



La marche vers la mort de deux héroïnes du théâtre d'Euripide : Iphigénie & Polyxène

Anne Delmas

► To cite this version:

Anne Delmas. La marche vers la mort de deux héroïnes du théâtre d'Euripide : Iphigénie & Polyxène. Littératures. 2007. dumas-00516456

HAL Id: dumas-00516456

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00516456>

Submitted on 9 Sep 2010

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.

Université de Pau et des pays de l'Adour,

U.F.R de Lettres, Langues et Sciences Humaines.

**Master 1 : « Discours et représentations »
Parcours : « Poétique et histoire littéraire »**

**« LA MARCHÉ VERS LA MORT DE DEUX
HÉROÏNES DU THÉÂTRE D'EURIPIDE :
IPHIGÉNIE & POLYXÈNE. »**

**Mémoire dirigé par Mme Marie-Françoise MAREIN,
soutenu par Mlle Anne DELMAS.**

Session 2006-2007

**« LA MARCHÉ VERS LA MORT DE DEUX
HÉROÏNES DU THÉÂTRE D'EURIPIDE :
IPHIGÉNIE & POLYXÈNE. »**

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Madame Marie-Françoise MAREIN, qui a bien voulu diriger mes recherches tout au long de l'année.

Je remercie l'ensemble du personnel bibliothécaire qui m'a toujours permis, avec gentillesse et efficacité, d'accéder à l'information recherchée.

Merci également aux Éditions Les Belles Lettres, collection BUDÉ, grâce auxquelles j'ai pu étudier avec profit le corpus de textes grecs, et retranscrire certaines traductions pour fonder mon commentaire sur une maîtrise réelle du texte grec.

Je tiens enfin à remercier tous les membres de ma famille, amis et compagnon qui, chacun à sa façon, m'ont soutenue au cours de cette première année de Master.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....p. 3

I. Le théâtre grec au V^e siècle avant J.-C. : *Iphigénie à Aulis* et *Hécube* dans leur contexte.....p. 6

1. La situation historique d'Athènes, creuset de la tragédie.....p. 6
2. La tragédie, un art à son apogée au V^e siècle grâce à Eschyle, Sophocle et Euripide.....p. 9
3. Le théâtre et le mythe : le jugement de Pâris à l'origine de la guerre de Troie et des tragédies d'Euripide.....p. 11

II. De la jeune fille à l'héroïne : *Iphigénie* et *Polyxène*.....p. 13

1. Des similitudes de situation étranges.....p. 13
2. La présence de chaque héroïne dans la pièce.....p. 22
3. L'heure du sacrifice.....p. 31

III. Héros et héroïnes face aux dieux et à leur destin : la modernité d'Euripide.....p. 35

1. Des dieux à taille humaine.....p. 35
2. La folie des hommes : trouver un bouc émissaire pour leurs propres fautes.....p. 40

3. La tragédie : le héros et le monstre.....	p. 44
--	-------

CONCLUSION.....	p. 50
------------------------	--------------

ANNEXES.....	p. 52
1. Le théâtre grec.....	p. 53
2. Synopsis des pièces citées.....	p. 54
3. Adaptation et re-création : Racine, <i>Iphigénie</i> , Acte IV, scène 4, vers 1698-1744.....	p. 58

BIBLIOGRAPHIE.....	p. 60
I. CORPUS.....	p. 61
II. LE THÉÂTRE GREC : LA TRAGÉDIE.....	p. 62
III. LE THÉÂTRE D'EURIPIDE.....	p. 64
IV. THÈME SPÉCIFIQUE, LES FEMMES.....	p. 65
V. THÈME SPÉCIFIQUE, LES VICTIMES EN PARTICULIER.....	p. 65
VI. TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	p. 66

INTRODUCTION

« Il faut rendre aux Grecs ce qui est aux Grecs. ». Ce proverbe revu et corrigé rend hommage à ce qui a passionné et inspiré à travers les siècles les plus grands auteurs tels que Racine, Giraudoux, et bien d'autres : la tragédie grecque.

La tragédie a en effet atteint l'apogée de son art au V^e siècle av. J.-C. Principalement jouée à Athènes, elle célèbre, étymologiquement, Dionysos, puisque le dictionnaire grec français *Le Grand Bailly* donne en effet au verbe *τραγωδέω*-*ô* la signification « chanter pendant l'immolation du bouc aux fêtes de Bacchus » et le mot *τράγος, ου* (*ô*) traduit le nom commun « bouc ». C'est donc accompagnée du rituel du sacrifice que l'expression tragique a pu éclore. Travaillée par les auteurs grecs, la tragédie a acquis ses lettres de noblesse et incarne encore aujourd'hui toute la splendeur du genre théâtral.

S'intéresser au théâtre grec de l'Antiquité amène forcément à penser aux trois grandes figures dans le genre : Eschyle, Sophocle et enfin Euripide. Ce dernier n'a cependant pas connu la gloire de ses prédécesseurs déjà adulés de leur vivant. Euripide a été très controversé en son temps mais a pourtant acquis une gloire post-mortem inégalable. De fait, l'incompréhension de ses contemporains n'a pas empêché la reconnaissance de la postérité grâce aux dix-huit pièces que l'on a pu conserver de lui. En outre, Euripide a définitivement conquis le monde de la littérature en devenant la « muse » de Racine lui-même qui a ainsi écrit l'un des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle, *Iphigénie*, joué en 1674.

La critique littéraire contemporaine s'accorde à reconnaître la modernité d'un auteur du V^e siècle av. J.-C. Euripide a su, à partir des thèmes mythiques qui composaient le répertoire de la tragédie ancienne, donner un second souffle à l'expression théâtrale. Il est donc tout à fait judicieux de s'intéresser à l'œuvre de cet auteur dont l'inspiration a provoqué tant de réactions.

Parmi les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous, Euripide en a écrit un certain nombre appartenant au cycle troyen. La guerre de Troie reste, grâce à Homère, le mythe grec par excellence. Euripide a puisé dans la mythologie pour mettre en scène les aléas de la guerre, cause de tant de malheurs et de victimes. Alors que l'aède était seul sur scène pour rapporter la geste homérique, le théâtre présente deux, puis trois protagonistes pour relater et faire vivre ces événements. Le spectateur revit donc le sacrifice de Polyxène, princesse troyenne par sa naissance, dans *Hécube* et celui de Iphigénie, princesse grecque tuée dans *Iphigénie à Aulis*. Euripide aurait écrit chacune des deux pièces en 424 av. J.-C. et en 405 av. J.-C. La trame d'*Hécube* nous projette déjà dans la défaite troyenne et évoque le sort de la reine déchue, Hécube, qui perd dans la pièce les derniers de ses enfants : Polydore et Polyxène. Jouée presque vingt ans plus tard, *Iphigénie à Aulis* présente le sacrifice de la princesse Iphigénie, condition pour que la flotte grecque puisse partir pour Troie.

Le sort de ces victimes de guerre s'avère des plus intéressants à étudier quand l'on sait que l'une et l'autre princesses sont sacrifiées dans une guerre où les hommes ne sont pas les seuls à s'affronter. En effet, chacune d'entre elles se voit mise à mort au nom d'un dieu et devient pour ainsi dire la parfaite représentation du sacrifice de la « victime » rituelle des fêtes dionysiaques. Une étude thématique de ces deux jeunes filles permettrait de mieux saisir le travail d'un auteur qui a eu à cœur de développer le thème du « héros », ce « demi-dieu » auquel semble croire Euripide. Comment ces deux personnages s'avancent-ils vers la mort ? Quels sont les débats qu'ils suscitent ? Comment y prennent-ils partie ? Autant de questions à se poser sur des victimes dont le destin est inexorablement scellé, comme tout le monde le sait dès le début du spectacle.

Afin d'apprécier au mieux l'étude des personnages, il convient d'abord de se plonger dans le contexte de leur naissance littéraire. Il est alors nécessaire de connaître la situation historique d'Athènes, « patrie » de la tragédie grecque qui atteint son apogée avec Euripide. L'auteur se sert du terroir grec pour introduire le sujet de ses pièces ; le spectateur se retrouve plongé dans les mythes grecs. On est ensuite à même d'étudier plus en détails les personnages clés des deux pièces étudiées, *Hécube* et *Iphigénie à Aulis*. Iphigénie et Polyxène présentent bien des points communs. Et bien que leur marche vers la mort diffère selon la personnalité de chacune, Euripide donne le même enjeu à chacune : faire de deux jeunes filles innocentes, victimes de la folie humaine, de véritables

héroïnes. Finalement, cette lecture amène une réflexion plus large autour des héros et des héroïnes face aux dieux de l'Antiquité. Tout cela met en valeur la modernité d'Euripide qui met en scène les personnages face à leur destin, les laissant « libres » de devenir des héros ou des monstres propres à susciter chez le spectateur la meilleure des catharsis.

I. Le théâtre grec au V^e siècle avant J.-C. : *Iphigénie à Aulis* et *Hécube* dans leur contexte

1. La situation historique d'Athènes, creuset de la tragédie

La tragédie est considérée comme la représentation la plus noble du théâtre. Vingt-six siècles plus tard, non seulement la tragédie est toujours une source d'inspiration à mettre en scène, mais en outre, les tragédies grecques sont jouées, rejouées, réécrites... Et pourtant, la tragédie n'aura vécu que quatre-vingts ans, dans l'épanouissement exceptionnel qu'a connu Athènes au V^e siècle. La tragédie est d'abord un événement lié à la cité et au culte religieux, comme le montrent assez bien l'organisation et le déroulement des concours dramatiques. On rapporte que la première tragédie a été jouée lors des Dionysies athéniennes, vers 534, sous Pisistrate. Sous ce tyran, la principale fête en l'honneur de Dionysos se déroulait au mois de Gamélion (janvier) : c'était la fête des Lénéennes, célébrée à la campagne. Mais par la suite, l'éclat des Grandes Dionysies d'Athènes généralement célébrées au printemps, en Élapheboliion (mars - avril), en a nettement amoindri l'importance. Quoi qu'il en soit, on ne jouait de tragédies qu'aux fêtes de ce dieu. On comprend dès lors la place de l'autel réservé à Dionysos et situé au centre de la scène où évoluait le chœur. Aristote affirme que la naissance de la tragédie est le résultat d'improvisations lors des processions où l'on avait coutume d'entonner des dithyrambes (chant choral en l'honneur de Dionysos). La tragédie est donc l'élargissement d'un culte collectif de première importance à Athènes du fait de l'extrême popularité de ce dieu.

La première tragédie peut être datée du VI^e av. J.-C., mais on sait également que la première tragédie jugée digne d'être conservée pour la postérité est une pièce d'Eschyle, jouée au lendemain de la victoire d'Athènes sur les envahisseurs perses, et justement intitulée *Les Perses*. Et en effet, cette tragédie perpétue le souvenir de la grande victoire de Salamine en 480 av. J.-C., où Athènes vient de contribuer à sauver la Grèce alors menacée par les barbares. C'est dans une Athènes pleine d'espoir démocratique que les tragédies vont se succéder, au rythme de l'Histoire de la cité qui perd peu à peu son

pouvoir et devra s'avouer vaincue au bout de vingt-sept ans de guerre contre Sparte. C'est la guerre du Péloponnèse qui se déroulera de 431 av. J.-C. à 404 av. J.-C. Athènes n'a plus les moyens d'assurer son hégémonie et doit se déclarer vaincue après l'ultime défaite dans la bataille d'Aigos Potamos. On comprend de ce fait le déclin de la tragédie : son origine religieuse est bien évidemment également nationale. Il faut en effet se remettre dans le contexte de la Grèce du V^e siècle et se souvenir que citoyenneté et religion allaient inmanquablement de pair. C'était donc l'État qui organisait ces trois jours de fêtes couronnées chaque jour par trois représentations théâtrales d'un tragique choisi par l'État. Trois auteurs avaient donc l'honneur de voir leurs pièces jouées devant toute la cité invitée pour l'occasion. Il ne faut pas oublier que, même si les sujets liés à l'actualité sont rarissimes, la tragédie participe à l'épanouissement de la démocratie en abordant de grands thèmes comme la guerre et la paix, la question de la justice, du civisme etc. L'homme est un animal politique, disait Aristote. On retrouve ici cette idée de l'homme qui ne peut se reconnaître que dans la civilisation apportée par la cité et qui de ce fait n'a pas d'identité propre.

Au V^e siècle, la tragédie est donc à l'honneur comme le montrera Aristote un siècle plus tard à travers ce qu'il intitulera sa *Poétique*. Ce philosophe grec né à Stagire en 384 av. J.-C., en Macédoine, est décédé en 322 av. J.-C. à Chalcis, en Eubée. Il s'est interrogé sur le principe de création et le genre littéraire de la tragédie. Aristote n'inaugure pas la critique littéraire en Grèce, la réflexion sur la poésie existait déjà, ne serait-ce que par rapport à Homère. Des auteurs comme Platon, ou dans un tout autre registre Aristophane, se sont intéressés à ces questions. Néanmoins, le projet d'Aristote reste tout à fait original dans la mesure où il entend systématiser les écrits et faire une synthèse de la culture grecque classique afin de dégager de tout ceci l'ensemble des règles essentielles à l'écriture d'une bonne tragédie. On retrouve donc un discours à la fois historique et normatif par rapport au point de vue adopté : le texte est pris comme une *techné*, un art réalisé selon une technique spécifique. Le philosophe qu'il est s'attachera donc à chercher à découvrir l'origine et la finalité de l'œuvre comme fait. Il entend ainsi dégager plusieurs principes des œuvres maîtresses d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Pour Aristote, l'art est *mimesis*, autrement dit imitation. Ceci n'est évidemment pas à prendre au premier degré, dans le sens où pour lui, la mimesis n'est pas uniquement une copie servile du réel.

L'imitation est une création, une transposition figurée de la réalité et, comme l'écrit l'auteur, « il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif. »¹

Selon Aristote, écrire une tragédie de qualité revient à poser des rapports humains de portée universelle, avec le souci de l'unité d'action et du critère de la vraisemblance afin que le public croie et adhère à l'action. Aristote identifie alors deux ressorts essentiels pour la tragédie : la crainte et la pitié. En effet, la crainte fait trembler pour soi-même et la pitié donne peur pour autrui. On en arrive alors à parler de la finalité même de la tragédie. Toutes les techniques utilisées visent un même objectif : la *catharsis*, autrement dit, l'imitation de la nature (*mimesis*) serait propre à susciter chez le spectateur terreur et pitié, et ce afin de le libérer de ses passions, comme l'explique Aristote² :

« La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements variés, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. »

Outre l'esprit inhérent à la tragédie, nous sommes à même de dégager également des thèmes et une structure que l'on pourrait appeler a posteriori « classiques ».

En effet, comme le fait justement remarquer Jacqueline de Romilly dans son ouvrage intitulé *La Tragédie grecque*, les thèmes traités par la tragédie étaient connus de tous, principalement tirés des mythes de l'épopée comme la guerre de Troie, le destin des Atrides, les exploits d'Héraclès ou les malheurs d'Œdipe et de sa race. Dès lors, il devient évident que ce n'est pas le suspense propre à l'action qui attirait les foules. La virtuosité du dramaturge réside de fait dans sa manière d'amener, de provoquer une émotion, une lumière différente sur le mythe, c'est-à-dire la finalité même de la tragédie : la *catharsis*.

La tragédie s'organise autour de deux entités clairement définies d'un point de vue identitaire comme spatial : le chœur et les personnages. En effet, les uns et les autres n'évoluent pas ensemble mais sur deux scènes distinctes : la *scena* et l'*orchestra*³. La tragédie grecque se joue donc sur deux plans, évidemment en rapport l'un avec l'autre. Sur la *scena*, les personnages sont plongés au cœur de l'action proprement dite alors que

¹ ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. Chapitre 24, 60 a 26.

² *Ibidem*, chapitre 6, 49 b 24.

³ Cf. Annexe 1, plan d'un théâtre grec.

le chœur, au rôle plus lyrique, reste plus ou moins indépendant sur l'*orchestra*. Il peut bien entendu dialoguer avec un personnage par l'intermédiaire du coryphée, mais il est surtout là pour encourager, conseiller, redouter ou menacer les personnages. Son caractère indépendant vis-à-vis de l'action scénique lui donne en outre la responsabilité d'en distinguer les différentes parties, appelées épisodes. Il en résulte donc une alternance entre le jeu des personnages et les chants dansés du chœur. Notons à l'origine de la tragédie l'importance du chœur considéré comme l'élément essentiel de la tragédie. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant vu le caractère émotionnel qu'il occupe vis à vis d'une action connue de tous.

2. La tragédie, un art à son apogée au V^e siècle grâce à Eschyle, Sophocle et Euripide

La tragédie proprement dite, celle que la postérité a retenue, se développe donc depuis l'apogée jusqu'au déclin d'Athènes, à travers les textes de trois grands auteurs qui marquent à eux seuls toute l'histoire de la tragédie durant le V^e siècle : Eschyle (-525 ~ -456), Sophocle (-497 ~ -405) et enfin Euripide (-485 ~ -406). Si les productions d'Eschyle et de Sophocle se suivent chronologiquement, il n'en est pas de même pour Euripide dont les œuvres sont contemporaines de celles de Sophocle. Eschyle n'a donc pas connu l'affrontement entre Athènes et Sparte, mais ses successeurs en furent contemporains. Cependant, tous deux sont décédés quand Athènes devra finalement s'incliner.

Eschyle est donc, d'un point de vue chronologique, le premier. C'est également le « pionnier » de la tragédie dite aujourd'hui classique puisque Aristote déclare clairement : « Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue ; Sophocle porta le nombre des acteurs à trois et fit peindre la scène. »⁴. Ces innovations constituent le début de l'histoire de la tragédie. Dès lors, l'on peut noter les titres au pluriel : *Les Sept contre Thèbes*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*, *Les Suppliantes*, etc. qui dévoilent le caractère didactique des tragédies écrites pour l'entité que forment tous les citoyens.

⁴ ARISTOTE, *Poétique*. Chapitre 4, 49 a 15.

L'homme n'a alors pas de véritable importance. Le traitement même des pièces le montre assez. En effet, on a déjà précisé qu'en général, le sujet des pièces était connu de tous. Certes. Mais on peut aussi remarquer que, chez Eschyle, l'homme ne peut rien faire qui puisse changer le cours d'un destin dessiné par les dieux auxquels Eschyle croit en toute conscience. On ne trouve pas, comme ce sera le cas chez Euripide par exemple, de jugement critique. Eschyle croit en une puissance divine. De fait, il provoque la catharsis chez les spectateurs en ne dévoilant que progressivement cette terrible fatalité qui accable les hommes. L'homme est donc sur le devant de la scène en tant que jouet du destin.

Sophocle a par la suite apporté un second souffle à la tragédie en introduisant quatre innovations plus ou moins importantes. Tout d'abord, il décide de renoncer à la tétralogie liée. Ensuite, il introduit le troisième acteur, il porte de douze à quinze le nombre des choreutes tout en diminuant cependant la part de l'élément choral. Enfin, il met en place un décor peint en fond de scène. Sophocle croit, tout comme Eschyle, à la puissance divine. Mais il introduit un nouveau ressort tragique : la volonté du héros qui anime celui-ci en même temps qu'elle le perd dans son propre malheur. Prenons l'exemple d'Œdipe qui va ainsi enquêter tout à son honneur sur la mort de Laïos mais finir par découvrir l'horreur de sa situation. Chez Sophocle comme chez Eschyle, la catastrophe finale se voit de loin mais pourtant, l'auteur se plaît à montrer l'espoir avant le couperet final.

Sophocle se démarque donc le plus d'Eschyle par la psychologie de ses personnages bien que tous soient finalement réduits à subir leur destin. Les dieux chez Sophocle sont beaucoup moins présents que chez Eschyle, on pourrait avoir tendance à les oublier. Mais cet éloignement vis-à-vis de l'action est voulu par Sophocle qui n'en souligne que plus leur majesté face à une action dont ils auront de toute façon décidé la finalité. De plus, les personnages principaux sont des personnages pour la plupart de haute naissance, hors du commun, et qui acquièrent au fil de la pièce un caractère héroïque par leur force de caractère face à l'injustice, humaine ou divine.

Alors qu'Eschyle et Sophocle célébraient un univers de héros et de dieux mythiques, Euripide est beaucoup plus en rapport avec son temps. Lui choisit d'évoquer par différents moyens la politique au jour le jour. S'il ne peut le faire explicitement, il le

fait par des moyens détournés. Ainsi, à travers la pièce *Iphigénie à Aulis*, l'ambition d'Agamemnon est fortement critiquée mais Iphigénie arrive aussi à parler du peuple grec comme d'un seul peuple, qui devrait s'unir contre la menace des barbares. Contrairement à ses prédécesseurs, Euripide n'a pas connu la félicité d'Athènes au lendemain de Salamine et ce sont les troubles de la guerre du Péloponnèse qui animent le caractère désenchanté de ses pièces. Euripide choisit un traitement tout à fait nouveau : ses personnages sont plus proches des spectateurs que ne l'étaient les premiers héros totalement coupés de la réalité et l'auteur ne cache rien des différents sentiments qui les animent tour à tour. En outre, Euripide n'hésite pas à multiplier les personnages ainsi que les actions. N'oublions pas que l'époque d'Euripide correspond aux débuts de la sophistique, du goût pour les idées et les débats intellectuels. Euripide est, à travers son œuvre, en phase avec son temps.

Eschyle et Sophocle ont connu une gloire immédiate, on le sait aujourd'hui. Par contre, Euripide, lui, a dû attendre que la postérité s'accorde à reconnaître son talent. Outre le fait qu'il a été très peu de fois vainqueur aux concours dramatiques auxquels il a participé, on se rend bien compte de l'état de sa renommée à travers la comédie écrite par le plus grand poète comique d'Athènes, Aristophane (-445 ~ -386) : *Les Grenouilles*. En effet, la seconde partie de sa pièce met en scène Dionysos, venu aux Enfers afin de ramener sur terre le meilleur des poètes apte à sauver la poésie, en grand déclin depuis la mort d'Euripide, dernier des grands tragiques. Dionysos organise donc un concours entre Eschyle et Euripide. A travers la pièce d'Aristophane, c'est la grandeur d'Eschyle qui triomphe encore. Euripide restera aux Enfers.

3. Le théâtre et le mythe : le jugement de Pâris à l'origine de la guerre de Troie et des tragédies d'Euripide

Nous l'avons déjà dit : d'une part, la tragédie est liée à la religion polythéiste grecque. D'autre part, hormis *Les Perses* d'Eschyle, un consensus se refuse à aborder des sujets contemporains dans les œuvres mises en scène. On comprend dès lors l'emprunt des

sujets mythiques de la tragédie qui trouve un contexte idéal en accord avec sa fonction première. En effet, la tragédie qui célébrait à l'origine le dieu Dionysos rend encore un hommage aux dieux grâce aux mythes dans lesquels les divinités sont omniprésentes, même si, dès Homère, on chante les aventures de héros propres à captiver les foules. C'est ainsi que la tragédie trouve un merveilleux compromis entre le maintien d'une tradition et un décor propice à son inspiration. La mythologie, le cycle thébain comme le cycle troyen, sont autant de source d'inspiration pour les dramaturges de l'époque.

Euripide recourt aussi à la mythologie à travers de nombreuses pièces, notamment celles qui nous intéressent : *Iphigénie à Aulis* et *Hécube*. L'auteur met en scène deux passages clés du mythe de la guerre de Troie. Les Grecs expliquaient ainsi les origines de la guerre de Troie : l'enlèvement d'Hélène par Pâris, ainsi que le rappelle Pierre Grimal⁵ :

« Pourtant, la légende gardait le souvenir d'une Aphrodite redoutable. (...) Mais c'est surtout au moment de la guerre de Troie qu'éclata sa puissance. Un jour, la Discorde lança au milieu des Dieux une pomme destinée à la plus belle des déesses. Trois d'entre elles revendiquèrent le prix. (...) »

Tout aurait commencé par un mariage. En effet, un oracle ayant annoncé que le fils de la néréide Thétis serait plus puissant que son père. Zeus, qui la voulait pour épouse, préfère s'effacer devant un mortel : Pélée. Bien évidemment, nombreux furent les dieux invités à la noce. Mais la déesse de la discorde, Éris, vexée de ne pas avoir été conviée, surgit avec une pomme destinée à « la plus belle des déesses ». Ce fut là l'origine de la dispute entre Athéna, Héra et Aphrodite. Zeus, refusant de prendre parti, décide de prendre un juge totalement neutre en la personne d'un jeune berger, Pâris. Les trois déesses tentent chacune d'influencer Pâris. Héra lui promet la toute puissance, Athéna, la victoire sur les champs de bataille et Aphrodite d'être aimé par la plus belle femme de la terre. Pâris choisit Aphrodite. L'histoire ne s'arrête pas là. En effet, Pâris est en réalité fils du roi Priam. Comme un oracle avait prédit qu'il sèmerait la mort autour de lui, il avait été abandonné et aurait dû mourir. Recueilli par un berger, et devenu berger à son tour, il est finalement réintégré à la cour de Troie. C'est l'accomplissement de la prophétie : en tant qu'ambassadeur de Troie, Pâris part pour Sparte. L'épouse du roi Ménélas, la belle Hélène tombe amoureuse de lui et Pâris l'enlève. C'est la guerre entre Troie et les cités grecques.

⁵ GRIMAL, Pierre. *La mythologie grecque*. Paris : PUF, 2003. p. 48-49.

En effet, suite à une promesse, tous les rois de Grèce se trouvent contraints à s'engager aux côtés de Ménélas.

Euripide choisit ce moment précis pour planter l'action de *Iphigénie à Aulis*. Les flottes grecques sont réunies à Aulis, prêtes à partir. Malheureusement, il n'y a pas le moindre souffle de vent. Le devin Calchas annonce alors à Agamemnon, frère de Ménélas et chef de l'expédition, qu'il faut sacrifier sa fille, Iphigénie, à Artémis, responsable du calme de la mer. C'est la condition à remplir pour partir guerroyer. De même, selon Euripide, les Grecs auront du mal à repartir de Troie. C'est le sujet de la seconde pièce à laquelle nous nous intéresserons : *Hécube*. Euripide choisit cette fois-ci de mettre en scène la fin de la guerre de Troie. Alors que les Grecs triomphants sont prêts à quitter les lieux, le fantôme d'Achille exige lui aussi sa part de butin : le sacrifice de l'une des filles de Priam et de la reine déchue Hécube : Polyxène.

Euripide introduit ses pièces dans l'univers traditionnel de la tragédie antique. Intéressons-nous au traitement qu'il en fait, au devenir de ses personnages Iphigénie et Polyxène qui occupent chacune le devant d'une scène où elles deviennent des héroïnes grâce au poème épique qui leur assure une gloire éternelle.

II. De la jeune fille à l'héroïne : Iphigénie et Polyxène

1. Des similitudes de situation étranges

Les deux pièces d'Euripide écrites pour la consécration des deux héroïnes présentent de curieux, et nombreux, points communs.

Si l'on considère tout d'abord le thème de ces deux pièces, il s'agit d'un règlement de compte entre les dieux et les hommes. Artémis, déesse de la chasse, réclame Iphigénie en sacrifice tandis qu'Achille, demi-dieu vénéré de tous les hommes, exige Polyxène comme part de butin dans l'au-delà. Ces deux vierges voient leur destin se sceller dans la mort alors qu'elles étaient depuis toujours promises à un beau mariage digne de leur rang. Mais les dieux en ont décidé autrement et s'approprient des victimes idéales de pureté. Le sort est cruel ; en effet, les futures victimes ignorent tout de ce qui les attend et c'est un autre personnage qui apprend la situation aux spectateurs. Dans *Iphigénie à Aulis*, c'est Agamemnon, père de Iphigénie, qui parle et qui annonce aux spectateurs par le biais d'une conversation avec un serviteur que sa fille doit être sacrifiée. Les vers 88 à 93 révèlent l'oracle du devin Calchas⁶ :

Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορία κεχρημένοις
ἀνείλεν Ἰφιγένειαν, ἣν ἔσπειρ' ἐγώ, 90
'Αρτέμιδι θύσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον,
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν
θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εἶναι τάδε.

« Dans notre embarras, le devin Calchas nous révéla que ma propre fille, Iphigénie, devait être immolée à Artémis, maîtresse de cette terre. La traversée aurait alors lieu et les Phrygiens seraient écrasés. Cela, si nous l'immolions : sinon, rien ne se ferait. »

De la même manière, dans *Hécube*, le prologue met en scène le fantôme de Polydore, frère de Polyxène déjà sacrifié à cause de la cupidité humaine. C'est lui qui prévient les spectateurs du sort réservé à sa sœur dans les vers 40 à 46⁷ :

αἶται δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
Καὶ τεύξεται τοῦδ', οὐδ' ἀδῶρητος φίλων
ἔσται πρὸς ἀνδρῶν· ἡ παπρωμένη δ' ἄγει
θανεῖν ἀδελφὴν τῆδ' ἐμὴν ἐν ἡματι.
Δυοῖν δὲ παῖδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται 45
μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.

« (...) : il réclame ma sœur Polyxène, comme une victime agréable à son tombeau et comme sa part d'honneur. Il l'obtiendra et ses amis ne lui refuseront pas ce don ; l'arrêt du destin mène à la mort ma sœur aujourd'hui même. Et de ses deux enfants ma mère aura sous les yeux les deux cadavres : le mien et celui de la pauvre fille. »

Les victimes sont toutes deux des enjeux dans le déroulement de la guerre de Troie. Euripide choisit de planter le décor de ses tragédies au début et à la fin de la guerre.

⁶ EURIPIDE. *Iphigénie à Aulis*. Tome VII. Deuxième tirage revu et corrigé. Paris : Les Belles Lettres, 1989. p. 63.

⁷ EURIPIDE. *Hippolyte, Andromaque, Hécube*. Tome II. Troisième édition revue et corrigée. Paris : Les Belles Lettres, 1960. p. 183.

Iphigénie et Polyxène se trouvent sacrifiées à deux moments clés de la guerre : le départ des Grecs pour la bataille et leur retour après la victoire au terme de dix années d'affrontement.

La tragédie met en scène des personnages d'exception. Outre le fait que ce sont deux jeunes filles, Iphigénie et Polyxène, sont donc toutes deux princesses de haut rang. Iphigénie est en effet la fille d'Agamemnon, roi de Mycènes, chef de l'expédition contre Troie. Dès lors, on trouve des marques de respect dues à la famille royale comme le montre par exemple l'arrivée à Aulis de la reine Clytemnestre et de sa fille Iphigénie. Dans les vers 613 à 616, Clytemnestre sait ce qui leur est dû, à elle comme à sa fille :

Σὺ δ', ὦ τέκνον μοι, λείπε πωλικούς ὄχους,
ἀβρὸν τιθεῖσα κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα.
Ἵμεῖς δὲ νεάνιδές νιν ἀγκάλαις ἔπι
δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων. 615

« Et toi, mon enfant, abandonne cet équipage, pose à terre ton pied délicat et sans forces. Vous, jeunes femmes, recevez-la dans vos bras pour l'aider à descendre de voiture. »

Polyxène est, quant à elle, fille de Priam, et princesse légitime de Troie sur la centaine d'enfants qu'aurait eus Priam. Dans la pièce d'Euripide, c'est également une princesse déchue. Troie vient d'être détruite, son père exécuté, comme tous les guerriers troyens d'ailleurs, les femmes sont soumises à l'esclavage et distribuées comme butin. Malgré cela, un personnage comme Hécube trouve encore le réconfort dû à sa naissance ; on peut s'en apercevoir dans les vers 59 à 67 par exemple :

Ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων,
ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν δμῶδουλον, 60
Τρφάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν·
λάβετε φέρετε πέμπετ' αἰρέτε μου
γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι·
καὶ γὰρ σκολιῶ σκίπωνι χερὸς 65
διερειδομένα σπεύσω βραδύπουν
ἥλυσιν ἄρθρων προτιθεῖσα.

« Conduisez, mes filles, la vieille femme devant la demeure ; conduisez en la redressant, Troyennes, votre compagne de servitude, auparavant votre reine ; prenez-moi, portez-moi, escortez-moi, soulevez-moi, en saisissant mon vieux bras. Et moi, la main appuyée sur ce bâton tordu, je hâterai, en l'avancant, la marche de mon pied ralenti. »

Finalement, Iphigénie et Polyxène seront exécutées l'une comme l'autre. Les dieux ont le pouvoir et les Grecs sont implacables. Malgré les tergiversations des principaux personnages, on se rend compte du pouvoir de la foule et des actes qu'elle est

capable de commettre au nom de rites de purification à considérer avec un certain recul : ce qui peut nous paraître inhumain au XXI^e siècle faisait partie des mœurs au V^e siècle av. J.-C. Achille, Agamemnon, ou encore Ulysse craignent les uns comme les autres de revenir sur la décision finale pour laquelle ils n'ont d'ailleurs plus aucun pouvoir. Agamemnon redoute sa propre armée, Achille est plus téméraire mais a bien failli être lapidé pour avoir voulu sauver Iphigénie ! Ulysse ne veut pas se risquer à mécontenter la foule de soldats surtout avides de rentrer chez eux après le combat.

L'issue est connue de tous. A chaque fois, un messager arrive pour raconter la mort des deux jeunes filles à leur mère respective. Un messager rapporte tous les faits à Clytemnestre⁸ :

⁸ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1540-1612.

Ἄλλ', ὦ φίλη δέσποινα, πᾶν πεύσῃ σαφῶς. 1540
 Λέξω δ' ἀπ' ἀρχῆς, ἣν τι μὴ σφαλεῖσά μου
 γνώμη ταραξῇ γλώσσαν ἐν λόγοις ἐμήν.
 Ἐπεὶ γὰρ ἰκόμεσθα τῆς Διὸς κόρης
 Ἀρτέμιδος ἄλσος λείμακάς τ' ἀνθροφόρους, 1545
 ἴν' ἦν Ἀχαιῶν σύλλογος στρατεύματος,
 σὴν παῖδ' ἄγοντες, εὐθύς Ἀργείων ὄχλος
 ἠθορίζεθ'. Ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
 ἐπὶ σφαγὰς στείχουσιν εἰς ἄλσος κόρην,
 ἀνεστέναξε, κᾶμπαλιν στρέψας κᾶρα 1550
 δᾶκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς.
 Ἦ δὲ σταθεῖσα τῷ τεκόντι πλησίον
 ἔλεξε τοιάδ' · « ὦ πάτερ, πάρειμί σοι,
 τοῦμόν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας
 καὶ τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίης ὑπερ 1555
 θῦσαι δίδωμ' ἐκοῦσα πρὸς βωμόν θεᾶς
 ἄγοντας, εἵπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε.
 Καὶ τοῦπ' ἔμ' εὐτυχοῖτε, καὶ νικηφόρου
 δορὸς τύχοιτε πατρίδα τ' ἐξίκοισθε γῆν.
 Πρὸς ταῦτα μὴ ψεύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ · 1560
 σιγῇ παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως. »
 Τοσαῦτ' ἔλεξε · πᾶς δ' ἐθάμβησεν κλύων
 εὐψυχίαν τε κἀρετὴν τῆς παρθένου.
 Στὰς δ' ἐν μέσῳ Ταλθύβιος, ᾧ τόδ' ἦν μέλον,
 εὐφημίαν ἀνείπε καὶ σιγὴν στρατῷ · 1565
 Κάλχας δ' ὁ μάντις εἰς κανοῦν χρυσήλατον
 ἔθηκεν ὀξύ χειρὶ φάσγανον σπάσας
 κολεῶν ἔσωθεν, κρᾶτά τ' ἔστειπεν κόρης.
 Ὁ παῖς δ' ὁ Πηλέως ἐν κύκλῳ βωμόν θεᾶς

λαβὼν κανοῦν ἔβρεξε χέρνιβας θ' ὁμοῦ,
 ἔλεξε δ' « ὦ παῖ Ζηνός, ὦ θηροκτόνε, 1570
 τὸ λαμπρὸν εἰλίσσουσ' ἐν εὐφρόνῃ φάος,
 δέξαι τὸ θῦμα τόδ' ὃ γέ σοι δωρούμεθα
 στρατός τ' Ἀχαιῶν † Ἀγαμέμνων ἀναξ θ' ὁμοῦ †,
 ἄχραντον αἶμα καλλιπαρθένου δέρης,
 καὶ δὸς γενέσθαι πλοῦν νεῶν ἀπήμονα 1575
 Τροίας τε πέργαμ' ἐξελεῖν ἡμᾶς δορί. »
 Εἰς γῆν δ' Ἀτρεΐδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων.
 Ἱερεὺς δὲ φάσγανον λαβὼν ἐπηύξατο,
 λαίμον' τ' ἐπεσκοπεῖθ', ἵνα πλήξειεν ἄν ·
 ἐμοὶ δέ τ' ἄλγος οὐ μικρὸν εἰσῆι φρενί, 1580
 κᾶστην νενευκῶς · θαῦμα δ' ἦν αἵφνης ὄραν ·
 πληγῆς σαφῶς γὰρ πᾶς τις ᾔσθετο κτύπον,
 τὴν παρθένον δ' οὐκ εἶδεν οὐ γῆς εἰσέδου.
 Βοῶ δ' ἄρ' ἱερεὺς, πᾶς δ' ἐπήχησε στρατός,
 ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος 1585
 φάσμ', οὐ γὰρ πίστις μὴδ' ὀρωμένου παρῆν ·
 ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ
 ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπῆς τε τὴν θέαν,
 ἧς αἵματι βωμὸς ἐραίνεται ἄρδην τῆς θεοῦ.

Κὰν τῷδε Κάλχας — πῶς δοκεῖς; — χαίρων ἔφη · 1590
 « ὦ τοῦδ' Ἀχαιῶν κοίρανοι κοινοῦ στρατοῦ,
 ὁρᾶτε τήνδε θυσίαν, ἣν ἡ θεὸς
 προῦθηκεν, ἔλαφον βωμίαν ὀρειδρόμον;
 Ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται,
 ὥς μὴ μίανη βωμὸν εὐγενεῖ φόνῳ. 1595
 Ἥδέως τε τοῦτ' ἐδέξατ' οὐριὸν τε πλοῦν
 δίδωσιν ἡμῖν Ἰλίου τ' ἐπιδρομάς.
 Πρὸς ταῦτα πᾶς τις θάρσος αἶρε ναυβάτης,
 χώρει τε πρὸς ναῦν · ἡμέρᾳ γὰρ τῇδε δεῖ
 λιπόντας ἡμᾶς Αὐλίδος κοίλους μυχοὺς 1600
 Αἰγαῖον οἶδμα διαπερᾶν. »
 Ἐπεὶ δ' ἅπαν
 κατηνθρακώθη θῦμ' ἐν Ἥφαιστου φλογί,
 τὰ πρόσφορ' ἠῦξαθ', ὥς τύχοι νόστου στρατός.
 Πέμπει δ' Ἀγαμέμνων μ' ὥστε σοι φράσαι τάδε,
 λέγειν θ' ὁποίας ἐκ θεῶν μοίρας κυρεῖ 1605
 καὶ δόξαν ἔσχεν ἄφθιτον καθ' Ἑλλάδα.
 Ἐγὼ παρὼν δὲ καὶ τὸ πρᾶγμ' ὀρῶν λέγω ·
 ἡ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς ἀφίπτατο.
 Λύπας δ' ἀφαίρει καὶ πόσει πάρες χόλον.
 Ἀπροσδόκητα δὲ βροτοῖς τὰ τῶν θεῶν, 1610
 σῶζουσὶ θ' οὐς φιλοῦσιν · ἡμαρ γὰρ τόδε
 θανοῦσαν εἶδε καὶ βλέπουσαν παῖδα σὴν.
 Ὡς ἥδομαί τοι ταῦτ' ἀκούσας ἀγγέλου ·
 ζῶν δ' ἐν θεοῖσι σὸν μένειν φράζει τέκος.

LE MESSAGER. « Eh bien, ma chère maîtresse, tu vas tout savoir exactement. Je prendrai les faits du début, à moins que le trouble de mon esprit n'égare ma langue au cours de mon récit.

Or donc, nous sommes arrivés au bosquet de la fille de Zeus, Artémis, et à ses prés fleuris, où devait se rassembler l'armée achéenne. Nous conduisions ton enfant. Aussitôt les Argiens s'y pressent en foule. Quand le roi Agamemnon aperçut sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux.

Elle vint se placer près de son père et lui dit: « Père, me voici. Je livre ma personne pour ma patrie et pour la terre de Grèce tout entière: sacrifiez-moi, j'y consens, menez-moi à l'autel de la déesse, puisque l'oracle l'exige. Autant qu'il dépend de moi, soyez heureux, obtenez la victoire pour vos armes et regagnez le sol de la patrie. Aussi, qu'aucun Argien ne porte la main sur moi: je tendrai ma gorge en silence, courageusement »

Elle n'en dit pas plus. Chacun à l'entendre fut frappé de stupeur devant la grandeur d'âme et la vaillance de la vierge. Se dressant au milieu de la foule, Talthybios, dont c'était l'office, prescrivit à l'armée le silence rituel. Le devin Calchas déposa dans la corbeille d'or l'épée acérée qu'il avait tirée du fourreau, puis couronna la jeune fille. Le fils de Pélée prit la corbeille et l'eau lustrale, il décrivit un cercle autour de l'autel de la déesse en l'aspergeant, et dit: « Fille de Zeus, chasseresse, toi qui fais tourner dans la nuit ton flambeau brillant, agréé ce sacrifice que nous t'offrons, l'armée grecque et le roi Agamemnon ensemble, le sang pur de cette belle gorge virginale. Accorde à nos marins une traversée sans dommages et à nos armes la conquête de la citadelle troyenne. »

Les Atrides et toute l'armée restaient immobiles, les yeux fixés à terre. Le prêtre saisit l'épée, prononça l'invocation et choisit l'endroit de la gorge où il devrait frapper. Moi aussi, je sentais une terrible angoisse me pénétrer le cœur et je restais la tête baissée. Soudain un prodige se manifeste à nos yeux: chacun avait entendu distinctement résonner le coup, mais on ne voyait pas en quel endroit de la terre la jeune fille avait disparu. Le prêtre pousse alors un cri et toute l'armée lui fait écho, à la vue d'un miracle inouï, œuvre de quelque divinité, devant lequel on ne pouvait même en croire ses yeux : une biche palpitante gisait sur le sol, d'une taille immense et d'une admirable beauté. Son sang ruisselait à flots sur l'autel de la déesse. A cet instant, avec la joie que tu devines, Calchas dit: « Chefs de cette armée des Achéens unis, voyez-vous la victime que la déesse a déposée sur l'autel, une biche des montagnes ? Elle l'a agréé de préférence à la jeune fille pour ne pas souiller son autel d'un sang généreux. Ainsi satisfaite, elle nous accorde des vents favorables pour aller attaquer Ilion. Que chacun dans la flotte reprenne donc confiance et se rende à bord. Car aujourd'hui même il nous faut quitter les calanques d'Aulis et franchir les flots de l'Égée. »

Lorsque la victime eut été entièrement consumée dans la flamme d'Héphaïstos, Calchas fit les prières d'usage pour obtenir à l'armée une bonne traversée. Agamemnon m'envoie pour te rapporter cela, pour te dire aussi quel destin les dieux réservent à ta fille et quelle gloire impérissable elle s'est acquise à travers la Grèce. Moi-même qui étais là et qui ai vu la chose, je te le dis: à coup sûr, ton enfant s'est envolée chez les dieux. Prends sur ton chagrin et relâche ta colère envers ton époux. Imprévisible pour les mortels est l'action des dieux, et ils sauvent ceux qu'ils aiment. Ainsi ce jour a vu ta fille mourir et revoir la lumière. »

Hécube a aussi droit au récit de la mort de son enfant. C'est un serviteur d'Agamemnon, Talthybios, qui lui relate tout⁹ :

⁹EURIPIDE, *Hécube*, vers 518-582.

Διπλὰ με χρήζεις δάκρυα κερδᾶναι, γύναι,
σῆς παιδὸς οἴκτῳ· νῦν τε γὰρ λέγων κακά
τέγξω τόδ' ὄμμα, πρὸς τάφῳ θ' ὅτ' ὄλλυτο. 520

Παρήν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ στρατοῦ
πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγᾶς·
λαβὼν δ' Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χερὸς
ἔστησ' ἐπ' ἄκρου χόματος, πέλας δ' ἐγὼ
λεκτοὶ τ' Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανῖαι, 525
σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,
ἔσποντο. Πλήρες δ' ἐν χεροῖν λαβὼν δέπας
πάγχρυσον αἶρει χειρὶ παῖς Ἀχιλλέως
χοᾶς θανόντι πατρί· σημαίνει δέ μοι
σιγὴν Ἀχαιῶν παντὶ κηρύξαι στρατῷ. 530
Κἀγὼ καταστάς εἵπον ἐν μέσοις τάδε·
Σιγῇτ', Ἀχαιοί, σίγα πᾶς ἔστω λεώς,
σίγα σιώπῃ· νήνεμον δ' ἔστησ' ὄχλον.
Ὅ δ' εἶπεν· ὦ παῖ Πηλέως, πατήρ δ' ἐμός,
δέξαι χοᾶς μοι τάσδε κλητηρίους, 535

νεκρῶν ἀγωγούς· ἔλθε δ', ὥς πίης μέλαν
κόρης ἀκραιφνὲς αἶμ', ὃ σοι δωρούμεθα
στρατός τε κἀγὼ· πρευμενῆς δ' ἡμῖν γενοῦ
λῦσαι τε πρύμνας καὶ χαλινωτήρια
νεῶν δὸς ἡμῖν πρευμενοὺς τ' ἅπ' Ἰλίου 540
νόστου τυχόντας πάντας ἐς πάτραν μολεῖν.

Τοσαῦτ' ἔλεξε, πᾶς δ' ἐπηύξατο στρατός·
Εἶτ' ἀμφίχρυσον φάσγανον κόπης λαβὼν
ἔξεϊλκε κολεοῦ, λογάσι δ' Ἀργείων στρατοῦ
νεανίαις ἔνευσε πάρθενον λαβεῖν. 545
Ἦ δ', ὥς ἐφράσθη, τόνδ' ἐσήμηνεν λόγον·
ὦ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,
ἔκοῦσα θνήσκω· μή τις ἄψηται χρὸς
τοῦμοῦ· παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως.
Ἐλευθέραν δέ μ', ὥς ἔλευθέρα θάνω, 550
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείναντ'· ἐν νεκροῖσι γάρ
δούλῃ κεκλησθαι βασιλὶς οὔσ' αἰσχύνομαι.

Λαοὶ δ' ἐπερρόθησαν, Ἀγαμέμνων τ' ἄναξ,
εἶπεν μεθεῖναι παρθένον νεανίαις.
[Οἱ δ', ὥς τάχιστ' ἤκουσαν ὑστάτην ὅπῃ,
μεθήκαν, οὔπερ καὶ μέγιστον ἦν κράτος.] 555
Κἀπὲι τόδ' εἰσῆκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνος ἐς μέσον παρ' ὀμφαλόν,
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὥς ἀγάλματος 560
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
Ἰδοῦ, τόδ' εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παῖειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα

χρήζεις, πάρεστι λαιμός εὐτρεπῆς ὄδε. 561
 Ὅ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης,
 τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς·
 κρουνοὶ δ' ἐχώρουν. Ἥ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὅμως
 πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσόν,
 κρύπτουσ' & κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεών. 570
 Ἐπεὶ δ' ἀφῆκε πνεῦμα θανασίμῳ σφαγῇ,
 οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν Ἀργείων πόνον·
 ἄλλ' οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
 φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυράν
 κορμούς φέροντες πευκίνους, ὃ δ' οὐ φέρων 575
 πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·
 Ἔστηκας, δὲ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
 οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων;
 Οὐκ εἴ τι δώσων τῇ περίσῳ εὐκαρδίῳ
 βυχὴν τ' ἀρίστη; Τοιάδ' ἀμφὶ σῆς λέγων 580
 παιδὸς θανούσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
 τασὼν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὄρῳ.

TALTHYBIOS. « Je ne gagnerai à ton désir, femme, que de verser sur ton enfant doubles larmes de pitié: au récit de ses malheurs, mon œil se mouillera maintenant, comme auprès de la tombe au moment de sa mort.

Toute la foule de l'armée achéenne était là au complet, devant le tombeau, pour Je sacrifice de ta fille. Prenant par la main Polyxène, le fils d'Achille la plaça debout au sommet du tertre funèbre, et j'étais tout auprès. Une élite de jeunes gens choisis parmi les Achéens nous suivaient, pour contenir de leurs bras les bonds de ta fille.

Tenant une coupe pleine, d'or massif, le fils d'Achille l'élève en sa main, pour offrir les libations à son père défunt, et il m'enjoint de proclamer l'ordre du silence à toute l'armée achéenne. Et moi, debout, je dis au milieu de la foule: « Silence ! Achéens, que tout le monde se taise ! Qu'on soit muet ! Silence ! » Et ma voix fit le calme dans la multitude. Il dit alors: « O fils de Pélée, mon père, reçois ces libations, charme qui attire les morts. Viens boire le sang noir de la vierge, ce sang pur que nous t'offrons, l'armée et moi; sois-nous propice ! Accorde nous de délier les pouples et les amarres de nos nef; et que d'Ilion un retour favorable nous ramène tous à la patrie ! »

A ces mots, toute l'armée éleva sa prière. Ensuite, prenant par, la poignée le glaive garni d'or, il le tira du fourreau, et aux jeunes gens choisis dans l'armée argienne, il fit signe de saisir la jeune fille. Mais quand elle eut compris, elle tint ce langage: « O Argiens, qui avez ravagé ma cité, c'est de plein gré que je meurs. Que nul ne touche mon corps ! Je tendrai la gorge d'un cœur vaillant. Laissez-moi libre, par les dieux ! que je meure libre, sous vos coups ! Être appelée esclave chez les morts, moi, princesse, j'en rougirais. » Les gens l'acclamèrent, et sire Agamemnon dit aux jeunes gens de lâcher la vierge. [Eux n'eurent pas plus tôt entendu les derniers mots qu'ils la lâchèrent, dociles à l'autorité souveraine.] Quand elle eut entendu la parole du maître, elle saisit ses voiles, et du haut de l'épaule les déchira jusqu'au milieu du flanc près du nombril, découvrant ses seins et son admirable poitrine de statue. Puis, mettant un genou en terre, elle dit ces mots d'une incomparable bravoure : « Voici ma poitrine, jeune homme; si c'est là que tu veux frapper, frappe; si c'est au cou, voici ma gorge prête. » Lui, partagé entre deux volontés contraires par pitié pour la jeune fille, il tranche avec le fer le passage du souffle; et un jet de sang se mit à couler. Mais, quoique expirante, elle eut grand soin de tomber avec décence, en cachant ce qu'il faut cacher aux yeux des mâles. Quand elle eut rendu l'âme sous le coup mortel,

aucun des Argiens n'eut la même besogne. Les uns, de leurs mains, jetaient des feuillages sur la morte; d'autres emplissaient le bûcher de troncs de pins, et qui n'apportait rien essayait du voisin ces reproches : « Tu restes là, misérable, sans voile ni parure pour la jeune fille, les mains vides? N'iras-tu rien offrir à ce cœur si vaillant, à cette âme d'élite? » Á conter pareils traits sur la mort de ta fille, je vois en toi la plus heureuse des mères et la plus infortunée des femmes. »

Le spectateur profite ainsi d'un récit avec force détails sur l'exécution des deux jeunes filles qui ont su petit à petit s'imposer aux yeux de tous.

2. La présence de chaque héroïne dans la pièce

Iphigénie et Polyxène ont certes des points communs dans leur destinée, elles n'en sont pas moins présentées de façon très différente dans ces deux pièces. Le titre de chacune d'elles le confirme ; apparemment, Iphigénie est bien la véritable héroïne de la pièce alors que Polyxène semble émerger de la douleur d'Hécube. Nous sommes à même de nous demander ce qui pourrait justifier l'héroïsation de l'une et comment l'autre accèderait à ce titre. Étudions alors dans un premier temps la place qu'occupe chacune d'elle sur scène, première approche de leur conquête de l'espace.

Nous pouvons constater que malgré l'absence sur scène de l'une comme de l'autre, les pièces évoquent les deux princesses dès les premiers vers. En effet, l'oracle de Calchas a provoqué l'insomnie d'Agamemnon, rongé par les remords d'avoir fait demandé sa fille Iphigénie sous un prétexte. Le roi regrette sa décision et un fidèle esclave le trouve au petit matin totalement désemparé¹⁰ :

ΑΓ. Οὐκ οὐκ φθόγγος γ' οὐτ' ὀρνίθων
οὔτε θαλάσσης · σιγαὶ δ' ἀνέμων
τόνδε κατ' Εὐριπον ἔχουσιν.
ΠΡ. Τί δὲ σὺ σκηνῆς ἐκτὸς αἰσσεις,
'Αγάμεμνον ἄναξ;
ἔτι δ' ἡσυχία τῇδε κατ' Αὐλιν,
καὶ ἀκίνητοι φυλακαὶ τειχέων.
Στείχωμεν ἔσω.

¹⁰EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 9-15/ 34-42/ 107-110.

Σὺ δὲ λαμπτήρος φάος ἀμπετάσας
 δέλτον τε γράφεις
 τήνδ', ἣν πρὸ χερῶν ἔτι βαστάζεις.
 καὶ ταῦτ' ἀπάλιν γράμματα συγχεῖς,
 καὶ σφραγίζεις λύεις τ' ὀπίσω
 ῥίπτεις τε πέδῳ πεύκην, θαλερὸν
 κατὰ δάκρυ χέων,
 καὶ τῶν ἀπύρων οὐδενὸς ἐνδεῖς
 μὴ οὐ μαίνεσθαι. [Τί νέον τί πονεῖς;]

35

40

Ἄδ' οὐ καλῶς
 ἔγνων τότ', αὖθις μεταγράφω καλῶς πάλιν
 εἰς τήνδε δέλτον, ἣν κατ' εὐφρόνης σκιάν
 λύοντα καὶ συνδουντά μ' εἰσεῖδες, γέρον.

110

AGAMEMNON. «Nulle voix, en tout cas, ni des oiseaux, ni de la mer. Le silence des vents règne ici sur l'Euriepe.

LE VIEILLARD. – Mais toi, pourquoi t'élancer ainsi hors de ta tente, seigneur Agamemnon ? Tout est calme en Aulis, et la garde du rempart est tranquille. (...) Mais toi-même, tu as allumé une lampe pour écrire sur cette tablette, que tu tiens entre tes mains, puis tu effaces au contraire l'écriture. Tu y mets ton cachet, puis tu le romps et tu jettes à terre la tablette de pin, en versant un flot de larmes. Rien ne manque à ton désarroi, qui touche à la folie. Quelle est ta peine ? (...)

AGAMEMNON. – Mais la mauvaise décision que j'ai prise alors, je la révoque pour une meilleure, par ces tablettes que tu m'as vu, dans l'ombre de cette nuit, ouvrir et refermer, vieil homme.

De même, après s'être présenté, les pensées du fantôme de Polydore vont pour sa sœur et au terrible sort qui l'attend. Iphigénie comme Polyxène au centre de toutes les conversations. Elles sont malgré tout présentes sous la forme du pronom personnel de la troisième personne au féminin singulier : « elle ». Et en effet, Agamemnon n'en peut plus de délibérer sur sa fille : avec lui-même, un fidèle serviteur, son frère Ménélas, son épouse ensuite... Les 163 premiers vers montrent le dialogue entre Agamemnon et un vieux serviteur dévoué à qui le roi se confie et ordonne de porter une missive à la reine, disant de ne pas faire venir Iphigénie. Après l'intervention du chœur, le serviteur ne réapparaît que pour introduire le frère du roi, Ménélas, qui a intercepté la missive. Agamemnon veut sauver sa fille, Ménélas ne pense qu'à la sacrifier pour partir en guerre. Les deux hommes s'affrontent durant presque cents vers au sujet d'Iphigénie, ainsi que le fait remarquer le chœur, témoin de la scène¹¹ :

Δεινὸν κασιγνήτοισι γίγνεσθαι λόγους
 μάχας θ', ὅταν ποτ' ἐμπέσωσιν εἰς ἔριν.

¹¹ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 376-377.

« C'est affreux de voir des frères discuter et batailler, pour peu qu'ils s'abandonnent aux querelles. »

Pas plus tôt avertie par Achille du véritable sort réservé à sa fille, Clytemnestre guette elle à son tour son époux avec qui elle s'entretient des vers 1105 à 1275. La discussion s'annonce rude, Clytemnestre met son époux devant le fait accompli¹² :

ΚΛ. Εἴφ' ἂν ἐρωτήσω σε γενναίως, πόσι.
ΑΓ. Οὐδέν κελευσμοῦ δεῖ μ' · ἐρωτᾶσθαι θέλω. 1130
ΚΛ. Τὴν παῖδα τὴν σὴν τὴν τ' ἐμὴν μέλλεις κτανεῖν;

Πάντ' οἶδα καὶ πεπύσμεθ' ἃ σὺ μέλλεις με δρᾶν ·
αὐτὸ δὲ τὸ σιγᾶν ὁμολογοῦντός ἐστί σου
καὶ τὸ στενάζειν πολλά. Μὴ κάμης λέγων.

CLYTEMNESTRE. « Réponds en homme d'honneur à mes questions, mon époux.

AGAMEMNON. – Nul besoin de m'en prier : je consens à tes questions. (...)

CLYTEMNESTRE. – Je sais tout : j'ai appris ce que tu me prépares. Ton silence même est un aveu, tous ces soupirs aussi. Épargne-toi la peine de parler. »

La reine se lance alors dans une tirade de près de 130 vers pour sauver sa fille. Achille lui-même se rallie à sa cause. Iphigénie est le centre de toutes les conversations ; tour à tour « l'enfant, la fille, la sœur, la jeune fille, la vierge, la princesse... » selon qui parle en son nom. La jeune fille à sacrifier n'est même pas encore sur scène que tous s'agitent autour d' « elle ». Le personnage devient omniprésent. Pourtant, cela n'est pas suffisant. En effet, Emile Benveniste, dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, ¹³ aborde la question de « l'homme dans la langue ». Il rapporte notamment comment les grammairiens arabes pensent la personne verbale qui se réalise dans une opposition. Pour eux, la première personne est *al-mutakallimu*, « celui qui parle » ; la deuxième *al-muhātābu*, « celui à qui on s'adresse » ; mais la troisième est *al-yā'ibu*, « celui qui est absent ». Si les deux premières personnes se justifient l'une l'autre et permettent l'affirmation du sujet, on voit bien la non légitimité de la troisième personne qui a pour fonction d'exprimer la « non personne ». Il est donc primordial qu'Iphigénie s'implique dans le schéma réversible permis par les personnes « je » et « tu » ; ceci afin de devenir un « je » actif qui s'élève à travers un discours contre les « tu », les « vous » que sont ses interlocuteurs. Un héros ne peut pas se contenter de susciter les interrogations. L'absence pourrait se justifier après l'accomplissement de faits héroïques, or Iphigénie par exemple

¹² *Ibidem*, vers 1129-1131/ 1141-1143.

¹³ BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 1. [Paris] : Gallimard, 1980. p.228.

n'a encore rien fait pour accéder au statut du héros légendaire dont la gloire survit à travers les siècles.

Il faut que nos princesses deviennent des héroïnes. Et le « devant de la scène » n'est pas des plus faciles à conquérir.

En effet, les spectateurs doivent attendre 613 vers avant de voir pour la première fois le personnage d'Iphigénie sur scène. Iphigénie ne peut clairement s'exprimer qu'à partir du vers 631. Sa première intervention est bien innocente ; la princesse est toute à la joie de revoir son père et ne se doute pas un seul instant du sort qui l'attend¹⁴ :

ὦ μητερ, ὑποδραμοῦσά σ', ὀργισθῆς δὲ μή,
πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τὰμὰ προσβαλῶ.

« Ma mère, je veux te devancer – ne m'en veuille pas – et courir presser mon cœur contre le cœur de mon père. »

Elle quitte très rapidement la scène : son père, rongé par des remords dont elle ignore la cause, la somme de sortir¹⁵ :

ΑΓ. Ζηλῶ σέ μᾶλλον ἢ 'μέ τοῦ μηδέν φρονεῖν.
Χώρει δὲ μελάθρων ἐντός — ὀφθῆναι κόραις
πικρόν — φίλημα δοῦσα δεξιάν τέ μοι,
μέλλουσα δαρὸν πατρὸς ἀποικῆσιν χρόνον. 680

« Je t'envie : tu as plus de chance que moi de n'être au courant de rien. Mais rentre dans cette tente (il est déplaisant pour des jeunes filles de se laisser voir) après m'avoir donné un baiser et ta main, car tu vas si longtemps être loin de ton père ! »

Seul le spectateur prend la mesure de ces paroles à double sens.

Bien qu'elle soit l'objet de tous les dialogues, Iphigénie ne pourra reprendre la parole que pour défendre sa vie. En effet, sa mère ne pouvant y parvenir, la princesse plaide à son tour pour sa vie des vers 1211 à 1252. Nous sommes à même de remarquer qu'Iphigénie était pourtant présente sur scène depuis le vers 1120. Mais Clytemnestre a jugé de parler en son nom comme elle l'annonce clairement aux vers 1121 :

Τὰ δ' ἄλλ' ἐγὼ πρὸ τῆσδε κάμαυτῆς φράσω.

« Mais pour le reste, c'est moi qui parlerai en son nom et au mien. »

¹⁴ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 631-632.

¹⁵ *Ibidem*, vers 677-680.

Iphigénie est considérée comme une enfant et n'a pas droit à la parole. Et c'est en ceci que l'on apprécie à sa juste valeur sa longue tirade qui découle de sa propre initiative :

Εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,
 πείθειν ἐπάδουσ', ὥσθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτρας,
 κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην,
 ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον. Νῦν δὲ τὰπ' ἐμοῦ σοφά,
 δάκρυα παρέξω · ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν. 1215
 Ἴκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν
 τὸ σῶμα τοῦμόν, ὅπερ ἔτικτεν ἦδε σοι,
 μή μ' ἀπολέσης ἄωρον · ἡδὺ γὰρ τὸ φῶς
 βλέπειν · τὰ δ' ὑπὸ γῆς μή μ' ἰδεῖν ἀναγκάσης.
 Πρώτη σ' ἐκάλεσα πατέρα καὶ σὺ παῖδ' ἐμέ · 1220
 πρώτη δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμόν
 φίλας χάριτας ἔδωκα κἀντεδεξάμην.
 Λόγος δ' ὁ μὲν σὸς ἦν ὅδ' · « Ἄρά σ', ὦ τέκνον,
 εὐδαίμον' ἀνδρὸς ἐν δόμοισιν ὄψομαι,
 ζῶσάν τε καὶ θάλλουσαν ἀξίως ἐμοῦ; » 1225
 Οὐμὸς δ' ὅδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης
 γένειον, οὐ νῦν ἀντιλάζυμαι χερὶ ·
 « Τί δ' ἄρ' ἐγὼ σέ; πρέσβυν ἄρ' εἰσδέξομαι
 ἐμῶν φίλαισιν ὑποδοχαῖς δόμων, πάτερ,
 πόνων τιθηνοὺς ἀποδιδουῖσά σοι τροφάς; » 1230
 Τούτων ἐγὼ μὲν τῶν λόγων μνήμην ἔχω,
 σὺ δ' ἐπιλέλῃσαι, καὶ μ' ἀποκτεῖναι θέλεις.
 Μή, πρὸς σε Πέλοπος καὶ πρὸς Ἀτρέως πατρὸς
 καὶ τῆσδε μητρός, ἥ πρὶν ὠδίνουσ' ἐμέ
 νῦν δευτέραν ὠδῖνα τήνδε λαμβάνει. 1235
 Τί μοι μέτεστι τῶν Ἀλεξάνδρου γάμων
 Ἑλένης τε; πόθεν ἦλθ' ἐπ' ὀλέθρῳ τῷμῳ, πάτερ;
 Βλέψον πρὸς ἡμᾶς, ὄμμα δὸς φίλημά τε,
 ἵν' ἀλλὰ τοῦτο κατθανοῦσ' ἔχω σέθεν
 μνημεῖον, εἰ μὴ τοῖς ἐμοῖς πείσῃ λόγοις. 1240
 Ἀδελφε, μικρὸς μὲν σὺ γ' ἐπίκουρος φίλοις,
 ὅμως δὲ συνδάκρυσον, ἰκέτευσον πατρὸς
 τὴν σὴν ἀδελφὴν μὴ θανεῖν · αἰσθημὰ τοι
 κἀν νηπίοις γε τῶν κακῶν ἐγγίγνεται.
 Ἴδου σιωπῶν λίσσεται σ' ὅδ', ὦ πάτερ. 1245
 Ἀλλ' αἰδεσαί με καὶ κατοίκτιρον βίον.
 Ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλῳ ·
 ὃ μὲν νεοσσός ἐστιν, ἥ δ' ἡϋξημένη.
 Ἐν συντεμοῦσα πάντα νικήσω λόγον ·
 τὸ φῶς τόδ' ἀνθρώποισιν ἡδιστον βλέπειν, 1250
 τὰ νέρθε δ' οὐδέν · μαίνεται δ' ὃς εὐχεται
 θανεῖν. Κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν.

IPHIGÉNIE. « Mon père, si j'avais l'éloquence d'Orphée, si mon chant persuadait les rochers de me suivre, si mes paroles charmaient les cœurs à mon gré, c'est cette voie que

j'aurais prise. Mais je n'ai d'autre talent à t'offrir que les larmes, ce sont mes seules ressources. Mon rameau de suppliante, c'est ce corps que je presse contre ton genou et que ma mère a mis au monde pour toi. Ne me fais pas périr avant l'heure: il est doux de contempler la lumière. Ne me force pas à voir le monde souterrain. La première, je t'appelai mon père et tu me nommas ton enfant, la première je m'abandonnai sur tes genoux, je te donnai de tendres caresses que tu me rendais. Tu me disais alors: « Te verrai-je, ma fille, heureuse au foyer d'un mari, mener une vie florissante et digne de mon rang? » Et moi je répondais, suspendue à ton cou et pressant cette barbe que ma main touche en ce moment: « Et moi, que ferai-je pour toi! Quand tu seras vieux, t'offrirai-je une tendre hospitalité dans ma demeure, mon père, pour te rendre les soins dévoués avec lesquels tu m'as nourrie »? De ces paroles, je garde le souvenir, mais toi, tu les as oubliées, et tu veux me tuer. Oh non, par Pélopes, par ton père Atrée, par ma mère que voici, qui jadis m'a enfantée dans la souffrance et maintenant souffre ici un second enfantement! Qu'ai-je à voir avec les amours d'Alexandre et d'Hélène? Se peut-il qu'il soit venu pour ma perte, mon père !? Tourne les yeux vers nous, accorde-moi un regard, un baiser, pour qu'en mourant j'emporte au moins ce souvenir de toi, si mes paroles ne peuvent te convaincre.

Mon frère, tu es bien petit encore pour secourir les tiens. J'oins pourtant tes larmes aux miennes, viens supplier ton père de ne pas faire mourir ta sœur. Même les tout petits sentent bien les malheurs. Vois, sans rien dire il te supplie, mon père. Ah ! aie égard à moi, prends pitié de ma vie. Oui, par ton menton, nous te supplions, tes deux chéris, lui, ton oiselet, et moi, ta grande fille!

Un mot pour faire court l'emportera sur tout autre: voir cette lumière est aux hommes le plus doux des biens; sous terre, il n'y a plus rien. Il faut être fou pour souhaiter de mourir. Mieux vaut une vie malheureuse qu'une mort glorieuse ! »

Iphigénie tente d'apitoyer son « père » plutôt que le roi ou le bourreau. Racine lui-même reviendra à cet argument dans son *Iphigénie* en 1674¹⁶. Iphigénie rentre dans l'action : elle se laisse d'abord gagner par le désespoir et ne veut pas mourir. Son tumulte intérieur lui fait alors adopter des accents tragiques et emprunter dans une très longue tirade le langage lyrique habituellement réservé au chœur, des vers 1279 à 1335. A défaut d'être dans l'action de la pièce, cette pause permet de mettre en relief l'injustice de la situation du personnage ainsi que la douleur qui l'accable. En outre, elle permet également de magnifier la métamorphose d'Iphigénie qui prend finalement non seulement la décision de mourir mais qui en plus doit convaincre Clytemnestre ou encore Achille de son choix. Jusqu'au funeste récit du messager, Iphigénie reste sur scène, à converser avec tous. En toute conscience, elle annonce dans les vers 1368 à 1401 sa décision à Clytemnestre et Achille, tous deux prêts à la sauver¹⁷ :

¹⁶ RACINE, Jean. *Théâtre complet. Tome II*. Paris : Garnier Flammarion, 1965. *Iphigénie*, Acte IV, scène 4, vers 1698-1744. Cf. Annexe 3.

¹⁷ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1368-1373.

Μῆτερ, εἰσακούσατε
 τῶν ἐμῶν λόγων · μάτην γάρ σ' εἰσορῶ θυμουμένην
 σῶ πόσει· τὰ δ' ἀδύναθ' ἡμῖν καρτερεῖν οὐ ῥάδιον. 1370
 Τὸν μὲν οὖν ξένον δίκαιον αἰνέσαι προθυμίας ·
 ἀλλὰ καὶ σέ τοῦθ' ὄραν χρή, μὴ διαβληθῇ στρατῶ,
 καὶ πλεον πράξωμεν οὐδέν, ὅδε δὲ συμφορᾶς τύχη.

« Ma mère, prêtez tous deux l'oreille à mes paroles. C'est en vain que je te vois te révolter contre ton époux. Devant l'impossible je ne peux guère m'obstiner. Sans doute est-il juste de remercier cet étranger de son dévouement ; mais toi-même tu dois veiller à ce qu'il ne s'expose pas à être blâmé par l'armée, et sans aucun profit pour nous, à s'attirer quelque malheur. »

Elle doit ensuite résister aux offres d'Achille, acquis à sa cause¹⁸. Le héros lui fait alors une ultime proposition :

ΑΧ. ὦ λῆμ' ἄριστον, οὐκ ἔχω πρὸς τοῦτ' ἔτι
 λέγειν, ἐπεὶ σοι τάδε δοκεῖ · γενναῖα γὰρ
 φρονεῖς · τί γὰρ τάληθές οὐκ εἴποι τις ἄν;
 Ὅμως δ', ἴσως γὰρ κἂν μεταγνοίης τάδε,
 ὥς οὖν ἂν εἰδῇς τὰπ' ἐμοῦ λελεγμένα, 1425
 ἐλθὼν τάδ' ὅπλα θήσομαι βωμοῦ πέλας,
 ὥς οὐκ ἑάσων σ', ἀλλὰ κωλύσων θανεῖν.

« Je n'ai plus rien à répondre, puisque ta décision est prise. Tes sentiments sont généreux : pourquoi ne pas le dire, puisque c'est vrai. Toutefois, tu pourrais encore changer d'avis ; sache donc ce que je te propose : j'irai placer ces armes près de l'autel, non pour permettre mais pour empêcher ta mort. »

C'est encore elle qui doit soutenir sa mère désespérée à l'idée de perdre sa fille¹⁹. Les vers 1464 à 1466 le montrent suffisamment :

ΚΛ. ὦ τέκνον, οἷχῃ;
 ΙΦ. Καὶ πάλιν γ' οὐ μὴ μόλω.
 ΚΛ. Λιποῦσα μητέρ';
 ΙΦ. Ὡς ὀρᾷς γ', οὐκ ἀξίως. 1465
 ΚΛ. Σχές, μὴ με προλίπῃς.
 ΙΦ. Οὐκ ἐὼ στάζειν δάκρυ.

CLYTEMNESTRE. « Mon enfant, tu t'en vas ?

IPHIGÉNIE. – Oui, et sans retour.

CLYTEMNESTRE. – Tu laisses ta mère ?

IPHIGÉNIE. – Tu le vois : sans que tu l'aies mérité.

CLYTEMNESTRE. – Arrête, ne m'abandonne pas !

IPHIGÉNIE. – Je ne veux pas que tu verses de larmes. »

Elle fait également preuve de tous les courages en entraînant le chœur à l'accompagner à son propre sacrifice²⁰. Elle commence ainsi :

¹⁸ *Ibidem*, vers 1416-1432.

¹⁹ *Ibidem*, vers 1433-1466.

Ὑμεῖς δ' ἐπευφημήσατ', ὦ νεάνιδες,
 παιᾶνα τῇμῃ συμφορᾷ Διὸς κόρην
 Ἄρτεμιν · ἴτω δὲ Δαναΐδαις εὐφημία.
 Κανὼ δ' ἐναρχέσθω τις, αἰθέσθω δὲ πῦρ
 προχύταις καθαρσίοισι, καὶ πατήρ ἐμὸς
 ἐνδεξιούσθω βωμόν · ὥς σωτηρίαν
 Ἑλλησι δώσουσ' ἔρχομαι νικηφόρον.

1470

« Et vous, jeunes femmes, entonnez pieusement sur ma destinée un péan en l'honneur de la fille de Zeus, Artémis. Que les Danaens gardent un pieux silence. Que l'on prépare les corbeilles, que la flamme consume l'orge lustrale, que mon père passa par la droite le tour de l'autel. Car c'est le salut que je viens apporter aux Grecs, et la victoire. »

Iphigénie a su conquérir la scène face au drame dont elle est l'objet. Sujet de toutes les conversations, elle est au début de la pièce, même lorsqu'elle arrive sur scène, reléguée comme observatrice des débats dont elle est l'objet. Iphigénie va pourtant trouver le moyen de s'affirmer. Petit à petit, le spectateur observe une ascendance dans la prise de parole de la princesse qui finit par s'imposer à tous les autres personnages.

La situation est bien différente avec Polyxène. En effet, si Iphigénie est le centre d'intérêt de la pièce d'Euripide, l'auteur n'en a pas fait de même avec Polyxène. Cette princesse déchue ne se révèle être qu'une épreuve de plus dans la vie de sa mère : Hécube. Ainsi, ses interventions se font plutôt rares. Rappelons-nous en outre que l'ultime vengeance d'Hécube sur le Thrace Polymestor se veut accomplie au nom de son fils Polydore. Polyxène n'occupe donc à aucun égard le devant de la scène. Elle apparaît pour la première fois au vers 177 où sa mère lui apprend le sort qui lui est réservé²¹ :

ΠΟΛΥΞΕΝΗ
 Ἰὼ·
 μήτηρ μήτηρ τί βοῆς; Τί νέον
 καρύξας' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν
 θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας;
ΕΚ. Οἷμοι, τέκνον.
ΠΛ. Τί με δυσφημεῖς; Φροίμιά μοι κακά.
ΕΚ. Αἰαὶ σῆς ψυχᾶς.

180

POLYXÈNE. « Ah ! ma mère, ma mère, pourquoi ces cris ? Quelle nouvelle as-tu annoncée pour me faire sortir ainsi de la maison, blottie d'effroi, comme un oiseau ?

HÉCUBE. – Hélas ! Mon enfant !

POLYXÈNE. – Pourquoi me saluer de paroles sinistres ? Funeste préambule !

HÉCUBE. – Las sur ta vie !

²⁰ *Ibidem*, vers 1466-1531.

²¹ EURIPIDE, *Hécube*, vers 177-182.

Elle a alors à peine le temps de plaindre sa mère dont elle ne pourra plus s'occuper qu'Ulysse arrive prendre le devant de la scène. Elle ne reparlera plus qu'à deux reprises. Elle signifie d'abord à Ulysse sa décision de mourir²². Elle commence ainsi :

ΠΛ. Ὅρῶ σ', Ὀδυσσεύ, δεξιάν ὄφ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος.
Θάρσει· πέφευγας τὸν ἔμδν Ἰκέσιον Δία· 345
ὥς ἔψομαι γέ τοι τ' ἀναγκαίου χάριν
θανεῖν τε χρῆζουσ'· εἰ δέ μὴ βουλήσομαι,

« Je te vois, Ulysse, cacher la main droite sous ton manteau, et détourner la face, de peur que je ne touche ton menton. Rassure-toi : tu as échappé au Zeus Suppliant qui me protège ; oui, je te suivrai, à la fois parce qu'il le faut et que je désire la mort. »

Sa décision est sans appel, elle fait alors ses adieux à sa mère²³ qui se lamente plus sur son sort que sur celui de sa fille, comme le montre cet extrait :

ὦ μήτηρ, ὦ τεκοῦσ', ἄπειμι δὴ κάτω,
ΕΚ. ὦ θυγάτηρ, ἡμεῖς δ' ἐν φάει δουλεύσομεν. 415
ΠΛ. ἀνυμφος ἀνυμέναιος ὦν μ' ἐχρην τυχεῖν,
ΕΚ. Οἰκτρὰ σὺ, τέκνου, ἀθλία δ' ἐγὼ γυνή.
ΠΛ. ἐκεῖ δ' ἐν Ἄϊδου κείσομαι χωρὶς σέθεν.
ΕΚ. Οἴμοι· τί δράσω; ποῖ τελευτήσω βίον;
ΠΛ. Δούλη θανοῦμαι, πατρός οὔσ' ἐλευθέρου. 420
ΕΚ. Ἡμεῖς δὲ πεντήκοντά γ' ἄμμοροι τέκνων.
ΠΛ. Τί σοι πρὸς Ἑκτόρ' ἢ γέροντ' εἶπω πόσιν;
ΕΚ. Ἀγγελλε πασῶν ἀθλιωτάτην ἐμέ.

POLYXÈNE. « O ma mère, ô toi qui m'enfantas, je m'en vais sous la terre...

HÉCUBE. – Et nous, ma fille, nous vivrons pour être esclave.

POLYXÈNE. – sans l'époux, sans l'hymen que j'aurais dû connaître...

HÉCUBE. – Tu es à plaindre, enfant, et moi, bien misérable.

POLYXÈNE. – et là-bas, dans l'Hadès, je resterai sans toi.

HÉCUBE. – Hélas ! que faire ? Où donc finir mes jours ?

POLYXÈNE. – Je vais mourir esclave, et mon père était libre.

HÉCUBE. – Et nous aurons perdu, nous, nos cinquante enfants.

POLYXÈNE. – Que dirai-je à Hector ou à ton vieil époux ?

HÉCUBE. – Que je suis malheureuse entre toutes les femmes. »

Le sort de Polyxène apparaît comme moins problématique que celui d'Iphigénie étant donné son nouveau statut d'esclave et le moindre investissement de ses protecteurs. Mais Polyxène ne prend pas non plus facilement la parole dans le débat dont elle est la victime. C'est sa mère qui lui demande de plaider sa cause auprès d'Ulysse : Polyxène

²² *Ibidem*, vers 342-378.

²³ *Ibidem*, vers 402-443.

annonce alors qu'elle préfère la mort. De toute façon, elle n'a pas vraiment le choix, pas plus qu'Iphigénie ne l'a eu et ce, malgré sa condition. Si la conversion d'Iphigénie reste malgré tout plus impressionnante dans le schéma dramatique, les deux jeunes filles ont affronté leur destin pour laisser derrière elles un souvenir qui a traversé les siècles. Étudions donc la marche vers la mort qui a conduit chacune d'entre elles à façonner sa propre image.

3. L'heure du sacrifice

La mort était le destin inéluctable de nos deux princesses. La décision d'Iphigénie semble peut-être plus spectaculaire du fait de son rang de princesse libre dans une aristocratie puissante. Cependant, ni l'une ni l'autre n'a eu le choix entre la vie et la mort. L'acceptation de ce destin a cependant été plus ou moins rapide selon les personnages, en raison de la différence de leur situation. En effet, a priori, on se trouve face au même type de personnage royal qui attire l'intérêt des dieux. D'ailleurs, ceux-ci n'hésitent pas à exercer une pression : si Iphigénie ne meurt pas, la flotte grecque ne peut pas embarquer vers Troie et si Polyxène n'est pas sacrifiée, la même flotte ne peut plus repartir. Mais la marche à la mort révèle leur altérité et donc leur identité propre : leur vie détermine leur décision face à la mort. Iphigénie est heureuse, et son sacrifice est le résultat d'une vision noble de l'honneur. Au contraire, Polyxène est résignée, elle se retrouve esclave pour qui la mort est le meilleur sort qui lui reste ; elle meurt pour sauver son propre honneur.

On remarque la prise d'autonomie des personnages théâtraux d'Euripide. Iphigénie et Polyxène prennent en main leur propre destin. Certes, chacune d'elles meurt sous le poids de la religion mais le fait est que chacune a su créer son image : Iphigénie meurt en martyre, Polyxène en princesse déchue restée cependant toujours digne malgré les épreuves subies.

Ces deux princesses ont choisi leur marche vers la mort et ont su marquer les esprits comme l'illustrent parfaitement les récits des messagers dans les pièces. En effet, il

convient de se rappeler que le théâtre antique ne met pas en scène de mise à mort. D'abord, tout le monde connaît l'issue de la pièce ; il n'y a aucun suspense dans le déroulement de l'action jusqu'à son terme, à la différence de notre conception du théâtre actuel. C'est l'échange dans le dialogue qui prime au V^e siècle, siècle de la parole. Ensuite, un récit permet de soustraire aux regards le caractère barbare du sacrifice humain et de faire conserver à la tragédie son caractère noble.

Il faut se rappeler qu'Iphigénie a quitté sa mère pour s'avancer seule vers le lieu de son sacrifice. Commence alors le récit du messager, lorsque la foule accompagne la malheureuse. Iphigénie s'est montrée suffisamment forte auprès de Clytemnestre, elle doit ensuite reconforter son père. En effet, le roi Agamemnon ne peut supporter la vision de sa fille²⁴ :

ἀνεστέναξε, κάμπαλιν στρέψας κάρα
δάκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς. 1550

« (..) il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux. »

Face à la douleur paternelle, Euripide s'applique alors à mettre en relief le courage d'Iphigénie qui réussit à dépasser le statut de fille. Presque encore une enfant, Iphigénie a mûri bien vite. Malgré la peine de tous ceux pour qui elle compte et qui cherchent à la retenir, Iphigénie choisit de se sacrifier pour le bien de sa patrie, montrant comment elle accepte ce qui incombe à son statut de princesse²⁵ :

ἔλεξε τοιάδ' · « ὦ πάτερ, πάρειμί σοι,
τούμὸν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας
καὶ τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίης ὕπερ
θῦσαι δίδωμ' ἐκοῦσα πρὸς βωμὸν θεᾶς 1555
ἄγοντας, εἵπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε.
Καὶ τοῦπ' ἔμ' εὐτυχοῖτε, καὶ νικηφόρου
δορὸς τύχοιτε πατρίδα τ' ἐξίκοισθε γῆν.
Πρὸς ταῦτα μὴ ψαύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ ·
σιγῇ παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως. » 1560

« Père, me voici. Je livre ma personne pour ma patrie et pour la terre de Grèce tout entière : sacrifiez-moi, j'y consens, menez-moi à l'autel de la déesse, puisque l'oracle l'exige. Autant qu'il dépend de moi, soyez heureux, obtenez la victoire pour vos armes et regagnez le sol de la patrie. Aussi, qu'aucun Argien ne porte la main sur moi : je tendrai ma gorge en silence, courageusement. »

²⁴ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1549-1550.

²⁵ *Ibidem*, vers 1552-1560.

Iphigénie, par sa conduite face à la mort, a su gagner le respect de tous : sa famille ainsi que la foule de soldats impressionnés par le calme et la grandeur d'âme de leur princesse. Et s'ils n'ont pas vraiment perçu la noblesse de sa décision, ils ne peuvent en revanche qu'être fascinés par son courage face à la mort, que personne ne peut éviter, qui terrorise chacun, surtout à l'aube d'un affrontement.

C'est alors que le miracle peut se produire : Artémis subtilise une biche à Iphigénie au moment où le devin Calchas tranche la gorge de la victime. La bravoure d'Iphigénie a non seulement impressionné les hommes mais également les dieux. Iphigénie a su donner une image que les dieux ont choisi de valoriser comme l'a bien compris le messager venu tout rapporter à Clytemnestre²⁶ :

Πέμπει δ' Ἀγαμέμνων μ' ὥστε σοι φράσαι τάδε,
λέγειν θ' ὅποιās ἐκ θεῶν μοίρας κυρεῖ
καὶ δόξαν ἔσχεν ἄφθιτον καθ' Ἑλλάδα. 1605

« Agamemnon m'envoie pour te rapporter cela, pour te dire aussi quel destin les dieux réservent à ta fille et quelle gloire impérissable elle s'est acquise à travers la Grèce. »

Grâce à Euripide, Iphigénie a créé son propre mythe et reste éternellement dans la mémoire des hommes.

La situation de Polyxène est différente. En effet, contrairement à Iphigénie chérie par beaucoup, Polyxène se retrouve seule, princesse vaincue, devenue esclave et demandée en sacrifice. C'est face à cette situation qu'elle va alors prendre position et montrer à tous son courage et son indépendance face à la mort. Comme Iphigénie, Polyxène n'a pas eu le choix : elle mourra inévitablement. Elle semble pourtant très vite tirer parti de son sort et le dit clairement à Ulysse venu la chercher.

C'est lorsqu'elle s'élève seule contre tous que Polyxène conquiert le respect de chacun. En effet, elle s'adresse aux Argiens des vers 547 à 552 :

ὦ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,
ἐκοῦσα θνήσκω· μή τις ἄψηται χροός
τοῦμοῦ· παρέξω γάρ δέρην εὐκαρδίως.
Ἐλευθέραν δέ μ', ὥς ἐλευθέρα θάνω, 550
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείναντ'· ἐν νεκροῖσι γάρ
δοῦλη κεκλησθαι βασιλῆς οἷός' αἰσχύνομαι.

« O Argiens, qui avez ravagé ma cité, c'est de plein gré que je meurs. Que nul ne touche mon corps ! je tendrai ma gorge d'un cœur vaillant. Laissez-moi libre, par les dieux ! que je

²⁶ *Ibidem*, vers 1604-1606.

meure libre sous vos coups ! Être appelée esclave chez les morts, moi, princesse, j'en rougirais. »

En rappelant la victoire des Grecs, Euripide met en relief le courage de Polyxène qui ose, malgré le ravage de sa cité et sa situation de princesse prisonnière, revendiquer sa liberté face à son destin. Libre de toute entrave, Polyxène va jusqu'à présenter à son bourreau sa gorge nue, prête, comme si pas un instant elle n'avait reculé devant la mort, qui avait d'abord tellement effrayé Iphigénie. Rappelons-nous les premières paroles de la princesse au vers 1252 : « Mieux vaut une vie malheureuse qu'une mort glorieuse ! ». Polyxène, qui a déjà subi trop d'épreuves, a une autre ligne de conduite : plutôt mourir que d'être esclave ! On remarque l'état dans lequel se trouve la princesse, qui revendique à en crier sa liberté. Sa tirade enflammée, parcourue de points d'exclamation et d'impératifs la montre animée d'un courage farouche, voire provocateur lorsqu'elle présente de son plein gré sa gorge nue.

Polyxène a elle aussi façonné une image qui a su conquérir ses ennemis en admiration devant sa bravoure comme le montre le dernier passage du récit du messager²⁷ :

ἀλλ' οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυρᾶν
κορμούς φέροντες πευκίνους, ὃ δ' οὐ φέρων 575
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·
Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χερσὶν ἔχων;
Οὐκ εἴ τι δώσω τῇ περισσ' εὐκαρδίῃ
ψυχὴν τ' ἀρίστη; Τοιάδ' ἀμφὶ σῆς λέγων 580

« Les uns, de leurs mains, jetaient des feuillages sur la morte ; d'autres emplissaient le bûcher de troncs de pins, et qui n'apportait rien essayait du voisin des reproches : « Tu restes là, misérable, sans voile ni parure pour la jeune fille, les mains vides ? N'iras-tu rien offrir à ce cœur si vaillant, à cette âme d'élite ? »

Nos deux princesses ont dû se sacrifier. L'une et l'autre ont dû assumer leur rôle de princesse. Elles devaient mourir, mais chacune d'elles a su donner à ses bourreaux la vision de sa propre initiative. Polyxène sauve sa vertu et son honneur, tout comme Iphigénie d'ailleurs. En effet, malgré la volonté d'Achille de protéger la princesse, la foule de soldats était en route pour mener de force Iphigénie au sacrifice. Iphigénie a alors, au nom de sa patrie, sauvé son honneur et donné à sa mort une noblesse inégalable. Toutes

²⁷ *Hécube*, vers 573-580.

deux sont mortes au nom d'une liberté revendiquée, « courageusement »²⁸ comme elles le proclament haut et fort l'une et l'autre.

III. Héros et héroïnes face aux dieux et à leur destin : la modernité d'Euripide

1. Des dieux à taille humaine

Euripide n'a pas connu de son vivant la gloire de ses prédécesseurs. Analysons donc comment ses pièces ont pu choquer un public peu habitué aux idées véhiculées par cet auteur, notamment celles de l'existence des dieux et de leur qualité de juge.

La mise en place de héros détourne les types de personnages habituels et leurs caractères. Le théâtre d'Euripide détourne même les dieux de leur Olympe pour les présenter proches des êtres humains. Nous savons que les Grecs se représentaient les dieux sous des traits humains et leur attribuaient tout pouvoir sur les mortels. Les dieux et le respect de la religion étaient les garants d'une prospérité dans la vie comme dans l'au-delà. Mais, au contraire d'Eschyle ou de Sophocle, Euripide ne leur réserve pas exactement un rôle de première importance, tant en ce qui concerne leur apparition propre que celle de leur substitut : le chœur. Comme l'écrit Jacqueline de Romilly dans son ouvrage *La modernité d'Euripide*²⁹, « l'ordre divin n'assure plus à l'aventure humaine sa cohérence ni son sens ».

²⁸ *Ibidem*, vers 549 et EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1560.

²⁹ de ROMILLY, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. p. 22.

Euripide ne fait intervenir les dieux que pour mieux les ridiculiser ou dénoncer leurs motivations profondes. Il nous présente des divinités aux défauts très humains, coléreuses, vengeresses, avides de leurs privilèges, jalouses etc. Le mythe rapporte clairement la raison du sacrifice d'Iphigénie : son père le roi Agamemnon aurait offensé la déesse Artémis³⁰ :

Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίᾳ κεχρημένοις
ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν, ἣν ἔσπειρ' ἐγώ, 90
Ἄρτεμιδι θύσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον,
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφᾶς Φρυγῶν
θύσασσι, μὴ θύσασσι δ' οὐκ εἶναι τάδε.

« Dans notre embarras, le devin Calchas nous révéla que ma propre fille, Iphigénie, devait être immolée à Artémis, maîtresse de cette terre. La traversée aurait alors lieu et les Phrygiens seraient écrasés. Cela, si nous l'immolions : sinon, rien ne se ferait. »

C'est une déesse qui réclame une vie humaine, une jeune enfant dont le seul crime est d'être née d'un homme en proie au courroux des dieux.

C'est aussi une déesse, Aphrodite, dans *Hippolyte*, qui est jalouse d'Artémis qui reçoit, malgré ses dires, plus de marques de respect qu'elle de la part du prince Hippolyte³¹.

« [Hippolyte] se refuse à l'amour et s'abstient de l'hymen. C'est à la sœur de Phoibos, Artémis, la fille de Zeus, que vont ses hommages ; nulle divinité n'est pour lui aussi grande. (...) De ces égards je ne suis point jalouse : que m'importe en effet ? Mais les torts qu'il a eus envers moi, j'en châtierai Hippolyte aujourd'hui même. La plus grande part de mon plan est depuis longtemps prête ; (...) »

La déesse prétend ne pas être jalouse d'Artémis, c'est cependant cette différence dans les marques de respect qui est mise en avant par Aphrodite elle-même ; dans tous les cas, celle-ci s'attache à des privilèges qui ne lui sont pas accordés, faute de considération. Hippolyte n'a de dévotion qu'envers la déesse de la chasse. Celle de l'amour ne peut en être que mortifiée. Aphrodite se révèle alors un « personnage » subtilement « machiavélique », qui se plaît à accomplir sa vengeance par l'intermédiaire d'autrui. Le malheureux Hippolyte est aussi condamné au caprice d'une déesse. La réaction d'Artémis dans l'agonie d'Hippolyte³² est également sans appel :

(...) « Moi-même, de ma main, j'en frapperai un autre ; celui qu'elle chérira entre tous les mortels, mes traits inévitables en tireront vengeance. »

³⁰ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 88-93.

³¹ EURIPIDE, *Hippolyte*, vers 14-16/ 20-23.

³² *Ibidem*, vers 1420-1422.

Il n'y a pas une déesse plus responsable que l'autre. Est-ce à dire que l'univers divin pardonne tout, et surtout ce qui ne devrait pas l'être ? Á écouter Artémis parler au roi Thésée, peut-être...³³ :

(...) « Quant à ta faute, ton ignorance est une première excuse. »

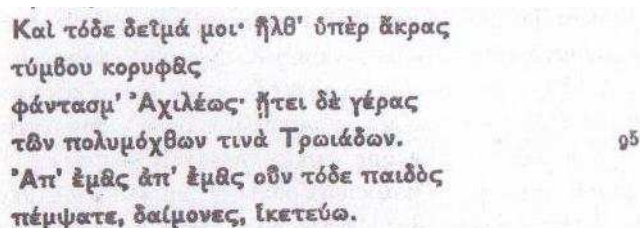
D'ailleurs, celui-ci est bien aise de s'en persuader³⁴ :

« C'est que les dieux avaient égaré ma raison. »

Finalement, la justice divine est bien remise en cause, ainsi que l'écrit Jacqueline de Romilly³⁵ :

« [Les dieux] s'intéressent à l'action en cours et peuvent y faire sentir le poids de leur volonté. Mais cherchent-ils à faire régner la justice ? Comment le pourraient-ils ? Ils cherchent à défendre leurs amis, à punir leurs ennemis. La présence de divinités opposées est à cet égard révélatrice. Ces divinités opposées ne plaident plus deux causes en justice comme cela se passait dans *Les Euménides* d'Eschyle : elles punissent librement ceux qui ne les honorent pas assez. »

Dans *Hécube*, le demi-dieu Achille exige clairement le sacrifice de Polyxène qui lui paraît dû, comme le rapporte la terrible vision d'Hécube³⁶ :



Καὶ τόδε δεῖμά μοι· ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας
τύμβου κορυφᾶς
φάντασμι' Ἀχιλέως· ἦται δὲ γέρας
τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων.
Ἄπ' ἑμᾶς ἄπ' ἑμᾶς οὖν τόδε παιδὸς
πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω.

(...) « Au sommet de son tertre funèbre est apparu le fantôme d'Achille ; il réclamait pour sa part d'honneur une des Troyennes tant éprouvées. De ma fille, ah ! de ma fille éloignez cette menace, divinités, je vous en conjure ! »

Mais, Polyxène reste une part de choix pour ce héros à qui les Grecs doivent tant. Ne représente-t-elle pas en effet la plus belle offrande qui soit, unique princesse vaincue, pleine de jeunesse et à la vertu intacte de surcroît ? C'est donc immanquablement vers elle que se tourneront tous les regards, même si Achille ne l'a pas explicitement nommée.

Du fait de leurs caprices et de leur cruauté, les dieux n'ont plus aux yeux d'Euripide cette objectivité qui leur assurait le rôle de juge et leur permettait leurs

³³ *Ibidem*, vers 1334-1335.

³⁴ *Ibidem*, vers 1414.

³⁵ de ROMILLY, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. p. 25.

³⁶ EURIPIDE, *Hécube*, vers 92-97.

interventions du type « *deus ex machina* » qui avaient pour mission de tout résoudre. Au contraire, l'apparition d'Artémis dans le drame d'*Hippolyte* ne fait qu'expliciter les thèmes de la jalousie et de la vengeance.

Autant de situations où les divinités se campent sur des privilèges illusoires qui ne trompent personne. « Les dieux interviennent selon leur caprice »³⁷ (...) écrit Jacqueline de Romilly. Euripide désacralise l'univers divin pour mieux dénoncer des comportements très humains, ainsi que le fait remarquer André Rivier dans son *Essai sur le tragique d'Euripide*³⁸ :

« Il y a place pour beaucoup de nuances ; le dieu est affirmé lointain, indifférent, distrait, bienveillant, actif, capricieux, cruel. (...) La raison est claire : les idées que les personnages d'Euripide énoncent sur la divinité épousent le cours de leurs sentiments. S'ils sont heureux ou tristes, gais ou sombres, la divinité se colore de manière différente dans leur esprit. »

Les hommes s'inventeraient donc les dieux pour trouver en eux le reflet de leurs émotions et des idées qu'ils n'ont pas forcément envie d'assumer.

Mais Euripide ne cesse d'orienter son théâtre vers un théâtre réaliste et pourrait-on dire psychologique, comme le montre la place essentielle prise par des héroïnes telles qu'Iphigénie ou Polyxène. En effet, Euripide ajoute également des détails qui plongent le spectateur dans son quotidien au lieu de le faire assister à un drame où le commun des mortels ne trouve pas sa place. « Il » s'en vante d'ailleurs dans *Les Grenouilles* d'Aristophane³⁹ :

« Dès les premiers vers, je ne laissais rien dans l'inaction ; je faisais parler et la femme, et l'esclave, et le maître, et la fille, et la vieille le cas échéant ! »

Par exemple, dès le deuxième vers de *Iphigénie à Aulis*, et avant même que n'apparaisse un personnage plus propice aux confidences du roi Agamemnon, son frère Ménélas, Euripide choisit de mettre en scène un vieux serviteur⁴⁰ :

³⁷ de ROMILLY, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. p. 26.

³⁸ RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris : Boccard, 1975. p. 175.

³⁹ ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, vers 948-950.

⁴⁰ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1-3.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Ὡ πρέσβυ, δόμων τῶνδε πάροιθεν
στείχε.

ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ

Στείχω. Τί δέ καινουργεῖς,
Ἀγάμεμνον ἄναξ;

ΑΓ.

Πεύση.

AGAMEMNON. «Vieil homme, approche de cette tente. Viens.

LE VIEILLARD. – Je viens. Que médites-tu encore, seigneur Agamemnon ?

AGAMEMNON. – Tu vas l'apprendre. »

Cet homme simple et âgé s'entretient donc avec son roi, recueille ses confidences et se retrouve directement plongé dans l'action dramatique quand Agamemnon l'envoie porter une missive à la reine Clytemnestre, lettre qui aurait dû empêcher le sacrifice, mais le pouvait-on encore ?

Euripide fait passer ses idées à travers le jeu de la scène. Il montre notamment comment la tragédie use du jeu théâtral pour penser l'impensable : sacrifier une vierge à un dieu, autrement dit, tuer une femme, un être humain ! Et Euripide ne se prive pas de dénoncer ce genre d'abominations, comme le montre Nicole Loraux dans son ouvrage *Façons tragiques de tuer une femme*. Elle met notamment en évidence l'expression paradoxale « biche des montagnes »⁴¹ qui qualifie Iphigénie lors du sacrifice. En effet, si l'évocation de la génisse est assez traditionnelle, la caractériser par l'adjectif « montagnarde » perturbe alors le protocole du sacrifice qui ne peut immoler que des animaux domestiques. En effet, « attentive à masquer le meurtre caché dans le sacrifice, la pratique religieuse des cités veillait à ce que l'égorgement de l'animal fût soumis à une stricte mise en scène. »⁴² Or, la montagne donne à tout ce qui la touche un aspect sauvage, loin de la « civilisation » de la *polis* grecque. Nicole Loraux peut ainsi décréter :

« Dans cette comparaison d'Iphigénie avec une *oreia moskhos*, on verra donc une façon de souligner la déviance qui caractérise tout sacrifice humain, « la sauvagerie de la victime relayant la sauvagerie de l'acte. »⁴³

⁴¹ EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, vers 1593.

⁴² LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. [Paris] : Hachette, 1985. p. 63.

⁴³ *Ibidem*, p. 66.

Les hommes ont l'habitude de se référer aux dieux au nom desquels les crimes les plus fous seraient commis. Dès lors, il est difficile de parler encore des humains comme des « victimes ». Euripide semble pour sa part les dénoncer.

2. La folie des hommes : trouver un bouc émissaire pour leurs propres fautes

Euripide ramène les dieux à un statut plus humain mais continue à montrer des personnages qui croient en eux. En effet, la conception de la tragédie comme « miroir brisé » amène des idées nouvelles à partir d'une nouvelle vision de la réalité et de l'être. Comme le dit Pierre Vidal-Naquet, « parmi les Grecs, les Athéniens ont inventé la tragédie, ce « fait social total », comme aurait dit Marcel Mauss, à la fois esthétique, littéraire et religieux. »⁴⁴. Le cadre dramatique n'a pas à traiter de l'actualité, mais l'auteur n'en traite pas moins l'essentiel. Ce n'est qu'en mettant chacun face à ses responsabilités qu'Euripide peut dénoncer l'*hybris* des hommes.

Ainsi que le montre Suzanne Saïd dans son ouvrage *La faute tragique*, les prédécesseurs d'Euripide ont plutôt réfléchi à la faute tragique en relation avec l'*ate*, ce sentiment de désastre face à un malheur envoyé par les dieux. Euripide considère les choses différemment⁴⁵ :

« Car, même si le mot reste relativement bien attesté chez Euripide, il cesse généralement de recouvrir un ensemble complexe de faute, d'erreur et de malheur envoyé par les dieux et devient le plus souvent un moyen expressif de désigner des malheurs ou des fléaux tout humains. »

Il n'y a pas de dieu tout puissant pour veiller au respect de la justice et punir inmanquablement les criminels. Selon Euripide, il n'y a donc pas de lien entre la faute et le malheur vu que ses personnages sont des hommes conscients de leurs actes, mais il est bien plus facile de plaider les « circonstances atténuantes » ou d'accuser autrui de ses propres fautes plutôt que de les assumer⁴⁶ :

⁴⁴ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le miroir brisé : tragédie athénienne et politique*. Paris : Les Belles Lettres, 2002. p. 9.

⁴⁵ SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris : Maspero, 1978. p. 132-133.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 257-258.

« Ainsi, dans les tragédies d'Euripide comme dans l'Athènes du V^e siècle, le caractère involontaire d'un acte, lié parfois à l'ignorance de l'agent, mais, plus souvent encore, à l'existence reconnue d'une pression extérieure irrésistible, ne supprime pas encore la faute, mais l'atténue considérablement et vaut à son auteur la plus grande indulgence, ce qui explique qu'on plaide plus souvent et avec plus de succès les circonstances atténuantes. Mais on pratique aussi dans les tragédies d'Euripide comme dans les *Tétralogies* d'Antiphon le rejet de responsabilité et l'on tente, par des raisonnements de causalité plus ou moins subtils, d'imputer à autrui la « faute » et la souillure qui lui est souvent liée. »

Euripide a écrit des pièces qui paraissent figurer dans la continuité de ses prédécesseurs. Ainsi, dans *Hippolyte*, la déesse Artémis continue à présenter la faute comme un don funeste des dieux aux mortels. Cela expliquerait la passion dévorante de Phèdre pour son beau-fils. Elle « commet une faute » dont elle n'est de prime abord pas responsable. Sa nourrice pense d'ailleurs qu'il s'agit du courroux d'Aphrodite, déesse de l'Amour. On ne peut donc nier la persistance d'une explication divine de la passion et de la faute dans cette tragédie. Cependant, on ne peut aussi s'empêcher de remarquer, déjà, les explications purement psychologiques quant à l'origine des fautes comme a su le démontrer Suzanne Saïd⁴⁷ :

« En effet, à en croire la reine, si les hommes ne mettent pas le bien en pratique, ce n'est pas à cause d'un dieu, ni même à cause de leur ignorance des vraies valeurs, mais uniquement à cause de leur indolence (*argia*) et des divers plaisirs (*hedonai*) qu'ils font passer avant le bien. »

C'est pourquoi Phèdre tente de surmonter sa passion en faisant appel à sa seule raison. On trouve donc la subsistance de deux causes, l'une divine et l'autre psychologique, mais qui se révèlent incompatibles comme le prouve l'interrogation du chœur en parlant de Phèdre⁴⁸ :

« Πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη ; »
« Est-ce l'effet d'un délire ou veut-elle mourir ? »

On ne croit plus à la domination des dieux, on préfère y croire : Hélène, dans *Les Troyennes*, a bien tenté de justifier son comportement mais Hécube la réfute victorieusement et, au nom de la vraisemblance, ramène le mythe des origines de la guerre de Troie à ce qui semble être le plus plausible : une femme séduite par un bel homme et par le luxe troyen. Le vocabulaire employé par Euripide est particulièrement significatif⁴⁹ :

⁴⁷ *Ibidem*, p. 134-135. Cf. EURIPIDE, *Hippolyte*, vers 380-387.

⁴⁸ EURIPIDE, *Hippolyte*, vers 276.

⁴⁹ SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. p. 138.

« Car ceux qui mettent en avant l'intervention divine ne parlent plus que de malheur tandis que ceux qui soulignent la responsabilité humaine ont seul recours au terme de « faute ».

La causalité psychologique se substitue à la causalité divine. Toujours suivant l'exemple des *Troyennes*, Cypris serait l'expression d'une certaine mentalité ; Aphrodite ne serait qu'un nom donné par les hommes à leur propre folie.

On trouve finalement des raisons tout humaines, qui expliquent le refus d'obéir à sa raison ou la violence des passions et du « *thumos* ».

Dès lors, la persistance de trace divine dans les tragédies d'Euripide peut s'interpréter tout à fait différemment. Aphrodite ne devient indispensable que pour mieux souligner la noblesse de la reine et Hélène n'évoque les dieux que pour mieux se disculper. Ce ne sont plus les dieux qui se jouent des hommes mais ces derniers qui se servent des divinités afin de réaliser leurs propres desseins. On comprend donc dès lors l'importance de la question de la responsabilité que pose clairement Suzanne Saïd⁵⁰ :

« On a ainsi mis l'accent sur la dimension surnaturelle de l'action tragique et sur le rôle déterminant qui est parfois reconnu à des puissances divines plus ou moins définies dans les décisions que prennent les héros (...). De ce fait, on est peut-être en mesure de déterminer, en fonction de catégories et de critères qui sont ceux de l'Occident contemporain, le degré de responsabilité du héros tragique. »

Faire de l'homme l'instigateur de son erreur pose le problème de la responsabilité dans la tragédie. A la loi du talion présente chez Homère s'ajoute une conception plus objective tirée de la réalité sociale de l'Athènes du V^e siècle, ces deux conceptions de la responsabilité se retrouvant dans le théâtre d'Euripide.

Dans les pièces d'Euripide, sont souvent représentés des fils qui payent la faute de leur père ou l'anéantissement d'une cité pour une faute commise par seulement l'un des membres de sa famille. Ce genre de scénarii est nécessaire pour qu'Euripide puisse s'insurger contre ces faits, ainsi que le fait remarquer Suzanne Saïd⁵¹ avec l'exemple d'*Hécube* :

« Mais, montrer comme le fait Euripide, dans cette application stricte du talion une vengeance inspirée par la « colère » (v.1257), présenter comme une « insulte » (v.1257) la vengeance elle-même, n'est-ce pas le signe d'une attitude critique à l'égard de ce que d'autres considéraient comme « normal » ? »

Bien que cette mère ait perdu ses deux enfants et que l'on soit à même de comprendre sa douleur, notamment face à la trahison de Polymestor, meurtrier de son fils

⁵⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁵¹ *Ibidem*, p. 222.

Polydore, on ne peut s'empêcher de remarquer l'horreur de sa vengeance. En effet, aidée des captives troyennes, Hécube tue et déchiquette les enfants de Polymestor qui sont ensuite jetés aux chiens, avant de crever les yeux de leur père. La pièce s'achève sur les imprécations de Polymestor dans un univers de cauchemar. Il faut bien comprendre qu'Euripide n'expose cette cruelle loi du talion que pour mieux la critiquer et mettre en évidence la barbarie et le retour à l'animalité de ses personnages. En effet, Polymestor prie pour qu'Hécube soit changée en chienne⁵² et lui, aveugle, doit se déplacer à quatre pattes⁵³ :

ΠΛ. ὦ μοι ἐγὼ, πῃ βῶ,
 πῃ στῶ, πῃ κέλσω ;
 Τετράποδος βάσιν θηρὸς δρεστέρου,
 τιθέμενος ἐπὶ ποδὶ κατ' ἵχνος χέρα ;
 Ποῖαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ' 1060
 ἐξαλλάξω, τὰς
 ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας,
 αἱ με διώλεσαν ;
 Τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν,
 ὦ κατάρατοι, 1065
 ποῖ καὶ με φυγῇ πτώσσουσι μυχῶν ;
 Εἴθε μοι δμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
 ἀκέσαι' ἀκέσαιο τυφλόν, ὦ Ἄλιε,
 φέγγος ἀπαλλάξας.

Ποῖ πῃ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν
 Βάκχαις Ἄιδου διαμοιρᾶσαι,
 σφακτὰ κυσὶν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή-
 μερον τ' οὐρείαν ἐκβολάν ;

POLYMESTOR. Las sur moi ! Où aller, où m'arrêter, où aborder ? A quatre pattes, comme un fauve des montagnes, m'en irai-je, la main suivant le pied, sur leurs traces ? Quelle voie, celle-là, celle-ci, prendre tour à tour ? Je veux les saisir, ces Troyennes homicides, qui ont consommé ma perte. Misérables, filles de Phrygie, ô maudites ! Dans quelles profondeurs vont-elles se blottir pour m'échapper ? Mes yeux ensanglantés, guéris-les, guéris-les, Soleil ! délivre-moi de la cécité ! (...) Vers quel but, sur quelle route m'emporté-je, abandonnant mes fils à ces Bacchantes infernales qui vont les mettre en pièces, égorgés pour servir aux chiens de pâture, être sans pitié jetés sur la montagne ? »

Ce qu'ils ont fait tous les deux dépasse la conscience et rappelle un instinct primaire et bestial. Euripide montre l'horreur et l'injustice d'un châtement collectif. Qu'avaient donc fait les enfants de Polymestor ?

⁵² EURIPIDE, *Hécube*, vers 1265.

⁵³ *Ibidem*, vers 1056-1069/ 1076-1079.

L'auteur ne se prive pas non plus d'étendre sa critique au sujet de la responsabilité humaine à ceux qui en jouent dans ses pièces, autrement dit les dieux. On retrouve là une réalité sociale du V^e siècle où la religion est étroitement liée à la justice. Euripide dénonce une responsabilité mythique adepte des châtiments collectifs⁵⁴. Ainsi, dans *Hippolyte*, Artémis déclarait fièrement⁵⁵ :

« Les méchants, nous les anéantissons avec leurs enfants et leurs maisons. »

Euripide met clairement en cause la question de responsabilité collective et la loi du talion interprétées par des dieux laissant libre cours à leurs humeurs. Les dieux s'attirent le blâme d'Euripide au même titre que les hommes. Mettre en scène des divinités permet à Euripide de souligner leur incohérence face à une réalité simplement humaine⁵⁶ :

« Désormais, la succession des malheurs dans une même race ne manifeste plus une justice divine qui frappe successivement plusieurs générations, elle témoigne simplement de l'instabilité du sort et de l'incohérence des événements. »

On comprend l'évolution de la tragédie. L'homme se retrouve à prendre des décisions et seule sa conscience peut l'aider, d'où un accent mis sur la parole, la prise de décision qui ralentit pour un certain temps l'action.

3. La tragédie : le héros et le monstre

Comme Euripide s'est appliqué à le traduire dans ses personnages, chaque héros est face à son destin. Face aux événements, la conscience devrait conduire à prendre des décisions assumées à part entière. Euripide montre des exemples forts à travers ses tragédies. En effet, le théâtre tragique est l'expression même de l'au-delà de soi, en forgeant soit l'image d'un monstre, soit celle d'un héros qui, l'une comme l'autre, resteront dans les mémoires.

Le personnage est face à son destin, il est à même de travailler à devenir un héros comme Iphigénie, Polyxène ou encore Hippolyte. Certes, le parcours reste plus ou moins

⁵⁴ SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. p. 223-224.

⁵⁵ EURIPIDE, *Hippolyte*, vers 1340-1341.

⁵⁶ SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. p. 229.

laborieux, plus ou moins conscient pour les uns et les autres. Iphigénie, qui tenait à la vie plus que tout, a opéré une véritable conversion avant de finalement choisir de mourir en martyr. De même, Hippolyte marche à la mort avec grandeur d'âme et, comble de l'ironie, c'est la déesse Artémis qui conclut pour Hippolyte⁵⁷ :

« C'est ta noblesse d'âme qui a causé ta perte. »

Polyxène semble quant à elle ne pas pouvoir faire d'autre choix que la mort, comme elle l'explique à Ulysse⁵⁸ venu la chercher pour la conduire au sacrifice :

ὧς ἔψομαι γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν
θανεῖν τε χρήζουσ'· εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι,
κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή.
Τί γάρ με δεῖ ζῆν; ἢ πατήρ μὲν ἦν ἀναξ

νῦν δ' εἰμι δούλη. Πρῶτα μὲν με τοῦνομα
θανεῖν ἔρδν τίθησιν οὐκ εἰωθὸς ὄν·

Οὐ δὴ τ' ἀφίμ' δμμάτων ἐλεύθερον
φέγγος τόδ', Ἄϊδῃ προστιθεῖσ' ἑμὸν δέμας.

τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.

(...) « oui, je te suivrai, à la fois parce qu'il le faut et que je désire la mort. Si je m'y refuse, j'aurai l'air d'une lâche attachée à la mort. Car pour moi, à quoi bon vivre ? (...) Et aujourd'hui, je suis esclave. Ce nom, d'abord, me fait désirer la mort : je n'en ai pas l'habitude. (...) Je rends la liberté au regard de mes yeux, en livrant mon corps à Hadès. (...) Car vivre sans honneur est bien grande misère. »

Mais peut-on dire pour autant que Polyxène soit plus calculatrice qu'Iphigénie ? Doit-on davantage louer la complète remise en cause de cette dernière plutôt que la noblesse inébranlable d'Hippolyte ?

Chaque personnage évolue selon son expérience personnelle. Euripide montre l'Homme sous différentes facettes, un Homme qui n'a d'ailleurs pas forcément conscience de tout ce dont il est capable. Iphigénie a mis plus de temps à assumer ce pour quoi la tradition théâtrale voulait qu'elle soit venue au monde. Le personnage y gagne en profondeur. Il n'en reste pas moins que la mort de Polyxène résonne comme la preuve d'une liberté ultime, qui ne peut que forcer l'admiration. Tous, grâce à Euripide, ont su construire une image digne d'être léguée à la postérité.

⁵⁷ *Ibidem*, vers 1390.

⁵⁸ EURIPIDE. *Hécube*, vers 346-349/ 357-358/ 367-368/ 378.

La tragédie met toujours en scène des êtres d'exception, tant par leur noblesse que leur noirceur. En effet, quand certains s'appliquent à se surpasser, d'autres se détruisent inéluctablement. Dans *Hippolyte*, on retrouve ainsi face au héros éponyme le personnage de Phèdre. Euripide aborde alors le thème tabou de l'inceste, ce qui lui vaut d'ailleurs les foudres d'Aristophane vis-à-vis d'un théâtre qui n'hésite pas à mettre en scène des « amours sacrilèges »⁵⁹. En l'occurrence, Phèdre, épouse du roi Thésée, tombe éperdument amoureuse de son beau-fils. Mais à cause de son orgueil, non seulement elle choisit de se suicider, mais en plus, elle entraîne dans son choix l'objet de ses désirs en laissant derrière elle d'affreuses calomnies qui coûteront la vie au prince Hippolyte. Phèdre, en proie à sa passion, éprouve des sentiments qu'elle ne cesse d'excuser et qu'elle n'assume pas du tout. En effet, le personnage ne peut évoluer : dès les premiers vers, Phèdre souhaite mourir pour échapper à des sentiments inacceptables pour les mœurs⁶⁰ :

« De la honte, je cherche à sortir noblement. »

On retrouve d'ailleurs dans sa bouche le mot « honteux »⁶¹ quelques vers plus loin, juste avant qu'elle ne se donne la mort. Cependant, elle tente d'inverser les rôles en accusant Hippolyte d'avoir cherché à la séduire⁶² :

« Tremblant alors de se voir convaincue de faute, elle écrivit son accusation mensongère, et perdit ton enfant. »

Phèdre se perd elle-même mais elle n'hésite pas à répandre la mort autour d'elle en perdant un innocent. Figure cathartique du théâtre antique, Phèdre est un « *monstrum* » à pointer du doigt au sens propre du terme.

Phèdre n'est pas la seule à se perdre. Alors que des personnages comme Iphigénie ou Polyxène meurent pour l'honneur, Médée tue par jalousie. C'est en effet le thème de l'infanticide qu'Euripide met en scène à travers le drame de *Médée*. Folle de rage d'avoir été trompée par Jason, et de se retrouver chassée par le père de sa rivale, Créon, roi de Corinthe, Médée décide de se venger. Elle fait donc porter par ses deux fils des présents empoisonnés qui tueront Glaukè ainsi que son père. Sa vengeance vis-à-vis de Jason est encore plus monstrueuse : elle décide de le frapper en plein cœur au sens

⁵⁹ ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, vers 850.

⁶⁰ EURIPIDE, *Hippolyte*, vers 331.

⁶¹ *Ibidem*, vers 721.

⁶² *Ibidem*, vers 1310-1312.

figuré du terme en frappant à mort ses enfants. La célèbre tirade de Médée⁶³, avant qu'elle ne passe à l'acte, montre la folie du personnage, prisonnier de la passion vengeresse qui l'anime et qui la pousse à commettre un crime d'une telle abomination, tout cela après avoir tué sa rivale ainsi que son père ! Et lors de la confrontation finale entre Médée et Jason⁶⁴, Médée rejette l'entière responsabilité de son geste sur Jason⁶⁵ :

« Tu n'allais pas, après avoir outragé ma couche, passer agréablement ta vie en te riant de moi, non plus que la princesse ; et celui qui t'avait donné une épouse, Créon, ce n'est pas impunément qu'il devait me chasser du pays. Là-dessus, libre à toi de m'appeler lionne et Scylla, l'habitante du sol tyrrhénien. A ton cœur, comme il faut, j'ai rendu coup pour coup. »

On ne trouve qu'un seul mobile à tous les actes de Médée : la soif de la vengeance. Pour la satisfaire, elle n'hésite d'ailleurs pas à sacrifier de nombreuses vies, quitte même à égorger sa progéniture qu'elle ne considère que comme un moyen d'atteindre son époux. Après un tel acte de monstruosité, le sort des deux personnages ne semble plus présenter d'intérêt⁶⁶ :

« Pour moi, je vais sur la terre d'Érechthée partager la demeure d'Égée, fils de Pandion. Toi, comme il sied, tu mourras de malemort, frappé à la tête par un débris d'Argo], et tu auras vu l'amer dénouement de ton nouvel hymen. »

Tout se passe comme si Médée avait les pleins pouvoirs, comme si les tenants et les aboutissants lui étaient dus dans une situation où elle s'arroge le droit de juger sans permettre de l'être en retour. En l'occurrence, sa vie n'est même pas remise en question, quand elle apparaît sur le char ailé de son aïeul le Soleil qui lui donnerait ainsi une certaine légitimité.

Tout, le décor comme les dialogues ou le destin de Médée, est là pour montrer la folie humaine qui pousse aux actes les plus horribles.

A l'exception de Médée, héros et monstres se retrouvent dans la mort. Mais là encore, tout est à nuancer. En effet, si l'on considère que la liberté suprême reste celle de mourir, il faut noter des différences dans le choix de chacun, ainsi que l'a étudié Nicole Loraux dans son ouvrage *Façons tragiques de tuer une femme*. Elle met en évidence deux types de mort aux connotations spécifiques. Elle prend l'exemple significatif d'un personnage traité par différents auteurs : Jocaste. Sophocle choisit de la faire se pendre

⁶³ EURIPIDE. *Médée*, vers 1019-1080.

⁶⁴ *Ibidem*, vers 1317-fin.

⁶⁵ *Ibidem*, vers 1354-1359.

⁶⁶ *Ibidem*, vers 1384-1388.

dans le drame d'*Œdipe roi*. Dans *Les Phéniciennes*, Euripide donne une autre mort à son personnage qui acquiert ainsi une certaine grandeur⁶⁷ :

« La Jocaste d'Euripide ne s'est pas pendue, elle a survécu à la révélation de l'inceste et c'est de la mort de ses fils qu'elle mourra, en se frappant du glaive qui les a tués. »

Nicole Loraux montre en effet que, dès l'*Odyssée*, la corde représente la plus impure des morts. Le cas de Phèdre, qui n'assume pas son penchant pour son beau-fils en est un exemple probant. Phèdre, tout comme la Jocaste de Sophocle d'ailleurs, part se cacher dans le palais pour mourir seule, remplie de cette « honte » que représente l'inceste. Au contraire, la Jocaste d'Euripide, tout comme Iphigénie ou Polyxène, meurt sous le glaive, symbole du courage par excellence. Nicole Loraux offre cette interprétation⁶⁸ :

« La pendaison serait associée au mariage - ou plutôt à la survalorisation du statut d'épousée (*nymphè*) - et le suicide sanglant à la maternité, par quoi, dans les douleurs « héroïques » de l'enfantement, l'épouse s'accomplit pleinement. »

La mort virile par excellence, c'est la mort au combat. La femme aussi mène ses propres combats qu'elle peut retrouver dans une mort sanglante.

Euripide met en scène des personnages qui évoluent différemment selon les décisions qu'il leur fait prendre. L'auteur met en évidence la notion de choix qui amène à celle de la conscience que chacun doit avoir de ses actes, quelle que soit la situation. Finalement, la liberté tragique de la femme serait la liberté dans la mort. Nous comprenons alors le choix de Polyxène qui a tant frappé le messager chargé de rapporter le récit de sa mort⁶⁹ :

κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
ἴδού, τόδ' εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα

« Puis, mettant un genou en terre, elle dit ces mots d'une incomparable bravoure : « Voici ma poitrine, jeune homme ; si c'est là que tu veux frapper, frappe ; si c'est au cou, voici ma gorge prête. »

⁶⁷ LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. p. 40.

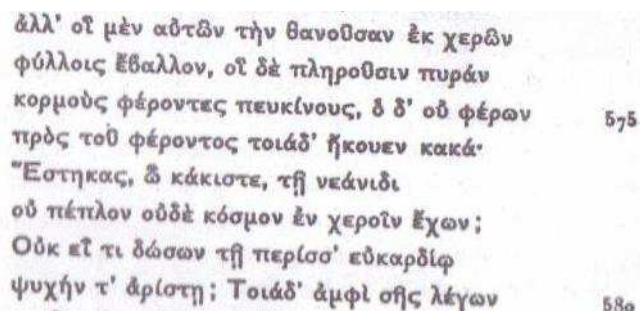
⁶⁸ *Ibidem*, p.41.

⁶⁹ EURIPIDE. *Hécube*, vers 561-565.

Cette princesse de sang était officiellement vaincue et il ne lui restait plus qu'un avenir d'esclavage, à la merci qu'elle était des vainqueurs de sa cité. Et comme le fait remarquer Nicole Loraux⁷⁰ :

« Du côté des jeunes filles en fleurs, c'est le sacrifice qui domine, et le sang versé. Parce que, même dans l'univers tragique, elles ont moins d'autonomie que les épouses, les vierges ne se tuent pas, elles sont tuées. »

Polyxène est finalement morte, mais devant une foule de soldats conquis par son courage. Telle un guerrier, elle a su gagner le respect de tous⁷¹ pour l'éternité :



ἀλλ' οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυρᾶν
κορμοὺς φέροντες πευκίνους, δ' δ' οὐ φέρων 575
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·
Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων;
Οὐκ εἴ τι δώσω τῇ περισσ' εὐκαρδίῃ
ψυχὴν τ' ἀρίστη; Τοιάδ' ἀμφὶ σῆς λέγων 580

« Les uns, de leurs mains, jetaient des feuillages sur la morte ; d'autres emplissaient le bûcher de troncs de pins, et qui n'apportait rien essayait du voisin des reproches : « Tu restes là, misérable, sans voile ni parure pour la jeune fille, les mains vides ? N'iras-tu rien offrir à ce cœur si vaillant, à cette âme d'élite ? »

⁷⁰ LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. p. 61.

⁷¹ EURIPIDE. *Hécube*, vers 573-580.

CONCLUSION

Finalement, le V^e siècle a connu une conjoncture favorable à l'expression de la tragédie qui n'a d'ailleurs pas duré plus de quatre-vingts ans. La tragédie s'est peu à peu développée jusqu'à atteindre son apogée avec Euripide, auteur moderne pour les Anciens comme les contemporains du V^e siècle. Sûrement trop moderne pour les Athéniens de l'époque, Euripide a provoqué de nombreuses controverses. Il n'empêche qu'il a toujours suscité les réactions, montrant ainsi l'intérêt de son œuvre. Le théâtre de l'époque mettait en scène des sujets connus de tous, Euripide a puisé dans la mythologie grecque les trames de ses drames. L'*Illiade* d'Homère trouve une place de choix, source d'inspiration de nombre de pièces d'Euripide conservées encore aujourd'hui. Euripide n'a pas hésité à mettre en scène l'un et l'autre camp qui se seraient affrontés pendant plus de dix ans, selon la mythologie grecque.

Euripide a de ce fait laissé à la postérité deux œuvres qui mettent en scène le sacrifice de deux princesses, l'une troyenne, l'autre grecque. La sélection de ces deux pièces de prime abord parallèles, puisque tous les spectateurs savent l'issue du drame, se révèle riche d'analyses. Polyxène et Iphigénie meurent, mais leur marche vers la mort montre l'évolution de chacune face à son destin. Iphigénie met plus de temps à accepter son sort, ce qui se comprend quand on sait que Polyxène réagit en tant que princesse vaincue. Pourtant, chacune d'elles va finalement revendiquer sa mise à mort. L'issue était fatale, mais chacune a su créer une image, donner à sa mort de quoi rester dans la légende.

L'étude des personnages d'Iphigénie et de Polyxène amène forcément à réfléchir au thème du héros, ce demi-dieu que devient un personnage qui a su se détacher du destin prescrit par les dieux. Ces derniers ne sont plus aussi prégnants dans le théâtre d'Euripide, le premier rôle est attribué aux personnages eux-mêmes qui sont plus riches psychologiquement. Ils exercent leur réflexion, ils peuvent prendre des décisions. La tragédie d'Euripide donne au spectateur l'effet cathartique fondamental dans le théâtre antique. Non seulement Euripide n'hésite pas à aborder des thèmes tels que l'inceste, le parricide ou encore le meurtre, mais de plus, il montre sur scène des personnages dont la noirceur l'a emporté sur toute autre chose. Euripide donne alors à voir des personnages

comme Phèdre dans *Hippolyte* ou Médée dans la pièce éponyme. D'un côté, on se trouve face au héros qui meurt malgré son innocence, et ne suscite que de la pitié chez le spectateur. De l'autre, le monstre dans toute sa splendeur provoque la terreur, surtout quand on s'aperçoit que des personnages comme Médée ne subissent aucune sanction.

La puissance des dieux s'amenuise de plus en plus dans le théâtre d'Euripide. Même si l'auteur ne se permet pas de remettre en question leur existence, leur fonction normative disparaît peu à peu. Le V^e siècle reste dans l'Histoire comme le siècle de la parole. La Grèce instaure la démocratie et connaît son heure de gloire. L'homme découvre les possibilités de la raison et acquiert de plus en plus d'autonomie. Homme de son temps, Euripide traduit ces idées à travers l'habileté rhétorique de ses personnages, le goût pour les débats intellectuels qui prennent une ampleur sur l'action proprement dite. Se développe alors une nouvelle action : la réflexion, cette notion dans laquelle Euripide a excellé, et qui permet à chacun de penser être maître de son destin.

ANNEXES

1. Le théâtre grec



Le théâtre de Dionysos à Athènes

2. Synopsis des pièces citées

Médée
(- 431)

(431 ; dernier prix ; c'est l'année où commence la guerre du Péloponnèse)

À Corinthe ; devant la maison où vit Médée.

Prologue : une nourrice vient exposer les craintes que lui inspire la violente douleur de Médée ; le Pédagogue arrive, amenant les deux fils de Médée, et annonce la décision du roi de les exiler avec leur mère. On entend de l'intérieur les plaintes de Médée.

Parodos en forme de *kommos* (le chœur, la nourrice, Médée de l'intérieur) ; les femmes de Corinthe, qui constituent le chœur, voudraient consoler Médée.

Premier épisode : après les confidences de Médée au chœur, le roi Créon arrive pour lui signifier son exil ; à force de supplications, elle obtient un délai d'un jour ; délibérant sur sa vengeance, elle envisage le meurtre de Créon, de sa fille Glaukè et de Jason.

Premier *stasimon* : condamnation de Jason, traître à ses serments.

Deuxième épisode : long *agon* entre Jason et Médée qui dénonce avec violence la trahison de son époux.

Deuxième *stasimon* : un amour trop fort est souvent dangereux ; lamentations sur l'exil de Médée.

Troisième épisode : Égée, roi d'Athènes, passe par Corinthe ; contre la promesse de mettre fin à la stérilité d'Égée, Médée obtient de lui l'engagement de l'accueillir à Athènes. Désormais assurée d'un refuge, elle décide de tuer ses enfants pour mieux faire souffrir Jason.

Troisième *stasimon* : éloge d'Athènes ; horreur à l'idée de l'infanticide que projette Médée.

Quatrième épisode : Médée feint d'accepter les décisions et les conseils de Jason, et obtient ainsi pour ses enfants le droit de porter au palais les présents empoisonnés.

Quatrième *stasimon* : lamentation sur les morts qui se préparent.

Cinquième épisode : adieux douloureux de Médée à ses enfants, puis scène de message : récit de la mort horrible de Glauké et de son père Créon.

Cinquième *stasimon* : caractère effroyable de l'infanticide.

Exodos : on entend le cri des enfants frappés à mort. Jason arrive au moment où Médée paraît *apo mechanes* dans le char ailé de son aïeul le Soleil ; elle disparaît, emportant avec elle les corps de ses enfants, après un ultime affrontement.

Hippolyte (- 428)

(428 ; premier prix ; écrit après l'échec d'un premier Hippolyte, dans lequel le personnage de Phèdre avait été jugé choquant)

À Trézène, devant le palais royal.

Prologue : Aphrodite annonce son plan : elle châtiara Hippolyte de son mépris au prix de la vie de Phèdre, qui est pourtant innocente. Hippolyte entre accompagné d'un groupe de chasseurs ; il prie Artémis et dépose une couronne sur son autel, tandis qu'il refuse d'adresser la moindre prière à Aphrodite dont la statue est aussi sur scène.

Parodos : un groupe de femmes de Trézène vient s'informer de la maladie dont souffre Phèdre.

Premier épisode : Phèdre sort, soutenue par une nourrice qui, à force d'insistance, lui fait avouer son amour pour Hippolyte. Phèdre s'explique longuement, provoquant l'admiration du chœur pour sa vertu, et accepte de laisser la Nourrice tenter de mettre fin à son mal.

Premier *stasimon* : le chœur chante le pouvoir d'Éros ; histoire d'Iole et de Sémélé.

Deuxième épisode : bref *Kommos* pendant que Phèdre écoute de dehors les cris indignés d'Hippolyte ; il sort, avec la Nourrice et éclate en violentes injures contre les femmes. Phèdre rentre, après avoir annoncé sa décision de mourir pour sauver son honneur.

Deuxième *stasimon* : le chœur chante son désir d'évasion et se lamente sur le destin de Phèdre.

Troisième épisode : une servante vient annoncer que Phèdre s'est pendue, on en informe Thésée qui vient d'arriver ; le corps de Phèdre apparaît porté *sur l'eccyclème* ; *kommos*, puis découverte d'une tablette où Phèdre accuse Hippolyte de l'avoir déshonorée. Arrive Hippolyte, que Thésée maudit et condamne à l'exil.

Troisième *stasimon* : le chœur se lamente sur les vicissitudes du sort et sur le destin d'Hippolyte.

Exodos : scène de message : récit du terrible accident provoqué par le taureau monstrueux envoyé par Poséidon. Après un bref chant du chœur, Artémis apparaît et expose à Thésée la vérité. On apporte Hippolyte mourant ; le jeune homme n'a que le temps de pardonner à son père. Artémis disparaît en annonçant qu'elle vengera Hippolyte. Mort du jeune homme.

Hécube
(- 424 ?)

Dans le camp des Grecs sur la côte de la Chersonèse de Thrace, devant la tente d'Agamemnon.

Prologue récité par le fantôme de Polydore, le plus jeune fils d'Hécube : il raconte comment son hôte thrace Polymestor l'a assassiné et annonce la mort prochaine de sa sœur Polyxène. Le prologue s'achève par une monodie d'Hécube, enchaînant directement sur la parodos.

Parados en forme de Kommos : les captives troyennes ont appris que les Grecs allaient sacrifier Polyxène sur le tombeau d'Achille ; plaintes.

Premier épisode : après un dialogue lyrique entre Hécube et Polyxène, Ulysse arrive ; scène de supplication interrompue par la décision héroïque de Polyxène de s'offrir volontairement à la mort.

Premier *stasimon* : les captives évoquent les pays où elles peuvent être emmenées en esclavage.

Deuxième épisode : scène de message ; Talthybios, héraut de l'armée grecque, raconte à Hécube la mort exemplaire de Polyxène.

Deuxième *stasimon* : le jugement de Pâris, source du malheur de Troie.

Troisième épisode : une servante apporte le cadavre de Polydore qu'elle vient de découvrir ; Hécube chante son deuil, puis supplie Agamemnon qui vient d'arriver de l'autoriser à se venger. Agamemnon accepte de faire venir Polymestor dans la tente où l'attendront les Troyennes.

Troisième *stasimon* : évocation douloureuse de la dernière nuit de Troie.

Exodos : Hécube et ses compagnes aveuglent Polymestor et tuent ses enfants (les meurtres ont lieu dans la tente, et l'eccyclème fait apparaître les corps des enfants et Polymestor les yeux crevés et couvert de sang) ; lamentations chantées de Polymestor. Agamemnon arrive et Polymestor et Hécube plaident longuement devant lui ; le bon droit d'Hécube est reconnu, mais Polymestor prédit sa mort et celle de Cassandre.

Iphigénie à Aulis (- 405)

Dans le camp des Grecs à Aulis, devant la tente d'Agamemnon.

Prologue : Agamemnon expose à un vieux serviteur ses cruelles hésitations, et le charge de porter secrètement à Clytemnestre une lettre lui demandant de ne pas conduire Iphigénie à Aulis, où l'attend non pas le mariage avec Achille, mais la mort réclamée par Artémis.

Parodos : un groupe de jeunes femmes de Chalcis arrive ; curieuses de voir les célèbres héros présents à Aulis, elles font, dans leur chant, un dénombrement de la flotte grecque.

Premier épisode : Ménélas a intercepté le Vieillard ; les deux frères s'affrontent violemment quand un messager annonce la prochaine arrivée de Clytemnestre. Ménélas cède alors à la pitié, et cesse d'exiger la mort d'Iphigénie ; mais Agamemnon a peur des réactions de l'armée.

Premier *stasimon* : le chœur chante les dangers d'un amour trop violent, et évoque Pâris.

Deuxième épisode : à l'arrivée de Clytemnestre et de sa fille, un dialogue long et difficile s'engage avec Agamemnon qui cache toujours la vérité.

Deuxième *stasimon* : évocation anticipée de la guerre de Troie

Troisième épisode : Clytemnestre salue en Achille son futur gendre et découvre qu'il ignore ce projet de mariage ; le vieillard apprend alors la vérité à la reine ; elle supplie Achille de venir en aide à Iphigénie et Achille s'y engage.

Troisième *stasimon* : les choreutes chantent les noces de Thétis et Pélée et déplorent le destin d'Iphigénie.

Quatrième épisode : après les violents reproches de Clytemnestre à son époux, Iphigénie supplie son père ; pour se justifier, il assure que seule la réussite de la guerre préservera la liberté de la Grèce. Après un chant de lamentation d'Iphigénie, Achille vient annoncer que l'armée réclame le sacrifice. Il est prêt à tenir sa promesse, mais Iphigénie accepte désormais de se sacrifier pour la Grèce, et fait ses adieux à sa mère.

Kommos qui tient lieu de *stasimon* : les choreutes célèbrent l'héroïsme d'Iphigénie et prient avec elle Artémis.

Exodos : un messager vient raconter à Clytemnestre l'issue du sacrifice ; Artémis a substitué sur l'autel une biche à la jeune fille.

3. Adaptation et re-création : Racine, *Iphigénie*, Acte IV, scène 4, vers 1698-1744

« Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre :
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un   il aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.

Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense,
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me f  t ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en e  t marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;
C'est moi qui si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les Dieux,
Et pour qui tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas ! avec plaisir je me faisais compter
Tous les noms des pays que vous allez dompter ;
Et déjà d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que pour le commencer,
Mon sang f  t le premier que vous dussiez verser.

Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien. Mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous ;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, Seigneur,
Une mère, un amant attachait leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre hym  n  e.
Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis,

Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein, jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter. »

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

EURIPIDE. *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides. Tome I.* Huitième tirage revu et corrigé. Paris : Les Belles Lettres, 1976. 235 p. Édition bilingue, texte établi et traduit par Louis Méridier, professeur à la faculté des Lettres de l'Université de Paris.

EURIPIDE. *Hippolyte, Andromaque, Hécube. Tome II.* Troisième édition revue et corrigée. Paris : Les Belles Lettres, 1960. 230 p. Édition bilingue, texte établi et traduit par Louis Méridier, professeur à la faculté des Lettres de l'Université de Paris.

EURIPIDE. *Iphigénie à Aulis. Tome VII.* Deuxième tirage revu et corrigé. Paris : Les Belles Lettres, 1989. 153 p. Édition bilingue, texte établi et traduit par François Jouan, professeur à l'Université de Paris X.

EURIPIDE. *Tragédies complètes.* Paris : Gallimard, 1995. 2 vol. (1421 p.). Texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers.

EURIPIDE. *Médée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1970. 121 p. Édition, introduction et commentaire de Robert Flacelière.

PESSONNEAUX, Émile. *Théâtre d'Euripide. Tome premier.* Nouvelle édition. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1898. 439 p. Traduction nouvelle, précédée d'une notice biographique et littéraire accompagnée de notes de Jean Racine sur le théâtre d'Euripide.

RACINE. *Théâtre complet de Racine. Tome II.* Paris : Garnier Flammarion, 1965. 378 p. Chronologie, préface et notices par André Stegmann, professeur au Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours.

II. LE THÉÂTRE GREC : LA TRAGÉDIE

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. 465 p. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.

BALDRY, Harold Caparne. *Le théâtre tragique des Grecs*. Paris : Presses pocket, 1991. 217 p. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Darmon ; préface de Pierre Vidal-Naquet.

CROISSET Alfred, CROISSET, Maurice. *Histoire de la littérature grecque. Tragédie. Comédie. Genres secondaires. Tome III, période attique*. Troisième édition revue et augmentée. Paris : Fontemoing et Cie, 1913. 719 p.

DEMONT, Paul, LEBEAU, Anne. *Introduction au théâtre grec antique*. Paris : Librairie générale française, 1996. 253 p.

GRIMAL, Pierre. *Le théâtre antique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978. 124 p.

GRIMAL, Pierre. *La mythologie grecque*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953. 127 p.

LORAUX, Nicole. *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard, 1999. 185 p.

MEZZADRI, Bernard, EASTERLING, Patricia, SAUZEAU, Pierre [et alii.]. *Les Tragiques grecs*. Paris : Europe, 1999. 315 p.

MONTANA, Jean-Marie. *L'Imprécation dans le théâtre grec du V^e siècle, et principalement chez Eschyle, Sophocle et Euripide*. 1980. 188 p. Thèse troisième cycle : Sciences de l'Antiquité classique : Aix-Marseille 1 : 1980.

MORETTI, Jean-Charles. *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*. [Paris] : Librairie générale française, 2001. 321 p.

PATIN, Henri Joseph Guillaume. *Études sur les tragiques grecs ou examen critique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide précédé d'une histoire générale de la tragédie grecque*. Paris : Hachette, 1841 et 1843. 3 vol. (433, 438 et 565 p.)

POGNON, Édmond. *La Grèce : sa littérature, son génie, son histoire. Tome II, La civilisation attique : Hérodote et les guerres médiques, la tragédie, Eschyle, Sophocle, Euripide, la comédie, Aristophane*. Paris : Club bibliophile, 1959. 362 p.

de ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Septième édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. 192 p.

de ROMILLY, Jacqueline. *Tragédies grecques au fil des ans*. Paris : Hachette, 1996. 232 p.

SAÏD Suzanne. *La faute tragique*. Paris : Maspero, 1978. 536 p.

Suzanne Saïd se penche sur une question qui a suscité beaucoup d'intérêt et dont elle cherche à dépasser les analyses particulières. L'auteur nous entraîne donc tout d'abord à suivre l'Histoire de la faute à travers le vocabulaire grec. Cela lui permet ensuite de mettre en évidence l'ambiguïté de cette faute inscrite entre deux registres : celui des dieux et celui des hommes. Nous sommes finalement à mêmes de percevoir comment la tragédie, d'Eschyle à Euripide, en passant par Sophocle, se retrouve prise entre l'univers du mythe et le monde de la cité du V^{ème} siècle. Il faut cependant remarquer une évolution dans la tragédie et notamment considérer l'œuvre d'Euripide qui s'attache à isoler l'homme et à le rendre responsable de ses actes.

VERON, Robert. *Le mal dans la tragédie grecque*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003. 216 p.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*. Paris : Les Belles Lettres, 2002. 94 p.

III. LE THÉÂTRE D'EURIPIDE

AÉLION, Rachel. *Euripide, héritier d'Eschyle*. Paris : Les Belles Lettres, 1983. 2 vol. (328, 439 p.)

ASSAEL, Jacqueline. *Euripide, philosophe et poète tragique*. Paris : Peeters, 2001. 266 p. Texte remanié d'une thèse d'État : Lettres : Aix Marseille 1 : 1987.

BACALEXI, Constantina. *La notion de noblesse chez Euripide : étude sémantique et thématique*. 1993. 2 vol. (564 p.). Thèse de doctorat : Études grecques : Paris 4 : 1993. Reproduction autorisée par le jury.

BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, 1966. 356 p.

DECHARME, Paul. *Euripide et l'esprit de son théâtre*. Bruxelles : Culture et Civilisation, 1966. 568 p.

de ROMILLY, Jacqueline. *La modernité d'Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. 237 p.

Jacqueline de Romilly n'a cessé de montrer l'originalité d'Euripide, non seulement par rapport à ses contemporains mais également par rapport à ses prédécesseurs. On comprend dès lors le manque de reconnaissance dont il a été victime de part une écriture et une action de la tragédie novatrices, bien plus proche de notre théâtre actuel par certains aspects. Euripide utilise le cadre rigoureux de la tragédie pour mieux s'en démarquer et renouveler un genre somme toute traditionnel. Euripide n'a sans doute pas été encensé par ses contemporains mais les nombreuses critiques dont il a été l'objet prouvent l'intérêt qu'il a suscité. L'auteur montre alors habilement les rapports qui peuvent exister entre Euripide et le théâtre français pratiqué par des auteurs tels que Giraudoux, Sartre, Camus etc. Jacqueline de Romilly n'entend pas poser des cadres, simplement expliquer au mieux les principaux aspects du théâtre d'Euripide : la grandeur tragique d'un théâtre pourtant fondé sur des discussions intellectuelles.

GUILLERMOU, Jean. *L'ironie dans le théâtre d'Euripide*. Lille : Service de reproduction des thèses, 1975. 321 p. Sous la direction de Jacqueline de Romilly.

RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Seconde édition entièrement revue. Paris : Boccard, 1975. 218 p.

IV. THÈME SPÉCIFIQUE, LES FEMMES

ALAU, Jean. *Filiations tragiques : recherches autour de quelques figures de la filiation et de la philía familiale dans la tragédie grecque du V^e siècle, chez Eschyle, Sophocle et Euripide*. 1993. 406 p. Thèse de doctorat : Histoire : Paris E.H.E.S.S. : 1993. Publication autorisée par le jury.

MEREMANS, Gustave. *Les Femmes, le destin, le siècle dans le théâtre d'Euripide*. [S.l.] : G.Beugnies, 1972. 229 p.

PAULIAT-GOLBERY, Ginette. : *Femmes chez Euripide : condition et psychologie de la femme grecque à travers le théâtre d'Euripide*. Limoges : CRDP, 1990. 283 p. Préface de Pierre Grimal.

V. THÈME SPÉCIFIQUE, LES VICTIMES EN PARTICULIER

CROALLY, N. T. *Euripidean polemic: The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 315 p.

GUYOT, Marie-Odile. *La victime solitaire dans les tragédies d'Euripide*. 1999. 271 p.
Thèse de doctorat : Sciences de l'Antiquité : Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Limoges : 1999. Publication autorisée par le jury.

HOFFMANN, Geneviève. *La jeune fille, les pouvoirs et la mort dans la société athénienne du V^e siècle*. 1987. Thèse de doctorat : Histoire : Paris 8 : 1987.

LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. [Paris] : Hachette, 1985. 127 p.

La mort est un évènement-clé présent dans toutes les tragédies grecques de l'Antiquité. Nicole Loraux traite dans cet ouvrage d'un thème plus précis : la mort des femmes dans la tragédie. Jamais matérialisées sur scène, ces morts rapportées n'en sont pas moins pathétiques. L'auteur présente tout d'abord alphabétiquement les différents personnages auxquels il va se référer tout au long de sa réflexion. Nicole Loraux nous rapporte alors les différentes morts qu'ont trouvées les femmes dans les tragédies des grands auteurs de l'Antiquité avant d'aborder ensuite le délicat sujet de la mise à mort des vierges, victimes de prédilection dans les tragédies. Sans jamais généraliser, Nicole Loraux explore la tragédie et s'interroge d'une part sur la notion de noblesse chez ces femmes qui se transforment en véritables héroïnes et sur ce que tout ce sang versé pouvait bien apporter au public des citoyens grecs.

VI. TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Page de garde : *Le sacrifice de Polyxène par Néoptolème*. Musée de Çanakkale (Turquie). Art archaïque. Sarcophage d'enfant, marbre.

Lien Internet : <http://www.ac-nancy-metz.fr>

- Annexe 1, schéma du théâtre grec.

Lien Internet : <http://www.clioetcalliope.com>

- Annexe 1, photo du théâtre de Dionysos, à Athènes.

Lien Internet : <http://www.clg-lespres.ac-versailles.fr>