Athéna comme figure positive de la mère, qui ne saurait évidemment trouver place dans le spectre des représentations grecques de la déesse (*o.c.*, *supra*, p. 202-203 et 216).

57. Voir G. DEVEREUX, *Dreams in Greek Tragedy*, p. 173 (l'antécédent de τοῦ serait *χάρα* : Oreste surgirait de la tête coupée d'Agamemnon, comme Athéna naquit de celle de Zeus) et les remarques d'A.F. Garvie, p. xx.

58. Malgré sa réserve à l'égard de l'interprétation de G. Devereux, c'est le point de vue d'A. F. Garvie (p. xx, 122, 194) : l'image chthonienne du serpent incarnerait cette *translatio* du père au fils préparée pendant le *kommos*.

59. C'est le point de vue d'A. Green qui, à la suite de M. Klein, voit Clytemnestre en « mère phallique » dont Oreste ne peut se détacher, sinon par un geste meurtrier qui fera précisément ressurgir sous la forme délirante des Érinyes, « enlacées d'innombrables serpents » (voir les v. 1049-1050, répondant au v. 1047), l'*imago* maternelle (A. GREEN, *o.c.*, *supra*, p. 72-74 notamment, et J. E. JACKSON, *o.c.*, *supra*, p. 81-83 notamment). Cette interprétation a le mérite de s'accorder avec l'image, effectivement centrale dans la trilogie, d'une femme capable d'agir, de penser et de parler en homme, c'est-à-dire d'inverser les rôles sexuels : sur cette dimension, qui fait de Clytemnestre un être à la fois démonique et monstrueux, voir A. MOREAU, *Eschyle : la violence et le Chaos*, p. 171-174 et 185-195 (cf. *supra* n. 53).

60. Sophocle, *El.*, 417-423 : du sceptre d'Agamemnon fiché dans le foyer, surgit un rameau « capable de couvrir de son ombre toute la terre de Mycènes ». Selon A.-L. Paradiso, Oreste renaîtrait donc au sein du rêve comme fils du roi et d'Hestia (« L'agrégation du nouveau-né au foyer familial : les Amphidromies », *DHA*, 14, 1988, p. 203-218, p. 211-212).

eschyléen; mais, ne l'oublions pas, toute la première partie des *Choéphores*, qui mène à ce moment charnière, est véritablement habitée par l'ombre d'Agamemnon, et le tombeau autour duquel se noue l'action scénique, le matérialise. Il est vrai, par ailleurs, que la référence à Agamemnon précède l'exégèse du rêve et clôt l'exposition du plan d'Oreste⁶¹.

Nous serions donc tenté d'avancer que la dissimulation forcée d'Oreste, celle qui va être mise en œuvre à travers le déguisement annoncé aux v. 554-584⁶², mais aussi celle qui le caractérise dans son rapport avec les autres personnages (dans la rencontre avec sa sœur et, plus loin, dans le face-à-face avec sa mère), domine aussi son incarnation au cœur du rêve : simplement, dans cet instant de vérité profonde, la référence paternelle (centrale chez Stésichore) s'abolit au même titre que l'identité propre de son fils, renvoyé à une ressemblance monstrueuse avec sa mère. Tel est le prix à payer du jeu mimétique auquel Oreste se livre : l'effacement excessif derrière une image embellie d'Agamemnon interdit le remplacement normal du père par le fils, voué à un vertige d'identifications successives et contradictoires⁶³.

MÉTAPHORE ET FILIATION

Nous voudrions, pour finir, insister sur les accointances, propres au discours d'Oreste, entre la dramatisation du lien de parenté, dont nous venons de parler, et les particularités tropiques dont notre analyse est partie. Pour mieux l'établir et pour mieux revenir ensuite à la Grèce et à la tragédie, cédon's un instant au démon de l'analogie.

61. Voir v. 540 et v. 583-584. Par ailleurs, le participe ὀρθῶσαντι du v. 584 (qu'il faut rapporter à Agamemnon, promis à « diriger » l'épée de son fils dans le combat) fait probablement écho au parfait κατόρθωσαι du v. 512 (dans lequel Oreste, sujet du verbe, est « dressé » vers l'action sous l'impulsion paternelle).

62. Cette tirade contient d'ailleurs, explicitement placée sous l'autorité d'Apolon et assortie de l'image du filet (ἐν ταύτῳ βρόχῳ; sur βρόχος, voir A.F. GARVIE, *ibid.*), l'une des formules d'équivalence qui ont pour fonction de légitimer la ruse (v. 556-559, dans lesquels on notera la répétition de δόλος).

63. Toujours dans la tirade précédant le premier *stasimon*, on notera la coexistence du vocabulaire de la dissimulation (voir, outre les emplois de δόλος, celui de κρύπτειν au v. 555 et de μιμουμένω au v. 564) et les termes du registre héroïque (v. 556 : ἄνδρα τίμιον; v. 584 : ξιφηφόρους ἀγῶνας). Cf. *supra*, p. 128 sur les v. 497-499.

Dans une brève et pénétrante étude sur « Les Colchiques » d'Apollinaire, Claude Lévi-Strauss se propose de résoudre, selon ses propres termes, « une petite énigme mythico-littéraire »⁶⁴. L'étrange et fascinant poème d'*Alcools* joue en permanence sur l'instabilité du rapport entre comparant et comparé : les « vénéneux » colchiques d'une part, les yeux et les paupières mortifères de l'aimée d'autre part, sont alternativement métaphores les uns des autres; par ailleurs, dans la deuxième strophe, les fleurs sont comparées à « des mères / Filles de leurs filles ». Claude Lévi-Strauss montre que la clef de cette expression apparemment absurde réside, entre autres indices, dans deux particularités botaniques : la reproduction des colchiques se fait par clonage, et la floraison d'automne précède l'apparition des feuilles au printemps, si bien qu'il est difficile, voire impossible à l'observateur de distinguer, dans la génération comme dans la croissance de la plante, l'avant et l'après. L'étude s'élargit ensuite à une particularité générale du symbole (dont la fleur est évidemment un exemple privilégié, tant religieux que poétique⁶⁵) : signifiant et signifié y sont marqués par une réversibilité analogue à celle qui affecte la succession des générations dans laquelle tout descendant est appelé à devenir à son tour un ascendant⁶⁶.

Une telle approche confirme à distance que la rencontre entre les plans générationnels fondateurs de l'identité du sujet et le clivage — en l'occurrence brouillé au cœur même du symbole — entre comparant et comparé, n'est guère fortuite dans le discours que nous venons d'étudier. En feignant de devoir s'assimiler au serpent qu'enfanta le rêve de Clytemnestre et qui usurpa une place prétendue chère, en dissimulant sa fonction de référent du songe derrière son rôle d'interprète strict, le fils d'Agamemnon s'efface derrière une logique dont sa mère apparaît seule responsable. Mais, pour qui scrute de près le texte d'Eschyle, c'est aussi le mécanisme même de sa ruse qui s'y dénonce, et la ressemblance profonde qui l'unit à Clytemnestre, lors même qu'il semble agir par délégation paternelle et divine.

On voit mieux ainsi comment le jeu, propre au texte, de la métaphore est indissociable de la question de l'identité du sujet tragique.

64. In *Le Regard éloigné*, Paris, 1983, p. 291-299.

65. Dans le poème d'Apollinaire notamment, « seuls les colchiques ont valeur pleine et entière de signe », écrit Cl. Lévi-Strauss (*o.c.*, *supra*, p. 297).

66. Voir la citation de R. Thom (*ibid.*).

L'instabilité de l'une révèle celle de l'autre : une fois encore, c'est du cœur même des mots que naît et se nourrit, dans l'éclat de la scène comme dans l'impact silencieux de la lecture, l'effet théâtral.

Jean ALAUX

*Université de Valenciennes
et du Hainaut-Cambrésis*

**APOLLON, ORESTE
ET LES PRÉDICTIONS ÉNIGMATIQUES :
UN PARADOXE**

par Alain MOREAU

– Pourtant je connais parfaitement la langue
grecque.
– Grecs aussi les oracles du Pythien. Et néan-
moins on a de la peine à les comprendre
(Ag., 1254-55)

Si la volonté de Zeus tout-puissant se manifeste tout au long de l'*Orestie*, la trilogie n'en est pas moins placée sous le signe d'Apol-
lon. Dans *Agamemnon* celui-ci est représenté par Cassandre, sa
servante infidèle qu'il persécute mais qui, de sa bouche inspirée,
transmet la parole divine. Dans les *Choéphores*, il est l'intermédiaire
entre son père Zeus, qui donne les ordres, et Oreste, l'exécutant,
comme il est rappelé au début des *Euménides* :

Loxias, ici, parle pour Zeus son père (Eu., 19)

Toute la première partie de la troisième tragédie se déroule dans son
temple de Delphes. Le premier personnage qui s'offre à la vue des
spectateurs est sa prêtresse, la Pythie. Quand la porte du temple
s'ouvre, au vers 64, on le voit, à côté d'Oreste; il est le premier à
parler. Au moment du débat à Athènes, il est encore là, pour défen-
dre son protégé, et reste présent jusqu'au moment de l'acquitte-
ment¹. Il est donc omniprésent. En témoigne le nombre des occur-

1. Pour Hermann, Sidgwick, Wecklein, Deckinger, Rose, Lattimore Apollon
sort au vers 777. Pour Wilamowitz et Mazon il s'en va au cours du discours

rences de son nom : 17 dans l'*Orestie* sur 25 pour l'ensemble de son œuvre. En témoignent aussi les épiclèses : sur 12 épiclèses différentes 8 sont représentées dans l'*Orestie*. Sur 39 occurrences de ces épiclèses 28 se trouvent dans l'*Orestie*, soit 72 %. Mais il convient d'affiner ces statistiques : on constate que la plus fréquente est *Loxias*, l'Oblique, l'Ambigu, l'Obscur, le Trompeur : 18 occurrences dans l'*Orestie* pour 21 dans l'ensemble de l'œuvre. Le pourcentage des occurrences de l'épiclèse *Loxias* par rapport aux occurrences des autres épiclèses est de 64 % (18 sur 28) dans l'*Orestie* tandis qu'il n'est que de 27 % (3 sur 11) pour le reste de l'œuvre d'Eschyle². On devrait donc s'attendre à une mise en valeur de l'ambiguïté de la parole delphique dans l'*Orestie*. Or on s'aperçoit que dans le cas particulier des prophéties qui concernent Oreste cette ambiguïté existe, mais qu'elle se trouve chez les humains beaucoup plus que chez le dieu lui-même. Le dieu parle en langage clair et les hommes en langage obscur. Paradoxe que cette étude s'efforcera de mettre en évidence avec plusieurs exemples avant d'en rechercher l'explication.

On trouvera un premier exemple du paradoxe dans le discours par lequel Clytemnestre accompagne l'entrée d'Agamemnon dans le palais-abattoir où il va trouver la mort. Tout son discours est truqué. La reine accumule mensonges, jeux sur les mots, paroles à double sens. Mais elle est prise à son propre piège par deux vers qui se retournent contre elle-même :

ρίζης γὰρ οὔσης φυλλὰς ἵκετ' ἐς δόμους
σκιὰν ὑπερτείνασα σειρίου κυνός·

d'Oreste, entre 753 et 777. Pour Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, p. 403-407) il est étonnant qu'Apollon s'en aille au vers 777 sans parler et sans qu'il y ait la moindre allusion à son départ dans le discours d'Oreste. C'est pourquoi il conjecture un bref discours d'adieu après le vers 777. Pour Winnington-Ingram (*Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 147) et Sommerstein (*Aeschylus. Eumenides* (edited by), Cambridge, 1989, p. 234) il part dès que le résultat du vote est connu.

2. Les épiclèses d'Apollon : *Agreus* : 1 (Fr. 200 N = 332 M = 200 R); *Aguiatès* : 2 (Ag., 1081, 1086); *Bakheus* : 1 (Fr. 341 N = 86 M = 341 R); *Hebdomagetas* : 1 (Se., 800); *Kisseus* : 1 (Fr. 341 N = 86 M = 341 R); *Loxias* : 28 (Fr. 86 N = 117 M = 86 R; Pr., 669; Se., 618; Ag., 1074, 1208, 1211; Ch., 269, 558, 900, 954, 1030, 1036, 1039, 1059; Eu., 19, 35, 61, 235, 241, 465, 758; Lukeios : 3 (Se., 145; Su., 686; Ag., 1257); *Paian* : 1 (Ag., 146); *Paiônios* : 1 (Ag., 512); *Phoibos* : 6 (Fr. 350 N = 284a M = 350 R); *Pe.*, 206; Se., 691; Eu., 8, 283, 744); *Pythios* : 1 (Ag., 509); *Sôter* : 1 (Ag., 512).

En effet tant qu'il y a une racine, le feuillage revient sur la maison,
étendant son ombre devant le chien ardent (= la canicule)

(Ag., 966-967) (trad. pers.)

Elle croit flatter Agamemnon : son retour à Argos, c'est comme le feuillage qui à nouveau couvre l'arbre, protégeant la maison royale contre les méfaits d'une chaleur torride. Dans ce langage métaphorique la « racine » symbolise sans doute la reine elle-même, gardienne du foyer en l'absence du souverain. Mais la métaphore lui échappe et se métamorphose en parole dangereuse. Car la racine pourrait tout aussi bien désigner Oreste, seul survivant de la lignée après le meurtre du père. Une telle interprétation est corroborée par les métaphores végétales utilisées dans les *Choéphores* pour désigner celui qui est le rejeton, la semence, la souche :

- Électre voit sur la tombe d'Agamemnon la boucle de cheveux déposée par Oreste : « D'une petite semence (σπέρματος) pourrait naître une souche (πυθμήν) immense » (*Ch.*, 204).
- Électre appelle son frère enfin retrouvé : « semence (σπέρματος) salvatrice » (*Ch.*, 236).
- Oreste prie Zeus de ne pas laisser « se dessécher cette souche (πυθμήν) royale » (*Ch.*, 260).

Par ailleurs σκιά, « l'ombre », sert parfois à désigner l'ombre des morts, par exemple chez Eschyle lui-même dans les *Sept* (vers 987). Le mot peut donc désigner le retour de la race, Agamemnon mort dont l'ombre invoquée dans une longue incantation protégera les vengeurs, et Oreste lui-même, le vengeur qui se fait passer pour mort. Quant à κύων, c'est le mot qui est employé à deux reprises pour désigner la reine. Elle prétend être « la chienne (κύνα) de la maison » (*Ag.*, 607), mais Cassandre sait bien que ce n'est qu'« une odieuse chienne (κυνός) » (*Ag.*, 1228). De sorte que la perverse Clytemnestre est vaincue par un langage pervers. Sans le savoir elle prédit le retour du vengeur et sa propre mort. Nous avons ici affaire à un très bel exemple de *klêdôn*, cette parole que le locuteur prononce en croyant lui donner un sens bien précis, mais que l'auditeur détourne du sens premier pour lui conférer une tout autre signification; celle-ci remplace l'autre, s'impose, se fige, transformant la phrase en une prophétie qui s'accomplira inévitablement. Parfois heureuse, dans la tragédie elle est la plupart du temps maléfique. Dans le cas présent, l'auditeur à l'intelligence assez aiguë pour fabri-

quer le *klêdôn*, ce n'est pas Agamemnon, qui, incapable de saisir les allusions, les mises en garde, incapable d'éviter le piège des paroles mensongères et truquées, en moins de deux cents vers de présence a montré l'étendue de son aveuglement et de sa stupidité. Ce n'est pas non plus le Chœur qui révèle, lui aussi, son aveuglement au cours de la scène avec Cassandre (encore que cet aveuglement s'explique aussi par la malédiction qui pèse sur la devineresse³). Non. L'auditeur à l'affût dans l'ombre, invisible, mais constamment présent, c'est la divinité. C'est la divinité, c'est Zeus, qui transforme les mots de Clytemnestre en destin. Ironie tragique, Clytemnestre joue ici le rôle d'Apollon *Loxias*. Sujet et objet de la prophétie obscure, c'est elle-même qui se perd.

À l'inverse Cassandre, de tous les humains représentés le plus proche assurément (avec la Pythie) du dieu de Delphes, Cassandre l'obscur, Cassandre l'Apollinienne, se met à prophétiser sans la moindre équivoque lorsqu'il s'agit d'Oreste :

Mais les dieux du moins ne laisseront pas ma mort impunie; un autre viendra, un vengeur, un fils né pour tuer une mère et faire payer le meurtre d'un père. Exilé, errant, banni de cette terre, il reviendra mettre ce couronnement à l'édifice de maux élevés pour les siens. L'écroulement de son père abattu le conduira au but.

(Ag., 1279-84)⁴

Tout est dit. Tout est clair. En six vers Cassandre résume parfaitement l'action des *Choéphores*. Le même paradoxe se retrouve dans les prophéties menaçantes qu'adresse Apollon à Oreste pour le contraindre à l'action :

Οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενής
 χρησμὸς κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν
 κάξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους
 ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμόν ἐξαυδόμενος,
 εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους
 τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων
 ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον.

Non assurément, il ne me trahira pas, l'oracle tout-puissant de Loxias, qui m'ordonne de franchir ce péril, élève ses clameurs pressantes et m'annonce de façon éclatante des désastres à faire naître un hiver rigoureux sous mon foie chaud si je ne châtie pas les coupables pour ce

3. Voir Alain MOREAU, « L'angoisse de Cassandre : voyance et malédiction », *Kentron*, IV, 6, déc. 1988, p. 113-132.

4. Traduction Mazon modifiée pour le mot ὑπτίασμα.

qui est de mon père, me disant de tuer de la même façon, par représailles, avec un châtement qui écarte l'amende pécuniaire, métamorphosé en taureau.⁵ (Ch., 269-275) (trad. pers.)

Ce qui frappe dans ces vers, c'est l'insistance sur la puissance et la clarté de l'oracle : *καὶ ὀρθιάζων*, verbe formé à partir d'*ὀρθιος*, un adjectif qualifiant une voix qui résonne en montant droit, c'est-à-dire haute, élevée, claire, comme la clameur sonore des Grecs à Salamine, modulée comme un hymne et répétée avec éclat par l'écho des rochers de l'île : *ὀρθιον*, *Pe.*, 389. Le radical est renforcé par le préfixe *ἐξ*, auquel il faut donner son double sens, origine et intensité : la voix sort et s'élève, puissante et répétée (*πολλά*). Le participe du début du vers 271 est redoublé par un participe placé en chiasme à la fin du vers 272 : *ἐξαυδώμενος*. Ce verbe, en effet, possède les mêmes caractéristiques que le précédent, l'insistance sur la puissance et la clarté de la voix (*αὐδᾶν* signifie « parler à haute voix »), la double valeur du préfixe *ἐξ*, origine et intensité. Effectivement, l'oracle est parfaitement clair et indique sans équivoque :

- le coupable : les meurtriers du père.
- la sanction : tuer qui a tué.
- la manière : « de la même façon », donc par la ruse, comme avait péri Agamemnon.

L'oracle n'est pas moins clair ensuite dans ses menaces en cas de défaillance du justicier. Ce qui l'attend, c'est la mort au milieu de multiples et horribles tourments : il sera dévoré par une lèpre qui ronge les chairs; les Érinées lui enverront des cauchemars provoquant terreur et folie; il connaîtra l'exil et la solitude d'un pestiféré (au sens propre et au sens figuré). Son corps s'anéantira, desséché par les Érinées vampires, transformé en momie (*ταριχευθέντα*, *Ch.*, 296)⁶. Oreste en tire la conséquence :

5. À mon avis la traduction proposée par Bailly et Liddell-Scott-Jones pour *ἀποχρήματος* est discutable. Il me semble qu'il s'agit ici non d'amendes qui font perdre la fortune ou l'héritage, qui ruinent, mais de peines qui ne frappent pas avec de l'argent, qui sont loin de l'argent.

6. Sur ce mot, voir les commentaires de TUCKER (T.G. TUCKER, *The Choephoroi of Aeschylus*, with critical notes, commentary, translation and a recension of the scholia, Cambridge, 1901) et de GARVIE (*Aeschylus Choephoroi* (edited with introduction and commentary by), Oxford, Clarendon Press, 1986, première édition brochée avec corrections, 1988). Ce sont les commentaires les plus utiles sur les *Choéphores* avec M. VALGIMIGLI, *Eschilo. Le Coefore*, ed., traduz. e commento

En de tels oracles ne faut-il pas avoir confiance ? (Ch., 297)⁷

La même clarté se retrouve dans l'interprétation du songe de Clytemnestre par Oreste mué en herméneute⁸. Le fait est d'autant plus notable que la première version du songe, dans l'*Orestie* de Stésichore, dont s'inspire ici Eschyle, est particulièrement ambiguë⁹ :

τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωτωμένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.

Il lui sembla que s'avavançait un serpent taché de sang au sommet de la tête.

Et de là jaillit à la lumière le roi, le Plisthénide.

(Fr. 42 Page = 219 Campbell)

Un point est assuré : le serpent blessé à la tête représente Agamemnon frappé par son épouse, avec une hache, semble-t-il, plutôt qu'avec une épée, pour un coup porté sur le sommet de la tête. L'in-

critico di Manara Valgimigli, Bari, 1926, 2^e éd. 1948. Autres commentaires à signaler : P. GROENEBOOM, *Aeschylus' Choephoroi*, met inleiding, kritische noten en commentaar, uitgegeven door P. Groeneboom, Groningen, 1949; George THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, edited with introduction, translation and a commentary in which is included the work of the late Walter HEADLAM, by G. Thomson, Cambridge, 1938 (2^e éd. revue 1966), 2 vol.; H.J. ROSE, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam, 1957, t. II.

7. Pour cette traduction de πεποιθέναι, voir André RIVIER, « Le "nécessaire" et la "nécessité" chez Eschyle », *REG*, 81, 1968, p. 5-39 (p. 25-26). C'est aussi le sens adopté par Garvie et, en dehors de Mazon, par la plupart des traducteurs français. Ainsi Pierron, Leconte de Lisle, Bouillett, Grosjean, Bardollet-Deforge.

8. Ch., 526-550. Avons-nous le droit de ranger le songe de Clytemnestre dans les exemples de la parole apollinienne ? Certes plusieurs éléments nous amèneraient plutôt à le considérer comme un présage en liaison avec Gaia, celle qui fut la première occupante du site delphique: le serpent chthonien, le tombeau, le mort qui inspire son fils, l'invocation à la Terre au vers 540. Cependant il est bien certain que le maître d'œuvre est Apollon, interprète de la volonté de Zeus. Le songe de Clytemnestre est en parfaite concordance avec les songes menaçants envoyés par le dieu de Delphes à Oreste.

9. Sur le songe de Stésichore, voir Ada NESCHKE, « L'*Orestie* de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle », *AC*, 55, 1986, p. 283-301; voir aussi Philippe YZIQUEL, *L'irrationnel chez Eschyle*, Thèse de Doctorat, Univ. de Haute-Bretagne, Rennes 2, 1995 (sous la direction du Pr Jacques PÉRON), t. I, p. 282 et p. 540-541. Sur Plisthène, voir Alain MOREAU, « Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon* : silences, choix, innovations », *REG*, 103, 1990, p. 32-33, ainsi que Manolis PAPAMOTHOPOULOS, *Nouveaux fragments d'auteurs anciens*, Jannina, 1980, p. 12-26.

interprétation paraît confirmée par certaines représentations iconographiques qui suivent vraisemblablement la version de Stésichore. Le roi-serpent participe donc à la vengeance. Mais il n'en résulte pas nécessairement que le « Plisthénide » désigne Agamemnon. Tout dépend du sens qu'on donne au mot « Plisthénide ». Si on le traduit par « fils de Plisthène », il s'agit bien d'Agamemnon. En effet la version hésiodique fait de celui-ci le fils d'un certain Plisthène, curieux personnage dont Tzetzés nous apprend qu'il était hermaphrodite, boiteux et qu'il se travestissait en femme. Une trace de cette version apparaît chez Eschyle quand Clytemnestre fait allusion au « démon des Plisthénides » (Ag., 1569). Cependant le dramaturge préfère une autre version, celle qui s'est imposée : elle fait d'Agamemnon le fils d'Atrée. Il est « l'Atride ». Le suffixe signifie, là aussi, « fils de ». Mais le même suffixe peut également signifier « petit-fils de », comme « Éacide » peut désigner Achille fils de Pélée fils d'Éaque ou Ajax, fils de Télamon fils d'Éaque. Dans ce cas le Plisthénide serait Oreste, le futur roi. Une autre ambiguïté réside dans le mot τοῦ. À qui ou à quoi renvoie-t-il ? Désigne-t-il le serpent ou la tête ? Cette seconde ambiguïté nous conduit à quatre hypothèses :

1. S'il s'agit du serpent et si le Plisthénide est Agamemnon, cela signifie que le serpent se métamorphose en Agamemnon.
2. S'il s'agit du serpent et si le Plisthénide est Oreste, cela signifie qu'Oreste naît du serpent Agamemnon.
3. S'il s'agit de la tête et si le Plisthénide est Agamemnon, cela signifie que l'acte sanglant entraîne la colère de la victime qui s'apprête à se venger (en inspirant le fils).
4. S'il s'agit de la tête et si le Plisthénide est Oreste, cela signifie que de l'acte sanglant naît le vengeur, cette fois non l'inspirateur, mais l'exécutant.

Parti d'un songe particulièrement obscur, Eschyle propose une version beaucoup plus claire. Clytemnestre enfante un serpent qu'elle abrite dans des langes. Le serpent lui tète le sein, qui est blessé : « un caillot de sang se mêlait à son lait ». Un détail pourrait fausser l'interprétation : Clytemnestre nourrissant Oreste. Est-ce un mensonge ? On sait qui est la vraie nourrice, la vraie mère¹⁰. C'est Kilissa :

10. Voir William WHALLON, « The Serpent at the Breast », *TAPhA*, 89, 1958, p. 271-274, repris dans *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg, 1980.

Mais mon Oreste, pour qui j'ai usé ma vie, que j'ai reçu sortant de sa mère et *nourri jusqu'au bout* (ἐξέθρεψα) ... ! (Ch., 749-750)

On pourrait penser que Clytemnestre dans sa relation du songe tente de donner d'elle une image plus convenable que celle de marâtre en s'attribuant le rôle de nourrice. On pourrait penser aussi que lors de l'ultime rencontre avec son fils l'insistance sur le fait qu'elle a nourri (908, 928) est seulement un moyen désespéré pour tenter d'échapper à la mort. Mais un doute demeure car la racine *treph/troph* est ambivalente. Elle signifie « nourrir » mais aussi « soigner ». De cœur la nourrice est à coup sûr la vraie mère, mais il n'est pas impossible qu'elle ait été seulement la « soigneuse » et que, malgré tout, ce soit Clytemnestre qui ait nourri l'enfant Oreste. Quoi qu'il en soit, Oreste n'a aucune peine à interpréter le songe en le serrant de près ou, plus exactement, en « collant » (συγκόλλω, 542). Ici, aucune place pour l'ambiguïté : c'est Oreste qui est né de Clytemnestre, qui a été nourri de son lait et qui s'apprête maintenant à se nourrir de son sang. L'interprétation s'achève par le verdict :

δεῖ τοί νιν, ὥς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας
θανεῖν βιαίως, ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ
κτείνω νιν...

Oui, il faut que, comme elle a nourri le prodige qui la frappa de terreur, elle périsse, dans la violence, et moi, transformé en monstruosité, je l'exécute... (Ch., 548-550)

On peut considérer le verbe κτείνω comme un présent prophétique, mais je pense qu'il s'agit plutôt d'exprimer la détermination du héros : c'est comme si c'était fait; c'est comme si elle était déjà morte. La détermination est marquée aussi par la place des verbes en rejet : « qu'elle périsse », « je l'exécute ». Elle est marquée enfin par l'effort, la tension que traduit le heurt cacophonique des dentales, des gutturales et des *r* et que j'ai tenté de rendre dans ma traduction. Oreste nous fait véritablement assister à la scène du meurtre en une sorte d'hypotypose, une hypotypose qui s'adresserait à l'ouïe et non au regard. Mais il ne s'agit pas de complaisance dans l'évocation de la scène sanglante, il s'agit d'efficacité : en proférant l'interprétation Oreste en fait une prédiction; mieux, un *klêdôn* : il fixe le destin de Clytemnestre¹¹. Il ne reste plus au Coryphée qu'à applaudir la performance et entériner l'interprétation par un γένοιτο δ' οὕτως qui rappelle le δέχομαι des *klêdones* :

11. Voir Georges DEVEREUX, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford, 1975, p. 203 et le commentaire de Garvie.

Comme interprète de ces prodiges, assurément, je te choisis.

Puisse-t-il en être ainsi !

(Ch., 551-552)

C'est aussi une sorte de *klêdôn* que profère, involontairement, Électre, mais il ressemble à celui de Clytemnestre au moment de l'entrée d'Agamemnon dans le palais : il est obscur. Électre vient de découvrir sur la tombe de son père la boucle déposée par Oreste. L'espoir naît. Puis elle découvre un second indice, des empreintes, et elle constate que ces empreintes ressemblent aux siennes. L'émotion l'envahit, la submerge, tellement forte qu'elle en est douloureuse; elle sent vaciller sa raison :

Πάρεστι δ' ὥδῖς καὶ φρενῶν καταφθορά.

Elle est là, ma souffrance; et aussi la perte de ma raison ! (Ch., 211)

Mais sous le sens apparent s'en cache un autre, car ὥδῖς est un mot ambigu. Au sens propre il signifie « douleur de l'enfantement ». À partir du premier élément se développe le sens de « douleur violente », « souffrance cruelle ». À partir du second, celui d'« enfant » (le fruit de l'enfantement). Si l'on choisit le sens dérivé au lieu du sens propre, on aboutit à la traduction suivante :

Il est là, l'enfant; et aussi la perte de sa raison !

Prophétie double. La première est réalisée immédiatement par Oreste qui s'avance et se fait reconnaître, transformant ainsi le cri de l'émotion en *klêdôn*. Il est là, l'enfant Oreste, l'enfant cause de douleurs, au moment de la naissance peut-être, mais plus encore dans quelques heures quand il va tuer la mère. La seconde prophétie est réalisée par la divinité, puissance de l'ombre, qui prépare ainsi la folie du meurtrier. Mais au moment où elle est proférée elle reste obscure pour tous les humains présents : Électre, Oreste, Pylade, les femmes du Chœur¹².

C'est involontairement qu'Électre profère la prophétie obscure. Il n'en est pas de même avec Oreste qui, face au serviteur, parle en connaissance de cause. Mais il reste tout aussi hermétique :

12. Pour cette interprétation du vers 211 voir George THOMSON, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London, 1941, 2^e éd. 1966, p. 267; Anne LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington, 1971, p. 109; A. MOREAU, « Paroles à double sens, paroles magiques en Grèce antique », Première Partie, *Connaissance Hellénique*, 47, 1991, p. 18-19. Pour un autre *klêdôn* involontaire, proféré par Égisthe aux vers 852-853, voir l'article de Philippe Yziquel dans ce numéro.

τάχυνε δ', ὥς καὶ νυκτὸς ἄρμ' ἐπείγεται
σκοτεινόν, ὥρα δ' ἐμπόρους μεθιέναι
ἄγκυραν ἐν δόμοισι πανδόχοις ξένων.

Mais fais vite, car le char de la nuit se hâte aussi,
ténébreux, et l'heure est venue pour les voyageurs de jeter
l'ancre dans la demeure qui accueille tous les hôtes. (Ch., 660-662)

Sous le sens apparent se cache le sens porteur de mort. Car la nuit qui s'approche, c'est aussi la nuit qui tombe sur les yeux des guerriers de l'*Illiade*, quand ils ont été frappés par la lance ou l'épée ou sur les yeux de Tydée mourant dans la prophétie d'Étéocle¹³. Et σκότος peut désigner l'obscurité des Enfers¹⁴. De la métaphore de l'attelage on passe à la métaphore du navire grâce au mot ἔμπορος qui désigne aussi bien le voyageur sur mer que le voyageur sur terre¹⁵. Mais le sens caché reste le même : « jeter l'ancre » est le synonyme métaphorique de « mourir »; la fin du vers 662 ne laisse aucun doute sur cette interprétation. La demeure qui accueille tous les hôtes, c'est la maison d'Hadès. Hadès est par excellence le « très hospitalier ». Il est « le Zeus des Enfers, le Zeus très hospitalier (πολυξενώτατον) de ceux qui ont supporté les fatigues de la vie » (Su., 157-158), l'aubergiste (πανδοκεύς) qui accueille tout le monde (Lycophron, 655), comme Zagreus πολύξενος (Esch., *Sisyphe*, Fr. 228 N = 377 M = 228 R)¹⁶. Plus proche encore des vers des *Choéphores*, car on y trouve aussi la métaphore du navire, ce très beau passage du thrène chanté par les Thébaines du Chœur des *Sept* :

Allons, mes amies, qu'au vent des sanglots vos bras battent autour de vos fronts l'entraînante cadence de nage qui, de tout temps, à travers l'Achéron a su faire passer la lourde nef aux voiles noires, avec ses pèlerins, jusqu'à la rive ignorée d'Apollon, la rive sans soleil, hospitalière (πάνδοκον) et ténébreuse ! (Se., 854-860) (trad. Mazon)

Sous l'expression du désir d'un voyageur (qui voudrait très vite se reposer dans un gîte hospitalier) se dissimule la prédiction de la fin prochaine des tyrans usurpateurs. Le sens caché n'est pas deviné par

13. Se., 403.

14. Eu., 72.

15. Voir Jacques PÉRON, *Les images maritimes de Pindare*, Paris, 1974, p. 62; A. MOREAU, « L'attelage et le navire : la rencontre de deux thèmes dans l'œuvre d'Eschyle », *RPh*, 53, 79, 1, p. 108.

16. Pour de nombreux exemples des *Hymnes Homériques* à Nonnos, voir H. FRIIS JOHANSEN/Edward W. WHITTLE, *Aeschylus. The Suppliants* (edited by), Copenhagen, 1980, vol. 2, commentaire au vers 157 des *Suppliantes*.

le serviteur, qui va rapporter fidèlement le message à son maître. Il l'est certainement, en revanche, par la divinité. Celle-ci transforme la parole ambiguë en *klêdôn*. Le destin d'Égisthe et de Clytemnestre est scellé.

Mauvais interprète de la parole d'Oreste *Loxias*, le serviteur¹⁷, en revanche, se révèle aussi capable que celui-ci d'inventer des énigmes. Égisthe vient d'être exécuté. Le serviteur, affolé, hurle, appelant Clytemnestre. Celle-ci sort du gynécée et demande la raison de ces clameurs. C'est alors que le serviteur prononce cette parole sibylline :

Τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.

Les morts tuent le vivant, je le dis.

(Ch., 886)

Pour les spectateurs, qui ont assisté aux préparatifs du complot, la phrase est claire : le vivant, c'est Égisthe peut-être (mais alors le présent de l'indicatif doit être compris comme un passé immédiat ou plus sûrement comme un présent intemporel à la manière du *πατροκτονοῦσα* du vers 909¹⁸), et c'est plus encore Clytemnestre. Le présent doit alors être compris comme un présent prophétique : c'est le meurtre de la reine qui est annoncé. Les morts, ce sont Oreste, dont le décès a été annoncé pour endormir la vigilance des tyrans et qui est l'exécutant de l'acte justicier, et Agamemnon, le vrai mort, mais qui a été associé à la vengeance grâce à l'incantation. Le serviteur manie fort bien la parole ambiguë, même si la très intelligente Clytemnestre réussit à déchiffrer en grande partie le sens caché :

Malheur sur moi ! Je comprends le mot de l'énigme !

(Ch., 887)

Ce qu'elle n'a pas compris, c'est qu'Égisthe est déjà mort puisqu'au vers 892 elle emploie un indicatif futur (*nous périrons*) et qu'elle gémit sur le sort de son compagnon seulement après avoir appris la nouvelle d'Oreste sortant du palais, l'épée ensanglantée à la main (Ch., 893).

C'est la dernière énigme : il n'est plus nécessaire de ruser, de tromper, Clytemnestre va périr dans quelques instants. Dernière

17. Il n'y a aucune raison de distinguer, comme le fait Mazon, le serviteur qui transmet le message d'Oreste du serviteur qui annonce la mort d'Égisthe. Sur ce passage voir les commentaires de Valgimigli (p. 183), de Garvie et Jean ALAUX, *Le liège et le filet*, Paris, Belin, 1995, p. 130-131.

18. Voir le commentaire de Garvie.

énigme, elle est peut-être aussi la plus importante à cause de la personnalité de celui qui la profère. Pourquoi avoir mis cette parole ambiguë dans la bouche du serviteur, le plus humble de tous les personnages ? Comment se fait-il que cet antihéros, probablement illettré, se mette à parler de façon aussi subtile ? Qui se cache derrière cette apparence ? L'étude de la mise en scène peut nous aider à trouver la réponse. L'acteur qui joue le serviteur quitte la scène aussitôt après avoir prononcé la parole énigmatique (vers 886) pour changer rapidement de masque et de costume et reparaître, soit au vers 888, soit, plus vraisemblablement, au vers 895¹⁹, pour jouer le personnage de Pylade. La situation est alors la suivante. Clytemnestre, prise au piège, joue sa dernière carte : elle déchire sa robe, dévoile sa poitrine. Comment, dit-elle, Oreste pourrait-il frapper le sein qui l'a nourri ? Le héros se trouve à nouveau face au dilemme qu'il avait fini par résoudre sous la pression des menaces d'Apollon : le meurtre de Clytemnestre est, certes, acte de justice mais c'est aussi la souillure inexpiable du matricide. Il se tourne alors vers Pylade : Que faire ? La réponse de Pylade est sans équivoque :

Où sont donc désormais les oracles de Loxias,
proclamés par la Pythie, et la loyauté des serments qu'on tient fidèlement ?

Tous les hommes comme ennemis plutôt que les dieux, voilà ce que tu dois penser. Ch., 900-902 (trad. pers.)²⁰

Oreste cède aussitôt, sa décision est définitivement affirmée et le débat en stichomythie provoqué par Clytemnestre n'y changera rien. À l'issue du combat verbal le héros entraîne sa mère à l'intérieur du palais pour l'égorger. Il est clair que Pylade ici est le représentant d'Apollon. Il prononce seulement trois vers dans toute la pièce et ces trois vers sont l'expression de la volonté d'Apollon, une mise en garde contre tout désir d'enfreindre cette volonté, un écho des menaces proférées par le dieu et rapportées par Oreste aux vers 269-

19. Sur ces problèmes de mise en scène, voir Garvie, p. XLIX-L.

20. Mon interprétation est proche de celle de Mazon. Didier Pralon me propose de la modifier sur deux points. Au vers 900 il rattache τὰ λοιπὰ à μαντεύματα et traduit : « le reste des oracles de Loxias ». Au vers 902 il rattache τῶν θεῶν à ἀπαντας ἐχθρούς, et non à πλέον (dont le complément sous-entendu serait Apollon) : « Tiens plutôt pour ennemis tous les autres des dieux (qu'Apollon) ». La première interprétation n'a pas beaucoup d'incidence sur le sens. La seconde, en revanche, annoncerait les *Euménides* : la préférence accordée à Apollon irait de pair avec le mépris à l'égard des Érinées, antiques divinités.

296. La relation entre Apollon et Pylade est d'autant plus étroite que Pylade est fils de Strophios, roi de Crisa en Phocide à quelques kilomètres de Delphes²¹. Enfin son nom même, *Puladès*, le « portier », le rapproche d'Apollon *Propulaios*, « qui se tient devant la porte »²². C'est donc bien Apollon qui s'exprime par la voix de Pylade. De cette constatation il résulte que le serviteur, joué par le même acteur, est lui aussi le porte-parole d'Apollon, un Apollon qui, lorsque tout est joué, lorsque les deux tyrans sont tombés dans le piège, retrouve son ambiguïté et mérite à nouveau la qualification de *Loxias*.

Résumons.

- Ag., 966-967. Clytemnestre profère une parole obscure à deux niveaux : pour Agamemnon mais aussi pour elle-même, suscitant un *klèdôn* qui provoquera aussi sa perte.
- Ag., 1279-84. La prophétie par Cassandre de l'arrivée du vengeur Oreste est d'une parfaite clarté.
- Ch., 269-296. Tout aussi clairs sont les ordres et les menaces d'Apollon.
- Ch., 523-550. Clairs aussi le songe de Clytemnestre et son interprétation par Oreste.
- Ch., 211. Électre profère un *klèdôn* involontairement obscur qui annonce l'arrivée d'Oreste et provoque la vengeance.
- Ch., 660. Oreste profère un *klèdôn* volontairement obscur qui annonce et provoque la mort des deux tyrans.
- Ch., 887. Le serviteur, avatar d'Apollon, s'exprime sur le mode de l'énigme.

Ce résumé donne une impression d'incohérence et de paradoxe, dans la mesure où les humains semblent mériter le qualificatif de *Loxias* beaucoup plus que le dieu Apollon dont c'est pourtant l'épiclèse ordinaire dans l'*Orestie*. En réalité il n'y a rien d'incohérent dans le traitement eschyléen des prophéties concernant Oreste. C'est le contexte ou, plus exactement, l'action dramatique qui explique le choix par le poète de l'obscurité ou la clarté.

- La métaphore énigmatique de Clytemnestre s'inscrit dans la stratégie de la dissimulation qui lui a permis de faire tomber Agamem-

21. Voir A. MOREAU, « L'Oreste d'Eschyle : un justicier ou un initié ? », II, *Connaissance Hellénique*, 57, 1993, p. 6.

22. Sur les épiclèses d'Apollon, voir WERNICKE, « Apollon », in *RE*, II, 1, col. 41-72.

non dans le piège. Mais en réalité dans cette stratégie elle est inutile. Au moment où elle la prononce, Agamemnon est en train d'entrer dans le palais où il trouvera la mort. Elle est inutile et même néfaste puisque la reine suscite ainsi un *klèdôn* néfaste pour elle-même. Le spectateur subtil comprend et son interprétation est confirmée lorsque la métaphore végétale qui désigne Oreste resurgit dans les *Choéphores*. Le *klèdôn* est à la fois action et prophétie.

- La prophétie de Cassandre, très claire, est à rapprocher de celle qui est formulée au vers 1246 : « J'affirme que tu verras la mort d'Agamemnon ». Elle a pour but de mettre en valeur la force de la malédiction qui pèse sur la Troyenne²³. Grâce à ces deux prédictions sur l'avenir auxquelles s'ajoute la connaissance du passé (les crimes de la race), le spectateur a la preuve que Cassandre est une prophétesse véridique. Mais la justesse des prophéties n'enlève pas les taies des yeux des Choeutes, aveuglés par la malédiction dont Apollon a frappé la prophétesse infidèle à son serment. Jusqu'au bout le Chœur s'avère incapable de deviner ce qui se prépare :

Oui, mais pourquoi, sans autre indice qu'une plainte, vouloir prophétiser la mort de notre roi !
(Ag., 1366-67)

La conséquence est qu'il ne comprend pas l'imminence du drame, n'agit pas et laisse ainsi les assassins accomplir leur besogne en toute quiétude. En ce sens la mise en valeur de la puissance de la malédiction par l'inutilité d'une prédiction pourtant très claire est un élément de l'action dramatique.

- Si les ordres et les menaces d'Apollon sont si clairs, c'est parce que le dieu n'a pas lieu ici de se livrer à son jeu favori, tromper les hommes par des prophéties ambiguës et provoquer ainsi leur perte. Il est au service de Zeus et doit donc être efficace. Il faut qu'Oreste comprenne ce qu'il doit faire, comment il doit le faire et ce qui l'attend s'il ne le fait pas.
- C'est de la même façon qu'on peut expliquer l'absence d'obscurité du songe de Clytemnestre. C'est une autre façon pour le dieu d'indiquer à Oreste quelle est sa mission.
- La parole obscure d'Électre souligne le caractère falot et passif d'un être qui subit l'action et ne la provoque pas²⁴. Elle est por-

23. Voir A. MOREAU, « L'angoisse... » (voir n. 3).

24. Voir A. MOREAU, « Naissance d'Électre », *Pallas*, 31, 1984, p. 63-82 (p. 68-75).

teuse d'un *klèdôn* mais ne l'a pas suscité et ne le comprend pas. En apparaissant aussitôt après, Oreste transforme la première partie du *klèdôn* en réalité, ce qui laisse bien augurer de la réalité de la seconde partie. Involontairement ou non, il est, au contraire de sa sœur, porteur d'action.

- Cette pesée du héros sur l'action grâce aux mots est encore plus manifeste, bien sûr, dans le *klèdôn* efficace qu'il formule face au serviteur.
- Le châtement des coupables étant assuré, Apollon, prophétisant par la bouche du serviteur, peut goûter à nouveau les délices de l'ambiguïté sans craindre de mécontenter son père, Zeus justicier.

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

LE REGARD ET LA PAROLE DANS LES CHOÉPHORES

par Philippe YZIQUEL

S'il est vrai que l'homme grec est un spectateur, comme le rappelle Charles Segal¹, les *Choéphores* nous invitent à une réflexion sur le statut du regard et de la parole tragiques, dans une pièce marquée par le jeu qui s'établit entre l'apparence et la profondeur, le rituel et la ruse, l'invocation aux puissances tutélaires et le recours à la parole efficace. En s'intéressant à la façon dont le chœur guide les prières des « petits de l'aigle » et sait faire surgir la parole enfouie, ou en analysant l'importance du regard que les dieux portent sur les mortels qui les invoquent, il s'agit de mettre en évidence la manière dont l'accomplissement de la justice divine est rendu perceptible aux spectateurs sur le plan de la dramaturgie. Le regard et la parole sont des termes si vastes que le champ qu'ils recouvrent concernerait en fait l'ensemble du phénomène théâtral; pour en conserver toute la pertinence, nous privilégierons ce qui, dans le cours de la pièce, transforme un regard ou une prise de parole en une action tragique². Le regard cesse d'être une perception pour devenir l'instrument d'une compréhension profonde de l'activité de puis-

1. Voir Charles SEGAL, « L'homme grec, spectateur et auditeur », *L'homme grec*, sous la direction de J.-P. VERNANT, Paris, 1993, p. 239-276.

2. Ce choix méthodologique s'inspire des théories linguistiques contemporaines qui mettent l'accent sur la dimension pragmatique dans la façon d'utiliser le langage (ainsi John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1970, trad. fçse de *How to Do Things with Words*, Cambridge [Mass.], 1962).

sances supérieures à l'homme, tandis que la parole constitue un mode d'intervention efficace, dans un univers en proie à la confusion. Nous envisagerons dans un premier temps le rôle du regard et de la parole dans un espace que l'on pourrait qualifier d'horizontal, celui des échanges parfois obscurs entre les mortels³. Mais le regard et la parole acquièrent leur légitimité en favorisant un second type de relation qui unit le monde des hommes à celui des puissances divines. Il existe un bon usage du regard et de la parole, qui vient favoriser l'accomplissement des desseins divins. Enfin, envisagés dans une perspective plus vaste, le regard et la parole trouvent leur accomplissement sous la forme d'une vision et d'une profération divines qui dépassent le cadre limité des mortels, pour s'épanouir dans l'infini des perspectives offertes par la méditation poétique.

1. UN MONDE DOMINÉ PAR L'INCERTITUDE

AUTOUR DE LA SCÈNE DE RECONNAISSANCE

À la différence de ce qui se passait dans *Agamemnon*, et comme en contrepoint, l'action tragique des *Choéphores* oppose un espace extérieur où la parole peut se développer librement à un espace intérieur régi par la dissimulation et l'impiété, comme le rappelle le chœur aux vers 106-108⁴. La deuxième partie de l'*Orestie* s'ouvre sur un spectacle déconcertant pour le regard du spectateur comme pour celui d'Oreste : ce dernier, que le spectateur découvre en train d'invoquer, sur le tombeau d'Agamemnon, les puissances divines et infernales qui entourent son arrivée à Argos, voit s'avancer précisément vers ce tertre funéraire le cortège des choéphores conduit par sa sœur Électre : « Que vois-je ? quel cortège de femmes s'avance ainsi en longs voiles funèbres ? » (v. 10-12)⁵. Cette interrogation limi-

3. La distinction entre les dimensions horizontale, verticale et divine est explicitée par R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle*, t. 1, Paris, 1983, p. 141.

4. Au sentiment de respect suscité par le tombeau d'Agamemnon répond la crainte qui règne sans partage dans le palais (v. 55-58 et 75-83) : M. CROISSET, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928, p. 210; et le commentaire d'A.F. GARVIE, *Aeschylus Choephoroi*, Oxford, 1988 (1^{re} éd. 1986), p. xli.

5. Les traductions sont empruntées à l'édition de P. MAZON, Paris, 1921-1925, parfois avec des modifications.

naire oriente la signification de la parodos et prélude à la scène de la reconnaissance. Le chant du chœur fournit en effet l'occasion d'un spectacle pathétique qui sollicite le regard par l'intensité des démonstrations orientales de deuil (v. 22-31)⁶, mais il constitue aussi le premier temps du processus qui voit s'opposer plusieurs types de parole. Alors que les ordres de Clytemnestre appartiennent à l'espace fermé du palais, le chœur se fait l'écho de paroles qui dépassent la seule psychologie humaine, en rapportant les propos des interprètes des songes, capables de traduire en parole le courroux des morts (v. 32-42). À ces deux prises de parole rapportées s'ajoute l'acte même de l'énonciation, qui appartient en propre au chœur. Il lui revient de traduire et de citer les propos des autres locuteurs, tout en se réservant le soin d'énoncer les lois qui fondent la légitimité, ou l'absence de validité, de ce qui se dit autour de lui. Il rappelle donc la primauté de la loi du sang (v. 66-74), insiste sur les exigences de Δίκη (v. 59-65) et formule une série d'oppositions entre légitimité et usurpation (v. 49-54), respect et crainte (v. 55-59), authenticité du sentiment et apparence d'obéissance (v. 75-83)⁷. Au moment de commencer la prière sur la tombe, c'est encore lui qui se fait l'interprète de la sagesse ancienne, sous la forme d'un « adage trois fois vieux », τριγέρων μῦθος φωνεῖ (v. 314).

Prélude indispensable à la vengeance, la scène de l'*anagnorisis* dévoile le rôle dévolu au regard et à la parole dans la tragédie. Les premiers mots qu'Oreste adresse à sa sœur visent à rappeler la présence divine qui préside aux actions humaines, avant de formuler une énigme qui joue sur le registre métalinguistique : « Adresse aux dieux le vœu de conserver la chance que toujours tu formules des vœux qu'ils réalisent » (v. 212-213), puisqu'il s'agit d'énoncer des vœux qui renvoient à d'autres vœux, c'est-à-dire à des actes illocutionnaires, des actes de langage⁸. Une fois l'identité d'Oreste affir-

6. Leur caractère spectaculaire devait être encore magnifié par le jeu stylisé et la virtuosité gestuelle des danseurs (P. GHIRON-BISTAGNE, « Acteurs de la transe dans l'Antiquité », *Cahiers du GITA*, 4, 1988, p. 75).

7. Au contraire, le rétablissement de l'harmonie implique la résolution de ces conflits : après le meurtre, le chœur célèbre la liberté retrouvée (v. 957-963) et exprime ouvertement son affection pour les Atrides (v. 819-826), tandis que le respect est associé à la crainte dans les paroles d'Athéna sur l'Aréopage (*Eu.*, 690-691).

8. F. ARMENGAUD, *La pragmatique*, Paris, 1985, p. 77-95. Par *métalinguistiques*, nous entendons les énoncés qui renvoient d'abord aux conditions de leur

mée par ce détour discursif, c'est au tour du regard d'être sollicité, également de façon détournée, puisque le témoignage visuel n'est recevable que s'il porte sur des objets et des indices, comme l'empreinte des pas et le dessin du tissu :

Ainsi, quand tu me vois, tu refuses de me reconnaître, et tout à l'heure, quand tu as aperçu cette boucle coupée en symbole de deuil, ton cœur s'est envolé de joie, et tu croyais alors me voir, et, de même, quand tu examinais l'empreinte de mes pas. (v. 225-228)

Il faut les exhortations « σκέψαι, regarde » (v. 230), « ἰδοῦ, vois » (v. 231) pour parvenir à convaincre Électre, qui regrettait, quelques instants plus tôt, que la boucle de cheveux ne puisse pas prendre la parole pour l'éclairer (v. 195-200).

LA PAROLE DU CHŒUR

La maîtrise dont le chœur fait preuve dans le maniement de la parole apparaît alors dans les conseils qu'il prodigue aux enfants d'Agamemnon après la reconnaissance. Il sait recommander un silence protecteur, d'autant plus impressionnant qu'il s'accompagne de l'évocation visuelle de la mort des usurpateurs, et se méfie d'une parole frivole et nuisible, symbole de l'oppression qui pèse sur le palais (v. 264-268). Par rapport à la crainte et à l'isolement du Veilleur, contraint de garder un silence accablé qui l'empêche d'agir sur les événements (prologue d'*Agamemnon*, v. 36-39), le chœur des choéphores, réduit en apparence à l'inaction, sait user de la seule arme qu'il possède, le langage. Quand la réussite du plan d'Oreste requiert la discrétion, il peut faire preuve de prudence, « se taire à propos et dire les mots qu'il faut » (v. 581-582), ce que la suite des événements confirmera pleinement, puisque c'est lui qui parvient à tromper la vigilance d'Égisthe (v. 770-773). L'expression λέγειν τὰ καίρια n'est donc aucunement un truisme, mais souligne au contraire la gravité des responsabilités qui incombent au chœur⁹.

production : on définit la fonction métalinguistique comme « la fonction du langage par laquelle le locuteur prend le code qu'il utilise comme objet de description, comme objet de son discours » (J. DUBOIS *et alii*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, 1973, p. 317).

9. Dans Thèbes assiégée c'est celle qu'emploie Étéocle pour définir ses devoirs de prince (*Se.*, 1-2), qualité qui est également reconnue à un autre maître de la parole authentique, le devin Amphiaraos (*Se.*, 619). La même expression qu'en

L'autre aspect de ce savoir-faire réside dans la dimension didactique et mnémonique de la parole du chœur : c'est lui qui encourage les enfants d'Agamemnon à raviver le souvenir des outrages passés (v. 429-455), jusqu'au moment où les vivants se tournent directement vers le mort :

Souviens-toi du bain, père, où tu fus immolé. — Souviens-toi du filet
de leurs ruses nouvelles. (v. 491-492)

La parole apparaît ainsi dotée d'un véritable dynamisme. Au chœur qui l'arrache à des regrets inutiles (v. 372-379) Oreste répond par l'image d'une parole qui touche sa cible : « Ce mot-là, comme un trait, va droit à mon oreille » (v. 380-381). Les exhortations d'Électre et du chœur approfondissent la signification de cette comparaison :

Entends et inscris dans ton cœur. — <inscris> et par tes oreilles laisse
descendre mon avis jusqu'au fond calme de ta pensée. (v. 450-452)

La parole qui vole comme un trait se cristallise en écriture métaphorique et s'assimile à un plongeur qui descend dans les profondeurs de la pensée. Sans exagérer la portée de cette transposition, il apparaît que la description stylisée d'une activité aussi familière que celle d'écouter attentivement peut renvoyer en fait à une image de l'être humain différente de la conception anthropologique moderne¹⁰. Enfin la fonction de gardien de la mémoire dévolue au chœur s'épanouit dans le stasimon qui suit la sortie d'Oreste, consacré à l'évocation des monstres féminins. Pour comprendre l'importance et l'enjeu de ce qui va se passer dans le palais, le chœur situe le destin de Clytemnestre dans une série de crimes commis par des femmes pour en dénoncer l'impudence. La parole sert alors à rappeler des faits mythologiques pour attester la légitimité de l'entreprise d'Oreste. Le récit des crimes d'Althaïa, de Skylla et des Lemniennes est ponctué

Ch., 582 se retrouve dans le fr. 208 de *Prométhée Πυρφόρος*, dans une trilogie qui accorde une grande importance au silence et à la parole, en particulier pour tout ce qui touche au secret détenu par Prométhée (S. RADT, *TrGF*, vol. 3, Göttingen, 1985, p. 329).

10. Cette représentation du fonctionnement de l'intellect se retrouve dans la description que fait Pélasgos de ses hésitations : « Oui, j'ai besoin d'une pensée profonde qui nous sauve, et que, tel un plongeur, descende dans l'abîme un clair regard » (*Su.*, 407-409); D. SANSONE, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden, 1975, p. 79-92.

d'interventions relatives au discours lui-même (v. 595; 602-605; 623; 631-634) qui révèlent la pleine conscience que le chœur a de sa mission : « Quelle est de ces vérités celle que je n'aie pas le droit de rappeler ? » (v. 638).

IMPIÉTÉ DES PAROLES ET FAUSSETÉ DES REGARDS

Les propos de Clytemnestre ne sont connus dans un premier temps que de façon indirecte, rapportés par le chœur, qui est contraint de prendre ses distances en corrigeant ce qu'a de scandaleux le projet de la reine, par l'emploi de l'oxymore *χάριν ἀχάρι<το>ν* (v. 44)¹¹. L'impiété de Clytemnestre est de nouveau stigmatisée aux vers 429-433, si bien que c'est l'identité même de la reine qui est mise en question : « ma mère, il est vrai, mais qui dément ce nom, l'impie », selon les termes d'Électre¹². L'impiété du langage trouve son correspondant, sur le plan du regard, dans l'attitude hypocrite de la reine, que dénonce naïvement la Nourrice : après une nouvelle citation des propos de Clytemnestre, qui constitue elle-même une reprise des ordres d'Égisthe, Kilissa souligne l'écart qui existe entre ce qui se donne à voir, l'apparence, et la profondeur d'un sentiment obscur, que l'allusion au palais d'Atrée charge de suggestions inquiétantes¹³. L'intérêt de la réflexion de la Nourrice vient de ce qu'elle allie un processus complexe d'énonciation et une volonté de dissimulation, qui s'exerce sur les deux registres de la parole et du regard, à

11. A. MOREAU, *Eschyle. La violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 57; et A.F. GARVIE, p. 58-59. La même expression apparaît en *Ag.*, 1545, *ἄχαριν χάριν*.

12. V. 190. L'expression *οὐδαμῶς ἐπώνυμον* renvoie à une conception du langage qui implique une relation nécessaire entre le nom et l'être qu'il représente, comme dans les interprétations des noms de Parthénopée et de Polynice, proposées par Étéocle, le Messager ou le chœur dans les *Sept contre Thèbes* (v. 536, 658 et 829-831); N. LORAUX, « *Poluneikes eponumos* : les noms des fils d'Œdipe, entre épopée et tragédie », in C. CALAME (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, 1988, p. 151-166.

13. « “Les étrangers, sans retard, demandent Égisthe” — tel est l'ordre de la maîtresse — “afin que plus nettement, d'homme à homme, il vienne écouter leur message”. Elle, devant ses serviteurs, s'est fait un visage sombre; mais ses yeux, en dedans cachent un sourire, car tout, pour elle, finit au mieux, tandis que, pour ce palais, c'est la ruine complète que nous annoncent trop clairement ces étrangers. Sûrement, à les entendre, il aura, lui, le cœur ravi de la nouvelle qu'il apprend ! » (v. 734-743).

une prise de conscience de la fausseté des relations humaines dans le palais d'Atrée : le regard et la parole sont, sous le règne des usurpateurs, des instruments d'oppression et d'aliénation. L'apparition d'Égisthe aux vers 838-854 vient confirmer le rapport de Kilissa.

Dans ses paroles, Égisthe associe trois éléments : l'importance du discours rapporté, la pertinence douteuse d'une parole incertaine, enfin sa propre clairvoyance :

Je reviens, non de moi-même, mais appelé par un message. On me dit que des étrangers nous apportent une nouvelle qui certes n'était point désirée, celle de la mort d'Oreste. [...] Mais faut-il estimer ce qu'on nous conte véridique et réel ? Ne serait-ce point de ces propos peureux de femmes qui jaillissent et s'envolent, puis disparaissent sans plus de réalité ? Que peux-tu m'en dire qui s'impose à mon esprit ?

En réponse à la suggestion du chœur d'aller s'informer par lui-même, il ajoute :

Je veux à mon tour voir et questionner le messager. Était-il lui-même auprès du mourant ? Ou parle-t-il d'après une rumeur confuse ? Je le défie bien en tout cas de tromper ma clairvoyance.¹⁴

À travers ces propos se révèle la véritable nature du regard et de la parole tragiques dans un monde dérégulé. Égisthe oppose une parole féminine dévalorisée, ravalée au rang de rumeur, φάτις, à la certitude d'un langage fondé sur l'expérience. Ce sont pourtant les paroles trompeuses du chœur qui vont favoriser la réussite du plan d'Oreste, en déterminant Égisthe à se présenter seul devant l'étranger de Phocide. En revanche, la parole si mâle d'Égisthe accumule les *kledones* : non seulement il n'est question que de destin funèbre (v. 841) en des termes qui vont bientôt s'appliquer à lui (σνήσκοντος ἐγγύθεν, v. 852), mais le mot même de κληδών qualifié imprudemment d'ἄμαυρᾶς (v. 853) suggère que les paroles prononcées par Égisthe possèdent un sens qui échappe précisément à cette clairvoyance, φρένα ὠμματωμένην (v. 854), dont il est si fier. Le devin innocent qu'était la Nourrice (v. 758-759) a eu finalement raison du mauvais devin (v. 777). Dans cet univers de ruse, le regard sert à abuser les autres, comme Clytemnestre face à ses serviteurs, ou à fonder de fausses certitudes, comme dans le cas d'Égisthe¹⁵.

14. V. 838-841 et 844-847; v. 851-854.

15. Le verbe employé par Égisthe, ὠμματώω, se retrouve en *Su.*, 467, pour désigner la lucidité de Pélasgos face aux Danaïdes, tandis que Prométhée a recours au composé ἐξομματώω pour rappeler son activité herméneutique auprès des mortels

APPARENCE TROMPEUSE ET RELAIS DE PAROLE AU SERVICE DE LA RUSE

Il n'est dès lors pas surprenant que ce soit par une ruse fondée sur le déguisement et sur des paroles faussement rapportées qu'Oreste parvient à mettre fin au désordre à Argos. Le plan qu'il annonce après le kommos repose sur l'exploitation des ressources du regard et de la parole :

Semblable à un étranger, chargé de l'attirail complet d'un voyageur, j'arriverai aux portes de la cour avec Pylade que voici, hôte étranger avec l'hôte de lance de la maison. Tous deux nous emploierons la langue du Parnasse, en imitant l'accent du parler de Phocide. (v. 560-564)

Ce déguisement va bien au-delà d'un simple stratagème : il acquiert une dimension proprement tragique parce qu'il participe de ce processus de subversion à l'œuvre dans l'ensemble de la trilogie¹⁶. Pour répondre à la ruse employée par Clytemnestre et Égisthe, au mépris des lois qui régissent la nature (comme le suggèrent les réseaux métaphoriques de la femelle tueuse du mâle)¹⁷, il faut avoir recours au même procédé. Le jeu de scène qui prend place après le premier stasimon, aussitôt après que le chœur a mentionné « l'Érinys fameuse par ses noirs desseins » (v. 652), montre Oreste se manifestant par la voix à la porte du palais : « Esclave, esclave, entends frapper aux portes de la cour » (v. 653). Malgré la simplicité de ce retour, qui contraste fortement avec l'entrée prestigieuse d'Agamemnon dans la pièce précédente, ce *paraklausithuron* d'un nouveau genre est lourd de sens¹⁸. En présence de l'esclave, Oreste déploie la ruse inhérente

(*Pr.*, 499). Le verbe n'implique donc pas en lui-même de signification défavorable : c'est l'atmosphère corrompue du palais d'Atrée qui est ici soulignée.

16. P. VIDAL-NAQUET rappelle que « plus fondamentalement, Oreste apparaît, dès le début de la pièce, avec cette ambivalence qui caractérise [...] le préhoplite, l'éphèbe, apprenti-homme et apprenti-guerrier usant de la ruse avant d'acquérir la morale de la bataille » (« Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle », in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. 1, Paris, 1986 [1^{re} éd. 1972], p. 151).

17. A. MOREAU, p. 185-195.

18. O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, p. 340-343; A.F. GARVIE, p. 224-228, qui ne voit pas de sarcasme dans la réflexion d'Oreste sur l'hospitalité. Il ne s'agit cependant pas, pour nous, d'explorer la psychologie (bien hypothétique) d'Oreste, mais de nous attarder sur la mise en place d'un processus signifiant : étant donné l'importance du thème de l'hospitalité dans *Agamemnon* (à travers les

au langage, en combinant une parole fallacieuse, sur le mode du discours rapporté (v. 663-667), et une parole ironique qui rappelle les devoirs de l'hospitalité (v. 656). Enfin la recherche d'une parole claire et intelligible (v. 667), qui constitue habituellement un point d'ancrage pour des héros en proie à l'incertitude¹⁹, devient dans l'économie de la vengeance une arme supplémentaire pour abuser les esprits fourbes et les prendre à leur propre piège.

En présence de Clytemnestre²⁰, Oreste obéit à la même logique : conformément à ce qu'il avait annoncé, il s'avance sous un déguisement, que le spectateur, mis dans la confiance, apprécie en pleine connaissance de cause. Le jeu sur l'apparence prend appui sur un langage trompeur, diffracté par la multiplicité des relais d'énonciation, réels et fictifs, depuis Strophios de Phocide jusqu'à Clytemnestre, en passant par Oreste déguisé en Phocidien, l'esclave-portier et la Nourrice²¹. L'ironie dont fait preuve Oreste apparaît aussi dans le tour par lequel il achève son discours :

Parlé-je à des parents qualifiés pour m'entendre ? Je l'ignore, mais qui lui a donné le jour, sans doute, ne l'ignore pas.

Les mots grecs τὸν τεκόντα peuvent être compris au sens général et renvoyer à la mère, mais le masculin invite aussi à y voir une allusion au père mort qui est à l'origine de la vengeance²². La réponse de Clytemnestre mêle les allusions au regard et à la parole sur le mode

figures antithétiques de Pâris et de Cassandre), les allusions aux règles de l'hospitalité dans les *Choéphores* ne peuvent manquer d'éveiller l'attention des spectateurs.

19. Voir par exemple Pélasgos (*Su.*, 948), Prométhée (*Pr.*, 975) et les choéphores (*Ch.*, 121). Athéna face aux Érinyes revendique la même clarté du langage (*Eu.*, 420).

20. L'attribution des vers 691-699 à Clytemnestre est discutée : R.P. WINNINGTON-INGRAM penche pour Électre, dont les paroles refléteraient les préoccupations exprimées dans le kommos (*Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 216-218). Cette hypothèse se heurte cependant à de nombreuses objections liées au rôle d'Électre (v. 554), au statut dominant de Clytemnestre et à l'existence d'un registre allusif dont la pertinence est accrue s'il met en présence Oreste et Clytemnestre. O. TAPLIN (p. 340) et A.F. GARVIE (p. 233-234) se prononcent pour l'attribution à Clytemnestre.

21. Strophios, v. 680-687; Oreste déguisé en voyageur phocidien, v. 674-679 et 688-690; l'esclave, v. 663-667; Clytemnestre et Kilissa, v. 734-737.

22. P. MAZON choisit la première solution p. 106, n. 3, de son édition, alors que G. ITALIE distingue les emplois de τέκτω selon qu'il concerne la mère ou le père et classe dans cette dernière catégorie l'occurrence du v. 690 (*Index Aeschyleus*, Leiden, 1964, p. 297).

de la dissimulation, alors qu'inconsciemment elle formule des *kle-dones* que les spectateurs peuvent décrypter. L'offre d'un bain chaud formulée par Clytemnestre ne manque pas de sel, si l'on songe aux circonstances qui ont entouré la mort d'Agamemnon (Ag., 1540; Ch., 491). Quant à « l'accueil d'un regard loyal » (v. 671), il reste du domaine de l'irréel, comme le montre la remarque de la Nourrice (v. 769). En outre les paroles de Clytemnestre constituent un écho lointain des mots par lesquels le chœur des Argiens accueillait Agamemnon dans la pièce précédente²³. Non pas qu'il faille nécessairement supposer que Clytemnestre ment à cet instant précis, mais ses paroles, mêmes sincères, ne font que rappeler les stratagèmes antérieurs en soulignant à quel point le libre jeu du regard et de la parole s'est perdu à Argos. De surcroît la mention de l'Imprécation à la vue perçante (v. 692-693) renouvelle le thème du regard, au moment où le fait de la nommer constitue un présage qui s'applique à son insu à l'énonciatrice, tandis que la métaphore de l'arc remet en mémoire la personnalité divine qui conduit la vengeance²⁴.

APPEL à TÉMOIN

Après le double meurtre, le recours au regard et à la parole prend une nouvelle forme. Pour justifier son entreprise, alors que déjà la présence des Érinyes se fait menaçante, Oreste invoque en effet différents témoignages. Il est remarquable que ses premiers mots soient : « Contemplez les deux tyrans de la patrie » (v. 973), repris plus loin par « Contemplez, vous qui n'avez qu'ouï nos maux » (v. 980). La répétition de ἴδεσθε et la distinction entre le témoignage direct et les récits montrent le souci d'établir la légitimité de la vengeance. Cependant les témoignages humains sont à eux seuls insuffisants, et c'est d'un même mouvement qu'Oreste passe du souvenir de son père mort à la mention d'un autre père, le Soleil qui voit tout, ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε, / Ἥλιος (v. 985-986). Le verbe employé est riche de sens, puisque c'est celui qu'Oreste utilise dès le prologue

23. Ag., 795-798 : « Mais l'homme clairvoyant qui connaît son troupeau ne se laisse pas duper par des regards qui semblent révéler un cœur tout dévoué et dont la caresse trahit une amitié qui n'est pas sans mélange ». Le chœur avait déjà adressé une mise en garde analogue au héraut (v. 615-616).

24. Oreste aura recours à cette image lorsqu'il évoquera les contraintes qui s'exerçaient sur sa conduite (v. 1033).

dans son invocation à Hermès (v. 1), avant d'y avoir de nouveau recours pour désigner le type de regard protecteur qu'il attend d'Agamemnon pendant le combat (v. 489 et 583)²⁵. Lorsqu'Oreste quitte la scène, le chœur reprend ce verbe pour souhaiter qu'un regard divin se porte sur lui et le protège (v. 1063). Ces multiples occurrences montrent que la question du regard et de la parole ne peut pas être circonscrite au seul domaine humain, et qu'au moment où les mortels échangent des regards trompeurs et des propos biaisés, des puissances divines et infernales prennent part à ces entreprises.

Le vocabulaire juridique employé par Oreste, lorsqu'il demande à Hélios d'être son témoin (μάρτυς, v. 987, repris par μαρτυρεῖν, v. 1042, à propos du témoignage des Argiens) se retrouve appliqué à un objet inanimé, le voile dont Clytemnestre s'est servi pour enserrer Agamemnon. Le verbe μαρτυρεῖ (v. 1010) transforme ce qui n'était qu'un instrument, une pièce à conviction que l'on contemple, en une force actantielle déterminante²⁶. La prise de parole qui entoure l'exhibition de ce voile révèle l'incertitude des personnages face à la nature des événements : l'impossibilité de le définir verbalement par approximations successives (v. 997-1004)²⁷ rejoint les hésitations sur les termes qui ne parviennent pas à épuiser la réalité monstrueuse de Clytemnestre :

25. Chez Eschyle, ce verbe ne se rencontre que dans l'*Orestie*, en *Ag.*, 1270 (regard railleur d'Apollon jeté sur Cassandre), *Ag.*, 1579 (regard des dieux qui punissent le crime), et en *Eu.*, 220 et 224 (où Apollon oppose le regard vengeur et partial des Érinyes au regard pénétrant d'Athéna). Chez Pindare le verbe ἐποπτεύω est employé pour définir le regard vivifiant de la Charis (*Ol.*, 7, 11). Le substantif ἐποπτήρ se rencontre également en *Se.*, 640 pour qualifier les dieux ancestraux que Polynice invoque au moment de revenir à Thèbes.

26. Par force actantielle, nous désignons un être vivant, divin, humain, animal ou tout autre, aussi bien qu'un objet inanimé (partiellement) comme le fer dans les *Sept contre Thèbes* (v. 730), un élément comme la mer dans les *Perses* qui tire vengeance des outrages infligés par Xerxès (v. 746), voire une puissance, comme la Colère qui veille dans le palais d'Atrée (*Ag.*, 155). L'intérêt de ce concept emprunté librement aux théories d'A.-J. GREIMAS (J.-M. ADAM, *Le récit*, Paris, 1984, p. 59-79) est d'éluider les notations psychologiques que le lecteur moderne projette spontanément sur des textes anciens.

27. « De quel nom l'appeler pour rencontrer juste, tout en usant des termes les plus doux ? Piège à fauve ? Draperie de cercueil, entourant le mort jusqu'aux pieds ? Non, filet, bien plutôt, panneau, voile entrave... ». L'incapacité où se trouve Oreste sur le plan énonciatif redouble le sentiment d'*amechania* éprouvé par la victime du piège.

Que te semble-t-elle ? Murène ou serpent ? Un être en tout cas capable d'infecter sans morsure, au simple contact, par le seul effet de son audace et de son orgueil naturel. (v. 994-996)

Oreste s'évertue à utiliser les ressources du langage en proclamant le voile assassin de son père (v. 1015), et celles du regard en invitant ses concitoyens à examiner les taches de sang, alors que son acte apparaît surdéterminé par la parole d'Apollon qui le guide, comme par les regards menaçants qui le guettent. Le regard et la parole des hommes sont pris dans un réseau plus vaste de relations qui impliquent les puissances divines dont le secours est attendu. Si, selon le mot de J. de Romilly, les personnages d'Eschyle vivent « sous le regard des dieux »²⁸, il importe de prêter attention à la manière dont les mortels savent attirer leur regard par les mots appropriés.

2. LE BON USAGE DU REGARD ET DE LA PAROLE

LE REGARD DIVIN

L'objet de la longue prière sur le tombeau d'Agamemnon (ἐπι-τύμβιος ὄρῃνος)²⁹ est de réparer l'outrage commis par ses meurtriers et de s'assurer le concours des puissances divines et infernales concernées par la vengeance³⁰. Nous avons vu avec l'emploi du verbe ἐποπτεύω que la pièce commence par une invocation à Hermès Chthonien. Regard et parole sont complémentaires, puisqu'Oreste sollicite à la fois la protection du regard divin et l'écoute attentive du mort. Le choix d'Hermès suggère plusieurs associations : les deux épiclèses sous lesquelles il apparaît dans les *Choéphores*, Chthonien (Χθόνιος, v. 1, 124 et 727) et Nocturne (Νύχτιος, v. 728)³¹, renvoient aux multiples fonctions d'un dieu psychopompe, protecteur des voyageurs, capable de faire le lien entre le domaine des divinités olympiennes et le monde infernal. En outre, maître du langage

28. J. DE ROMILLY, *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, 1995, p. 17 : « les héros d'Eschyle, vivant sous le regard des dieux, étaient le lieu du combat entre ce que ceux-ci approuvent et ce qui les irrite ».

29. V. 334-335, repris par ὄρῃνων ἐπιτύμβιδίων, v. 342.

30. W. SCHADEWALDT, « Der Kommos in Aischylos' *Choephoren* », *Hermes*, 67, 1932, p. 352-353.

31. C. RAMNOUX, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, 1986 (1^{re} éd. 1959), p. 128-132 et 150-160.

obscur de la ruse, il constitue un auxiliaire efficace pour aider à l'accomplissement de la parole oraculaire de Loxias. C'est à lui qu'Électre confie le soin de faire parvenir sa prière à Agamemnon, en des termes bien proches de ceux qu'emploie Oreste dans le prologue³², similitude qui révèle déjà la présence agissante de la divinité.

Malgré le désarroi d'Électre et du chœur, qui ignorent encore le retour d'Oreste, le sentiment que les hommes vivent sous le regard des dieux constitue un motif de confiance plusieurs fois exprimé dans la parodos et le premier épisode, jusqu'à la reconnaissance. Le verbe qui qualifie le regard acéré de Diké est *ἐπισκοπεῖ* (v. 61), tandis que les divinités auxquelles Électre adresse ses prières par l'intermédiaire d'Hermès sont les « dieux souterrains, témoins vengeurs du meurtre de mon père », *δαίμονας πατρώων αἱμάτων ἐπισκόπους* (v. 125-126). La reprise de ces termes formés sur le même radical montre que les exigences de la Justice englobent des puissances de nature distincte : Diké appartient au monde des Olympiens, tandis que les divinités souterraines, les *δαίμονες*, sont identifiées de façon plus imprécise. Cette observation souligne à quel point le meurtre d'Agamemnon ne se limite pas au seul plan des actions humaines, mais constitue un bouleversement de l'ordre du monde qui concerne tous les niveaux de la pensée religieuse d'Eschyle, depuis la croyance dans la permanence des liens du sang, jusqu'à la conception plus élaborée d'une Justice divine dont Zeus est à la fois le garant et le père. Le regard évoqué par Électre et le chœur diffère également de celui qu'Oreste cherchait à susciter dans le prologue. Il ne s'agit pas de solliciter la protection d'un dieu, mais d'affirmer avec force qu'un meurtre commis dans un monde dominé par des présences surnaturelles ne peut pas demeurer impuni. Cette croyance dans la proximité du regard divin, à la fois protecteur et justicier, se retrouve dans des situations analogues : Étéocle mentionne les divinités tutélaires de Thèbes (*Se.*, 272), tandis que les Danaïdes savent rappeler à Pélasgos la présence décisive de Zeus Suppliant, « celui qui d'en haut tout regarde » (*Su.*, 381) et observe le déroulement de la scène, prêt à sanctionner les manquements au devoir religieux (*Su.*, 402). Enfin les Érinyes ont recours au même terme pour définir l'action bienfaisante de l'Effroi, gardien

32. « Puissant messager des vivants et des morts, entends-moi, Hermès Infernal, et charge-toi de mon message : que les dieux souterrains, témoins vengeurs du meurtre de mon père, prêtent l'oreille à ma voix, et la Terre elle-même, qui, seule, enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond » (v. 165 et 124-128).

du centre de la vie intellectuelle et affective, les φρόνες, en un processus d'intériorisation des exigences divines (*Eu.*, 518)³³.

L'invocation à Hermès est suivie, après la reconnaissance, par un nouvel appel au regard divin, adressé cette fois à Zeus, en une formule qui suggère une sorte de glissement de la paternité terrestre à la protection divine : « Zeus, Zeus, viens contempler notre misère. Vois : les petits de l'aigle ont perdu leur père » (v. 246-247)³⁴. Le regard divin équivaut ici à une forme de reconnaissance du droit. Le spectacle de la couvée orpheline prolonge la métaphore initiale d'*Agamemnon* qui identifiait les Atrides à des rapaces (*Ag.*, 111-125) et justifie une demande de protection émanant d'êtres incapables de se défendre, tout en constituant un rappel des liens qui existaient entre Agamemnon et Zeus, matérialisés par les offrandes sacrificielles (v. 255-263). L'image de l'aigle et de la vipère choisie par Oreste pour évoquer la machination de Clytemnestre et d'Égisthe vise à provoquer un sentiment d'horreur, d'autant plus que l'aigle est l'oiseau consacré à Zeus³⁵, mais aussi à stigmatiser un crime qui transgresse les lois naturelles. L'appel au regard de Zeus n'est donc pas naïf : l'orant construit une représentation métaphorique destinée à orienter la signification du spectacle qu'il offre à la divinité, afin d'influencer sa réaction³⁶. En invoquant ainsi le regard protecteur de Zeus,

33. Les autres occurrences de ces deux mots concernent la vigilance d'Athéna dans la plaine de Phlégra, sur le site de la Gigantomachie (*Eu.*, 296), l'activité d'un chef de l'*oikos* comme Agamemnon (*Eu.*, 740), voire, au passif, le dénuement de la couche du Veilleur, désertée par « l'œil des songes » (*Ag.*, 13, trad. L. BARDET et B. DEFORGE). Par comparaison, chez les Lyriques, seul Pindare qualifie d'ἐπίσκοπος une divinité, en évoquant les Charites, protectrices d'Orchomène (*Ol.*, 14, 3-4). Dans son élégie, Solon attribue à Athéna les épithètes de μεγάλυμος ἐπίσκοπος ὀδριμοπάτρη (fr. 4, 3; A. PODLECKI, *Aeschylus Eumenides*, Warminster, 1989, p. 155). Ces comparaisons mettent en évidence l'originalité d'Eschyle, qui développe avec beaucoup plus d'ampleur le thème du regard divin, dans lequel se reflète une conception plus élaborée de l'ordre du monde.

34. Zeus est « le père des dieux et des hommes », le substitut paternel par excellence, d'autant plus qu'Oreste est le fils d'un roi, et à ce titre bénéficie encore de la protection particulière que Zeus étend sur les rois (*Ag.*, 41-44).

35. Pindare, *Pyth.*, 1, 6-10.

36. De la même façon, au moment où Oreste engage la lutte décisive, le chœur demande à Zeus de prendre connaissance d'un spectacle dont il suggère le sens par l'emploi de la métaphore du char (v. 794-799). Le texte, très altéré, ne permet pas d'interprétation sûre, mais le verbe ἰδεῖν se laisse lire deux fois (v. 787 et 798), en rapport avec le souhait du chœur de contempler la victoire d'Oreste.

Oreste joue sur différents registres, puisqu'il se comporte à la fois en orphelin démuné et en héritier légitime, nouveau chef de l'*oikos*, seul habilité à mentionner les rites domestiques, alors que sa sœur s'en tient surtout à des considérations privées (v. 130-144)³⁷. Ses réflexions vont pourtant au-delà de son seul intérêt, quand il souligne qu'à travers le cas particulier des Atrides, c'est la possibilité d'une communication fiable entre les hommes et les dieux qui est en question :

Si tu faisais périr la race de l'aigle, tu ne saurais plus envoyer à la terre
de signes qu'elle accueille avec foi. (v. 258-259)

Dans le cours du kommos une nouvelle invocation prend place, qui fait encore appel au regard. Il s'agit cette fois de celui des Imprécations, en réponse aux objurgations du chœur, qui presse les enfants d'Agamemnon de prendre une part active à la vengeance; le rappel de la loi du sang, incarnée dans la figure de l'Érinyes (v. 402-404), amène un constat accablant :

Hélas ! Souverains des enfers, toutes puissantes Imprécations des
morts, voyez ce qui reste des Atrides, en quelle indicible misère, en quel
humiliant exil ! Où donc se tourner, ô Zeus ? (v. 405-409)

En s'exprimant ainsi, Oreste fait encore une fois appel au témoignage incorruptible d'une puissance supérieure, invitée à prendre acte de l'injustice que constituent les agissements arbitraires des usurpateurs : le spectacle de la détresse des enfants du mort suffit à fonder la demande d'une intervention divine qui rétablirait le droit. Mais elle marque aussi une progression, puisque le consensus qui unit les divinités célestes et les puissances chthoniennes dans l'accomplissement de la vengeance devient de plus en plus étroit³⁸. Alors qu'Électre cherchait seulement à s'assurer l'écoute de la Terre et des puissances souterraines, les *Χθονίων τιμαί* (v. 399), Oreste va plus loin en invoquant leurs regards, démontrant ainsi l'aptitude des enfants d'Agamemnon à entrer en contact avec un domaine mystérieux, dont la proximité redoutable devient de plus en plus sensible, pour favoriser leurs desseins.

37. L. GERNET, *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris, 1982 (1^{re} éd. 1968), p. 70-72, analyse l'attitude d'« Oreste au tombeau de son père », venu affirmer son statut d'héritier par l'offrande d'une boucle de cheveux.

38. A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge (Mass.), 1971, p. 96.

Le kommos s'achève sur un suprême appel au père mort : alors qu'Agamemnon est d'abord considéré comme quelqu'un qui écoute la prière de ses enfants, Électre va plus loin en suggérant qu'il peut aussi, à la manière des puissances divines, porter un regard efficace sur sa lignée, lorsqu'elle reprend la métaphore employée par Oreste dans son invocation à Zeus :

vois ta couvée blottie sur ce tombeau, prends pitié de ta fille ainsi que de ton fils; n'efface pas du sol les derniers Pélopidès. (v. 501-503)

Outre que cet écho confirme la dimension paternelle de Zeus, il marque l'aboutissement du processus entamé dès le prologue. Trois instances sont concernées par l'entreprise d'Oreste : les Olympiens, garants de Diké, dont la volonté est rendue manifeste par l'oracle d'Apollon (v. 269-297); les puissances chthoniennes (dont dépend désormais Agamemnon, à la manière d'un Darios dans les *Perses*)³⁹, qui exigent une compensation pour le sang répandu (v. 400-404), et le mort lui-même, qui cesse d'être le destinataire inerte d'une prière destinée à réparer un outrage (v. 165 et 124-164), pour devenir l'instigateur de la vengeance et l'allié de son fils. Si l'accord entre les divinités de l'Olympe et les Érinées est avéré dans la première partie de la pièce⁴⁰, la participation active du mort au rétablissement de la justice n'est pas acquise et constitue l'un des enjeux du kommos⁴¹. L'appel au regard d'Agamemnon marque le moment où la puissance du mort est pleinement appréhendée, comme le confirme la réflexion d'Oreste déjà citée à propos de l'emploi du verbe ἐποντεῦσαι au vers 583. Le recours au regard protecteur du roi mort montre qu'Agamemnon n'est plus uniquement la victime impuissante d'une machination odieuse, mais devient une présence surnaturelle dont le courroux possède un dynamisme redoutable.

Par rapport aux autres pièces d'Eschyle, les *Choéphores* offrent l'exemple d'un type privilégié de regard divin, le regard protecteur.

39. *Pe.*, 628-630 et 640-646.

40. Cet accord est nettement perceptible dans *Agamemnon* (v. 55-59; 748-749), avant de voler en éclats au début des *Euménides* (F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca, 1949, p. 186-196).

41. La raison d'être du kommos ne réside donc pas dans la nécessité psychologique d'affermir Oreste dans sa résolution (K. REINHARDT, *Eschyle*, trad. fçse Paris, 1972, 1^{re} éd. 1949, p. 127-137). Si H. LLOYD-JONES pense que l'intervention du mort n'est pas nécessaire (*The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles, 1971, p. 75), R. AÉLION insiste cependant sur « l'évocation impressionnante de tous les alliés surnaturels qui assistaient le vengeur » (t. 1, p. 143).

Certes, Électre peut caresser un instant l'espoir que le regard de Zeus se confondrait avec sa foudre, qui frapperait les meurtriers :

Mais quand donc Zeus tout-puissant laissera-t-il tomber son bras ? Ah ! que les têtes qu'il frappera à ce pays redonnent confiance. (v. 394-397)

La tmèse qui détache le préfixe ἐπι-, le choix du verbe βάλλω, rapprochent ce passage des vœux que formulent les Thébaines dans les *Sept contre Thèbes*, lorsque le Messager décrit l'attitude des Argiens⁴². Mais le chœur intervient pour dénoncer ce qu'a de chimérique un tel espoir. Les exemples étudiés dans les *Choéphores* se distinguent également des demandes insistantes que les Danaïdes adressent à Zeus dans les *Suppliants*. L'originalité des *Choéphores* réside d'abord dans le fait que ces appels au regard divin n'émanent pas seulement du chœur, mais traduisent aussi le dénuement et la volonté d'agir qui caractérisent les enfants d'Agamemnon. Ensuite ce regard se porte sur des instances différentes : le prologue montre en effet Oreste demandant à Hermès de porter son regard, non sur lui-même, mais sur la victime d'un meurtre ancien, qui doit aider son propre vengeur à rétablir la justice (v. 1-2). Là où les chœurs féminins des Thébaines et des Danaïdes ne connaissent que trois termes, les divinités protectrices et courroucées, les *hybristai* et les victimes potentielles de la violence, incarnées par le chœur, les *Choéphores* modifient les relations entre ces éléments. Les dieux sont invoqués, non pour foudroyer les criminels, mais pour protéger les héros engagés dans une entreprise périlleuse, témoigner du caractère légitime de leur action et favoriser l'intervention du mort au nom de qui s'accomplit la vengeance. Sur le plan thématique, la différence est sensible par rapport aux autres pièces. Alors que le chœur argien rappelait dans *Agamemnon* que celui « qui a versé des flots de sang retient le regard des dieux »⁴³, et que les Danaïdes placent leurs espoirs dans le regard destructeur que portent les dieux sur les criminels⁴⁴,

42. *Se.*, 453, 485 et 630. La mise en parallèle des répliques du chœur après la description de chaque guerrier argien montre bien l'équivalence qui s'établit entre le regard de Zeus, le geste de lancer la foudre et l'anéantissement des criminels impies; sur le thème du « regard d'en haut », voir A. MOREAU, p. 206-207.

43. *Ag.*, 461-462. Le chœur continue en mentionnant l'intervention des Éri-nyes et en évoquant la foudre de Zeus.

44. Les Danaïdes invoquent fréquemment les puissances divines de l'Olympe, pour obtenir un regard protecteur (v. 1; 77-78; 145; 206 et 210; 359-360; 1031), et susciter contre les Égyptiades un regard destructeur (v. 103-106; 811-813). Dans

les héros et le chœur des *Choéphores* privilégient la relation quasi personnelle qui unit les descendants d'Agamemnon au dieu protecteur et paternel.

LA PAROLE HUMAINE

L'importance du kommos dans les *Choéphores* confère à la parole humaine une fonction essentielle. Pour réparer l'outrage commis par les meurtriers et convoquer le secours efficace de toutes les puissances, divines et infernales, concernées par la vengeance, les enfants d'Agamemnon, sous la conduite d'un chœur féminin expert dans le maniement rituel du langage, modulent une gamme impressionnante de supplications⁴⁵. La première préoccupation d'Électre et du chœur, avant même la scène de la reconnaissance, révèle que les mortels ont conscience des pouvoirs inhérents au langage, ce qui explique l'importance des notations métalinguistiques dans les invocations⁴⁶. Après les hésitations du chœur qui n'ose pas encore énoncer la loi du sang (v. 46-47), c'est Électre qui exprime le mieux cette inquiétude :

Que dire en répandant ces libations funèbres ? Où trouver des mots qui
agrément ? En quels termes prier mon père ? (v. 87-88)

L'écart entre les mots rituels et la brutalité de la réalité se manifeste par l'épanorthose qui traduit l'aporie où se trouve Électre, prête à renoncer à la parole articulée pour mieux exprimer sa réprobation au moyen du regard (v. 89-99). Il revient au chœur de préciser comment détourner un acte extérieur, effectué sur l'ordre de Clytemnestre, par l'utilisation des paroles appropriées. Les questions portant sur la formulation précise des vœux révèlent la confiance placée dans les pouvoirs du langage rituel (v. 118-122). Dans la suite de la cérémonie les hésitations sur les paroles à prononcer concernent non

leurs méditations sur le mystère de la volonté divine, elles n'établissent aucune distinction chez Zeus entre le regard, la pensée et l'action (v. 85-102 et 598-599), tandis qu'elles prennent conscience, inversement, des limites qui s'imposent au regard des mortels (v. 95).

45. F. JOUAN, « Rites et croyances : quelques problèmes chez Pindare et Eschyle », *BAGB*, 4, 1979, p. 356-361.

46. S. GOLDHILL insiste sur l'importance contraignante de l'énonciation : « Language is nowhere more binding than when addressing the gods. » (*Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, 1992, p. 58).

plus leur légitimité mais leur efficacité. Si Oreste mesure encore la distance qui sépare les vivants du monde infernal (v. 315-318), avant que le chœur ne vienne affirmer la possibilité d'une communication avec la puissance latente du mort (v. 324-331), Électre s'interroge plutôt sur la nature même des informations propres à éveiller son courroux (v. 418-419). Une fois la cérémonie accomplie, les interrogations sur la pertinence des paroles prononcées disparaissent en ce qui concerne Oreste et Électre, engagés dans l'action; mais le chœur, livré à lui-même, retrouve des accents analogues au moment décisif, conscient de l'appui que sa parole consacrée peut apporter à Oreste (v. 719-721). Le même scrupule se manifeste à nouveau, mais le destinataire de l'invocation a changé :

Zeus, Zeus, que dois-je dire ? Comment commencer ma prière, mon appel aux dieux ? Et, dans la ferveur de mes vœux, comment l'achever et dire juste ce qu'il convient de dire ?
(v. 855-858)

La multiplicité des appels et des invocations qui se répondent dans la première partie de la pièce, mais aussi au moment où Oreste entre dans le palais, se justifie par la diversité des instances impliquées dans la vengeance, Zeus et Diké, les divinités chthoniennes et le mort doté de nouveaux pouvoirs, et dont les exigences sont distinctes et complémentaires. C'est d'ailleurs dans cet enchevêtrement de puissances divines et infernales que réside l'ambiguïté de la vengeance d'Oreste. La parole humaine, exclusivement celle des enfants d'Agamemnon accompagnés par le chœur, circule donc entre deux mondes, tantôt s'élevant vers l'Olympe, tantôt descendant dans l'Hadès, tandis que le *μῆνος* du roi assassiné est supposé remonter des profondeurs. Les différents appels aux dieux et au mort respectent les principes qui gouvernent le monde divin selon une stricte répartition des honneurs et des attributions, tout en obéissant aux exigences de la construction dramatique. Dans un premier temps (prologue et premier épisode) les prières sont formulées séparément. Oreste s'adresse successivement à un dieu chthonien, à son père et à Zeus, en une progression qui définit déjà la complexité de son action. De leur côté, Électre et les choéphores sont absorbées par une cérémonie consacrée aux divinités souterraines, mais la pensée des dieux en général et de Diké ne les quitte pas (v. 148). En revanche la reconnaissance se déroule sous la protection de Zeus, entouré de Kratos et de Diké (v. 244 et 246), ce qui laisse présager l'orientation des prières suivantes.

Le deuxième moment de l'action, celui du kommos, orchestre les multiples appels adressés à Agamemnon, d'abord sur le mode du regret et de la déploration (v. 315-318; 332; 345-353; 363-371) avant la mise en garde du coryphée (v. 372-379). L'attention se tourne alors vers Zeus (v. 395 et 409) et les puissances souterraines (v. 399 et 405-406), non pour obtenir un appui en vue de la vengeance à accomplir, mais pour exprimer un sentiment d'*amechania*. Les démonstrations rituelles de deuil constituent un rappel à la réalité autant qu'une incitation à agir, donnant une nouvelle signification aux invocations adressées aux dieux. Les appels à Agamemnon se font pressants (v. 456-460, avec la reprise de *ξυγγενοῦ*), tandis que l'évocation de la volonté divine implique une intervention directe (v. 462 et 475), ainsi que le formule le coryphée dans le passage anapestique :

Allons, dieux qui régnent sous la terre, entendez l'imprécation, et, dans votre clémence, envoyez à ces enfants votre secours victorieux.

(v. 476-478)

Les vers qui suivent, parlés et non plus chantés, permettent aux enfants d'être plus précis dans l'expression de leurs attentes et de leurs espérances. Le rappel des outrages passés s'adresse désormais à un être capable d'agir, les prières à la Terre et à Perséphone visent à lui donner les moyens d'intervenir efficacement, en un mouvement qui marque l'interpénétration des mondes :

Terre, ouvre-toi : mon père veut veiller au combat. — Perséphone, envoie-nous la brillante victoire.

(v. 489-490)

Le changement accompli par le kommos se marque enfin par la prière d'Oreste :

Envoie donc la Justice combattre avec les tiens; ou plutôt, laisse-les user des mêmes prises, si, naguère vaincu, tu veux vaincre à ton tour.

(v. 497-499)

Le verbe *ἵαλλε* introduit une notion de dynamisme⁴⁷, mais c'est surtout le titre de *σύμμαχος*, décerné à la justice, qui retient l'attention, car il fait écho aux invocations à Hermès et à Zeus dans le prologue

47. Un étrange rapprochement s'effectue entre le geste de Clytemnestre qui envoie (*ἰάλλει*, v. 45; *ἱαλτός*, v. 22) le chœur accomplir un rite funeste sur le tombeau d'Agamemnon, et le souhait d'Oreste de voir son père envoyer la Justice du fond de la Terre pour l'assister dans sa vengeance.

(v. 2 et 19)⁴⁸. Enfin l'idée de la réciprocité de la ruse annonce, certes, la nature du plan qui va suivre, mais elle souligne surtout que cette ruse s'enracine dans un monde surnaturel, que le meurtre sera l'œuvre des puissances infernales autant que celui d'un prince mortel revenu venger son père.

Ces constatations montrent les changements apportés par le kommos : dans le prologue Oreste cherchait seulement à entrer en contact avec son père, comme le montre la reprise κλύειν, ἀκούσαι (v. 5). La prière d'Électre, dictée par le chœur, était plus précise, mais s'adressait encore à un être situé hors de portée, ce qui motivait le recours à Hermès, le Héraut par excellence (κῆρυξ, v. 165), tandis que les deux enfants, chacun de leur côté, emploient le verbe κηρύσσω (v. 4 et 124). Les actes de parole accomplis dans la première partie de la pièce mettent surtout en valeur tout ce qui touche à la communication elle-même : importance de l'impératif⁴⁹, association du vocabulaire de l'écoute et de la prière⁵⁰, insistance sur l'énonciation⁵¹. Dans les *Choéphores*, κλύω n'est employé que dans les appels adressés à Agamemnon et aux dieux souterrains⁵². Le verbe ἀκούω, quant à lui, ne

48. L'intervention de Diké est déjà annoncée dans le vers 461. La recherche de l'alliance avec la justice est également sensible dans les paroles des Danaïdes qui emploient le même terme de σύμμαχος (*Su.*, 342 et 395).

49. L'impératif κλῦθι, au parfum homérique (*Il.*, 1, 37 : « Κλῦθί μευ, Ἄργυροτόξε »), ne se rencontre que dans les prières d'Électre aux vers 139 et 332; le chœur emploie κλύε à l'adresse d'Agamemnon (v. 156) et κλῦτε (v. 802) pour invoquer les dieux cachés dans les profondeurs du palais, ce qui les rapproche des dieux souterrains. Les impératifs d'ἀκούω (et de son composé ἐπακούω) sont employés uniquement par ceux qui s'adressent à Agamemnon, le chœur (v. 459), Électre (v. 500), Oreste (v. 508) et le coryphée (ἐπάκουσον, v. 725).

50. Le vocabulaire de la prière, εὐχή, εὐχομαι et ses composés, implique l'idée d'écoute attentive du dieu (A. CORLU, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*, Paris, 1966, p. 117). La nature du lien entre les modalités de la parole, de l'écoute et de la prière se laisse appréhender dans les prières d'Électre et du coryphée (v. 87 et 125-126, v. 855-858) et dans les premières paroles d'Oreste à Électre (v. 212-213).

51. Les personnages d'Eschyle sont toujours conscients de l'importance des paroles qu'ils prononcent dans un contexte rituel, ce qui les amène à réfléchir au sens même de leur acte : Électre (v. 142-143 et 149), le chœur (v. 463-465) et Oreste (v. 540) définissent le contenu de leurs prières ou soulignent leur engagement émotionnel.

52. Agamemnon : Oreste, v. 5; Électre, v. 139 et 332; le chœur, v. 156. Les dieux souterrains : Électre, v. 125; le coryphée, v. 476. Par ailleurs ce verbe sert aussi à signifier l'intensité des échanges entre les participants à la cérémonie, tra-

s'entend qu'à propos d'Agamemnon⁵³. Il apparaît donc que, dans la première partie de la pièce, la plus riche en invocations, les appels au regard s'adressent d'abord aux dieux, de l'Olympe ou dans l'Hadès, alors que les invitations à être entendu visent exclusivement le monde souterrain.

Dans la seconde partie de la pièce, l'action s'accélère et ne laisse plus de temps pour la prière, sauf pour le chœur, qui reste à l'écart. Un nouveau passage anapestique permet aux esclaves, très conscientes du pouvoir de la parole authentique, de travailler elles aussi à la libération du palais, en faisant des allusions de plus en plus précises aux forces qui convoient la vengeance, Hermès (sous ses deux aspects de Chthonien et de Nocturne) et Peithô :

O sol auguste, auguste terre, dont la haute masse aujourd'hui recouvre
le corps d'un royal chef d'escadre, l'heure est venue : prête-nous
l'oreille, prête-nous ton secours. (v. 722-725)

L'emploi du verbe composé renouvelle la puissance évocatoire des précédents appels à Agamemnon, mais cette fois, c'est la terre et le tombeau, dont le chœur avait affirmé le caractère sacré (v. 106-107), qui sont l'objet de l'invocation. L'adjectif *πότνια* qualifiant le sol, *χθών*, suggère à la fois la nature divine de la Terre, et la présence de puissances souterraines vénérables⁵⁴. Un champ sémantique du respect s'ordonne à travers les multiples invocations, puisque le chœur donnait le titre de *σέβας* à Agamemnon (v. 156), alors qu'il déplorait précisément l'absence de respect au sein du palais (v. 55).

Le deuxième stasimon voit le chœur lancer ses appels à Zeus et aux divinités engagées dans l'accomplissement de la vengeance, Apollon et Hermès. Le passage est très altéré, mais il apparaît que cette

duisant les réactions du chœur (v. 411 et 414), en particulier l'effroi sacré qu'il éprouve (v. 463).

53. Si l'on ne tient pas compte des emplois de la vie quotidienne (Oreste et le portier, v. 653 et 657, Oreste et Strophios, v. 688, le coryphée et les étrangers, v. 848), le verbe *ἀκούω* sert encore, à l'impératif, à exciter le courroux d'Oreste, par le rappel des outrages passés (v. 450), exactement comme avec Agamemnon (v. 491-494).

54. Les autres occurrences de *πότνια* dans le théâtre d'Eschyle concernent, dans l'Olympe, Héra (*Se.*, 152), et dans le monde infernal, l'ombre d'Œdipe (*Se.*, 976) et l'Érinys des Labdacides (*Se.*, 887), tandis qu'Athéna a recours au même adjectif pour louer la grandeur de l'Érinys qu'elle établit dans sa cité (*Eu.*, 951). A.F. GARVIE, p. 241, remarque que le terme ne semble s'appliquer qu'à des êtres animés, ce qui renforce le sentiment de la présence des puissances infernales.

parole qui s'élance vers l'Olympe recherche le regard et l'intervention des dieux, alors que l'invitation à entendre la voix des hommes s'adresse aux dieux du palais. Ces nuances correspondent à ce qui a déjà été observé dans la première partie de la pièce. Le contact est considéré comme déjà établi avec les dieux omniscients de l'Olympe, quand les puissances souterraines et les morts sur lesquels elles exercent leur empire demandent à être d'abord, au sens strict, invoqués. La mention de Zeus est naturelle, puisqu'il est le dieu suprême, à l'heure où Oreste affronte son destin. L'appel aux dieux familiaux situe le combat qui s'engage dans le contexte de la lignée et rappelle la légitimité d'Oreste, tandis que l'image de la génération des crimes reprend celle de « l'enfant des meurtres anciens » (v. 649-650) et se charge de résonances douloureuses dans le cas du fils d'Agamemnon. L'allusion à Apollon demeure enveloppée, énigmatique, comme il convient au dieu oblique, mais le symbolisme de l'éclat de la liberté retrouvée s'inscrit dans la thématique plus générale d'un salut obtenu entre l'ombre et la lumière⁵⁵. L'alliance des deux frères, Apollon et Hermès, est à la fois celle du regard et de la parole et celle de la lumière et de l'obscurité (v. 810-811 et 816-817). Enfin, à côté de ces invocations destinées à assurer le succès d'Oreste et à en rappeler les enjeux, en particulier en faisant référence à Apollon, la parole du chœur trouve deux autres fonctions à assumer : d'abord chanter la célébration de la victoire, ce qui constitue encore un acte métapoétique, puisque le stasimon, chanté, célèbre un chant à venir (νόμον / μεθήσομεν, v. 822); ensuite il renouvelle le thème du regard en comparant Oreste à un nouveau Persée face à la Gorgone, suggérant du même coup que le conflit dépasse la mesure humaine (v. 831). L'ultime appel à Zeus intervient au moment décisif (v. 855-858). Nous avons déjà relevé le sens rituel de l'hésitation qui arrête le chœur, mais il faut noter que ce scrupule euphémique va de pair avec l'image de la lumière qui entoure Oreste : « allumant feux et clarté de délivrance » (v. 863-864), ce que le vers 961 confirme : « On peut enfin voir la lumière ». Le soin apporté par les personnages et le chœur à énoncer pieusement les prières et les invocations s'accompagne donc d'une sensibilité aux thèmes du regard et de la lumière, non seule-

55. Dans le prélude de sa lamentation, Oreste ne reconnaissait-il pas que « ombre et lumière offrent des lots qui s'équivalent » (v. 319-320), établissant une équivalence entre le sort de son père et celui des enfants, pour traduire son désespoir, mais cette correspondance révèle toute sa signification au moment du combat suprême, comme le montre l'énigme décryptée par Clytemnestre (v. 886).

ment parce que le sentiment de la protection divine s'incarne dans l'image du regard des dieux, mais encore parce que la thématique de l'ombre et de la lumière constitue un élément fondamental dans l'architecture de la trilogie, depuis les signaux allumés dans la nuit troyenne jusqu'aux torches qui accompagnent la procession en l'honneur des Euménides.

La manière dont les mortels savent ordonner leurs appels au regard des dieux et obtenir l'écoute des puissances souterraines suggère qu'il existe une répartition des honneurs et des rôles au sein du monde divin. Si, sur le plan de la réflexion théologique, la diversité des divinités invoquées reflète la superposition de croyances d'origine différente, sur le plan de la dramaturgie ce concours renforce le sentiment d'étrangeté qui envahit la scène et l'orchestra, rendant perceptible ce surgissement des forces démoniques au service de Diké : « Je tressaille à ces prières. Le Destin a longtemps tardé : à nos prières il peut paraître » (v. 463-465)⁵⁶.

3. VISION ET PROFÉRATION AU-DELÀ DES LIMITES HUMAINES

Le regard protecteur des dieux qui s'abaisse sur le monde des mortels et la parole humaine qui s'élance vers le ciel ou descend sous terre ne sont pas les seuls signes de la relation qui s'établit entre les hommes et les puissances qui les environnent. Dès le début de la pièce, les remarques du chœur sur les raisons de sa venue autour du tombeau d'Agamemnon laissent discerner l'action de forces redoutables, tandis que le discours d'Oreste qui précède le kommos contribue à faire surgir, sous la forme d'un tableau effrayant, les réalités du monde infernal. Le regard dans les *Choéphores* n'est donc pas seulement celui, abusé, que portent les victimes de la ruse sur le protégé d'Hermès, ni celui, secourable, que dardent les dieux sur ceux qu'ils aident, mais constitue également l'instrument d'un dévoilement de l'invisible. La parole connaît la même ambiguïté, puisqu'elle sait se faire transparente dans la ferveur des vœux que les humains adressent aux dieux, tandis qu'elle se charge d'une obscurité décisive quand elle émane des puissances divines et infernales pour accompagner la vengeance.

56. Au sens où K. REINHARDT parle de « l'irruption de la sphère démonique », p. 140 (trad. E. MARTINEAU).

LA PAROLE SOUTERRAINE

La parodos mentionne les raisons qui ont poussé Clytemnestre à envoyer des porteuses de libations sur le tombeau d'Agamemnon : une proclamation obscure, qui exige le recours aux devins du palais pour être intelligible, est remontée des Enfers :

En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux, le prophète qui, dans cette demeure, parle par la voix des songes, soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine nuit, au cœur du palais, proclamant son oracle en un cri d'épouvante, lourdement vient de s'abattre sur les chambres des femmes. Et, interprétant ces songes, des hommes dont la voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers. (v. 32-42)

Cette manifestation inarticulée, comme le suggère le verbe *ἐλακε* (v. 35), possède une forme d'autonomie sensible dans le fait que *ὄνειρόμαντις* est le sujet de la proposition⁵⁷. Qualifiée de *τορός* (v. 32), à la fois « perçante » et « facile à comprendre », elle révèle la violence qui la caractérise : c'est un message qui vrille l'esprit humain autant par la brutalité de son surgissement que par la teneur de ce qu'il évoque. Le songe a pourtant besoin d'une interprétation seconde, proférée par les devins du palais, pour être compris, mais le discours de ces personnages clairvoyants adopte une allure inquiétante, reflétée par la reprise du verbe *ἐλακον* (v. 39) : la révélation onirique et la parole humaine qui la formule sont toutes deux traduites par un verbe qui insiste d'abord sur le dynamisme de ce qui s'exprime⁵⁸. Que ces hommes soient les détenteurs d'un savoir garanti par les dieux (*θεόθεν*, v. 39) marque l'accord qui existe entre le signe du courroux des morts et les exigences de Diké.

Par ailleurs deux phénomènes contribuent à éclairer la portée de ce rêve : la pesanteur qui accompagne son apparition le rapproche d'abord des autres manifestations démoniques à l'œuvre dans le palais des Atrides, comme l'action du Génie Vengeur (*Ag.*, 1468) ou le trouble qui s'empare d'Oreste après le matricide, signe de la présence

57. De la même façon le chœur des *Perses* mentionne un *κακόμαντις θυμός* autonome (*Pe.*, 10-11).

58. Le verbe sert aussi bien à traduire les cris des animaux (*H. hom. à Hermès*, 145) qu'à transcrire les proclamations solennelles d'un oracle (Sophocle, *Trach.*, 824).

des Érinyes (*Ch.*, 1056)⁵⁹. Ce poids qui s'abat sur les criminels constitue le signe de l'activité vengeresse de Diké, ainsi que le chœur se plaît à le rappeler, en établissant un parallèle entre le « lourd châtiment », βαρύδικος ποινά, qui accable les Priamides et le double meurtre dans le palais d'Agamemnon, le destructeur de Troie (v. 935-938). Quant à l'image du souffle (v. 33), elle vient renforcer l'impression de dynamisme, en se rattachant aux métaphores du vent et de la tempête qui servent à traduire la violence intérieure dont sont victimes les humains, comme dans le cas du chœur (v. 389-393), autant que le déchaînement des forces surnaturelles⁶⁰. L'expression ἐξ ὕπνου κότον πνέων montre que le rêve s'enracine plus profondément que dans la seule psychologie humaine. Le courroux des morts (exprimé de nouveau par ἐγκοτεῖν, v. 42) ouvre la voie par laquelle s'accomplissent les œuvres de Diké, « qui sur ses ennemis souffle la vengeance (κότον) et la mort » (v. 952)⁶¹. Cet en-deçà de la parole humaine, rendu intelligible par les devins du palais, puis reformulé par le discours du chœur, aboutit à un nouveau travail herméneutique, orienté cette fois vers l'action, de la part d'Oreste, auquel le chœur apporte aussitôt son approbation en qualifiant de τερασκόπον (v. 551) celui qui s'identifie lui-même au τέρας apparu en songe à Clytemnestre (v. 548)⁶². Une chaîne relie donc les manifestations

59. Ag., 1468 : « Génie, qui t'abats (ἐμπίπτεις) sur la maison et les têtes des deux petits-fils de Tantale... » ; *Ch.*, 1055-1056 : « Le sang est encore tout frais sur tes mains : de là le trouble qui s'abat (πίπτει) sur ton âme ».

60. W. SCHADEWALDT, p. 333. Le chœur utilise le terme ἐγκοτον (v. 393) pour traduire l'intensité de ses sentiments, ce qui prépare la description qu'il fera des activités de Diké dans le troisième stasimon.

61. K. REINHARDT, p. 141. Les Érinyes sont également porteuses de ce courroux, à travers la métaphore des « chiennes irritées », ἐγκοτοι κύνες (v. 924 et 1054). D'une façon générale κότος est souvent associé aux manifestations du courroux divin ou infernal, en particulier celui de Zeus Suppliant dans les *Suppliantes* (v. 346, 385, 427, 478 et 616) et celui des Érinyes dans les *Euménides* (v. 220, 501, 800, 841, 889 et 900), tandis que ἐγκοτος et ἐγκοτεῖν ne se rencontrent que dans les *Choéphores*. Il est permis de penser que la paronomase entre κότος (la colère) et σκότος (la ténèbre) n'est pas étrangère à la tonalité affective des *Choéphores*.

62. Dans l'*Orestie*, ce terme s'applique à Apollon (*Eu.*, 62), à Cassandre (*Ag.*, 1440) et au cœur épouvanté des Argiens (*Ag.*, 977). Le mot est très ambigu dans le cas d'Oreste, puisqu'au sens premier d'« observateur des prodiges » se superpose une autre signification, qui renvoie à la situation d'Oreste face à Clytemnestre.

démoniques émanées des Enfers, la tentative d'élucidation du songe par une parole claire et l'engagement humain dans l'action, ce que traduit l'énigme formulée par le serviteur, et déchiffrée par Clytemnestre : « Je dis que les morts frappent le vivant » (v. 886). Il ne s'agit pas ici d'un jeu verbal, analogue aux *kenningar* scandinaves qui confirment l'agilité intellectuelle d'un héros, mais d'une tentative achevée pour exprimer poétiquement la solidarité des règnes entre le monde infernal et le domaine des vivants, et pour rendre compte de la réciprocité qui s'établit entre les machinations des usurpateurs et les voies du trameur de ruses⁶³.

LA PAROLE NOCTURNE

À côté de ce μένος qui s'exhale des profondeurs, pour être converti en un langage efficace, une autre force vient investir la parole humaine et la doter d'une puissance surnaturelle. Au moment du combat décisif, comme nous l'avons déjà vu, le coryphée se tourne vers le tombeau d'Agamemnon et invoque des divinités maîtresses du langage :

Oui, l'heure est venue pour la Persuasion traîtresse de descendre avec eux dans la lice, et pour Hermès Chthonien, Hermès Nychios aussi, de diriger la joute des épées meurtrières. (v. 726-729)

Peithô⁶⁴, la Persuasion à laquelle il est fait allusion, est δολία, rusée, en accord avec l'atmosphère qui entoure l'accomplissement de la vengeance, effectuée dans le même esprit que le meurtre d'Agamemnon⁶⁵. Oreste annonce explicitement son intention de recourir à la ruse contre les usurpateurs, « afin qu'après avoir immolé par la ruse un héros révééré, de la ruse victimes à leur tour, ils soient pris et périssent dans le même filet, ainsi que Loxias l'a proclamé lui-même, le seigneur Apollon, qui jamais jusqu'ici n'a menti » (v. 556-559).

63. *Ch.*, 221. A. MOREAU, p. 75.

64. Peithô joue un grand rôle dans l'*Orestie*, où elle apparaît sous de multiples aspects : méditant sur le crime de Pâris, le chœur argien vient de dénoncer les agissements de l'*hybristès*, qui « subit les violences d'une funeste Persuasion, odieuse fille de l'Égarement » (*Ag.*, 385-386). En revanche elle assiste Hermès dans la journée des *Choéphores*, avant d'être l'auxiliaire bienveillante d'Athéna pour charmer les Érinées (*Eu.*, 885 et 970). Voir R.G.A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge, 1982, p. 63-66.

65. *Ag.*, 1129 et 1495.

Clytemnestre le reconnaît au moment où elle comprend le sens de l'énigme (v. 888), tandis que le chœur établit un lien entre l'obscurité qui enveloppe Oreste, le visiteur de la nuit tombante, et le procédé par lequel la Justice parvient à ses fins :

Il est venu, celui qui, en luttant dans l'ombre, sait par la ruse achever le châtement.
(v. 946-947)

La présence de Peithô permet de cerner la nature de cette parole à laquelle Oreste confie son sort, puisque Peithô unit, dans l'ambiguïté de sa divinité, ce qui relève de son domaine et ce qui participe de la vie intérieure des humains.

Dans le deuxième stasimon, le chœur achève de définir le rôle d'Hermès, cette fois sans distinguer entre ses deux hypostases :

Et puisse Hermès, fils de Maïa, nous prêter l'aide qui lui revient ! Personne ne sait mieux que lui faire souffler les vents propices. Avec un mot obscur il répand sur les yeux les ombres de la nuit, et le jour même ne les dissiperait pas.
(v. 812-818)

Au fil des invocations, la reprise des images du souffle et de l'obscurité traduit les modalités de l'intervention divine qui surdétermine les actions humaines. À la différence cependant du songe infernal et de Diké, les souffles qui accompagnent la présence d'Hermès sont bénéfiques et annoncent le renversement qui s'effectue dans le cours de la trilogie, commencée sous le signe des tempêtes funestes dans *Agamemnon* et achevée par les souffles propices des *Euménides*. L'obscurité qui entoure les paroles insufflées par Hermès à Oreste développe le thème nocturne orchestré à partir du songe qui terrifie le palais en lui donnant une signification plus subtile : le courroux du mort serait en lui-même insuffisant pour achever la vengeance, mais les ruses conjuguées d'Oreste et du chœur viennent à bout des réticences pauvrement humaines d'Égisthe et de Clytemnestre⁶⁶.

LA PAROLE DELPHIQUE

La vengeance d'Oreste passe donc par une parole dominée par un complexe affectif qui articule le thème de la nuit et de l'obscurité, l'image du souffle infernal au service de Diké et le recours à la parole rusée d'Hermès et de Peithô. Mais la présence qui confère

66. C. RAMNOUX, p. 167.

toute sa signification à cet ensemble est celle du dieu de Delphes, dont la volonté se fait jour à travers le dépassement de plusieurs antithèses, celles qui opposent le droit et la ruse, l'ombre et la lumière, la parole et l'action. Dans le deuxième stasimon le chœur invoquait les dieux protecteurs tapis au fond du palais (v. 801) mais c'est d'un antre bien autrement redoutable que provient le secours (v. 954), dans une obscurité porteuse de lumière à laquelle il a déjà fait allusion :

Toi qui habites l'édifice splendide bâti autour de la bouche terrible, fais que la maison d'un héros puisse enfin relever la tête et voir de ses yeux fidèles l'éblouissant soleil de la liberté succéder à ce voile de ténèbres.
(v. 806-811)

Dans le troisième stasimon le chœur consacre la première paire strophique à la présence agissante de Diké, accumulant les notations qui caractérisent son intervention et la rattachent à la thématique souterraine, à la fois chthonienne et nocturne (v. 935-952). La strophe qui lui succède célèbre maintenant l'oracle de Delphes, en établissant une correspondance étroite entre la venue de la Justice et la profération apollinienne, dont le dynamisme se dévoilait déjà dans la mention de « l'exilé prédit par Pythô, guidé dans son élan par les conseils d'un dieu » (v. 940-941). La puissance de l'oracle est alors pleinement mise en lumière :

L'oracle que la voix puissante de Loxias Parnassien avait naguère proclamé au fond de l'antre redoutable attaque à son tour, par trahison sans trahison, la faute longtemps impunie.
(v. 953-956)

La force de la parole apollinienne apparaît dans le choix des deux verbes *ἐπωρθίαξεν* et *ἐποίχεται*, puisque le second s'applique dans l'épopée au vol des flèches d'Apollon et d'Artémis ou à l'assaut de Diomède⁶⁷, tandis que le premier caractérise les hurlements sacrificiels et infernaux⁶⁸. La voix delphique est semblable à un trait qui vole, et proche des clameurs souterraines. L'oxymore *ἀδόλοισ δόλοισ* constitue la réponse divine à la *χάριν ἀχάρι<το>ν* (v. 44) des maîtres du palais.

Au cœur de la victoire d'Oreste, ce sont donc plusieurs paroles qui se donnent à entendre : celle, confuse et prophétique, du roi mort, interprétée par les devins, qui crée les conditions de la recon-

67. *Il.*, 1, 383; 24, 759; *Od.*, 3, 280; *Il.*, 5, 330.

68. Clameurs sacrificielles, *Ag.*, 29; cris de détresse, *Pe.*, 1050; clameur de l'Érinys, *Ag.*, 1120.

naissance, tandis que la terreur qu'elle fait naître dans le palais est le signe d'une intervention divine imminente; celle, rusée et ténébreuse, d'Hermès et de Peithô, à l'image du monde infernal qui la suscite pour tirer vengeance de la ruse impie de Clytemnestre; celle, enfin, venue de Delphes, qui proclame le caractère irréfragable des décrets de Diké, dont le nom révèle qu'elle est la fille de Zeus (v. 949). Dans la conjonction de ces voix qui environnent l'être humain, l'accord des puissances infernales et des divinités célestes est assuré. Deux scènes montrent pourtant qu'à travers l'histoire d'Oreste, une redéfinition des relations entre les générations divines est en train de se faire jour.

LA VISION INFERNALE

Aussitôt après la reconnaissance, Oreste rappelle la puissance des oracles du dieu qui déterminent son action :

Et sa voix nous annonce aussi les attaques des Érinyes que provoque le meurtre d'un père et les visions d'effroi qui viennent <la nuit> s'offrir aux regards <d'un fils> roulant dans l'ombre un œil en feu.

(v. 283-285)

Ce passage montre d'abord la répartition qui s'effectue entre les divinités célestes et le monde infernal : la vision appartient à ces dernières tandis que la profération est l'apanage des dieux célestes. Ensuite, même si une incertitude textuelle empêche d'attribuer avec précision la forme $\delta\rho\omega\nu\tau\alpha$ (v. 285) à la victime d'un meurtre ou à son vengeur rebelle⁶⁹, une atmosphère de terreur se construit autour de la présence du sang versé (v. 284), du contraste entre l'éclat et la ténèbre et de la confusion entre le domaine de la vie intérieure et les forces qui l'accablent : c'est dans l'obscurité ($\sigma\kappa\acute{o}\tau\omicron\varsigma$) que l'œil darde un regard éclatant⁷⁰, en un mouvement que le verbe $\nu\omega\mu\acute{\alpha}\omega$ rapproche de celui d'une arme, à la façon du libérateur attendu par le chœur (v. 163)⁷¹. Mais c'est également ce verbe qui désigne aussi la conduite que Diké imprime à toute chose, « la Justice qui mène tout à

69. A.F. GARVIE, p. 116.

70. Le flamboiement du regard dans les ténèbres constitue le signe du courroux divin selon les Danaïdes (*Su.*, 88).

71. La réunion de l'arc et de l'épée dans le souhait du chœur symbolise l'interaction des plans divin et humain. Le verbe s'applique aussi à Amphistreuus brandissant sa lance, *Pe.*, 321.

son terme » (Ag., 781). Le regard infernal est terrifiant non par l'effet d'une monstruosité gratuite, mais parce qu'il est au service de Diké. Ces deux éléments sémiologiques, l'obscurité et l'arme de jet, se trouvent réunis par le syntagme σκοτεινὸν βέλος (v. 286) pour définir un ensemble de phénomènes qui appartiennent au registre pathétique, mais que les anciens Grecs tendent à objectiver, la rage et l'épouvante, λύσσα et φόβος⁷², avant que l'image de l'aiguillon de bronze (v. 290) ne vienne renforcer l'impression de coercition qui se dégage du discours d'Oreste.

La vision infernale dont Oreste rend compte excède donc doublement la mesure humaine, d'abord parce que cette connaissance est le fruit de la révélation apollinienne, ensuite parce qu'elle renvoie à un ensemble de représentations et de thèmes caractéristiques du monde infernal, de ses voies et de ses exigences. En même temps ces allusions à la puissance de la ténèbre⁷³ révèlent l'ambivalence du processus par lequel la justice divine trouve son accomplissement : cette obscurité est associée au progrès d'une vengeance exigée et favorisée par les divinités infernales, mais elle s'efface progressivement devant l'apparition de la lumière, qui accompagne l'action protectrice des dieux de l'Olympe⁷⁴; sur le plan humain, Oreste ne devient jamais une nouvelle incarnation de l'Alastôr, mais apparaît

72. *Lyssa* désigne le délire qui s'empare de l'esprit des mortels (comme Io, *Pr.*, 883), et la puissance démonique qui en est l'instigatrice, telle qu'elle apparaît dans le fr. 169 des *Xantriai*, où l'on retrouve les images de l'aiguillon (κέντημα) et du trait (βέλος). (Voir R. AÉLION, t. 2, p. 202-205). Le terme *Phobos*, quant à lui, connaît la même ambiguïté, puisqu'il renvoie à un état affectif, mais également à une puissance extérieure et autonome, sans que la distinction soit toujours très facile, comme en *Se.*, 500, *Ag.*, 14 et *Eu.*, 691, où *Phobos* se voit reconnaître une importance nouvelle et l'amorce d'une généalogie de type solonien.

73. Dès la parodos, le chœur prévient que la Justice se manifeste « à l'heure frontière de l'ombre » (v. 63), tandis qu'Oreste arrive en même temps que « le char ténébreux de la nuit » (v. 660-661). Quand le songe infernal éveille l'épouvante dans le palais, les serviteurs rallument les torches « à qui l'ombre avait fermé les yeux », ἐκτυφλωθέντες σκοτῶ (v. 536) : le palais retrouve déjà la vue, mais c'est encore au cœur de la nuit, dominée par les présences infernales. L'intervention d'Hermès renforce cette conjonction provisoire de la Justice et de la ténèbre (v. 817), mais dans les *Euménides* l'obscurité devient le signe exclusif des Érinées (v. 72), alors que les Olympiens y demeurent étrangers (v. 665). D'un point de vue statistique, les sept occurrences de σκοτός et σκοτεινός dans les *Choéphores* sont aussi nombreuses que dans l'ensemble des autres pièces.

74. C. MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. française Paris, 1991 (1^{re} éd. 1988), p. 164-165.

sous les traits d'un être humain confronté à des forces qui commandent son action, sans être, pour autant, dégagé de sa responsabilité.

L'autre séquence au cours de laquelle la vision infernale investit la scène se situe après le matricide et constitue un commentaire des paroles d'Oreste que nous venons d'examiner, en une composition en boucle. C'est une scène de dévoilement à plus d'un titre : d'abord parce que la puissance du monde infernal se révèle enfin au regard mortel, ensuite parce que l'ambivalence du geste d'Oreste éclate à la lumière. L'apparition des Érinyes est progressive et semble appelée par les paroles du coryphée qui félicite Oreste d'avoir délivré le pays de deux serpents : aussitôt surgit l'image de femmes « vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre » (v. 1049-1050). De même, la tentative à laquelle procède le coryphée pour expliquer le trouble d'Oreste par la présence d'une souillure sanglante déclenche l'évocation de larmes de sang (v. 1058), en un sinistre écho des larmes de joie d'Électre (v. 185), comme s'il s'agissait maintenant de signifier la face nocturne de cette victoire (v. 1017)⁷⁵. La volonté du coryphée de s'en tenir à des explications purement humaines échoue donc rapidement, et c'est vers la figure salvatrice de Loxias que les regards se tournent (v. 1034-1039), tandis que le spectacle offert par Oreste et le renom qu'il laisse aux oreilles du peuple montrent la faiblesse du regard et de la parole des humains (v. 1034 et 1044-1045)⁷⁶. « Oreste sollicitait le témoignage unanime de toutes les choses visibles : c'est l'invisible qui *comparaît* »⁷⁷. L'écart entre la vision limitée des Argiens, qui est aussi celle des spectateurs, et le savoir acquis douloureusement par Oreste se révèle à travers un échange paradoxal sur le thème de la vision : « vous ne les voyez pas, vous, mais, moi, je les vois » (v. 1061). Le dénouement offre la particularité de confier au langage le soin de prendre en charge une des-

75. L'avertissement adressé par Clytemnestre, sous la forme d'un impératif à valeur d'exhortation (« vois », v. 924), trouve une confirmation littérale dans la dernière scène, tandis qu'Oreste montre qu'il a clairement compris le lien nécessaire entre les paroles de sa mère et le spectacle qui s'offre à lui, en reprenant les mêmes mots pour désigner les « chiennes irritées » de Clytemnestre (v. 924 et 1054).

76. Le κληδών qu'Oreste laissera constituer la contrepartie de celui que sauvent les enfants du mort (v. 505).

77. K. REINHARDT, p. 153.

cription de l'invisible, sans que la véracité des propos d'Oreste ne soit mise en question⁷⁸. La structure trilogique permet donc d'exploiter cette tension entre le discours d'un personnage et le spectacle accessible aux Athéniens, avant que l'ambiguïté ne soit levée dans le prologue des *Euménides*. Enfin l'incertitude qui pèse sur le destin d'Oreste rejaillit sur la façon d'appréhender les voies par lesquelles la justice divine trouve son accomplissement. Le recours du coryphée au regard protecteur des dieux consacre certes la pérennité d'une attitude mentale, mais il traduit aussi l'ampleur des changements accomplis entre le commencement et la fin de la pièce (v. 1 et 1063).

Par rapport aux amples évocations qui permettaient au chœur argien de comprendre les implications cachées de la guerre de Troie dans *Agamemnon*, les *Choéphores* nous proposent un usage du regard et de la parole orienté vers l'action, d'abord dans le kommos et les différentes invocations qui scandent le déroulement de la pièce, ensuite dans les affrontements verbaux des personnages. Le catalogue des monstres féminins constitue la seule échappée que s'autorise le chœur des choéphores pour comprendre les événements auxquels il prend part (v. 585-652). La présence de Cassandre ouvrait également différentes perspectives : le dialogue entre les Argiens et la fille de Priam montrait l'exemple d'une parole bienveillante, tandis que le « chemin des prophéties » qu'elle déroulait devant le chœur terrifié (v. 1154) révélait le pouvoir et les limites inhérents au langage humain, lorsqu'il est confronté à l'altérité de la puissance divine.

78. La même incertitude domine les paroles hallucinées d'Io (*Pr.*, 566-574), dont le délire se rapproche de celui d'Oreste. Le contact avec le monde divin ou infernal implique en fait que l'on quitte la logique qui préside à la perception humaine. En revanche, dans la perspective pathétique d'Euripide, l'étrangeté est congédiée au profit d'une explication purement humaine qui insiste d'abord sur la dimension affective des phénomènes (J. DE ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1980 [1^{re} éd. 1961], p. 96-99). Dans un contexte différent, celui de l'épiphanie dionysiaque des *Bacchantes*, J.-P. VERNANT oppose la logique humaine de la perception, fondée sur une dichotomie qui sépare l'illusion et le constat objectif, et le jeu complexe qui s'établit autour du regard divin (« Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. 2, Paris, 1986, p. 249). À la différence cependant de Penthée, le chœur eschyléen reconnaît la présence des forces surnaturelles invisibles qu'il a contribué à évoquer : à aucun moment n'intervient de scission entre les dieux et les hommes.

Dans les *Choéphores*, le songe prémonitoire de Clytemnestre et la montée du délire chez Oreste manifestent la présence des forces qui environnent l'être humain et qui demeurent les garantes de la cohérence du monde. L'apparition des Érinyes constitue le moment privilégié de ce dévoilement de l'invisible.

La comparaison entre les *Choéphores* et les autres pièces est également très éclairante : comme dans les *Sept contre Thèbes* et les *Suppliantes*, les appels adressés aux dieux se caractérisent par leur variété et leur intensité. Cependant l'originalité des *Choéphores* réside dans la prière particulière du *kommós*, qui voit le chœur unir ses efforts à ceux de héros engagés dans une action précise, alors que les Danaïdes attendent tout de Zeus et n'ont d'autre arme que leur langage pour convaincre Pélasgos, et que les Thébaines demeurent pieusement à l'écart des préoccupations ambivalentes d'Étéocle. Les différences sont plus nettes par rapport aux autres pièces : le thème du regard est fondamental dans *Prométhée enchaîné*, puisqu'il concerne, notamment, la domination tyrannique du « jeune maître des Bienheureux » (v. 96) et les marques de sympathie que le chœur prodigue à Prométhée⁷⁹. La parole joue également un rôle essentiel, à travers l'évocation du secret de Gaïa-Thémis et les révélations prophétiques. Offrant un spectacle pitoyable à ses amis (v. 246), Prométhée ne dispose que de sa parole et de son silence pour « avec Zeus traiter d'égal à égal » (v. 510)⁸⁰. Dans les *Perses* le thème du regard trouve son sens dans l'opposition qui sépare les Perses, combattants de l'obscurité, et les Grecs, héros de la lumière naissante (v. 384-391) : la vue de l'antique Athènes a été fatale aux Perses (v. 975-976). L'évocation de Darios fournit un autre point de comparaison avec les *Choéphores*; mais, à la différence des enfants d'Agamemnon, les Perses attendent de Darios non un secours immédiat, mais des conseils que seul un « inspiré des dieux » (v. 655) peut délivrer⁸¹. Il appartient finalement aux *Euménides* de proposer une représentation harmonieuse du regard et de la parole, à travers

79. *Pr.*, 53-54, 91-93, 140-144, 244-246, 304, 553, 958, 973, 1093. T. TARKOW, « Sight and Seeing in the *Prometheus Bound* », *Eranos*, 84, 1986, p. 87-99.

80. *Pr.*, 106-107, 172-175, 197-198, 209-211, 521-525, 608-611, 765-766, 947-950, 989-991.

81. J. PÉRON, « Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle », *BAGB*, 1, 1982, p. 29.

l'importance accordée à la parole prophétique d'Apollon, qui parle au nom de son père Zeus (v. 19 et 713), tandis que la parole envoûtante et le regard terrifiant des Érinyes sont enfin apaisés grâce à l'intervention d'Athéna et de Peithô⁸².

Philippe YZIQUEL

Rennes

82. *Eu.*, 885-887, 900, 969-975.

ARGOS ET L'*ORESTIE* D'ESCHYLE

par Pierre SAUZEAU

Argos joue dans l'ensemble des traditions épiques et légendaires de la Grèce antique un rôle central; en conséquence, Argos compte parmi les principaux lieux tragiques, avec Thèbes, Troie et Athènes. Il peut sembler inutile de revenir une fois de plus¹ sur la question de l'Argos tragique, dont S. Saïd, dans un article récent², a traité plusieurs aspects essentiels, et selon un point de vue nouveau : ainsi Argos y est, dans l'ensemble du corpus de la tragédie grecque, étudié en tant qu'« espace scénique ». Les conclusions de S. Saïd ont cependant quelque chose de négatif : « There is not one tragic Argos, but numerous and varied pictures of a city without a firm identity »³. Nous pensons pourtant pouvoir apporter quelques compléments utiles et constructifs, d'une part en concentrant notre attention sur l'*Orestie* d'Eschyle — la recherche de S. Saïd sur cette question aboutissait à une conclusion particulièrement négative⁴ — d'autre

1. Citons, parmi les études antérieures : A. BERNAND, *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, 1985, p. 36-43, où Argos est souvent confondu avec Mycènes; I. CHALKIA, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide : essai d'analyse socioculturelle*, Thessalonique, 1986.

2. S. SAÏD, « Tragic Argos », dans A.H. Sommerstein, S. Hallwell, J. Henderson & J. Zimmermann ed., *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993, p. 167-189.

3. S. SAÏD, *a.c.*, p. 189.

4. « To summarize, Argos in the *Oresteia* is not an immediate dramatic presence; it remains an abstract city with its houses and its altars. On stage, it is obliterated by the royal palace and the royal tomb... » (*a.c.*, p. 178).

part en exploitant quelques clefs interprétatives empruntées à nos recherches précédentes sur le nom et l'imaginaire d'Argos⁵ : on nous pardonnera d'y faire référence sans pouvoir les développer ni en justifier suffisamment les conclusions.

Il convient en effet, au moment de tenter l'analyse de la fonction d'Argos dans l'*Orestie*, de partir du nom d'Argos, qui ne s'épuise pas à désigner une cité, ni plusieurs, ni même un « territoire » : il comporte une *signification*, elle-même héritée de l'indo-européen : le pays rayonnant de lumière. L'étymologie de τὸ Ἄργος qu'après d'autres nous avons proposée n'est pas un jeu érudite : elle était parfaitement perceptible par les anciens Grecs, dans la mesure où la famille étymologique de *H₂erg- (idée de rayonnement rapide, blancher, vision) est bien représentée dans le vocabulaire de la langue grecque (ἀργός, ἀργής, ἀργεστής, ἐναργής, etc.). L'épithète ἀργός évoque en particulier la rapidité à la course des chiens ou des chevaux (cf. aussi le composé ἀργίποδες). Au niveau mythologique, l'étude de la tradition argonautique et des différents héros Argos montre clairement leur lien avec le concept de « vision » ou avec l'idée de « blancher rayonnante-rapide ».

Ainsi s'explique l'apparente polysémie du nom d'Argos dans l'épopée homérique; même si quelques emplois, en particulier dans le *Catalogue des Vaisseaux*, désignent certainement la cité péloponnésienne, ou un référent géographique plus difficile à définir (Πελασγικὸν Ἄργος, la Thessalie ?), les usages formulaires (Ἄργος ἱππόδοτον, Ἄργος Ἀχαιϊκόν) ne peuvent comporter une référence stable et évoquent « le pays noble et lumineux où paissent les chevaux », le « pays du centre » : μέσον Ἄργος (*Odyssée*), « la mamelle du monde » : οὔθαρ ἀρούρης (*Il.*, IX, 141 = 283), patrie des héros qui rêvent de retourner y finir leurs jours. Argos pour les Grecs, et surtout pour les guerriers éloignés de leurs foyers, est « la terre patrie » par excellence, c'est-à-dire le pays du Retour : le mot lui-même (νόστος) signifie sans doute « retour à la lumière, à la vie »⁶.

Mais les concepts véhiculés par les mots issus de *H₂erg- ne se réduisent ni à une fonction descriptive ni à une signification affec-

5. P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos*, thèse Lyon II, 1993.

6. Νόμαι rapproché de νόος (*nes-) : « retour à la vie et à la lumière »; cf. D. FRAME, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven-London, 1978; L.L. CLADER, *Helen : The Evolution from Divine to Heroic in Greek Heroic Tradition*, Leiden, 1976, p. 56.

tive : ils s'associent en profondeur à la conception indo-européenne de la souveraineté. Nous pensons que l'ampleur de cette signification reste vivante dans la Grèce antique. En ce qui concerne Homère, on peut partir d'un vers de l'*Illiade* (II, 108) qui définit le pouvoir d'Agamemnon :

... πολλῇσιν νῆσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν...

... régner sur de nombreuses îles et Argos entière...

L'Argos épique est par excellence la terre centrale et souveraine. Les difficultés considérables de l'usage homérique du nom d'Argos tendent à s'effacer dès lors que l'on considère son caractère formulaire : dans la tradition multiséculaire des aèdes, la signification prime sur la référence⁷.

La montée en puissance de la cité d'Argos est contemporaine de la diffusion de l'épopée homérique. Elle entraîne une évolution complexe de l'usage et du contenu sémantique du nom d'Argos : désormais il évoque une référence politique réelle et précise, tout en conservant ses connotations de souveraineté lumineuse, associées au culte d'Héra *Argéia*. Dans ces conditions, la prégnance de la tradition épique va rencontrer un phénomène qu'on nommera, non sans quelque anachronisme sans doute, la « propagande » argienne : celle-ci entend récupérer la gloire de l'Argos épique, et faire pièce tout particulièrement à la « propagande » spartiate. Comme Sparte entreprend d'accaparer la gloire des Atrides, la légende d'Argos va tendre à s'appropriier tout un pan de la tradition héroïque en jouant sur les ambiguïtés du nom.

Ainsi non seulement Persée, le fondateur de Mycènes, deviendra lui aussi un héros argien, mais la guerre de Troie, et surtout des Sept contre Thèbes (dont les héros sont argiens au sens « large ») seront récupérés par la cité dorienne⁸. Au moment de créer sa plus

7. P. SAUZEAU, « "Argos nourricière de cavales" : emplois formulaires et non formulaires du nom d'Argos chez Homère », in F. Létoublon, éd., *Actes du colloque M. Parry, Grenoble, sept. 1993* (à par.).

8. A. PARIENTE, « Le monument argien des Sept contre Thèbes », dans M. Piérart éd., *Polydipsion Argos, BCH, suppl. XXII, 1992*. L'appropriation par Argos des Sept est liée à la diffusion d'une épopée d'inspiration argienne, la *Thébaïde*, dont on sait l'importance pour la tragédie. Par un effet inverse, les traditions locales (Phorôneus, Iô, les Danaïdes) pourront s'élargir à une dimension panhellénique; là encore, l'œuvre des aèdes de tradition homérique, auteurs de la *Phoronide* et de la *Danaïde*, ainsi que la tradition hésiodique, vont populariser les légendes épichoriques et construire un ensemble légendaire de grande ampleur, une des

fameuse trilogie, Eschyle, poète athénien du V^e siècle, dont l'œuvre est profondément liée à la situation politique de l'Athènes démocratique⁹, trouve une tradition complexe qu'il va travailler en poète pour en faire une matière tragique. Le choix d'Argos comme lieu tragique joue selon nous un rôle important dans cette création. Nous commencerons donc par traiter du problème de la localisation.

Quand Eschyle, imprégné de poésie homérique, choisit de situer les deux premières pièces de sa trilogie de l'*Orestie* à « Argos », il ne fait en un sens que se conformer à la tradition épique essentielle. Dans l'*Illiade*, Agamemnon règne sur le pays d'Argos¹⁰ depuis sa capitale « riche en or », Mycènes¹¹. Or, à la différence d'Homère et des autres Tragiques¹², Eschyle semble éviter le nom de la fameuse citadelle. Il faut donc expliquer non seulement le choix du nom d'Argos et sa signification, mais aussi l'absence de celui de Mycènes.

On peut voir là, comme le voulait déjà Wilamowitz¹³, l'écho des bonnes relations entre Athènes et Argos, en ce milieu du V^e siècle où la grande cité péloponnésienne vient — entre 468 et 463 av. J.-C. — de se débarrasser de son antique et prestigieuse voisine et rivale, par jalousie selon Pausanias (II, 16, 5)¹⁴. Que cette alliance conclue en 456 av. J.-C. entre les deux cités d'Argos et d'Athènes ait revêtu une importance significative pour le poète de l'*Orestie* n'est pas douteux : il y fait plusieurs allusions insistantes dans les *Euménides* (289 ss.; 762-765)¹⁵. L'exclusion de Mycènes du texte eschy-

sources de la tragédie athénienne.

9. Voir par ex. C. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München, 1988 (trad. fr. de M. Carlier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, 1991).

10. *Il.*, I, 30; II, 108; IV, 171; IX, 141, 283.

11. *Il.*, II, 569; IV, 376; VII, 180; IX, 44; XI, 46.

12. Sophocle, dans *Électre*, semble juxtaposer comme synonymes « Mycènes » et « Argos », « mycénien » et « argien », comme le fera Euripide dans *Électre* et *Oreste*.

13. Ad Eur., *Herakles*, 15. H. HOMMEL, *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, 1974, p. 22.

14. Bien entendu, la destruction de Mycènes a des raisons plus profondes que la jalousie : la petite cité, qui avait pris parti pour les Spartiates et participé à leurs côtés aux guerres médiques, ne pouvait que gêner l'expansion d'Argos.

15. J.H. QUINCEY, « Orestes and the Argive Alliance », *CQ*, 14, 1964, p. 190. G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam-Prague, 1966². On ne peut donc pas, comme tend à le faire J. Bollack (J. BOLLACK, *Agamemnon I*, première

léen frappe d'autant plus que l'évocation du palais des Atrides, de sa richesse, de sa puissance, ne manque pas de suggérer l'image de la fameuse forteresse cyclopéenne qui constitue en quelque sorte le décor idéal des deux pièces. Le blason monumental de la fameuse Porte des Lionnes illustre directement le texte de l'*Orestie* (Ag., 1258-1259; Ch., 937-938), où les souverains sont des « lions ». La légende des Atrides hante Mycènes. D'ailleurs c'est à Mycènes qu'est associé par la tradition dominante le tombeau d'Agamemnon — devant lequel se déroulent les *Choéphores* — comme celui de Cassandre et de Clytemnestre (Paus., II, 16, 6).

Dans quelle mesure la cité *réelle* d'Argos est-elle le lieu tragique de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* ? Les références topographiques sont rares, beaucoup plus que dans les pièces concernées de Sophocle ou d'Euripide. On peut citer néanmoins, dans les premiers vers des *Choéphores* (6-7), la référence à l'Inachos, auquel Oreste offre une boucle de cheveux pour avoir nourri sa jeunesse. On sait que le texte du début des *Choéphores* n'est pas bien établi. Néanmoins il semble que l'évocation du pays n'ait rien de précis, par opposition au début de l'*Électre* de Sophocle. L'offrande de cheveux au fleuve nourricier est pour le jeune éphèbe un rite de passage; c'est aussi un rite de deuil¹⁶. Mais, et ceci nous importe au premier chef, l'Inachos, torrent qui traverse de part en part la plaine d'Argos, n'est pas un fleuve comme les autres : dans la tradition argienne, c'est le « père » du pays et de ses habitants :

On dit que le premier habitant de cette terre fut Phorôneus, et que son père fut non pas un homme appelé Inachos, mais le fleuve.

(Paus., II, 15, 5; trad. pers.)

On citera également, dans *Agamemnon* (v. 309), le mont Arachnaion ἀστυγείτονας σκοπός, « guette proche de notre ville », qui sert de dernier relais au feu messenger de la prise de Troie. Il s'agit d'une montagne située aux marges du territoire d'Argos, vers Épidaure.

Au-dessus de Lessa se trouve le mont Arachnaion, qui jadis au temps d'Inachos portait le nom de Sapyselaton¹⁷. (Paus., II, 25, 10)

partie, Lille, 1981, p. 56), négliger totalement cet aspect des choses, même si les allusions contemporaines ne jouent pas chez Eschyle le même rôle que chez Euripide.

16. Cf. les références données par A.F. GARVIE, *Aeschylus : Choephoroi*, Oxford, 1986, p. 50-51.

17. Ce nom mystérieux ne peut être analysé, le texte n'est d'ailleurs pas sûr.

Ces rares références « topographiques » sont, nous le verrons, pleines de sens.

Ainsi l'Argos de l'*Orestie* est-elle — au moins en *un* sens — la cité péloponnésienne contemporaine et amie d'Athènes, et cela donne à la trilogie une résonance politique directe. On peut aussi suivre sur ce point l'analyse de J. Bollack :

La préférence donnée à la ville, véritablement ville, plutôt qu'à la place fortifiée, à Argos et non à Mycènes, témoigne sans doute de la volonté d'entourer les Atrides d'une cité plus moderne, plus en rapport avec l'objet véritable de la trilogie.¹⁸

Mais la *polis* argienne mise en scène par Eschyle dans l'*Orestie* est avant tout une construction poétique, à la fois *polis* et empire légendaire, dont l'anachronisme est révélateur des tensions constitutives de la tragédie. Cette construction peut se comparer à celle qu'il crée pour la tétralogie proprement « argienne » des *Danaïdes*, dont le propos est cependant différent. L'Argos des *Suppliantes*, dirigée par Pélasgos, le roi démocrate, constitue en effet à la fois une image « idéale » d'Athènes, comme l'a montré P. Vidal-Naquet¹⁹, et une sorte d'utopie panhellénique. L'Argos de l'*Orestie*, c'est une cité — la cité des Argiens (par ex. *Ag.*, 855, 1393; *Ch.*, 1040, 1046; *Eu.*, 290, 455, 757), comme l'Argos réelle de l'époque, si l'on veut — mais c'est aussi la « terre d'Apis » (*Ag.*, 256), et la représentation du passé mythique de la Grèce; c'est finalement l'Hellade tout entière (*Ag.*, 578), à la mode homérique. Ainsi l'armée grecque est, comme chez Homère, celle des Achéens (*Ag.*, 624²⁰; *Ch.*, 1071), celle des Danaens (*Ag.*, 66, 147, 1466) ou celle des Argiens (*Ag.*, 573, 577...)²¹.

La localisation en Argos des deux premières pièces de la trilogie ne peut d'autre part se comprendre qu'en tenant compte de la troisième et surtout du sens de l'ensemble; mais avant d'en venir là, il importe de considérer le détail du texte, pour apercevoir plus précisément les significations de ce choix d'Argos comme lieu tragique.

Ce choix donne à Eschyle une solution élégante à toute une série de problèmes que la tradition pouvait lui poser; elle s'impose à lui à la fois pour des raisons d'actualité politique, pour des raisons d'éco-

18. J. BOLLACK, *ibid.*

19. P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II*, Paris, 1986, p. 180.

20. *ἐξ Ἀργαίων στρατοῦ*, traduit par P. Mazon « de l'armée argienne ».

21. Ceci est développé par S. Saïd, *a.c.*, p. 168-169.

nomie artistique²², et, comme nous allons le voir, pour des raisons plus profondes de signification.

Argos est le siège de la Souveraineté. C'est essentiellement pourquoi, selon nous, Agamemnon et Ménélas se partagent, chez Eschyle, le trône d'Argos. Il s'agit d'une réinterprétation des données homériques. Dans l'*Illiade*, si les Atrides sont étroitement liés, Agamemnon règne à Mycènes, Ménélas à Sparte. C'est leur domaine, le territoire qu'ils gouvernent qui reçoit — d'une façon inextricablement confuse si l'on s'en tient à la référence — le nom d'Argos. Dans l'*Odyssée* déjà les faits sont complexes, voire incohérents (cf. III, 249 s.). En IV, 514 on peut trouver des traces d'une tradition (prospartiate ?) selon laquelle Agamemnon aurait résidé, comme Ménélas, à Sparte. Les traditions ultérieures et les propagandes ont ensuite tiré les faits dans un sens ou dans l'autre. On trouve la tombe d'Agamemnon (et de Cassandre) soit près de Mycènes, soit à Amyclées près de Sparte (cf. Pausanias, II, 16, 6; III, 16, 7; 19, 6). Stésichore avait écrit une *Orestie* en deux livres qui constitue l'une des « sources » d'Eschyle : il situait l'action en Laconie. Pour Simonide (Fr. 44 P), comme pour Pindare (*Pyth.*, XI, 16; 32 s.), Agamemnon règne à Sparte.

Ce qui est clair, c'est que la construction eschyléenne, qui réunit les deux frères sur le trône d'« Argos », est conforme aux intérêts de la propagande argienne. Elle permet surtout de suggérer ou de développer toute une série de thèmes qui seront autant de dominantes et d'harmoniques dans l'économie tragique de l'*Orestie*. Parmi celles-ci, l'exploitation tragique du thème de l'absence du frère, bien commentée par J. Bollack²³.

Ce double trône (Ag., 43-44 : διθρόνου ... δισκήπτρου ... ὄχυρὸν ζεύγος; Ag., 109 : Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος) est d'autre part une représentation curieuse, qui se conforme à une tendance de la mythologie argienne, où la gémellité (surtout royale) joue un rôle récurrent : Prætos et Akrisios, Danaos et Ægyptos. On ne peut pas non plus ne pas citer la double royauté spartiate, puisque le thème légendaire argien trouve à Sparte un écho dans la réalité institutionnelle.

22. C.W. MACLEOD, « Politics and the *Oresteia* », *JHS*, 102, 1982, p. 122-144, cit. p. 127. « Argos is indeed the suitable place for this joint rule, because the city carries the same name as the whole region the two Atridae govern, and because it is not the traditional seat of either of them ».

23. J. BOLLACK, *o.c.*, p. 55-57.

Dans l'*Agamemnon* (v. 22-24), le nom d'Argos surgit dès les premiers vers du Veilleur apercevant le signal lumineux :

ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον
φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει τῇσδε συμφορᾷς χάριν...

Salut ! flambeau qui en pleine nuit fais voir
la lumière du jour et les danses que partout l'on ordonne
à Argos, en l'honneur de cette heureuse fortune. (trad. J. Bollack)

On le voit ici clairement : ce n'est pas tant la référence à un lieu réel qui compte que la signification du nom « le pays rayonnant », son rapport avec le thème de la lumière si fortement évoquée par le vocabulaire (λαμπτήρ, φάος). Tout le propos du Veilleur concerne d'ailleurs l'apparition pour Argos de cette lumière, qui est aussi celle qui nimbe ses rois²⁴, et qui vient relayer celle des astres dans la nuit (v. 6 : λαμπροὺς δυνάστας ... ἀστέρας; v. 8-9 : λαμπάδος τὸ σύμβολον, αὐγὴν πυρὸς φέρουσιν ...; v. 21 : εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός). Cette lumière « positive » s'inverse tragiquement, comme l'a montré T.N. Gantz²⁵.

L'emploi de mots où figure le radical ἀργ- avec le sens « blanc-brillant » peut nous guider dans une voie intéressante. Dans les *Euménides* (v. 45), la Pythie évoque les bandelettes dont s'enveloppe Oreste, accompagné par les sinistres Érinyes : ἀργῆτι μαλλῶ, 7 « une toison blanche ». Plus significatif, les vers 180-183, où Apollon menace les Érinyes de son arc d'or :

Débarrasse le sanctuaire prophétique, si tu ne veux que t'atteigne le serpent ailé, blanc et rapide (πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν), qui, bondissant de l'arc d'or, te fera cracher douloureusement la noire écume que tu dois aux humains (μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν)... (trad. Mazon mod.)

Le thème « argien » de la blancheur-rapidité s'oppose à la noirceur du sang dont se repaissent les Érinyes.

Le Chœur, dans la parodos de l'*Agamemnon* (104-121), raconte le fameux présage des aigles et de la hase. Le couple d'oiseaux est composé de deux aigles d'espèces différentes, l'un sombre κελαινός, c'est un μελανάετος, l'autre « blanc par derrière » : ἐξόπιν ἀργᾶς²⁶ : il

24. Songeons à l'étymologie du nom d'Électre (Ἠλέκτρα), « la lumineuse » (cf. P. CHANTRAINE, *DELG*, s.v. ἡλέκτωρ).

25. T.N. GANTZ, « The Fires of the *Oresteia* », *JHS*, 98, 1977, p. 28-38.

26. On voit mal, malgré certains éditeurs suivis par J. Bollack (*o.c.*, p. 139), comment conserver la forme ἀργίας du manuscrit.

s'agit du pygargue (πυγάργος). Tous deux sont décrits par Aristote (*HA*, IX, 32, 1, 618 b-18-31). Le mot grec fait écho au nom d'Argos²⁷. On comparera les vers de Sophocle dans *Antigone* (100 ss.) où l'armée argienne est comparée à l'aile blanche d'un aigle. L'interprétation du présage n'en reste pas moins difficile dans le détail. Quelques éléments utiles à notre enquête apparaissent néanmoins clairement : l'aigle est l'animal de Zeus, il symbolise la souveraineté royale²⁸. L'opposition entre le plumage sombre et l'éclat de blancheur est d'interprétation plus délicate. On est conduit à penser que l'aigle « au dos blanc » est Ménélas, dont le destin comporte le retour en Argos.

En tout cas, cette opposition s'inscrit nettement dans une thématique générale « jour/nuit, lumière/ténèbres »²⁹ : le nom d'Argos, directement ou indirectement présent, évoque un pôle lumineux qu'obscurcissent le crime d'une femme « aux noirs desseins » (κελαινόφρων, *Eu.*, 459), le deuil et la vengeance.

Argos est en effet dans l'*Orestie* comme dans l'épopée le pays du Retour (à la vie, à la lumière) pour le roi Agamemnon et pour ses guerriers, pour Oreste exilé, pour Ménélas égaré. En fait, ce moment tant espéré finit pour les deux premiers dans l'horreur du massacre et les ténèbres de la mort ou de la souillure : c'est toute la tragédie. Le retour de Ménélas — qui aurait changé bien des choses — se fait attendre (*Ch.*, 1041). Il fournira le sujet du *Protée*, le drame satyrique qui complétait l'*Orestie*.

Le Retour lui-même en Argos est un moment de jubilation puissante. L'expression de cette profonde joie est, dans l'*Agamemnon*, confiée à plusieurs personnages successifs. Le veilleur transi, couché sur le toit du palais, dans l'attente du retour du maître, se tient dans l'attitude du chien de garde (*Ag.*, 2-3) :

κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην...

couché sur les coudes, comme un chien, sur le palais des Atrides.

(trad. J. Bollack)

27. Ce jeu de mots avait été aperçu par certains commentateurs; cf. J. BOLLACK, *o.c.*, p. 138.

28. Cf. *infra*, p. 204.

29. Sur l'opposition « Finsternis – Licht, Feuer » dans l'*Orestie*, cf. par ex. E. PETROUNIAS, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, 1976, p. 244 ss.

Ce Veilleur n'est d'ailleurs pas sans évoquer un autre gardien fidèle, le noble chien d'Ulysse, Argos (*Od.*, XVII, 290-327), dont le nom évoque la « blancheur-rapide » et la noblesse³⁰. Le bel animal attend son maître sur le fumier, aux portes du palais livré au pillage des prétendants, en l'absence du roi. Au retour de celui-ci, il est le seul à le reconnaître directement, instinctivement, et meurt de joie. Il symbolise la lumière souveraine qu'Ulysse va retrouver, après son périple où il a tout perdu, y compris son identité. La correspondance entre ce gardien fidèle et le veilleur d'Argos n'est sans doute pas le fruit du hasard.

L'équivalence homérique entre Argos, la terre lumineuse et la « terre patrie » où l'on rêve de retourner est perçue par Eschyle de façon très nette. Ainsi le Héraut de l'*Agamemnon* s'écrie (503-507) :

Ἰὼ πατρῶν οὐδας Ἀργείας χθονός,
δεκάτῳ σε φέγγει τῷδ' ἀφικόμεν ἔτους,
πολλῶν ραγισῶν ἐλπίδων μιᾶς τυχών·
οὐ γάρ ποτ' ἤχουν τῇδ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί
θανῶν μεθέξειν φιλτάτου τάφου μέρος·
νῦν χαῖρε μὲν χθών, χαῖρε δ' ἡλίου φάος.

Ah ! terre de mes pères, pays d'Argos, après dix ans, elle a donc lui, l'heure où je te revois ! Pour tant d'espoirs brisés, un seul a tenu bon. Je ne me flattais plus d'obtenir à ma mort le lot, qui me semblait si doux, d'une tombe en terre argienne. Salut donc, ô patrie; salut, lumière du soleil...

(trad. P. Mazon)

On notera l'importance du thème lumineux (φέγγει, ἡλίου φάος), et celui de la terre (le mot χθών étant répété avec insistance), la « terre argienne », symbole de la patrie où l'on rêve de revenir pour y mourir. Le coryphée ajoute un peu plus loin (540) :

Ἔρωσ πατρώας τῆσδε γῆς σ' ἐγύμνασεν...

Le désir de cette terre patrie a donc travaillé ton âme ?

(trad. Mazon mod.)

Dans les *Choéphores*, Argos est pour Oreste cette fois le pays du Retour dans la Terre Patrie. Dès les premiers vers se trouvent associés le pays d'Argos (« cette terre... », v. 3) et le nom de « père » (v. 1, 4 et 8). D'autre part le « père » d'Argos, le fleuve Inachos, est pour Oreste l'archétype de la présence paternelle, qu'Agamemnon

30. Nous devons l'idée de ce rapprochement entre le Veilleur et le chien Argos à A. MOREAU, « D'Homère à Giono : l'animal fidèle » (à par. in *Actes du Congrès de l'APLAES*, Montpellier, mai 1996).

incarne directement. Il ne s'agit pas d'un *nostos* de guerrier, mais du retour de l'exilé. N'oublions pas que le héros porte dans son nom celui de la montagne (ὄρος), l'espace périphérique qui s'oppose à la centralité d'Argos, et qui convient à cet « éphèbe » soumis à tant d'épreuves : Euripide jouera là-dessus, et sur la proximité de ὄρος (frontière)³¹.

Terre lumineuse du Retour, Argos se trouve par un paradoxe tragique en proie aux ténèbres de la tyrannie meurtrière.

Fermées au soleil, odieuses aux vivants, les ténèbres enveloppent les
maisons dont les maîtres ont péri... (Ch., 51-53, trad. P. Mazon)

L'Argos « réelle » peut fusionner dans le texte d'Eschyle avec l'Argos de la tradition épique et légendaire dans la mesure où elle comporte elle-même une profonde dimension symbolique, qui s'exprime d'abord dans son imaginaire religieux. On peut se faire une idée du système religieux d'Argos en lisant la description de la cité qu'en donne Pausanias au livre II de sa *Périégèse*, véritablement centré sur la grande cité dorienne. Ce système est, plus encore que celui des autres cités grecques, d'une grande complexité. La divinité qui incarne la *souveraineté* argienne est Héra, honorée dans plusieurs sanctuaires urbains, mais surtout dans le grand Héraion extra-urbain. Nous y viendrons bientôt et plus longuement. La cité proprement dite comporte plusieurs pôles religieux : l'agora est le domaine par excellence d'Apollon. Athéna, Apollon et Zeus se partagent les hauteurs (Deiras et Larissa). Il pourrait se révéler intéressant d'examiner dans quelle mesure et par quelles procédures l'*Orestie* se fait l'écho de ce système religieux. Certaines rencontres — éventuellement dues à une conception panhellénique — pourront paraître en elles-mêmes peu significatives. Mais leur précision, et surtout le fait qu'elles s'organisent en séries structurées, leur donnent un poids véritable.

Le temple d'Apollon *Lukeios*³², installé au centre de la cité, constitue le principal sanctuaire urbain des Argiens (Paus., II, 19, 3). Le sens de l'épiclèse fait difficulté : s'agit-il d'Apollon « Lycien »,

31. Il conviendrait de comparer le retour d'Oreste à Argos dans l'*Électre* de Sophocle et dans l'*Électre* d'Euripide. Cf. P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos*, o.c., 2^e partie D II, 1 a; IV, 2 d.

32. Sur le loup et le chien, voir surtout C. MAINOLDI, *L'image du loup et du chien dans la Grèce antique*, Paris, 1984. Sur Apollon Lykeios, cf. A. MOREAU, « Apollon antique : ombre et lumière », in P. Brunel, éd., *Dictionnaire des mythes*

d'Apollon « lumineux »; ou bien plutôt d'Apollon « loup », « qui tue, ou qui écarte les loups » ? Danaos, un des héros fondateurs d'Argos, est représenté comme un loup attaquant un troupeau de vaches et combattant le taureau (Paus., II, 19, 4).

Dans l'*Orestie*, en tout cas, comme dans l'imaginaire argien, les thèmes du chien et du loup jouent un rôle important; l'épiclèse y figure en rapport avec eux. c'est ce que prouvent les vers 1257-1260 de l'*Agamemnon* :

Λύκει' Ἀπολλων...
 Αὔτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη
 λύκῳ,λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία,
 κτενεῖ με τὴν τάλαιναν...

Apollon des loups ¹³³ [...] C'est elle, la lionne à deux pieds qui dormait avec le loup en l'absence du noble lion, c'est elle qui va me tuer...

(trad. P. Mazon mod.)

Les métaphores de Cassandre sont ici transparentes. Les personnages sont ceux d'une fable dont les références sautent aux yeux : le noble lion, c'est le roi Agamemnon, bien entendu; Clytemnestre est la lionne, et le loup, féroce mais méprisable, c'est Égisthe.

Dans les *Choéphores* (421-422), Électre se voit comme un chien qu'on essaye de flatter et qui se transforme en loup :

On peut essayer d'apaiser (σαίνειν³⁴) mes douleurs : pour elles il n'est point de calmant.

Elle ajoute :

λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ
 ματρός ἐστι θυμός

Ma mère elle-même a fait de mon cœur un loup carnassier que rien jamais n'apaisera.

(trad. P. Mazon)

littéraires, Paris, 1988, p. 137-147; A. MOREAU, « *Lupus duplex* », in *Conn. Hell.*, 41, 1989, p. 26-35; 42, 1990, p. 32-45; 43, 1990, p. 49-58; W.E. HIGGINS, « Wolf-God Apollo in the *Oresteia* », *PP*, 31, 1976, p. 201-205; B. SERGENT, *Lug et Apollon, Ollogados*, 1995, p. 79-82; P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos, o.c.*, 2^e partie, D, II : « Argos entre chiens et loups ».

33. E. FRAENKEL (*Aeschylus : Agamemnon*, Oxford, 1982², III, p. 581) doute du rapport avec le dieu argien (suggéré par Wilamowitz à propos de *Su.*, 685) et du rapport spécifique avec le loup, malgré la netteté du contexte. Ses raisons nous paraissent bien contestables (en part. la note 2 : Cassandre la prophétesse ne peut-elle invoquer l'Apollon d'Argos ?).

34. « A term proper to a dog » (A.F. GARVIE, *o.c.*, p. 156).

Apollon joue de toutes façons un rôle central dans l'*Orestie* comme dans la cité argienne. Dans l'*Agamemnon* (1081 et 1086) Cassandre évoque Apollon ἀγυιάτης, « protecteur des rues »; or Apollon Ἀγυιεύς est honoré à Argos (Paus., II, 19, 8)³⁵. Mais dans l'ensemble de l'*Orestie*, c'est évidemment le dieu de Delphes, Apollon Pythien (Πύθιος, Ag., 509), qui joue le rôle essentiel. Il est Λοξίας (Ch., 1030) et c'est dans son sanctuaire que débudent les *Euménides*. On notera cependant qu'Apollon Πυθαεύς³⁶ possède à Argos un sanctuaire oraculaire, situé sur la Deiras, où la prophétesse se livrait chaque mois au sacrifice nocturne d'une agnelle dont elle buvait le sang pour être inspirée par le dieu (Paus., II, 24, 1).

On sait qu'une des divinités dont le rôle est essentiel dans la conclusion de l'*Orestie*, présente sur la scène des *Euménides*, est Pallas Athéna, protectrice d'Athènes mais aussi d'Agamemnon et de ses enfants.

Je suis argien, et mon père t'est bien connu...

lui dit Oreste (Eu., 455). Dans cette grande querelle entre l'Homme et la Femme, sur laquelle nous aurons à nous attarder bientôt, elle est, comme Apollon, tout entière du côté du Mâle (Eu., 737-738). Apollon, Athéna, Zeus : c'est la triade que remercie Oreste (Eu., 758-760). La géographie sacrée d'Argos installe Athéna aux côtés d'Apollon sur la Deiras, aux côtés de son père Zeus sur la Larissa (Paus., II, 24, 1-4). Sur l'agora argienne se trouve d'autre part un sanctuaire d'Athéna Σάλπιγξ (Paus., II, 21, 3) — la trompette d'Étrurie (Τυρσηνική σάλπιγξ)³⁷ dont l'écho résonne dans les *Euménides* (567-568).

Zeus, dont la présence à Argos est importante, parfois indirectement, à l'Héraion par exemple, joue également un rôle essentiel dans l'*Orestie*, comme d'ailleurs dans la théologie eschyléenne en général. Contentons-nous ici de relever quelques correspondances intéressantes. Agamemnon, « prêtre » ou « sacrificateur » de Zeus

35. Sur cette épiclèse et sur le simulacre aniconique du dieu, cf. M. GUARDUCCI, *Epigrafi greca*, III, Roma, 1974, p. 23-24.

36. Le rapport de l'épiclèse argienne avec Puthô et Delphes n'est clair ni linguistiquement ni historiquement. Cf. M. PIÉRART, « Un oracle d'Apollon à Argos », *Kernos*, 3, 1990, p. 319-333; P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos, o.c.*, 2^e partie, D, IV, 2 a.

37. Pausanias accompagne son information d'une légende étiologique où figure Tysénos, fils d'Héraklès, inventeur de la salpinx.

(Ag., 255), est assimilé à l'aigle, οἰονῶν βασιλεύς (Ag., 114) et ennemi du serpent — Clytemnestre est la vipère, nous aurons à y revenir.

Zeus, Zeus, viens contempler notre misère. Vois : les petits de l'aigle
ont perdu leur père... (Ch., 246-247; trad. P. Mazon)

Cette métaphore assimile Agamemnon à l'image même de la souveraineté. Le roi des dieux protège tout particulièrement la famille souveraine. Oreste affirme que son acquittement a été obtenu grâce à l'arbitre suprême, au dieu Sauveur... (Eu., 59-760). Il se trouve qu'à Argos un sanctuaire de Zeus Σωτήρ se situe à côté du cénotaphe des Argiens qui périrent à Ilion, ou durant le voyage de Retour... (Paus., II, 20, 6).

Le Zeus qui, près d'Athéna, trône sur la Larissa, la puissante acropole d'Argos, présente une physionomie très particulière :

Un Zeus en forme de xoanon, qui, outre ses deux yeux, en a un troisième sur le front [...] On peut conjecturer que la statue a trois yeux pour la raison suivante : Zeus règne dans le ciel, c'est ce qu'on a dit chez tous les hommes. Le dieu qui règne sous la terre, un vers d'Homère l'appelle également Zeus :

« Zeus infernal aussi bien que la féroce Perséphone »³⁸, mais Eschyle, fils d'Euphorion, appelle Zeus également le dieu de la mer. C'est pourquoi le sculpteur de cette image, quel qu'il soit, l'a représenté aux trois yeux, dans la mesure où dans les trois parties du monde c'est le même dieu qui gouverne. (Paus., II, 24, 3-4)

Cette conception de Zeus aux trois yeux est liée à toute une série de données religieuses et légendaires essentielles à l'imaginaire d'Argos, que nous ne pouvons développer ici. Il nous suffira de souligner l'accord des conceptions argiennes avec celles d'Eschyle, accord qui a frappé Pausanias. Dans les *Euménides*, Zeus est παγκρατής (918) et surtout παντόπτας (1045)³⁹, qu'on rapprochera du titre sous lequel il était invoqué à Argos (une inscription argienne porte ΔΙΦΟΣ ΠΑΝΟΠΤΑ), et qui évoque les héros Triopas et surtout Argos Panoptès⁴⁰. Zeus voit tout, comme le Soleil (cf. ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε Ἥλιος... : Ch., 985-986⁴¹); il est souverain universel et juste.

38. Il., IX, 457 (trad. Mazon).

39. Voir aussi Su., 139.

40. Cf. P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos*, o.c., 2^e partie, B, VI, 3 c.

41. ὁ πάντ' ἐποπτεύων est appliqué à Zeus lui-même par un poète non identifié; cf. A.F. GARVIE, o.c., p. 322.

L'épouse irascible de Zeus, Héra, est la grande déesse d'Argos. Son sanctuaire extra-urbain constitue en quelque sorte le centre symbolique du pays argien, un pôle de souveraineté. Les grandes légendes locales — celle d'Iô, celle des Danaïdes — sont liées au culte d'Héra. Il est intéressant de se demander quelle part la figure d'Héra, quelle part ces grandes légendes traitées pour elles-mêmes par Eschyle dans d'autres pièces ou tétralogies, peuvent jouer dans l'*Orestie*.

Il convient de noter tout d'abord les liens de la légende avec les grands centres du culte d'Héra. Les thèmes de l'*Orestie* apparaissent sur les métopes de l'Héraion extra-urbain du Silaris, près de Poseidonia-Pæstum. Une statue d'Oreste se trouvait à l'Héraion d'Argos (Paus., II, 17, 3)⁴².

Une première approche du texte d'Eschyle se révèle cependant décevante, puisque la déesse, à la différence d'Apollon, d'Athéna ou des Érinyes, ne figure pas parmi les personnages. Elle n'est jamais invoquée; tout au plus est-elle défendue par Apollon en tant qu'Héra *Téléia*, garante avec Zeus du mariage (*Eu.*, 214). Mais il convient de ne pas s'en tenir à l'explicite. Tout change dès lors qu'on découvre une clef plutôt étonnante : un des personnages principaux de l'*Orestie*, Clytemnestre, pourrait bien fonctionner comme une sorte d'hypostase entièrement négative de la grande déesse d'Argos, divinité qui se caractérise par bien des aspects inquiétants. De toute manière le « personnage » homérique d'Héra est celui d'une épouse jalouse, coléreuse, hypocrite, rivale de son mari, le maître des dieux.

Un bon exemple de cette proximité se trouve sans doute dans les *Choéphores* (527-533). Le Coryphée raconte à Oreste le terrible rêve de Clytemnestre :

Elle crut enfanter un serpent, disait-elle [...]. Elle, comme un enfant, l'abritait dans un lange.

— Et de quoi vivait le monstre nouveau-né ?

— Elle-même, en son rêve, lui présentait le sein.

— Et le sein n'était pas blessé par un tel monstre ?

— Si ! un caillot de sang se mêlait à son lait. (trad. P. Mazon)

Or, par un phénomène paradoxal qui n'a jamais été suffisamment expliqué, Héra la souveraine est mère ou nourricière de serpents et de monstres chthoniens-infernaux : selon certaines traditions (Stésichore, et surtout l'*Hymne homérique à Apollon*, 305-307), elle

42. La dédicace indique une récupération de la légende d'Oreste par Auguste, vengeur de son père.

est la mère de Typhaon que nourrit le « dragon » tué plus tard par Apollon; Typhaon s'unit à Echidna, union affreuse d'où naissent le chien de Géryon, Cerbère et l'Hydre de Lerne (Hésiode, *Théogonie*, 308-314) qu'Héra élève (313-315). Héra, dans sa haine d'Héraklès, envoie deux serpents pour le dévorer (pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4, 8). On notera en passant qu'Héra est aussi la nourricière de son adversaire éminemment paradoxal, Héraklès qui, selon certaines traditions, boit à son sein.

Le parallèle entre l'« héroïne » d'Eschyle et Héra l'Argienne peut être poursuivi. Le caractère monstrueux de Clytemnestre s'exprime en effet par des métaphores⁴³ où figurent volontiers les êtres chers à Héra : Oreste la voit comme une « vipère infâme » (δεινῆς ἐχίδνης, *Ch.*, 249). C'est à l'hydre de Lerne qu'il semble songer aux vers 994-995 des *Choéphores* :

Murène ou serpent ? un être en tout cas capable d'infecter sans morsure,
au simple contact... (trad. P. Mazon)

En effet le venin de l'Hydre était si puissant qu'elle tuait les hommes par son souffle, et l'odeur de ses traces était mortelle (Hygin, *Fab.*, 30). Clytemnestre devient carrément, dans la bouche de Cassandre (*Ag.*, 1232-1234) :

un monstre odieux, amphibène, Skylla gîtée dans un rocher...

Pour le Chœur des *Choéphores* (1046-1047), elle forme avec Égisthe un « couple de dragons » (δυοῖν δρακόντοι) dont Oreste a coupé les têtes, délivrant « la cité des Argiens tout entière »⁴⁴. Il deviendra ainsi un nouvel Héraklès ou un nouveau Persée comme le souhaitaient les Choéphores (*Ch.*, 831)⁴⁵ : or Héraklès et Persée sont deux héros « argiens », en tout cas largement récupérés par la légende argienne.

Dans l'*Illiade* (VIII, 481) Zeus déclare gracieusement à son épouse qu'il n'y a rien de plus chien qu'elle; Héphaïstos (XVIII, 396) parle d'Héra comme d'une mère κυνῶπις, « à face de chienne » — allusion évidente à l'épithète formulaire βοῶπις; mais dans l'*Odyssee* (XI, 424), c'est Clytemnestre qu'Agamemnon traite de κυνῶπις. Chez

43. Cf. A. MOREAU, « La Clytemnestre d'Eschyle », *CGITA*, n° 8, 1994-1995, p. 153-171, en part. p. 155.

44. Je modifie ici la traduction de P. Mazon qui rend πᾶσαν Ἀργείων πόλιν par « le pays argien ».

45. E. PETROUNIAS, *o.c.*, p. 166.

Eschyle, elle se qualifie elle-même hypocritement de « chienne de garde » (Ag., 607); mais elle est traitée d'« odieuse chienne » par Cassandre (Ag., 1228).

Un écho plus intéressant sans doute concerne une autre métaphore animale, celle de la vache et du taureau. Le culte d'Héra trouve un symbole profond dans l'image sacrée de la vache : Héra est formellement βοῶπις, « aux yeux de vache » et Iô la génisse, victime de l'amour de Zeus, peut être considérée comme son hypostase. Comment ne pas songer ici au cri étrange de Cassandre (Ag., 1125) :

Gare-toi de la vache (ἄπεχε τῆς βοός) ! Dans le piège d'un voile elle a pris le taureau aux cornes noires ! (trad. P. Mazon)

Expression proverbiale, métaphore oraculaire, nous disent les commentateurs⁴⁶. La référence implicite à Héra et à Zeus taureau justifie, nous semble-t-il, la métaphore énigmatique.

Une des rencontres les plus révélatrices entre Héra et Clytemnestre se place dans la bouche même de la sinistre héroïne, à la fin de l'*Agamemnon* :

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; trad. Mazon)

Car il est impossible de ne pas voir là une allusion à une sorte d'hiérogamie perversie. A. Moreau⁴⁷ citait justement à ce propos le fameux fragment des *Danaïdes* (Fr. 44 Radt) :

Le Ciel sacré sent le désir de pénétrer la Terre, un désir prend la Terre de jouir de l'hymen, la pluie, du ciel qui l'étreint [?] descend comme un baiser vers la Terre, et la voilà qui enfante aux mortels les troupeaux qui vont paissant, la moisson vitale de Déméter et les fruits des arbres... (trad. Mazon mod.)

Or cette hiérogamie évoque elle-même la fameuse scène de l'*Iliade* (XIV, 346-351) où Héra se joue de Zeus en s'offrant au sommet de l'Ida. Leur union provoque un printemps merveilleux.

Et, sous eux, la terre divine fait naître un tendre gazon, lûtos frais, safran et jacinthe, tapis serré et doux, dont l'épaisseur les protège du sol. C'est sur lui qu'ils s'étendent, enveloppés d'un beau nuage d'or, d'où perle une rosée brillante... (trad. P. Mazon)

46. Cf. E. FRAENKEL, *o.c.*, III, p. 510.

47. A. MOREAU, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 32.

Nous sommes là au cœur de la « religion » d'Argos. La déesse, en s'offrant à son époux, provoque la rosée ou la pluie fécondante. À Argos, Zeus est Ὑέτιος (Paus., II, 19, 8). La couche nuptiale fait partie du mobilier de l'Héraion. Sur le mont Arachnaion, déjà cité, se trouvent des autels à Zeus et Héra : on leur fait des sacrifices quand manque la pluie (Paus., II, 5, 10). On notera la rencontre, au moins curieuse, entre le nom de cette montagne et la métaphore de l'araignée qui évoque Clytemnestre et ses filets mortels (Ag., 1492 = 1516). Le texte de l'*Agamemnon*, v. 1388-1392, constitue une inversion horrible de l'hiérogamie : c'est le sang de l'époux qui éclabousse l'épouse, au lieu de la rosée bénéfique.

L'ensemble de la « théologie » de l'Héraion et, au delà, l'imaginaire d'Argos, s'organise autour de la rivalité de la Femelle et du Mâle. Le mythe fondateur (Paus., II, 15, 5) évoque la querelle d'Héra et de Poséidon, d'où le thème d'« Argos assoiffée » (πολυδίψιον Ἄργος)⁴⁸ dont un curieux écho apparaît dans l'*Agamemnon* (διψία κόνις, v. 495). Cette « guerre » entre hommes et femmes devient le thème central de la mythologie argienne, et organise ainsi la légende des Danaïdes, mise en scène ou évoquée par Eschyle dans les *Suppliants* et le *Prométhée enchaîné*.

Cette guerre des sexes organise également le mythe de l'*Orestie* tel que le présente Eschyle. Il suffit pour s'en convaincre de relever les emplois des termes pour « mâle » (ἄρσῃν) et « femelle » (θηλυς) ou des composés (θηλυκρατής, Ch., 600). Comme dans les *Suppliants*, ces termes sont récurrents et le sens est toujours celui d'une rivalité, voire d'une opposition meurtrière. Comment ne pas rapprocher le fameux oracle de Sépéia (Hérodote, VI, 77) :

Ἄλλ' ὅταν ἡ θήλεια τὸν ἄρσενά νικήσασα
ἐξελάσῃ...

Mais quand la Femelle victorieuse expulsera le mâle...

Clytemnestre, qui entend rivaliser avec les hommes par sa volonté farouche (Ag., 11), dont le désir est une « lance » (Ag., 483; Ch., 630), qui mène sa vie comme une guerre (Ag., 940-943 etc.; Ch., 890), est avant tout pour Eschyle la « Femelle meurtrière du Mâle » (θηλυς ἄρσενος φονεύς, Ag., 1231), c'est-à-dire la sœur, dans le crime, des Lemniennes et des Danaïdes.

48. Cette expression homérique (*Il.*, IV, 171) a dû, d'après son contexte, signifier métaphoriquement « très désirée », ou plutôt, selon nous, « qui sera altérée (de chagrin) », mais elle fut réinterprétée dans le sens d'un partage d'Argos entre humidité et sécheresse (cf. P. SAUZEAU, *o.c.*, 2^e partie, IV).

Le meurtre du mari et la vengeance des « mâles » constitue un des thèmes centraux de l'*Orestie*. Ce thème trouve un profond écho dans le monde légendaire de la Grèce, écho qu'Eschyle explicite dans les *Choéphores* (623-637) :

Et puisque j'ai ici rappelé ces tristes forfaits, n'est-ce pas l'heure pour ce palais de honnir aussi l'épouse abominable, la trahison d'une cour de femme à l'égard d'un guerrier, d'un roi dont le courroux en imposait à ses ennemis mêmes — tandis qu'il garde ses respects pour le foyer paisible où la femme exerce douce royauté.

Entre tous les crimes, l'histoire met à part celui qu'a vu Lemnos. La voix publique le maudit avec horreur; les pires calamités sont encore appelées du nom de « lemnien ». La race où s'est commis ce crime hait des dieux périclit dans le mépris des hommes : il n'est personne qui honore ce qu'abominent les dieux... (trad. P. Mazon)

Il faut ici constater un fait très important, qui vient souligner la grande cohérence des thèmes eschyléens : la légende des Lemniennes meurtrières de leurs maris⁴⁹ est très proche de celle des Danaïdes⁵⁰, qui constitue le pôle des traditions argiennes. Le « crime lemnien » cité comme proverbial dans les *Choéphores*⁵¹ est l'équivalent d'expressions comme *Λέρνη κακῶν*, *Λερναία χολή*⁵². Eschyle — comme nous le rappelions plus haut — avait consacré une tétralogie à la fameuse légende argienne : il nous en reste les *Suppliants* et quelques fragments des pièces suivantes. Mais il semble qu'il avait également traité la légende lemnienne dans une tétralogie probablement ainsi composée : *Argô*, *les Lemniens* (ou les *Lemniennes*), *Hypsipyle*, *les Cabires* (drame satyrique)⁵³. Il ne nous reste de toutes ces pièces que quelques fragments, mais nous en connaissons le sujet : débarquement des Argonautes à Lemnos après le meurtre des Lemniens, leur séjour dans l'île et leur mariage forcé. Eschyle y avait représenté certains thèmes qui nous importent ici : le meurtre des mâles, la femme en armes, la gynécocratie.

49. G. DUMÉZIL, *Le crime des Lemniennes*, Paris, 1924; M. DELCOURT, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Liège-Paris, 1957 (1982²); A. MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée*, Paris, 1994, p. 88-91.

50. La littérature étant immense, nous nous contenterons de rappeler la référence de base : Campbell BONNER, « A Study of the Danaïd Myth », *HSPH*, 13, 1902, p. 129-173. Nous avons placé les Danaïdes au centre de notre recherche sur l'imaginaire d'Argos : P. SAUZEAU, *Les Partages d'Argos, o.c.*, 2e partie, E.

51. Cf. aussi Hérodote, VI, 138.

52. *Souda*, Hésychius, s.v.

53. S. RADT, *TrGF*, vol. 3, p. 118.

On peut à bon droit considérer que les thèmes du « crime lemniens » sont étroitement associés à ceux de la légende des Danaïdes et de l'ensemble de la mythologie argienne, qui rayonne sur les légendes et les récits historiques ou pseudo-historiques concernant le désastre de Sépéïa. Le meurtre du mâle conduit à la gynécocratie, fantasme essentiel de l'imaginaire grec⁵⁴, comme le montrent tant de sujets de comédies, et tout particulièrement de l'imaginaire argien. L'histoire même d'Argos — où se mêle inextricablement la légende — voit au tournant du V^e siècle le massacre des hoplites argiens à Sépéïa, le combat de Télésilla et de ses compagnes contre les Spartiates, le remariage des Argiennes avec des « esclaves », la guerre civile entre les fils de ces hoplites et les « esclaves » en question : comment ne pas songer à la trame de l'*Orestie* ? Victoire de la Femelle en armes, gynécocratie, ce sont des thèmes profondément « argiens », qu'on ne peut pas séparer du rôle joué par Héra dans l'imaginaire d'Argos. Ce sont aussi, à l'évidence, les thèmes majeurs de l'*Orestie*.

Il nous faut ici revenir sur le thème du feu sur la montagne, qui donne sa grandeur poétique à l'ouverture de l'*Agamemnon*. Ce thème se retrouve en effet à la fois dans la légende des Danaïdes et dans celle des Lemniennes.

Le seul survivant, parmi les fils d'Ægyptos, est Lynkeus, « l'Homme-Lynx », épargné par Hypermestre. Il se réfugie à Lyrkéïa :

Quand il fut en sécurité, il alluma un feu à cet endroit. Il avait convenu avec Hypermestre d'allumer un feu s'il parvenait à échapper aux poursuites de Danaos et à gagner un endroit sûr. On dit que la jeune fille en alluma un autre au sommet de la Larissa, voulant ainsi signaler qu'elle-même ne courait plus aucun risque. En souvenir de quoi les Argiens célèbrent chaque année une fête des Feux.

(Paus., II, 25, 4-5; trad. pers.)

La légende des Lemniennes est associée d'une façon directe au renouvellement du Feu (Philostrate, *Héroikos*, 207)⁵⁵, et l'un de ses prolongements, l'histoire contée par Hérodote (IV, 145-148) des Lemniens de Sparte, évoque elle aussi un feu sur la montagne dans un contexte de mariage, de massacre projeté, de déguisements intersexuels.

54. P. VIDAL-NAQUET, « Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie », in *Le Chasseur Noir*, Paris, 1983, p. 267-288.

55. W. BURKERT, « Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos », *CQ*, N.S. 20, 1970, p. 1-16.

Le « feu sur la montagne » est un rite fréquent et bien connu des folkloristes. Ses implications dans la mythologie argienne n'avaient pas échappé à W.A. Heidel⁵⁶, qui entendait replacer le texte de l'*Agamemnon* dans un contexte où le feu sur la montagne annonce à la fois le *nostos* et le massacre des mâles (et leur sauvetage collectif ou individuel), conçu comme l'étiologie des rites de mariage : les légendes des Lemniennes, des Lemniens de Sparte, des Danaïdes, et sans doute d'autres encore comme celle de Nauplios, donnent toute sa résonance au texte d'Eschyle. Rappelons quelques-unes des étapes du feu annonciateur parti de l'Ida : Lemnos, le mont Athos où règne Zeus, le Cithéron, le mont Arachnaion. Ce sont autant de lieux dont la fonction symbolique est certaine, consacrés à Zeus et aux hiérogamies de Zeus et d'Héra⁵⁷, certains pouvant prendre une signification inquiétante. Ainsi Lemnos suggère la menace du meurtre « lemniens » ; le « mont des araignées » porte un nom d'assez mauvais augure⁵⁸. Sur l'Acropole occupée par les compagnes de Lysistrata (Aristophane, *Lys.*, 299) brûle un « feu lemniens » (Λήμνιον τὸ νῦρ) dont on a pu montrer les implications rituelles et légendaires⁵⁹.

Le meurtre des maris par leurs épouses engendre, dans certaines versions de la légende des Danaïdes, la vengeance des mâles, par la main de Lynkeus. C'est, dans notre trilogie, le rôle d'Oreste — comme Lynkeus un jeune homme réfugié dans l'exil, associé à la périphérie montagnaise.

Notre enquête aura suffi à démontrer, nous semble-t-il, que les deux premières pièces de l'*Orestie* ne sont pas situées en Argos pour des raisons superficielles : le lien de la trilogie avec le nom d'Argos est fondé sur un faisceau de relations d'une richesse et d'une profondeur indéniables, qui ont selon nous guidé pour une part non négligeable la puissante création eschyléenne. Celle-ci n'est pas une création esthétique pour elle-même ; le poète tragique athénien a su utiliser les thèmes de l'imaginaire argien dans toute leur complexité

56. W.A. HEIDEL, « A Note on the *Agamemnon* of Aeschylus », *AJPh*, 55, 1934, p. 153-166.

57. Pour l'Ida, cf. *Il.*, XIV, 346-351.

58. Cf. *supra*, p. 208. Pour ce qui est de la fonction du mont Arachnaion dans l'ensemble de l'itinéraire du feu, cf. A. BERNAND, *o.c.*, p. 81-97 ; B. DEFORGE, « Eschyle et la terre divine », in F. Jouan et B. Deforge, *Peuples et pays mythiques*, Paris, 1988, p. 123-132, en particulier p. 124-127.

59. R.P. MARTIN, « Fire on the Mountain : Lysistrata and the Lemnian Women », *Classical Antiquity*, 6, 1987, p. 77-105.

pour *dire quelque chose* à ses spectateurs, c'est-à-dire à la cité d'Athènes. C'est pourquoi il faut replacer le propos du poète dans son contexte idéologique et politique athénien : la crise dont elle témoigne dans les relations entre hommes et femmes n'a pas les mêmes significations à Athènes au V^e siècle et dans l'Argos archaïque. Héra, si décriée déjà dans l'*Illiade*, est à Argos la garante de la Souveraineté et de la Fécondité. La légende des Danaïdes vue d'Argos est — comprise dans son ensemble — une « charte » positive, garante du mariage légitime. Vu par Eschyle, le crime lemnien est totalement du côté de l'horreur et du tragique : il représente la menace la plus terrible contre l'équilibre de la cité démocratique.

L'Argos d'Eschyle, telle qu'il l'a composée pour l'*Orestie*, est une Argos vue d'Athènes, vue d'une Athènes en train d'accomplir une énorme mutation politique; créée au moment où l'Aréopage voit son rôle limité et redéfini, l'*Orestie* met en scène la crise entre les « Anciens Dieux » et les « Nouveaux », et l'établissement d'un équilibre démocratique. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la fonction d'Argos dans la trilogie. Nous rejoindrions volontiers les propos de M. Gagarin à ce sujet :

At the end, mythical Argos gives way to the contemporary city of Athens, so that the resolution that finally “cures” the troubles of the house of Atreus and the city of Argos becomes the resolution of conflicts within contemporary Athens also. The unity of the trilogy thus creates an identification of house, family, mythical city, and contemporary city, and these elements are united in the overall movement of the whole.⁶⁰

La fonction d'Argos dans l'*Orestie* — évoquant à la fois la cité réelle et tout un système imaginaire et religieux emprunté aux traditions aussi bien panhelléniques qu'argiennes — est selon nous de représenter la « préhistoire » tragique de la souveraineté.

Pierre SAUZEAU
Université Paul Valéry
Montpellier III

60. M. GAGARIN, *Aeschylean Drama*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976, p. 58.

**LE MODÈLE DES CHOÉPHORES.
CONTRIBUTION À LA RÉFLEXION
SUR LES TROIS « ÉLECTRE »**

par Bernard DEFORGE

LA TRAGÉDIE : DU RITUEL AU SPECTACLE DE MORT

Les pages qui suivent appartiennent en fait au *corpus* de diverses études que je mène depuis quelques années sur la mort et les morts dans la tragédie grecque¹, études dont l'objet a été de montrer que la tragédie grecque est née en substitution de rituels primitifs de mise à mort², et que, dans l'élaboration des techniques propres à mettre la mort en scène, Eschyle a joué un rôle essentiel trouvant son couronnement dans *Agamemnon*. Eschyle, dans les *Choéphores*, met alors en pratique tout ce qui est acquis, façon de dire qui s'admet si l'on considère que le poète a effectivement écrit les *Choéphores* après *Agamemnon*.

1. Dans le cadre des activités du Groupe de Recherche « Mythe, histoire et psychanalyse » (CRHQ, Université de Caen). Se reporter à mes deux articles déjà parus dans *Kentron*, 11, 1, 1995, « Le glaive d'Ajax », p. 59-70, et *Kentron*, 11, 2-12, 1, 1995-1996, « La mort tragique ou tuer n'est pas jouer », p. 81-88. Ces études vont voir leur aboutissement dans mon prochain livre à paraître aux Belles Lettres, *Le festival des cadavres*.

2. Réflexions dans la ligne de W. BURKERT, « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *GRBS*, 7, 1966, p. 87-121.

Je résume donc ici ces inventions et techniques mises au point précédemment aux *Choéphores* :

- angoisse prophétique et préparatoire (ex : les vieillards perses)
- prémonition immédiate (ex : Cassandre)
- cris entendus de l'assassiné dans la *skènè* (création dans *Agamemnon*)
- récit, et monstration du cadavre (ex : Clytemnestre et le cadavre d'Agamemnon)
- rite funèbre final (ex : la fin des *Sept contre Thèbes*).

Nous notons déjà que dans le premier volet de l'*Orestie*, *Agamemnon*, manque l'étape du rite funèbre final, ce que souligne justement le Coryphée aux vers 1537-1546, le Coryphée qui accomplit d'ailleurs lui-même une sorte d'ébauche de rituel de lamentation, mais en quelque façon avorté. L'absence de cette séquence est de fait pleine de sens, puisque l'atrocité du sort du Roi n'a pas atteint encore sa plénitude : il sera effectivement privé des rites funèbres, et c'est après avoir subi la mutilation du *maschalismos* qu'il sera mis au tombeau, comme nous l'apprendrons dans les *Choéphores* (v. 439-444).

DEUIL ET VENGEANCE

En réalité presque l'exacte moitié des *Choéphores* (précisément du vers 1 au vers 539³) constitue le rituel funéraire final d'*Agamemnon*. On a pu dire à juste titre (du moins pour cette première moitié du drame) que le personnage central était le tombeau même du Roi⁴.

Le drame s'ouvre sur la prière d'Oreste devant le tombeau de son père et sur l'offrande de ses cheveux qu'il y dépose (v. 1-9) : « Car je n'étais pas là et ne lamentai pas sur toi, père, et sur ton sort et n'étendis la main à l'instant où l'on emporta ton cadavre... » (v. 8-9)⁵.

3. On pourrait se contenter du vers 509, à partir duquel commence, il est vrai, la seconde partie de l'œuvre : l'action de vengeance, mais je trouve que les vers 509 à 539 appartiennent aussi à la première partie, parce qu'ils évoquent la question des libations funèbres envoyées par Clytemnestre sur le tombeau du Roi.

4. K. REINHARDT, in *Eschyle, Euripide*, Paris, 1972, p. 125-126.

5. Les traductions des textes tragiques utilisées dans cet article sont celles des volumes à paraître dans la collection « Bouquins » consacrés à la tragédie grecque :

Il voit aussitôt apparaître des « porteuses de libations », littéralement des *choéphores*, et se dissimule alors. Celles-ci — Électre et les captives troyennes formant le Chœur— apportent au tombeau d'Agamemnon les libations que Clytemnestre, frappée d'un songe terrible la nuit précédente (songe dont nous ne connaissons les détails qu'à l'extrême fin de cette première partie de l'œuvre), a cru devoir faire porter pour apaiser le mort : après délibération avec ses compagnes, Électre retourne le sens des gestes rituels dont elle avait la charge et, versant les libations, adresse à son père une prière par laquelle elle lui demande de l'aider dans le triste sort où elle se trouve et de favoriser le retour d'Oreste et la vengeance :

... pour nos adversaires je dis qu'il paraisse, ton vengeur, père,
Et que les tueurs paient de leur mort, justement. (v. 142-144)

Le rite du versement des libations, de la prière et des lamentations sur le tombeau s'achève, lorsque Électre voit sur le tertre d'abord la boucle de cheveux qu'y a déposée Oreste (v. 168), puis une trace de pas, qui lui font imaginer qu'il s'agit de son frère. Oreste se montre alors (v. 212). Après la séquence de reconnaissance et de retrouvailles (v. 212-305), les enfants réunis du Roi se livrent auprès du tombeau à un long rituel magique (v. 306-509), que met en évidence le caractère lyrique de la scène (proprement un *kommós*) : s'y combinent prière et appel à l'aide, remémoration des outrages subis visant à la fois à scandaliser et à effacer, donc par là à parfaire, voire à *faire* le rite funéraire, enfin évocation du mort, lequel va venir habiter l'âme de son fils, prêt à l'issue de la scène à la vengeance qu'exigent de lui et son père et le dieu de Delphes.

Le Chœur, qui a accompagné les enfants d'Agamemnon tout au long de ce rituel, peut ainsi le conclure par la bouche du Coryphée :

Et vrai, elles sont hors de blâme ces paroles que vous tendez pour prix
du sort sans pleurs qui fut fait au tombeau.
Quant au reste, puisque pour l'acte du haut en bas tu as dressé ton âme,
tu peux œuvrer désormais et faire l'essai du destin. (v. 510-511)

Ces vers sont l'articulation entre deuil et vengeance, entre l'action funéraire et l'action meurtrière qui font le sujet des *Choéphores*. Mais peut-on exclure en vérité que l'action meurtrière n'est pas le parachèvement du rituel funéraire dû au Roi ?

pour Eschyle, trad. L. Bardollet-B. Deforge; pour Sophocle, trad. P. Mazon revue par J. Villemonteix; pour Euripide, trad. CUF revues par F. Jouan.

Tuer la mère, maintenant tel est le but. Le dramaturge, pour parvenir, dirons-nous, au choc du cadavre, va user pleinement des procédés qu'il a mis au point au cours de sa carrière et qu'il a menés à leur perfection dans *Agamemnon*; de ce point de vue les *Choéphores* sont à placer en diptyque par rapport à l'*Agamemnon* (meurtre du Roi-époux-père et de sa maîtresse/ meurtre de la Mère-reine et de son amant); mais le schéma obtenu va servir ensuite de modèle non pas au troisième drame de l'*Orestie*, mais aux deux *Électre*, au drame de Sophocle comme au drame d'Euripide. Pour le dire autrement, en termes d'histoire littéraire, la suite d'*Agamemnon* ce sont bien les *Choéphores*, mais la suite des *Choéphores* ce sont les deux *Électre*.

LE MODÈLE

Les *Choéphores* inaugurent un nouveau genre de théâtre : le théâtre d'action et d'intrigue, qui se détache du tronc sublime et religieux de l'*Agamemnon*. Cette sève religieuse nourrit encore le *kommos* des *Choéphores*; inversement la première partie des *Choéphores* comporte déjà une des séquences qui composent ce que je nomme la structure modèle des *Choéphores* : la séquence de reconnaissance du frère et de la sœur, première étape dans la mise en œuvre du meurtre de la mère.

Cette structure peut donc se décomposer ainsi :

— *La reconnaissance* : Oreste est de retour à Argos, accompagné de Pylade, fils de Strophios de Phocide, chez qui il avait vécu en exil, à l'initiative de sa mère. Il arrive près du palais, devant le tombeau de son père, où il dépose une boucle de cheveux. Il se cache lorsque survient Électre accompagnée de ses suivantes, captives troyennes composant le Chœur; leur venue au tombeau d'Agamemnon est motivée par un cauchemar de Clytemnestre la nuit précédente : la Reine veut apaiser le mort, mais Électre va « retourner » la finalité des rites. Électre découvre alors la boucle de cheveux, puis des traces de pas qui la font songer à Oreste par la ressemblance avec ses propres cheveux et ses propres pieds. C'est le moment où Oreste surgit; le troisième signe de reconnaissance qui la convainc est un tissu avec un motif de chasse que porte Oreste et qu'elle avait jadis tissé.

— *Le cauchemar de Clytemnestre* : elle enfantait et donnait le sein à un serpent qui lui a tiré un caillot de sang.

— *La vengeance, le matricide; le meurtre d'Égisthe, puis le meurtre de Clytemnestre* : le meurtre de Clytemnestre répond à un ordre de Loxias, le dieu de Thèbes, et va se dérouler selon un plan, une machination bien au point. Oreste et Pylade se présentent au palais comme des voyageurs venant de Phocide et qui ont rencontré en route Strophios, lequel les a chargés d'annoncer la mort d'Oreste, ce qu'ils font effectivement à Clytemnestre. La Reine, après des lamentations (de pure forme ?), fait mander Égisthe, qui, à l'instigation du Coryphée et de la Nourrice, viendra sans escorte. Il est à peine entré dans le palais, que sa voix retentit pour un cri d'agonie (v. 869); Eschyle use là du même procédé que dans *Agamemnon* : les cris dans la *skènè*, mais les cris du comparse. Clytemnestre, elle, ne criera pas : après avoir « compris le mot de l'énigme » (v. 887) et s'être trouvée face à face avec son fils qu'elle aura tenté en vain d'apitoyer, entraînée par lui dans le palais pour être tuée auprès de son amant (« Suis-moi : contre-lui là je veux t'égorger. Même vivant, tu as cru qu'il était mieux que mon père :/ Avec lui dans la mort endors-toi, puisque tu l'aimes, cet homme-là, et que celui qu'il eût fallu aimer, tu l'as en horreur », v. 904-907), elle mourra sans un mot, puisque nous n'entendrons aucune plainte venir de la *skènè* — ce qui après tout est conforme à cette femme d'orgueil, tombant sous le fer de son serpent de fils. « Ce qu'il ne faut pas, subis-le » (v. 930), ce seront les dernières paroles d'Oreste entraînant sa mère, et peu s'en faut que ce meurtre ne se déroule sur la scène.

— *Monstration des cadavres et dénigrement des morts* : situation exactement parallèle à la fin d'*Agamemnon* (v. 1372), après le dernier chant du Chœur (*Ch.*, 931-972) — lequel n'a aucune fonction de réelle durée, c'est le temps de la mort, le temps du salut —, s'ouvre la porte du palais, donnant à voir les deux cadavres ensanglantés, et auprès d'eux leur meurtrier tout souillé de leur sang (cf. v. 1055), et d'une certaine manière, comme Clytemnestre sur le cadavre du Roi et de Cassandre proclamait sa satisfaction, de même Oreste va affirmer sur les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe qu'il a fait œuvre de justice et qu'ils ont ce qu'ils méritent :

Voyez le couple qui tyrannisait le pays, les tueurs de mon père, la ruine
de sa demeure... (v. 973 ss.)

Et à la monstration des deux cadavres va se surajouter, comme en surimpression, le premier meurtre, les premiers cadavres, à travers la présentation par Oreste, bien réelle quoique irréaliste, de la « cou-

verture », du « filet », du « réseau » qui piègea Agamemnon dans son bain.

On comprend que, pris dans tant de sang, Oreste perde pour finir la raison.

PREMIÈRE VARIATION : *ÉLECTRE* D'EURIPIDE

Les deux successeurs d'Eschyle vont s'essayer à ce mythe de la vengeance d'Oreste et au schéma mis en œuvre par lui pour le porter à la scène. Il est à la fois exceptionnel et heureux que nous ayons conservé les trois œuvres : les *Choéphores* d'Eschyle, *Électre* d'Euripide et *Électre* de Sophocle, et singulièrement pour le sujet qui nous occupe, puisqu'il s'agit là de tragédies bâties sur un des crimes les plus odieux : celui d'une mère par son fils, et que les mises en scène vont opérer leurs variations autour des modalités du meurtre et de la monstration des cadavres.

Euripide le novateur, parfois le provocateur, va s'attaquer le premier à cette entreprise⁶, et, comme il sait si bien le faire, son œuvre va donner de prime abord l'impression d'une extrême nouveauté; au-delà de points de détails (c'est un vieil homme qui a sauvé Oreste au moment où Égisthe allait le tuer, et qui l'a remis à Strophios de Phocide; Clytemnestre n'est hantée par aucun cauchemar; à aucun moment Oreste n'est censé être mort; Castor intervient dans l'*exodos* pour donner Électre en mariage à Pylade). La première grande invention d'Euripide qui devait provoquer un choc chez le spectateur athénien dès le prologue, c'est la condition de la jeune Électre donnée en mariage par Égisthe à un modeste paysan d'Argolide, un honnête homme qui, par respect pour la princesse, ne consommera pas ce mariage : dès lors le drame s'ouvre sur le décor inattendu d'une chaumière au petit jour devant laquelle vague déjà la jeune paysanne au crâne rasé, fille d'Agamemnon ! On mesure la

6. Touchant à la question controversée de la chronologie des deux « Électre », j'aborde le problème délibérément autrement, et d'une façon qui s'est comme imposée à moi au fil de mes réflexions et de mes cours, me mettant en quelque sorte dans la peau des créateurs et voyant ainsi les choses évoluer quasi naturellement. Ceci dit, je ne suis pas le seul à placer l'*Électre* d'Euripide avant l'*Électre* de Sophocle : cf. G. RONNET, « Réflexions sur la date des deux *Électre* », *REG*, 83, 1970, p. 309-332; A. MACHIN, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Haute-Ville, 1981, p. 518, n. 868.

dérision sous-jacente à ce changement de décor par rapport au palais et au tombeau d'Agamemnon, composant le décor des *Choéphores*.

La seconde invention d'Euripide signe en quelque sorte ses intentions à l'égard d'Eschyle. Le vieil homme qui avait sauvé Oreste a été mandé par Électre pour connaître la bonne nouvelle que des étrangers (en réalité Oreste et Pylade) viennent de lui apprendre : Oreste est vivant. Le vieux, en chemin, s'est arrêté sur la tombe d'Agamemnon et y a vu les offrandes déposées par Oreste : la scène, fameuse, a pour but de ridiculiser au nom du réalisme les trois indices eschyléens de la reconnaissance : les cheveux, les traces de pas et le tissu. J'observerai simplement pour ma part, en passant, que s'opposent là deux formes de pensée totalement irréductibles : une pensée symbolique, qui dit vrai par le symbole, et une pensée matérialiste, qui dit vrai par la matière ; pour une pensée symbolique, un frère et une sœur se ressemblent en tout point ; pour une pensée matérialiste, il n'y a là nulle nécessité. Par contre sera vue comme un indice infailible une cicatrice près du sourcil, marque indélébile d'une chute enfantine, que le vieillard détecte sur le visage du jeune homme... Oreste. On mesure les limites aussi de la preuve purement matérielle ; mais avec Euripide la pensée grecque est entrée dans une autre époque ; archaïsme et modernisme ; spiritualisme et matérialisme ; tyrannies successives, que nous, hommes du XX^e siècle, saisissons bien, et particulièrement nous, chercheurs en lettres anciennes, soumis à la tyrannie scientifique du carbone 14 !

Les deux autres inventions d'Euripide découlent en réalité de la première : comment en effet assassiner Égisthe et Clytemnestre hors du palais, leur résidence habituelle ? Pour Égisthe, la solution est la suivante : le Vieillard apprend à Oreste qu'il est justement en train de préparer dans la campagne un sacrifice aux Nymphes, le sacrifice d'un taureau ; Oreste s'y rend aussitôt. Quelque temps après, Électre et les femmes du Chœur croient entendre au loin le cri d'un mourant (v. 752 s.) ; on reconnaît là le procédé de la mort entendue. Mais quel est le mourant ? L'attente sera de courte durée : un serviteur d'Oreste survient et explique qu'Égisthe est mort ; Euripide use alors de l'autre procédé tragique de gestion de la mort : le récit détaillé. Le Serviteur explique à Électre l'arrivée d'Oreste et de Pylade se faisant passer pour Thessaliens et l'accueil empressé d'Égisthe ; il décrit les préparatifs du sacrifice, la prière d'Égisthe que « le malheur frappe nos ennemis » (v. 807), qui est aussi dans les mêmes termes celle d'Oreste en son for intérieur, mais en sens inverse. Tout est là, le

sacrifice va en fait s'inverser⁷, le taureau sacrifié n'est pas la bête attendue..., mais écoutons le serviteur, dans cet extraordinaire morceau de bravoure :

... Égisthe prend dans la corbeille le couteau droit, coupe des poils du jeune taureau et, de sa main droite, il les pose sur le feu sacré; puis, il égorge la victime que, de leurs bras, les valets ont soulevée sur leurs épaules. Il dit alors à ton frère : « Un talent dont on fait honneur aux Thessaliens est leur habileté à dépecer un taureau et à dresser le chevaux. Prends ce fer, étranger, fais voir que le renom des Thessaliens est mérité. » Oreste saisit dans ses mains le couteau dorien à la lame bien battue, rejette de ses épaules son élégant manteau de voyage et, n'admettant que Pylade à l'aider dans sa tâche, il écarte les valets. Il tient par le pied l'animal, et son bras qui se tend met à nu les chairs luisantes; il lui faut pour enlever la peau moins de temps qu'à un coureur pour finir par deux fois le double parcours du stade hippique. Alors, il ouvre les flancs. Égisthe prend dans ses mains les parties sacrées et les observe. Un lobe manque au foie; la veine porte et les vaisseaux voisins de la vésicule biliaire montrent à ses regards des saillies funestes. Égisthe s'assombrit, et mon maître demande : « Pourquoi cet air découragé ? » — « Étranger, je redoute un piège du dehors. J'ai un ennemi mortel, le fils d'Agamemnon, et il est en guerre contre ma maison. » Mais Oreste réplique : « C'est donc d'un banni que tu redoutes les embûches, quand tu règnes sur un État ! Allons ! afin que nous puissions nous régaler de la fressure, qu'on m'apporte, au lieu de la lame doriennne, un couperet de Phthie; je fendrai le thorax. » Il saisit l'arme et coupe. Égisthe prend les viscères et les observe, chacun séparément. Pendant qu'il est penché, ton frère, se dressant sur la pointe des orteils, le frappe aux vertèbres et lui fracasse le dos. Avec des soubresauts de tout son corps, il se débat, il hurle et agonise dans le sang. (v. 810-843)

Le Serviteur annonce ensuite l'arrivée d'Oreste :

Il vient pour te montrer, non pas la tête de Gorgone, mais l'objet de ta haine, Égisthe. (v. 855-857)

Cette pièce de boucherie qu'est devenu par substitution Égisthe n'a plus effectivement qu'à être apportée (j'oserais presque dire : traînée) par Oreste et Pylade jusque sur la scène devant Électre et les spectateurs (v. 880 s.), pour la séquence de monstration du cadavre et de dénigrement du mort; Oreste l'offre à Électre :

7. Cf. F.I. ZEITLIN, « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA*, 96, 1966, p. 463-507; P.E. EASTERLING, « Tragedy and Ritual », *Mètis*, 4, 1989, p. 87-109.

Oui, je reviens après avoir tué Égisthe; ce ne sont pas des mots, c'est la réalité, et pour le démontrer à l'évidence, je t'apporte le mort lui-même. Livre-le, si tu veux, en pâture aux bêtes fauves, ou qu'il serve de proie aux vautours, enfants de l'air, transpercé par un pal. Car il est maintenant ton esclave, lui qu'on appelait ton maître. (v. 893-899)

Mais la brutalité de la scène et de la proposition est subtilement atténuée par la gêne de la jeune Électre, peu experte en définitive en exécution, et qui, plus que sa haine, dit ce qui fit sa douleur (v. 907-956). À la fin de cette séquence, le cadavre est introduit dans la chaumière.

C'est que — quatrième invention d'Euripide — pendant ce temps Électre a usé, pour attirer sa mère jusqu'à elle, d'un machiavélique subterfuge; elle lui a fait annoncer par le Vieillard qu'elle a accouché d'un fils voici dix jours; on en est donc au jour des rites de purification et Électre, en femme qu'elle est, sait percer à jour la psychologie de sa mère : elle sait qu'elle viendra, à la fois parce qu'elle est restée un peu mère, mais surtout parce qu'elle ne résistera pas au plaisir de se montrer dans cette chaumière — ce qui lui donnera aussi bonne conscience —, comme, durant notre XVII^e siècle, Mme de Sévigné aimant participer aux vendanges avec ses gens, ou aujourd'hui une bourgeoise de la gauche-caviar donnant dans l'humanitaire. Elle vient donc, avec tout son équipage et telle effectivement qu'on l'attendait (v. 962 ss.); terrible scène ! c'est l'occasion pour Euripide de mettre face à face la fille et la mère, de les faire s'expliquer comme on dit, situation qui n'existait pas dans le drame d'Eschyle, sinon en germe. L'œuvre d'Euripide a ainsi braqué les projecteurs sur Électre, donnant son nom à l'œuvre, Électre qui, avant l'arrivée de sa mère et devant le désarroi d'Oreste face à l'épreuve du matricide, a joué le rôle que Pylade, dans son unique réplique, jouait dans les *Choéphores* (v. 900-902) :

Électre. — Es-tu pris de pitié, en face de ta mère ?

[...]

Oreste. — O Phoïbos, quel oracle insensé tu rendis...

Électre. — Si Apollon est fou, qui donc a la sagesse ?

[...]

Électre. — Ne laisse pas tomber lâchement ton courage. Va! tends à ta mère le même traquenard que celui où elle a fait périr son époux avec Égisthe.

(*El.*, v. 967-984)

Et tandis que Oreste attend sa mère dans la chaumière, Électre, après la scène « d'explication » (v. 1004-1123), tient, dans un parfait

cynisme, sa fonction d'appât (la grand-mère va sacrifier pour son petit-fils) et c'est alors une pitoyable Clytemnestre qui va entrer dans la mesure, déjà revêtue dans ses atours de la nudité de la mort (v. 1132 ss.).

Entre dans ma pauvre maison, dit Électre, et prends garde de noircir ta robe sous ce toit enfumé. Tu vas offrir aux dieux l'offrande qu'ils réclament. (Elle continue, sans que sa mère l'entende :) La corbeille est préparée, il est aiguisé le couteau qui a immolé le taureau près duquel tu tomberas frappée. Tu seras unie, même dans la demeure d'Hadès, à l'époux dont tu partageais la couche ici dans la lumière. C'est toute la faveur que je puis t'accorder, tandis que, toi, tu vas me payer la mort de mon père. (v. 1139-1146)

Comme pour le meurtre d'Égisthe, il y a changement de victime, mais ici on passe de l'illusion des mots au crime. On va entendre alors à l'intérieur de la chaumière les appels de l'assassinée :

O mes enfants! Dieux! ne tuez pas votre mère ! [...] Malheur à moi ! (v. 1165-1167)

Tout est consommé : on voit alors les deux cadavres côte à côte, tandis que les deux enfants, « tout souillés du sang frais de leur mère, sortent de la maison, portant comme un trophée ces marques qui les désignent pour de tristes surnoms » (v. 1172-1174), c'est-à-dire ceux de matricides :

Orest. — O terre, ô Zeus qui vois tout ce que font les hommes, contemplez ces victimes sanglantes, abominables, ces deux corps étendus sur le sol, et frappés par ma main en expiation des maux que j'ai soufferts.

Électre. — Que de larmes, mon frère ! et moi j'en suis la cause. Je brûlais d'une haine atroce, moi la fille, contre cette mère qui m'enfanta. (v. 1177-1184)

Mais, à travers les remords qui montent et troublent les jeunes meurtriers (en lieu et place du délire final d'Oreste dans les *Choéphores*, v. 1048 ss.), la scène a d'autres fonctions :

— *Une fonction de récit*, pour donner plus de détails sur le meurtre que nous avons entendu, mais non vu, et qu'ainsi nous verrons :

Oreste. — Tu as bien vu comment, rejetant ses voiles, l'infortunée a découvert son sein à l'instant du meurtre. Ah ! elle traînait par terre le corps d'où je suis né, et moi, par les cheveux... (v. 1206-1209)

Oreste. — Elle poussa ce cri en portant la main à mon menton : « Mon enfant, je t'implore ! » Et saisissant mes joues, elle se pendait à moi, à tel point que mes mains laissèrent tomber l'arme⁸. (v. 1214-1217)

Oreste. — Et moi, alors, jetant mon manteau sur mes yeux, j'ai fait le sacrifice et enfoncé le fer dans le cou de ma mère.

Électre. — Et moi, je t'ai encouragé et ma main a touché l'épée avec la tienne. (v. 1221-1225)

— *Une fonction, mais avortée, de rituel funéraire* :

Oreste — Allons ! couvre d'un voile les membres de ta mère et ferme ses blessures — (À Clytemnestre) Tu as donc enfanté tes propres meurtriers.

Électre. — Vois, mère chérie et haïe, nous t'enveloppons dans les plis de ce manteau.

Le Chœur. — C'est pour cette maison le terme de grands maux. (v. 1227-1232)

EN CONCLUSION

Paradoxalement, je crois juste de dire qu'Euripide a suivi fidèlement dans ce drame le schéma eschyléen : il a réagi, il a développé, il a exploité, il a changé génialement les apparences en en tirant toutes les conséquences et en les poussant même à leurs limites, en s'offrant aussi le luxe de faire de l'Euripide à qui mieux mieux (je songe aux réflexions d'Oreste, face à l'attitude du paysan-époux d'Électre, sur la richesse, la pauvreté et l'honnêteté, v. 367-400), mais il a respecté en gros le schéma :

- retour d'Oreste, offrandes au tombeau,
- reconnaissance du frère et de la sœur,
- plan pour tuer d'abord Égisthe, ensuite Clytemnestre,
- monstration des cadavres et dénigrement du mort (Égisthe ici)
- perturbation mentale après le meurtre.

Disons que, dans ce drame, Euripide a, sur le squelette eschyléen, confectionné le corps d'une œuvre dont il serait pourtant déplacé de lui contester la paternité, tant cette œuvre est sienne⁹.

8. Il est clair que là, comme ailleurs, Euripide entend en lui les vers d'Eschyle (cf. *Ch.*, 896-898 : « Retiens-toi, mon fils; respecte, enfant, cette mamelle... »).

9. Ce qu'a si bien senti et mis en lumière R. AÉLION : « Nous avons avec *Électre* un exemple particulièrement intéressant de la façon dont Euripide utilise Eschyle pour faire autre chose qu'Eschyle, dont il sait avec des matériaux eschyléens, faire une création originale » (*Euripide, héritier d'Eschyle*, t. I, Paris, 1983, p. 143).

SECONDE VARIATION : *ÉLECTRE* DE SOPHOCLE

Lorsque Sophocle décide de faire lui aussi du thème de la vengeance d'Oreste et du matricide le sujet d'une tragédie, il dispose de deux versions dans lesquelles il puisera, quand bien même son goût le conduit naturellement à une facture apparemment plus proche de l'original — et dans la ligne de la tradition épique —, et par là évidemment dépouillée des « excroissances » euripidéennes.

De source, disons : eschyléenne : la scène se passe devant le palais des Atrides¹⁰; Électre est certes rejetée, mais au sein même du palais; Oreste est censé être mort, et cette fausse mauvaise nouvelle va même toucher ici, un instant, Électre; Clytemnestre a fait un songe inquiétant (quoique différent : Agamemnon plantant son sceptre dans le foyer, v. 417-423), et elle veut en détourner par des rites les effets.

De source euripidéenne : Électre a une place centrale, et va jouer un rôle essentiel dans l'acte de son père; Sophocle sauvegarde (et intensifie même) le face à face, l'« explication » entre la mère et la fille (v. 516-633).

Sur ces données (et sur ce qui sera finalement commun aux trois Tragiques et que je ne rappelle pas ici), Sophocle apporte sa marque propre à travers les points essentiels suivants :

- Oreste revient à Argos, accompagné de son précepteur, ce qui est sans importance majeure, si ce n'est que ce précepteur aura longue vie, jusqu'aux *Mouches* de Sartre.
- C'est la jeune Électre qui jadis a sauvé son petit frère, en le confiant justement au précepteur; ce trait renforce, bien sûr, la personnalité et la place de la jeune fille.
- La ruse de la fausse mort d'Oreste est renforcée par la présence d'une urne censée contenir ses cendres; cet élément permet à Sophocle de créer une scène bouleversante; l'urne que portent les prétendus étrangers, c'est Oreste; Électre qui s'en est saisie prononce alors des mots d'une émotion fraternelle si forte que son frère ne peut s'empêcher de révéler son identité (v. 1126 ss.).
- La scène de reconnaissance qui s'ensuit continue, si je puis dire, le petit jeu des signes de reconnaissance; Sophocle, sans polémique, évoque, par la bouche de Chrysothémis, la boucle de cheveux déposée sur le tombeau d'Agamemnon, boucle qui la fait songer à

10. À Mycènes, chez Sophocle.

- Oreste, sans plus, et sa sœur la détrompe vite (à tort !); c'est un autre indice plus plausible, qui sera efficace : un sceau ayant appartenu à Agamemnon et qu'Oreste montre à sa sœur (v. 1222-1223).
- À l'image du couple Antigone-Ismène, Électre est affublée d'une sœur plus simple, plus faible qu'elle, Chrysothémis. Les débats entre les deux sœurs (v. 328-471 et v. 871-1057) contribuent à faire d'Électre, par réaction en quelque sorte, un caractère bien trempé, voire violent, plus violent que chez Euripide au point d'être tout à fait impitoyable, pleine de haine, injuste même, ce qui est sensible aussi et dans le débat entre la mère et la fille et dans la détermination indéfectible dont elle fait preuve tout au long du drame, jusques et y compris dans l'absence finale de remords.

Au vu de ces quelques points, on pourrait considérer, et c'est souvent le cas d'ailleurs, que Sophocle, en dehors de son aptitude à créer des « scènes » (et quelles scènes !), ici la scène de l'urne, les scènes opposant les deux sœurs et le face-à-face Clytemnestre-Électre (à violence et haine renforcées par rapport à la scène euripidéenne), n'a pas su faire œuvre vraiment originale et que, les caractères mis à part, ce drame fait en fin de compte pâle figure et par rapport au modèle eschyléen vers lequel il a voulu d'une certaine manière revenir et par rapport à la flamboyante variation euripidéenne. Pâle figure, et, comme je l'ai bien des fois entendu dire, une figure sans grande cohérence, dépourvue au fond d'un vrai sens.

Pour ma part je trouve que c'est aller un peu vite en besogne, et somme toute négliger ce qui a été justement l'objet de tous les soins du dramaturge dans la recherche d'une vraie novation par rapport au schéma originel. Et ceci concerne précisément les meurtres et la fonction scénique des cadavres. Et ceci touche au sens.

Je m'explique.

Nous sommes près de la fin du drame, exactement au vers 1398; il reste cent douze vers; aucun crime n'a encore été consommé, mais le concentré de violence, de haine et de sang est prêt; lieu clos : le palais et quelques dizaines de vers; temps clos : quelques minutes.

Oreste, Pylade et le Précepteur sont entrés dans le palais, d'où Égisthe est absent; il est aux champs. Clytemnestre dans le palais prépare les funérailles de son fils, convaincue qu'elle a été de cette mort par le soi-disant ami d'un ami (le Précepteur, en tant qu'ami de Phanotée de Phocide (v. 670), qui lui a fait le récit détaillé du prétendu accident de char d'Oreste aux Jeux delphiques (v. 680-763;

On le voit tantôt projeté au sol et tantôt les jambes dressées vers le ciel — jusqu'au moment où les autres cochers, arrêtant à grand peine la course de ses bêtes, le dégagent, couvert de sang, dans un état où pas même un des siens ne pourrait reconnaître sa pauvre dépouille,
(v. 752-756)

récit d'accident mortel¹¹ qui vaut bien nos comptes-rendus télévisés des courses automobiles et de leurs morts grandioses).

À peine Oreste, le mort plus que mort (l'urne, l'accident), est-il entré entouré de ses comparses (et tandis qu'Électre surveille les alentours dans la crainte du retour d'Égisthe, que nous entendons, à l'intérieur du palais, les appels et les cris de Clytemnestre), qui seront ponctués des commentaires sur scène du Chœur et d'Électre :

Clytemnestre (à l'intérieur). — Ah ! maison vide d'amis et toute pleine de tueurs !...

Électre. — On crie là-dedans, mes amies, n'entendez-vous pas ?

Le Chœur. — Malheureuse, j'entends des cris que je ne voudrais pas entendre et qui me donnent le frisson.

Clytemnestre. — Las ! misérable ! Égisthe, où donc es-tu ?

Électre. — Entends, encore un cri !

Clytemnestre. — Mon fils, mon fils, aie pitié de ta mère !

Électre. — As-tu eu pitié de lui, toi, et du père de qui tu l'avais conçu ?

Le Chœur. — O cité ! ô race infortunée, voici l'heure où le destin qui suit tes jours commence à faiblir, à faiblir.

Clytemnestre. — Hélàs ! je suis frappée !

Électre. — Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force !

Clytemnestre. — Hélàs ! une fois encore !

Électre. — Ah ! pourquoi pas Égisthe en même temps ? (v. 1404-1416)

L'affaire s'est faite en deux temps, trois mouvements, sans bavure, sans scrupule, sans pitié. Une de liquidée. À l'autre, maintenant; justement il arrive.

Mais notons déjà qu'une première révolution dans le schéma initial vient d'être réalisée : cette mère sur le meurtre de laquelle jouait tout le suspens, suspens comme empreint d'une terreur sacrée (et il était dès lors logique qu'elle fût tuée après son comparse, tout aboutissant à ce terrible assassinat d'une mère), cette mère ici la première voit son compte réglé.

La deuxième révolution dans le schéma va résider dans la mise en scène, la mise sur scène devrais-je dire, de ce qui s'est toujours passé hors scène : la découverte du premier cadavre par la seconde

11. À rapprocher de celui d'Hippolyte, dans l'*Hippolyte* d'Euripide.

victime, en l'occurrence celui d'Égisthe par Clytemnestre; et cette mise sur scène ne va pas se passer tout uniment, mais elle va permettre l'utilisation du cadavre de la mère, pour piéger cyniquement et pleinement le comparse.

Mais revenons aux assassins d'une mère. Oreste et Pylade sortent du palais, ensanglantés :

Le Coryphée. — Mais les voici. Leur main rouge dégoutte du sang répandu sur l'autel d'Arès. Je n'ai nul reproche à leur adresser.

Électre. — Oreste, où en êtes-vous ?

Oreste. — Dans le palais tout est bien comme il faut, si, de son côté, Apollon a prophétisé comme il le fallait.

Électre. — La misérable est morte ?

Oreste. — Sois tranquille; l'orgueil d'une mère ne t'humiliera jamais plus.

Le Chœur. — Arrêtez. Je vois Égisthe. C'est bien lui.

Électre. — Rentrez vite, enfants !

Oreste. — Voyez-vous l'homme ? Est-il entre nos mains ?

Électre. — Il vient du faubourg, figure joyeuse...

Le Chœur. — Retournez dans le vestibule au plus tôt pour régler la seconde affaire, ainsi que vous avez fait déjà la première.

Oreste. — Ne crains rien, nous saurons en finir.

Électre. — Fais donc vite — comme tu l'entends.

Oreste. — Voilà, je suis parti.

Électre. — Pour ce qui est d'ici, la chose me regarde.

Le Chœur. — Il serait bon de dire quelques mots qui flattent son oreille, afin qu'il vînt s'engager de lui-même dans la lutte traîtresse où la justice l'attend.
(v. 1422-1441)

Oreste et Pylade pénètrent dans le palais, tandis que Égisthe, « figure joyeuse », entre sur scène; il interroge Électre sur le bruit selon lequel Oreste serait mort, bruit qui l'a conduit au palais; Électre lui fait comprendre qu'il va même voir le cadavre de celui qu'il craignait avant tout :

Égisthe. — J'ordonne qu'on se taise et que nos portes s'ouvrent, pour que les habitants de Mycènes et d'Argos puissent tous bien voir, et que ceux qui se sont jadis laissé exalter par les vains espoirs placés en cet homme, aujourd'hui, devant son cadavre, acceptent mon frein, et ne me forcent pas à les corriger et à leur apprendre comment on atteint l'âge de raison.
(v. 1458-1463)

Comme on le voit, on est très proche de la séquence eschyléenne du retour d'Égisthe, à ceci près que Clytemnestre est déjà morte.

Selon l'ordre d'Égisthe, les portes s'ouvrent, et apparaît le cadavre recouvert d'un voile :

Égisthe. — O Zeus ! j'ai là sous les yeux une apparition qui ne se produit pas sans que la jalousie des dieux ait agi; mais si le mot excite leur colère, je le retire. Ecartez-moi tout voile de ses traits, afin que le parent qu'il est reçoive de moi-même la part de plaintes que je lui dois.

Oreste. — Soulève le voile toi-même. Ce n'est pas à moi, c'est à toi de voir ce qui se trouve là et de saluer un parent.

Égisthe. — Ton avis est juste, et je le suivrai. (A Électre) Toi, fais venir Clytemnestre, si elle est dans le palais.

Oreste. — Elle est devant toi, ne cherche pas ailleurs.

Égisthe (soulevant le voile). — Ah ! que vois-je ? (v. 1466-1475)

Terrible scène ! Il s'agit de la troisième utilisation dans le drame de la fausse mort d'Oreste; après l'urne vide et l'accident mensonger, voici le cadavre trompeur. La révolution réalisée par Sophocle réside bien dans ce tour de passe-passe consistant à amener sur scène le premier cadavre, en le faisant passer pour celui d'un autre !

Le piège qui se referme sur Égisthe est total. Il ne reste donc plus qu'à l'abattre : allons-nous assister à un véritable meurtre sur scène, le seul des tragédies grecques conservées ? Contre toute attente, il n'en est rien; il s'agit là à la fois de l'ultime coup de génie de Sophocle dans ce drame, et de la troisième révolution qu'il réalise par rapport au schéma initial : la seconde victime ne tombera pas à côté de la première :

Tue-le au plus vite, puis expose son corps : il aura de la sorte les fossoyeurs qui lui reviennent. Tout cela loin de nos yeux, dit Électre.

(v. 1487-1489)

Oreste. — Entre donc, et vite. Il ne s'agit pas de débat en forme, mais bien de ta vie.

Égisthe. — Mais pourquoi donc me faire entrer dans ce palais ? Pourquoi, si l'acte est beau, a-t-il besoin de l'ombre ? Pourquoi n'es-tu pas prêt à me frapper ?

Oreste. — Ne me donne pas d'ordre. Marche et va où tu tuas mon père; tu mourras à la même place. (v. 1491-1496)

Cette mort hors-scène a été considérée par Sri Patmanathan¹², comme une des seules morts tragiques hors scène n'ayant pas de réelle justification. Il s'agit d'un point, du seul en fait, par lequel je diverge de ses analyses, tout en reconnaissant qu'il est vrai qu'à

12. « Death in Greek Tragedy », *G&R*, 2^e série, 12, 1, 1965, p. 2-14. Sur la question de la mort sur la scène tragique, lire aussi Z. PETRE, « La représentation de la mort dans la tragédie grecque », *Studii Classice* (Bucarest), 23, 1985, p. 21-33.

première vue cette scène surprend. Mais surprendre, voilà déjà une bonne raison pour un dramaturge.

Allons au-delà de la pointe d'esprit. D'autres raisons nous sont suggérées : — ne pas donner à Égisthe l'ultime plaisir de tomber là, sur-le-champ, à côté de Clytemnestre :

J'ai peur que tu n'aies une mort qui te plaise. (v. 1503-1504)

On songe à Eschyle, *Ch.*, v. 975 ss., lorsqu'Oreste, à côté des cadavres des deux amants réunis dans la mort, évoque leur serment de fidélité définitivement respecté; — tout simplement ce que le texte nous dit : être tué là où a été abattu Agamemnon. Mais ces raisons curieusement ne nous satisfont pas totalement, même si nous comprenons qu'Oreste puisse se justifier par la seconde.

En fait, ce sont ces raisons, mais plus largement pour une raison qui les englobe : il faut traiter Égisthe comme un chien :

Électre. — Tue-le au plus vite, puis expose son corps. Il aura de la sorte les fossoyeurs qui lui reviennent (c'est-à-dire oiseaux, chiens et bêtes de proie diverses).

Tout cela loin de nos yeux. (v. 1487-1489)

Égisthe. — Mais pourquoi donc me faire entrer dans ce palais ? Pourquoi si l'acte est beau, a-t-il besoin de l'ombre ? Pourquoi n'es-tu pas prêt à me frapper ? (v. 1493-1494)

Oreste. — J'ai peur que tu n'aies une mort qui te plaise. Mais je prendrai soin, moi, qu'elle te soit amère. Il faudrait que le châtiment intervînt toujours sur l'heure, pour quiconque prétend passer outre aux lois : la mort ! La canaille ainsi serait moins nombreuse. (v. 1503-1507)

Tuer Égisthe sur place, sur scène, devant nos yeux, serait lui faire trop d'honneur. Il y a du mépris absolu dans cette façon de le faire sortir de scène (en fait entrer dans le palais), pour l'abattre ailleurs, seul, chien anonyme qu'on n'entendra même pas appeler ni gémir, contrairement à ce qui s'est passé dans les deux autres drames. Égisthe n'est rien. Sa mort donc n'est rien, qu'un simple acte matériel quelque part.

Ma génération, qui, dans sa jeunesse, s'est nourrie de westerns, connaît bien ce geste qui consiste à pousser dehors, hors du saloon, brutalement par les deux battants qui ouvrent sur le soleil, un pistolet dans le dos, le pauvre type sans intérêt qui n'a plus que quelques secondes à vivre. Ainsi fait Oreste, le canon dans les reins d'Égisthe; mais simplement ici le saloon, c'est l'extérieur, la scène; et dehors, l'intérieur du palais, le hors scène :

Oreste. — Entre donc et vite. Il ne s'agit pas de débat en forme, mais bien de ta vie. (v. 1491-1492)

Oreste. — Tu parles trop et nous retardes. Allons! en route!

Égisthe. — Montre-moi le chemin.

Oreste. — C'est à toi à passer d'abord.

Égisthe. — As-tu donc peur que je ne t'échappe?

Oreste. — Non, j'ai peur que tu n'aies une mort qui te plaise. Mais je prendrai soin, moi, qu'elle te soit amère. Il faudrait que le châtiment intervînt toujours sur l'heure, pour quiconque prétend passer outre aux lois : la mort ! La canaille ainsi serait moins nombreuse. (v. 1501-1507)

Ce sont les dernières paroles de ce dialogue élémentaire. Et l'on n'entendra même pas le coup de feu.

EN CONCLUSION

Toute la recherche de Sophocle, après les drames d'Eschyle et d'Euripide, a consisté à greffer l'innovation en profondeur dans la structure même du schéma dramaturgique qu'il recueille. Son travail — très technique — a consisté à réserver pour quelques dizaines de vers (cent douze exactement) de la fin du drame les action criminelles, dégagées ainsi de toutes les scories psychologiques, morales, philosophiques ou simplement anecdotiques qui les entouraient dans les deux autres drames comme une gangue, pour être vues en elles-mêmes, en pleine lumière, comme une boule de feu. Seul le cinéma américain d'aujourd'hui est apte, dans son extrême technicité et sa totale a-moralité, à créer de telles scènes de pure violence, de pur meurtre. C'est bien là, je crois, la quatrième révolution réalisée par Sophocle dans ce drame, et *une vraie révolution*, d'autant qu'elle dégage ainsi l'histoire de la vengeance des enfants d'Agamemnon de tout contexte religieux, de toute perspective cosmique pour ne faire de cette séquence qu'une horrible machinerie à cadavres déclenchée par deux petites « frappes » sans pitié et, bien sûr, sans remords.

Bernard DEFORGE

Université de Caen

ESCHYLE, LES *CHOÉPHORES*.

BIBLIOGRAPHIE

par Alain MOREAU

Bibliographie immense (pour les seules éditions 33 différentes depuis 1823).

- BIBLIOGRAPHIE

JAKOB D., « Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide 1500-1900 », *Mètis*, III, 1-2, 1988, p. 363-407.

SAÏD Suzanne, « Bibliographie tragique 1900-1988 », *Mètis*, III, 1-2, 1988, p. 409-512.

WARTELLE André, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle 1518-1974*, Paris, 1978.

- LE TEXTE POUR L'ENSEMBLE DES TRAGÉDIES CONSERVÉES (par date d'édition)

MAZON Paul, *Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2^e tome, 1^{re} éd. 1925, 12^e tirage 1993. Texte et traduction.

LLOYD-JONES Hugh (éd.) and H. Herbert WEIR SMYTH (trad.), *Aeschylus*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, and London, William Heinemann, 1st ed. 1926. Avec traduction anglaise. (2^e tome)

MURRAY Gilbert, *Aeschyli septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1^{re} éd. 1937.

- CHAMBRY Émile, *Eschyle, Théâtre*, Paris, Garnier, 1^{re} éd. 1946. [Éd. non critique, trad. et notes. Trad. et notes reprises dans la collection GF, Garnier-Flammarion, Paris, 1^{re} éd. 1964.]
- UNTERSTEINER Mario, *Eschilo. Le Tragedie*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1947. Avec traduction italienne et notes. [2^e tome.]
- WERNER Oskar, *Aischylos. Tragödien und Fragmente*, München, 1^{re} éd. 1959. Avec traduction allemande.
- PAGE Denys, *Aeschyli Tragoediae*, Oxford Classical Texts, 1^{re} éd. 1972.
- FERNANDEZ-GALIANO M. (introduction générale)/PEREA MORALES B. (trad. et notes), Madrid, Bibl. clás. Gredos, 1986. [Les sept pièces, en espagnol.]
- MORANI Giulia/MORANI Moreno, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Turin, Classici greci UTET, 1987. [Texte et traduction en italien.]
- WEST M.L., *Aeschylus Tragoediae*, Stuttgart, Teubner, 1990. Prend beaucoup trop de liberté avec le texte des manuscrits. Cependant il y a une riche introduction, utile pour les problèmes de langue et de métrique. Édition séparée des *Choéphores* en 1991.

• TRADUCTIONS FRANÇAISES

Leconte de Lisle (Lemerre, 1872), Alexis Pierron (Charpentier, 1841, celle que possédait Hugo), Bouillett (Hachette, 1865), Claudel (1920, repris dans La Pléiade en 1964), Chambry chez Garnier-Flammarion, 1964), Grosjean (La Pléiade, 1967), Bardollet/Deforge (coll. Médiations, Les Belles Lettres/Denoël, 1974, repris avec modifications dans la collection Bouquins, à paraître en 1997 ou 1998. La collection Folio reprend la traduction de Mazon.

• MANUSCRITS, HISTOIRE DU TEXTE ET CONJECTURES

- DAWE R.D., « The Manuscript Sources of Robortello's Edition of Aeschylus », *Mnemosyne*, 14, 1961, p. 111-115.
- , *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, 1964.
- , *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leyde, Brill, 1965.
- MUND-DOPCHIE Monique, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, Peeters, 1984.
- ROSTAGNO E., *L'Eschilo Laurenziano. Facsimile pubblicato sotto gli auspici del ministro dell'Istruzione Pubblica*, Florence et Rome. [Disponible à la B.U. d'Aix-en-Provence, fonds Mazon.]
- TURYN A., *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York, 1943 (réimpr., Hildesheim, 1967).
- WARTELLE André, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

• SCHOLIES

DINDORF G., *Aeschylus. Tome III : Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata*, Hildesheim, Olms, 1962 (1^{re} éd. Oxford, 1851).

SMITH Ole Langwitz, *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Pars I, *scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens*, Leipzig, Teubner, 1978. Pars II, fasc. 2, *scholia in Septem adversus Thebas continens*, 1982.

• INDEX

ITALIE G., *Index Aeschylus*, Leiden (Leyde), 1964.

EDINGER Harry G., *Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, New York, 1981.

• STYLE

EARP F.R., *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948.

IRELAND S., « Stichomythia in Aeschylus : the Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles », *Hermes*, 102, 1974, p. 509-524.

SMITH O.L., « Some Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus », *C&M*, 26, 1965, p. 10-72.

STANFORD William Bedell, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin, 1942, rééd. New York, 1972.

• MÉTRIQUE

DAIN Alphonse, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965, 273 p.

DALE A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2^e éd., Cambridge, 1968.

KOSTER W.J.W., *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, 2^e éd. mise à jour, Leyde, 1953, 3^e éd. corrigée, 1962 (1^{re} éd. 1936), VII = 380 p. Avec un index des passages cités.

SCHEIN L., *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles : A Study in Metrical Form*, Leiden (Leyde), 1979.

SCHROEDER Otto, *Aeschyla Cantica*, Lipsiae (Leipzig), Teubner, 1907. [Pour les parties lyriques.]

WEST M.L., *Greek Metre*, Oxford, 1982 (abrégé : *Introduction to Greek Metre*, Oxford, 1987).

• COMMENTAIRES D'ENSEMBLE (par date d'édition)

ROSE H.J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam, t. 2, 1958.

HOGAN J.C., *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, Chicago Univ. Pr., 1984.

• L'ORESTIE DANS SON ENSEMBLE (par date d'édition)

WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich von, *Aeschylus Orestie*, griech. Text und deutsche Übersetzung von, Berlin, Weidmann, 3 vol., 1885 (*Agamemnon*), 1896 (les *Choéphores* sous le titre *Das Opfer am Grabe*), 1899 (les *Euménides* sous le titre *Die Versöhnung*).

CONACHER D.J., *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto/Buffalo/Londres, 1987.

NASH-WILLIAMS A.H., *The Story of Orestes. From the Oresteia of Aeschylus*, Londres, Macmillan, 1955 (éd. avec introd., vocabulaire et notes)

THOMSON George, *The Oresteia of Aeschylus*, edited with introduction, translation and a commentary in which is included the work of the late Walter HEADLAM, by George Thomson, Cambridge, 1938 (2^e éd. revue 1966), t. 2.

VALGIMIGLI Manara, *Eschilo. La Oresteia (Agamennone, Coefore, Eumenidi)*, Florence, 1948. [Trad. italienne.]

WERNER Oskar, *Aeschylus. Orestie*, München, Heimeran, 1^{re} éd. 1948. [Éd. et trad. allemandes.]

LLOYD-JONES Hugh, *Oresteia. Agamemnon, Choephoroe, Eumenides*, Londres, Duckworth, 1979. [Trad. anglaise avec notes.]

CORNO D. del (éd.) / CANTARELLA R. (trad.), *Oresteia*, Milan, Mondadori, 1981. [En italien.]

SEVERINO E., *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milan, Rizzoli, 1985.

KONISHI Haruo, *The Plot of Aeschylus' Oresteia : a Literary Commentary*, Amsterdam, Hakkert, 1990.

• LES CHOÉPHORES (par date d'édition)

SIDGWICK Arthur, *Aeschylus Choephoroi*, with introduction and notes by, Oxford Clarendon Press, 1884, rééd. 1892, 1900, 1924, 1952.

VERRALL A.W., *The Choephoroi of Aeschylus*, with an introduction, commentary and translation by, Londres, Macmillan, 1893.

- BLAYDES FR.H.M., *Aischylos. Choephoroi*, cum annotatione critica et commentario edidit, Halle, Buchhandlung des Weisenhauses, 1899.
- TUCKER T.G., *The Choephoroi of Aeschylus*, with critical notes, commentary, translation and a recension of the scholia, Cambridge, 1901. [Reste utile.]
- PIOVANO G.A., *Eschilo. Le Coefore*, prima ed. italiana con testo riv. e commento esplicativo per cura di, Castella, Lapi, 1915.
- VALGIMIGLI M., *Eschilo. Le Coefore*, ed., traduz. e commento critico di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1926, 2^e éd., Messine, d'Anna, 1947-1948 (avec la collaboration de Maria-Vitoria Ghezzi).
- MARZULLO A., *Le Coefore*, con commento di, Milan, Signorelli, 1933.
- STUMPO B., *Eschilo. Le Coefore*, introd. e comm. di, Rome, 1946.
- UNTERSTEINER Mario, *Eschilo. Le Coefore*, testo critico e trad. a cura di, Côme, Marzorati, 1946.
- AMMENDOLA G., *Eschilo, Le Coefore*, introd., testo e commento a cura di G. Ammendola, Florence, I classici della Nuova Italia 18, 1948.
- GROENEBOOM P., *Aeschylus. Choephoroi*, Groningen, Wolters, 1949. [Éd. et comm. en néerlandais.]
- CHATZIANESTIS H., *Αἰσχύλου Χοηφόροι, Εὐμενίδες*. Introduction, texte et traduction avec commentaire, Athènes, Zacharopoulos, 1958. [En grec moderne.]
- BOWEN Anthony, *Choephoroi*, Bristol Class. Pr., 1986 (édition).
- GARVIE A.F., *Aeschylus Choephoroi*, edited with introduction and commentary by, Oxford University Press, 1986, rééd. en 1987; nouvelle réédition, brochée, avec des corrections, 1988. [Contient un appendice métrique. Excellent.]
- Traduction récente d'Ariane MNOUCHKINE, Paris, 1992, avec des notes de Jean BOLLACK, p. 79-99.

• OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE THÉÂTRE

- ALAUZ Jean, *Le liège et le filet*, Paris, Belin, 1996. [Sur le thème de la filiation chez les trois Tragiques, et notamment dans les *Choéphores*, ch. IV et VI.]
- ALBINI Umberto, *Nel Nome di Dioniso. Vita tetrale nell' Atene Classica*, Milano, 1991.
- BAIN D., *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy : A Study of Some Aspects of Dramatic Technique and Convention*, Manchester, 1981.
- BALDRY H.C., *Le théâtre tragique des Grecs*, 1^{re} éd. en anglais, Londres, 1971; 1^{re} éd. en français (trad. J.P.Darmon), Paris, Maspero, 1975; 2^e éd., petite collection de poche Agora, Maspero/La Découverte, 1985, avec bibliographie mise à jour.

- BIER Anton F.H., *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und « meta-theatralische » Aspekte im Text*, Tübingen, Classica Monacensia 1, 1991.
- DEMONT Paul/LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de poche, 1996. [Excellent et bibliographie tout à fait à jour.]
- DEVEREUX George, *Dreams in Greek Tragedy : An Ethno-Psychoanalytical Study*, Oxford, 1976.
- FRITZ Kurt von, *Antike und Moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, de Gruyter, 1962. [Sur la légende d'Oreste chez les trois Tragiques du V^e siècle, p. 113-159.]
- KITTO H.D.F., *Form and Meaning in Drama*, London, 1956.
- LENNIG R., *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Diss. Tübingen, 1969, publié à Berlin, 1969.
- MATTES J., *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1970. [Pour Eschyle, voir p. 74-81.]
- MEIER Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par Marielle CARLIER, Paris, Les Belles Lettres, 1991; 1^{re} éd en allemand, München (Munich), 1988.
- RACHET Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
- RANGER Jean-Claude, *Nature et Tragique, des Grecs à Grillparzer. Analyse des références à la nature dans des tragédies d'Eschyle, Sophocle, Euripide, Racine et Grillparzer*, Thèse de Doctorat d'État, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Pierre BRUNEL, 1992, 1700 pages. À paraître chez Rodopi, Amsterdam.
- ROMILLY Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
- SEGAL Charles, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Pext*, Ithaca, London, 1986.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, repris aux éditions de La Découverte, 1986.
- , *Mythe et tragédie, deux*, Paris, La Découverte, 1986.
- WEST M.L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, 1990.

• ÉTUDES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR ESCHYLE

- BENEDETTO Vincenzo di, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi, 1978.
- CITTI Vittorio, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologne, 1962.
- , *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, Hakkert, 1994.
- CROISSET Maurice, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1928 (rééd. 1965).

- DAWE R.D., « Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus », *PCPhS*, n.s., 9, 1963, p. 21-63.
- DEFORGE Bernard, *Eschyle poète cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- DUMORTIER Jean, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2e éd. 1975 (1^{re} éd. 1935).
- FISCHER U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos*, Hildesheim, Olms, 1965.
- GAGARIN Michael, *Aeschylean Drama*, Berkeley and Los Angeles, 1976.
- GARVIE A.F., « Aeschylus' Simple Plots », in *Dionysiaca : Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on his Seventieth Birthday*, Cambridge, 1978, p. 63-86.
- HALDANE J.A., « Musical Themes and Imagery in Aeschylus », *JHS*, 85, 1965, p. 33-41.
- HILTBRUNNER O., *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berne, Francke, 1950.
- HUGHES-FOWLER Barbara, « Aeschylus' Imagery », *C&M*, 28, 1969, p. 1-74.
- IRELAND S., « Stichomythia in Aeschylus : the Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles », *Hermes*, 102, 1974, p. 509-524.
- MOREAU Alain, « L'attelage et le navire : la rencontre de deux thèmes dans l'œuvre d'Eschyle », *RPh*, 53,1, 1979, p. 98-115.
- , *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- MURRAY Gilbert, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford Clarendon Press, 1^{re} éd. 1940.
- NES Dirk van, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss. Utrecht, Groningen, Wolters, 1963.
- PETROUNIAS Evangelios, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.
- REINHARDT Karl, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, 1948; trad. fçse Martineau, *Eschyle, Euripide*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- RÖSLER Wolfgang, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1970.
- ROMILLY Jacqueline de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- , *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- ROSENMEYER T.G., *The Art of Aeschylus*, Berkeley and Los Angeles, 1978.
- SAÏD Suzanne, *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.
- , *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.

- SANSONE D., *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, *Hermes Einzelschr.* 35, 1975.
- SCHWEIZER-KELLER R., *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache : Interpretation zu seinem Namensdeutungen*, Diss. Zürich, Aarau, Sauerländer, 1972.
- SMITH Ole Langwitz, « Some Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus », *C&M*, 26, 1965 (1967), p. 10-72.
- SNELL Bruno, *Aischylos und das Handeln im Drama*, *Philologus, Supplement-band XX*, Heft 1, Leipzig, 1928.
- SOLMSSEN F., *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca/New York, 1949.
- SOMMERSTEIN Alan H., *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante Editori, 1996.
- TAPLIN Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford Univ. Pr., 1977.
- , *Greek Tragedy in Action*, London, 1978.
- SREBNY S., *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wroclaw, Warsaw, Cracow, 1964.
- THOMSON George, *Aeschylus and Athens. A Study on the Social Origin of the Drama*, Londres, Lawrence & Wishart, 1^{re} éd. 1941 (rééd. en 1946 et 1966, traduit en italien, 1949, en tchèque, 1952, en grec, 1954-1955, en polonais, 1956, en allemand, 1957, en hongrois, 1958, en hébreu).
- VICAIRE Paul, « Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », *REG*, 76, 1963, p. 337-357.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge Univ. Pr., 1983.
- YZIQUEL Philippe, *L'irrationnel chez Eschyle*, Thèse nouveau régime, soutenue en 1995 à Rennes-2, Université de Haute-Bretagne, sous la direction de Jacques PÉRON, 2 tomes, 658 pages.

• ÉTUDES SUR L'ORESTIE

- Atti del VI congresso internazionale di studi sul dramma antico : Eschilo e l'Orestea*, Syracuse, *Dioniso*, 48, 1977.
- BELLA M.P., « Implications et conséquences du code de l'honneur dans l'Orestie d'Eschyle », *MCSN*, 3, 1981, p. 131-143.
- BENEDETTO Vincenzo di, « La casa, il demone e la struttura dell' *Orestea* », *RFIC*, 112, 1984, p. 385-406.
- BIERL Anton F.H., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.
- BOROWSKA M., « Euripidis Orestes cum *Oresteia* Aeschyli comparatur », *Meander*, 35, 1980, p. 413-420.
- BOWIE A.M., « Religion and Politics in Aeschylus' *Oresteia* », *CQ*, 43, 1, 1993, p. 10-31.

- BROWN A.L., « The Erinyes in the *Oresteia* : Real Life, the Supernatural and the Stage », *JHS*, 103, 1983, p. 13-34.
- CAVALLERO Pablo A., « La ambigüidad en la *Orestia* de Esquilo », *Argos*, 11-12, 1987-1988, p. 9-37.
- CONACHER D.J., « Interaction between Chorus and Characters in the *Oresteia* », *AJPh*, 95, 1974, p. 323-343.
- CUNNINGHAM M., « Thoughts on Aeschylean Aeschylus : the Satyr Play *Proteus*. The Ending of the *Oresteia* », *LCM* (= *Liverpool Classical Monthly*), 19, 1994, p. 67-68.
- DAVIES M.I., « Thoughts on the *Oresteia* before Aeschylus », *BCH*, 93, 1969, p. 214-260.
- DIRKSEN H.J., *Die Aischyleische Gestalt des Orest und ihre Bedeutung für die Interpretation der Eumeniden*, Nuremberg, Hans Carl Verlag, 1965.
- DODDS E.R., « Morals and Politics in the *Oresteia* », *PCPhS*, 6, 1960, p. 19-31 (repris ensuite dans *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, p. 45-73, puis dans Hildebrecht HOMMEL, *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, 1974, II, p. 149-172 dans une traduction allemande).
- FARTZOFF Michel, « *Oikos* et *polis* dans l'*Orestie*. Quelques considérations », *Ktèma*, 9, 1984, p. 171-184.
- , *Famille et cité dans l'Orestie d'Eschyle, valeurs familiales et valeurs civiques*, Thèse Paris IV-Sorbonne, 1990.
- GOHEEN Robert F., « Aspects of Dramatic Symbolism : Three Studies in the *Oresteia* », *AJPh*, 76, 1955, p. 113-137 (la 3^e étude concerne l'importance du rôle de la nourrice dans l'action dramatique). Repris dans Marsh H. MAC CALL Jr, *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, p. 106-123.
- GOLDHILL Simon, *Language, Sexuality, Narrative : The Oresteia*, Cambridge Univ.Press, 1984.
- , *Aeschylus : the Oresteia*, Cambridge & New York, Cambridge Univ. Pr., 1992.
- GRIFFITH Mark, « Brilliant Dynasts : Power and Politics in the *Oresteia* », *Classical Antiquity*, 14, 1, 1995, p. 62-129.
- GROSSMANN G., *Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie*, Heidelberg, Winter, 1970.
- HAMMOND N.G.L., « Personal Freedom and its Limitations in the *Oresteia* », *JHS*, 85, 1965, p. 42-55.
- HENRY Françoise, *Le langage métaphorique dans l'Orestie d'Eschyle; étude conceptuelle*, Thèse 3^e cycle, Paris IV-Sorbonne, 1973, cote I 2527.
- KRAUS W., « Das Gericht über Orest bei Aischylos », in *Festschrift R. Muth*, 1983, p. 195-208.

- KUHNS R., *The House, the City and the Judge. The Growth of Moral Awareness in the Oresteia*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1962.
- LANNOY de S., « Le rôle du chœur dans la tragédie grecque. Éros et pudeur d'Oreste et d'Antigone », *Cahiers théâtre Louvain*, 34, 1978, p. 15-23.
- LEBECK Anne, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington, 1971.
- LESKY Albin, « Die Orestie des Aeschylus », *Hermes*, 66, 1931, p. 190-214.
- MACLEOD C.W., « L'unità dell'Oresteia », *Maia*, XXV, 1973, p. 267-292.
- , « Politics and the Oresteia », *JHS*, 102, 1982, p. 124-144 (= *Collected Essays*, éd. O.Taplin, Oxford, 1983, p. 20-40).
- MEJER J., « Recognizing What, When and Why ? The Recognition Scene in Aeschylus' *Choephoroi* », in *Arktouros. Studies Presented to B.M.W.KNOX*, Berlin/New York, 1979, p. 115-121.
- MICHELINI Ann N., « Aeschylean Stagecraft and the Third Actor », *Eranos*, 82, 1984, p. 135-147.
- MONAHAN Marie Adorneto, *Women and Justice in Aeschylus' Oresteia*, Diss. Northwestern Univ. Chicago, Illinois, 1987 (résumé in *DA*, XLVIII, 1987, 121A).
- NICHOLS D.K., « Aeschylus' Oresteia and the Origins of Political Life », *Interpretation*, 9, 1980, p. 183-191.
- NICOLAI Walter, « Zur Theodizee des Aischylos (am Beispiel der Orestie) », *ZRGG*, 29, 1977, p. 18-28.
- , *Zum doppelten Wirkungsziel der aischyleischen Orestie*, Heidelberg, Winter, 1988.
- OUELLETTE Gabriel-Pierre, *Le thème de la mort dans l'Orestie d'Eschyle*, Thèse 3^e cycle, Paris IV-Sorbonne, 1968, cote I 793.
- PERADOTTO J.J., « Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia », *AJPh*, 85, 1964, p. 378-393.
- , « Cleidonomancy in the Oresteia », *AJPh*, 90, 1969, p. 1-21.
- PODLECKI A.J., « Reconstructing an Aeschylean Trilogy », *BICS*, 22, 1975, p. 1-19.
- POLIAKOFF A., « The Third Fall in the Oresteia », *AJPh*, 101, 1980, p. 251-259.
- PUCCI Pietro, « The Drama of Language. The Oresteia », *Helios*, 15, 1988, p. 3-8. [CR développé de Simon GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative*.]
- RABINOWITZ Nancy S., « From Force to Persuasion : Aeschylus' Oresteia as Cosmogonic Myth », *Ramus*, 10, 1981, p. 159-191.
- , « Paths of Song in Aeschylus' Oresteia », *CB*, 60, 1984, p. 20-27.
- ROBERTS Deborah H., *Apollo and his Oracle in the Oresteia*, Göttingen, Hypomnemata 78, 1984.
- , « Orestes as Fulfillment, Teraskopos and Teras », *AJPh*, 106, 1985, p. 283-297.

- ROMILLY Jacqueline de, « Vengeance humaine et vengeance divine. Remarques sur l'*Orestie* d'Eschyle », in *Das Altertum und jedes neue Gute*, für Wolfgang Schadewaldt, Stuttgart, 1970, p. 65-77.
- , « La haine dans l'*Orestie* », *Dioniso*, 48, 1977, p. 33-53.
- ROSEMAN C.H., « Loxias and Mantike in the *Oresteia* », *Anc.W.*, 3, 1980, p. 49-54.
- ROTH Paul, « The Theme of Corrupted *Xenios* in Aeschylus' *Oresteia* », *Mnemosyne*, 46, 1, 1993, p. 1-17.
- SCHAERER René, « La composante dialectique de l'*Orestie* », *RMM*, 58, 1953, p. 47-59.
- SCHAPS D.M., « Aeschylus' Politics and the Theme of the *Oresteia* », in *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Oswald* (ed. by Ralph M. ROSEN and Joseph FARRELL), Ann Arbor, Michigan Univ. Pr., 1993, p. 505-515.
- SCHMIDT M.-SCHUH F., « Bericht über die Aufführung der *Orestie* des Aischylos durch die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin », *Hephaistos*, 3, 1981, p. 127-144.
- SCOTT William C., « Wind Imagery in the *Oresteia* », *TAPhA*, 97, 1966, p. 459-471.
- , « New Strophic Elements in the *Oresteia* », *TAPhA*, 112, 1982, p. 179-196.
- SETTI A., *L'Orestea di Eschilo*, Florence, Biblioteca di Cultura n° 10, La Nuova Italia, 1935.
- SIDER David, « Stagecraft in the *Oresteia* », *AJPh*, 99, 1978, p. 12-27.
- SOMMERSTEIN Alan H., « Notes on the *Oresteia* », *BICS*, 27, 1980, p. 63-75.
- , « Sleeping Safe in Our Beds : Stasis, Assassination and the *Oresteia* », in *Literary Response to Civil Discords* (= *Nottingham Classical Literature Studies*, 1) (éd. J.H. MOLYNEUX), Nottingham, Univ. of Nottingham, 1992, p. 1-17.
- TARKOW T.A., « Thematic Implications of Costuming in the *Oresteia* », *Maia*, 32, 1980, p. 153-165.
- VAQUERA Esperanza, « La sangre. Un motivo recurrente en la *Orestíada* de Esquilo », *Habis*, 18-19, 1987-1988, p. 79-85.
- VELLACOTT Philip, « Has Good Prevailed ? A Further Study of the *Oresteia* », *HSPh*, 81, 1977, p. 113-122.
- , *The Logic of Tragedy : Morals and Integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham N.C., 1984.
- , « Aeschylus' Orestes », *CIW*, 77, 1984, p. 145-157.
- , *An English Reader's Guide to Aeschylus' Oresteia*, Cambridge, Monophron, 1991 (Chapitre IV sur les *Choéphores*). 1^{er} supplément, chapitres 6, 7 and 8, mai 1992 (Chapitre 7 sur les *Choéphores*). 2^e supplément, chapitre 9, mai 1992. 3^e supplément, chapitres 10, 11, 12, avril 1993.
- VERMEULE Emily., « The Boston *Oresteia* Krater », *AJA*, 70, 1966, p. 1-22.

- VIDAL-NAQUET Pierre, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* », in VERNANT/VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, p. 135-158. (1^{re} publ. in *PP*, 129, 1969, p. 401-425).
- , « Eschyle, le passé et le présent », in VERNANT/VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie, deux*, p. 91-114.
- WHALLON William, « Maenadism in the *Oresteia* », *HSCPh*, 68, 1964, p. 317-337.
- , *Problem and Spectacle : Studies in the Oresteia*, Heidelberg, Winter, 1980.
- , « The Herm at Ag., 55-56. Stocks and Stones of the *Oresteia* », *Hermes*, 121, 1993, p. 496-499.
- WILSON Peter & TAPLIN Oliver, « The "Aetiology" of Tragedy in the *Oresteia* », *PCPS*, 39, 1993, p. 169-180.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., « The Role of Apollo in the *Oresteia* », *CR*, 47, 1933, p. 97-104.
- ZEITLIN Froma I., « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA*, 96, 1965, p. 463-508.
- , « Postscript to Sacrificial Imagery », *TAPhA*, 97, 1966, p. 645-653.
- , « The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the *Oresteia* », *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, p. 149-184.
- ZIERL Andreas, *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

• ÉTUDES SUR LES CHOÉPHORES

- AÉLION Rachel, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, t. I, p. 111-144 [la vengeance des enfants d'Agamemnon].
- , « Songes et prophéties d'Eschyle. Une forme de mise en abyme », *Lalies*, 3, 1984, p. 133-146. [Songes et prophéties dans les *Perses*, *Agamemnon* et les *Choéphores*.]
- ALBINI Umberto, « Compatezza nelle *Coefore* di Eschilo », *Dioniso*, 48, 1977, p. 75-90.
- BENEDETTO Vincenzo di, « Aesch. *Choeph.* 1 ss., 243-245 », *Hermes*, 121, 1, 1993, p. 29-64.
- BIERL Anton, « Apollo in Greek Tragedy : Orestes and the God of Initiation », in *Apollo. Origins and Influences* (éd. Jon SOLOMON), Tucson/London, 1994, p. 81-96 et 149-159.
- BLANK D., « *Cho.*, v. 225-230 », *RhM*, 124, 1981, p. 97-101.
- BLUMENTHAL H.J., « Aeschylus, *Choephoroi* 1-9 », *LCM*, 9, 1984, p. 134-135.
- BOOTH N.B., « Aeschylus. *Choephoroi* 61-65 », *CQ*, 51, 1957, p. 143-145.
- , « Aeschylus, *Choeph.* 926 », *CR*, 8, 1958, p. 107.
- BREMER Jan Marteen, « Exit Electra », *Gymnasium*, 98, 1991, p. 325-342.

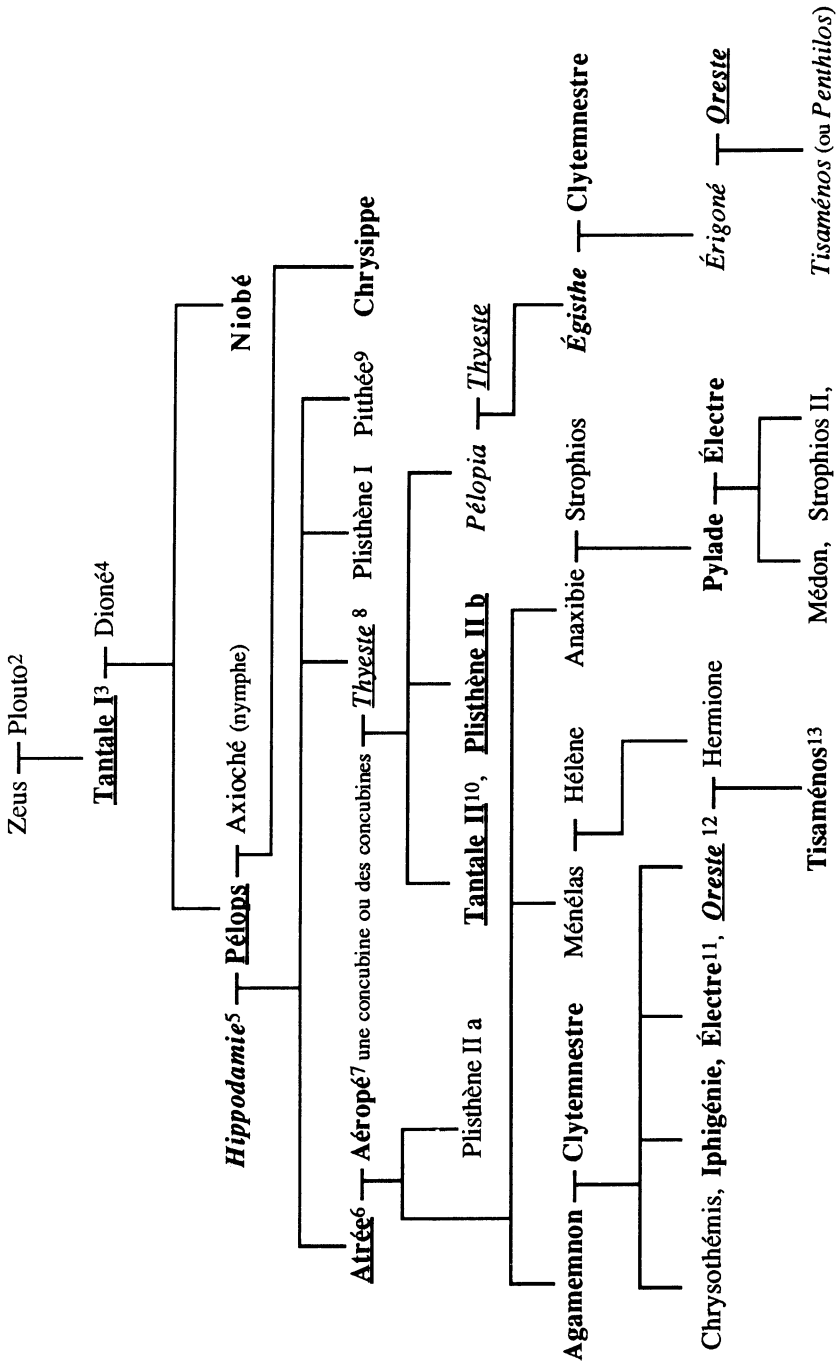
- BURKERT W., « A Note on Aeschylus *Choephoroi* 205 ff. », *CQ*, 13, 1963, p. 177.
- CAREY C., « γονίᾱς Aischylus *Cho.* 1067 », *Glotta*, 58, 1980, p. 47-48.
- CITTI Vittorio, « Aisch. *Cho.* 931 », *RFIC*, 108, 1980, p. 47-48.
- CLAY D., « Aeschylus' *trigeron* mythos », *Hermes*, 97, 1969, p. 1-9. [Sur *Ch.*, 314.]
- DELCOURT Marie, *Oreste et Alcméon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, 1959. [S'intéresse, bien entendu, à l'Oreste des *Choéphores*.]
- DODDS E.R., « Notes on the *Oresteia* », *CQ*, 47, 1953, p. 11-21. [Pour les *Choéphores* : 152-156, 322, 571-576.]
- ERBSE H., « Versumstellungen in der griechischen Tragödie » (*Ch.*, 84-100), *ICS*, 6, 1981, p. 24-43.
- FERRARI Franco (sur *Ch.*, 225-230, problèmes de texte, article n° 50), in *Tradizione e Innovazione nella Cultura Greca da Omero all' Età Ellenistica. Scritti in Onore di Bruno Gentili* (ed. R. PRETAGOSTINI), Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, 3 vol., XLVI & 1255 p.
- FITTON-BROWN A.D., « Aeschylea », *CQ*, 10, 1960, p. 79-83 (p. 83, *Ch.*, 912-913).
- , « The Recognition Scene in *Choephoroi* », *REG*, 74, 1961, p. 363-370.
- GARVIE A.F., « The Opening of the *Choephoroi* », *BICS*, 17, 1970, p. 79-91.
- GEORGANTZOGLOU Nikolaos, « Aeschylus, *Choeph.* 363-371 », *RhM*, 133, 1990, p. 227-230. [En anglais.]
- GOLDHILL Simon, « Two Notes on τέλοϛ and Related Words in the *Oresteia* », *JHS*, 104, 1984, p. 169-176 [*Ch.*, 663-664].
- GRIFFITH Mark, « Aeschylus *Choephoroi* 3A-3B (or 9A-9B ?) », *AJPh*, 108, 1987, p. 377-382.
- GUIDA S., « Interpretazione della parodo delle *Coefore* », *Studi salernati in memoria di R. Cataudella*, Salerno, 1981, p. 157-187.
- GUILLÉN L.F., « Nota e *Coéforos* 61-65 », *E Clas*, 26, 1984, p. 219-224.
- JOUAN François, « L'évocation des morts dans la tragédie grecque », *RHR*, 198, 1981, p. 403-421. [Pour l'évocation d'Agamemnon.]
- , « Nomen-Omen dans Eschyle », in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du Colloque de Chantilly (24-25 avril 1976), Paris, Les Belles Lettres, 1978 (éd. Jean HANI), p. 69-87. [Pour Pylade et la porte, p. 77-78.]
- JOUANNA Jacques, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », in *Mélanges offerts à L.S. Senghor*, Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 185-200. Repris dans le présent numéro des *Cahiers du GITA*.
- HAMMOND N.L.G., « Personal Freedom and its Limitations in the *Oresteia* », *JHS*, 85, 1965, p. 42-55.

- HANSEN P.A., « The Robe Episode of the *Choephoroi* », *CQ*, 28, 1978, p. 239-240. [*Ch.*, 991-996.]
- HENRY F.E., « Texte obscur ou mal compris ? (Eschyle, *Choeph.* 390-392) », *RPh*, 48, 1974, p. 75-80.
- HOLTSMARK E.B., « On *Choephoroi* 585-651 », *CW*, 59, 1966, p. 215-216, 251.
- KENNA V.E.G., « The Return of Orestes », *JHS*, 81, 1961, p. 99-104.
- KIDD I.G., « Aeschylus *Choephoroi* 1-2 », *CR*, 8, 1958, p. 103-105.
- LISSO de la VEGA J.S., « Esquilo, *Coeforos* 415-417 », *Mélanges J.G. Cabanero*, Salamanca, in *Helmantica*, 34, 1983, p. 351-352.
- , « Notas críticas al texto de Esquilo, *Coeforos* 340-462 », in *Studia in honorem Ludovici Algidii. Homenaje a Luís Gil* (ed. Rosa M. Aguilar, Mercedes Lopez Salva, Ignacio Rodriguez Alfageme), Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 607-614.
- LESKY Albin, « Der Kommos der *Choephoren* », *SBAW*, 221, 3, 1943.
- LIVREA Enrico, « Un fossile eschileo : χαλκηλάτῳ πλάστιγγι (*Cho.* 290) », *Glotta*, 68,3-4, 1990, p. 203-210.
- LLOYD-JONES Hugh, « Some Alleged Interpolations in Aeschylus' *Choephoroi* and Euripides' *Electra* », *CQ*, 11, 1961, p. 179-184. [Examen de *Ch.*, 205-211, 225-230, 991-996, 1005-1006.]
- LORAUX Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- , « Matrem nudam : quelques versions grecques », *L'Écrit du temps*, 11, 1986, p. 90-102.
- MAC CALL Marsh, « The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi* », in *Cabinet of Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (ed. Mark GRIFFITH and Donald MASTRONARDE), Atlanta, Scholar Press, 1990, p. 17-30.
- MALHADAS Daisi, « La rencontre d'Oreste et d'Électre : espace et mise en scène », *Dioniso*, 59, 2, 1989, p. 361-363. [Comparaison entre les trois Tragiques.]
- MARGON J.S., « The Nurse's View of Clytemnestra's Grief for Orestes : *Choephoroi* 737-740 », *CIW*, 76, 1983, p. 296-297.
- MARTINA A., *I riconoscimento di Oreste nelle Coefore e nelle due Elettre*, Rome, 1975.
- , « Aesch. *Choeph.* 71-74 », *Arch.Class.*, 25-26, 1973-1974, p. 417-427.
- MAZON Paul, « Le premier vers des *Choéphores* », *REG*, 32, 1919, p. 376-383.
- MEIER J., « Recognizing What When and Why ? The Recognition Scene in Aeschylus' *Choephoroi* », in *Mélanges B.M.W. Knox*, Berlin-New York, 1979, p. 115-121.
- MOREAU Alain, « Naissance d'Électre », *Pallas*, 31, 1984, p. 63-82.
- , « L'Oreste d'Eschyle : un justicier ou un initié ? », *Connaissance Hellénique*, 56, juillet 1993, p. 43-51; 59, octobre 1993, p. 6-13.

- MOREAU Alain et SAUZEAU Pierre (éditeurs), *Les Choéphores d'Eschyle, Cahiers du GITA*, 10, 1997. Avec la participation de Jean ALAUX, Jacqueline ASSAËL, Jean BOLLACK, Michel CASEVITZ, Bernard DEFORGE, Michel FARTZOFF, Jacques JOUANNA, Pierre JUDET de la COMBE, Bernard MEZZADRI, Philippe YZIQUEL.
- MUND-DOPCHIE Monique, « *Aeschylea*. Exégèse des vers 803-805 des *Choéphores* », *RecPhL*, 3, 1972, p. 135-147.
- , « À propos des vers 306-308 des *Choéphores*, une propriété de la δίκη eschyléenne », *AC*, 42, 1973, p. 508-515.
- PADUANO Guido, « La scena del riconoscimento nell' *Elettra* di Euripide e la critica rationalistica alle *Coefore* », *RFIC*, 98, 1970, p. 385-405.
- PAPACHARISIS A. Ch., « Ποικίλα », *Platon*, 25, 1973, p. 183-191. [Entre autres *Ch.*, 71.]
- PONTANI N.L.G., « Luoghi difficili delle *Coefore* », *Maia*, 3, 1950, p. 182-208.
- PUCCI Pietro, « *Euripides heautontimoroumenos* », *TAPhA*, 98, 1967, p. 365-371.
- RABEL R.J., « The Meaning of *Choephoroi* 827-830 », *Hermes*, 108, 1980, p. 252-255.
- ROBERTS D., « Blood or Fate. A Note on *Choephoroi* 927 », *CQ*, 34, 1984, p. 255-259.
- RODRIGUEZ ADRADOS Francisco, « *Aeschylea* », *Emerita*, 34, 1966, p. 61-75. [Critique et interprétation, entre autres, de *Ch.*, 360 ss., 623 ss., 953 ss.]
- ROMILLY Jacqueline de, « L'hésitation et le regret dans les tragédies antiques relatives à Électre », *BAGB*, 1992, 3, p. 237-248.
- ROSE A.R., « The Significance of the Nurse's Speech in Aeschylus' *Choephoroi* », *CB*, 58, 192, p. 49-50.
- ROUX Georges, « Commentaires à l'*Orestie* », *REG*, 87, 1974, p. 33-79. [Pour les *Choéphores* : 164 ss., 315-322, 668-690, 783-837.]
- SANSONE D., « Notes on the *Oresteia* (*Ch.*, 660-662) », *Hermes*, 112, 1984, p. 1-9.
- SCHADEWALDT W., « Der Kommos in Aischylos' *Choephoren* », Text, Übersetzung, Kommentar, *Hermes*, 67, 1932, p. 312-354 (= *Hellas und Hesperien*, Zurich and Stuttgart, 1960, p. 106-141).
- SIER K., *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart, Steiner, 1988.
- ΣΟΙΑΕ Χ., « Cho. 899-902. 'Ο δισταγμος του Ορεστη και ὁ ρολος του Πυλαδῃ », *Mélanges Vourveris*, Athènes, 1983, p. 39-45.
- SNEAROWSKI Leonard W., *Orestes' Matricide in the Choephoroi and its Significance within Aeschylus' Oresteia*, Diss. Cornell Univ. Ithaca, N.Y., 1990. Résumé in *DA*, LI, 1990-1991, 1219 A.

- SOLMSEN F., « Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy », *Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.R.*, 30, 2, 1967, p. 29-62.
- SOMMERSTEIN Alan H., « Notes on the *Oresteia* », *BICS*, 27, 1980, p. 63-75. [Sur les *Choéphores* : 231-232, 269, 423-428, 459-460, 543-545, 700-706, 790-793, 896-898.]
- STINTON T.C.W., « The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi* », *CQ*, n.s., 29, 1979, p. 252-262.
- TARANTINO R., « Le *Coefore* opera aperta », *ALGP*, 14-16, 1977-1979, p. 314-323.
- TARKOW T.A., « Electra' Role in the Opening Scene of the *Choephoroi* », *Eranos*, 77, 1979, p. 11-21.
- TREGENZA L.A., « The Return of Orestes. An Arab View », *G&R*, ser. 2, 2, 1955, p. 59-61.
- VELLACOTT Philip, « Aeschylus' Orestes », *CW*, 77, 1984, p. 145-157.
- VIKETOS Emmanuel, « Aeschylus, *Choephoroi* 1055-1058 », *Hermes*, 120, 1992, p. 376-377. [En anglais.]
- WEST Martin L., « *Tragica* I », *BICS*, 24, 1977, p. 84-103. [*Ch.*, 192-194, 360-362, 638, 831-834, 866-868, 1049, 1061-62.]
- , « Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus » [parle notamment de *Ch.*, 520 s.], in « *Owls to Athens* ». *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover* (ed. Elizabeth M. CRAIK), Oxford, Clarendon Pr., 1990.
- WHALLON William F., « The Serpent at the Breast », *TAPhA*, 89, 1958, p. 271-275. [Repris dans *Problem and Spectacle*.]
- , « Shorter Notes. The Furies in *Choe.* and *Ag.* », *CQ*, 45, 1, 1995, p. 231-232.
- , « Doors and Perspective in *Choe.* and *Ag.* », *CQ*, 45, 1, 1995, p. 233-236.
- WILES David, « The Staging of the Recognition Scene in the *Choephoroi* », *CQ*, 38, 1988, p. 82-85.
- WILSON Joseph P., « A Note on *Choephoroi*, 1058 », *Hermes*, 122, 1, 1994, p. 118-119.
- YOUNG D.C.C., « Readings in Aeschylus' *Choephoroi* and *Eumenides* », *GRBS*, 12, 1971, p. 303-330. [Pour les *Choéphores* : 66-74, 75-83, 152-157, 277-279, 418-419, 623-630, 631-634, 698-699, 783-788, 794-799, 820-837, 907-908, 965-972, 1059-60.]

Alain MOREAU
 Université Paul Valéry
 Montpellier



LA TUMULTUEUSE FAMILLE DE TANTALE¹

par Alain MOREAU

1. **Informations préalables.** Caractères gras : en relation avec la mort violente, soit comme personnage actif, soit comme personnage passif; italique : en relation avec l'inceste; souligné : en relation avec le cannibalisme, soit comme personnage actif, soit comme personnage passif. Ce tableau a été établi avec les articles de la *Realencyclopädie* PAULY-WISSOWA, le *Lexicon* ROSCHER, le *Dictionnaire* GRIMAL, l'édition FRAZER du pseudo-Apollodore dans la collection Loeb; ainsi que les études suivantes : A. MOREAU, « À propos d'Œdipe : la liaison entre trois crimes, parricide, inceste et cannibalisme », in *Études de littérature ancienne*, Paris, PENS, 1979, p. 97-127; « Naissance d'Électre », *Pallas*, 31, 1984, p. 63-82; « Épouser la princesse : Pélopes et Hippodamie », in *Femmes et patrimoine dans les sociétés rurales de l'Europe Méditerranéenne*, Actes de la table ronde des 10 et 11 mai 1985, Marseille, La Vieille Charité, Paris, CNRS, 1987 (éd. Georges RAVISGIORDANI), p. 227-237; « Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon* : silences, choix, innovations », *REG*, 103, 1990, p. 30-53; « La *Niobé* d'Eschyle : quelques jalons », *REG*, 108, 1995, p. 288-307. La diversité des versions et variantes (notamment en ce qui concerne le personnage de Plisthène) empêche de dresser un tableau généalogique qui corresponde exactement à l'état du mythe à l'époque d'Eschyle. Je me contente donc d'une version synchronique, dont certains éléments sont certainement postérieurs au Tragique. Je donne quelques précisions en note. Mon but est surtout de montrer l'accumulation des crimes dans cette famille. Cette accumulation fait de la famille de Tantale la rivale de celle de Laïos dans le domaine de l'horreur. Il convient de préciser que les hommes de cette race ont su choisir des épouses qui se sont montrées à leur hauteur et ont souvent servi de catalyseurs : Hippodamie, Aéropé, Clytemnestre, Hélène...

2. **Le personnage de Plouto.** Elle est fille de Cronos; elle est donc la demi-sœur de Zeus. Dans une autre version elle est fille d'Atlas.

3. Le personnage de Tantale. Il offre son fils Pélops en repas aux dieux; précipité aux Enfers, il est soumis aux supplices de la pierre branlante qui menace de l'écraser, de l'eau du fleuve qui fuit devant sa bouche assoiffée, de la branche chargée de fruits qui se relève quand il veut l'atteindre.

4. L'épouse de Tantale. Autres noms : Taygété, Euryanassa (nom qu'on rencontre dans la *Niobé* d'Eschyle). Pélops et Niobé (qui, folle de douleur à cause du massacre de ses sept fils et de ses sept filles par Apollon et Artémis qu'elle avait offensés par son orgueil, fut métamorphosée en rocher par les dieux) ne sont pas les seuls enfants de Tantale. On connaît aussi, entre autres, Brotéas et Dascylos. Mais ce ne sont guère plus que des noms.

5. Hippodamie et Chrysippe. Hippodamie est responsable de la mort de Chrysippe, fils de son époux Pélops et de la nymphe Axioché; jalouse, elle pousse ses fils Atrée et Thyeste à tuer le jeune homme; les deux frères tendent un guet-apens à Chrysippe, celui-ci meurt mais Atrée exile ses fils et fait mettre à mort son épouse. Dans une autre version Chrysippe se suicide après avoir été enlevé par Laïos, qui l'aimait et fut ainsi le fondateur de l'amour homosexuel. Pélops maudit le responsable de la mort de son fils; malédiction qui fut le point de départ des malheurs des Labdacides. Ainsi se trouvent reliées les deux grandes familles maudites de la mythologie grecque : les Tantalides et les Labdacides. Par l'intermédiaire de Pitthée, grand-père maternel de Thésée, on découvre aussi une liaison avec la dynastie royale athénienne (qui n'est guère plus épargnée puisque Égée, Thésée et Hippolyte meurent tous de mort violente).

6. Les enfants de Pélops et Hippodamie. Atrée, Thyeste et Plisthène sont mentionnés par tous les auteurs. Pindare (*Ol.*, I, 89) parle des « six princes aux vertus généreuses », poussant ici jusqu'à la caricature son habitude de censurer les aspects scandaleux des héros mythiques. Le nom de Pitthée apparaît très souvent. Chrysippe est parfois donné comme fils du couple légitime. Parmi les filles on cite notamment Astydanie et Hippothoé. Plisthène est un personnage tout à fait extraordinaire et inclassable. On est amené à distinguer un Plisthène I, fils de Pélops, qui épouse Aéropé (voir par exemple la version du pseudo-Apollodore, III, 3, 1) et qui est parfois le fils de Pélops et d'une concubine; un Plisthène II a, fils d'Atrée; un Plisthène II b, fils de Thyeste (dévoré par son propre père). Selon Hésiode (Fr. 194 M.W) une certaine Cléolla ou Cléola, fille de Dias, intervient dans le destin de Plisthène II a, soit comme mère, soit comme épouse. On dit qu'il fut le père d'Agamemnon, de Ménélas et d'Anaxibie, qu'il mourut jeune et que les enfants furent élevés par leur grand-père Atrée. C'est pourquoi celui-ci fut considéré comme leur père. Tzetzés, scholie C à *Exeg. in Iliadem* A 122 (voir Manolis PAPATHOMOPOULOS, *Nouveaux fragments d'auteurs anciens*, Jannina, 1980, p. 12-26) déclare qu'il était hermaphrodite, boiteux et se travestissait en femme. Ces petits travers le rendraient presque sympathique dans une race où les relations avec les proches parents se manifestent le plus souvent sous la forme de l'assassinat et parfois de l'inceste ou du festin de cannibales.

7. **Aéropé.** Elle se laisse séduire par son beau-frère Thyeste et dérobe dans le coffre d'Atrée la toison de l'agneau d'or, talisman royal, pour la donner à son amant. Atrée conserve néanmoins le pouvoir grâce à l'intervention de Zeus (qui renverse le cours du soleil, prodige attestant qu'Atrée est l'objet de la faveur divine). Après avoir banni son frère, Atrée I fait semblant de se réconcilier avec lui...et lui offre en repas ses propres enfants. Quant à son épouse, il la jette dans la mer.

8. **Les fils de Thyeste.** Ils se nomment Tantale et Plisthène chez Hygin (*Fab.* 88) et dans le *Thyeste* de Sénèque; Aglaos, Calliléon et Orchoménos chez Ps. Apollodore, *Épit.*, II, 13; la schol. Eur., *Or.*, 800, qui renvoie peut-être à l'Atrée de Sophocle les nomme Aglaos, Orchoménos et Kaleos; Tzetzés (*Chil.*, I, 8, 449) remplace Kaleos par Kallaios. Pour couronner le tout, Hygin qui fait de Plisthène le fils de Thyeste dans sa Fable 88 en fait le fils d'Atrée dans sa Fable 86 ! Sur les conseils d'un oracle qui lui a dit qu'il serait vengé par le fils qu'il aurait de sa fille, Thyeste viole sa fille Pélopie à Sicyone, alors qu'elle venait de célébrer un sacrifice nocturne. De cette union naît Égisthe. Plus tard Égisthe tuera Atrée et installera son père sur le trône de Mycènes. L'épisode de l'inceste est rapporté par Apollodore (*Épit.*, II, 14); Hygin, *Fab.* 87 et 88. Il vient peut-être du *Thyeste* de Sophocle.

9. **Pitthée.** C'est le père très rusé qui met sa fille Aethra dans le lit de son hôte Égée (enivré au préalable) pour avoir un petit-fils de la prestigieuse lignée des souverains athéniens. De cette union naît Thésée. Mais comme, la même nuit, Poséidon s'est uni aussi à Aethra, Thésée se trouve doté d'un père putatif et d'un père réel (comme Héraclès).

10. Ce **Tantale II**, arrière-petit-fils de Tantale I, dans une version attestée chez Euripide (*Iph. Taur.*, 1148-56), n'est pas tué dans son enfance, mais beaucoup plus tard. Il épouse Clytemnestre dont il a un enfant; mais Agamemnon le tue, écrase sur le sol leur enfant et prend de force la femme. Il y a des chances pour que cet épisode soit ancien. F. JOUAN (*Euripide et les Chants Cypriens*), Paris, 1966, p. 276, note 2) suggère qu'Euripide s'inspire ici de Stésichore. Cela me paraît tout à fait vraisemblable. Dans l'*Orestie* de Stésichore, à la différence de la version de l'*Odyssée*, Clytemnestre passe, semble-t-il, au premier plan comme l'atteste le détail de la hache meurtrière présente à la fois dans un fragment de Stésichore en relation avec le meurtre d'Agamemnon (Fr. 42 Page = 219 Campbell) et sur des vases archaïques qui pourraient bien illustrer son oeuvre et qui présentent Clytemnestre prête à fracasser la tête de son fils. Voir Emily VERMEULE, « The Boston *Oresteia* Krater », *AJA*, 70,1, 1966, p. 1-22; Mark I. DAVIES, « Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos », *BCH*, 93,1, 1969, p. 214-260. Le passage de Clytemnestre au premier plan dans le meurtre d'Agamemnon apparaît aussi dans des œuvres archaïques où elle manie l'épée ou le poignard. Le meurtre du premier époux, le meurtre du premier enfant, le viol, même si le sacrifice d'Iphigénie est atténué par le remplacement de la jeune fille par une biche et son immortalisation (ce qui pourrait être la version de Stésichore, voir MOREAU, *REG*, 103, 1990, p. 40) suffiraient largement à expliquer la haine de Clytemnestre contre son époux et sa décision de se venger personnellement au lieu de rester dans l'ombre d'Égisthe.

11. **Les filles d'Agamemnon et de Clytemnestre.** Dans des versions anciennes apparaissent Iphianassa et Laodicé. Iphianassa est nommée chez Homère (*Il.*, IX, 145) comme l'une des trois filles d'Agamemnon, à côté de Chrysothémis et Laodicé. Stasinos mentionne Iphianassa et Iphigénie. Sophocle (*El.*, 157) distingue aussi Iphianassa, qui vit encore, de la sœur immolée dont il parle plus loin. Malgré la ressemblance du nom, il ne faut donc pas les confondre. En revanche Iphimède, nommée dans le *Catalogue* hésiodique (Fr. 23a, 17-26), correspond bien à Iphigénie : elle est sacrifiée par les Achéens sur l'autel d'Artémis (et immortalisée ensuite par la déesse); elle n'apparaît plus quand apparaît le nom d'Iphigénie. Il en est de même pour Laodicé qui disparaît au moment où apparaît le nom d'Electre.

12. **Oreste.** Au terme de sa carrière mythique il apparaît non seulement comme un matricide, mais aussi un frère incestueux et un cannibale, très exactement auto-phage (voir les témoignages de : *Etymologicon Magnum*, éd. Gaisford, p. 42, s.v. 'ΑΙΩΠΑ; Ps.Apollod., *Epitomé*, VI, 25 et 28; Hygin, *Fab.* 122; Paus., II, 18, 6 et VIII, 34, 2-3; Tzetz., schol. à Lycophron, 1374).

13. **Tisaménos.** Il est tué lors d'une bataille contre les Héraclides ou, selon une autre version, lors d'une bataille contre les Ioniens établis sur la côte nord du Péloponnèse.



De cet examen rapide de la famille de Tantale, il ressort qu'au fil des siècles s'est produit un phénomène de cristallisation (certainement pas stendhalienne !) qui a concentré tous les forfaits sur la race de Tantale, jusqu'à faire d'Oreste une sorte de parangon, de quintessence du criminel. Celui qui tue un être humain devient *miasma*, souillure. Il doit s'exiler. On s'écarte de lui comme au Moyen Âge on s'écartait des lépreux et des pestiférés. S'il tue un parent, la souillure est encore beaucoup plus grande et s'il tue la mère (comme Oreste) ou le père (comme Œdipe) la souillure devient abominable. On comprend ainsi les redoutables apories devant lesquelles se trouvent le personnage eschyléen d'abord et son créateur ensuite. Oreste ne peut faire autrement qu'obéir aux ordres d'Apollon envoyé de Zeus : il est l'instrument de la justice divine qui veut châtier une criminelle. Il a aussi un devoir envers son père Agamemnon, qu'il faut venger. Enfin il doit éliminer les usurpateurs et recouvrer le trône qui appartient à sa lignée. Or, en accomplissant ces trois devoirs, il se transforme en souillure immonde. L'aporie d'Eschyle vient de ce que, s'il veut mettre fin à l'enchaînement éternel des meurtres et des vengeances/châtiments, il doit réhabiliter Oreste la souillure. Il y parvient au terme des *Euménides*. Mais l'intervention d'Eschyle, si elle illustre la fondation de l'ordre dans le cosmos en général et dans la cité athénienne en particulier, a-t-elle suffi à modifier l'image mythique d'Oreste, une image plus que négative ? Il apparaît que non. L'Oreste d'Euripide oscille entre la faiblesse, la lâcheté, la perfidie, l'impiété (transgression des lois fondamentales : meurtre de son hôte au cours d'un sacrifice religieux par exemple), la violence, la cruauté, voire la férocité, la folie (voir A. MOREAU, « Euripide

pide et le sacrifice de l'enfant Oreste », in *Enfants et enfances dans les mythologies* (éd. Danièle AUGER), *Actes du VII^e Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X (Chantilly, 16-18 sept. 1992)*, Paris X-Nanterre, 1995, p. 169-194). La projection d'autres crimes abominables sur le personnage d'Oreste, inceste et autophagie (encore que le mytheme d'Oreste dévoreur de son doigt, recueilli par Pausanias, soit peut-être très ancien) prouve que l'image a continué à se dégrader. À ma connaissance, il n'est jamais venu à l'esprit d'écrivains postérieurs au Tragique de présenter Oreste comme un modèle, ainsi qu'avait tenté de le faire Homère quand Athéna poussait Télémaque à l'action en mettant en avant la gloire que reçut « chez tous les hommes le divin Oreste quand il eut tué le meurtrier de son père » (*Od.*, I, 288-300).

Alain MOREAU

*Université Paul Valéry
Montpellier*

NOTES SUR LE PREMIER ET LE TROISIÈME STASIMON DES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE

par Jean BOLLACK

*Une première série d'annotations a été publiée en marge des représentations de la pièce par le Théâtre du Soleil (création le 23 février 1991), avec la traduction d'Ariane Mnouchkine¹. Depuis, ce travail a été repris en relation avec une traduction, non publiée encore, des *Choéphores* par Jean et Mayotte Bollack, dont deux extraits sont ici reproduits .*

PREMIER STASIMON

Strophe 1

585 Combien de terribles tortures
 Dans les terreurs que nourrit la terre.
 Et les antres de la mer
 Regorgent de bêtes
 Ennemies de l'homme. Le bourgeonnement des feux aussi, entre ciel
590 Et terre, divague dans les airs.
 Les animaux qui volent et ceux qui marchent sauraient dire
 Le courroux du vent dans les tempêtes.

1. Théâtre du Soleil. Eschyle, *l'Orestie*; 2. les *Choéphores*. Traduction : Ariane Mnouchkine. Notes : Jean Bollack. Éditions Théâtre du Soleil, 1992.

Antistrophe 1

- 595 Mais qui dira l'orgueil de l'homme qui franchit les limites,
 Et le désir prêt à tout
 Au cœur des femmes
 Hardies, associé au malheur des hommes ?
 Le désir haineux des femelles
- 600 Dominatrices triomphe
 Des couples qui vivent ensemble,
 Bêtes et hommes.

Strophe 2

- Quiconque n'a pas l'esprit volage de l'oiseau le sache,
 605 Instruit par le plan de la misérable fille de Thestios, l'infanticide,
 Un plan inspiré par le feu.
 Elle fait se consumer le brandon
 Incandescent, compagnon d'âge de son fils, depuis le jour où,
 sortant du ventre de sa mère,
 610 Il avait fait entendre son premier chant;
 Il suivait le rythme de sa vie
 Jusqu'au jour fixé par le destin.

Antistrophe 2

- Mais s'il est une créature dans les récits qu'il faut haïr,
 C'est bien la sanguinaire Scylla. L'ennemi lui a fait tuer
- 615 Un homme qui lui était proche, elle s'était laissé séduire
 Par un collier crétois d'or ciselé, un don de Minos :
- 620 Elle dépouilla Nisos de sa boucle d'immortalité, la chienne.
 Pendant qu'il respirait dans son sommeil, sans se douter de rien,
 Hermès vient le prendre.

Strophe 3

- Puisque j'ai rappelé à la mémoire des peines
 Extrêmes, mais sans rapport avec ce cas : voici le mariage
- 625 Sans amour, la malédiction de la maison,
 Et les ruses de l'intelligence conçues par une volonté de femme,
 Contre un homme revêtu de sa cuirasse,
 Contre un homme en colère devant l'ennemi. J'honore
 La sainteté de la maison, le foyer sans l'échauffement,
 630 La lance de la femme, sans l'effronterie.

Antistrophe 3

- Dans les récits de crimes, celui de Lemnos
 Vient en tête. Les lamentations du peuple l'exècrent. On compare
 L'horreur, où qu'elle arrive, au fléau des Lemniens.
 635 La race humaine disparaît sans honneur
 Dans une catastrophe qui indigne les dieux.
 Personne ne respecte ce que les dieux n'aiment pas.
 De ces histoires, en est-il une que j'amène sans raison ?

Strophe 4

- Cette épée près des poumons
 640 Frappe au travers,
 Et pique au vif
 A cause de Justice. L'oubli de la loi
 Est piétiné, foulé au sol.
 Les hommes s'écartent totalement de la sainteté de Zeus,
 645 Contre la loi.

Antistrophe 4

- L'assise de Justice est solide.
 D'avance Aïsa, la fatalité, l'armurière,
 Forge l'épée.
 Avec le temps, Érinée, la glorieuse,
 650 Pensée de l'abîme, porte
 Dans la maison l'enfant
 Du sang autrefois versé;
 Il doit venger la souillure.



À l'infanticide et à la parricide est mêlée la meurtrière du mari, Clytemnestre (strophe 3) : « la mémoire des peines extrêmes » ne touchait pas la cible. Il n'y avait pas, dans les histoires, de mari. Le meurtre s'objective dans la qualité du récit lyrique. Le crime est plus odieux que les autres. Les valeurs de la maison détruites se reconstituent dans le langage, l'ordre se démarque de l'arbitraire, isole la folle violence (τόλμη)* de la passion.

* Chantraine : « τόλμη : forme rare [la finale longue est garantie par dor. τόλμᾱ (Pi.)] » (Note de l'éditeur).

Les femmes de Lemnos² ont dépassé Clytemnestre par le nombre — mais c'est le même crime. Elles ont toutes ensemble tué les hommes (antistrophe 3). La gradation met en évidence les réactions de rejet suscitées dans la société des hommes, terrifiée. La terreur à ce degré ne se comprend ni ne s'explique. La nature même a quitté ses voies. L'amplification est plus large qu'on ne pourrait croire. « Dans une catastrophe qui indigne les dieux, la race humaine (ce n'est plus une famille seulement) disparaît sans honneur ». C'est l'extinction dans le mépris qu'illustre l'histoire, avec l'absence de descendants. La menace que fait peser le crime sur les enfants d'Agamemnon est généralisée. La reconnaissance d'autrui fait vivre. Rien ne subsiste au comble du crime, qui puisse être reconnu par personne. « Personne ne respecte ce que les dieux n'aiment pas ». Le même adjectif (δυσφιλής) qualifie le mariage de Clytemnestre, destructeur du lien contracté (v. 624 s.). La haine abolit la haine, lorsque rien n'est laissé en place³. L'exégèse éclaire les mythes à la lumière de l'actualité du crime. « De ces histoires, en est-il une que j'amène sans raison ? » — sans que la référence soit pertinente.

L'ORDONNANCE DU CHANT

Les passions sont comparables, dans leur violence, aux productions téatologiques des éléments (strophe 1), expansions dans le vide que rien n'arrête⁴. L'amour des femmes, quand il est plus fort que l'amour, détruit la vie, il « triomphe des couples qui vivent ensemble » (antistrophe 1). La tempête du désordre révèle aussi la force de l'ennemi auquel l'excès s'expose. La foudre menace, les animaux tremblent devant « le courroux » du vent (v. 591 s.).

Le châtement qu'éclaire la fin du chant (strophe et antistrophe 4) découle de l'excès. La violence succombe, elle se fait à elle-même

2. On a parfois (Preuss) voulu intervertir l'ordre de l'antistrophe et de la strophe 3, trouvant leur rapport insatisfaisant.

3. ἀμειλίχων prend une valeur forte (« implacable », dit A.F. GARVIE, *Aeschylus. Choephoroi. With Introduction and Commentary*, Oxford, 1986, *ad loc.*, p. 214). Dans la suite, au vers 624, Page condamne trop vite, il me semble, l'idée de pertinence, et donc l'organisation du système des références.

4. Aux vers 588 s., on est tenté de garder les deux verbes transmis sans les corriger, πληθουσι puis βλαστοῦσι. La *responsio* fait alors admettre une lacune au vers 598 de l'antistrophe dans un contexte, qui en soi ne la réclame pas.

justice, se dressant contre l'ordre du monde et de la cité. Le désordre ne s'arrête pas devant le désordre. La justice restitutive l'emporte grâce à cette puissance destructrice du désordre. « Cette épée près des poumons (dans la région du corps où le désir s'était formé) frappe au travers, et pique au vif » (v. 639 s.). « Justice » est à l'œuvre : ce qui va contre les lois est écrasé au sol, « piétiné » (v. 643 s.)⁵. C'est là le retour du crime, dit dans les mots de la transgression (voir Ag., v. 764-781⁶). La foudre les a frappés : « les hommes s'écartent totalement de la sainteté de Zeus, contre la loi » (v. 644 s.), comme Égisthe et Clytemnestre. L'arme les transperce comme ils ont passé outre, tout droit. Elle a été forgée par le crime qui fait leur « destin ».

L'Érinée s'est incarnée dans Clytemnestre, l'auteur du crime; les attributs se parent de son nom, « glorieuse » (*kluta*) et « se remémorant » (*mnestra*); sa pensée, abyssale et sans limite, ne perd rien. Elle amène l'enfant de Clytemnestre, qui est aussi l'enfant du crime (les généalogies se recoupent), pour qu'il vienne répandre par le sang avec le temps l'autre sang, celui qui a été « autrefois versé ».

Le meurtre de Clytemnestre est classé, comme un autre exemple d'histoires noires, dans le catalogue des femmes criminelles. Ce sont des récits très concentrés, composés dans le style de la lyrique chorale. Althée, la mère sorcière de Méléagre, maîtrisant les arts du feu, a jeté dans l'âtre le brandon auquel tenaient ses jours; elle sacrifiait son propre fils (il avait tué le frère de sa mère, ce dont le récit ne fait pas état). Elle s'était rendue maîtresse, à sa naissance, de la vie de son fils, pour le tuer quand il lui plairait (strophe 2). Une autre, Scylla, s'était à l'opposé laissé corrompre par Minos pour tuer son père⁷. Elle coupa le cheveu qui le gardait de la mort (antistrophe 2).

5. Je ne crois pas qu'il faille condamner l'expression τὸ μὴ θέμις avec Page (« *enerve* » dans l'apparat critique; γὰρ οὐ semble devoir être éliminé (voir aussi le mètre). L'asyndète qui suit est moins dure si l'on voit que les deux participes πατούμενον et παρεκδάντες forment deux phrases autonomes antithétiques, et que l'action verbale s'y concentre.

6. Sur ce passage, voir le commentaire donné dans J. BOLLACK-P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle, Agamemnon 2, Cahiers de philologie*, 8, Lille, 1982, p. 111-135; voir en particulier p. 111 s. et 122 s.

7. L'or travaillé peut être dit dompté, maîtrisé comme une coulée contenue et canalisée (voir aussi GARVIE, *o.c.*, p. 213).

Mésode 2

On peut voir la lumière. La maison a été délivrée
 D'un frein puissant.
 Relève-toi, palais ! Depuis trop longtemps
 Tu étais à terre sans jamais te mettre debout, effondré.

Antistrophe 2

965 Bientôt le temps qui tout achève franchira
 Le portique de la maison, quand il aura jeté
 Loin du foyer toute la souillure
 Par les rites chasseurs de mauvais sort.
 970 D'autres dés vont tomber pour ceux qui pleurent et résider dans la
 maison;
 Ils seront bien cachés, avec un beau visage, à voir et à entendre.

*LE RETOUR DU CRIME*

La vengeance des Troyens a conduit au sac de la ville; elle s'est reproduite selon la même loi avec la même violence dans le palais d'où l'expédition était partie. Ce n'est pas que les Priamides trouvent une tardive satisfaction dans le malheur des justiciers; le rappel de la Parodos d'*Agamemnon* établit par l'analogie l'implacable retour du crime sur lui-même. Il faut « du temps », celui que demande la justice. La violation de la maison des Atrides a entraîné la destruction de toute la ville de Priam, comme ici le meurtre du roi a amené plus tard, et par deux fois, la force guerrière dans la maison même, où la force héroïque s'est imposée dans l'obscurité.

LA MISSION DE L'EXILÉ

Apollon a mis sa parole au service du dieu de la Justice; c'est l'office du sanctuaire pythique. Oreste, « le fugitif de l'oracle », venu du dehors pour frapper au dedans, a transmis, en émissaire tout-puissant, la parole delphique. « Il s'est fait entendre jusqu'à la fin »⁸.

8. Au v. 939, *ἐλακε*, « s'est fait entendre », est corrigé par les éditeurs (*ἐλασε* Pauw) s'appuyant sur les scholies: cf. Murray, Page; « il a poussé jusqu'au bout »,

La prière du deuxième stasimon (voir au v. 787) est citée dans le troisième. *Dikè* est une parole pleine, qui recouvre sans faille une étendue du devenir. Le banni est l'envoyé du dieu. Il a, par sa condition d'exclu de la maison, une légèreté, une disponibilité qui l'habilite à être chargé d'un message divin. « L'exilé du dieu » marque la condition même de l'homme, selon les *Catharmes* d'Empédocle; c'est la séparation, la perte d'une origine. La même expression traduit une relation différente dans la bouche de Cassandre, connaissant la vengeance qu'Apollon se trouvera, sans le vouloir, lui offrir (Ag., v. 1282), comme ici. L'exilé s'est tourné vers le dieu, qui l'a investi de son propre pouvoir. Oreste est devenu le porteur de la pensée du dieu : « il s'était élancé sur les conseils du dieu ».

LE VERS 942

Au v. 942, la troisième personne de l'impératif (ἐπολολυξάτω, « qu'il jubile ») pourrait être défendue; elle est corrigée en -ατ' ὦ par Seidler, cf. Mazon et Page; il faut alors considérer ἀναφυγὰς tel que l'écrivent les manuscrits : il pourrait s'agir d'une forme de participe en -ας (voir ci-dessous; on en a corrigé un certain nombre, chez les Tragiques). Les éditeurs adoptent un datif, ἀνὰ φυγᾶ (Heimsoeth) : cf. Murray, Mazon, Page. On ne peut pas en faire autant pour τριβὰς, si la leçon signalée par Mazon était dans les manuscrits (Murray et Page ne la donnent pas); le génitif semble requis. On a ainsi sur le même plan deux compléments au génitif, κακῶν et τριβᾶς, chacun étant déterminé. Quant au complément d'agent du v. 944, il est sans doute préférable de le rattacher au second, à savoir à la destruction des biens (κτέανα) seulement. Le malheur à la fin (v. 945) réunit alors le double fléau.

QUI EST TOUCHÉ ?

La justice touche le bras d'Égisthe, un maître de la ruse, le rendant infirme en retour, par une contre-ruse que sanctionne Delphes. Mazon (p. 117, n. 2) avait opté pour Oreste comme d'autres, comme

Mazon. Avec la leçon transmise ἔλακε, Oreste, par son action, a parlé; l'oracle s'est fait entendre dans l'acte; le fugitif était le parfait messager du dieu dans le palais, l'exécutant précis.

le fait aussi Garvie, *ad loc.*⁹, p. 309. On pense qu'Oreste est imposé comme sujet par la strophe précédente; mais la relative avec $\tilde{\phi}$ (corrigée parfois avec Daurat en $\tilde{\chi}$, cf. Page) peut avoir une valeur définitionnelle caractérisant l'adversaire déjà présent au v. 944.

LES VERS 956 s.

En 956 s., si l'on adopte la correction de Bothe $\acute{\epsilon}\gamma\chi\rho\omicron\nu\iota\sigma\theta\epsilon\iota\sigma\alpha\nu$, qui est une lecture de la leçon transmise, $\acute{\epsilon}\nu\ \chi\rho\acute{\omicron}\nu\omicron\iota\varsigma\ \theta\epsilon\iota\sigma\alpha\nu$, on juxtapose deux participes désignant Clytemnestre. Ils forment un groupe : la maladie s'est enracinée dans la maison avec le temps (une métaphore médicale, cf. Garvie, *ad loc.*).

En 957 on trouve dans les mots transmis, peut-être hors mètre (le problème n'est pas simple; voir les *cruces* chez Mazon dans la strophe et l'antistrophe) un sens fort en donnant à $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ sa valeur comparative : « par rapport à ». $\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\iota\tau\alpha\iota$ ne marque pas le pouvoir seulement, mais la supériorité d'un principe positif, qui a une logique à soi et trouve sa voie : il ne suffit pas de ne pas prêter la main au crime.

LE NOM DE DIKÈ

Les hommes emploient d'autres noms que les dieux, par cette abréviation ils disent ce que la justice est et fait pour eux *vraiment*, selon sa violence qui frappe, comme un projectile sûr de toucher le but (sur le radical *dik-*; voir l'aoriste $\delta\iota\kappa\epsilon\iota\nu$, « lancer, jeter » et « atteindre », $\delta\acute{\iota}\sigma\kappa\omicron\varsigma$ ¹⁰). On tombe juste en l'appelant de ce nom qui dit ce qu'elle fait; elle frappe : « elle exhalait sa colère meurtrière ».

La ruse a eu raison de la ruse. Justice, fille de Zeus, a emprunté ses voies nocturnes, contre celui qui aime les combats cachés. C'est déjà le mode d'action anti-héroïque d'Égisthe dans Homère (*Od.*, IV,

9. *O.c.*, p. 309. H. LLOYD-JONES, *The Libation Bearers*, Englewood Cliffs, N.J., 1970, y voit une référence à Hermès (p. 64, *ad loc.*).

10. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique*, t. I, s.v. $\delta\acute{\iota}\kappa\eta$, p. 284, ajoute entre parenthèses : « $\delta\iota\kappa\epsilon\iota\nu$ ne peut être rapproché que dans la mesure où c'est un développement particulier du thème de $\delta\epsilon\acute{\iota}\kappa\nu\mu\iota$, mais le sens attesté en grec "lancer" n'a rien à voir avec $\delta\acute{\iota}\kappa\eta$ ». Soit. On ne peut qu'en tirer que la paronomase « étymologique » d'Eschyle n'a rien à voir avec l'étymologie historique. Il reste que l'affinité était actualisable et qu'elle était présente dans la langue et dans le champ associatif d'un poète grec.

512-537). Elle s'est faite elle-même. Elle « a touché son bras dans le combat comme il lui revient ». La fille de Zeus, *Dios kora*, peut par une contraction phonique être appelée *Dika*, si bien que sa puissance doit être entendue dans son nom. Ce n'est pas cette figure étymologique qui est développée dans ce chant où est évoquée son action.

LE VERS 955

Si Apollon est à l'œuvre à travers son émissaire, il faut un masculin (contre Page ou West; voir *Studies on Aeschylus*, Stuttgart, 1980, p. 259). Dans le polyptote ἀδόλως δόλιος, le manuscrit a δολίας; on peut se demander si c'est une erreur pour δόλιος ou s'il faut y voir un ancien participe en -άς.

Les vers 969-971

La dernière phrase décrit le revirement complet survenu pour les victimes (θρεομένοις) comme par miracle. On ne pouvait pas y croire; c'est comme au jeu quand subitement il a tourné au gain. Les coups (τύχαι pour le singulier du manuscrit) tomberaient dans l'autre sens maintenant, où le mal est banni, comme autrefois. La vie dans le palais réserve un avenir (voir le « temps » au v. 965, que West, *Studies*, p. 260, a tort de rejeter). Le bonheur habite à demeure (cf. μέτοικοι). En restant dans la métaphore du hasard et en assimilant les coups du sort à des coups de dés (voir πεσοῦνται), on peut comprendre la couche, κοίτα, comme une position favorable des chiffres (des double-six). La traduction des mots intermédiaires doit rester conjecturale; les infinitifs juxtaposés ἰδεῖν et ἀκοῦσαι pourraient déterminer l'épithète εὐπρόσωποι (« au beau visage »), étendue à la parole.

Jean BOLLACK

APPENDICES

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

• Paul DEMONT – Anne LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, 255 pages.

L'ouvrage comporte une courte introduction et cinq chapitres : 1. La naissance du théâtre grec antique. 2. Le théâtre à Athènes à l'époque classique. 3. La tragédie (La tragédie grecque classique : Eschyle, Sophocle, Euripide, chapitre central qui constitue le tiers du volume, ce qui se comprend aisément). 4. La comédie (Comédie ancienne et comédie nouvelle, Aristophane, Ménandre). 5. Aperçus sur la postérité du théâtre grec classique. Il s'achève par une chronologie, une bibliographie, un index mythologique et historique, un index des termes techniques, un index des pièces de théâtre antiques.

Voilà un ouvrage indispensable et qui rendra de grands services aussi bien aux chercheurs qu'aux étudiants et au grand public cultivé qui voudrait s'initier au théâtre antique. En effet il n'y a pas en France d'équivalent. L'ouvrage de H.C. Baldry (*Le théâtre tragique des Grecs*) est surtout centré sur les *realia* et c'est un ouvrage ancien (la première édition en anglais remonte à 1971), même si la bibliographie a été enrichie par Jean-Pierre Darmon en 1985. L'ouvrage de Jacqueline de Romilly (*La tragédie grecque*), tout aussi ancien (1970), est, inversement, surtout centré sur les textes. La synthèse qui nous est offerte ici était donc indispensable. Elle est d'une grande qualité. Dans une langue toujours accessible elle fait connaître le dernier état de la recherche et n'éluide aucune des questions controversées :

Les femmes assistaient-elles aux représentations théâtrales ? Les auteurs rappellent le passage du *Gorgias* où Socrate définit la poésie tragique comme une « rhétorique à l'usage d'une assemblée où se pressent pêle-mêle, à côté des hommes, les enfants et les femmes, et les esclaves avec les hommes libres ». Mais, habilement ou sagement, ils citent aussi Lysias qui, dans le *Contre Simon*, fait dire à son client que les femmes qui avaient reçu une bonne éducation rougissaient « d'être vues même de leurs proches »; ils en concluent que beaucoup de femmes devaient éviter délibérément de se montrer au théâtre.

Le *Prométhée enchaîné* est-il d'Eschyle ? Les auteurs exposent le problème : « une pièce enfin dont nous ne connaissons pas la date, et dont certains doutent même, aujourd'hui encore, qu'elle ait été composée par Eschyle », mais ils en donnent le résumé et, p. 95, l'étudient aussitôt après l'*Orestie* en signalant « la profonde cohérence d'une œuvre soutenue par une même pensée morale et religieuse, et une foi ardente dans la justice de Zeus et le progrès qu'elle permet et favorise dans le monde des hommes », révélant ainsi leur véritable pensée sur la question. Personnellement la thèse qui considère le *Prométhée* comme apocryphe me remplit d'une stupeur égale à celle que provoque chez moi la théorie selon laquelle l'auteur de l'*Odyssée* serait une femme qui s'appellerait Nausicaa. Je constate que, curieusement, ce sont des Germaniques (Allemagne, Angleterre, États-Unis) qui soutiennent cette aberration, tandis que les Latins (Espagne, France, Italie) sont plus sages. Je constate aussi que Mark Griffith, qui avait eu la mauvaise idée de relancer la question en 1977, un demi-siècle après Schmid (1929), est beaucoup plus modéré dans son commentaire de la pièce (1983). Pour donner une idée de l'inanité des arguments, je fournirai un seul exemple, parmi beaucoup d'autres. M. Griffith prétend que l'utilisation des polyptotes, qui apparaissent à plusieurs reprises dans *Prométhée*, est un maniérisme de la prose rhétorique de la fin du V^e siècle. Mais on en trouve dans les *Sept contre Thèbes*, les *Choéphores*¹ et jusque dans les fragments (par exemple *Glaucos de Potnies* et *Niobé*).

Le commentaire est nourri de l'expérience accumulée par les auteurs au cours d'années à expliquer les textes aux étudiants de licence et des concours d'enseignement. J'ai tout particulièrement apprécié les dix-neuf pages consacrées au théâtre d'Aristophane. Les développements sur chaque auteur sont accompagnés d'utiles résumés des pièces. La bibliographie est parfaite et serre l'actualité au plus

1. Voir l'article de P. Judet de la Combe.

près puisqu'on y trouve les ouvrages de M.H. Delavaux-Roux (1995), J. Alaux (1995) et l'annonce de la publication en 1996 des *Actes du Colloque Aristophane* (Toulouse, 1994). Comme un critique ne doit pas manquer une occasion d'étaler son savoir, j'ajouterai l'excellent ouvrage de Monique Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance*, Louvain, Peeters, 1984, très utile pour approfondir les pages 214-217 du livre. Les auteurs ne pouvaient sans doute avoir connaissance, au moment où ils ont confié leur manuscrit à l'éditeur, de deux ouvrages publiés à l'étranger : Vittorio Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, Hakkert, 1994; Charles Segal, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard Univ. Press Cambridge, Mass.-London, England, 1995, tous les deux recensés dans cette revue, ni bien entendu, d'Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante Editori, 1996. Cette bibliographie met cruellement en relief une carence de la critique française : en un quart de siècle un seul ouvrage d'importance en langue française a été consacré à Sophocle, celui d'Albert Machin. Qu'attendent les jeunes chercheurs ? N'y aurait-il pas plus de profit pour eux à aiguiser leurs crocs sur des écrivains de cette envergure qu'à gaspiller quatre ou cinq années de leur vie à préparer l'édition avec traduction et commentaire du *Jason* d'Antiphon (dont il reste un mot, marqué d'un point d'interrogation, dans l'édition de Snell) ?

Pour la prochaine édition (qui ne saurait tarder, car la qualité de l'ouvrage lui vaudra, à coup sûr, le succès) corriger : p. 223 le lapsus (« Hémon » au lieu de « Créon »); p. 237 « le lecteur qui s'intéresse aux études » plutôt que « le lecteur intéressé aux études ».

Alain MOREAU

• Vittorio CITTI, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert editore, 1994, 209 pages.

L'ouvrage, consacré aux néologismes eschyléens, est divisé en cinq chapitres étudiant successivement les néologismes dans la *parodos* des *Perses*, dans la *parodos* d'*Agamemnon*, dans l'*Agamemnon* en général; puis les néologismes eschyléens chez Sophocle; enfin les néologismes eschyléens chez Euripide. Il comporte en outre une

bibliographie de plus de trois cent cinquante titres et quatre index (noms propres, auteurs modernes, passages cités, mots grecs).

Le mot « néologisme » (en italien *neoformazione*) doit être entendu comme « création », et non comme « néologisme de sens ». L'auteur s'attache ici à un trait caractéristique du style d'Eschyle, bien saisi par les spectateurs du V^e siècle (il suffit de citer le brillant morceau de critique littéraire effectué par Aristophane dans les *Grenouilles*) : son audace dans la création de mots nouveaux, surprenants et expressifs. Le but de l'auteur est de découvrir quel est l'intérêt de ces mots nouveaux dans le contexte théâtral, quelle est leur fonction dans la représentation, dans la relation avec les spectateurs. Il est aussi d'examiner, dans une approche intertextuelle, les reprises des créations eschyléennes chez Sophocle et Euripide et de rechercher, là aussi, la fonction de tels emprunts.

Bien entendu l'auteur ne se dissimule pas la difficulté de l'entreprise. Qui pourrait être certain que tel mot, considéré jusqu'à présent comme une création eschyléenne, ne se découvrira pas un jour dans un fragment d'un écrivain antérieur (un Stésichore, par exemple), papyrus encore enseveli dans les sables égyptiens ? L'auteur ajoute aussitôt qu'inversement les philologues contemporains (il pense notamment à Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe) ont fait justice de certaines corrections arbitraires des savants des siècles précédents et rétabli des néologismes eschyléens qui avaient été « normalisés » par des éditeurs trop timides devant les audaces du dramaturge et trop téméraires dans leur réécriture du texte. (Je pense, par exemple, à l'incroyable sottise d'Askew et de Blaydes corrigeant l'admirable δέδορκα du vers 103 des *Sept contre Thèbes* en un δέδοικα consternant de platitude). Mais surtout l'auteur, pour justifier son entreprise, s'appuie sur le témoignage des contemporains eux-mêmes. C'est Aristophane qui le premier a parlé des « mots gros comme des bœufs, sourcilleux et empanachés, espèces d'étranges croquemitaines, inconnus aux spectateurs », des « aigles-griffons », « chevaux-coqs » et autres « boucs-cerfs ». Et d'autres Grecs, non contemporains, mais qui avaient la chance de pouvoir lire encore une bonne partie de l'œuvre d'Eschyle, ont souligné ce trait caractéristique du style du dramaturge. Ainsi Denys d'Halicarnasse ou l'auteur anonyme de la *Vita Aeschyli* : « Dans la disposition de son œuvre poétique, il s'attache constamment à la puissance du style, grâce à des créations de mots et des épithètes recherchées, des métaphores et tout ce qui peut donner de l'ampleur à l'expression ».

Conforté dans sa démarche par cette constatation, V. Citti se lance dans une étude minutieuse mais sélective (sous peine de voir son ouvrage se métamorphoser en volumineuse thèse). Ses analyses ne restent pas seulement descriptives, mais débouchent sur des conclusions éclairantes. Tout d'abord il constate la présence dans l'œuvre d'Eschyle de deux cent quarante néologismes dans les tragédies conservées intégralement, chiffre considérable puisque cela veut dire que la proportion est d'un néologisme pour trente-trois vers. Dans l'œuvre de Sophocle on compte neuf néologismes eschyléens avec onze occurrences et dans celle d'Euripide quarante et un avec cinquante-sept occurrences. Là encore les chiffres sont révélateurs : Euripide est beaucoup plus hanté par Eschyle que Sophocle.

Entrant dans le détail du texte, il constate que l'étude des néologismes eschyléens ne peut se séparer des autres figures de style, et tout particulièrement des métaphores, mais aussi des comparaisons, métonymies, allitérations, paréchèses, paronomases, homéocatactes (Denys d'Halicarnasse) ou homéoarctes (Hermogène de Tarse), sans oublier les réutilisations de termes épiques. Toutes les figures sont mises au service des intentions du poète. Cependant le néologisme, ce « monstre lexical », possède une fonction spécifique. Dans une excellente formule, l'auteur déclare qu'il constitue un « signal lumineux » (p. 161) attirant l'attention des spectateurs sur un moment important de l'action dramatique ou de la réflexion du dramaturge penseur. Au terme de l'examen des *Perses* et d'*Agamemnon* il constate que les néologismes eschyléens sont particulièrement fréquents dans les parties chorales, mais limite immédiatement la portée de cette constatation : la différence de niveau stylistique imposée au trimètre, vers de la langue parlée, implique une relative parcimonie des néologismes si l'on veut garder un minimum de vraisemblance. Partir de la différence entre vers lyriques et vers parlés n'est donc pas un bon mode d'approche. Ce que V. Citti découvre en revanche dans l'examen d'*Agamemnon*, c'est que les néologismes sont très nombreux dans la *parodos* et dans les *kommoi* entre le Chœur et Cassandre, puis entre le Chœur et Clytemnestre, moments intenses pour la réflexion et pour l'action, et qu'ils sont beaucoup moins fréquents dans les *stasima* 3 et 4, plus statiques. Or cet écart se retrouve dans les parties parlées : les néologismes, jouant le même rôle de signal lumineux, exercent une fonction dramatique précise, celle de souligner les moments décisifs.

Même si la rareté des emprunts de Sophocle aux néologismes eschyléens interdit d'accorder une grande importance à l'étude intertextuelle, l'auteur n'en dégage pas moins une caractéristique digne d'intérêt. Sophocle s'approprie les créations de son devancier, les rénove, les transfère dans un espace contextuel duquel ils reçoivent une connotation tout à fait différente. La conclusion du chapitre est brillante : « Un des éléments qui ont toujours soulevé le plus d'admiration pour l'art de Sophocle est son aptitude à composer, dans l'harmonie équilibrée d'un style élégant et élaboré, les tensions terribles qui troublent les âmes de ses personnages au point de les pousser à se jeter sur leur propre épée ou à s'arracher les yeux de leurs propres mains. Le suicide d'Ajax et l'aveuglement d'Œdipe sont ici présentés dans un discours aussi composé et élégant que les marbres du Parthénon. Comme le roi Midas transformait en or tous les objets, Sophocle transforme entièrement tout ce qu'il touche » (p. 104-105).

Comme Rachel Aélion (*Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983), V. Citti souligne le rapport privilégié qu'entretient Euripide avec Eschyle, caractéristique qui se retrouve dans l'utilisation des néologismes eschyléens. Ceux-ci se retrouvent surtout dans *Électre*, les *Phéniciennes*, *Oreste*, *Iphigénie à Aulis*, et, dans une moindre mesure, dans le *Cyclope*, *Rhésos* (dont l'attribution à Euripide n'est pas sûre), les *Suppliantes*, *Hélène*. Les titres révèlent l'attention portée par Euripide aux mythes troyens et thébains. On constate, à côté de cas dans lesquels Euripide maintient la valeur sémantique ancienne, d'autres dans lesquels se révèle une significative prise de distance à l'égard d'Eschyle et de ses interprétations : le néologisme est réinterprété de telle sorte que le mot passe de la poétique et de l'idéologie de l'hypotexte (Eschyle) à celles de l'épitexte² (Euripide). Comme chez Eschyle il sert à attirer l'attention et, en l'occurrence, à marquer l'écart³. Telle est la signification, par exemple, du *κραταιλέω* (*El.*, 534) reprenant le *κραταίλεω* d'Ag., 666).

Il apparaît donc que, dans la majorité des cas considérés, on constate un recours intentionnel de Sophocle et d'Euripide à des

2. Gérard Genette dirait « hypertexte ».

3. Christophe Cusset fait des remarques analogues à propos de l'utilisation d'Homère par Apollonios de Rhodes dans sa thèse (*Problèmes linguistiques et littéraires de la réécriture dans la poésie hellénistique du troisième siècle avant J.-C.*, Lyon II; 18 décembre 1996, dir. de recherche Michel Casevitz).

passages spécifiques d'Eschyle, avec, fort souvent, la volonté d'en découdre, de confronter les façons d'interpréter les mythes, les systèmes de valeurs et de marquer l'écart avec le grand devancier. La dernière page pose le problème de la réception. Combien de spectateurs, en entendant le mot *κρεοκοπεῖν* (*Cycl.*, 359), reconnaissaient un syntagme eschyléen et pensaient aux *Perses* et à la bataille de Psytalie ? En 425 Dicéopolis était-il capable de découvrir le syntagme eschyléen transposé dans un contexte euripidéen absolument différent de l'hypotexte ? L'auteur en doute. Mais il pense qu'une partie et non la moins significative, de la communication théâtrale, se faisait dans un dialogue livresque (à la manière de ce qui se passe à la période alexandrine, de poète à poète); que pour une fraction non négligeable du public de la fin du V^e siècle la lecture pouvait constituer la forme la plus appropriée et la plus accomplie pour pénétrer les textes théâtraux de cette génération et des précédentes.

Parti d'un champ d'investigation apparemment très circonscrit, V. Citti ouvre de multiples pistes : technique d'Eschyle pour attirer l'attention, revendication parfois agressive de la singularité chez ses successeurs, qu'il s'agisse de la poétique, de la dramaturgie ou de la vision du monde, problèmes de la réception. Il s'agit donc d'un ouvrage fort riche, qui dépasse largement le domaine de la stylistique.

Alain MOREAU

• Charles SEGAL, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Massachusetts/London, Harvard University Press, 1995. 1 vol. 16 x 24 cm, XII-276 p.; 25,50 £ ISBN 0-674-82100-9.

L'ouvrage est composé de neuf chapitres dont six ont déjà été publiés et trois sont inédits (5, 8 et 9). Si les études sont autonomes, l'ensemble n'en possède pas moins son unité. L'auteur concentre en effet son attention non pas sur les héros (ou héroïnes) mais sur le monde qui inspire leurs actions : famille, cité, nature et surnaturel (la relation entre les mondes divin et humain est essentielle). Il montre comment on peut trouver du sens dans un monde qui, apparemment, ne présente qu'une violence et une souffrance incompré-

hensibles. L'attention se concentre particulièrement sur les arrière-plans mythiques et rituels, le problème de la justice divine, la signification de la conception sophocléenne de la tragédie. Dans les pièces de Sophocle « tout est plein de dieux », selon le mot de Thalès, mais ces dieux sont des puissances éloignées et redoutables, faciles à offenser, difficiles à apaiser une fois que l'homme a commis une transgression en pénétrant dans leur royaume ou en violant leurs droits.

Ch. 1. Drame et perspective dans *Ajax*.

Le suicide d'Ajax est la conséquence de la nuit sanglante de folie qui provoque un déshonneur incompatible avec l'image que le héros a de lui-même dans sa conception personnelle de la société. Mais c'est aussi un rejet d'une société qui ne partage plus sa vision de valeurs héroïques et son refus de toute compromission. Cependant ce personnage apparemment tout d'une pièce n'est pas épargné par les ambiguïtés et les contradictions. De la même façon on décèle dans la société de profonds clivages qui se révèlent par l'intermédiaire des contestations autour de son cadavre : autoritarisme chez les Atrides, loyauté chez Teucros mais aussi une bâtarde qui handicape son action, sagesse raisonnable chez Ulysse. Paradoxalement c'est grâce à celui qu'il considérerait comme son pire ennemi, Ulysse, qu'Ajax obtient l'honneur des funérailles; Ulysse qui, par sa pitié humaine, s'élève au-dessus de la divine mais impitoyable Athéna. Cette déesse est l'occasion d'une remarque subtile et brillante (p. 19) sur l'art de l'illusion; en nous montrant Athéna en train d'exercer son art de l'illusion sur Ajax, c'est le mécanisme de l'illusion dramatique lui-même qui est mis en lumière : Athéna joue le rôle du dramaturge créateur d'illusion, Ulysse celui du spectateur et Ajax celui de l'acteur.

Ch. 2. Mythe, poésie et valeurs héroïques dans les *Trachiniennes*.

L'absence de compromission d'Héraclès le rapproche d'Ajax. Il est porteur d'une énergie héroïque conquérante aussi bien que de haine et de violence. Mais alors qu'Ajax manifeste de l'attendrissement envers ceux qu'il laisse derrière lui, Héraclès n'a pas un mot de compassion. Il est absorbé par ses problèmes; l'égoïsme est la rançon de l'intensité de sa vie. Sans doute trouverait-on une dureté équivalente chez Antigone, Électre et Œdipe; mais ce qui fait la spécificité d'Héraclès, c'est qu'il n'émerge jamais complètement d'un passé mythique très lointain dans lequel se meuvent d'antiques puissances de

la nature comme Achéloos, Nessos, l'Hydre. Il en triomphe, mais il appartient à ce monde et ce monde le rattrape à la fin : le poison qui le ronge est composé du sang de l'hydre et du sang de Nessos. *Nosos*, force bestiale, presque personnifiée, symbolise la violence de Nessos qui vit maintenant dans le corps du héros. il y a fusion de l'homme et de la bête, « double monstrueux », « état indifférencié » du désordre violent, selon les expressions de René Girard. Déjanire apparaît comme l'antithèse d'Héraclès : une sensibilité féminine contemporaine face à une énergie héroïque archaïque; une mort silencieuse face à un accomplissement héroïque (même si l'apothéose n'est pas dite, elle est impliquée par le mytheme du bûcher). Et cependant ils ont des points communs : utilisant le poison venu du monde des êtres monstrueux, Déjanire se rapproche par là de ce monde; comme son époux elle est soumise au pouvoir d'Éros; enfin, comme lui elle choisit sa mort. Par ailleurs l'auteur remarque la présence d'échos odysseens dont le plus frappant est le motif inversé du lit : inamovible dans la maison d'Ulysse et symbole de la reconnaissance des deux époux dans une maison restaurée, il est emporté hors de la maison d'Héraclès vers l'Oeta et symbolise la désunion des époux et la destruction de la maison (p. 44).

Ch. 3. Temps, oracle et mariage dans les *Trachiniennes*.

C'est à la trajectoire entière d'une vie de femme qu'on assiste avec le personnage de Déjanire. Le passé est rappelé par Iole, la jeune épousée. Déjanire est une femme dans sa maturité, une femme délaissée. À la fin elle devient une veuve, puis une morte. Mais le cas d'Héraclès est le plus intéressant, car il en vient à jouer tous les rôles de la cérémonie du mariage, un mariage dont les rituels sont distordus, grotesquement déformés. Vainqueur des forces bestiales (Nessos) lors de son premier mariage avec Déjanire, il devient lui-même violeur bestial dans sa relation avec Iole. Sur son lit de souffrance il pleure comme une *parthenos* et découvre son corps comme le ferait une jeune épousée enlevant ses voiles à la cérémonie des *Anakalupteria* (1070-80). Mais ce corps souffrant pourrait aussi être comparé à celui d'une femme en travail. Après avoir été le marié, il devient à la fin le père du marié (Hyllos) et de la mariée (Iole, qu'il donne à Hyllos). Inversement Déjanire se met à jouer le rôle de l'homme : c'est elle qui envoie un cadeau à l'homme; elle parle impudiquement de son désir; elle se tue avec le poignard. Instinctivement elle s'est choisie Clytemnestre comme modèle. Dans un tel contexte le *telos* du

mariage, accomplissement de la vie, se métamorphose en *telos* des funérailles, accomplissement de la mort.

Ch. 4. Philoctète et la piété impérissable.

Comme Ajax, Philoctète est un mélange d'orgueil, d'intransigeance et de conscience inaltérable de ses droits. La différence est que dans le cas de Philoctète les dieux acceptent de se laisser fléchir, reconnaissent la valeur héroïque de son endurance et envoient leur émissaire, Héraclès, le rétablir dans son statut antérieur et dénouer une situation inextricable. Mais tout cela ne va pas sans conflits, déchirements et contradictions. Le perfide Ulysse est le véritable « serviteur » de Zeus (990), tandis que la noblesse de Néoptolème le conduit à trahir sa mission en rendant l'arc à Philoctète. Quant à celui-ci, en regagnant le camp achéen, il sait bien qu'il lui faudra accepter ce qui l'indignait : se retrouver « aux côtés des Atrides, de ceux qui firent sa perte, aux côtés du fils exécré de Laërte » (1355-57). Les desseins des dieux restent impénétrables aux hommes, aussi mystérieux que le retour des prairies humides et des sources dans l'île de Lemnos (1454, 1461), naguère qualifiée de terre pauvre en eau (292-293, 716-717).

Ch. 5. Lamentations et *closure* dans *Antigone*.

Le mot *closure* est difficile à rendre; il englobe les notions d'enfermement, clôture et contrôle. Créon aurait voulu contrôler les lamentations des femmes et les rites funéraires par ses décrets. Mais il n'y parvient pas. Il est impossible d'endiguer la violence qui s'exprime par les lamentations féminines. Si celles-ci aident le mort dans son voyage loin du pays des vivants, elles sont aussi l'expression d'une puissance émotionnelle et d'un désordre qui rappelle le ménadisme. Créon a eu tort de croire qu'on pouvait isoler la cité dans un espace exclusivement civique, rationnel, autonome, contrôlé par l'homme. Le dernier mot est aux femmes et à leur rituel funéraire. Devant les cadavres de son fils et de son épouse, Créon, fou de douleur, perd toute retenue, bascule dans l'émotivité féminine, se métamorphose en pleureuse, la seule d'une famille anéantie, comme, au début de la pièce, Antigone était la seule personne en deuil de la maison ruinée d'Œdipe.

Ch. 6. Temps et connaissance dans la tragédie d'Œdipe.

Dans *Œdipe Roi* les événements du présent sont liés à des actes accomplis dans le passé : le temps du spectacle devient la conden-

sation symbolique de la vie entière d'Œdipe. Ce temps est aménagé de telle sorte que le temps de l'action fictive coïncide de façon plausible avec le temps réel. Œdipe voudrait se définir dans un temps qui dure (« les mois qui ont accompagné ma vie... », 1082-83); mais il est défini par la brutale catastrophe d'un seul jour (357, 478) qui le fait « grand et petit », roi et mendiant en un instant. Voir et ne pas voir, tel est l'autre thème examiné ici. À cet égard le récit du messager sur la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe est exemplaire. Il dit ce qu'il voit, il dit ce qu'il entend, des cris. C'est « l'autre scène », que nous apprenons par le récit et non par le spectacle, par la mémoire du messager et non dans l'immédiateté du temps présent. On y trouve une série de retours sur les événements de passé, une progression régulière des actes du regard à l'intérieur d'un lieu clos, un rythme discontinu de dévoilement et dissimulation, de vision et d'absence de vision, des portes obstinément fermées ou dont on fait sauter le verrou, en somme un résumé de ce que fut la vie d'Œdipe. Sommet paroxystique de l'horreur : le corps de Jocaste couché à terre (1267), près du lit nuptial (*numphika*, 1242), les épingles enlevées à la robe, le corps dénudé : équivalent grotesque et terrible de la nuit de noces, le second après le détail des vantaux forcés. La symbolique freudienne fonctionne ici parfaitement.

Ch. 7. Freud, le langage et l'inconscient.

C'est aussi à une défense et illustration de l'herméneutique freudienne, fort bien menée, que se livre l'auteur dans le Ch. 7 par l'étude du langage. Le langage dissimule, mystifie, mais il trahit aussi, il révèle. Parmi les exemples les plus frappants, on notera le lapsus du vers 139 (Œdipe parle d'un seul assassin); l'ambiguïté des vers 955-956 : « ton père Polybe n'est plus » ou bien « Polybe n'est plus ton père » ? Au vers 961 la phrase sentencieuse du Corinthien (« un petit coup abat de vieux corps »), destinée à expliquer la mort de Polybe, explique aussi celle de Laïos frappé par le bâton et qui roule à terre (810-812).

Ch. 8. Les dieux et le Chœur : Zeus dans *Œdipe Roi*.

Le Chœur est la voix qui dépasse les circonstances particulières et révèle notamment la manière dont agissent les dieux. Or les odes montrent que si Apollon est au premier plan, Zeus est là, dans l'ombre, et souvent aux moments capitaux de l'action. Sauf dans le troisième stasimon (où le nom de Zeus n'est pas invoqué parce qu'il

n'a pas sa place au milieu de dieux homériques enjoués, très humains, auxquels le Chœur, avec légèreté et une joie prématurée, fait remonter l'origine d'Œdipe), Zeus est partout présent, attestant l'incommensurable distance entre l'incertitude humaine d'un côté et la puissance et la permanence divines de l'autre. Il n'en demeure pas moins qu'il convient d'introduire une distance entre le Chœur tragique et l'auteur tragique. L'ode d'un Chœur tragique constitue souvent une hypothèse sur un sens à un moment précis de l'action et non une affirmation du sens définitif.

Ch. 9. La terre dans *Œdipe Roi*.

Comme dans *Antigone*, le thème de la terre dans *Œdipe Roi* reflète le conflit entre une juste relation des hommes avec la terre et la confiance excessive d'un souverain en son pouvoir. Il faut distinguer la « terre » en tant que territoire politique (*chôra*) et la « terre » en tant que lieu de ce qui est inconnu ou caché à la connaissance des hommes (*gè* ou *chthôn*). Par là le poète d'*Œdipe Roi* dialogue avec les penseurs du siècle des lumières, le ^ve siècle, l'architecte Hippodamos et les sophistes comme Protagoras (le caractère politique), avec Pindare (le caractère sacré). Œdipe gouverne la *chôra*, mais c'est la *gè* qui est souillée. La terre sur laquelle Œdipe prétend régner est sujette à une mystérieuse « décomposition » ou « maladie », devant laquelle son pouvoir humain est impuissant (254, 270, 634). La révélation du sens de l'oracle transforme peu à peu la *chôra* contrôlée par l'homme Œdipe en *chthôn* ou *gè* qui sont le domaine de la malédiction familiale et du père assassiné (416, 967-968, 1372-73). À la fin c'est Œdipe lui-même qui demande à être jeté hors de la *gè* (1436-37, 1518). *Œdipe Roi*, comme *Antigone*, suggère donc que la vie dans des communautés fondées, en définitive, sur la nourriture de la terre exige des hommes la reconnaissance de notre relation avec la terre et le ciel, avec les puissances d'en bas et les puissances d'en haut. C'est de cette façon seulement que nous nous comprenons nous-mêmes dans notre condition mortelle. Mais c'est une connaissance tragique que nous ne pouvons acquérir que par la souffrance (*Tôi pathei mathos*, dirait Eschyle).

Ces neuf études de Charles Segal (qui s'appuient sur une connaissance parfaite non seulement de l'œuvre de Sophocle mais aussi des théories qui ont renouvelé notre approche des mythes et des textes antiques, sauf peut-être de la critique proppienne et greimassienne) sont extrêmement pénétrantes. Il connaît bien ce qu'il appelle la

vision proto-existentialiste de Nietzsche dans *Naissance de la Tragédie*. Il en voit les traces dans l'œuvre de quelques grands spécialistes de Sophocle, comme Reinhardt, Whitman, Knox ou Winnington-Ingram. Il cite George Devereux, ethnologue, psychiatre et helléniste. Certaines de ses analyses pratiquent le jeu des oppositions binaires chères aux structuralistes dont l'auteur est l'un des maîtres depuis trente ans, et cette approche est tout à fait éclairante. Mais Ch. Segal n'hésite pas non plus à prendre ses distances avec le poststructuralisme et même à rompre quelques lances avec Jean-Pierre Vernant à propos de l'interprétation freudienne d'*Œdipe Roi*. À ce point de vue l'interprétation du récit dans le chapitre 6 (plutôt freudien) et des paroles ambiguës dans le chapitre 7 (plutôt lacanien) est exemplaire et tout à fait convaincante. Éclectique, il se réfère aussi à René Girard, moins à propos d'*Œdipe* (paradigme favori de Girard) qu'à propos d'Héraclès, devenu double indifférencié quand le sang des monstres (l'hydre et le centaure) imprègne le corps du héros. L'éclectisme méthodologique de Ch. Segal, joint à la parfaite rigueur philologique et à la finesse des analyses, fait de ce recueil d'études un outil très précieux pour tout travail sur Sophocle.

Alain MOREAU

• Jean ALAUX, *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle av. J.-C.*, Paris, Belin, Coll. L'Antiquité au présent, 1995, 319 p.

Ce beau titre est tiré de trois vers d'Eschyle :

Les enfants sauvent le renom du héros
mort, comme les morceaux de liège retiennent le filet du pêcheur
et préservent des eaux profondes l'écheveau de lin.

(Eschyle, les *Choéphores*, 505-507)

Issu d'une thèse intitulée *Recherches autour de quelques figures de la filiation et de la philia familiale dans la tragédie grecque du Ve siècle, chez Eschyle, Sophocle et Euripide* et menée sous la direction de Nicole Loraux, l'ouvrage ne prétend pas réaliser une synthèse impossible sur les problèmes de la filiation et de la *philia* dans les trente-trois tragédies du corpus tragique du Ve siècle, mais choisit comme objet d'étude quelques figures marquantes telles qu'Étéocle et

Polynice, Oreste, Électre, Antigone, Œdipe, Médée, Hippolyte, voire Hyllos, personnalité assurément moins riche que les précédentes, mais intéressante par sa situation ambiguë entre père et mère. J. Alaux part de la « référence homérique » avec deux fils affligés de pères bien encombrants : Télémaque et Diomède. Il constate que si Télémaque évolue, mûrit, il n'en reste pas moins dans l'ombre de son père Ulysse : dans la vengeance Télémaque s'efface et Ulysse connaît la renaissance, éclatante. Quant à Diomède, il est sans cesse confronté à l'exemple paternel : Tydée est vaillance, mais plus encore *furor*; si le fils suivait trop l'exemple du père, sa valeur pourrait aisément se transformer en dangereuse *hubris*. Il n'en reste pas moins que, quelles que soient les tensions, on ne trouve pas, dans ces exemples homériques, les redoutables confusions dans les jeux de la filiation qui sont le propre de la tragédie. L'introduction se continue par l'examen d'un relevé de différents cas de figures de la filiation à l'époque classique et s'achève par l'exemple très frappant de Lycophron, fils de Périandre et de Mélissa, que son choix de la mère contre le père conduit à une situation insoluble et, finalement, à la mort (Hérodote, livre III).

Dans le monde d'Homère et d'Hésiode on prône la « conformité idéale du fils au père ». Dans le monde de la tragédie cet idéal est fortement remis en question : la conformité y devient aggravation des fautes, confusion, conflits. D'où le titre de la première partie : « Les conflits de la filiation ». Dualité, gemellité, confusion, tels sont les thèmes majeurs du premier chapitre intitulé « Étéocle, Polynice et la filiation répétitive », bien mis en valeur dans des formules à la fois denses et claires : « Or, à travers l'extermination mutuelle d'Étéocle et de Polynice, le texte des *Sept contre Thèbes* imbrique étroitement le motif du suicide, celui de l'infanticide et celui du parricide, puisque en se tuant les fils d'Œdipe accomplissent la malédiction paternelle et répètent à leur façon, en reproduisant la dualité même qui s'appelle Œdipe, l'outrage commis envers le père » (p. 77). Ou encore : « Même laïcisé par Euripide en père à maint égard abusif, Œdipe ne serait-il pas un être double qui, fantôme absent de la scène principale, s'incarne en deux *sumbola* voués à se rejoindre et à se reconnaître pour le pire ? Malgré leurs vains efforts pour se distinguer l'un de l'autre, Étéocle et Polynice sont aussi indissociables que Shem et Shaun, les deux fils d'H.C.E., dans *Finnegans Wake* » (p. 80-81). Et la conclusion du chapitre : « Ainsi, des *Sept contre*

Thèbes aux Phéniciennes, des enfants d'Œdipe à celui de Créon, une unité ténébreuse préside aux configurations de la parenté thébaine, aussi fascinante pour nous qu'elle l'était sans doute pour le spectateur athénien. Au prix d'une inversion radicale des lois présidant à l'harmonieux passage des pères aux fils, se dessine l'impossible généalogie de ceux qui n'auraient pas dû naître » (p. 111).

Le chapitre suivant étudie « Oreste mimétique ». L'Oreste des *Choéphores* est reflet, miroir. Sans doute échappe-t-il partiellement à l'hérédité criminelle des Atrides par sa lucidité et sa fonction d'exécutant de la justice divine. Cependant on a pu souligner la ressemblance entre son acte et celui de Clytemnestre. Mais c'est surtout dans sa relation avec le père et la sœur qu'il est miroir : « Sa position médiane dans la tragédie, son statut d'éphèbe autorisent à la fois sa tactique d'effacement en tant qu'acteur et en tant que fils devant Clytemnestre, son identification au mort qui, à travers lui, se venge, et la relation gémellaire qui l'unit à Électre » (p. 117). Sans compter l'autre miroir que constitue le confident/conseiller Pylade (p. 125). Dans l'*Électre* d'Euripide il y a des inflexions dans la répartition des rôles. C'est Électre qui assume le rôle dévolu à Pylade chez Eschyle. D'autre part Euripide place dans la bouche d'Oreste des arguments qui étaient utilisés par Clytemnestre dans les *Choéphores*. Ce qui a pour conséquence de remettre en question la justice divine : la parole d'Apollon ne fait « plus qu'un avec la loi de réciprocité violente prônée par Électre » (p. 136). Inversement la figure de Clytemnestre est quelque peu réhabilitée. Prise dans la parenté gémellaire d'Hélène, elle est aussi soeur des Dioscures. Et le thème d'Iphigénie sacrifiée (pratiquement ignorée de l'Oreste des *Choéphores*) reparaît avec insistance, en relation évidente avec la réhabilitation de la mère. Quant à Électre, assumant le rôle dévolu à Pylade chez Eschyle, elle est dans la même relation avec son frère qu'Étéocle et Polynice : la gémellité. Si Euripide prend ironiquement le contrepied de la scène de reconnaissance des *Choéphores*, c'est parce qu'« il importait peut-être de nier sur le plan de l'énoncé ce que l'énonciation même nous répète : qu'Oreste est viscéralement menacé de ressembler plus à sa soeur qu'à son père » (p. 147). Dans *Oreste*, pièce déconcertante qui « joue dans tous les sens possibles avec les éléments du mythe et avec les œuvres précédentes », on retrouve pourtant, fût-ce sous la forme de clichés ressassés, ce qu'Eschyle mettait en images, ce que développait Euripide et ce que suggérait plus discrètement Sophocle. « D'Eschyle à Euripide et, chez Euripide même, d'une tragédie à

l'autre, le fils d'Agamemnon apparaît bien placé sous le signe de la *mimêsis* d'un père interdit d'héroïsme par son épouse, et dont l'imitation conduit Oreste à retrouver sans cesse et toujours davantage, malgré ses compulsifs efforts, un enchevêtrement plus redoutable et délétère que la mêlée guerrière : celui où vacille et se perd, au sein même de la famille, l'identité » (p. 161).

Le dernier chapitre de cette première partie est consacré aux « fils paralysés : Hippolyte et Hyllos ». Tout est dit clairement dès les premières lignes. Ces deux personnages sont, par rapport aux figures précédentes, en retrait. « Ce qui les marque et les unit au premier abord, c'est la paralysie, la difficulté d'accomplir leur vocation de fils, c'est-à-dire, au fond, d'accéder à leur tour à l'âge adulte; impuissance d'Hippolyte à réincarner dans son intégralité son père, à quitter la condition d'éphèbe pour le mariage, excès de fidélité d'Hyllos à la fois à son père et à sa mère, mariage forcé et aliénant avec Iole, tous ces traits, pour contrastés qu'ils soient, et même si la position du fils aîné (Hyllos) n'est pas celle du bâtard (Hippolyte), soulignent l'immobilisme de ces deux figures » (p. 163).

La deuxième partie (deux fois plus brève) étudie les « équivoques de la *philia* ». Oreste est « entre parenté et association » (premier chapitre). Le terme *philia* oscille en effet entre ces deux significations et il arrive à Eschyle de jouer sur l'équivoque. Oreste refuse d'être *philos* de Clytemnestre : elle n'est pas sa parente, elle n'est pas sa mère; elle n'est pas son associée, elle est son ennemie (d'où un vocabulaire de la guerre et plus particulièrement de la guerre intestine, la *stasis*). « Dans l'*Électre* de Sophocle, prédomine le motif du refus de tout compromis, et c'est le personnage éponyme qui incarne avec le plus de force le double aspect de cette intransigeance » (p. 210), tandis que chez Euripide « les différents registres se déploient et se distribuent d'*Iphigénie en Tauride* à *Oreste* en passant par *Électre* » (p. 214).

Le chapitre suivant examine « l'exténuation de la *philia* labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* ». Antigone et Créon incarnent deux attitudes antinomiques, également excessives; Antigone parce qu'elle privilégie dangereusement le sens familial du mot *philia*, Créon parce qu'il étend abusivement la sphère politique jusqu'aux degrés les plus proches du sang. De son fils Hémon il exige la conformité politique, jusqu'à provoquer révolte et rupture chez Hémon, qui bascule du côté d'Antigone, du côté de la *philia* parentale. Quant à

Antigone, repliée sur la triade de ses *philoï* défunts (le père, la mère, le frère), elle aspire à s'identifier à eux dans la mort. Mais cette aspiration implique paradoxalement le renoncement à toute *philia* parentale avec les vivants, la sœur, le fiancé. Elle tombe alors dans un isolement « parallèle à celui qu'Hémon fustige chez son père » (p. 235). Le même processus se retrouve dans *Œdipe à Colone*. Œdipe, « tout au long de la tragédie, s'éloigne des siens, de la cité, et accède, sous les auspices de Thésée, à un monde nouveau où il ne saurait y avoir place, en principe, pour la contamination entre famille (*oikos*) et cité (*polis*) » (p. 236).

Le dernier chapitre s'intitule « Guerre des sexes et principe de filiation dans la *Médée* d'Euripide ». Le choix de cette pièce s'explique par le fait qu'elle « illustre de manière aiguë les tensions propres au lien de filiation, qui devient l'enjeu majeur de la guerre que se livrent les deux sexes à travers le conflit qui oppose l'héroïne à Jason. Par ailleurs, la nature barbare de Médée en fait le révélateur privilégié du déchirement, propre à la condition des femmes en général, entre ascendance paternelle et alliance étrangère : l'histoire de Médée repose donc, elle aussi, sur un drame de l'identité, qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle qu'elle assigne, en les tuant, à ses fils » (p. 249). Dans un tel contexte on comprend l'importance du débat avec Jason autour de la question de la filiation, avec le jeu, récurrent dans la pièce, sur le père qui engendre (*phuein*) et la mère qui enfante (*tiktein*). De façon significative, Médée, après avoir fait semblant d'accepter l'orthodoxie sémantique imposée par l'Homme, en vient, au moment où elle entre dans la maison pour tuer ses enfants, à déclarer qu'elle les a « engendrés » (*ekphuein*), « confisquant donc à Jason le monopole de la nature (*phusis*) » (p. 253-254). On ne s'étonnera pas de voir le vocabulaire de la *philia* s'exprimer surtout par ses contraires, haine privée (*ekhthra*) et guerre extérieure (*polemos*). Dans un renversement d'alliances Médée, trahie par son époux, se retourne vers la lignée paternelle et invoque Hécate, puis Hélios. C'est aussi du côté des femmes qu'elle trouve des alliées, même si « au moment du meurtre des enfants, dans le cinquième stasimon, le Chœur oscille pathétiquement entre l'horreur qu'il ressent devant la mère meurtrière, et la pitié pour celle qui tue ce qu'elle a de plus cher » (p. 268).

La conclusion (*Le prisme tragique*) esquisse « un dialogue entre les différentes figures de la *philia* et de la filiation » et suggère que

la relation de filiation au sein des principales familles mythiques est analogue au « rapport qui s'instaure, au théâtre, entre le personnage et les mots qu'il énonce comme entre le spectateur et le discours qu'il perçoit » (p. 284). Personnellement je trouve que cette conclusion, qui veut ouvrir de nouvelles pistes, s'égare un peu dans tous les sens et j'aurais préféré que l'auteur reprenne d'abord, de façon dense et concise, les acquis de l'ouvrage. Puisque j'en suis au chapitre des reproches (légers) j'ajouterai que l'auteur devrait éviter d'utiliser quelquefois un langage un peu jargonnant : « subsumer la verticalité originelle de l'arbre dans l'horizontalité universalisante de la source » (p. 79), « intra-familial » (p. 246), « autoréférentiellement » (p. 273), « lien hétérique » (p. 274), sans compter l'emploi excessif du mot « brouillage » qui est la marque de l'appartenance à l'école structuraliste. À ce sujet on pourrait aussi reprocher un certain déséquilibre dans la bibliographie : près du quart des références concernent des études de chercheurs appartenant à cette école : M. Detienne, N. Loraux, Ch. Segal, J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, F. Zeitlin, plus les pères fondateurs L. Gernet et Cl. Levi-Strauss. Les références se justifient fort bien certes, mais n'y a-t-il pas aussi quelques absences regrettables, comme Gagarin, Snell et Winnington-Ingram pour Eschyle, Machin et Whitman pour Sophocle, Aélion et Burnett pour Euripide ? Il est vrai que la thèse a été, dans son premier état, rédigée alors que l'auteur appartenait à l'enseignement secondaire : le chercheur isolé est très dépendant des séminaires auxquels il assiste. Reconnaissons, en tout cas, qu'il aurait pu trouver pire, que c'est très certainement grâce aux séminaires et aux conseils éclairés de Nicole Loraux qu'il a mis au point cette judicieuse et féconde approche de la tragédie du V^e siècle. Ces quelques remarques n'enlèvent rien au plaisir qu'on a à lire un ouvrage fort riche, intelligent, avec d'excellentes formules et qui contient des pages remarquables sur la gemellité d'Étéocle et Polynice, Oreste mimétique ou la guerre des sexes dans la *Médée* d'Euripide. Le livre de J. Alaux est déjà dans la bibliographie de *l'Introduction au théâtre grec antique* de Paul Demont et Anne Lebeau, qui vient d'être publié. C'est désormais un ouvrage de référence. Le filet a ramené une bonne prise.

• Anton BIERL, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung, Stuttgart, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996, 124 p.

Anton Bierl, jeune chercheur allemand qui s'était fait connaître par un livre publié à Tübingen en 1991 (en allemand) sur *Dionysos et la Tragédie grecque. Aspects politiques et métathéâtre dans le texte*, vient de faire paraître un ouvrage tout à fait neuf qui s'inscrit dans la droite ligne des théories sur l'esthétique de la réception, dont l'initiateur fut Hans Robert Jauss. Il aborde un champ d'investigation encore presque inexploré pour ce qui est du théâtre antique : la mise en scène examinée sur une longue durée, avec ses caractéristiques dans l'interprétation et la réinterprétation des œuvres, ses choix, son évolution, voire sa transformation. Pour cette première étape dans un domaine de recherche nouveau, il a choisi l'*Orestie* d'Eschyle. Son corpus va de Rossmann (1868) à Castellucci (1995). Il montre que la mise en scène est en relation étroite avec le contexte social. Au cours de la première période (la plus longue, plus d'un siècle : Anton Bierl situe son achèvement vers 1970) si les metteurs en scène peuvent avoir des idéologies différentes et exprimer ces idéologies dans leurs spectacles, ils n'en partent pas moins d'un modèle évolutionniste commun : ils croient au progrès social et au progrès politique. (Il faudrait sans doute mettre à part le travail de Pier Paolo Pasolini dans les années soixante; les quelques pages consacrées par A. Bierl à ce créateur avivent nos regrets de n'avoir de son *Orestie africaine* que des *appunti*, des notes). Les mouvements de protestation politique de mai 1968 ont bouleversé les données : le renouvellement de la mise en scène, le regard nouveau sur les textes ont mis à bas les présupposés anciens. Un penseur a joué un rôle déterminant : Michel Foucault, dont la pensée a influencé Luca Ronconi (1972) et Ariane Mnouchkine (1992/1993). Mais ces metteurs en scène à forte personnalité donnent à leur tour une impulsion nouvelle pour une réinterprétation de la trilogie. L'ouvrage s'achève par des annexes utiles : recensement des mises en scène de l'*Orestie* et des pièces séparées, œuvres modernes inspirées de l'*Orestie*, bibliographie.

Sans doute l'ouvrage est-il un peu trop systématique, surtout dans son examen des années 1868-1970. À en juger par la personnalité des grands metteurs en scène français, de Gémier à Jean Vilar,

par exemple, je ne suis pas sûr qu'on aurait retrouvé un modèle évolutionniste commun s'ils avaient monté l'*Orestie*. Mais on ne pourra pas en juger, puisque, à ma connaissance (et à celle d'A. Bierl) Barraud est le seul à s'y être risqué. Quoi qu'il en soit, le livre d'A. Bierl est le bienvenu. Il ouvre une nouvelle voie qu'emprunteront sans doute bientôt d'autres jeunes chercheurs.

Alain MOREAU

COMPTES RENDUS DE SPECTACLES

- *Filles de vache, fils de taureau*, d'après les *Suppliantes* d'Eschyle. Mise en scène et adaptation : Nanouk Broche, assistée de Catherine Sadot. Adaptation scénique établie à partir des traductions de Dominique Buisset (revue *Poésie* 73), Émile Chambry (Garnier-Flammarion), Zulmi Descloseaux (pour le prologue), Paul Mazon (Livre de Poche et CUF, éd. Guillaume Budé), Didier Pralon (pour l'*exodos* et les fragments de Sophocle). Théâtre A. Vitez, Université de Provence, Aix-en-Provence, 24, 25, 26, 29, 30 avril 1996. Une création de l'Atelier de création théâtrale de l'Université de Provence dirigé par Danièle Bré.

La troupe est composée de seize jeunes acteurs en formation. Onze constituent le Chœur des Danaïdes, un joue le rôle de Danaos, deux celui de Pélasgos (Pélasgos et un compagnon auquel le metteur en scène donne une partie des répliques du roi), deux celui du héraut (deux Égyptiens qui ont un nombre à peu près égal de répliques). Nanouk Broche explique comment elle a utilisé sa troupe : « Ils doivent garder leur comportement, mettre en jeu leur geste et leur corps d'aujourd'hui dans des situations qui ne sont plus les nôtres. Ils doivent investir et basculer les codes de la tragédie... ils sont maladroits, mais ils ont une spontanéité qui permet aux émotions de sortir facilement ». Le décor est réduit à sa plus simple expression : un praticable fait de structures métalliques avec un escalier. Il représente l'autel des dieux. Représentation sommaire mais efficace : les Danaïdes montent et descendent au gré des menaces extérieures et de leurs

émotions; elles pourraient très bien s'y pendre comme elles menacent de le faire au cours de leur première entrevue avec le roi Pélasgos (*Su.*, 455 ss.). L'autel est le refuge et le lieu de l'attente : attente de la venue du roi, attente pleine d'espoir de la décision de l'assemblée démocratique argienne, attente pleine d'angoisse de l'arrivée du navire égyptien. Les différents étages du praticable permettent de rendre clairement visibles les différents modes de l'attente : immobilité, prostration, nervosité, agitation.

Les costumes sont modernes, mais sans agressivité : 1930 ? 1960 ? 1990 ? L'époque est difficile à déterminer. Le metteur en scène a refusé la reconstitution historique mais il n'a pas non plus cherché à situer l'action à un moment précis du XX^e siècle. En refusant les vêtements typés il empêche le spectateur de circonscrire l'action dans une époque et un lieu donnés et l'invite à s'attacher à l'essentiel : l'action, les personnages, l'atmosphère, le sens. L'adaptation est sage; elle abrège mais le texte conservé respecte le texte grec initial : pas d'anachronismes agressifs, mais fidélité à l'esprit et même à la lettre; l'helléniste sourcilieux ne saurait crier au scandale. Les quelques modifications apportées s'expliquent par des contraintes de mise en scène.

Dès le début on est séduit : le metteur en scène a vu l'essentiel. Les Danaïdes pénètrent sur la scène, essouffées. Elles viennent de la lointaine Égypte. Depuis la bataille perdue sur les bords du Nil, elles sont poursuivies par leurs cousins, les fils d'Égyptos, qui veulent devenir leurs époux et leurs maîtres. La fatigue et l'angoisse se traduisent par les longues minutes passées à reprendre haleine. L'atmosphère de tension et d'inquiétude est ainsi créée. Mais surtout, et c'est fondamental à mes yeux, le metteur en scène a compris l'ambivalence des Danaïdes, féminines (« tendre fruit mûr », *Su.*, 998) et, pour cette raison, convoitées par leurs cousins; mais aussi pleines de violence (judicieusement le metteur en scène les fait crier chaque fois qu'elles parlent des fils d'Égyptos), de démesure, de haine contre l'autre sexe, parce qu'elles ne supportent pas la domination de l'homme et veulent rester maîtresses de leur destin, aussi ardemment attachées à leur virginité que la déesse Artémis (qu'elles invoquent) et capables de la défendre l'épée à la main dans la bataille ou le poignard caché sous le voile de mariée dans le lit nuptial. Ce ne sont pas des êtres aussi fragiles, vulnérables, que ce qu'elles prétendent être : elles sont « amazoniennes » (*Su.*, 287) et ne veulent pas seulement la liberté, mais aussi le pouvoir : « Que Zeus attribue le pouvoir (*kra-*

tos) aux femmes », s'écrient-elles à la fin de la pièce. C'est le pouvoir de l'homme qu'elles veulent, la place de l'homme. C'est l'homme qu'elles haïssent. Pour exprimer cette ambivalence Nanouk Broche a choisi un moyen dont la simplicité n'a d'égale que son efficacité. Les Danaïdes sont femmes pour la partie supérieure du corps : elles apparaissent en soutien-gorge et leur féminité ne fait aucun doute; elles sont hommes pour la partie inférieure : pantalons ou shorts, chaussures de marche ou bottes. Le Chœur est composé de dix actrices et d'un acteur, mais celui-ci porte des cheveux longs, autre façon d'exprimer l'ambivalence. À la fin de la pièce l'intégration dans la société argienne se traduira par le port de la chemise, jusqu'alors attachée autour de la taille : l'opposition masculin/féminin perd de son agressivité ostentatoire.

On pourrait être plus réservé pour deux autres initiatives : Danaos n'est plus le père, c'est le frère. Mais l'acteur qui joue ce rôle m'a expliqué que le metteur en scène, n'ayant à sa disposition que des acteurs jeunes, et, faisant de nécessité vertu, plutôt que de lui faire jouer un rôle de composition a préféré lui laisser son âge réel et le transformer en frère protecteur, guide et conseiller. Ce qui, après tout, est un modèle courant en pays méditerranéen, encore plus dans l'Antiquité que de nos jours. Et les sous-entendus psychanalytiques que suggèrent certains critiques valent aussi bien pour la relation frère/sœur que pour la relation père/fille. La deuxième innovation est plus audacieuse parce que paradoxale. Elle concerne le personnage de Pélasgos. Incontestablement l'acteur a la carrure pour ce rôle essentiel. Le problème est qu'il est noir, alors que Pélasgos est Argien, donc Grec, donc blanc, tandis que les Danaïdes, qui ont certes du sang grec dans les veines (celui de leur ancêtre l'Argienne Io), mais qui ont aussi du sang égyptien, qui viennent d'Égypte et ont donc été brûlées par le soleil d'Afrique, sont jouées par des actrices françaises au teint clair (elles ne sont pas maquillées). De sorte qu'on arrive à cette réplique étonnante, un acteur d'origine africaine déclarant à des actrices blanches : « Ce sont les Africaines que vous rappelez, bien plutôt que les Argiennes ». Audace là encore revendiquée, introduisant une dimension ludique, une complicité entre acteurs et spectateurs, au cœur d'une atmosphère lourde de tension.

Le dédoublement des rôles de Pélasgos et du héraut est moins hardi. Et dans le cas du héraut au moins il présente un intérêt dramatique : poussées, brutalisées par les deux hommes, les Danaïdes perdent pour un moment leur énergie revendicatrice et ne sont plus

qu'un troupeau d'esclaves apeurées qu'on entraîne vers le navire, la mer, l'Égypte et un destin de soumission. L'arrivée de Pélasgos leur rendra leur force.

Il conviendrait de dire un mot enfin de l'utilisation quasi musicale du chœur : les répliques sont réparties entre les onze choreutes dispersés sur l'ensemble de la scène ou juchés sur le praticable; elles surgissent de la gauche, de la droite, de l'avant-scène, du fond, du sol, du haut de l'autel et cela ressemble à une symphonie ou à un ballet. Là encore, avec des moyens très simples, le metteur en scène retrouve un peu de ce que devait être la représentation d'une tragédie antique, spectacle total, plaisir des mots mais aussi des sons, plaisir des mouvements de l'action mais aussi des rythmes de la musique et de la danse. Pari tenu donc : les seize *kouroi* du centre de formation ont réussi l'épreuve initiatique.

Alain MOREAU

- Les *Danaïdes*, d'après Eschyle. Adaptation et mise en scène : Silviu Purcarete. Assistant à la mise en scène : Paul Chiributa. Musique : Iosif Hertea. Décor et costumes : Stefania Cenean. Lumières : Silviu Purcarete et Vadim Levinschi. Dramaturgie : Corina Constantinescu. Traduction : Paul Mazon. Avec Coca Bloos (Danaos); Mariana Buruiana (Artémis/Io); Micaela Caracas (Héra); Radu Beligan (Zeus); Mihai Dinvale (Hermès); Victor Rebengiuc (Apollon/Pélasgos); Alexandre Repan (Poséidon); cent choreutes (les cinquante filles de Danaos et les cinquante fils d'Egyptos). Représentations : Craiova (Roumanie, en avant-première), le 10 décembre 1995. Roumanie : Timisoara, Sibiu, Craiova, Bucarest, mars-mai 1996. Autriche : Vienne, du 20 au 23 mai. Pays-Bas : Amsterdam, les 22 et 23 juin. France : Festival d'Avignon, du 15 au 27 juillet; Grande Halle de la Villette, Paris, du 24 septembre au 6 octobre. Italie : Théâtre Antique d'Ostia Antica à Rome, du 1^{er} au 4 août.

Ouais... Hum... Peut-être... Essayons d'être objectif et de dégager ce qui nous a plu dans ce spectacle. Le lieu théâtral tout d'abord : la célèbre carrière Redland de Boulbon, à quatorze kilomètres d'Avignon, à laquelle on parvient au terme d'un bref mais délectable

voyage initiatique, d'abord en car, dans la nuit, le long du Rhône, puis à pied, par le chemin terreux ou caillouteux qui mène au lieu magique où fut créé le *Mahabharata* dans la mise en scène de Peter Brook. Ce lieu a la grandeur appropriée à la représentation de tragédies d'Eschyle. Cette grandeur, on la retrouve dans les grands mouvements de foules, admirablement maîtrisés par le metteur en scène. À l'époque de la création des *Danaïdes* (463 av. J.-C.) le chœur était probablement composé de douze choreutes (quinze ensuite). Silviu Purcarete a préféré le nombre de cinquante, conforme au nombre des exécutants du dithyrambe, qui fut à l'origine du genre tragique; et surtout conforme au mythe : cinquante filles de Danaos et cinquante fils d'Égyptos. En choisissant ce nombre de cinquante, doublé lorsque les fils d'Égyptos rejoignent les filles de Danaos, le metteur en scène choisissait aussi la difficulté. Pari tenu : les mouvements de foule constituent l'une des réussites du spectacle. Je retiendrai deux moments : celui où, sous la poussée des cinquante Égyptiens vêtus de rouge, s'écroule le rempart édifié par les Danaïdes au moyen de leurs valises blanches. Irruption du danger, de la barbarie, de la violence. Ici l'infidélité de Silviu Purcarete au texte d'Eschyle (chez celui-ci ce ne sont pas les Égyptiens qui prétendent arracher les Danaïdes aux autels de la cité d'Argos, mais leur héraut et ses sbires) est créatrice de beauté et de grandeur. L'autre moment est celui de la mort des époux dans la reconstitution de la deuxième pièce de la trilogie, les *Égyptiens*. Vaincues par les Égyptiens dans un combat où Pélasgos, le roi d'Argos, a trouvé la mort, les Danaïdes sont contraintes d'épouser leurs cousins. Le mariage est symbolisé par un voile blanc sous lequel disparaissent les filles de Danaos et leurs nouveaux époux, tous vêtus de blanc. Les Danaïdes arrachent le voile : les Égyptiens sont immobiles; leur vêtement blanc est taché de rouge. Les Danaïdes les repoussent, ils s'écroulent sur le sol, ils sont morts, assassinés par les vierges indomptables. Le spectacle de ces cinquante corps s'abattant sur le sol est saisissant.

Belle réussite également, la reconstitution du drame satyrique, *Amymoné*. Le Chœur des Égyptiens est remplacé par un Chœur de cinquante satyres, paillards à souhait. S'appuyant sur les peintures de la céramique grecque, le metteur en scène les montre avec leurs attributs sexuels hypertrophiés, fidèle en cela aux représentations antiques. C'est une excellente idée aussi d'avoir symbolisé Poséidon, le dieu des eaux amoureux d'Amymoné, par un immense tissu bleu

agité par le Chœur, mimant ainsi l'agitation des flots. La jeune Amymoné est très belle, ce qui ne gêne rien.

Deux inventions du metteur en scène peuvent aussi être acceptées, avec plus de réserve : la représentation des dieux qui jouent aux dominos, déplacent des bateaux en papier en récitant des bribes de la *Poétique* d'Aristote, procédé qui souligne le caractère dérisoire d'une humanité dont des êtres tout-puissants et indifférents règlent la destinée, comme s'il s'agissait d'un jeu anodin; le choix d'un être hybride pour le personnage de Danaos. Il est joué par une femme, Coca Bloos, dont le buste dénudé révèle la poitrine généreuse; mais le crâne est rasé et le menton porte une barbichette. Le pantalon bouffant conviendrait aussi bien à des femmes qu'à des hommes, ou encore à des Orientaux. Je pense que Silviu Purcarete a voulu transposer sur le père l'hybridité des filles, féminines par leur aspect mais au cœur empli d'une violence et d'une sauvagerie qui en font de dangereux adversaires pour les hommes. Personnellement je préfère le choix du metteur en scène aixois, qui, plus fidèle au mythe et à la tragédie d'Eschyle, a préféré souligner l'hybridité des filles.

Venons-en maintenant à l'aspect le plus contestable de ce spectacle. Il faut vraiment avoir l'inculture du critique du *Monde* (mercredi 17 juillet 1996) pour oser écrire : « Silviu Purcarete a respecté les textes d'Eschyle qui nous sont parvenus, les a assemblés de manière que l'action soit compréhensible » (*sic*). Certes Silviu Purcarete a été fidèle à la traduction d'Eschyle par Mazon; on reconnaît chaque vers, chaque mot. Mais le metteur en scène ne s'est pas contenté des *Suppliantes* et des maigres fragments des autres pièces de la tétralogie. Il a plongé sa louche dans l'ensemble de l'œuvre d'Eschyle, a jeté les vers dans une grande marmite, puis les a brassés, agités, mêlés, touillés, pour aboutir à un salmigondis indigeste. Bien sûr on peut dire que la situation d'Étéocle dans les *Sept* ressemble à celle de Pélasgos dans les *Suppliantes*, que la frayeur des Thébaines est semblable à celle des Danaïdes, que les sentences proférées par le Chœur des vieillards dans l'*Agamemnon* sont proches de celles des *Suppliantes*. Mais pourquoi avoir ainsi désarticulé, désossé une pièce qu'on a conservée dans son intégralité, qui forme un tout, un spectacle parfaitement cohérent comme le prouve la mise en scène aixoise ? Quelle mouche a piqué le metteur en scène ? Certes l'érudit ressent un plaisir d'érudit : voici la *parodos* de l'*Agamemnon*; voici les vers 69-71 des *Sept*; voici la tirade d'Io dans le *Prométhée*. Mais où est le plaisir théâtral dans tout cela ? N'y a-t-il pas une certaine

malhonnêteté vis-à-vis d'un public non averti à associer le nom d'Eschyle à ce puzzle, même avec l'alibi du mot « adaptation » ? De plus le puzzle n'est pas toujours très habile. Eschyle exprime, tout au long de sa carrière, une pensée en mouvement, mais cohérente, et il lui arrive de se répéter. Cela n'a aucune importance quand la réflexion identique est reprise dans des trilogies différentes. Mais quand Silviu Purcarete les rassemble dans un même spectacle, cela donne l'impression fâcheuse que le dramaturge a tendance au radotage.

Certes mon handicap de spécialiste d'Eschyle me rend particulièrement sourcilieux, mais j'ai pu constater que mes réticences étaient aussi celles de l'ensemble du public. On a salué la performance, mais on n'a pas adhéré vraiment. Les applaudissements ont été polis, ils n'ont pas été nourris. L'erreur initiale a gâché les réussites d'une mise en scène talentueuse. Dommage.

Alain MOREAU

- Un autre point de vue sur les *Danaïdes* (Birmingham National Indoor Arena, October 8-9 1996).

Not for me a pilgrimage to sacred ground haunted by the ghost of Peter Brook. The National Indoor Arena, in the middle of an unbeautiful industrial city, is noted for the filming of *Gladiators*, the popular television programme in which athletic young males and females compete every Saturday with demonized professional like "Wolf", "Trojan", "Panther" and "Lightning" and attempt to survive against odds that would be insuperable for common mortals. Here the deadening label "art" could be escaped, and the play could be seen as a true *agôn*, a contest of strength fought between male and female.

Not suffering myself from the « handicap de spécialiste d'Eschyle » that caused M. Moreau to feel oppressed by a weight of intertextuality, I found myself able to delight in the *bricolage*. Purcarete succeeded in rescuing a sense of the trilogy, without resorting to any writing of pastiche Aeschylean dialogue (the recourse that I had feared). For me he succeeded in transforming the extant fragment into a satisfying unity.

This of course is the point at issue. Is our text of the *Hiketides* a complete play, or is it the truncated first act of a three-and-a-half act

drama ? I have an interest in the question because last year I undertook a production of the play myself, inspired stylistically by Mnouchkine, and convinced that this play in its treatment of gender and ethnicity was a myth for today. In formal, aesthetic terms the *Hiketides* is of course complete : the fight sequence is a fine climax, and the processional exit gives a twist to the finale as the chorus(es ?) divide. But conceptually ? Does the audience know that Pelasgos has made a fateful mistake ? that war, marriage and death will follow ? Is that knowledge inside or outside the "intégralité" that M. Moreau perceives ? I surmise that the audience in 463 B.C. knew *theoretically* what would ensue, but that Aeschylus' dramaturgical strategy was that *experientially* they should forget, and share in the triumph of the Danaids, so that the shock of the sequel would be all the greater.

To experience the killings, as Pucarete allows us to do in that extraordinary scene which M. Moreau describes for us — when the women sponge their bodies with water and turn their wedding gowns into tents, the lights within are extinguished, and we might suppose the hidden figures engaged in the act of love — is to pass through the cycle of emotions that Aeschylus must have envisaged. Like Aeschylus, Pucarete allowed past and present to melt, in a theatrical world that evoked ancient myth, the anger of an eastern third world country, and riot police storming the streets. He incarnated the gods because in a modern production gods can all too easily become names without substance. As a Romanian he understands what it is to be controlled by unseen forces that wield absolute and arbitrary power. The olive branches became sheaves of candles, evoking the power of peasant Christianity.

Finally, the politics of gender, M. Moreau is dissatisfied (intellectually) with the concept of a hermaphrodite Danaos, and praises a production at Aix where it seems that the women were masculinized. Pucarete's Beckettian image of a mummified Danaos unpacked when needed from a suitcase was theatrically astonishing. But it also resolved a problem in Aeschylus : why is patriarchal authority so weak ? and why does Danaos not require his daughters to marry their cousins ? Offered such a Danaos, we no longer needed to dream up unspecified incest taboos, or inheritance laws, or paternal tender feelings in order to account for the enigma. The idea that the Danaids might be sexually ambivalent dismays me. Surely these are real

women, not half-women, and it is a woman's experience of marriage and sisterhood that they articulate. If they are monsters, then the play is a melodrama; if they are women then it is a tragedy that has replayed itself through history. I would not presume, of course, to criticise a company at Aix that I do not know. It is my guess that they realised they did not have a tragedy to perform. Only a fragment.

David WILES

Department of Drama, Theatre and Media Arts
Royal Holloway College – University of London

• *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 ont su redonner une impulsion au théâtre (grâce à une analyse pertinente des textes classiques *Peter 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 Électre. Ici ce sont les talons des femmes qui rythment les lamentations d'une jeune fille, elle aussi animée par la 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 État de droit. Oreste est jugé, puis acquitté, par une cour humaine et démocratique. Mais les Éri-nyes 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

- Eschyle, *Les Choéphores*. Mise en scène Edmond Linc. Compagnie « Les Protéens », 70 rue Rébéval, 75019 Paris.

Sobriété des moyens scéniques et puissance des effets théâtraux. Quelques acteurs passent de la fonction de choreute à l'incarnation d'Égisthe ou de Clytemnestre. Dans l'esprit de P. Brook, pas de décor, peu de jeux de lumière ou de musique, mais des acteurs présents, un travail rigoureux d'expression corporelle, qui suggère efficacement les rites archaïques du deuil et de la vengeance, une pratique convaincante du chant en canon polyphonique, des références orientales assez discrètes pour ne pas égarer le spectateur. Le résultat est simple en apparence, émouvant, esthétiquement irréprochable. Et l'on entend le texte, mais dans la traduction trop sage d'A. Pierron.

Cette pièce a été donnée les 8, 9, 10 et 11 février à Montpellier, au théâtre Gérard Philippe, devant un public trop clairsemé.

Pierre SAUZEAU

- *The Œdipus Plays* (The *O.T.* & *O.C.* performed as a double bill): the Royal National Theatre (Olivier auditorium), London. Sept.-Nov. 1996. Directed by Peter Hall.

Sir Peter Hall is one of Britain's most distinguished directors, and in the course of his career has managed both the Royal Shakespeare Company and the National Theatre, Britain's largest subsidised companies. The Olivier auditorium is modelled in many respects

upon Epidaurus. In 1981 Hall took his acclaimed production of the *Oresteia* from the Olivier to Epidaurus, and this time he chose to open the production in Epidaurus before bringing it to London. The production is thus a notable event worth recording in the pages of GITA.

I shall restrict myself to noting three major production decisions. First the use of a rhyming translation. Ranjit Bolt was successful with his translations of *Tartuffe* and *Le Menteur*, and recently translated *Lysistrata* for a production by Hall. The English are accustomed to finding rhyme a comic device, and there were moments of laughter. Rhyme emphasized the irony and neat inevitability that are one facet of *O.T.*, but the actors fought this neatness, trying to make the language more grandiose and tragic. Alan Howard as *Œdipus* found a register that seemed to belong to early twentieth-century melodrama. Hall's decision to use rhyme was based on the premiss that Greek plays succeed formalized without being archaic, perhaps an impossible goal.

The stage designer introduced a huge ramp running from an elevated *skene* doorway to the centre of the orchestral circle that is part of the architectural structure of the Olivier. In the *O.T.* the ramp served as a stage, and *Œdipus* never came into physical contact with the chorus. *Teiresias* and the shepherds also remained below and were not able to look at *Œdipus*, and the only figure to have any kind of physical relationship with him is *Jocasta*. Freud's reading of the play remains fundamental for Hall. The chorus were dressed as women, obliterating all possibility of a politicised reading. In the *O.C.*, *Œdipus* the beggar was released from his position of spatial dominance and more interaction was possible. *Œdipus* departed up the ramp to what seemed an apotheosis rather than descent to the underworld. The central ramp emphasises the apotheosis of the single hero and obliterated the possibility of a binary spatial opposition between Thebes and Athens. Again this was a depoliticized reading. But the production was also shorn of ritual accoutrements, and the divine had no reality outside human heads. This was the redemption of *Œdipus*, not the salvation of the *polis*.

As in his *Oresteia* Hall opted to use masks. He is a formalist and sees masks as the defining element of Greek form. His theory is that the actor in a mask has to be reborn, engage in a process of self-discovery and be more honest. Hall seems to be torn between two

competing theories of the mask, the mystic and the Brechtian — or should I say, the Dionysiac and the Apolline. On the one hand Hall would seem to believe that the actor is magically transformed by the mask to become the vehicle of a deeper truth; on the other that the mask is a distancing and aestheticizing device that allows the actor to present emotion rather than live that emotion. My own experience was of a total disjunction between mask and voice. The voice of Teiresias, for example, belonged to a fine neoclassical thorax that I could not reconcile with a withered mask and withered woman's breasts.

It is sad that English theatre practitioners have so little patience with intellectuals. Hall is clearly unaware that for a generation the academic community has found it obligatory to discuss these plays in socio-cultural terms. He continues to believe that Greek tragedies are universal works of art whose form will allow them to speak for themselves; and that if one strips away the excrescences of religion and politics, the essence of the play will emerge. He gestures eastwards with costumes that evoke Turkey and Palestine, but the body-language is pure Eurocentric neoclassicism. While Mnouchkine in *Les Atrides* recognises that formalism must be culture-specific, Hall continues to live in the past. Athenian theatre was a radical social institution, modern theatre has a rather different social function.

David WILES

Dpt of Drama, Theatre & Media Arts,
Royal Holloway College, Univ. of London

- *Œdipe Roi. Antigone* de Sophocle. Mise en scène d'Andonis Vouyoucas. Traduction : Jean Lamiral. Composition musicale : Lucien Guérinel. Chef d'orchestre et de chœur : Nicolas Baralis. Décor et costumes : Éliane Tondut. Lumière : Michel Pouteau. Compagnie Chatôt/Vouyoucas, Théâtre Gyptis, Marseille, du 23 avril au 8 juin 1996.

Une magnifique soirée. La lecture, avant le spectacle, du livret d'accompagnement avait déjà été de fort bon augure. Les textes du metteur en scène, du traducteur, du compositeur révélaient d'une part une réflexion approfondie fondée sur une connaissance non seulement

très solide mais intériorisée de l'Antiquité grecque; d'autre part une admiration pour les deux œuvres se traduisant à la fois par l'exigence et le respect : tenter de dégager toutes les richesses, toutes les beautés des pièces de Sophocle, mais avec humilité, en sachant que c'est le texte qu'il convient de mettre en valeur et non les serviteurs du texte.

Le décor d'Éliane Tondut, superbe, suscite un sourire de connivence. On se dit : « Mais c'est la porte des lionnes à Mycènes !...¹ Après tout, pourquoi pas ? Agamemnon est le chef de l'expédition contre Troie. Thersandros, qui se fait tuer lors de la première expédition contre Troie, est fils de Polynice, fils d'Œdipe. Il n'y a que deux générations d'écart entre Œdipe et Agamemnon, une seule entre Œdipe et le père d'Agamemnon, Atrée; ce sont presque des contemporains. C'est une excellente façon de rapprocher les deux plus célèbres familles de la mythologie grecque ». Et puis l'évidence s'impose quand on entend les vers suivants (que je cite dans la traduction de Mazon, ne disposant pas de celle de Jean Lamiral) : « Quel chant de deuil devrez-vous faire entendre si, fidèles à votre sang, vous vous intéressez encore à la maison des Labdacides ? Ni l'Ister ni le Phasie ne seraient capables, je crois, de laver les souillures que cache ce palais » (*O.R.*, 1224-29). Aussitôt surgissent les paroles de Cassandre : « Ce palais sent le meurtre et le sang répandu » (*Ag.*, 1309). Comment, quand on travaille depuis plus de trente ans sur la tragédie grecque, ne pas y avoir pensé plus tôt ? Sophocle, lui, y a certainement pensé. Le palais des Atrides est un lieu abominable; on y massacre des enfants, on les offre en repas à leur père, on y tue successivement tous les souverains; dans l'*Orestie* il ressemble à un monstre tueur d'hommes : les êtres humains qui y sont entrés en ressortent sous la forme de cadavres. Le palais des Labdacides ne vaut guère mieux : il y naît des maudits, destinés à tuer leur père et à s'unir à leur mère; un parricide s'y vautre avec sa mère dans le lit de sa victime; la mère se pend dans sa chambre, le parricide incestueux se crève les yeux; des quatre enfants qui naissent de cette union monstrueuse trois meurent d'une mort atroce : les deux frères s'entretuent, l'une des sœurs est emmurée par son oncle et se pend. Mais l'oncle lui-même, devenu le détenteur du sceptre funeste, voit son fils se frapper de son épée devant lui et apprend le suicide de son épouse. Le décor d'Éliane Tondut est l'annonce des événements atroces qui vont être rapportés ou montrés aux spectateurs.

1. Voir la couverture de ce numéro.

La très belle musique de Lucien Guérinel, fort bien servie par les quatre instrumentistes et le chef d'orchestre, joue le rôle qu'elle doit jouer : elle n'écrase pas; elle accompagne, suggère, souligne tous les temps forts de l'action dramatique; elle dialogue avec le chœur. Ce problème du chœur, cauchemar des metteurs en scène modernes, est ici fort bien résolu. Il y a la parole du coryphée; il y a la voix des choreutes, parlée ou psalmodiée avec accompagnement de la musique; il y a le chant. Tantôt c'est le son qui l'emporte, tantôt c'est le sens, comme ce devait être du temps de Sophocle.

Dans une troupe dont tous les éléments, même lorsqu'ils sont très jeunes, ont déjà un solide bagage (certains sont aussi des metteurs en scène, des chanteurs, des auteurs...) et se révèlent ici remarquables, on éprouve une certaine gêne à décerner des prix d'excellence. Avouons tout de même le plaisir éprouvé devant la qualité du jeu de la très belle Jocaste (Danielle Stefan), la maîtrise de Créon (Ivan Romeuf), le mystère et l'horreur sacrée qui se dégagent de l'inquiétant Tirésias (Didier Bourguignon). En ce qui concerne Œdipe (Pierre Martot), je ferai une remarque qui n'est pas une critique (l'acteur tient fort bien un rôle très lourd), mais une divergence d'interprétation. Le personnage joué par Pierre Martot présente des failles, des fragilités dès le début. Le résultat est que l'anéantissement final est moins spectaculaire. Personnellement je soulignerais davantage l'écart entre le souverain prestigieux, auréolé de sa victoire sur la Sphinx, pleinement conscient de sa valeur jusqu'à l'arrogance (comme en témoigne sa raillerie à l'égard de Tirésias, le devin qui n'a pas su deviner l'énigme), vénéré par tout un peuple qui le considère comme le sauveur et qui attend de lui à nouveau le salut, prompt à prendre les décisions qui s'imposent, et le misérable du dénouement, ensanglanté, aveuglé, souillure abominable, plus démuné que Tirésias auquel il ressemble, auquel il s'identifie maintenant, comme le souligne le vêtement. Ivan Romeuf, dans le Créon d'*Antigone*, montre davantage l'abîme entre le personnage du début, enivré par son pouvoir tout neuf et sombrant dans l'*hubris*, et le pauvre homme de la fin.

Une dernière remarque. On peut voir les pièces séparément ou « l'intégrale », dans l'ordre chronologique des événements, *Œdipe Roi* d'abord, *Antigone* ensuite. J'ai choisi « l'intégrale » et c'est une expérience intéressante qui se justifie d'autant plus que deux personnages, Créon et Tirésias, assurent la continuité (ainsi,

bien entendu, que le chœur, les musiciens et le décor). Elle présente néanmoins un inconvénient : *Œdipe Roi* est un chef-d'œuvre absolu auquel ne peuvent être comparées que quelques pièces dans l'histoire de la littérature occidentale, l'*Orestie*, *Hamlet*, *Macbeth*, le *Roi Lear*, *Richard III*, la *Vie est un Songe*, *Tartuffe*, *Phèdre*... *Antigone* est une très grande pièce, elle-même à l'origine de toute une littérature, comme en témoigne *Les Antigones* de George Steiner. Il n'empêche que la comparaison avec *Œdipe Roi* lui nuit. *Œdipe Roi* non seulement pose les problèmes essentiels, l'homme, liberté ou fatalité, culpabilité, héroïsme, grandeur, faiblesse, fragilité du bonheur, les dieux, bonté, méchanceté, indifférence à l'égard des hommes, justice ou injustice, toute-puissance, mais encore la tragédie a la force dramatique et angoissante d'une pièce policière, même si (et peut-être parce que) le spectateur connaît dès le début le nom du coupable et le dénouement; elle a enfin la finesse d'une œuvre ciselée, d'une minutie confondante : à chaque instant les paroles sont ambivalentes; le héros croit maîtriser le sens de ses paroles, mais le langage, marqué par l'ironie tragique, est truqué et révèle la présence du destin. À la fin de la représentation d'*Œdipe Roi* on atteint un sommet, un moment de bonheur complet. *Antigone* est une pièce beaucoup plus linéaire. Créon est un personnage eschyléen qui commet l'*hubris* et subit le châtement. C'est bien mérité, même si on a pitié. Il y a plus de complexité chez Antigone, mais néanmoins on est loin d'atteindre la complexité et les innombrables résonances d'*Œdipe Roi*. La pièce est simple, pure, belle, mais elle souffre de la juxtaposition avec une pièce qui a autant de beauté et plus de richesse. De sorte que si je devais recommencer l'expérience je verrais les deux tragédies séparément et, malgré la chronologie de l'histoire mythique, *Antigone* d'abord.

Bien entendu, cette réflexion n'est en aucun cas une critique du spectacle. Celui-ci constitue un très grand moment de théâtre et témoigne du résultat que l'on peut obtenir avec des moyens suffisants, une équipe homogène et talentueuse, une mise en scène intelligente, respectueuse de l'œuvre, inventive et passionnée.

Alain MOREAU

- *Œdipe Roi* et *Antigone* de Sophocle, du 23 avril au 8 juin 1996, Théâtre Gyptis, Compagnie Châtot/Vouyoucas (Théâtre de région et de la ville de Marseille), 136 rue Loubon, Marseille.

La compagnie Châtot/Vouyoucas a proposé des représentations d'*Œdipe Roi*, d'*Antigone*, et des soirées au cours desquelles les deux pièces ont été jouées successivement en un *Cycle Thébain* auquel toute la saison de printemps de dionysies marseillaises a été consacrée.

Andonis Vouyoucas qui a mis en scène ces tragédies ne l'a pas fait sans avoir élaboré toute une réflexion nourrie de sa propre culture grecque, antique et moderne, artistique et politique, ainsi que de son expérience de l'art théâtral.

Il explique ainsi la nécessité qui l'a poussé à monter ces pièces de Sophocle : « Depuis quelques années en France, un certain nombre de scandales ont démontré que les sphères du pouvoir s'éloignaient des principes de la citoyenneté, et valorisaient la lutte individuelle au détriment de la cité, faisant fi de la dimension d'une société civique œuvrant au bien vivre de l'individu. Ces scandales successifs, d'ordre financier, ou d'atteinte à l'intégrité même de l'individu, comme le scandale bouleversant des transfusions de sang, exacerbent notre sentiment d'impuissance à agir directement sur les événements. Le théâtre est un tremplin public par lequel ces problèmes peuvent être évoqués ».

A. Vouyoucas revendique donc un statut de *citoyen-artiste* et il régénère la nature *politique* du théâtre grec. Le metteur en scène prend donc nettement parti dans ses interprétations : Œdipe représente un roi dévoué à son peuple, qui assume pleinement les conséquences du meurtre de Laïos, geste d'*hybris* qui a souillé la ville de Thèbes. En revanche, Créon est un terrible tyran qui opprime son peuple et Antigone se rebelle à bon droit contre lui. A. Vouyoucas représente ainsi tous les aspects de la tragédie du pouvoir dans laquelle, de son point de vue, la responsabilité des dieux n'est pas essentielle. Le caractère des hommes et leur liberté, en revanche, passent au premier plan. Pour A. Vouyoucas, le cadre mythique fixe bien sûr le geste d'Œdipe, mais dans sa nature d'homme, le personnage est libre de l'accomplir. Autrement dit, la représentation de la légende ancienne, à l'époque classique, doit amener les spectateurs de la démocratie athénienne à s'interroger, en toute responsabilité, sur la portée d'un acte meurtrier ou la promulgation d'un décret inique.

Cet exposé théorique pourrait sembler souligner un certain schématisme : en effet, traditionnellement, la pensée de Sophocle est considérée dans sa complexité, avec le rôle souverain et mystérieux attribué aux dieux, la part d'*hybris* imputée à Antigone elle-même, les principes de justice civique et humaine mis au compte de Créon. Mais en fait, A. Vouyoucas donne ainsi une *profonde et forte cohérence* à ses représentations; les choix effectués sont théâtralement très efficaces et l'intelligence de la mise en scène légitime la lecture qu'il propose des pièces de Sophocle.

• *Antigone*

Le spectacle donne une impression de dépaysement temporel, en une parfaite réalisation théâtrale.

Des musiciens accompagnent toute la représentation. Dès le début de la pièce, les gestes du chef d'orchestre, en contrebas de la scène, côté cour, semblent sceller le destin des hommes et tout au long de l'œuvre, les sonorités de la flûte ou des percussions avivent les émotions, même si quelques notes frivoles d'un xylophone paraissent parfois un peu indiscretes ou superfétatoires. La musique dramatise en particulier le récit du garde qui explique comment il a découvert Antigone en train d'accomplir les gestes illicites du rituel funéraire.

Les scènes se déroulent devant un décor impressionnant qui représente l'entrée colossale du palais de Thèbes, en une architecture semblable à celle de la Porte des Lions à Mycènes, ou des murailles de Tirynthe. Le metteur en scène emploie tous les moyens théâtraux dont il dispose pour situer ses personnages dans le monde archaïque du mythe. La façade est percée d'une porte qui s'ouvre comme une bouche d'ombre.

Les costumes sont faits de matière brute : épaisse laine pour les écharpes et les plastrons en macramé, casques et coiffures tissés de chalumeaux de paille. Les couleurs des vêtements portés par les personnages sont terreuses, comme la façade du palais éclairée d'ocre, ou d'un bleu gris sombre pour les choreutes. Tout paraît fruste : les équipements, les esprits aussi, comme celui du garde qui s'emparera d'Antigone.

Au centre de la représentation s'impose la silhouette surpuissante de Créon, archaïque despote drapé d'un manteau venu du fond des âges, qui broie le cou des gardes, le bras des choreutes et les frêles actrices qui jouent Antigone et Ismène.

Le jeu des acteurs est irréprochable et très personnel : Antigone interprète son rôle avec une exaltation et un déchirement contenus. Créon, incarnation très typée de la tyrannie, a ses moments fugitifs de doute : pendant sa rencontre avec Hémon, après avoir condamné Antigone, il dépose à terre sa couronne.

L'omniprésence des choreutes, mêlés aux personnages sur la scène, constitue un élément important de la représentation : muets, en dehors des *stasima*, ils assistent sans réagir aux actes d'autorité de Créon, soulignant par leur impuissance l'arbitraire et les abus du tyran. Les choix de mise en scène rendent leur attitude très cohérente, alors que le texte de Sophocle paraît quelquefois contradictoire : tandis qu'ils soutiennent implicitement ou explicitement Antigone à travers leurs premiers chants, à la fin de la pièce le caractère affectueux et désolé donné à leurs remontrances permet d'expliquer le blâme qu'ils lui expriment ensuite pour ses excès.

A. Vouyoucas montre la passivité du chœur, peuple de la démocratie athénienne plus qu'entité mythique, peuple intemporel aussi, et la tragédie s'accomplit par la faute de Créon. À la fin du spectacle, après la mort d'Antigone, d'Hémon et de sa mère, le coryphée éteint la flamme qui brûlait dans un cercle de pierre rappelant la *thymélé* antique.

Après les représentations, la compagnie Chatôt/Vouyoucas a voulu continuer l'échange avec le public. Des débats ont ainsi eu lieu avec le metteur en scène, l'auteur de la musique (L. Guérinel), le traducteur (J. Lamiral), des universitaires et des personnalités attachées à l'hellénisme, en une approche complète du théâtre grec.

Jacqueline ASSAËL

- *Antigone* de Sophocle au théâtre Lucien Paye, dans une mise en scène d'Alain de Bock.

Cette pièce a été représentée à la Cité universitaire de Paris du 4 avril au 6 mai 1995, dans un décor significatif : deux espaces scéniques symboliquement opposés.

À sa gauche, le public, installé sur des gradins, peut voir le palais au seuil duquel Créon demeure le maître et édicte sa loi. En

face des spectateurs, en contrebas des portes, un sol ensablé sert de limite entre la cité et le désert. Ce lieu hors du palais est l'espace où tout peut se dire.

Le metteur en scène s'est également attaché à rendre la réalité géographique du pays par un éclairage extrêmement lumineux et éblouissant. La chaleur étouffante contribue également à la folie du despote.

Les comédiens portent tous des costumes d'été blancs des années 1930, excepté Antigone en habits de deuil. Une couleur, là aussi, particulièrement bien choisie pour représenter l'aveuglement de Créon ou la clairvoyance de Tirésias.

On l'aura compris, cette mise en scène n'a pour but ni d'actualiser le texte, ni d'en montrer la réalité historique, mais de multiplier les symboles pour mieux évoquer la lutte d'Antigone contre l'injustice d'un pouvoir absolu.

On a d'ailleurs assisté à une belle prestation des deux acteurs principaux. Un comédien de belle taille et d'allure imposante jouait un Créon orgueilleux, parfois violent face à une Antigone au physique tout à fait méditerranéen. Saluons d'ailleurs dans ce rôle Marie-Frédérique Habert dont l'intensité du jeu a atteint son plus haut degré dans le quatrième épisode où la petite Antigone, les larmes aux yeux, presque défaillante, marche sans héroïsme vers la mort.

Le rôle du garde, enfin, plus proche de celui d'Anouilh que de celui de Sophocle, a retenu également notre attention par son aspect ridicule. Il était représenté comme un blessé de guerre, impotent et poltron, très fier sur ses béquilles d'avoir arrêté la coupable.

La seule faiblesse du spectacle a été la mise en scène du chœur, mais il s'agit là d'une réelle difficulté ! Trois jeunes filles dans le public se contentaient de déclamer le texte. Heureusement le Coryphée, personnage presque à part entière, a établi un réel dialogue avec Créon.

Dernière curiosité : la pièce s'est terminée par un long monologue dramatique de Yannis Ritsos intitulé « Ismène ». La juxtaposition de deux textes si éloignés l'un de l'autre dans le temps (le poème de Ritsos date de 1971) a pu paraître étrange. C'est la raison pour laquelle, peut-être, ce monologue a été joué dans un troisième espace scénique à l'écart des deux autres : une chambre à l'étage avec un balcon où la sœur d'Antigone, portant à son tour le deuil, se suicide par pendaison. Le choix de cet épilogue a eu au moins le mérite

de faire mieux connaître ce poète grec contemporain qui s'est attaché à renouveler les mythes antiques dans les années 60.

Christine THIBERT

- *Électre* de Sophocle. Production du Théâtre du Gymnase (dirigé par Dominique Bluzet), du Théâtre-Studio (dirigé par Christian Benedetti) et de la Compagnie de la Goutte d'Or, le 31 mai et le 1^{er} juin 1996, Théâtre du Gymnase, Marseille.

Cette pièce a été représentée par les jeunes acteurs du Théâtre-Studio et de la Compagnie de la Goutte d'Or.

Devant un échafaudage encadrant une grande porte, Électre joue son rôle d'un ton monocorde. « Elle se dissout », selon la traduction d'A. Vitez. Elle incarne un personnage infiniment las de ses souffrances et de son attente. Elle est très statique, comme les trois choréutes drapées de noir, assises devant la scène, et comme les autres acteurs. La première partie du spectacle est ainsi très lente. Mais ce parti pris de mise en scène permet une rencontre inattendue entre Électre et Clytemnestre, toutes les deux blessées et atones, qui s'écoutent des deux côtés de la porte entrouverte et qui ne s'invectivent qu'exceptionnellement.

Une recherche psychologique subtile se manifeste aussi à travers le jeu très particulier de Chrysothémis. Avec son accent étranger, l'actrice dévide ses répliques sur un ton mécanique et appliqué, comme si elle n'était tout entière qu'une voix hésitante, comme si elle ne possédait aucune personnalité. Toutefois, lorsqu'elle refuse de participer à la folle tentative de vengeance que sa sœur lui suggère, adossée à l'un des battants de la porte, elle apparaît comme un double négatif d'Électre, et elle se montre aussi foncièrement résolue qu'elle.

Les autres personnages sont traités de manière plus conventionnelle. L'aspect licencieux du personnage de Clytemnestre est nettement souligné : l'actrice joue cuisses nues, vêtue seulement d'un peignoir de velours rouge et d'une chemise blanche. Égisthe porte le même manteau de pourpre, un pantalon de cuir, la coiffure flottante d'un bellâtre ; il tient dans sa main une selle de cheval. Le couple est tué dans une boucherie grand-guignolesque. À la fin de la pièce, Oreste sort du palais avec un couteau, des mains et des vêtements

ensanglantés. La cruauté des images théâtrales traduit le sentiment d'horreur qu'a éprouvé cette jeune troupe devant la nécessité d'imaginer le meurtre.

Somme toute, la représentation est à la fois riche et un peu disparate, mais la performance de Julie Lucazeau, qui joue le rôle d'Électre, donne de la classe à ce spectacle. Il faut en effet signaler la valeur de sa technique vocale, le passage si naturel des graves accents d'accusation face à Clytemnestre, aux sonorités aiguës de la plainte. La protagoniste se livre à un véritable exercice d'actrice lorsqu'elle fait résonner ses hoquets et ses gémissements, en arrière-plan du récit mensonger du messenger annonçant la mort d'Oreste. Elle interprète aussi superbement toute la scène au cours de laquelle elle reçoit l'urne qui est censée contenir les cendres de son frère. Le corps cassé et désarticulé, dans des attitudes saisissantes, elle presse l'objet funeste contre son ventre.

Une grande conviction et une profonde émotion se dégagent de cette représentation dans laquelle se distingue une actrice talentueuse qui domine bien une mise en scène un peu rigide, un peu désunie, mais pleine d'idées.

Jacqueline ASSAËL

- *Médée* d'Euripide. Mise en scène de Michel Mathieu, assisté de Harald Jupke. Nouvelle traduction de Lucien Bordaux et Michel Menu, Théâtre Garonne, Toulouse, du 28 mars au 4 avril 1996. Une création du Théâtre 2 l'Acte.

Disons d'emblée ce qui nous a plu dans ce spectacle qui au total nous laisse une impression mitigée. La traduction d'abord. Lucien Bordaux et Michel Menu ont utilisé la dernière édition publiée, celle d'H. Van Looy, aux éditions Teubner. Comme la plupart des éditions modernes (à l'exception notable de la discutée édition d'Eschyle par M.L. West chez le même éditeur) c'est une édition prudente, voire conservatrice, qui adopte pour règle d'or le maintien du texte des manuscrits lorsqu'il offre un sens acceptable et refuse de se fonder sur le critère d'un goût nécessairement subjectif. Le point de départ est donc solide et la traduction l'est aussi, car Lucien Bordaux et Michel Menu sont des hellénistes scrupuleux qui n'accepteraient pas une belle infidèle. Cela étant dit, il a bien fallu concilier les exigences

parfois divergentes des traducteurs et du metteur en scène qui pense plus à la qualité du spectacle qu'à la propriété de tel ou tel terme. Le compromis adopté est satisfaisant. Le texte est respecté et passe la rampe. C'est la première qualité. Elle est importante.

La deuxième satisfaction offerte par cette *Médée* est la superbe interprétation de l'actrice qui joue l'héroïne principale, Marie-Laure Denoyel. La lecture faite du personnage par le metteur en scène est tout à fait juste. Il a bien vu en Médée « l'exilée absolue. Elle est barbare, l'élément dangereux, imprévisible, qui menace l'ordre ». Elle est aussi divine, petite-fille du Soleil. « Le paradoxe veut que son infanticide — elle égorgera ses propres enfants pour priver Jason de sa descendance — la ramène à son origine "pré-humaine"... La destruction des enfants, fruit de ses amours avec Jason, est la tentative de revenir à un état antérieur à la conception, au monde civilisé, à la loi du père, à la constitution de la cité, pour retourner dans le tumulte divin des forces chaotiques ». C'est un excellent point de départ pour façonner l'interprétation. Et l'interprète a été à la hauteur des ambitions du metteur en scène. Elle joue de toutes les ressources de sa voix, gémissements, cris, hurlements, de ses vêtements, manteau rouge, robe noire et rouge, couleurs de la mort et du sang, de sa chevelure flamboyante nouée ou dénouée, de son corps, corps dressé de la magicienne dangereuse, corps gisant de la femme blessée. Moment particulièrement réussi : la scène de sorcellerie où les mains se ferment, les bras se tendent, la bouche profère des hululements ou des incantations. L'actrice porte le spectacle, elle le sauve.

Ce qui m'a beaucoup gêné en revanche (et d'après les réactions des spectateurs à la fin de la représentation je n'étais pas le seul), c'est l'anachronisme agressif. Admettons à la rigueur une Médée en train de fumer, détail destiné « à créer une interrogation, un décalage entre la femme orientale qui ne fume pas et cette pratique occidentale ». Mais est-il vraiment nécessaire que Créon et ses gardes soient vêtus de blousons noirs, de pantalons noirs, de bottes noires et « ressemblent à des vigiles de la FNAC » ? Est-il nécessaire que Créon dispose d'un téléphone portatif ? Que le messenger rappelle les personnages-clowns de Beckett ? Qu'on entende France-Info avec la musiquette qui sert d'indicatif ? Ces anachronismes ont pu surprendre et paraître novateurs du temps de l'*Antigone* d'Anouilh. Plus d'un demi-siècle après ils engendreraient plutôt lassitude et agacement. Sans doute s'agissait-il de montrer l'éternité, l'intemporalité, des problèmes

posés dans la pièce. Mais alors il ne fallait pas figer l'action dans une époque très précise, la nôtre. Il fallait, comme l'a fait Nanouk Broche dans son adaptation des *Suppliantes*, donner aux acteurs des vêtements du XX^e siècle, mais avec un flou suffisant pour qu'on puisse rêver, retrouver le sens universel, ce qu'interdisent les blousons noirs, le téléphone portable et la musquette de France-Info. Et comment peut-on dire, comme l'a fait le metteur en scène lors du colloque auquel était associée la pièce, que la présence sur scène des enfants (élément essentiel du pathétique) a été supprimée parce que « cette présence aurait poussé le spectacle vers le réalisme », et en même temps pratiquer un réalisme aussi outrancier ?

Le deuxième reproche est la profusion des intentions et des symboles. Le metteur en scène dit « n'avoir voulu privilégier aucune lecture ». Le résultat est qu'à la manière des descriptions de Robbe-Grillet tout s'efface et tout s'annule. Le spectateur renonce à faire un effort d'interprétation devant un tel patchwork. Et quand Michel Mathieu explicite, ce n'est pas toujours convaincant. Créon serait un « dictateur des vieilles démocraties populaires, entre Staline et Ceausescu ». C'est lui faire beaucoup d'honneur. Il n'en a ni la stature, ni la cruauté.

Il me semble que ces défauts s'expliquent par un excès d'ambition du metteur en scène. Il a voulu trop en dire, trop en faire; en voulant dégager toutes les intentions du texte, il l'a brouillé. Il n'en reste pas moins que cette *Médée* est une entreprise courageuse et méritoire, un spectacle qui vaut la peine d'être vu à cause de la qualité du texte et à cause de l'interprétation du personnage central. Une interprétation dont doivent être félicités et l'actrice, Marie-Laure Denoyel, et le concepteur, Michel Mathieu.

Alain MOREAU

- *Beloved* ou *La Médée du 124*, de Toni Morrison, adaptation de Garance Coproduction de la Compagnie de l'Obsidienne et du Théâtre A. Toursky, Marseille, 14-19 novembre 1995.

Dans *Beloved*, le personnage principal est une esclave noire, très maltraitée, qui ne supporte plus sa condition et qui ne peut pas imaginer que ses enfants y soient soumis. La pièce peut bien emprunter le nom de *Médée*, malgré la transposition du drame : en effet,

comme la magicienne antique, la protagoniste a tué ses fils et sa fille, Beloved, pour les soustraire à la domination de leur maître. La représentation montre sa vie quotidienne et amoureuse, presque vingt ans après, et ses tourments psychologiques. L'irrationnel intervient dans la pièce, avec l'irruption d'une jeune fille mystérieuse, nommée Beloved, dont on ne peut pas savoir si elle existe réellement ou si elle ne correspond qu'à une présence phantasmatique. À la fin de la représentation, elle disparaît, alors qu'elle est elle-même sur le point d'avoir un enfant, et son départ provoque l'abattement morbide de la Médée du 124.

L'adaptation théâtrale de ce roman de Toni Morrison, qui a reçu le prix Pulitzer en 1988, était une entreprise difficile¹. L'intrigue est partiellement racontée aux spectateurs par deux personnages noirs, dans une espèce de prologue, puis au fur et à mesure que l'action avance. Il y a bien quelque artifice alors à interrompre le déroulement du drame et à immobiliser les acteurs tandis que le récit supplante la part proprement spectaculaire de la pièce. Par ailleurs, malgré la poésie du texte et son aspect quelquefois fantastique, la représentation du quotidien convient assez peu au genre théâtral. L. Malidor incarne quelquefois de façon frappante cette Médée malade qui, à la fin de la pièce, apparaît brutalement comme chauve; toutefois, dans l'ensemble de la représentation, son jeu reste en deçà de la force et de la violence dont on attend les manifestations de la part d'un tel personnage.

À l'actif de ce spectacle, il faut signaler une certaine réussite dans la reconstitution du folklore noir d'une Amérique esclavagiste, avec notamment quelques *blues* chantés *a capella* devant un fond de scène translucide comme une immense diapositive sur laquelle glissent des nuages.

Jacqueline ASSAËL

- *Éternelle Hélène*, une coproduction du Théâtre du Temps et de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa.

Après une tournée au Japon où elle a joué, entre autres, *Andromaque*, la compagnie du Théâtre du Temps (9 rue du Morvan,

1. Garance a créé en 1981 la Compagnie de l'Obsidienne; elle a notamment mis en scène des pièces de Sophocle.

75011 Paris) ouvre la saison 95 avec *Éternelle Hélène*. Ce nouveau spectacle fait partie d'un ensemble intitulé *onnagata*. Ce terme japonais signifie « style-femme » et désigne les hommes spécialisés dans les rôles féminins stylisés. Junji Fuseya, metteur en scène et chorégraphe, utilise cette stylisation dans une pièce représentant l'éternel féminin à travers une Hélène, *onnagata* occidental.

Le texte est entièrement rédigé par Roland Guéridon qui recherche avant tout poésie et musicalité. Il s'agit plus de récits que de dialogues, qui s'inspirent des divers mythes concernant la fille de Zeus et de Lédä, tour à tour femme fatale chez Homère ou épouse fidèle dans *Hélène* d'Euripide. Le choix d'une diction rythmée permet aux spectateurs de pénétrer dans une atmosphère presque hiératique de théâtre absolu.

La mise en scène puise à différentes traditions théâtrales; on y retrouve surtout des éléments caractéristiques du théâtre Nô. La composition est en deux parties distinctes correspondant aux deux images de cette femme toujours énigmatique. Les effets sonores (claquements de doigts ou de pieds dans la chorégraphie, percussions sur bois, bruitages) créent une tension dramatique intense. Un récitant joue à la fois le rôle du chœur et l'ombre d'Hélène. L'éventail enfin demeure l'objet symbolique par excellence : il est tantôt la voile du navire de Priam ou de Ménélas, tantôt l'emblème de la féminité entre les mains d'Hélène. Cet ensemble constitue un théâtre universel où les frontières entre l'Orient et l'Occident ont disparu.

Olivier Breitman, qui travaille depuis plus de dix ans sous la direction du metteur en scène japonais, incarne parfaitement le rôle-titre. Ce nouvel *onnagata* a su trouver le charme subtil et sensuel des grands acteurs nippons. Tout dans ses gestes, ses déplacements, ses regards séduit et émeut. On comprend alors qu'Hélène séductrice et frivole, ou victime fidèle à son mari, est une seule et même femme. C'est là une expérience théâtrale surprenante mais tout à fait passionnante.

Christine THIBERT

- *Les Oiseaux* d'Aristophane par le Théâtre du Sourire. Dijon, 25, 26 et 27 janvier 1996. Mise en scène de Frank Sixdenier.

Les portes du théâtre sont fermées. Une foule de spectateurs impatients s'y presse. Mais voici que surgissent deux Athéniens, Pis-

thétairos et Evelpidès, dégoûtés de la vie sur terre, à la recherche du monde pacifique des oiseaux. Ils ouvrent la salle de spectacle qui, s'emplissant du chant des rossignols et des coucous, devient une véritable volière.

Cette entrée en scène, pour le moins originale, donne le ton à l'ensemble de la représentation où le public est entraîné durant une heure et demie. Dans un univers de pure fantaisie, quatre acteurs jouent, vêtus de costumes tous plus drôles les uns que les autres, essentiellement confectionnés avec des accessoires de cuisine. Le plumage des oiseaux, par exemple, est fait de gants en caoutchouc jaunes et roses, et de couverts. Dans cet accoutrement, les comédiens chantent, dansent. Le rythme est effréné. Bref, on ne s'ennuie pas.

L'intrigue de la pièce d'Aristophane est respectée. Les deux Athéniens persuadent la Huppe et ses congénères de revendiquer le pouvoir et de bâtir une ville entre ciel et terre. Aussitôt la construction terminée, quelques importuns accourent pour réclamer le droit de cité, mais ils sont rejetés dans la volière constituée des spectateurs qui participent ainsi à la comédie.

Le texte a été réactualisé de façon toujours heureuse. Aussi les situations et la langue gardent-elles leur ton ludique provoquant un rire franc et libérateur. Le message satirique du poète grec a été conservé par cette troupe soucieuse d'en montrer la modernité, en faisant de la scène un espace de liberté d'expression hors du temps et du monde réel. Les applaudissements pleins d'enthousiasme d'un public très jeune ont salué cette performance.

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 de 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

- Le *Phèdre* de Platon, par la Compagnie des Amis de Platon, Montpellier, 22-23 février 1996.

Cette année, la Compagnie des Amis de Platon avait choisi d'adapter et de mettre en scène le *Phèdre* et il faut reconnaître que ce projet ambitieux, s'agissant d'un des dialogues les plus riches de la période de la maturité, a été mené à bien par l'équipe réunie depuis plusieurs années autour de Marie-Ange Mathieu.

On aurait pu penser que l'adaptation d'un dialogue aussi complexe, dans lequel les deux thèmes de l'amour et de la rhétorique sont subtilement entremêlés pouvait donner lieu à quelques coupes sombres, ne serait-ce que pour le rendre accessible à un public essentiellement scolaire; il n'en est rien et l'intégralité du dialogue (sinon du texte) est représentée sur la scène, de l'arrivée des deux interlocuteurs sur les bords de l'Ilissos à la prière finale de Socrate, et le public des classes de terminale (dans l'ensemble) ne paraît pas se lasser. Les raisons de cette réussite sont simples : deux acteurs à l'extraordinaire présence, Jean-Pierre De Tugny (Socrate) et Gérard Mascot (Phèdre) nous révèlent à la fois que « Socrate est mortel » et que le ton des dialogues entre Socrate et ses disciples (je parle bien entendu du Socrate et des disciples de Socrate *selon Platon*) est intime, enjoué aussi bien que sérieux, amical, plus encore. À n'en pas douter, la qualité d'attention des jeunes spectateurs à de certains moments laissait clairement percevoir qu'ils étaient sous l'emprise de Socrate,

peut-être de Platon. Il s'agissait bien d'amour, c'est-à-dire de philosophie. Mais comme le dit Marie-Ange Mathieu, ce dialogue essentiel de Platon est un modèle de pensée et de poésie.

La poésie au théâtre aurait pu se muer en image, puisque le metteur en scène avait choisi de nous faire voir ce site mythique (et cependant nullement imaginaire), tant de fois évoqué dans la littérature; hélas, le réalisme naïf du décor décevait toutes nos espérances. On était loin de la splendeur mystique de la plage caressée d'accents malhériens et de soleil couchant que Visconti a donnée pour cadre au *Phèdre* ressuscité par Thomas Mann.

Mais l'image dans ce spectacle, c'est surtout la danse. À partir du mythe de l'attelage ailé de l'âme, le metteur en scène a confié à une danseuse, Monique César, le soin de représenter par la chorégraphie les évolutions parfois agitées du char de l'âme humaine. La chorégraphie moderne et le justaucorps moitié blanc moitié noir mimaient parfaitement les efforts du cocher pour ramener dans le droit chemin le cheval rétif. Il ne s'agissait pas d'une simple illustration du célèbre mythe, mais d'un véritable intermède artistique dont il faut saluer la performance chorégraphique.

D'une manière générale, on ne peut qu'admirer la diversité des moyens scéniques mis en œuvre pour illustrer certains passages du deuxième discours de Socrate, comme le décret d'Adrastée, illustrations sans lesquelles le discours aurait constitué un trop long monologue. On doit toutefois reconnaître que certaines scènes sont plus réussies que d'autres; c'est le cas de la technique de l'ombre chinoise choisie pour illustrer le mythe de Theuth, où les attitudes hiératiques des acteurs mimaient la peinture égyptienne que prisait tant Platon (*Lois*, 656 d-e).

L'interprétation philosophique due à Marie-Ange Mathieu et Janine Montanguon s'appuie sur une adaptation théâtrale très fidèle du dialogue, utilisant diverses traductions, en particulier, m'a-t-il semblé, celle de Paul Vicaire, publiée aux Belles Lettres en 1985, qui traduit le texte établi par Claudio Moreschini. Mais les auteurs de l'adaptation ne restent pas esclaves de l'autorité du texte scientifique et se permettent quelques actualisations de détail propres à faire sourire le spectateur.

Venons-en pour terminer à la critique constamment renouvelée contre le *Phèdre* selon laquelle Platon aurait mal appliqué le précepte qu'il a lui-même formulé en 264 c, où il affirme la nécessité pour tout discours d'« être constitué à la façon d'un être animé » avec

des éléments qui établissent « entre eux et avec l'ensemble une juste proportion ». Le *Phèdre* traite en effet dans une première partie de l'amour et de la beauté, puis dans une seconde de la rhétorique opposée à la dialectique. On sait que Léon Robin, parmi d'autres, s'est appliqué à montrer « qu'il y a dans le *Phèdre* une solidarité organique entre l'élément "amour" et l'élément "rhétorique", qu'aucun des deux ne peut être rendu indépendant de l'autre, mais que tous deux concourent à la vie de l'ensemble ».

Avec la mise en scène de Marie-Ange Mathieu, il semble que l'on n'ait nul besoin de démonstration dialectique; l'unité du spectacle manifeste de manière évidente celle du dialogue.

Brigitte PÉREZ

• *Tragédies* de Sénèque

La récente traduction de Florence Dupont est à l'origine de diverses représentations de Sénèque en Île-de-France.

Médée a été jouée du 7 mars au 9 avril 1995, au Théâtre de la Tempête (Cartoucherie de Vincennes). La scénographie était de Gilles Gleizes qui a voulu rester fidèle à la tradition théâtrale de l'Antiquité.

Le décor, tout d'abord, se compose d'un mur de scène avec les trois portes classiques : les deux *valvae hospitales* entre lesquelles Médée erre et au centre la *valva regia* d'où viennent, bien sûr, Jason, le mari, infidèle pour Raison d'État, et Créon, le roi de Corinthe, superbe et presque ridicule.

Le chœur, quant à lui, est composé de trois femmes en noir qui chantent *a capella* ou, statiques, se contentent de commenter les malheurs successifs. Pour retrouver les accents du chœur latin, le metteur en scène a essayé de donner aux parties chantées le rythme de la langue latine et des airs du pourtour de la Méditerranée, sans se soucier du sens du texte : une belle réussite, car ces chants ont su créer une atmosphère tragique et émouvante.

La version de Sénèque a également été respectée dans le meurtre des enfants de Médée sur scène et sous les yeux de Jason. Depuis leur première apparition, d'ailleurs, ils portent un masque funéraire, prémonitoire de l'issue fatale.

L'ensemble est, de plus, soutenu par la performance d'actrice de Laurence Roy, dans le rôle de Médée. Elle apparaît comme une

simple femme séductrice et caressante face à son époux. Jason se laisse presque émouvoir par cette enchanteresse qui a revêtu, pour la circonstance, un magnifique costume bigarré. Mais c'est aussi un être volontaire et monstrueux dont la violence éclate dans une scène de magie noire où Médée, à la chevelure rousse, en tunique noire, invoque Hécate. Cet épisode sauvage et sanglant est à l'image de l'ensemble de cette œuvre inquiétante et morbide.

Deux théâtres de la région parisienne se sont associés, cette saison, pour présenter l'intégrale des huit pièces de Sénèque, entre octobre 1995 et février 1996. Le public peut assister à trois spectacles (*Thyeste*, *Les Troyennes*, *Agamemnon*), à trois lectures (*Œdipe*, *Médée*, *Phèdre*), au Théâtre de Quartier d'Ivry, et à deux spectacles (*Hercule Furieux*, *Hercule sur l'Œta*) au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis.

La mise en scène d'Adel Hakim à Ivry veut rendre la cruauté du théâtre de Sénèque, son engrenage et l'appétit de violence, de pouvoir et de sexe des Tantalides.

Dans *Agamemnon* par exemple, où l'on retrouve Laurence Roy dans le rôle de Clytemnestre, le personnage apparaît, après un retour velléitaire à la fidélité auquel on ne croit guère, comme une femme fatale. Le rouge du désir l'habille de la robe aux escarpins : couleur qui lui sied parfaitement dans son corps à corps amoureux avec Égisthe, et que l'on retrouve en écho après le meurtre d'Agamemnon. Les deux amants ensanglantés de la tête aux pieds semblent revenir d'une messe noire sacrificielle, durant laquelle ils sont allés jusqu'au bout de leur perversité.

Le succès de ce spectacle tient essentiellement, d'ailleurs, à la qualité du jeu des comédiens. Le texte de Sénèque, très peu dialogué dans son ensemble, offre à Sandy Ouvrier (Cassandre) l'occasion de jouer plusieurs scènes de délire monologuées. Cette jeune actrice parvient par le mouvement de son corps et les modulations de sa voix à rendre visible le meurtre de Clytemnestre, jusque dans les détails atroces du corps mutilé.

On peut également reconnaître les talents de François Raffenaud (Eurybate) dont la gestuelle a donné vie au long récit du retour de la flotte grecque et des intempéries qu'elle a subies. L'interprétation de ce texte ardu était un défi qui a été bien relevé.

Pourtant, on regrette la mise en scène grotesque du chœur des Argiens. Adel Hakim a-t-il vu dans ce chœur un intermède comique

pour détendre le spectateur entre deux épisodes insupportables de cruauté ? Rien dans le texte ne justifie un tel choix. L'arrivée de Strophius et de Pylade enfant, au paroxysme du tragique, a également été jouée sur le mode du ridicule, sans raison apparente. Les costumes dans leur ensemble peu cohérents ont paru déconcerter le public, peu enthousiaste à la fin de la représentation : sûrement à cause de ces éléments incompréhensibles et non en raison de la cruauté d'une pièce remarquablement interprétée.

Christine THIBERT

• *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire. Mise en scène de Jacques Nichet, assisté de Jean-Jacques Préau. Collaboration artistique : Gérard Lieber, Jean-Michel Vives. Conseillère scientifique : Jacqueline Leiner. Scénographie : Pierre Heydorff, assisté de Cyril Gomez-Mathieu. Direction musicale : Georges Baux. Création sonore : Bernard Vallery. Costumes : Andreu Sanchez, Catou Verdier. Lumières : Marie Nicolas, Michel Le Borgne. Maquillages : Catherine Nicolas. Avec, par ordre alphabétique : Émile Abossolo-M'Bo : le roi Christophe. Alain Aithnard (5 rôles). Kangni Alemjoro (3 rôles). Prince Bilau Yaya Georges (4 rôles). Alan Boone (5 rôles dont celui de Pétion). Bass Dhem (4 rôles). Maxime Dumont (2 rôles). Jules-Emanuel Eyoum-Deido (3 rôles). James Germain (3 rôles). Sylvie Laporte (Mme Christophe). Gérard Lorin (l'archevêque Corneille Brelle). Guy Stanislas Matingou (4 rôles). Edouard Montoute (Métellus, Boyer). Mouss (Hugonin). Louya Victor Mpene Malela (3 rôles). Denis Mpunga (4 rôles). William Nadylam Yotnda (Vastey). Pascal Nonzi (le présentateur-commentateur, le général Magny). Yanecko R.P. Romba (2 rôles). Aly Wagué (3 rôles). Daniel Znyck (le maître de cérémonies, Franco de Medina, l'archevêque Juan de Dios Gonzalès). Montpellier, Cour Jacques Cœur, vendredi 5 et samedi 6 juillet 1996. Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, du 20 au 25 juillet 1996. Puis Sarlat, Saint-Jean d'Angély. À partir de janvier 1997 : Narbonne, Tarbes, Sceaux, Chambéry, Martigues, Saint-Médard en Jalles, Montpellier à nouveau, Nîmes, Grenoble, Alès, Paris (mai-juin 1997).

Le calendrier des représentations est révélateur de l'attraction exercée par cette pièce d'Aimé Césaire, depuis la première représentation en 1964, dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau. Mais

pourquoi un compte rendu de cette œuvre contemporaine dans une revue consacrée au théâtre antique ? Tout simplement parce que, par bien des aspects *La Tragédie du Roi Christophe* est une tragédie antique. Césaire a fait des études classiques, a appris et enseigné le latin et le grec. Eschyle est l'un de ses auteurs préférés. Sa pièce est grecque par sa structure (prologue, alternances entre intermèdes et actes), par le refus du suspense dramatique (la mort du roi Christophe est historiquement programmée dès le début de la tragédie), par l'unité d'action, par les métaphores eschyléennes, enfin et surtout par la démesure du héros, qui en fait un *théomachos* proche des Titans, des Géants, de Typhée ou des sept chefs argiens qui montent à l'assaut de Thèbes en défiant les dieux. Un *théomachos* promis, comme tous les *théomachoi*, au désastre et à la mort.

La démesure du roi Christophe trouve sa manifestation la plus spectaculaire dans la construction d'une gigantesque citadelle au plus profond d'Haïti, dans la montagne, au prix de la souffrance de deux cent mille Haïtiens et de la mort de vingt mille d'entre eux. Dans la mise en scène de Jacques Nichet la citadelle est symbolisée par un vieil autobus aux fonctions multiples. Il est d'abord l'équivalent de la *skènè* des théâtres grecs et des coulisses de nos théâtres modernes : c'est dans l'autobus que se changent les acteurs. Ingénieux moyen de résoudre le problème posé par les lieux prestigieux mais mal commodes du spectacle : ni la très belle Cour Jacques Cœur, ni la Cour d'Honneur du Palais des Papes n'offrent les facilités d'un théâtre à l'italienne. C'est donc de l'autobus que les acteurs retirent les mille et un accessoires dont ils ont besoin. Des flammes en jaillissent. Il est à la fois boîte de Pandore et acteur de la pièce. Il souligne l'ancrage dans le monde antillais, car il ressemble aux bus pittoresques qu'empruntent les habitants de Port-au-Prince ou de Fort-de-France. Mais bientôt il prend une tout autre dimension : sous la poussée de la foule l'autobus s'élève à la verticale, se dresse majestueux comme une tour, comme la citadelle du roi Christophe. Son ombre s'étend alors sur la scène, imposante et maléfique. Il domine toute la fin de la pièce. Il suscite aussi d'innombrables jeux de scène. L'un des plus réussis est la scène du maître des cérémonies. Singeant la cour de France, Christophe affuble ses sujets de titres ronflants et ridicules, duc de la Limonade, duc de la Marmelade, comte de Trou Bonbon (qui correspondent d'ailleurs à des noms réels de localités d'Haïti); avant de faire une répétition générale avec le maître des cérémonies, les nouveaux

nobles doivent revêtir leurs habits chamarrés : ils le font en tournant autour de l'autobus et, partis de l'état de nudité, en réapparaissant avec chaque fois une pièce de vêtement supplémentaire jusqu'à ce qu'ils soient métamorphosés en comtes ou en ducs. C'est très spectaculaire.

Émile Abossolo-M'Bo est un roi Christophe à la carrure impressionnante, qui s'engage pleinement dans ce rôle écrasant mais qui manque peut-être encore de la dimension épique nécessaire pour donner toute son ampleur à ce personnage digne d'Eschyle ou de Shakespeare. Il devrait peu à peu acquérir cette dimension au fil des représentations. Déjà on a pu constater à Avignon que le rythme, ralenti par des intermèdes trop longs dans le spectacle de Montpellier, avait gagné en nervosité grâce aux vingt minutes supprimées. Le spectacle est perfectible aussi sur d'autres points. La diction tout d'abord. Les acteurs, respectueux de cette très belle langue, qui allie la simplicité du classicisme à une richesse baroque (utilisation du créole, de mots venus de l'Afrique, de néologismes calqués sur le grec ou le latin), articulent, ne laissent perdre aucune nuance, mais du coup perdent en spontanéité et en chaleur. Ils devraient peu à peu gagner en chaleur et en puissance. La dimension vaudou ensuite, qui n'est pas assez soulignée, alors que cette dimension est essentielle, par exemple dans la scène 2 de l'Acte 3, quand Christophe oppose au dieu des chrétiens les divinités de la foudre et du feu ou dans la scène 7 quand Madame Christophe, pour tenter de sauver le roi foudroyé, chante en créole dans *une atmosphère inquiétante de cérémonie vaudou* (ce sont les termes mêmes de Césaire). Les représentations à venir devraient accentuer beaucoup plus cette atmosphère inquiétante et fantastique.

Sur un point malheureusement l'insuffisance ne peut être corrigée : Jacques Nichet a sacrifié, délibérément semble-t-il, les rôles féminins. Où sont les *négresses fessues et attifées* de la scène du maître de cérémonies ? Et surtout pourquoi avoir supprimé une bonne partie du rôle de Madame Christophe ? Pourquoi avoir choisi pour ce rôle une actrice à la silhouette élégante alors qu'il fallait une matrone, l'équivalent de la Dorine du *Tartuffe* ? Madame Christophe, c'est la voix du bon sens, de la mesure (comme les Chœurs de la tragédie antique quand ils tentent d'empêcher le héros plein d'*hubris* de se précipiter dans la catastrophe). Elle seule ose dire à Christophe : « Christophe, ne demande pas trop aux hommes et à toi-même, pas trop ! Et puis je suis une mère et quand parfois je te vois emporté sur le cheval de ton cœur fougueux le mien à moi trébucher et je me dis : pourvu qu'un jour on ne mesure pas au malheur des

enfants la démesure du père ». Madame Christophe, c'est le bon sens populaire, c'est la voix de la sagesse. Il aurait fallu lui laisser sa place, son poids. L'interprète choisie interdit ici toute correction.

Il n'en reste pas moins qu'on sent chez tous les acteurs amour et respect pour le magnifique texte de Césaire, que les trouvailles de mise en scène sont nombreuses, et qu'on ne regrette pas d'avoir assisté à ce spectacle généreux.

Alain MOREAU

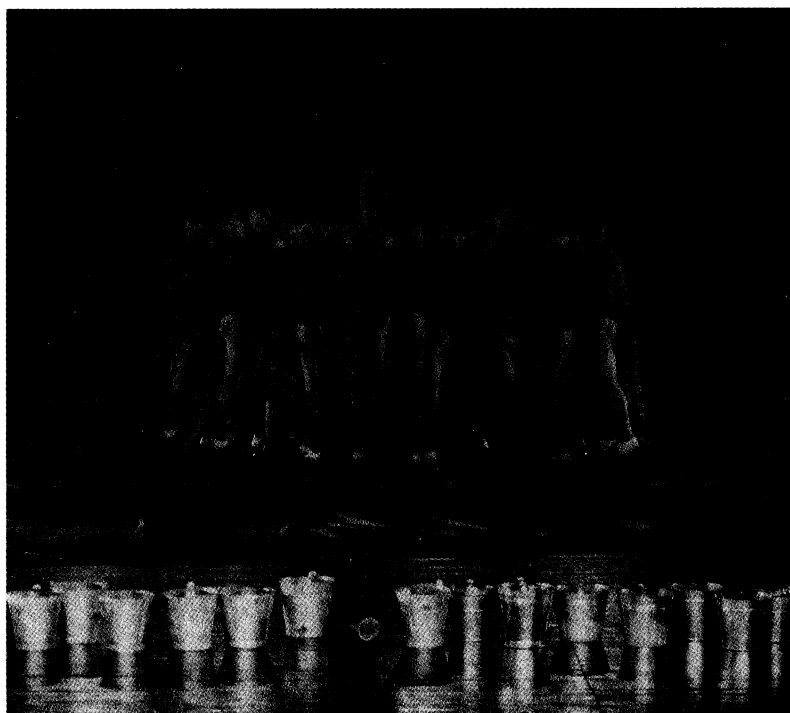


Figure 1 : Les Danaïdes. Mise en scène de Silviu Purcarete, Avignon (carrière de Boulbon), juillet 1996. (Le Chœur des Satyres autour d'Amymoné).



Figure 2 : Le Chœur des Danaïdes : Filles de Vache, Fils de Taureau, d'après les Suppliantes d'Eschyle. Mise en scène de Nanouk Broche, Théâtre de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, avril 1996.



Figure 3 : The Œdipus Plays. Royal National Theatre Production, mise en scène de Peter Hall, Épidaure, Grèce, août 1996.

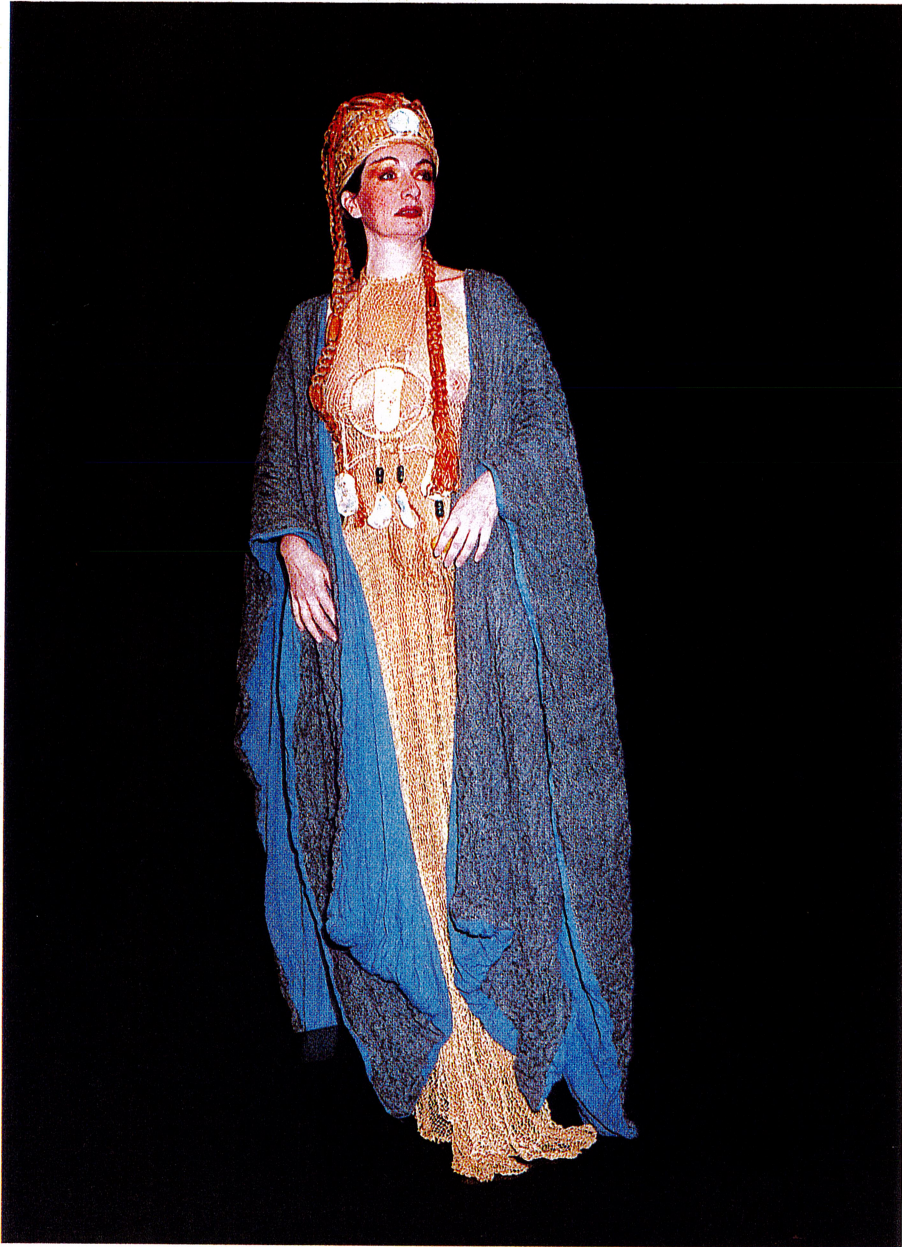


Figure 4 : Œdipe-Roi/Antigone de Sophocle. Mise en scène Andonis Vouyoucas. Danielle Stefan dans le rôle de Jocaste. Théâtre Gyptis, Marseille, avril-juin 1996.



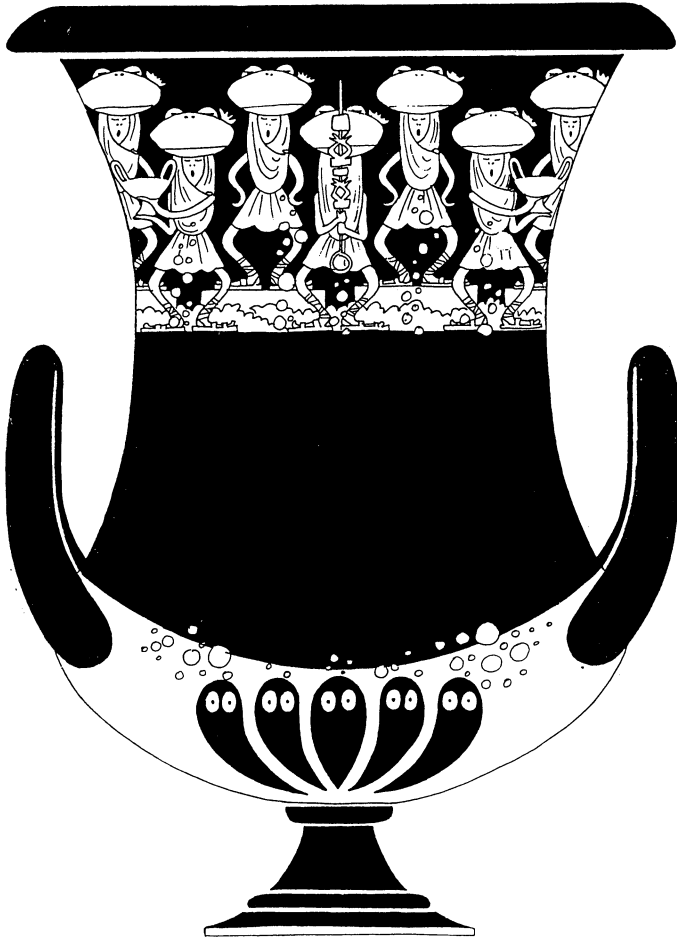
*Figure 5 : Euripide, Médée. Théâtre 2 l'Acte. Mise en scène Michel Mathieu.
Toulouse, mars-avril 1996. Marie-Laure Denoyel dans le rôle de Médée.*



*Figure 6 : Euripide, Médée. Mise en scène Michel Mathieu.
Toulouse, mars-avril 1996.*

MAX VILOTEAU

LES BATRACIENNES



D'APRES UNE COMEDIE ANTIQUE D'ARISTOPHANE

Figure 7 : Les Batraciennes, adaptation par Max Viloteau des Grenouilles d'Aristophane, Lycée Jean Moulin de Revin et Collège Monthermé. Olympiades Lycéennes du Théâtre Antique, Limoux, juin 1996.

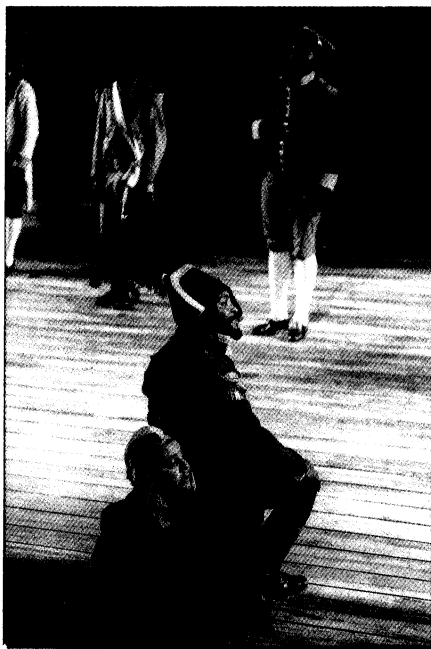


Figure 8 : Aimé Césaire, La Tragédie du Roi Christophe.
 Mise en scène Jacques Nichet, Montpellier/Avignon, juillet 1996.
 © Marc Ginot, 18 rue Desmazes, 34000 Montpellier.

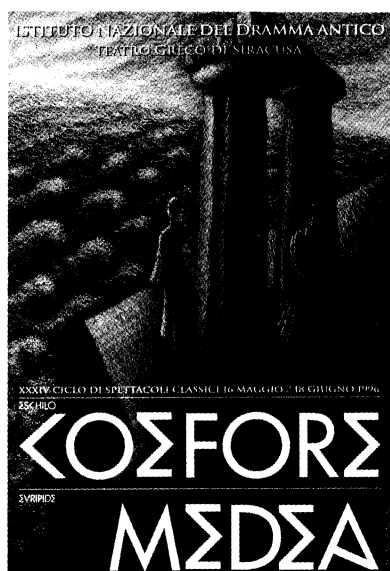


Figure 9 : Affiche du 34^e cycle de spectacles classiques de l'Institut National du Drame Antique (INDA). Théâtre grec de Syracuse, mai-juin 1996.

NOUVELLES DU THÉÂTRE ANTIQUE

• Dionysies 1996 de Montpellier

C'est maintenant une institution, sympathique et conviviale : à l'occasion du Salon des vins méditerranéens s'est réuni à Montpellier, du 5 au 9 mai 1996, un *symposium* qui, à la différence de tant d'autres, méritait bien son nom ! La mouture de « Dionysos 1996 » portait sur un ensemble de sujets qui nous sont chers : « Théâtre, Carnaval, Ivresse ». Ce fut l'occasion de quelques libations, certes, mais aussi d'entendre plusieurs conférences particulièrement intéressantes, par exemple sur le Carnaval dans le monde (P. Burke, Cambridge), sur l'ivresse au théâtre (G. Lieber, Montpellier), sur les « paysages de Dionysos » (M. Daraki, Sorbonne), sur les Grandes Dionysies (D. Wiles, Londres), sur l'iconographie de la danse dionysiaque (L.A. Tochette, Dublin). Quelques lances furent rompues avec C. Gaignebet, dont les analyses tiennent plus sans doute du Gai Savoir que de la science universitaire... Tout cela était souvent passionnant, toujours dionysiaque.

Pierre SAUZEAU

• Las representaciones de teatro grecorromano en España

El teatro grecorromano va cobrando especial importancia en los últimos años en España. Prueba de ello es la abundancia de traducciones actualizadas que se están publicando, lo que demuestra el inte-

rés del gran público por el teatro clásico, pero mucho más las escenificaciones que de dicho teatro se hacen.

Sin embargo, todavía son escasas las representaciones oficiales a cargo de compañías profesionales, restringidas al marco de festivales como el de teatro clásico de Mérida. El pasado mes de julio se llevó a la escena del teatro romano de Mérida la *Antígona* de Sófocles, con gran éxito de público y crítica. El director de la obra, Suárez, hizo una interpretación de los sentimientos y reflexiones que se desprenden de la *Antígona* en lugar de una puesta en escena al uso: ha incorporado en el coro aspectos populares españoles, añadiéndole la música y movimientos descarnados del flamenco. Con ello ha conseguido hacer universales las emociones de la tragedia sofoclea, provocando en el espectador el estremecimiento que produce la letra de la tragedia unida a la música flamenca. El vestuario reproduce las túnicas griegas y sólo el coro actúa con máscara, que en ocasiones combina armónicamente con vestuario moderno. Destaca la ausencia de escenografía realista, que se suple con el movimiento de escena de los actores, que marcan las pautas visuales sobre la escena y ubica al espectador.

Ésta ha sido una puesta en escena que pretendía ser intemporal, y transmitir los grandes interrogantes y contradicciones del hombre. En opinión de su director, se ha querido hacer una obra « transparente ». Y lo han conseguido.

Cabe destacar también la representación del *Amphitruo* plautino que A. de Santos ha dirigido en el teatro romano de Sagunto el pasado mes de agosto. No es una obra fácil de representar si se tiene en cuenta al espectador moderno, pero su director ha sido fiel al texto plautino, destacando en él los elementos argumentales y escenográficos que dan más juego para comprender la clave de la obra.

Al igual que hay un desdoblamiento de la « personalidad » (Mercurio-Sosia, Júpiter-Anfitrión), el decorado juega con una doble construcción paralela en la escena: la de la casa, que correspondería al ámbito de Alcmena, Anfitrión y Sosia, y la del tiempo, con un frontispicio roto que alude a la divinidad. Tal escenografía se complementa con el juego de luces y efectos especiales que van destacando los aspectos cómicos o claves más sobresalientes de cada escena, guiños y pautas que encauzan al espectador en la comprensión de la obra.

Un aspecto muy « plautino » es el de la música, que no se suele destacar en las representaciones actuales del sarsinate. No ha sido así

en esta ocasión, en el que la música no sólo ha servido para destacar el aspecto farsesco y de opereta de la comedia, sino que se ha utilizado para marcar entradas y salidas de escena de los personajes, y para destacar determinados aspectos cómicos y paródicos que podrían haber pasado desapercibidos al espectador.

El *Amphitruo* es una tragicomedia. No es fácil combinar el tono trágico que aparece en sus versos con el cómico, ni tampoco es fácil marcar la evolución de Anfitrión como héroe trágico a marido burlado, en su dimensión más cómica. En esta representación este escollo se ha superado al resaltar la parodia (ha sido importantísimo el elenco de actores, que han marcado los distintos registros de los personajes), el metateatro y la farsa, siendo el resultado final un Plauto ágil, actual y delicioso, y, sobre todo, ha demostrado que las compañías profesionales pueden llevar a los clásicos a escena con éxito de público y con calidad en la representación.

El pasado mes de enero el grupo semiprofesional « Thiassos », dirigido por R. García Rodero, representó en Madrid la difícil tragedia de Eurípides *Las Bacantes*. Esta compañía teatral es sin duda la más emblemática de las que se cuentan en España, con reconocimientos y premios nacionales y extranjeros (p.e. el premio Thiassos). También han representado a lo largo del año la comedia aristofánica *Los caballeros*, a la que también nos referiremos.

Las Bacantes han destacado por tres elementos: la ausencia total de decorado, suplida por tabloncillos de color negro que se combinaban con luces blancas y rojas. La excelente expresión corporal hizo innecesaria la escenografía, pues el cuerpo y los gestos de los actores ubicaban al espectador en los diferentes ámbitos espaciales en los que transcurre la tragedia. Además, tal como sugiere Quintiliano al hablar del tono que deben adoptar los tragoedos, la voz de los intérpretes de *Bacantes* no era ampulosa ni artificial; al contrario, interpretaban los versos, no los declamaban. Por eso la actuación ha estado llena de fuerza y de cercanía, sintiendo el público la dimensión de una verdadera catarsis, pues no ha sentido como algo ajeno los sucesos de la escena.

La música también juega un papel esencial. Es sencilla (destaca el sonido de la flauta) y dramática, resaltando los aspectos más importantes de la obra. Pero lo más novedoso, sin duda, es la adopción de los ritmos y danzas orientales (especialmente de la India) que el dios Dioniso ejecuta en armonía con el recitado de los versos. Eso hace que veamos a un dios fuera de sí, en éxtasis, que expresa toda la

fuerza de su poder con el coro de las Bacantes. Sin artificios, pero con tal expresividad que estremece a quien lo contempla.

También *Los Caballeros* ha sido muy aplaudido por el público español (probablemente representarán esta obra en el próximo congreso sobre el Drama Antiguo en Siracusa). Al igual que ocurre con el resto de sus montajes, prevalece la fidelidad al texto y la ausencia de decorados, que se suple con el movimiento por la escena de los actores y con la expresión corporal. Lo más destacado de esta puesta en escena es el vestuario de los caballeros y la original nave que aparece en escena, una red tejida a mano con forma de nave que sostienen los actores con sus manos, y que se va moviendo ondulante al ritmo de las olas del mar que marcan los propios pasos de los actores. Hacen una actuación en la que nada sobra y nada falta, alegre y divertida, con ritmo vivaz y con el mejor espíritu de esta difícil obra, quizás la menos cómica de la producción aristofánica y cuya crítica política también hace reflexionar al espectador de hoy al igual que ocurrió con el público de la Atenas de Aristófanes.

Finalmente, cabe destacar el *XIII Festival de Teatro Greco-latino*, que este año no sólo se ha circunscrito al teatro romano de Segóbriga, sino también al de Tarragona y a los modernos de Gijón y Cartagena. El objetivo de estas jornadas es acercar a los alumnos al teatro clásico, por lo que las compañías que toman parte del festival son grupos de teatro aficionado formado por alumnos. El teatro fue uno de los recursos que utilizó Roma en la romanización de los pueblos conquistados. Ese mismo espíritu sigue en vigor hoy día : qué mejor manera de dar a conocer, promover y divulgar la Antigüedad clásica que a través del teatro. Y, en efecto, el éxito de público ha sido tan abrumador que muchas personas se han quedado sin entrada para asistir a alguna de las más de veinte representaciones que ha habido de obras griegas (Aristófanes, Eurípides, Sófocles, danzas griegas y Plauto). Incluso está tomando ya una dimensión internacional, pues por primera vez han actuado un grupo de Portugal y otro de Croacia, que con intención ha puesto en escena una emotiva representación de *Las Troyanas* de Eurípides.

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ
Universidad Autónoma de Madrid

• Festivals de théâtre en Grèce

Athènes, Odéon d'Hérode Atticus

Quelques pièces du répertoire antique, ou des spectacles inspirés par ces œuvres ont été joués cet été dans l'Odéon d'Hérode Atticus.

- *L'Électre* de Mikis Théodorakis, 31 juillet et 1^{er} août 1996, mise en scène de N. Koundouros.

Le spectacle proposé sous ce titre est en fait une tragédie lyrique qui prend pour argument le drame de Sophocle traduit par K. H. Myris. Il a été interprété par l'orchestre de l'opéra de Sofia, dirigé le premier soir par E. Voudouris et la deuxième fois par M. Théodorakis.

- Ménandre, *L'Arbitrage*, 8 août 1996, Théâtre Régional de Kalamata.

(seule pièce de Ménandre jouée cette année à Athènes ou à Épidaure. Trad. G. Varvéri).

- Aristophane, *Lysistrata*, 17 et 18 août 1996, Théâtre d'État de la Grèce du Nord.

Théâtre antique d'Épidaure

Le programme du festival d'Épidaure fut composé, cette année, exclusivement de représentations de pièces de Sophocle et d'Euripide pour la tragédie, et d'Aristophane pour la comédie. Le choix fut malgré tout large. Les troupes, très diverses, sont venues de toute la Grèce (deux représentations ont été assurées par une compagnie britannique) et elles ont illustré toutes les tendances de l'art dramatique tel qu'il est pratiqué en Grèce. C'est ainsi que le Théâtre National de Grèce produit des spectacles généralement plus académiques que le Théâtre d'Art Karolos Koun. De ce point de vue, le choix des œuvres mises en scène est assez significatif.

- Sophocle, *Électre*, 5 et 6 juillet 1996, Théâtre National de Grèce.
- Sophocle, *Œdipe Roi*, 12 et 13 juillet, Théâtre Moderne d'Athènes (musique de M. Théodorakis).
- Euripide, *Alceste*, 19 et 20 juillet, Théâtre d'Art Karolos Koun.
- Sophocle, *Ajax*, 26 et 27 juillet, Théâtre d'État de la Grèce du Nord.

- Aristophane, *Thesmophories*, 2 et 3 août, Théâtre de Chypre.
- Euripide, *Hélène*, 9 et 10 août, Théâtre du Sud.
- Euripide, *Ion*, 16 et 17 août, Amphi-Théâtre Spyros A. Evangelatos.
- Aristophane, *L'Assemblée des Femmes*, 23 et 24 août, Théâtre National de Grèce.
- Sophocle, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, 30 et 31 août, Théâtre Royal et National de Grande-Bretagne, dirigé par P. Hall.

Renseignements transmis par Jacqueline ASSAËL

- Nous ne pouvons malheureusement pas rendre compte des représentations du **34e Cycle de Spectacles classiques** (16 mai-18 juin 1996), au théâtre grec de Syracuse; ont été montées à cette occasion les *Choéphores* d'Eschyle et la *Médée* d'Euripide (voir Fig. 9).

- **Premières Olympiades Lycéennes du Théâtre Antique.** 1, 2 et 3 juillet 1996, Limoux.

Le GITA, en la personne de son président P. Sauzeau, a été invité à participer au jury de ce concours consacré au théâtre antique, et qui opposait une dizaine de troupes composées exclusivement de collégiens et lycéens amateurs. La perspective pédagogique est double : encourager les études anciennes par la fréquentation du théâtre antique, faire découvrir la pratique théâtrale au contact de grands textes comiques ou tragiques.

D'aucuns s'attendaient sans doute au pire — cabotinage et patronage. Il faut le dire bien haut : rares furent les échecs, brillantes les réussites, et l'on ne s'est jamais ennuyé. L'*Antigone* d'Anouilh (Collège Jean Moulin, Saint-Gaultier, Indre) — d'ailleurs bien interprétée — s'était glissée quelque peu abusivement dans le programme.

Quand serons-nous débarrassés de ce texte prématurément vieilli ? Il est vrai que, par contraste, les auteurs anciens prouvent leur vigoureuse fraîcheur.

On regrettera que le théâtre latin n'ait été représenté que par une assez médiocre *Mostellaria* de Plaute. À la grande satisfaction du président du jury, P. Thiery, Aristophane fut l'auteur favori : nous avons même eu droit à deux versions des *Nuées*, dont l'une (Collège La Boétie, Moissy-Cramayel, Seine-et-Marne), plutôt imaginative, mettait en scène non sans finesse une Xanthippe inattendue qui devait beaucoup aux *Précieuses Ridicules*... On a pu apprécier une *Assemblée des Femmes* (Lycée Polyvalent de Balagne, Haute-Corse) plaisamment transposée dans une Corse mi-contemporaine, mi-traditionnelle, avec des chœurs *a capella*; des *Oiseaux* voletant avec animation sur le théâtre (Collège Mario Meunier, Montbrisson, Loire) ont donné le seul exemple d'un chœur vraiment dynamique. Une très amusante parodie — les *Batraciennes* — (Lycée Jean Moulin, Revin, Aube) avait trouvé comme prétexte (pré-texte, pour parler comme les personnages) la mise en scène des *Grenouilles* par une intervenante en milieu rural, au non-discours très parisien. Texte drôle et juste, mise en scène vivante, acteurs parfaitement tenus, grenouilles au costume convaincant : ce spectacle d'autodérision a reçu le Cep d'argent.

Un *Alceste* d'Euripide (Lycée Stendhal, Aiguillon, Lot-et-Garonne), monté dans le style d'A. Mnouchkine, s'est révélé de grande qualité; mais il se présentait hors concours, certains acteurs étant des étudiants de l'enseignement supérieur. La scène qui oppose Apollon — archer zen de grande allure — à un Thanatos monstrueusement bouffon, restera dans nos mémoires, même si, dans la suite, la conception du personnage d'Héraklès ne pouvait donner satisfaction.

À tout seigneur tout honneur : le Cep d'or devait aller à l'*Antigone* de Sophocle, monté par les élèves du lycée Marie Curie de Tarbes, sous la direction de Mercedes Tormo (Prix IFTA de la mise en scène) : nous sommes là à un niveau digne de professionnels, et qui atteint — ce qui à vrai dire, n'est pas si fréquent, même dans le cadre du théâtre professionnel — au véritable tragique. Costumes somptueux, scénographie et mise en scène efficaces, interprétation puissante et juste. Il faut retenir le nom du jeune homme qui interprète Créon, F. Saurel (Prix d'interprétation offert par le CRATA) : c'est déjà un acteur, un vrai, avec un physique, une voix, bref, une présence.

Cette première expérience, malgré de menus problèmes d'organisation, fut donc un grand succès. Il faut envisager un élargissement international, qui exigera sans doute de repenser les structures.

Pierre SAUZEAU

- **Le Collectif Théâtral du Hainaut-Jeune Théâtre International** (Espace Pier Paolo Pasolini, Valenciennes) reprend pour l'année 1996-1997 son *Prométhée enchaîné*, d'après Eschyle (mise en scène de Philippe Asselin). Voir le compte rendu dans *Cahiers du GITA*, 9, 1996, p. 217-219.
- **La compagnie Chatôt-Vouyoucas (Théâtre Gyptis, Marseille)** présente les *Fabuleuses aventures d'Ulysse* racontées et chantées par Angela, du 12 au 21 décembre 1996.
- **La compagnie des Amis de Platon** reprend le *Phèdre* de Platon, adaptation théâtrale et mise en scène Marie-Ange Mathieu : Lille (7-8 avril 1997), Lyon (3-6 février), Montpellier (23-24 janvier), Nancy (10-11 février), Paris (25 mars - 4 avril), Rennes (18-21 mars).

Alain MOREAU

- **Le théâtre antique au Festival d'Avignon : souvenirs et réflexions à propos d'un cinquantenaire.**

Les *Danaïdes*, jouées cette année dans la carrière de Boulbon, n'ont pas été pour nous une grande satisfaction, mais plutôt l'occasion de nous souvenir des émotions du passé — nous qui sommes né en Avignon en même temps que le Festival — et de réfléchir à la place tenue par le théâtre antique dans l'histoire du plus grand festival d'art dramatique. Il est clair que cette place n'a pas été prépondérante. Shakespeare fut toujours le favori de J. Vilar, qui avait décidé de se

consacrer au théâtre après avoir vu *Richard III* chez C. Dullin : il restera le favori du Festival. Shakespeare, le théâtre français classique et romantique, le théâtre contemporain ont fourni l'essentiel du répertoire du Festival, dès les premières années. Nos premières grandes joies d'enfant spectateur, nous les devons au Lorenzaccio incarné par G. Philippe, à l'*Alcalde de Zalamea* de Calderón joué par Vilar lui-même. Il faut le dire franchement : cette rareté du théâtre antique dans les premières années du Festival s'explique par les choix de J. Vilar lui-même.

Le rapport de J. Vilar au théâtre antique est en effet problématique. Lui-même s'en est expliqué en 1964, dans un congrès tenu à Athènes¹. Dans un sens, le théâtre grec lui fournit un modèle de « théâtre populaire », de théâtre complet : « l'expression absolue du corps humain ». Un thème comme celui d'Antigone l'a fasciné : dès 1938, il écrit une *Antigone* en trois actes, d'après les *Phéniciennes* d'Euripide, précédée d'une note :

Laisser aller mes personnages à la volonté des lois cosmiques, des lois essentielles...

Il remaniera cette pièce pour en faire *La nuit tombe* (1954), lue au Verger d'Urbain V en 1960. Mais lui, ce Sétois qui se considère comme naturellement proche des cultures méditerranéennes anciennes ou modernes, voit le théâtre antique comme un « sanctuaire » irrémédiablement lointain où, en tant que metteur en scène, il se sent mal à l'aise, comme, dit-il, le petit Chaperon rouge dans un bois. Il note même, à propos du théâtre d'Épidaure :

Oui, en définitive, tout ceci est mort et peut-être n'a jamais vécu.²

Il est vrai que les difficultés de textes en un sens si éloignés des connaissances et des préoccupations du public pouvaient rebuter le père du « théâtre populaire », à qui Sartre reprochait pourtant son goût pour les classiques. Quoi qu'il en soit, le répertoire du TNP donne dans les premières années la préférence aux pièces « antiques » d'auteurs modernes : ainsi en 1949 *Pasiphaé* de Montherlant, *Œdipe* d'André Gide, joué devant l'auteur; plus tard on verra, par exemple, dans la Cour d'Honneur, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de

1. Le texte de son intervention est reproduit in J. VILAR, *Le théâtre, service public*, Paris, 2^e éd. 1986, p. 97-108.

2. M. TOUZOU & J. TEPHANY, *Jean Vilar mot pour mot*, Paris, 1972, p. 122.

Giraudoux (1962), *Romulus le Grand* de F. Dürrenmatt (1964). Mais pas l'*Antigone* d'Anouilh !

Pourtant le Festival avait avec le théâtre antique des affinités profondes qui ont fini par apparaître clairement : le plein air, l'espace vaste et grandiose, le public « populaire », la vocation pédagogique et politique, la dimension cérémonielle. En 1960, J. Vilar, qui écrivait quelques mois auparavant « toutes les œuvres choisies et interprétées seront des œuvres d'artistes contemporains et vivants », met paradoxalement en scène, secondé par M. Jarre, une pièce de Sophocle, une magnifique *Antigone*, dans la traduction d'A. Bonnard, avec une musique originale d'A. Jolivet. Jean Vilar incarnait le Coryphée, en tunique noire :

Il semblait ordonner la cérémonie à mesure, comme un thaumaturge, en expliquer poétiquement le sens à la communauté théâtrale, célébrants et participants réunis.³

En fait, le caractère statique du chœur (du moins en Avignon) en explique le demi-échec.

En 1964, M. Cacoyannis crée *Les Troyennes* d'Euripide, adaptées magistralement par J.-P. Sartre, avec une musique de J. Prodomidès. On ne jouait pas sur la facilité... En 1967 le théâtre latin fait une timide apparition avec la *Médée* de Sénèque, mise en scène par J. Lavelli. Et puis en 1968 le Festival est secoué par une crise terrible; J. Malina et J. Beck, qui vont jouer un grand rôle dans le mouvement de contestation, montent au théâtre des Carmes l'*Antigone* de Sophocle revue par B. Brecht. Et ce fut une grande *Antigone*.

Il faut attendre 1972 pour retrouver Sophocle — mais un Sophocle beaucoup plus classique ! — dans la Cour d'Honneur, où la Comédie Française joue *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colone* dans l'adaptation de J. Lacarrière. En considérant les faits avec le recul des années, on est frappé par l'enjeu culturel que représente la tragédie antique, capable de se prêter aux mises en scène les plus opposées esthétiquement et idéologiquement. En 1981 c'est encore la Comédie Française qui monte dans la Cour d'Honneur la *Médée* d'Euripide.

Le développement du Festival entraîne la multiplication des lieux de spectacle, dont beaucoup sont d'anciennes églises gothiques, ou des cloîtres, qui, sans avoir la grandeur de la Cour, conviennent à la

3. A. SIMON, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?*, Lyon, 1987, p. 160. Rappelons le magnifique rôle du clochard-Destin que J. Vilar incarnait dans le film de M. Carné, *Les Portes de la Nuit*, 1946.

représentation des tragédies antiques. On songe aux propos de Vilar sur le caractère religieux du théâtre grec, par opposition au théâtre moderne :

Nos théâtres sont clos. Nos théâtres sont loin de nos églises.⁴

Cette évolution conduit les *Bacchantes* d'Euripide au cloître des Carmes (1969), l'*Ion* d'Euripide au cloître des Célestins (1982)⁵, l'*Œdipe à Colone* de Sophocle à la Collégiale de Villeneuve (1987)⁶, l'*Œdipe-Roi* (ou plutôt *Œdipe-Tyran*) et de nouveau l'*Œdipe à Colone* dans un gymnase de lycée (1989)⁷, l'*Ajax* d'après Sophocle (1990) mis en scène par B. Meyssat, au réservoir du Rocher des Doms. Les *Troyennes* d'Euripide sont reprises dans une adaptation intitulée *Le Tombeau d'Achille* (1988)⁸, des *Troyennes* parlant en grec ancien et vêtues de culottes Petit-Bateau, au pied du fort St-André, dont les murailles en flammes évoquaient la fin de Troie... À Villeneuve encore, en 1995, sera jouée une extraordinaire *Antigone* de Sophocle, dans le langage des sourds, c'est-à-dire par signes (mise en scène T. Roisin, avec E. Laborit dans le rôle titre).

Malgré un succès mitigé et des critiques défavorables — y compris dans les *Cahiers du GITA* ! — le *Cyclope* d'Euripide (en 1986, au théâtre des Carmes)⁹ mérite une mention particulière, pour deux raisons : le rôle important de la musique, et le fait que le drame satyrique grec — dont nous avons conservé si peu de textes — est bien rare sur les scènes modernes. Le théâtre musical est l'une des voies que le théâtre antique ouvre aux créateurs modernes : en 1993, c'est l'*Œdipe à Colone* qui est présenté avec musique au cloître des Célestins (mise en scène D. Lycoudis). 1994 est décidément en Avignon l'année d'Euripide : *Andromaque* dans la Cour d'Honneur (mise en scène J. Lassalle), *Alceste* au gymnase du lycée Aubanel (mise en scène J. Nichet).

4. J. VILAR, *o.c.*, p. 103.

5. Il s'agissait d'une tentative intéressante pour évoquer la dimension musicale de la tragédie antique. Cf. *Cahiers du GITA*, 1, 1985, p. 89-90.

6. Cf. *Cahiers du GITA*, 4, 1988, p. 202-203.

7. Cf. *Cahiers du GITA*, 5, 1989, p. 220-222.

8. Cf. *Cahiers du GITA*, 4, 1988, p. 209-210. Faut-il l'avouer ? Notre souvenir personnel de ce spectacle, qui nous avait paru quelque peu artificiel, ne correspond guère au jugement d'O. Rodari.

9. Cf. *Cahiers du GITA*, 2, 1986, p. 155.

Le festival OFF propose régulièrement de nombreuses pièces antiques, mais dans des cadres qui ne sont pas toujours capables de donner aux mises en scène la résonance attendue. La grande nuit d'été convient aux évocations épiques : rappelons ici l'*Odyssée* racontée et chantée jusqu'au petit matin par la troupe de Bruno de la Salle, dans le Verger d'Urbain V (1981). L'*Odyssée* sera jouée, cette fois en anglais, en 1995, à Montfavet (Footsbarn Travelling Theatre).

La Carrière de Boulbon, où sont montées cette année les *Danaïdes*, donne en 1985 un cadre idéal à P. Brook pour monter le *Mahābhārata*. En un sens, la Carrière est l'inverse d'un théâtre grec : la colline, tranchée à vif, constitue un mur de scène devant lequel sont disposés les spectateurs. Le grand metteur en scène anglais a su utiliser ce roc et l'arène à ses pieds, où il fait courir un clair ruisseau, pour donner aux acteurs un espace mythique. Mais le génie ne dépend pas que du lieu, comme le montrent assez les *Danaïdes* qui, malgré quelques moments de véritable beauté, ne peuvent susciter qu'une grande déception¹⁰. Un des moments les plus réussis de ce spectacle se situe à la fin : c'est le « drame satyrique » d'*Amymonè* ; la verve des satyres paillards, la beauté nue de la jeune épouse font oublier les sempiternels et regrettables seaux en zinc censés symboliser les sources de Lerne...

Dans l'ensemble, le rôle relativement secondaire, malgré de très grandes réussites, qu'a joué le théâtre antique dans l'histoire d'Avignon, où Shakespeare a toujours régné en maître, s'explique par les réticences de J. Vilar. Par la suite les choses évoluent, et les metteurs en scène semblent de plus en plus attirés par la grandeur, l'étrangeté et la modernité paradoxale du théâtre antique. Des expériences intéressantes de théâtre musical, d'autres plus contestables mais légitimes après tout, montrent la fécondité d'un répertoire que J. Vilar avait dans l'ensemble écarté.

Pourtant, si *Antigone*, *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colone* figurent souvent au programme (on serait tenté de dire trop souvent !), si Euripide n'a vraiment pas à se plaindre, comment expliquer l'absence d'Aristophane¹¹, de Plaute et plus que tout la rareté d'Eschyle, dans la Cour d'Honneur et dans les autres grands sites de plein air ?

10. Voir la critique d'A. Moreau dans ce même numéro, et la réponse de D. Wiles.

11. J. Vilar avait adapté en 1961, pour le TNP au Palais de Chaillot, la *Paix* d'Aristophane. Il avait, à une époque où la paix en Algérie représentait l'aspiration

Pourquoi Prométhée n'a-t-il jamais eu le privilège d'être crucifié à la falaise de la Carrière¹² ? Pourquoi le Palais des Papes n'est-il jamais devenu, pour quelques nuits, celui des Atrides¹³ ?

Pierre SAUZEAU

majeure du peuple français, résolument choisi une adaptation très libre et « rapprochante »; il s'en expliquait ainsi dans sa préface (*La Paix*, transposition moderne de Jean Vilar d'après Aristophane, collection TNP, Paris, 1961) : « Il faut avouer qu'il est assez ingrat, voire impossible, de porter, de nos jours, à la scène, une version extrêmement fidèle d'une œuvre du plus grand satirique de tous les temps. Disons, pour être clair : dans la traduction d'un de nos grands hellénistes ». Le plaisir qu'on pourrait y prendre « serait de l'Histoire et non du Théâtre. Or, Aristophane écrivant sa pièce, rédige une œuvre qu'il veut de son temps, pour son temps, et efface le jour de sa représentation [...]; il fallait transposer dans notre monde moderne ». C'est sans doute le seul choix possible dans le cas d'Aristophane. Il comporte évidemment une trahison : la situation française de 1961 et celle de la Guerre du Péloponnèse n'ont strictement aucun rapport.

12. Notons cependant le succès d'*Iô*, d'après le *Prométhée enchaîné*, en grec ancien, à la Chapelle des Cordeliers (1990). Cf. *Cahiers du GITA*, 6, 1990, p. 220-221.

13. Le Théâtre du Soleil, qui a offert de si beaux spectacles au public d'Avignon, n'a pas joué au Festival le « cycle des Atrides » (1990-1993).

OUVRAGES REÇUS

- *AION*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.
- *CLASSICA*, Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Classicos.
- *Cuadernos de Filología Clásica*. Estudios gregos e indoeuropeos, Madrid.
- *DIONISO*, Rivista di Studi sul teatro antico, Siracusa.
- *EIKΑΣΜΟΣ*, Quaderni Bolognesi di Filologia Classica.
- *Ensaio de Litteratura e Filologia*. Publicações do departamento de letras classicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- *Journal of Hellenic Studies*, Londres.
- *KENTPON*, Caen.
- *KERNOS*. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique, Liège.
- *LEXIS*. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.
- *SCHOLIA*, Natal, Afrique du Sud.
- *Studia Filológica Valentina*, Valence, Espagne.
- *URANIE*. Mythes et Littératures, Lille III.

Anton BIERL, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung, Stuttgart, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996, 124 p.

RÉSUMÉS

- **Jean ALAUX**, *LA MIMESIS D'ORESTE : LES CHOÉPHORES*, 540-550.

Oreste illustre le drame de l'impossible imitation d'un père héroïque au sein d'un univers voué au meurtre dans la famille. L'épreuve initiatique de l'éphèbe du début de la pièce prend la forme monstrueuse du matricide. Oreste est au centre d'un nœud de contradictions : il se réclame d'un père héroïque mais ce père a été privé de la *belle mort*. Il rejette les assassins du père mais se voit contraint d'agir comme eux, par la ruse. Il part de l'imitation postulée du père à la ressemblance inévitable avec la mère. L'épisode du rêve de Clytemnestre en est un exemple frappant : Oreste se veut interprète du rêve et en devient l'incarnation. L'assimilation au serpent dément le rêve héroïque et le rapproche de la mère monstrueuse. Telle est la rançon du jeu mimétique auquel Oreste se livre : il est voué à un vertige d'identifications successives et contradictoires.

- **ORESTES' MIMESIS : CHOEPHOROI**, 450-550.

Orestes exemplifies the pathetic impossibility of imitating an heroic father in a universe doomed to family murder. The ephebe's initiation ordeal, at the beginning of the play, takes the monstrous shape of matricide. Orestes is taken in a network of contradictions : he claims a descent from a heroic father, but that father has been deprived of his « fair death ». He rejects his father's murderers but he is compelled to act as they did, i.e. by guile. He wants to be like his father, but cannot help becoming similar to his mother, as the episode

of Clytemnestra's dream shows : Orestes wants to act as the interpreter of that dream, and becomes its embodiment. His assimilation to the snake belies the heroic dream and connects him with the monstrous mother. Such is the ransom of Orestes' mimetic game : he is doomed to a fever of successive and conflicting identifications.

• **Jacqueline ASSAËL**, L'UTOPIE ET LE TRAGIQUE DANS LES *CHOÉPHORES*.

Cette étude vise à démontrer la cohérence d'un certain nombre de procédés stylistiques, fondés sur des faits grammaticaux assez rares, qui sont rassemblés dans un passage du *kommos* des *Choéphores* (v. 345-379). À travers des tournures de regret, d'irréel ou de prière assez particulières, les personnages rêvent d'échapper à un destin qui les prive de leur père et qui les contraint à accomplir un matricide. Par un effet de contraste, ces expressions oniriques soulignent en fait la fatalité de la souffrance tragique..

• UTOPIA AND TRAGEDY IN THE *CHOEPHOROI*.

The purpose of this study is to show the coherence of a number of stylistic devices based on seldom found grammatical features appearing in a passage of the *kommos* in the *Choephoroi* (l. 345-379). Through rather uncommon phrasings of regrets, prayer, or unattainable longings, the characters dream of evading a fate which deprives them of their father and compels them to commit matricide. Through an effect of contrast these expressions of dream fantasies actually underline the inevitable doom of suffering in tragedy.

• **J. BOLLACK**, NOTES SUR LE PREMIER ET LE TROISIÈME STASIMON DES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE.

• NOTES ON THE FIRST AND THE THIRD STASIMON OF AESCHYLUS' *CHOEPHOROI*.

Nous ne proposons pas de résumé pour cette étude qui est essentiellement une traduction (fort belle) accompagnée de notes.

• **Michel CASEVITZ**, COMMERCE ET JUSTICE DANS LES *CHOÉPHORES*

Ce n'est pas un hasard si les *Choéphores* sont placées sous l'invocation d'Hermès, dieu chthonien, secourable, psychopompe, dieu du passage, mais aussi dieu des transactions commerciales. En effet la loi du talion n'est pas seulement d'ordre moral, elle s'inscrit dans un système de relations entre les individus régi par les règles de réciprocité. Ainsi s'explique la fréquence des termes empruntés au vocabulaire commercial pour indiquer le « prix » (famille de τιμή) et l'« échange » ou « compensation » (préposition et préfixe *anti-*), échange qui s'exprime aussi par le jeu des répétitions.

• TRADE AND JUSTICE IN THE *CHOEPHOROI*.

The *Choephoroi* are not by chance placed under the patronage of Hermes, a chthonian, helpful, soul-leading god, but also the god of commercial dealings. For the law of retaliation is not only a moral issue, it is part of a system of relationships, ruled by reciprocity rules, between individuals. This can account for the frequency of words taken from the vocabulary of trade, meaning « price » (family of τιμή) and « exchange » or « compensation » (preposition and prefix *anti-*), an exchange also conveyed by the play on repetitions.

• **Bernard DEFORGE**, LE MODÈLE DES *CHOÉPHORES*. CONTRIBUTION À LA RÉFLEXION SUR LES TROIS « ÉLECTRE ».

Les *Choéphores* inaugurent un nouveau genre de théâtre, un théâtre d'action et d'intrigue qui sert de modèle aux deux *Électre*. La première variation sur le schéma de la vengeance d'Oreste est celle d'Euripide qui comporte quatre innovations par rapport à Eschyle : la condition sociale humble d'Électre; la pensée matérialiste qui préside à la scène de reconnaissance; le récit détaillé de la mort d'Égisthe; le subterfuge de l'accouchement d'Électre qui précipite Clytemnestre dans le piège. Il n'empêche qu'il conserve le schéma eschyléen et que Sophocle va plus loin grâce à la concentration en 112 vers à la fin de la pièce des actions criminelles, mettant ainsi en pleine

lumière les scènes de pure violence au détriment de toute considération psychologique, morale, philosophique.

- THE *CHOEPHOROI* AS A MODEL : A FEW REMARKS ABOUT THE THREE « ELECTRA ».

The *Choephoroi* initiate a new kind of drama, based on action and plot, which is used as a model for the two *Electra*. The first variation on the pattern of Orestes' vengeance is by Euripides, who introduces four new themes that are not to be found in Aeschylus : the lowly social status of Electra; the materialistic way of dealing with the recognition scene; the circumstantial account of Aegisthes' death; the subterfuge of Electra's delivery, that lures Clytemnestra into a trap. Euripides nonetheless keeps Aeschylus' pattern, but Sophocles goes even farther by concentrating the criminal deeds into 112 lines at the end of the play, thus enhancing scenes of pure violence and ruling out any psychological, moral, or philosophical consideration.

- Michel FARTZOFF, ORESTE, HÉROS DES *CHOÉPHORES*?

Oreste, personnage principal des *Choéphores*, semble néanmoins un héros tragique difficile à définir. Il paraît incarner la destinée de sa famille, tandis que les dieux et même son père défunt influent sur le cours de l'action. Ni le caractère libre ou déterminé de sa décision, ni la conscience morale de la gravité de son crime ne sont au centre du drame. En nous inspirant de la *Poétique* d'Aristote, nous tentons d'analyser le personnage en partant de l'examen précis de l'action dramatique, de sa relation avec cette action et avec les autres personnages. Oreste apparaît bien alors comme le héros de la pièce, un héros qui, grâce au chœur et à Électre, apprend à connaître dans le cours du drame ce qui justifie et stimule son action, avant d'en voir surgir devant lui, avec les Érinyes, le côté négatif. Son savoir partiel voue son action à l'échec et en fait une nouvelle victime de l'histoire répétitive de la lignée, dont le drame ne sera expliqué et résolu que par le savoir apporté par les dieux, et singulièrement par Athéna, sur les conditions objectives de son acte et sur les rôles respectifs du père et de la mère dans la société.

- ORESTES, THE HERO OF THE *CHOEPHOROI*.

Though he is the main character in the *Choephoroi*, it seems rather difficult to define Orestes as a tragic hero. He seems to embody his family's fate, but, in fact, the main influence on the course of events is that of the gods and of his late father. Orestes' acts may be free or doomed, he may be conscious of the seriousness of his crime : none of these are essential to the drama. With Aristotle's *Poetics* in mind, we try to analyse this character starting from a precise examination of the dramatic action, the relationship it bears with Orestes, as well as Orestes' relationships with the other characters. In that light, he appears indeed as the hero of the play who, thanks to the chorus and Electra, eventually knows exactly what justifies and stimulates his course of action, before he is eventually confronted with the emergence of its negative aspect : the Erinyes. His partial knowledge dooms his action to failure and makes him yet another victim of the repetitive history of the lineage. And in fact, the drama of the lineage will only be unravelled and finally ended by the knowledge brought forward by the gods, and singularly among them by Athena, about the objective conditions of his crime and the respective functions of the father and mother in the society.

- Jacques JOUANNA, NOTES SUR LA SCÈNE DE LA RECONNAISSANCE DANS LES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE (v. 205-211) ET SA PARODIE DANS *L'ÉLECTRE* D'EURIPIDE (v. 532-537).

Cette étude comporte trois parties :

1. Elle conteste l'interprétation par Georges Roux de la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle. Certes il y a une métaphore de la chasse, certes Électre ne place pas un pied dans la trace du pied de son frère, mais elle ne se contente pas de « suivre en marchant »; elle « mesure de ses yeux » les empreintes d'Oreste et constate non une similitude absolue entre ses empreintes et celles de son frère mais une ressemblance dans la forme. La logique du raisonnement implique de ne pas dissocier les deux premiers indices (boucle de cheveux et empreintes). Il faut donc en revenir à l'interprétation traditionnelle en l'affinant.

2. Elle constate que l'identification « par les pieds » perd de sa singularité si on la replace dans ses contextes mythique (recon-

naissance de Télémaque par Hélène et d'Ulysse par Euryclée dans l'*Odyssée*) et scientifique (transmission héréditaire des particularités du corps, une hérédité limitée à la lignée paternelle).

3. Elle montre qu'il est imprudent d'accuser Euripide, lecteur attentif de son devancier, de gratuité dans sa critique de la reconnaissance « par les pieds » chez Eschyle.

- NOTES ON THE RECOGNITION SCENE IN AESCHYLUS' *CHOEPHOROI* (l. 205-211) AND ITS PARODY IN EURIPIDES' *ELECTRA* (l. 532-537).

This paper is divided into three parts :

1. It disputes the interpretation by Georges Roux of the recognition scene in Aeschylus' *Choephoroi*. There is, of course, a metaphor of hunting; of course, Electra does not put her foot into her brother's footprint, but she does not only « follow the steps » but she « gauges with her eyes » Orestes' footprints, and notices that these footprints, though not absolutely identical with hers, are similar in shape. The deductive reasoning implies that the first two bits of evidence (the hairlock and the footprints) must not be dissociated. So, we are taken back to the traditional interpretation, only sharpened.

2. It notices that identification « from the feet » loses some of its singularity if replaced in its mythical (recognition of Telemachos by Helen, of Ulysses by Eurydice in the *Odyssée*) and scientific contexts (hereditary transmission, only in the paternal line, of bodily peculiarities).

3. It shows how rash it is to incriminate Euripides, a careful reader of its predecessor, of a vain criticism of Aeschylus' recognition « from the feet ».

- **Pierre JUDET DE LA COMBE**, SUR LE PÉAN D'AGAMEMNON (*Ch.*, 152-158)

Le langage rituel, tel que la poésie mélique accompagnant le deuil l'avait déjà stylisé, est dans ce passage travaillé par le point de vue qu'introduit le chœur d'une transformation de la libation en malédiction. La parole devient contradictoire (à la fois lamentation et péan), jusque dans ses plus petits éléments. S'appuyant sur des mots

hérités reconnus comme difficiles par la tradition poétique (des γλῶσσαι), le chœur construit une interprétation du rite. Il utilise les ambiguïtés reçues du mot épique οὐλόμενος, pour faire des larmes un agent de destruction; déploie la tension contenue dans ἄγος (le «tabou»), pour faire du tombeau (ἔρυμα) une instance de protection «abominable» (ἀπεύχeton), donnant aux libations d'Électre leur force véritable; l'adjectif ἀμαυρός («invisible»), pour le cœur d'Agamemnon) souligne l'écart entre les mondes reliés par la prière et la menace que cet écart signifie. L'opacité du passage tient à cet emploi indirect, référentiel, du langage.

- ON THE PAEAN ABOUT AGAMEMNON (*Ch.*, 152-158).

The ritual language of mourning, which was already stylised by melic poetry, is here reworked by the chorus with the intention of transforming libation into curse. Speech becomes contradictory, being both lament and paean, down to the smallest detail. Using the well-known ambiguities of traditionally difficult words (γλῶσσαι), the chorus gives a new interpretation of the death ritual. The double meaning of the epic word οὐλόμενος transforms the tears into agents of destruction; the contradiction inherent in the word ἄγος («taboo») creates of the grave (ἔρυμα) a paradoxical entity, both protecting and loathsome (ἀπεύχeton), in turn imbuing the libations of Electra with their real power. The use of the adjective ἀμαυρός («invisible») emphasises the chasm between prayer and the spirit of Agamemnon, and the threat which this chasm entails. The obscurity of the passage is the result of this oblique, referential manner of address.

- **Bernard MEZZADRI**, EURIPIDE À CONTREPIED. (À PROPOS DES *CHOÉPHORES* 205-211, ET DE L'*ÉLECTRE* D'EURIPIDE, 532-537).

Cet article revient sur le problème posé par le second indice qui signale le retour d'Oreste au début des *Choéphores* : ses empreintes au sol, semblables à celles d'Électre. En poussant jusqu'à leurs conséquences ultimes les lectures anthropologiques qui voient en Oreste un éphèbe et en Électre une vierge virilisée, on peut attribuer au texte

d'Eschyle le sens qui ressort de la parodie d'Euripide sans tomber dans l'absurdité. La similitude morphologique des pieds du frère et de la sœur trahit une même origine; l'égalité de taille enregistre le résultat d'une opération symbolique qui intègre la féminisation du garçon et la virilisation de la fille pour conclure à une quasi-confusion des deux enfants d'Agamemnon. Leur statut paradoxal se réfracte au niveau social, psychologique et comportemental mais aussi physiologique. Les très rares exemples d'emploi de l'adjectif *παχύς*, chez Homère, pour qualifier une main féminine, semblent le produit de la même logique sous-jacente.

- EURIPIDES CAUGHT ON THE WRONG FOOT (*CHOEPH.* 205-211; EURIPIDES' *ELECTRA*, 532-537).

In this article I shall point again to the problem raised by the second clue that heralds Orestes' return, at the beginning of the *Choeph.*: his footprints, in everyway similar to Electra's; if one extends to their ultimate consequences the anthropological interpretations that view Orestes as an ephebe and Electra as a masculine virgin, one may give Æschylus' text the meaning conveyed by Euripides' lampoon, without risking being absurd: the morphological similarity to be seen in the brother's and sister's feet betrays the same origin; the identical height operates as a symbolical process merging the feminity of the boy's nature and the masculinity of the girl's, so as to attain an almost complete confusion of Agamemnon's two children. Their paradoxical status is not only reflected in their social and psychological behaviour, but also into their physiological nature. The very rare uses by Homer of the adjective *παχύς* to describe a feminine hand seem to be the outcome of the same, underlying logic.

- Alain MOREAU, UNE ÉTAPE DE LA PENSÉE D'ESCHYLE, *Agamemnon*, 750-781.

Les vers 750-781 de l'*Agamemnon* présentent une étape de la pensée d'Eschyle, encore très marquée par l'influence de Solon. Le poète refuse avec vigueur la croyance archaïque et populaire selon laquelle la prospérité est dangereuse par elle-même et attire inéluc-

tablement la foudre de Zeus. Mais il refuse de la même façon, avec non moins de vigueur, la conception aristocratique (dont Pindare se fait le chantre) selon laquelle la richesse confère nécessairement au riche des vertus qui inspirent le respect et lui valent la faveur des dieux. C'est l'acte impie qui entraîne le désastre. Eschyle exprime alors une pensée en devenir, dépassée au moment où il écrit ces vers, puisque dès cet instant il a nécessairement conçu l'ensemble de la trilogie qu'il est en train de composer et qu'il sait, par conséquent, qu'à la fin des *Euménides* c'est un monde nouveau qui s'instaure, un monde dans lequel les croyances populaires et les idées aristocratiques sont dépassées, où *Atè* n'est plus triomphante, où, grâce aux lois de la cité, il est mis fin à l'enchaînement des meurtres et des châtiments (cet enchaînement implacable qu'illustrent les deux premières pièces de la trilogie), où l'être humain cesse d'être seulement un maillon dans une race, mais se met à exister en tant qu'individu.

- A STAGE OF AESCHYLUS' THINKING : *AGAMEMNON*, l. 750-781.

Lines 750-781 in *Agamemnon* show a stage in Aeschylus' thought, still very much under the influence of Solon. The poet strongly denies the archaic and popular belief that prosperity is dangerous in itself and inevitably brings Zeus' thunder. But he also denies with the same energy the aristocratic conception — of which Pindar is the panegyrist — according to which wealth necessarily gives to the rich virtues that fill people with reverence and earn divine favour : what leads to disaster is the impious action. Aeschylus expresses there a way of thought in a state of flux, outdated when he is writing these lines, since he has already conceived the whole of the trilogy he is composing, and since he knows, consequently, that at the end of the *Eumenides* a new world is being established, a world in which popular beliefs as well as aristocratic ideas are obsolete, where *Atè* is no longer triumphant, where, thanks to the laws of the city, an end is put to the chain of murder and punishment (that implacable chain that the first two parts of the trilogy show), and where man stops being only a link in a family stock, but is beginning to exist as an individual.

- **Alain MOREAU**, APOLLON, ORESTE ET LES PROPHÉTIES ÉNIGMATIQUES : UN PARADOXE.

L'examen de sept passages tirés de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* (Ag., 966-967, Ag., 1279-84, Ch., 269-296, Ch., 523-550, Ch., 211, Ch., 660-662, Ch., 887) permet de mettre en lumière un paradoxe dans la forme prise par les prophéties qui concernent Oreste et son action de justicier : Apollon, pourtant qualifié dix-huit fois dans l'*Orestie* de *Loxias* (oblique, obscur, ambigu), s'exprime clairement tandis que les humains pratiquent volontiers un langage énigmatique. En réalité cette incohérence apparente s'explique par les nécessités de l'action dramatique : les vieillards du Chœur de l'*Agamemnon* doivent être aveuglés pour que les prophéties de Cassandre n'empêchent pas le meurtre du roi. Les *klêdones*, volontaires ou involontaires, des acteurs humains favorisent la mission d'Oreste, tandis qu'Apollon, qui n'est que l'interprète de la volonté de Zeus, se doit d'exprimer clairement la volonté de son père s'il veut être compris d'Oreste et être efficace.

- APOLLO, ORESTES, AND THE ENIGMATIC PREDICTIONS : A PARADOX.

A survey of seven passages from *Agamemnon* and the *Choephoroi* clearly shows the paradoxical form of the prophecies about Orestes and his action as a righter of wrongs. Apollo, though described 18 times in the *Oresteia* as *Loxias* (oblique, obscure, ambiguous), speaks up clearly, whereas Men have an enigmatic language. Actually, this apparent inconsistency can be explained by the needs of the dramatic action : the Old men in the Chorus in *Agamemnon* must be blinded so that Cassandra's prophecies will not prevent the king's murder. The *kledones*, whether voluntary or not, of the human actors favour the Orestes' mission, while Apollo, who is but the « spoke-god » of the Zeus'will, is bound to express clearly his father's will if he wants to be understood by Orestes and be efficient.

• **Pierre SAUZEAU, ARGOS ET L'*ORESTIE* D'ESCHYLE.**

La signification du nom d'Argos (lumière blanche-rapide, rayonnement) doit être prise en compte si l'on veut comprendre la localisation des deux premières pièces de l'*Orestie*. L'Argos « réelle » fusionne dans la création de l'auteur avec celle de la tradition légendaire et épique. Les dieux d'Argos y sont présents : Clytemnestre n'est-elle pas une image noire d'Héra, la déesse argienne par excellence ? Argos représente pour le poète athénien la préhistoire de la souveraineté.

• **ARGOS AND THE AESCHYLUS' *ORESTEIA*.**

The meaning of the name Argos — white and flashing light, radiance — must be kept in mind when one wishes to understand why the first two plays of the *Oresteia* take place in Argos. In his fictional vision the author blends the « actual » Argos with that of the legendary and epic traditions. Couldn't the gods of Argos be paralleled with the gods and personages of the *Oresteia*, and Clytemnestra with a dark image of Hera, the Argian goddess *par excellence* ? For the Athenian poet, Argos acts as the prehistoric portent of sovereignty.

• **Philippe YZIQUEL, FONCTION DU REGARD ET DE LA PAROLE DANS LES *CHOÉPHORES* D'ESCHYLE.**

Le regard et la parole constituent deux modalités de l'action tragique chez Eschyle. Dans les *Choéphores*, le thème de l'apparence et du discours trompeur renvoie à une situation d'énonciation complexe, tandis que l'intensité des appels destinés à susciter le regard protecteur des dieux et l'écoute attentive des forces souterraines révèle l'importance des actes de parole dans les prières et les invocations; enfin le dévoilement de l'invisible qui s'opère à la fin de la pièce et la place accordée à l'oracle d'Apollon viennent éclairer le sens d'une action humaine surdéterminée par les dieux.

- LOOK AND SPEECH IN THE *CHOEPHOROI*.

Look and speech appear as two forms of tragic action in Aeschylus. In the *Choephoroi*, the theme of appearance and deceptive speech refers to a situation of complex enunciation, while the intensity of the calls meant to arouse the protective look of the gods and the attentive listening of the underground powers reveal the importance of the speech-acts in prayers and incantations; lastly the unveiling of the invisible that occurs at the end of the play and the space granted to Apollo's oracle shed light on the meaning of an human action supradetermined by the gods.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1	Les <i>Danaïdes</i> . Mise en scène de Silviu Purcarete, Avignon (carrière de Boulbon), juillet 1996. (Le Chœur des Satyres autour d'Amymoné) .	319
Fig. 2	Le Chœur des Danaïdes : <i>Filles de Vache, Fils de Taureau</i> , d'après les <i>Suppliants</i> d'Eschyle. Mise en scène de Nanouk Broche, Théâtre de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, avril 1996	320
Fig. 3	<i>The Œdipus Plays</i> . Royal National Theatre Production, mise en scène de Peter Hall, Épidaure, Grèce, août 1996	320
Fig. 4	<i>Œdipe-Roi/Antigone</i> de Sophocle. Mise en scène Andonis Vouyoucas. Danielle Stefan dans le rôle de Jocaste. Théâtre Gyptis, Marseille, avril-juin 1996	321
Fig. 5	Euripide, <i>Médée</i> . Théâtre 2 l'Acte. Mise en scène Michel Mathieu. Toulouse, mars-avril 1996. Marie-Laure Denoyel dans le rôle de Médée	322
Fig. 6	Euripide, <i>Médée</i> . Mise en scène Michel Mathieu. Toulouse, mars-avril 1996	322
Fig. 7	Les <i>Batraciennes</i> , adaptation par Max Viloteau des <i>Grenouilles</i> d'Aristophane, Lycée Jean Moulin de Revin et Collège Monthermé. Olympiades Lycéennes du Théâtre Antique, Limoux, juin 1996	323
Fig. 8	Aimé Césaire, <i>La Tragédie du Roi Christophe</i> . Mise en scène Jacques Nichet, Montpellier/Avignon, juillet 1996. © Marc Ginot, 18 rue Desmazes, 34000 Montpellier	324
Fig. 9	Affiche du 34 ^e cycle de spectacles classiques de l'Institut National du Drame Antique (INDA). Théâtre grec de Syracuse, mai-juin 1996	324

TABLE DES MATIÈRES

(GITA N° 10 – Les *Choéphores* d'Eschyle)

– Avant-propos	1
– Alain Moreau : Une étape de la pensée d'Eschyle : <i>Agamemnon</i> , 750-781	7
– Michel Casevitz : Commerce et justice dans les <i>Choéphores</i>	23
– Pierre Judet de la Combe : Sur le péan d'Agamemnon (<i>Choéphores</i> , 152-158)	31
– Michel Fartzoff : Oreste, héros des <i>Choéphores</i> ?	41
– Jacques Jouanna : Notes sur la scène de la reconnaissance dans les <i>Choéphores</i> d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l' <i>Électre</i> d'Euripide (v. 532-537)	69
– Bernard Mezzadri : Euripide à contre-pied. (À propos des <i>Choéphores</i> , 205-211 et de l' <i>Électre</i> d'Euripide, 532-537)	87
– Jacqueline Assaël : L'utopie et le tragique dans les <i>Choéphores</i> , v. 345-379	107
– Jean Alaux : La <i>mimêsis</i> d'Oreste : les <i>Choéphores</i> , 540-550	123
– Alain Moreau : Apollon, Oreste et les prophéties énigmatiques	139
– Philippe Yziquel : Le regard et la parole dans les <i>Choéphores</i>	155
– Pierre Sauzeau : Argos et l' <i>Orestie</i> d'Eschyle	191
– Bernard Deforge : Le modèle des <i>Choéphores</i> . Contribution à la réflexion sur les trois « <i>Électre</i> »	213
– Alain Moreau : Eschyle, les <i>Choéphores</i> . Bibliographie	231
– Alain Moreau : La tumultueuse famille de Tantale	247
– Jean Bollack : Notes sur le premier et le troisième stasimon des <i>Choéphores</i> d'Eschyle	253

APPENDICES

– Comptes rendus bibliographiques (par A. Moreau)	265
– Comptes rendus de spectacles (par J. Assaël, A. Moreau, B. Pérez, P. Sauzeau, C. Thibert, D. Wiles)	285

- **Iconographie** 319
- **Nouvelles du théâtre antique**
 (par C. Gonzalès, A. Moreau, P. Sauzeau) 325
- **Ouvrages reçus** 338
- **Résumés d'auteurs** 339
- **Table des illustrations** 351

PUBLICATIONS DU GITA

➤ *Petite collection « Textes et documents »*

Format 21 x 15 cm. ISSN 0993-5835.

- **Le Dithyrambe de la Rose de A. Sikélianos**
Édition bilingue, traduction de Renée Jacquin, avant-propos de Paulette Ghiron-Bistagne, introduction de T.M. Dimopoulos. Décembre 1985.
ISBN 2-005848-01-4. Un volume broché, 70 p., couv. illustrée. **Prix : 45 F.**
- **Dédale en Crète de A. Sikélianos**
Édition bilingue, traduction de Renée Jacquin, avant-propos de Paulette Ghiron-Bistagne, introduction de Renée Jacquin. Octobre 1986.
ISBN 2-905848-03-0. Un volume broché, 140 p., couv. illustrée. **Prix : 65 F.**
- **Les Acharniens d'Aristophane**
Édition bilingue, traduction et notes de Pascal Thierry. Avril 1988.
ISBN 2-905848-05-7. Un volume broché, 237 p., couv. illustrée. **Prix : 80 F.**

➤ *Revue annuelle « Cahiers du GITA » (CGITA)*

Format 16 x 24 cm. ISSN 0295-9909.

- **N° 1, *Melpomène 84*** (Mélanges interdisciplinaires sur la tragédie grecque).
Mars 1985. ISBN 2-905848-00-6. 98 p., 11 illustrations. **Prix : 70 F.**
- **N° 2, *Medeia*** (Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée).
Octobre 1986. ISBN 2-905848-02-2. 170 p., 18 illustrations. **Prix : 80 F.**
- **N° 3, *Anthropologie et Théâtre antique*** (Actes du Colloque international du 6-8 mars 1986).
Octobre 1987. ISBN 2-905848-04-9. 330 p., 36 illustrations. **Prix : 150 F.**
- **N° 4, *Transe et Théâtre*** (Actes de la Table Ronde Internationale du 3-5 mars 1988).
Décembre 1988. ISBN 2-905848-06-5. 248 p., 42 illustrations. **Prix : 150 F.**
- **N° 5, *Thalie*** (Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie).
Décembre 1989. ISBN 2-905848-07-9. 248 p. **Prix : 150 F.**
- **N° 6, *Realia*** (Mélanges sur les réalités du théâtre antique. Archéologie, Épigraphie, Anthropologie, Littérature).
Mai 1991. ISBN 2-905848-08-6. 244 p., 51 illustrations. **Prix : 150 F.**
- **N° 7, *Les Perses d'Eschyle***.
Mai 1993. ISBN 2-905848-09-X. 258 p., 16 illustrations. **Prix : 150 F.**
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).

- N° 8, *Femmes Fatales*.
1^{er} trimestre 1995. ISBN 2-905848-10-3. 295 p., 39 illustrations. **Prix** : 180 F.
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).
- N° 9, *Panorama du théâtre antique*. D'Eschyle aux dramaturges d'Amérique Latine.
1^{er} trimestre 1996. ISBN 2-905397-89-6. 250 p., 19 illustrations. **Prix** : 180 F.
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).

Adresser les commandes à :

PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
BP 5043

34032 Montpellier Cedex – France

accompagnées d'un chèque libellé en francs français à l'ordre de :
Régisseur des Recettes Publications UPV (TA) – CCP Montpellier 5239 42 Y

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*, 318 p. Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1992. 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.

4. *Les Astres*, tome I, *Les astres et les mythes. La description du ciel*, 320 p.; tome II, *Les correspondances entre le ciel, la terre et l'homme. Les "survivances" de l'astrologie antique*, 296 p. Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1996. 250 F

Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995. Textes recueillis et présentés par Béatrice BAKHOUCHE, Alain MOREAU, Jean-Claude TURPIN. Colloque organisé et actes publiés avec le concours du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, du Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations Antiques de la Méditerranée, du Conseil Scientifique de l'Université Paul Valéry, du Conseil Général de l'Hérault, de la Mairie de Montpellier, de la Direction des Affaires Générales et Internationales et de la Coopération (DAGIC) du Ministère de l'Éducation Nationale.

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

D. BLANC

13100 AIX-EN-PROVENCE

tel. 04 42 21 58 25 – fax 04 42 23 02 53