



HAL
open science

Du théâtre grec d'Euripide au théâtre latin de Sénèque : réinterprétation du mythe de Phèdre et Hippolyte

Sophie Royau

► **To cite this version:**

Sophie Royau. Du théâtre grec d'Euripide au théâtre latin de Sénèque : réinterprétation du mythe de Phèdre et Hippolyte. Littératures. 2011. dumas-00740265

HAL Id: dumas-00740265

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00740265v1>

Submitted on 9 Oct 2012

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.



Sophie ROYAU

Du théâtre grec d'Euripide au théâtre latin de Sénèque :
réinterprétation du mythe de Phèdre et Hippolyte



Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Marie-Françoise MAREIN

Année universitaire 2010-2011

Sommaire

Introduction.....	6
1ère partie : Phèdre et Hippolyte	8
I. Les origines du mythe	8
A. La légende originelle	8
B. Biographie de Thésée.....	9
C. Les éléments incompressibles du mythe.....	9
II. Des traitements différents	10
A. Autres traitements antiques.....	10
B. Euripide et <i>Hippolyte</i>	11
C. Sénèque et <i>Phèdre</i>	12
III. Les personnages éponymes.....	13
A. Phèdre	13
B. Hippolyte.....	15
C. Un choix signifiant.....	16
2 ^{ème} partie : Le spectaculaire latin	18
I. Le théâtre à Rome.....	18
A. Une civilisation du spectacle	18
B. Les spectacles de l' <i>otium</i>	19
C. La tragédie, synthèse de la civilisation romaine.	21
II. L'implacable mécanique du <i>furor</i>	23
A. « Phèdre furieuse »	23
B. Hippolyte et Thésée : victimes ou bourreaux ?.....	24
C. Les simples mortels en contre-point	25

III. Le spectacle de la parole	26
A. La parole créatrice	26
B. Pervertissement de la parole persuasive.....	30
C. Un pouvoir inouï	35
3 ^{ème} partie : le spéculaire grec.....	40
I. La tragédie à Athènes : un « Théâtre National Populaire ».....	40
A. Naissance de la tragédie.....	40
B. Une institution démocratique	41
C. Le théâtre, reflet de la société	42
II. Une tragédie religieuse.....	45
A. L’omniprésence des dieux	45
B. La vengeance d’Aphrodite	48
C. Hippolyte et les dieux : une relation singulière.....	50
III. Un miroir tendu aux hommes	52
A. Des déesses humanisées.....	52
B. Reflet d’une époque	53
C. La peinture de la passion.....	55
Conclusion	57
BIBLIOGRAPHIE.....	58
I. Corpus	58
II. Ouvrages consacrés aux auteurs du corpus.....	59
III. Ouvrages sur la littérature.....	60
IV. Ouvrages sur la langue	62

Illustration de couverture

Dominique Blanc (Phèdre). © Ros Ribas/Odéon-Théâtre de l'Europe

Introduction

Les mythes, ces récits fabuleux transmis par la tradition - orale tout d'abord - mettent en scène, sous une forme symbolique, des aspects de la condition humaine et sont indissociables de l'idée même de civilisation. Lorsque la littérature s'en empare, ils se muent alors en la représentation de personnages exemplaires - et outranciers souvent - nourrissant l'imaginaire collectif, le fondant même, dira-t-on. C'est pourquoi ils traversent les siècles, accompagnant les hommes et les aidant parfois à trouver leur juste place dans le monde. L'un d'eux, le mythe grec de Phèdre et Hippolyte, parcourt ainsi la littérature européenne, depuis les évocations d'Homère dans l'*Odyssée*¹ jusqu'à la pièce de Racine au XVIIIe s. L'histoire en demeure inchangée : toujours Phèdre s'y abîme dans une violente passion pour Hippolyte, le fils de son époux, Thésée ; la mort reste alors sa seule issue.

Sur cette trame minimaliste ont été tissées les plus belles œuvres de la littérature. La première qui nous soit parvenue, *Hippolyte*, est celle de l'un des trois tragiques grecs, Euripide, « le plus tragique des poètes »² à en croire Aristote. Contrairement à ses prédécesseurs Eschyle et Sophocle, il ne connaît pas, de son vivant, la gloire qu'aujourd'hui chacun lui accorde : auteur prolifique de 92 pièces - dont seulement 18 nous sont parvenues - il obtient le premier prix à trois ou cinq reprises seulement lors des concours de tragédies qu'organise la cité athénienne. Empreint des nouveautés de son temps - philosophie, rhétorique et sophistique -, il choque trop souvent ses contemporains par ses audaces, tant formelles que thématiques. Sans doute est-ce aussi pour cela qu'il jouit rapidement, après sa mort, d'une exceptionnelle renommée. A Rome, cinq siècles plus tard, ses œuvres sont déjà considérées comme des classiques et écrire une tragédie revient bien souvent à réécrire l'une de celles qu'il a composées. Les neuf tragédies de Sénèque, toutes inspirées de mythes grecs, sont les seules qui nous soient intégralement parvenues. *Phèdre* est ainsi une réécriture, fidèle semble-t-il, d'un *Hippolyte se voilant*, pièce jugée choquante par le public athénien et qu'Euripide s'est vu contraint de recomposer. Ce qui outrage à Athènes devient-il digne d'une mise en scène à Rome ?

¹ HOMERE. *Odyssée*. Chant XI. v. 321

² ARISTOTE. *Poétique*. 9^{ème} édition. Paris : Le Livre de poche, 2003. 216 p. p. 104.

Assurément, *Phèdre* heurte aussi la sensibilité du public romain, mais les conceptions théâtrales sont autres : quand les grecs pensent le théâtre comme propre à rendre l'homme meilleur, en lui présentant une image de lui-même - le spéculaire -, le théâtre latin se plaît, lui, à exhiber des monstres - le spectaculaire.

Après avoir rappelé les éléments essentiels du mythe de Phèdre et Hippolyte, nous étudierons donc successivement ce qui fait la spécificité des théâtres latin puis grec, qui sont bien loin de se fondre en la belle unité que recouvre l'appellation consacrée de « théâtre antique ».

1ère partie : Phèdre et Hippolyte

I. Les origines du mythe

A. La légende originelle

Le berceau de la légende primitive d'Hippolyte se situe à Trézène, en Argolide : il y est connu comme un jeune et beau héros, tué par ses chevaux qui traînent son corps et en dispersent les membres à travers les bois. Selon Pausanias³, Hippolyte était, à l'origine, honoré comme une divinité locale. Le héros de la guerre de Troie, Diomède, roi de Trézène, y aurait fait bâtir un sanctuaire renfermant une statue d'Hippolyte ; un prêtre était attaché à son culte à vie ; des sacrifices lui étaient consacrés. De plus, les jeunes filles du pays venaient, avant leurs noces, lui offrir une boucle de leurs cheveux⁴. Hippolyte est alors considéré comme un saint patron de la jeunesse et comme un protecteur de la virginité.

Or, le culte d'Hippolyte, que sa nature rapproche de la déesse Artémis, entre en conflit avec celui d'Aphrodite, florissant depuis longtemps à Trézène. C'est ainsi qu'en passant de la légende primitive à la tradition populaire, le personnage d'Hippolyte, de dieu protecteur de la virginité, finit par être considéré comme un héros virginal que sa chasteté condamnera à mort à l'aube de sa vie.

Dans un autre épisode de la légende, il serait déjà la victime d'une femme impudique, nommée Phèdre et qui choisira de se prendre. Aucune relation n'est toutefois encore établie entre cette dernière et Thésée.

³ PAUSANIAS. *Le Livre de la Grèce*. Livre II. Chapitre 31.

⁴ EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. 230 p. v. 1425-1426.

B. Biographie de Thésée

C'est le personnage de Thésée qui permet d'opérer la synthèse entre ces maigres éléments provenant d'une Grèce primitive, donnant ainsi peu à peu corps à la fable telle que nous la connaissons encore aujourd'hui.

Qu'un tel lien de parenté ait été imaginé entre Thésée et Hippolyte semble assez naturel. En effet, Thésée serait né à Trézène de l'union d'Egée et d'Aethra, fille de Pitthée, roi de Trézène. C'est ainsi que Thésée passa ses premières années à Trézène, confié à son grand-père. Egée avait préféré qu'il soit élevé loin d'Athènes, craignant que ses neveux, les Pallantides qui aspiraient à régner sur Athènes, ne reconnaissent pas sa légitimité.

De plus, Thésée était connu pour avoir aimé l'une des Amazones, ces héroïnes guerrières souvent mises en rapport avec Artémis. Thésée aurait participé à l'expédition d'Héraclès contre les Amazones et aurait reçu Antiopé - parfois nommée Hippolytè, leur reine, comme captive, en récompense de ses exploits. Mais il existe de nombreuses versions de cette guerre... Quoi qu'il en soit, Antiopé eut un fils de Thésée, Hippolyte.

Enfin, c'est l'épisode du Minotaure qui semble sceller les destins de Phèdre et de Thésée. Une fois le monstre tué, Thésée enlève de Crète, Ariane - la sœur de Phèdre - et l'abandonne sur l'île de Naxos. Filles de Minos et de Pasiphaé, elles appartiennent toutes deux à une famille où les femmes, poursuivies par la colère de Poséidon ou d'Aphrodite, sont vouées aux égarements de l'amour. Il se peut que ce soit le dédoublement de cette fable qui ait donné lieu à celle de Phèdre⁵.

C. Les éléments incompressibles du mythe

Pausanias⁶ rapporte que, dans la tradition locale restée très vivante à Trézène (au II^e s. ap. J.C. on visitait encore la maison d'Hippolyte), Thésée, sur le point d'épouser Phèdre et craignant qu'une lutte pour le pouvoir n'oppose les enfants qu'il aurait et Hippolyte, choisit de faire élever ce dernier à Trézène par Pitthée. Mais après la mise à mort de Pallas et de ses fils, Thésée est contraint de s'exiler à Trézène. La rencontre entre Phèdre et Hippolyte est alors inévitable.

⁵ GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 14^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1999. 574 p. p. 450.

⁶ PAUSANIAS. *Le Livre de la Grèce*. Livre II. Chapitre 31.

De Sophocle à Racine, les données resteront les mêmes : Phèdre, fille de Minos et épouse de Thésée, tombe amoureuse d'Hippolyte, fils de ce dernier et d'Antiopé, reine des Amazones. Elle tente alors de le séduire mais Hippolyte est rebelle à l'amour : chasseur proche de la nature, épris de pureté, il est dévot à Artémis seule ; l'amour de Phèdre lui fait horreur. Il la repousse mais elle se venge en prétendant qu'il a voulu attenter à son honneur. Thésée, pour punir ce qu'il croit être le crime de son fils, implore Poséidon - qui lui a accordé trois vœux - de le châtier. Alors, sort de la mer un monstre qui effraie les chevaux d'Hippolyte. Son corps est traîné parmi les broussailles et les rochers.

Il est difficile de dater la création de la fable des aventures de Phèdre et Hippolyte car avant le VI^e s., les témoignages sont rares. Toutefois, une évocation de Phèdre au chant XI de l'*Odyssée*⁷ la range parmi les femmes célèbres qu'Ulysse voit passer au pays des morts : on peut donc penser que le poète la considère comme une victime de l'amour. Mais ce passage de l'*Odyssée* est d'époque relativement récente (VI^e s.).

Il semblerait que dès la seconde moitié du IV^e s., la légende de Phèdre et Hippolyte soit devenue l'un des thèmes favoris des artistes, connaissant même une vogue croissante à l'époque romaine. Il est indéniable qu'elle doit son succès aux tragiques attiques.

II. Des traitements différents

A. Autres traitements antiques

Mises à part les œuvres d'Euripide et de Sénèque, l'existence de trois autres traitements antiques est attestée⁸. Sophocle, contemporain d'Euripide mais de quelques années son aîné (497-405 av. J.C.), est l'auteur d'une tragédie, *Phèdre*, dont les seuls vingt-cinq vers conservés ne permettent pas une connaissance approfondie. On lui doit

⁷ HOMERE. *Odyssée*. Chant XI. v. 321 et suiv.

⁸ SENEQUE. *Phèdre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965. 171 p. p. 2.

l'idée, reprise par Sénèque, de justifier l'absence de Thésée d'une manière qui rend l'amour de Phèdre pour Hippolyte moins criminel. Descendu aux Enfers en compagnie de son amant Pirithoos, Thésée peut être considéré comme mort et Hippolyte, comme un étranger pour Phèdre. Il n'est ainsi plus question ni d'adultère, ni d'inceste. L'attitude de Phèdre est vraisemblablement plus réservée que dans les autres pièces et c'est, seul, le retour de Thésée qui rend sa passion criminelle

Lycophron, poète et érudit qui vécut à Alexandrie dans la première moitié du III^e s., composa des tragédies inspirées des grands tragiques grecs, parmi lesquelles un *Hippolyte*, perdu.

Les Héroïdes d'Ovide (43av.-18 ap. J.C.), recueil de lettres fictives que les héroïnes de la mythologie adressent à leur mari absent ou à leur amant, est la seule œuvre conservée dans laquelle sont évoquées les amours malheureuses de Phèdre pour Hippolyte. Dans la quatrième lettre, elle lui avoue son amour, profitant de l'absence de Thésée qui s'est rendu en Thessalie chez Pirithoos - il est considéré ici seulement comme son ami - suivant en cela d'assez près l'*Hippolyte-voilé* d'Euripide.

B. Euripide et *Hippolyte*

Euripide (484-406 av. J.C.) est le dernier grand tragique grec. Héritier d'Eschyle (525-456 av. J.C.) et rival de Sophocle (497-405 av. J.C.), il est loin de jouir, de son vivant, de la même considération que ses illustres prédécesseurs : des quatre-vingt douze pièces qu'il compose, quatre seulement obtiennent le premier prix. La postérité corrige cette injustice, à commencer par Aristote qui le considère comme « le plus tragique des poètes »⁹. Le rayonnement qu'il connaît à partir de la période hellénistique explique peut-être que son œuvre soit la mieux conservée de toutes : dix-huit pièces complètes et de nombreux fragments - quand on en dénombre sept pour Eschyle et Sophocle.

Hippolyte est à ranger parmi ses rares triomphes, Pausanias en dira qu'elle a fait connaître « à tout barbare instruit de la langue grecque, l'amour de Phèdre et l'audacieux moyen de la nourrice pour lui venir en aide »¹⁰. Représentée sous l'archontat d'Epameinon la quatrième année de la quatre-vingt-septième Olympiade, soit en 428, elle obtient le

⁹ ARISTOTE. *Poétique*. 9^{ème} édition. Paris : Le Livre de poche, 2003. 216 p. p. 104.

¹⁰ PAUSANIAS. *Le Tour de la Grèce*. Livre I. Chapitre 22.

premier prix¹¹. L'argument justifie la passion de Phèdre non par un quelconque dérèglement de son âme mais par « le ressentiment d'Aphrodite » qui a décidé « de perdre Hippolyte à cause de sa vertu ». Sur le théâtre humain, c'est à la nourrice bien plus qu'à Phèdre elle-même que semble dévolu le déclenchement de l'action dramatique : une fois qu'elle a obtenu de Phèdre l'aveu de la nature du mal qui l'accable et lui fait horreur, elle intervient auprès d'Hippolyte. La fureur du jeune homme conduit alors Phèdre au suicide, qui, bien qu'innocente, craint le déshonneur : à elle seule, toutefois, revient l'idée de la tablette accusatrice qui poussera Thésée à lancer les imprécations, causes de la mort d'Hippolyte.

L'argument d'Aristophane le grammairien¹² désigne cette pièce comme « second *Hippolyte* », dite aussi « *Hippolyte-couronné* », révélant ainsi l'existence d'une pièce antérieure (432) consacrée à la même légende. Les cinquante vers conservés (répartis en dix-neuf fragments) et l'argument permettent de comprendre pourquoi Euripide a choisi de remanier cette pièce, « choquante et prêtant à la médisance ». Il paraît vraisemblable que Phèdre s'abandonnait sans pudeur à sa passion criminelle qu'elle osait justifier par les infidélités de Thésée ; il semble également que la nourrice tentait de rappeler la reine à la prudence ; Phèdre venait elle-même déclarer son amour à Hippolyte qui, saisi d'horreur, se voilait la face (d'où la désignation : « *Hippolyte se voilant* ») ; blessée, elle machinait alors la perte d'Hippolyte et l'accusait, devant Thésée, d'avoir attenté à son honneur ; son suicide intervenait seulement après la mort d'Hippolyte.

C. Sénèque et *Phèdre*

Toute l'œuvre de Sénèque (4 av. J.C.-65 ap. J.C.) est fortement marquée par la doctrine philosophique dont il est le plus illustre représentant : le stoïcisme. Menant pendant un temps une vie ascétique en accord avec ses principes - mais que sa santé ne lui permettait guère - il revient à Rome pour inaugurer une carrière politique. Son ascension fulgurante et son statut de philosophe à la mode lui valent d'être exposé aux vicissitudes de la vie de cour. Exilé en Corse de 40 à 48 - il y compose la touchante *Consolation à Helvia*, sa mère - il est rappelé par Agrippine qui en fait le précepteur de Néron (49 à 62) ; on a d'ailleurs parfois pensé que ses nombreux traités (*De tranquillitate animi*, *De clementia*,

¹¹ EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. 230 p. p. 27.

¹² *Ibid.*

De vita beata, notamment) étaient destinés à l'éducation du Prince. En 62, contraint par Néron de s'éloigner de Rome - auparavant, il aura tout de même tenté de l'empoisonner - c'est à Naples qu'il écrit les *Lettres à Lucilius*, correspondance fictive qui ancre la philosophie dans la vie même. Compromis dans la conjuration de Pison, il doit s'ouvrir les veines en 65.

Même si pendant longtemps on a cru devoir distinguer un « Sénèque le tragique » et un « Sénèque le philosophe », on admet aujourd'hui sans controverse qu'il est également l'auteur de neuf tragédies, toutes empruntées au répertoire grec (leur date de composition demeure inconnue). Parmi ces *fabulae palliatae*, *Phèdre* passe pour être un décalque servile du premier *Hippolyte* ; en réalité, elle est plus une synthèse de toutes les œuvres qui l'ont précédée. Dès le début de la pièce, Phèdre avoue à la nourrice quelle passion la dévore, la justifiant par les infidélités et les absences de Thésée. La nourrice tente vainement de refreiner cette passion criminelle. Phèdre avoue alors elle-même son amour à Hippolyte qui, horrifié, tire l'épée puis s'enfuit en l'abandonnant. Au retour de Thésée, Phèdre l'utilise comme preuve contre Hippolyte. Les imprécations lancées par le père entraînent la mort du fils. Devant le cadavre d'Hippolyte, Phèdre avoue son mensonge avant de se frapper de son épée.

Tous les éléments qui choquèrent le public athénien et conduisirent Euripide à remanier son *Hippolyte* sont ici présents. En outre, même si la puissance de Vénus est parfois invoquée, il n'est nullement question de vengeance divine dont les humains seraient les artisans.

III. Les personnages éponymes

A. Phèdre

Comme il a été dit précédemment, Euripide s'est vu contraint de remanier sa pièce tant elle avait choqué le public athénien. De l'*Hippolyte-voilé* à l'*Hippolyte-couronné*, c'est essentiellement le personnage de la Reine qui subit des modifications ; or Sénèque

s'est inspiré pour *Phèdre* du premier *Hippolyte* : on ne s'étonnera donc pas des profondes différences qu'il existe entre la Phèdre de Sénèque et celle d'Euripide.

Le mythe l'exige : Phèdre éprouve une violente passion à l'égard d'Hippolyte. Euripide la montre luttant avec une énergie désespérée contre ce mal qui bouleverse ses sens et épuise ses forces. Quand elle rappelle les amours malheureuses de Pasiphaé, sa mère, ou d'Ariane, sa sœur, elle cherche seulement à montrer qu'elle connaît les périls qui guettent le cœur des femmes. Elle conserve une raison lucide qui, loin de la protéger des progrès inexorables de sa passion, lui en fait voir, au contraire, la monstruosité. De toute son âme, elle s'efforce d'étouffer ces sentiments en gardant un silence pudique. Cet amour, déchaîné en elle par Cypris, lui fait horreur : quoiqu'innocente, elle s'en accuse comme d'une faute. Même lorsque la nourrice parvient à lui arracher des aveux, elle refuse de prononcer elle-même le nom d'Hippolyte. Par crainte que sa volonté n'abdique sous les assauts répétés de la passion qui grandit à chaque instant, elle choisit le suicide, seul moyen de préserver son honneur et celui de ses enfants. L'imprudence que commet la nourrice en parlant à Hippolyte achève de la convaincre : il l'a déshonorée publiquement en l'accablant de son mépris devant les femmes de Trézène. Cette injustice - alors qu'elle n'a pas cessé un instant de lutter contre sa passion - éveille en elle un sentiment de vengeance : calomniée injustement par celui qui occupe toutes ses pensées, elle choisit de le calomnier en retour : la tablette qu'elle attache à son poignet avant de se suicider précipite la mort d'Hippolyte.

Chez Sénèque, assurément, les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets. Certes Phèdre est atteinte par ce même mal, un amour dévorant à l'égard d'Hippolyte. Alors que l'héroïne grecque s'engage dans une lutte qui fait la beauté tragique de son rôle, l'héroïne de Sénèque se laisse emporter - parfois complaisamment, semble-t-il. Elle reconnaît, elle-aussi, la monstruosité d'une telle passion, adultère et incestueuse ; sans doute n'a-t-elle pas perdu tout sentiment de pudeur ; son honneur, même, lui importe encore. Pourtant, quand elle-aussi évoque les amours d'Ariane et de Pasiphaé, l'on sent poindre une justification à ses égarements futurs. C'est avec de semblables intentions qu'elle déplore les infidélités de Thésée et ses absences répétées ; elle préfère d'ailleurs se convaincre de sa mort afin d'atténuer la portée de son propre crime. La résolution qu'elle prend de se suicider a l'apparence d'un brutal revirement consécutif aux propos de la nourrice qui désapprouve fermement ses emportements : attachée elle-aussi à sa maîtresse, elle cède alors et s'en va parler à Hippolyte. Mais sans attendre les effets de la démarche de

la nourrice, Phèdre vient se traîner aux pieds du jeune homme en lui criant son amour. Face à Thésée, elle n'hésite pas à calomnier Hippolyte, ne craignant pas même de se parjurer en prenant à témoin le père des dieux et le soleil, son père¹³. Enfin, par désespoir amoureux, elle se suicide sur les restes ensanglantés d'Hippolyte, une fois son crime avoué - comme une ultime tentative pour sauver sa conscience.

B. Hippolyte

S'il est vrai que la Phèdre de Sénèque et celle d'Euripide entretiennent entre elles des divergences nettes, le personnage d'Hippolyte, quant à lui, est représenté avec plus d'homogénéité : bel éphèbe, courageux, il semble être doté de toutes les qualités que l'idéal antique reconnaît. Il est habile à la chasse et sait manier les chevaux. Joueur de lyre chez Euripide, il incarne le modèle parfait du *kalos kagathos* que cherche à former l'éducation athénienne du Ve s., c'est-à-dire un jeune homme accompli en qui l'esprit et le corps, harmonieusement développés, s'unissent en un parfait équilibre.

Egalement désintéressé par les richesses et le pouvoir, on le voit chez Sénèque, ne pas contester le pouvoir à ses deux demi-frères, Acamas et Démophon. Chez Euripide, sa seule ambition est de remporter la couronne aux grands Jeux de la Grèce. Il réprouve toute activité politique, ne vantant chez Sénèque que le plaisir de sommeiller en plein air, le long d'un ruisseau, tandis que chez Euripide, il s'honore de ne pas savoir parler au peuple, préférant, loin de la foule, s'entourer d'amis choisis ayant les mêmes aspirations que lui.

Modèle de vertu, il tend à la perfection morale et repousse de tout son être ce qui pourrait le détourner de cet idéal. Une passion le bouleverse cependant : la haine de l'amour et des femmes en particulier, en qui il ne voit que des êtres malfaisants et pervers. Lorsqu'il apprend - chez Euripide comme chez Sénèque - quels sentiments agitent Phèdre, il est sans pitié : il l'accable de son mépris dans une violente diatribe, où il laisse éclater toute sa morgue.

Ces excès - probablement la contrepartie d'une vertu d'exception qui s'accompagne d'une chasteté parfaite - culminent, chez Euripide, en un refus absolu du culte d'Aphrodite. Selon la morale courante, les hommes se doivent d'honorer également tous les dieux ; or Hippolyte, épris de pureté, a choisi de se vouer à Artémis seule, « la plus grande des

¹³ SENEQUE. *Tragédies* (tome 1). Paris : Les Belles Lettres, 2000. 266 p. v. 888

divinités »¹⁴. Au serviteur, qui pourtant le met en garde, il soutient que « chacun a ses amis préférés, dieux ou hommes. »

La piété qu'il voue à la déesse-vierge est d'une essence exceptionnelle : il est son élu et seul parmi les mortels, il peut entendre sa voix. Artémis elle-même accompagnera ses derniers instants. Louis Méridier écrit de sa relation avec Artémis qu'elle « le transporte au seuil du monde divin, où la mort l'introduira définitivement. »¹⁵

C. Un choix signifiant

Au regard des pièces antiques qui nous sont parvenues, on constate qu'il était d'usage que l'auteur donnât pour titre à son œuvre, le nom du personnage principal - que l'on pense à *Andromaque*, *Hécube* d'Euripide ou *Ajax*, *Antigone*, *Electre* de Sophocle... Est-il alors paradoxal qu'une même légende, celle de Phèdre et Hippolyte, s'actualise en des œuvres portant des titres différents, c'est-à-dire, dont les personnages principaux ne sont pas les mêmes ? En effet, désigner tel personnage comme étant le principal ne ressortit pas seulement de la fantaisie de l'auteur ; toute la signification de l'œuvre peut - doit - en être bouleversée.

Le paradoxe n'est qu'apparent si l'on considère les infléchissements qu'ont subis les personnages de Phèdre et Hippolyte au cours des cinq siècles qui séparent Sénèque d'Euripide. Phèdre est devenue volontiers impudique, se laissant outrageusement aller à cette passion qu'elle sait criminelle ; ce n'est plus le sens de l'honneur qui l'accule au suicide, mais le désespoir amoureux consécutif à la mort d'Hippolyte. Il semble bien qu'elle soit choisie comme personnage principal par Sénèque, précisément en vertu de cette monstruosité consentie. Comment s'expliquerait, sinon, que l'auteur ait restauré tout ce qui « choquait et prêtait à la médisance »¹⁶ dans le caractère de Phèdre de l'*Hippolyte-voilé* ? Voilà ce qu'il voulait mettre en scène et - il est légitime de le penser - qu'attendait le public de son temps.

En passant d'Athènes à Rome, Phèdre gagnait en outrage ce qu'Hippolyte perdait en piété. Rien n'indique chez Sénèque qu'Hippolyte se soit voué au culte de Diane ni qu'il jouisse auprès d'elle d'une situation privilégiée : elle n'est pour lui que la protectrice des

¹⁴ EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. 230 p. v. 70-71

¹⁵ MERIDIER, Louis. *Hippolyte d'Euripide*. Paris : P. Mellottée, 1938. 343 p. p.233.

¹⁶ EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. 230 p. p.27.

chasseurs et sa chasteté repose plus sur des principes philosophiques que sur une dévotion mystique. La piété exceptionnelle dont il fait preuve chez Euripide est donc bien la raison pour laquelle il est consacré personnage principal. Cette piété est même à considérer comme l'élément déclencheur du drame : en effet, la dévotion - démesurée - qu'il manifeste à l'égard d'Artémis se double d'un mépris - qui l'est tout autant - à l'encontre d'Aphrodite. Or, la vertu cardinale du *kalos kagathos* est la tempérance (*sophrosunè*) : Hippolyte, par ses excès, s'écarte de cet idéal. Aphrodite saura l'en punir en déchaînant dans le cœur de Phèdre cette violente passion ; d'ailleurs celle-ci, en se suicidant, veut l'entraîner avec elle dans sa ruine pour lui donner « une leçon de mesure »¹⁷.

Ces choix de personnages éponymes, loin d'être anecdotiques, sont donc révélateurs d'attentes fondamentalement différentes des publics grecs et romains. Que vaut alors l'expression de « théâtre antique » quand son essence même est remise en question ?

¹⁷ *Ibid.* v. 731.

2^{ème} partie : Le spectaculaire latin

I. Le théâtre à Rome

A. Une civilisation du spectacle

Selon le Petit Robert, est dit spectaculaire tout ce qui « parle aux yeux et en impose à l'imagination ». Si Florence Dupont, dans son essai sur le théâtre romain¹⁸, n'hésite pas à qualifier le citoyen romain d'*homo spectator*, c'est bien parce qu'à Rome, toute la vie publique semble être organisée autour de cette notion. Que les citoyens soient les spectateurs de ces spectacles civiques n'induit pas une totale passivité de leur part : en effet, c'est leur présence seule qui confère aux actes de la vie publique leur légitimité.

Ainsi, lors des spectacles politiques, le pouvoir est incarné par les magistrats mais le regard des citoyens est nécessaire pour instaurer le clivage - visible - entre gouvernés et gouvernants, entre magistrats et simples citoyens. L'apparat signale le pouvoir, le matérialise : le censeur, par exemple, porte la toge pourpre alors que le consul et les magistrats supérieurs portent la laticlave (une large bande pourpre qui borde la toge) et sont accompagnés de licteurs portant les faisceaux. Ce costume suscite chez le citoyen-spectateur un respect immédiat et une obéissance spontanée. Tite-Live attribue à Romulus l'invention de l'apparat - qui se trouve ainsi lié à l'existence même de Rome. Ne pouvant prétendre à une généalogie mythique, l'apparat lui permet de faire respecter des lois qui n'ont d'autres fondements que son autorité personnelle : entouré de licteurs, il est plus respectable (*augustiores*). Son *auctoritas* est immédiatement perceptible et le peuple reconnaît en lui la capacité d'agir conformément aux valeurs collectives.

En outre, dans certaines occasions, le pouvoir se met littéralement en scène. Lors de fêtes civiques, la ville est le théâtre de cérémonies durant lesquelles la cité s'admire. La

¹⁸ DUPONT, Florence. *L'acteur-Roi : le théâtre dans la Rome antique*. Paris : Les Belles Lettres, 1985. 462 p. p. 19.

plus connue est la *pompa triumphalis* : cette procession, qui mène du Champ de Mars au Capitole, autorise exceptionnellement le consul à traverser la ville à la tête de ses troupes en exhibant tous les signes de la victoire (le butin, les rois captifs enchaînés, les prisonniers...). Tous les Romains, figurants et spectateurs, sont présents pour l'ovationner.

La plus fréquente de ces processions-exhibitions est la pompe funèbre, par laquelle les aristocrates espèrent une reconnaissance publique de leur noblesse. Or à Rome, être noble c'est compter parmi ses ancêtres des magistrats supérieurs. Ainsi, à la mort d'un magistrat, un long cortège traverse la ville, celui des ancêtres du défunt, grâce à des masques de cire portés par des acteurs en costumes d'apparat ; des éloges funèbres sont prononcés devant le peuple réuni. Ce spectacle de fantômes grave leur souvenir dans les mémoires et permet de célébrer les vertus qui mènent aux plus hautes fonctions.

Paradoxal semble-t-il, mais à Rome, la parole elle-aussi se donne à voir. Pour faire carrière en politique, il faut savoir plaider avec art car gouverner ne peut se faire sans l'assentiment du public qu'il s'agit de convaincre. La parole devient efficace grâce à ce que les Romains appellent l'*actio*, à savoir une mise en scène du discours utilisant des techniques proches de celles de l'acteur. Tout le corps entre en action (modulations de la voix, gestes des bras, expressions du visage), tendu vers un seul but : émouvoir (*movere*). Tout homme politique commence sa carrière en étant avocat, ce qui lui permet de mettre à l'épreuve sa pratique de l'éloquence devant un public de badauds pour lequel les performances oratoires importent bien plus que l'issue du procès - Cicéron disait d'ailleurs ne pas pouvoir plaider sans le regard du public. L'émotion, l'orateur la provoque chez le spectateur en jouant - sur jouant - les passions qu'il ressent. Il n'est pas question d'imitation fidèle, de représentation (sens que l'on donne à la *mimésis* d'Aristote), mais bien d'intensification. C'est bien ainsi que le spectaculaire doit se comprendre : il est du « réel intensifié ».

B. Les spectacles de l'*otium*

A chaque instant de sa vie, le Romain est un *homo spectator*. Le « Romain », et non le « citoyen romain », car citoyen, en revanche, il ne l'est que dans certaines occasions. En effet, le temps de vie s'organise à Rome autour de deux notions : l'*otium* et le *negotium*. De celui-ci ressortit tout ce qui a trait à la vie civique - essentiellement la politique et la

guerre ; il impose le respect de la hiérarchie, le sens de l'effort, l'obéissance. Les spectacles du pouvoir, de la parole s'inscrivent dans de ce temps de *negotium*.

L'*otium*, quant à lui, est un moment de rupture avec la vie civique. C'est un temps de loisirs, de paix, où le citoyen redevient un simple civil ; il est d'ailleurs remarquable que femmes, enfants et même esclaves soient constitutifs de ce peuple de l'*otium*.

Aux spectacles civiques du *negotium* répondent les spectacles ludiques de l'*otium*, les *Ludi*, qui se déroulent eux-aussi de manière ritualisée. Dans les premiers temps de Rome, les jeux avaient lieu à la fin de la saison militaire : les citoyens-soldats, redevenus des civils étaient réintroduits dans la ville - où l'armée n'avait pas le droit de pénétrer. Une procession, là encore, en marque l'ouverture. La *pompa ludicra* est conduite par l'entrepreneur des jeux accompagné des « ludions », des jeunes gens de bonne famille, qui sautent et dansent au son des flûtes et des trompettes, baignés de parfums d'encens et de safran, sans jamais s'interrompre - le cas échéant, la cérémonie devait être recommencée. Partant du Champ de Mars, elle passe devant le temple de Jupiter, dieu des jeux, pour aboutir au Grand Cirque, un hippodrome consacré aux courses de chars et de chevaux. Là, le peuple, entassé sur les gradins en une foule confuse, parie et encourage les participants dans un joyeux brouhaha. Enfin, la fête se clôt par un banquet et des distributions de nourriture. A partir du IV^e s. av. J.C., s'intercalent entre la procession et les jeux du cirque (*ludi circenses*), une puis plusieurs journées de jeux scéniques (*ludi scaenici*). Le théâtre latin a ceci de remarquable qu'il n'est pas considéré comme littéraire : les textes sont écrits pour être représentés, le plus souvent, une seule fois. Ils ne sont que le prétexte, rarement conservé, d'un spectacle qui se veut total (musique, chant et danse). Les jours de jeux se multiplieront tout au long de l'histoire : sous l'Empire, on compte 175 jours de jeux, dont 101 de jeux scéniques.

Pendant ces jours de jeux, les rapports sociaux sont inversés : l'entrepreneur du spectacle, qu'il soit magistrat ou Empereur, n'hésite pas à engager des dépenses parfois somptuaires pour satisfaire le peuple-roi - sans doute n'oublie-t-il pas que l'*otium* ne dure qu'un temps et que le spectateur redeviendra bientôt un électeur... Pour ce peuple en « vacances » du politique et du sérieux, le seul but des *Ludi* est le plaisir des sens. La *licentia ludicra* préside à ces jours de spectacle : ce relâchement détourne le peuple des réalités politiques ou des questions morales en le rendant disponible seulement au rêve et au rire. L'impunité temporaire que leur confère cette licence ludique autorise les Romains à se moquer des personnalités en vue : les magistrats se voient alors confrontés aux

humeurs populaires. C'est le règne du « pas sérieux », du « comme si » (signification que l'on retrouve d'ailleurs dans la racine lud-). On doit voir là l'une des conditions de la réception du théâtre.

On oublie parfois que pendant près de mille ans, Rome a été la grande cité du théâtre. Le témoignage de Saint Augustin, dans *La Cité de Dieu*, rappelle encore la passion du peuple romain pour le théâtre et la représentation de fables mythologiques.

C. La tragédie, synthèse de la civilisation romaine.

De cette civilisation singulière à bien des égards, où le spectaculaire le dispute au ludisme, naît la tragédie romaine au III^e s. av. J.C., lorsque Livius Andronicus transpose pour la première fois sur scène, un mythe grec. Depuis, la tragédie romaine, loin d'être promise à la belle unanimité que connaît la tragédie grecque, ne cesse de susciter la controverse. Les seules tragédies écrites en latin qui ont été conservées, celles de Sénèque, ont souvent fait l'objet de critiques virulentes quand il ne s'agissait pas seulement du plus profond mépris. Toutes ces critiques, acceptables évidemment, perdent tout fondement si l'on considère les conditions de leur réception. Bien plus : les tragédies de Sénèque, quoique composées près de trois siècles après l'apparition du genre, sont remarquables pour leur conformité aux canons esthétiques, imposés, d'une part, par le spectaculaire et, d'autre part, par le ludisme. Le débat qui consiste à trancher la question « les pièces de Sénèque étaient-elles écrites pour être représentées ou seulement destinées à des lectures publiques ? », n'a d'ailleurs pas grand intérêt. Qu'elles aient été jouées ou non importe peu : elles auraient pu l'être et combler sans doute les attentes des spectateurs romains.

François-Régis Chaumartin rapporte que, longtemps, les tragédies de Sénèque ont été considérées comme « des imitations maladroites des pièces grecques, très inférieures en qualité, des produits d'un goût corrompu par une pratique intempérante de la déclamation (...), cherchant la nouveauté dans l'outrance et la boursoufflure, [ayant perdu] la capacité d'exprimer avec vigueur et simplicité la vérité essentielle des êtres¹⁹ ». Jugement remarquable par sa faculté de réunir en une phrase toutes les qualités inhérentes aux tragédies de Sénèque. En premier lieu, on ne saurait considérer ces tragédies comme des « imitations » des pièces grecques ; tout au plus en sont-elles des transpositions. Plus

¹⁹ SENEQUE. *Tragédies* (tome 1). Paris : Les Belles Lettres, 2000. 266 p. p.XII.

exactement, elles sont une acculturation des mythes grecs. En effet, la Grèce est une culture à mythes : ils appartiennent à la mémoire collective et sont perçus comme détenteurs d'une vérité sur l'homme et le monde. Les tragédies grecques, en mettant en scène des récits mythologiques, espèrent en dévoiler le sens profond ; peut-être même faut-il voir là leur seule raison d'être. Pour les Romains, les mythes grecs ne sont que d'in vraisemblables histoires de crimes monstrueux que les poètes s'efforcent de rendre acceptables et intelligibles. La signification de ces histoires exotiques leur importe bien peu ; leur religion n'a rien à voir avec la mythologie grecque. Ce statut du mythe grec répond idéalement aux attentes du spectateur romain : le ludisme dans lequel s'inscrit la pratique théâtrale impose que la tragédie soit coupée de tout référent extérieur. Comme l'écrit Florence Dupont : « Le théâtre latin ne représente pas, il présente un ailleurs fabriqué sur la scène pour le plaisir et l'oubli des spectateurs »²⁰. L'utilisation du mythe grec semble aller de soi.

Estimer la tragédie latine à sa juste valeur, nécessite avant tout que l'on sache se défaire de la théorie d'Aristote sur la *mimesis*, tâche ardue s'il en est, tant elle s'est imposée au cours des siècles. La composition des œuvres d'art, tout comme leur réception, en porte encore aujourd'hui les stigmates. Pour Aristote, la tragédie est « la représentation de comportements humains transformés par l'art »²¹, ce qui implique qu'il existe une vérité de l'œuvre. Le théâtre est pensé comme un miroir de la société dans lequel les hommes s'observent. A Rome, rien de tel : ce qui commande aux acteurs leurs gestes et leurs paroles n'est pas la Vérité mais la musique et l'efficacité d'une parole spectaculaire propre à susciter l'émotion - l'outrance n'est jamais refusée. Les tragédies offrent une alternance de parties chantées et dansées au son des flûtes et de parties déclamées dans lesquelles l'acteur dit son rôle sans musique. L'acteur, bien plus que le poète, reçoit les faveurs du public : on admire sa virtuosité physique et ses exploits vocaux. La voix est le prolongement du corps qui obéit à un code gestuel déterminé : la douleur, la colère, la fureur sont d'abord des schémas chorégraphiques.

Beaucoup de tragédies sont écrites sous la République et l'Empire. Elles connaissent un grand succès auprès du public : spectacle populaire - loin d'être un théâtre d'idées - elles sont avant tout ludiques. La pratique, que certains jugent exagérée, de la déclamation satisfait le goût du public qui sait déjà admirer l'éloquence dont font preuve

²⁰ DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. 2nde édition. Paris : Armand Colin, 1999. 176 p. p. 11.

²¹ ARISTOTE. *Poétique*. 9^{ème} édition. Paris : Le Livre de poche, 2003. 216 p. 1449b.

les magistrats lors des spectacles civiques. Toutes ces raisons en font un spectacle qui s'inscrit idéalement dans les *ludi* de l'*otium*. Florence Dupont résume cette adéquation parfaite en écrivant des Romains qu'ils avaient « la tête tragique »²².

II. L'implacable mécanique du *furor*

A. « Phèdre furieuse »

Le spectateur romain de tragédie espère assister à la transformation d'un être humain en monstre mythologique. L'histoire (la *fabula*) est à chaque fois différente et tient aux données du mythe grec mais l'action est toujours identique : le cœur en est le *scelus nefas*, le crime tragique par excellence que commet le héros et que l'on peut traduire par « crime contre les lois divines ». Il revient au poète de travailler les matériaux du mythe pour en faire naître un *nefas*. Mais avant de commettre ce crime, le héros devra passer par des étapes nécessaires : le *dolor* et le *furor*.

Le *dolor* est l'état initial dans lequel se présente le héros : ce n'est pas un simple malheur qui le frappe mais bien une réelle catastrophe qui le nie en tant qu'être humain. Le *dolor* de Phèdre est celui de la femme exilée, privée de sa patrie et délaissée par son époux, Thésée : autant d'éléments qui ont pour elle la violence d'une perte d'identité. Cette douleur insupportable, qui ruine son intégrité, nécessite une vengeance, seul moyen de recouvrer son honneur. Aucune consolation humaine n'est possible et Phèdre refuse de se résigner à ce *dolor*. C'est le *furor* qui lui donnera l'énergie de se venger et ainsi, de reconquérir une identité en dehors de l'humanité.

De même que le *dolor* n'est pas un simple chagrin, le *furor* est bien plus qu'une colère, une fureur même. Le terme est emprunté au domaine juridique : il définit l'état de tout homme ne se conduisant plus d'une façon humaine, à tel point que le *furiosus* est juridiquement irresponsable - on ne juge que des hommes. Etat provisoire, il n'est pas considéré comme une maladie mais comme une absence à soi. Quand le furieux est

²² DUPONT, Florence. *L'acteur-Roi : le théâtre dans la Rome antique*. Paris : Les Belles Lettres, 1985. 462 p. p.165.

considéré comme dangereux, on l'enchaîne ; mais une fois revenu à lui, il est restauré dans ses anciens droits et libertés. Le *furor* de Phèdre apparaît progressivement dans ce même monologue, à l'évocation de la passion qu'elle ressent pour Hippolyte. Déjà, elle se désintéresse des activités propres aux femmes de sa condition. Des sursauts de conscience sont encore, toutefois possibles : la souffrance de Phèdre n'en est qu'accrue et mieux vaut pour elle se laisser aller à cette inhumanité qui la rapproche ainsi de ses ancêtres. Puis son *furor* se fait plus manifeste lorsque, dans son délire, elle se voit en Amazone. Il connaît son apogée pendant la scène de l'aveu de son amour à Hippolyte, cet amour contre-nature, incestueux, que seuls les animaux peuvent ressentir. Le *furor* ne doit pas être assimilé à la passion car il serait, de fait, opposé à la raison ; or le furieux continue d'utiliser sa raison pour manipuler ceux qui essaient de le maintenir dans une forme d'humanité.

Cet état de *furor* permet alors au héros tragique d'inventer son *nefas*, grâce auquel il retrouvera une identité, celle de monstre mythologique. . Le *nefas* n'a rien à voir avec un crime humain ordinaire qui peut être jugé par un tribunal et est susceptible de rachat par un châtement. Le *scelus nefas* n'est pas expiable : son auteur doit être expulsé du monde des hommes. Le *nefas* de Phèdre réside dans la fausse accusation d'Hippolyte : elle se venge ici, certes, du mépris dont l'accable Hippolyte lors de la scène de l'aveu, mais surtout de celui qui est responsable de son *dolor* initial de femme apatride et abandonnée, Thésée. En accusant le fils, elle sait qu'elle atteindra le père ; ce qu'elle ignore toutefois, c'est que cet aveu fera naître en Thésée, un autre *furor*. Ce n'est pas la teneur du crime qui fait le *nefas* mais bien ses conséquences : l'ordre du monde en est bouleversé et auteur comme victime pénètrent dans le monde mythologique.

L'action tragique repose sur la mise en scène du renversement du *dolor* en *nefas* qui permet la guérison tragique du héros, l'abolition d'une douleur inhumaine par un crime qui lui confère une gloire mythologique, éternelle.

B. Hippolyte et Thésée : victimes ou bourreaux ?

Habituellement, la tragédie s'ouvre sur le prologue douloureux du personnage éponyme, furieux principal de la pièce. Or dans *Phèdre*, le prologue est confié à Hippolyte, dans une véritable scène de chasse durant laquelle il s'adresse à ses compagnons. Faut-il y voir une première allusion à la monstruosité d'Hippolyte ? Sans doute ce caractère sauvage le rattache-t-il à sa mère l'Amazone. Son *furor* est confirmé dans la scène où il est

confronté à la nourrice : celle-ci lui montre clairement que la manière dont il conduit sa vie est antinaturelle, qu'elle pourrait même aboutir à la disparition de l'humanité. Son *furor*, qui prend la forme d'une haine violente à l'égard des femmes dans la scène où Phèdre lui avoue son amour, le conduit même au seuil du *nefas* : au dernier moment, il s'y refuse et préfère fuir pour ne plus avoir à l'entendre.

Ce seuil, Thésée, lui, le franchit au moment où, emporté par son *furor*, il condamne Hippolyte sur les allégations de Phèdre. Il ne s'accorde pas un instant de réflexion ; il laisse croître son *furor*, exprimant tout son mépris à l'égard de ce fils qui n'est pour lui qu'hypocrisie et monstruosité, et invente son propre *nefas* : utiliser les vœux que son père, Neptune, lui a accordés, pour précipiter la ruine d'Hippolyte. La rapidité avec laquelle il condamne son fils, le manque de preuves dont il dispose, font basculer Thésée dans l'inhumanité, dans le monde des monstres mythologiques.

S'il est vrai que Thésée comme Hippolyte peuvent être considérés comme des *furiosi* à différents moments de la pièce - Thésée doublant même son *furor* d'un *nefas* incontestable - le temps clos de la tragédie nous laisse d'eux une image pathétique, les statufiant dans une position de victime. Tandis que Phèdre exulte, revendique son crime et s'offre en sacrifice sur la dépouille d'Hippolyte, un nouveau *dolor* s'abat sur Thésée. Comme c'était le cas pour Phèdre au début de la pièce, la dimension qu'il donne à son malheur lui fait quitter l'humanité. La réparation, impossible, imposerait qu'il suive lui-aussi le trajet *dolor-furor-nefas* ; il restera un bourreau en puissance à qui l'on a ôté la possibilité de se venger. Le corps d'Hippolyte n'est plus que viscères ensanglantées, son visage est défiguré, sa beauté, perdue ; son corps mort restera une statue hideuse, une image visible du *nefas*. Or le corps, c'est l'identité - que l'on pense aux masques funéraires. Hippolyte n'est plus rien dans le monde humain : sa seule place est désormais dans le monde mythologique.

C. Les simples mortels en contre-point

Les personnages se définissent par rapport au *nefas* qui constitue le cœur de l'action dramatique. Qu'ils soient bourreaux ou victimes, leur seule issue se situe dans le monde mythologique - l'inhumanité ; c'est leur trajet de *furiosi* que la tragédie propose de mettre en scène. A leurs côtés, sur des voies parallèles, évoluent des personnages d'une autre nature, que nous appellerons « les simples mortels ». Même s'ils sont à l'occasion victimes

des furieux, ni *dolor* ni *furor* ne les atteignent. Appartenant à l'humanité moyenne, ils ne la quittent jamais car ils en sont l'incarnation. Ils ne valent pas pour leur capacité à représenter l'humanité : ce qui importe surtout, c'est que l'humanité soit présente sur scène comme un contre-point à la monstruosité des héros mythologiques. Ni bons, ni mauvais, ils sont seulement un rappel des règles de vie en société. Parfois, ils recommandent la ruse ou le crime au héros mais seulement par désir de ne pas les voir se mettre au ban de l'humanité. La vraisemblance psychologique règle leur caractère.

Ainsi, la nourrice, dans le premier acte s'efforce de ramener Phèdre à la raison, lui rappelant les devoirs de son rang, l'honneur, qu'elle risque de perdre... Mais le bon sens populaire de ses maximes ne peut en rien contrecarrer le *furor* de Phèdre. C'est son affection pour sa maîtresse qui la conduit à devenir complice de son crime. Tout d'abord, le suicide de Phèdre auquel elle ne peut se résoudre, lui fait accepter d'intervenir auprès d'Hippolyte. Puis, pour tenter de sauver l'honneur de Phèdre, elle imagine de retourner l'accusation contre Hippolyte et d'utiliser l'épée qu'il a abandonnée comme une preuve irréfutable. Mais c'est bien le *furor* de Phèdre qui la pousse à accomplir ces bassesses.

Le rôle de la tragédie n'est pas de s'exprimer sur l'humanité. La présence sur scène des simples mortels est un moyen de plus d'illustrer ce qu'est la monstruosité, d'en délimiter les contours en montrant ce qu'elle n'est pas.

III. Le spectacle de la parole

Les Romains, amateurs d'une parole qui se donne en spectacle lors des mises en scènes de la vie civique, apprécient, le temps de l'otium venu, de retrouver ce même spectacle au théâtre. Mais le ludisme, cadre dans lequel se déroulent les *ludi scaenici* modifient l'horizon d'attente des spectateurs : au forum, c'est la capacité d'un orateur à émouvoir son auditoire, à emporter son adhésion, qu'ils recherchent ; au théâtre, c'est le plaisir d'entendre une parole jouant de ses pouvoirs, en somme, de l'éloquence « pour rien ».

A. La parole créatrice

Sur l'espace vide de la scène au commencement de la pièce, il revient à la parole de faire exister un autre monde, celui de la tragédie. Le prologue aura ainsi une double

fonction : il s'agit tout d'abord de captiver le spectateur pour ensuite l'installer dans cet ailleurs mythologique. Contrairement à ce qui semble être la norme, le prologue de *Phèdre* n'est pas confié au personnage éponyme, furieux principal de la pièce, mais à Hippolyte. Il est remarquable qu'à aucun moment ce prologue ne semble destiné à lancer l'action : aucune allusion aux événements à venir n'y figure. Rappelons que, pour les Romains, les mythes grecs appartiennent à la culture commune : ce sont des histoires bien souvent transmises de nourrice à nourrisson. Dans ces circonstances, un rappel de la *fabula* est inutile. Ce long monologue de quatre vingt quatre vers apparaît plutôt comme une véritable fresque destinée à faire reconnaître des lieux et, dans une certaine mesure, les goûts et le caractère d'Hippolyte.

Du v. 1 au v. 30, on y découvre Hippolyte s'adressant à ses compagnons de chasse avec des verbes de mouvement à l'impératif : il s'agit pour lui de les répartir dans la campagne environnante. C'est l'occasion d'une nomenclature de la géographie athénienne étendue : les noms de montagnes, de fleuves, de vents abondent, dessinant déjà le paysage, exotique pour les Romains, dans lequel prend place la tragédie :

Allez, répandez-vous autour de ces bois épais; parcourez d'un pas agile le sommet de la colline de Cécrops, la plaine qui s'étend au pied du Parnès rocailleux, et les bords du fleuve dont l'onde rapide traverse la vallée de Thria. Franchissez ces monts toujours blanchis par la neige. Et vous, pénétrez sous l'ombrage des aunes entrelacés, dans ces vastes prairies où l'humide haleine du zéphyr fait naître l'herbe du printemps; dans ces lieux où, d'un cours égal et paisible, l'Ilissus, semblable au Méandre, promène ses eaux languissantes, et mouille à peine un sable aride. Vous, entrez dans ce sentier à gauche, qui, à travers les bois, conduit à Marathon. C'est là que, suivies de leurs faons, les biches vont paître pendant la nuit. Vous, tournez de ce côté, où, soumis à la douce influence du midi, l'Acharne laborieux ne sent pas la rigueur des frimas. Que l'un se rende sur l'Hymette fleuri; l'autre, vers le bourg chétif d'Aphidna. Il y a longtemps que nous n'avons visité les parages où le cap Sunium s'allonge dans la mer. Vous qui aimez une chasse glorieuse, courez à Phlyes: là se tient un sanglier, la terreur des environs, et dont plus d'un chasseur a senti la dent redoutable.

Les ordres répétés ainsi que les déictiques donnent une grande vivacité à ce qui, sans cela, ne serait qu'une description stérile. On peut penser que ces trente premiers vers accomplissent déjà leurs fonctions. Après avoir énuméré les lieux caractéristiques de la chasse, Hippolyte en décrit le déroulement du v. 31 au v. 53. Là encore, c'est l'occasion d'une énumération des races de chiens, des techniques de chasse. Hippolyte distribue les rôles aux chasseurs, apparaissant comme le véritable maître d'équipage. Il est évident que le but n'est pas d'informer le spectateur mais bien de lui mettre sous les yeux cette scène de chasse avec un luxe de détails :

Laissez flotter la laisse des chiens paisibles, au gosier silencieux; mais tenez fortement en mains ces ardents molosses; et que le limier impatient de Crète use le poil de son cou, en luttant contre la forte courroie qui arrête ses élans. Quant aux dogues de Laconie, race courageuse et avide de sang, il est bon qu'ils soient tenus de plus court encore. Le moment viendra où l'écho des rochers retentira de leurs aboiements. Maintenant que d'un nez subtil ils éventent le gibier; que, la tête basse, ils le suivent à la piste, tandis que la clarté est douteuse et que la terre humide garde encore la trace de ses pas, qu'un de vous se charge de ces toiles à larges mailles; un autre, de ces filets plus serrés. Disposez alentour ces plumes rouges, pour frapper d'une vaine terreur les hôtes des bois. Toi, tu lanceras le javelot rapide; toi, saisis à deux mains le pesant épéu armé d'un large fer; toi, placé en embuscade, tu redoubleras par tes cris l'effroi des animaux lancés; et toi, avec ce couteau recourbé, tu détacheras leurs entrailles quand ils seront abattus.

Le prologue se clôt, à partir du v. 54 sur l'invocation à Diane, déesse de la chasse. Une nouvelle fois, l'énumération domine : des noms de lieux sur lesquels s'étend son pouvoir, aux noms d'animaux qui se soumettent à son autorité, c'est tout un monde exotique qui est évoqué.

Soyez propice à un mortel qui vous honore, ô déesse intrépide qui régniez dans les solitudes des bois; qui percez de traits inévitables les monstres qui s'abreuvent dans les froides eaux de l'Araxe, et ceux qui bondissent sur la glace de l'Ister. Votre bras atteint le lion de Gétulie et la biche de Crète, ou renverse d'un coup plus léger le daim rapide. Vous, frappez en face le tigre à la peau mouchetée; vous, atteignez dans leur fuite le bison à l'épaisse crinière, et l'aurochs farouche aux larges ramures. Tous les hôtes des déserts qui peuplent ou le sol infécond des Garamantes, ou les riches forêts de l'Arabie, ou les cimes sauvages des Pyrénées, ceux que nourrissent les bois épais de l'Hyrcanie, ou les vastes plaines du Sarmate vagabond, tous, ô Diane, redoutent vos flèches: l'heureux chasseur auquel vous êtes propice voit le gibier tomber dans ses toiles; nulle proie ne rompt le filet qui l'enferme; le chariot qui la rapporte gémit sous une charge pesante. Les chiens reviennent la gueule rouge de sang, et le cortège rustique regagne le hameau dans tout l'appareil d'un triomphe. Allons, la déesse nous favorise; voilà des aboiements qui sont d'un bon augure.

Le propre de toute représentation théâtrale est de mettre sous les yeux du spectateur une réalité à laquelle on espère lui faire croire. Or, parfois, montrer est impossible, que cela tienne à la nature même de l'objet - prodiges et autres monstres - ou à des exigences culturelles de bienséance. Pour ces deux raisons bien souvent, la mise en scène du *nefas* tragique pose problème. Le pouvoir d'évocation de la parole permet alors de pallier les carences du visuel et le *nefas* s'actualise en un récit que prend en charge un messager. C'est un des moments cruciaux de la tragédie dont se délectent les spectateurs : cette terreur si profondément ressentie, des mots seuls l'ont suscitée, rendant réels des monstres qui, on le sait pourtant bien, n'existent pas. Le récit du messager de *Phèdre* se développe sur cent treize vers ; l'injonction de Thésée qui la précède laisse supposer qu'il n'est pas

question d'omettre le moindre détail : « Expose point par point sa mort »²³. Nous y voyons tout d'abord Hippolyte quitter Athènes, conduisant ses chevaux :

Dès qu'il fut sorti de la ville, comme un fugitif, marchant d'un pas égaré, il attelle à la hâte ses coursiers superbes, et ajuste le mors dans leurs bouches dociles. Il se parlait à lui-même, détestant sa patrie, et répétant souvent le nom de son père.

L'apparition du monstre, toujours retardée, contribue à faire croître l'angoisse. En effet, du v. 1007 au v. 1034, le messager décrit seulement la vague en insistant sur son caractère surnaturel : elle semble n'avoir aucune cause climatique et sa taille tient du prodige. Comparée à une colline, elle peut dissimuler le paysage familier aux Athéniens.

Déjà sa main impatiente agitait les rênes flottantes; tout à coup nous voyons en pleine mer une vague s'enfler, et s'élever jusqu'aux nues. Aucun souffle cependant n'agitait les flots; le ciel était calme et serein: la mer paisible enfantait seule cette tempête. Jamais l'Auster n'en suscita d'aussi violente au détroit de Sicile: moins furieux sont les flots soulevés par le Corus dans la mer d'Ionie, quand ils battent les rochers gémissants, et couvrent le sommet de Leucate de leur écume blanchissante. Une montagne humide s'élève au-dessus de la mer, et s'élance vers la terre avec le monstre qu'elle porte dans son sein; car ce fléau terrible ne menace point les vaisseaux, il est destiné à la terre. Le flot s'avance lentement, et l'onde semble gémir sous une masse qui l'accable.

Les deux questions du v. 1020 nous font entendre l'effroi des compagnons d'Hippolyte qui ont assisté à la scène et donnent plus encore de réalité à cette description en transportant les spectateurs avec eux sur le rivage : « Quelle terre présente aux astres son visage inconnu ? Une nouvelle Cyclade est-elle en train de naître ? » La phrase exclamative du v. 1035 - « Ah ! ce qu'était l'aspect de son vaste corps ! » - annonce le développement de la description du monstre lui-même, auquel 15 vers sont consacrés. Chacune des parties de son corps est détaillée ; on remarque notamment la richesse du vocabulaire des couleurs et, comme pour la vague, l'exploitation du champ lexical du « gigantisme » :

Taureau impétueux, son cou est azuré; une épaisse crinière se dresse sur son front verdoyant; ses oreilles sont droites et velues: ses cornes, de diverses couleurs, rappellent les taureaux qui paissent dans nos plaines, et ceux qui composent les troupeaux de Neptune. Ses yeux tantôt jettent des flammes, et tantôt brillent d'un bleu étincelant; ses muscles se gonflent affreusement sur son cou énorme; il ouvre en frémissant ses larges naseaux; une écume épaisse et verdâtre découle de sa poitrine et de son fanon; une teinte rouge est répandue le long de ses flancs; enfin, par un assemblage monstrueux, le reste de son corps est écaillé, et se déroule en replis tortueux. Tel est cet habitant des mers lointaines, qui engloutit et rejette les vaisseaux.

²³ SENEQUE. *Tragédies* (tome 1). Paris : Les Belles Lettres, 2000. 266 p. p.XII. v. 999.

Puis vient l'attaque du monstre, rapportée avec un soin qui donne au spectateur l'impression d'assister à la scène : on y entend les paroles d'Hippolyte, on y voit ses efforts pour maintenir ses chevaux :

Dès qu'il a pris courage et médité son attaque, il s'élance par bonds impétueux, et, touchant à peine la terre dans sa course rapide, il se jette au-devant des chevaux effrayés. Votre fils, sans changer de visage, s'apprête à le repousser, et, d'un air menaçant et d'une voix terrible: "Ce monstre, s'écrie-t-il, ne saurait abattre mon courage; mon père m'a instruit à terrasser les taureaux". Mais les chevaux, ne connaissant plus le frein, entraînent le char, et, quittant le chemin battu, n'écoutent plus que la frayeur qui les précipite à travers les rochers. Comme un pilote qui, malgré la tempête, dirige son navire et l'empêche de présenter le flanc aux vagues, tel Hippolyte gouverne encore ses chevaux emportés. Tantôt il tire à lui les rênes, tantôt il les frappe à coups redoublés. Mais le monstre, s'attachant à ses pas, bondit tantôt à côté du char, tantôt devant les coursiers, et partout redouble leur terreur. Enfin il leur ferme le passage et s'arrête devant eux, leur présentant sa gueule effroyable. Les coursiers épouvantés, et sourds à la voix de leur maître, cherchent à se dégager des traits; ils se cabrent, et renversent le char.

L'effroi fait alors place à l'horreur : aucun des détails de la mort d'Hippolyte n'est épargné. Le récit s'achève, à partir du vers 1105, sur l'image pitoyable de ses compagnons essayant de rassembler son corps en lambeaux :

La plage est rougie du sang du malheureux Hippolyte; sa tête se brise en heurtant les rochers. Les ronces arrachent ses cheveux, les pierres meurtrissent son visage; et ces traits délicats, dont la beauté lui fut fatale, sont déchirés par mille blessures. Mais tandis que le char rapide emporte çà et là cet infortuné, un tronc à demi brûlé, et qui s'élevait au-dessus de la terre, se trouve sur son passage, et l'arrête. Ce coup affreux retient un moment le char; mais les chevaux forcent l'obstacle en déchirant leur maître, qui respirait encore. Les ronces achèvent de le mettre en pièces. Il n'est pas un buisson, pas un tronc qui ne porte quelque lambeau de son corps. Ses compagnons éperdus courent à travers la plaine, et suivent la route sanglante que le char a marquée. Ses chiens même cherchent en gémissant les traces de leur maître. Hélas! nos soins n'ont pu rassembler encore tous les restes de votre fils.

B. Pervertissement de la parole persuasive

Dans le *negotium*, l'un des buts de l'art oratoire est la persuasion : on admire la technique de tel tribun, on enseigne des règles de composition du discours... Le ludisme, qui peut se définir comme un cadre dans lequel les moyens deviennent une fin en soi, dévoie le but de toute parole persuasive : il ne s'agit plus d'emporter l'adhésion de son auditoire mais seulement d'écouter, pour le plaisir, un discours conforme aux exigences de la rhétorique. Les *ludi* permettant toutes les transgressions, la tragédie met en scène des discours qui échouent malgré de rigoureuses argumentations.

A deux reprises dans *Phèdre*, des dialogues mettent aux prises un simple mortel avec un furieux mais l'incommunicabilité de ces deux mondes - la civilisation de l'humanité moyenne et le monde mythologique des furieux - fait que l'argumentation est d'emblée mise en échec. Face à Phèdre qui vient d'exposer son *dolor* et dont le *furor* a déjà fait naître la passion criminelle à l'égard d'Hippolyte (v. 85 à v. 128), la nourrice essaie d'imposer les règles de vie en société et de la rappeler à la raison. Elle commence par un monologue de 49 vers (v. 129 à v. 177) qui s'ouvre sur une apostrophe sensée rappeler à Phèdre les devoirs dus à son rang. Au moyen de maximes impersonnelles, révélatrices d'une *doxa* qu'elle incarne, elle lui conseille d'étouffer la mal en elle avant qu'il ne soit trop tard :

Épouse de Thésée, race illustre de Jupiter, chassez de votre coeur les désirs impurs; étouffez une flamme coupable; n'ouvrez pas votre coeur à de funestes espérances. Quiconque résiste d'abord à l'amour et repousse ses séductions est assuré de le vaincre. Mais celui qui accueille l'insinuant ennemi, accepte un joug que plus tard il essaierait en vain de secouer. Je n'ignore pas, en vous parlant, combien la vérité déplaît aux oreilles superbes des rois; ils ne veulent pas qu'on les rappelle à la vertu. Mais, quel que doive être le prix de mon zèle, je me résigne d'avance. Vieille comme je suis, je serai bientôt libre; et cette idée m'inspire du courage. Résister fermement à la passion, et n'y pas succomber, est le premier degré de l'honneur; le second est d'avoir au moins la conscience de sa faute.

A Phèdre qui rappelait les égarements de sa mère pour justifier les siens, elle oppose une distinction qui rend Phèdre plus criminelle encore que sa mère : celle-ci est victime du destin, celle-là refuse consciemment de contrôler ses dispositions intérieures :

Infortunée! quel est votre espoir? Pourquoi ajouter aux crimes de votre famille, et surpasser celui de votre mère? Un crime est plus hideux qu'un monstre; car celui-ci peut être l'effet de la fatalité, l'autre ne vient que du dérèglement des moeurs.

Phèdre a choisi de croire que Thésée était mort, ce qui permettrait que son crime reste secret. La nourrice lui prouve alors son erreur : rien ne peut rester caché aux yeux de ses ancêtres :

Si vous croyez pouvoir cacher votre faute et n'avoir rien à craindre, parce que votre époux n'est pas sur la terre, vous êtes dans l'erreur. Et quand il serait enseveli dans les abîmes du Léthé, retenu à jamais sur les rives du Styx, croyez-vous que ce roi dont l'empire s'étend au loin sur la mer, et qui commande aux cent villes de la Crète, que votre père enfin ne découvrira pas cet affreux mystère? Il est difficile de tromper un père. Mais supposons qu'à force de ruse et d'adresse nous lui déroberions ce funeste secret: le cacherez-vous à votre aïeul, dont les rayons éclairent tout ce qui existe; au père des dieux, qui ébranle l'Olympe des foudres sorties des forges de l'Etna? Espérez-vous échapper aux regards de vos aïeux, auxquels dans le monde rien n'échappe?

Même s'ils faisaient preuve de complaisance, elle ne pourrait se soustraire aux tourments de sa propre conscience :

Supposez même enfin que les dieux complaisants couvrent d'un voile vos coupables jouissances, et, ce que les grands criminels n'obtiennent jamais, que le secret vous soit fidèlement gardé: songez-vous aux tourments, aux alarmes d'une âme bourrelée de remords, et qui se craint elle-même?

La nourrice se fait alors plus pressante et la conjure maintenant de ne pas se laisser aller à ce que même les Barbares refusent. Sa volonté seule doit pouvoir la préserver de cet acte monstrueux :

Étouffez, je vous en conjure, un amour impie. Ne vous souillez pas d'un forfait inconnu même chez les Gètes errants, chez les peuples sauvages du Taurus ou les Scythes vagabonds. Chaste jusqu'à ce jour, renoncez à un crime qui fait frémir; et que l'exemple de votre mère vous préserve d'un amour monstrueux. Vous voulez que votre lit reçoive le fils après le père, que leur sang mêlé se confonde dans vos flancs impies!

Le monologue s'achève sur une question oratoire dans laquelle transparaît le désespoir de la nourrice face à ce qu'elle refuse encore de considérer comme une fatalité :

Ne faut-il pas que l'univers frémissse, que la nature se révolte, chaque fois qu'une Crétoise aimera?

Phèdre reprend la parole pour affirmer son impuissance à lutter contre le pouvoir de l'amour : sa raison a abdiqué sous l'emprise du *furor* :

Je reconnais, ô fidèle nourrice, la sagesse de tes conseils; mais une passion furieuse m'entraîne. Je vois l'abîme où mon égarement me pousse; en vain je résiste, mes efforts ne peuvent me rendre à la vertu. Je ressemble au nocher qui remonte avec peine un fleuve rapide: sa barque, repoussée enfin par les flots, est bientôt emportée par l'impétuosité du courant. Que peut la raison sur un coeur que la passion domine? Un dieu puissant règne en tyran sur mon âme, et ce dieu ne soumet-il pas toute la terre à son empire? Jupiter lui-même éprouva les effets de sa flamme invincible; le dieu terrible de la guerre n'en a pu éviter les atteintes; le forgeron de la foudre aux trois pointes n'y a pas échappé, lui qui attise impunément les fournaises de l'Etna: cette flamme imperceptible l'a dompté. Phébus, si habile à lancer des traits, est percé des traits encore plus sûrs d'un enfant ailé qui voltige partout, également redoutable à la terre et au ciel.

La nourrice refuse cette nouvelle excuse et remarque que jamais l'humanité moyenne n'a à souffrir de ce genre de maux :

Pourquoi le fléau qui vous consume pénètre-t-il si rarement dans la cabane du pauvre, et choisit-il de préférence les demeures opulentes? Pourquoi ne voit-on sous le chaume que de chastes amours? Pourquoi le vulgaire n'a-t-il que de sages penchants? Pourquoi la médiocrité

connaît-elle seule la modération, tandis que les riches et les princes ne peuvent se contenter de ce qui est permis?

Cette succession de monologues fait alors place à des échanges de répliques plus brèves par lesquelles la nourrice essaie encore de rappeler Phèdre à la raison : Thésée reviendra ; Hippolyte est insensible à l'amour :

(La nourrice) Songez, madame, à ce qui convient à une reine; songez au retour d'un époux, et redoutez sa juste vengeance.

(Phèdre) L'amour seul règne sur mon cœur. Je ne crains pas ce retour dont tu me menaces. On ne revoit plus la lumière des cieux quand on est une fois descendu dans l'empire du silence et de la nuit.

(La nourrice) Gardez-vous de cette confiance! Quand Pluton aurait fermé toutes les barrières de son empire, quand Cerbère veillerait aux portes formidables de ce séjour, Thésée seul a bien pu se frayer un chemin en dépit de tous les obstacles.

(Phèdre) Peut-être excusera-t-il mon amour.

(La nourrice) Lui, devant qui une chaste épouse ne put même trouver grâce! lui, dont la main cruelle a versé le sang d'Antiope! Mais je veux que vous parveniez à fléchir son courroux. Qui pourrait attendrir l'âme insensible de celui que vous aimez?

Intraitable ennemi de tout notre sexe, il déteste l'amour, et l'hymen ne lui inspire que de l'horreur. Connaissez mieux le fils d'une Amazone.

Le rythme s'accélère encore, les prises de parole prenant la forme de stichomythie : chacun des arguments de la nourrice est immédiatement repris par Phèdre au profit de sa cause :

(La nourrice) C'est une âme farouche.

(Phèdre) L'amour, dit-on, dompte les plus sauvages.

(La nourrice) Il vous fuira.

(Phèdre) Je le suivrai, s'il le faut, même au-delà des mers.

(La nourrice) Songez à votre père.

(Phèdre) Je songe aussi quelle fut ma mère.

(La nourrice) Il hait tout notre sexe.

(Phèdre) Je craindrai moins les rivales.

(La nourrice) Votre époux va revenir.

(Phèdre) Oui, mais complice de Pirithoüs.

(La nourrice) Votre père aussi peut venir.

(Phèdre) Il se montra facile pour ma soeur Ariane.

Dans une tentative qui semble désespérée, la nourrice essaie de fléchir Phèdre en faisant appel à ses sentiments :

Je vous en conjure par ces cheveux que l'âge a blanchis, par les inquiétudes qui me déchirent, par ce sein qui vous a nourrie, rappelez votre raison, et secondez vous-même mes efforts. Vouloir être guéri est un pas de fait vers la guérison.

Contre toute attente, Phèdre cède. Elle vaincra cet amour monstrueux... par sa propre mort :

Ma chère amie, mon cœur est né vertueux, et toute pudeur n'y est pas éteinte. Étouffons un amour dont je ne suis plus maîtresse. Ma gloire, je ne te souillerai point! Il n'est qu'un seul remède à mon mal; je l'emploierai, j'irai rejoindre mon époux aux enfers. La mort sauvera ma vertu.

L'affection dévouée de la nourrice pour sa maîtresse la poussera finalement à intervenir auprès d'Hippolyte :

Ô ma chère maîtresse, seule consolation de mes vieux ans, si cette malheureuse passion vous tyrannise à ce point, abandonnez le soin de votre renommée. La renommée est mensongère, plus favorable souvent au vice qu'à la vertu. Eh bien! essayons de le toucher, ce cœur intraitable. Chargez-moi d'aborder ce jeune homme farouche, et de triompher de ses rigueurs.

Une nouvelle fois elle exposera le bon sens de l'opinion commune face à un furieux sourd à ses arguments (v. 435 à v. 482). Jouant de son *ethos* de vieille femme, de mère presque, elle lui dit sa tristesse de le voir s'imposer, à lui si jeune encore, les rudesses d'une vie ascétique :

Mais vous, sachez jouir du sort heureux qui s'offre à vous. C'est avec chagrin que je vous vois vous imposer une existence si pénible.

Les maximes impersonnelles abondent pour le persuader de profiter de sa jeunesse :

Quand on souffre par nécessité, on n'est pas digne de blâme. Mais aller au-devant de la peine, devenir son propre bourreau, c'est mériter de perdre des biens dont on ne sait pas faire usage.

Elle cherche à lui prouver ce qu'a de contre-nature un tel comportement et lui rappelle que même la divinité -elle sait bien à qui elle s'adresse- prescrit la gaîté aux gens de son âge :

Hâtez-vous, et livrez-vous sans réserve aux jouissances. Un dieu a tracé les goûts et les devoirs de chaque âge; il a mis la gaieté sur le front du jeune homme, l'austérité sur celui du vieillard.

Poussant la logique d'Hippolyte jusqu'à l'absurde, son argumentation s'achève sur la fiction d'un monde dans lequel les hommes refuseraient de se soumettre au pouvoir de Vénus : les générations ne se renouvelant plus, l'humanité tout entière se verrait condamnée :

Bannissez Vénus de la société des mortels, bientôt elle va se trouver épuisée; le monde va devenir une triste et affreuse solitude, la mer ne sera plus sillonnée par les

vaisseaux; adieu les peuplades de l'air; adieu les hôtes des bois. Le vent seul régnera sur le vide immense. Combien de genres de mort attaquent et moissonnent la race humaine! Les flots, le fer, le poison! Mais, sans parler de ces accidents, une force irrésistible nous entraîne aux sombres bords. Que toute la jeunesse se voue au stérile célibat, toute la race humaine, restreinte à la durée d'une génération, va s'anéantir pour jamais.

En réponse, Hippolyte revendique passionnément - furieusement - son mode de vie dans un monologue de 80 vers.

Ces joutes oratoires qu'engage la nourrice avec une naïve conviction, sont toutes deux remarquables par leur inutilité. Pire : l'argumentation sensée détourner Phèdre de sa passion criminelle conduit finalement la nourrice à en être la complice. La parole humaine se trouve systématiquement mise en échec face à ces monstres que le *furor* gouverne. Reste aux spectateurs le plaisir d'écouter et de voir des personnages jouer le jeu de la persuasion. Au forum, dans le *negotium*, la parole n'a de valeur que si elle persuade ; le ludisme de l'*otium* lui redonne sa valeur intrinsèque.

C. Un pouvoir inouï

L'espace tragique n'est pas le lieu d'un anéantissement du pouvoir de la parole mais bien celui d'un pervertissement : aux vaines tentatives de persuasion entreprises par de simples mortels, on opposera l'aisance des furieux, armés de rhétorique, à convaincre leur auditoire, même des plus odieux mensonges. Un dialogue de moins de 40 vers suffit à Phèdre pour persuader Thésée de la culpabilité d'Hippolyte et ruiner l'image de chasteté parfaite qu'il incarne aux yeux de son propre père (v. 864 à v. 897). Ses moyens sont les mêmes que ceux de la nourrice quelques scènes auparavant : elle joue de son *ethos* de femme pure et outragée pour s'attirer pitié et bienveillance de la part de Thésée :

Ô père des immortels, et vous, brillant flambeau du monde, noble auteur de notre race, je vous prends à témoin que j'ai résisté aux prières, que le fer et les menaces n'ont pu m'intimider. Mais la force a triomphé de ma résistance. Mon sang du moins effacera mon déshonneur.

Ses propos se réduisent souvent à de simples maximes impersonnelles dans la stichomythie durant laquelle elle affirme sa résolution au suicide :

(Phèdre) Ah! je vous en conjure par votre sceptre d'Athènes, magnanime Thésée, par les gages de notre hymen, par votre retour, et par mes cendres que la tombe va renfermer, laissez-moi mourir.

(Thésée) Quel motif vous y oblige?
 (Phèdre) Vous le dire, c'est perdre tout le fruit de ma mort.
 (Thésée) Nul que moi ne saura votre secret.
 (Phèdre) Il en est qu'une femme chaste doit taire, surtout à son mari.
 (Thésée) Parlez, et soyez sûre de ma discrétion.
 (Phèdre) Garder son secret est le plus sûr moyen d'empêcher qu'il ne soit trahi.
 (Thésée) Mais je vous empêcherai de vous donner la mort.
 (Phèdre) Quand on veut mourir, on en trouve toujours les moyens.
 (Thésée) Quelle faute voulez-vous donc effacer par votre mort?
 (Phèdre) Mon crime est de vivre encore.
 (Thésée) Quoi! mes larmes ne sauraient vous toucher?
 (Phèdre) C'est une consolation d'emporter les regrets des siens.

Alors que Thésée, dont le jugement est fragilisé par la crainte de la voir mourir, semble déjà tout disposé à la croire, elle n'hésite pas à se parjurer pour donner plus de crédit à son mensonge. Elle se refuse enfin à prononcer le nom du criminel : montrer son épée - preuve irréfutable - est plus éloquent.

Ce pouvoir de persuasion est pourtant le moindre de ceux que peut prendre la parole des furieux, car dans ce spectacle de la transformation d'un héros en monstre mythologique, elle semble partout être l'actrice principale. Ainsi, le passage de *dolor* à *furor* que subit Phèdre ne nécessite rien sinon son monologue (v. 85 à v. 128). Ce sont les mots, seulement, qui muent cette statue douloureuse accablée par un chagrin inhumain en une furieuse résolue à accomplir les crimes les plus odieux. Jusqu'au vers 98, Phèdre énonce les raisons de son affliction : une invocation à la Crète permet d'en rappeler la grandeur et ainsi la douleur d'avoir été forcée de la quitter :

Ô puissante Crète, qui règues au loin sur la mer; toi dont les innombrables vaisseaux ont parcouru toutes les côtes, et sillonné les plaines navigables de Nérée jusqu'aux rivages d'Assyrie, devais-tu me laisser comme otage dans ces lieux que je hais, et, me donnant un ennemi pour époux, me condamner à vivre dans la douleur et dans les larmes?

A cet exil s'ajoute l'abandon de son époux, Thésée, parti avec Pirithoos enlever Proserpine aux Enfers. Désigner Thésée comme « le père d'Hippolyte » semble précipiter Phèdre dans le deuxième mouvement de son monologue. L'opposition forte du « Sed » du vers 99 corrige presque ce qui vient d'être dit : « plus forte, une autre douleur » accable Phèdre. Jusqu'au vers 109 elle en décrit les effets :

Le mal est en moi, il couve, il s'accroît, il me dévore: c'est le feu qui s'échappe des fournaises de l'Etna. Je néglige les œuvres de Pallas; la toile commencée s'échappe de mes mains. Je ne puis plus porter dans les temples mes offrandes et mes vœux; ni, la torche sacrée à la main, au milieu d'un chœur d'Athéniennes, célébrer les mystères silencieux d'Éleusis, ni présenter à la déesse protectrice d'Athènes un hommage pur et de chastes prières.

Dire ainsi quelles occupations la désintéressent lui permet d'évoquer celles qui l'attirent :

J'aime à poursuivre les habitants des forêts, charger d'un pesant javelot cette main débile.

Le *furor* commence à la gagner. Les deux interrogations du vers 112, dans lesquelles Phèdre s'adresse à elle-même ou, plus précisément, à son esprit - par l'emploi du vocatif « anime » et du verbe à la deuxième personne « tendis » - montrent le déchirement de cette âme qui s'efforce de se contrôler encore, tout en s'étonnant de ne plus y parvenir. L'emploi du participe présent « furens » n'est-il pas déjà le signe de son abdication ? La confirmation ne saurait tarder. Dans le troisième mouvement du monologue (v.113 à v. 128), Phèdre rappelle les égarements de sa mère et en use comme d'une légitimation des siens. L'emploi de « genetrix » pour désigner Pasiphaé - au lieu d'un plus neutre « mater » - connote l'appartenance à une race, celle qu'inéluctablement, Vénus poursuit de sa haine. Le précédent d'une mère et une vengeance divine pesant sur sa race suffisent à Phèdre pour s'installer dans le *furor*. En seulement 43 vers, les spectateurs la voient ainsi basculer de l'affliction pétrifiante du *dolor* à l'effrayante énergie du *furor*.

Devenus furieux, les personnages, pour accomplir leur crime, ne recherchent pas d'autre arme que celle que leur fournit la parole. Le *nefas* de Phèdre repose sur le pervertissement du pouvoir de persuasion du langage - le mensonge ; celui de Thésée, sur sa valeur performative. Les trois vœux que lui a accordés Neptune, son père, dotent Thésée de véritables « paroles-actions » : prononcer le vœu entraîne sa réalisation immédiate. Ainsi, une fois que le *furor* s'est emparé de lui et après avoir brièvement envisagé la traque du coupable, c'est cette arme qu'il choisit pour châtier Hippolyte : nulle autre action ne lui semble capable d'égaliser sa puissance destructrice :

Ma vengeance opiniâtre te poursuivra partout, dans les retraites les plus éloignées, les mieux défendues, dans les lieux les plus cachés, les plus inaccessibles: nul obstacle ne pourra m'arrêter. Tu sais d'où je reviens. Où mes traits ne pourront t'atteindre, mes imprécations te suivront. Le souverain des mers a juré, par l'onde inviolable du Styx, d'exaucer mes trois vœux: eh bien! ô Neptune, j'implore aujourd'hui de toi cette triste faveur.

L'imprécation est formulée une première fois aux vers 946-947 puis réitérée de manière plus précise - il y est fait mention de « monstres marins » - à la fin du monologue de Thésée, juste avant que la scène ne s'achève :

Que ce jour soit le dernier d'Hippolyte: envoie le fils coupable chez les mânes que son père a bravés. Ô mon père, rends à ton fils ce service affreux!

Parle, ordonne, et qu'à ta voix les vents assemblent de sombres nuages; qu'une épaisse nuit dérobe à nos yeux les astres et le ciel; que la mer, sortant de son lit, vomisse les monstres qu'elle renferme; répands sur nos bords les flots de l'Océan lui-même.

Suit alors un bref chant du chœur et le messager entre en scène pour annoncer la mort d'Hippolyte. La rapidité avec laquelle les événements se succèdent donne l'impression saisissante que les mots prononcés par Thésée sont les seuls responsables de la mort d'Hippolyte. S'il est vrai qu'à Rome on considère que toute parole est action, cette caractéristique est ici poussée à son paroxysme.

Une fois son *nefas* accompli, il reste au héros tragique à conquérir sa nouvelle identité, celle de monstre mythologique. Tandis qu'à la fin de la pièce, Thésée est abandonné à son *dolor* de père infanticide, Phèdre quant à elle, connaît l'exultation de cette identité reconquise. L'annonce de son entrée en scène par le chœur laisse présager de la violence de son ultime monologue :

Mais quelle voix plaintive retentit au fond du palais? Pourquoi Phèdre éperdue s'avance-t-elle de ce côté, une épée à la main?

Sa douleur apparaît tout d'abord dans la prière qu'elle adresse à Neptune :

C'est contre moi, impitoyable dieu des morts, c'est contre moi qu'il faut déchaîner les monstres de ton empire, ceux que Téthys garde dans ses abîmes les plus profonds, ceux que l'Océan nourrit aux extrémités du monde dans ses ondes mobiles.

Les deux impératifs « inuade » et « emitte » sont mis en relief en début de vers, « emitte » étant de surcroît en position de rejet. Elle apostrophe ensuite Thésée, avec une liberté et une violence que seule l'imminence de sa mort peut lui permettre :

Et toi, cruel Thésée, dont le retour est toujours pour ta famille l'annonce de quelque malheur, la mort de ton fils et celle de ton père ont signalé ta présence. Haine, amour de tes épreuves ont été également funestes.

Les 20 vers suivants, destinés à la dépouille d'Hippolyte, signent l'aveu de son amour incestueux : elle y chante son désespoir devant cette beauté anéantie et proclame sa volonté de le suivre dans la mort - pensant ainsi également expier son crime :

Hippolyte, en quel état je te revois! Voilà donc mon ouvrage! Quel nouveau Sinis, quel nouveau Procruste a mis ainsi tes membres en lambeaux? Quel minotaure, quel monstre aux cornes menaçantes, et remplissant de ses longs mugissements le labyrinthe de Dédale, t'a déchiré si cruellement? Hélas! que sont devenues les grâces de ton visage, et ces yeux qui brillaient d'un éclat divin? Te voilà donc étendu sans vie. Ah! demeure un instant, écoute-moi; je n'alarmerai point ta pudeur. Cette main va te venger: ce fer, plongé dans mon sein coupable, va me délivrer de la vie et de mon forfait. Je te suivrai, amante passionnée, je te suivrai sur l'onde du Styx, à travers les torrents enflammés du Tartare. Mais apaisons d'abord son ombre. Reçois ces cheveux, dépouille d'un front empreint des marques de ma fureur. Nos âmes n'ont pu être unies sur la terre: la mort du moins nous réunira. Vertueuse, meurs pour ton époux; pour ton amant, si tu es infidèle. Quoi! je rentrerais dans la couche nuptiale, que j'ai souillée par un si grand forfait! Malheureuse! il ne manquait à tes crimes que de reprendre le rang et les droits d'une épouse fidèle.

Elle avoue alors que c'est sur la foi d'un odieux mensonge dont seule sa démence est responsable, que Thésée a châtié Hippolyte, toujours irréprochable. Elle se suicide enfin sur le cadavre de son amant :

Athènes, et toi père plus funeste à ton sang qu'une marâtre, écoute-moi. Oui, j'ai calomnié Hippolyte; j'ai rejeté sur lui le crime que mon âme avait conçu. Ta vengeance fut injuste; le fils le plus vertueux, le plus chaste des mortels, a péri victime des calomnies d'une incestueuse. Reprends, ô Hippolyte, ta réputation sans tache. Mon sein n'attend plus que le coup mortel, et mon sang va couler pour apaiser tes mânes irréprochables.

Plus aucune pudeur ne la retient et la revendication de sa calomnie ainsi que son acte sacrificiel perverti - le sacrifice n'est jamais humain à Rome - font d'elle une femme éternellement monstrueuse.

Même si les pièces de Sénèque n'étaient vraisemblablement pas représentées lors de *ludi scaenici* mais plutôt lues lors de lectures publiques, leurs règles de composition répondent aux exigences des canons du genre. A ce titre, elles peuvent être considérées comme exemplaires en tout point.

3^{ème} partie : le spéculaire grec

I. La tragédie à Athènes : un « Théâtre National Populaire »

A. Naissance de la tragédie

Bien qu'aujourd'hui Eschyle soit considéré comme le plus ancien des auteurs tragiques, il serait faux de croire qu'il est l'inventeur du genre. Fait suffisamment rare pour être remarqué, la tragédie possède en effet un acte de naissance qui date son origine de 534, sous le règne du tyran Pisistrate, et qui lui attribue pour père, Thespis. Que doit-on exactement à cet auteur dont toute l'œuvre nous est inconnue ? Qu'a-t-il inventé ? Quel matériau existant a-t-il transformé pour qu'on le gratifie ainsi de ce titre ?

La tragédie puise son origine dans le culte de Dionysos, dieu de la végétation et protecteur de la fécondité. A Athènes, son culte est officiel et donne lieu à de nombreuses fêtes : les Lénéennes en janvier, les Anthestéries fin février, les Dionysies des Champs en décembre-janvier et, d'instauration plus récente, les Grandes Dionysies en mars-avril. Ce culte se caractérise par l'abolition de la frontière entre le monde divin et le monde humain : le fervent du dieu cherche l'extase - c'est-à-dire « sortir de sa nature » - et l'enthousiasme - possession divine - dans l'espoir de devenir lui-même un Bacchant pendant les orgies du dieu. Les rites sont composés de danses violentes, de courses dans les montagnes à la poursuite de bêtes sauvages - mangées crues par les participants - mais également, à partir du VII^e s., de dithyrambes, poèmes lyriques composés en l'honneur du dieu et chantés autour de son autel par les officiants du culte, les Bacchants et les Bacchantes. Les refrains étaient repris par le chœur tandis qu'un soliste - dit alors « coryphée » - se détachait parfois du groupe pour prononcer les strophes.

Thespis, vers 550, choisit de consigner ces monodies dans une mètré différent de celui du chœur et plus proche de la langue parlée : le protagoniste est né et avec lui, la

possibilité d'une alternance entre parties chantées et dialoguées, caractéristique de la tragédie. C'est ainsi qu'en 534, lors des Grandes Dionysies, Thespis offre aux spectateurs athéniens la première représentation tragique.

B. Une institution démocratique

Très peu de temps s'écoule entre ces premiers balbutiements de la tragédie et l'épanouissement qu'elle connaît au Ve s.. Les guerres médiques ont pris fin et Athènes est alors à son apogée. Ce « siècle de Périclès » est celui de toutes les inventions, celles qui font encore à nos yeux aujourd'hui la grandeur de la civilisation grecque : la démocratie, la justice, la philosophie... et le théâtre.

La dimension artistique et culturelle que revêt pour nous le théâtre ne saurait nous faire oublier qu'à Athènes, les conceptions sont tout autres. En effet, le fonctionnement de la cité repose sur trois piliers institutionnels : l'assemblée du peuple, les tribunaux populaires et le théâtre. Par conséquent la pratique théâtrale y est très réglementée. Les représentations n'ont lieu que pendant les fêtes, notamment les Grandes Dionysies, et sont l'occasion d'un concours. La longue préparation nécessaire en amont est une illustration du processus démocratique à l'œuvre dans la cité athénienne. Les auteurs désireux de concourir doivent soumettre leur œuvre au jugement de l'archonte-éponyme (le magistrat qui donne son nom à l'année en cours) qui choisit trois auteurs et leur « donne un chœur ». Il nomme alors trois chorèges, des hommes riches désignés pour pourvoir aux frais de la représentation : ce sont eux qui recrutent et entraînent le chœur, qui fournissent masques et costumes, payent les chanteurs et les joueurs de flûte.

Les Grandes Dionysies durent plusieurs jours durant lesquels toute la ville est en fête. Le premier jour est celui de la présentation des pièces à venir. Le deuxième jour, une procession, conduite par l'archonte-éponyme, porte la statue de Dionysos du temple jusqu'au théâtre ; des chants et des danses l'accompagnent, des jeunes filles portent des offrandes, les citoyens sont vêtus de blancs, les métèques, d'écarlate, et les chorèges de robes somptueuses ; des libations et des sacrifices sont offerts aux dieux - desquels les spectateurs prélèvent une part ; dix dithyrambes sont également représentés. Le moment le plus important de ces célébrations est celui du concours dramatique qui se déroule sur quatre jours, trois pour les tragédies, un pour les comédies. Chacun des trois auteurs tragiques sélectionnés propose au public une trilogie et un drame satyrique (une tétralogie par jour) et les cinq auteurs comiques représentent chacun une comédie pendant le dernier

jour. Le septième jour se tient l'assemblée plénière durant laquelle trois prix sont remis, après le vote de dix juges préalablement tirés au sort: auteur, chorège et, à partir de 449, acteur reçoivent ainsi une couronne et une somme d'argent.

Ces représentations, voulues et organisées par la cité, se destinent à tous. Une foule bigarrée socialement et ethniquement occupe ainsi les 17000 places du théâtre de Dionysos, les sièges sculptés du premier rang étant toutefois réservés aux personnalités civiles et religieuses, aux fils de soldats morts pour la cité et aux ambassadeurs d'autres cités. Le prix d'entrée, qui se doit de ne pas être discriminant, est au début très faible (10 oboles, c'est-à-dire 1/3 de drachme), puis entièrement payé par le trésor public. Les plus pauvres perçoivent même une allocation destinée à compenser la perte due à ces jours chômés.

Cette fête religieuse devient ainsi une manifestation nationale destinée à un large public. Par conséquent, elle ne saurait être seulement le lieu d'expression de la fantaisie des auteurs.

C. Le théâtre, reflet de la société

L'inspiration des auteurs est profondément marquée par les conditions de représentation : lors de cette manifestation nationale, c'est un très large public qu'il s'agit d'atteindre et d'intéresser ; il semblerait même que la cité ait assigné aux poètes d'éduquer les adultes comme l'affirme Eschyle dans la comédie d'Aristophane, *Les Grenouilles*, dans une scène qui l'oppose à Euripide : « Les enfants sont éduqués par le maître d'école, les jeunes gens par les poètes »²⁴. Ainsi, les mythes, déjà largement diffusés par l'épopée et connus de tous les Athéniens depuis l'enfance, deviennent le thème de prédilection des auteurs.

Ces histoires, chargées d'horreur, touchent aux liens premiers qui unissent les hommes et insistent justement sur la cruauté et le scandale de crimes contre-nature : les sentiments suscités se nourrissent d'expériences faites pour bouleverser l'homme en ses émotions essentielles. Aristote en a bien conscience quand il recommande aux auteurs

²⁴ ARISTOPHANE. *Les Grenouilles*. Paris : Gallimard, 1997. 1359 p. v. 1054-1055.

tragiques les sujets dans lesquels c'est entre personnes amies que se produisent les drames :

Parmi les événements, voyons donc lesquels provoquent l'effroi, lesquels appellent la pitié. (...) les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils, ou par un fils contre sa mère, ce sont des cas qu'il faut rechercher.²⁵

Cette éducation à travers les mythes se fonde sur un processus analytique d'identification du spectateur au héros : en vivant ces situations limites par délégation, le spectateur en libèrerait son inconscient. Du moins est-ce là une manière de comprendre le mécanisme de la *catharsis*, cité seulement une fois par Aristote, mais abondamment glosé par maints successeurs : « [La tragédie] est une imitation faite par des personnages en action (...) qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre »²⁶.

L'importance accordée aux personnages et à leurs actions s'est beaucoup accrue au fil des - seulement - quatre-vingts années de production des grands poètes tragiques. Eschyle écrit au lendemain de la victoire contre les Perses, victoire contre les Barbares dont s'enorgueillit Athènes dans cette période emplies d'espoir de la démocratie naissante. Proche encore du dithyrambe, la tragédie, naissante elle-aussi, ne met alors en scène qu'un seul, puis deux personnages dialoguant avec le chœur, élément prépondérant - il est d'ailleurs fréquent que les pièces soient désignées par le nom des personnages qui le composent. Ses chants, d'une extraordinaire rigueur formelle, occupent un nombre considérable de vers et ménagent des repos dans l'action tout en élevant les spectateurs vers des sources religieuses ou mythologiques. Plus intéressé que quiconque à l'action en même temps que complètement impuissant, le chœur est par conséquent souvent composé de femmes ou de vieillards : l'action tragique en est alors simplifiée à l'extrême, n'étant même parfois que l'expression d'une austère foi en une justice divine.

Mais avec Euripide, la rupture est consommée. Ses pièces scandent des années de difficulté et la crise violente qui secoue Athènes dans le dernier tiers du Ve s. altère chez les citoyens soumis à ce sort, la foi religieuse et la foi en l'homme. Une nouvelle guerre, la guerre du Péloponnèse, oppose cette fois-ci les Grecs entre eux. La démocratie se mue en

²⁵ ARISTOTE. *Poétique*. 9^{ème} édition. Paris : Le Livre de poche, 2003.216 p. 1453b.

²⁶ Ibid. 1449b.

démagogie, les ambitions individuelles se déchaînent : Athènes est au seuil d'une guerre civile. Cette crise politique et morale marque profondément l'œuvre d'Euripide, que nombre de ses contemporains considèrent comme révolutionnaire - le témoignage d'Aristophane dans *Les Grenouilles* en est l'illustration. S'ajoute à cela l'évolution naturelle que connaît le genre tragique : le passage d'un à trois personnages réduit d'autant le rôle dévolu au chœur et à son lyrisme religieux. Comme l'écrit Jacqueline de Romilly, « l'être humain se détache nettement sur la tapisserie bariolée tissée par les forces divines et naturelles », allant même jusqu'à affirmer que « pour décrire le monde des hommes, on pourrait passer sous silence les dieux »²⁷. L'homme est maintenant libre d'exprimer ses doutes ou ses réserves sur la divinité car « l'ordre divin n'assure plus à l'aventure humaine sa cohérence ni son sens ».

La crise morale qui frappe Athènes en cette fin de Ve s. est soulignée encore par l'influence grandissante des sophistes : leur enseignement, presque un nouveau mode de pensée, conduit leurs élèves à une remise en question systématique de tout ce qui, jusqu'alors, était considéré comme indiscutable, tant sur le plan moral que sur le plan politique. La formation d'Euripide le rend sensible aux doutes et aux problèmes soulevés par cette nouvelle philosophie et son théâtre en est profondément marqué : l'habileté rhétorique des personnages, leur goût pour les idées et les débats intellectuels ne laisseront d'irriter les détracteurs de ce poète audacieux. Ils ne voient là que de vains bavardages qui éloignent la tragédie de sa noblesse hiératique. Ainsi, l'Eschyle d'Aristophane reproche-t-il à Euripide d'avoir « appris [aux personnages] la pratique du bavardage et du babillage »²⁸. Mais Euripide revendique de les avoir formés « à faire preuve d'une telle clairvoyance, en introduisant dans l'art tragique le raisonnement et la circonspection. Résultat : ils ont maintenant une opinion et font des nuances sur tout »²⁹.

Cette nouvelle vision du monde - rationaliste et critique - qu'adoptent Euripide et ses contemporains, implique l'abandon d'une foi dans les dieux comme en des gardiens injustifiés de l'ordre et de la justice. Mais ils ne sont pas absents pour autant et taxer Euripide d'athéisme relèverait de l'anachronisme : les dieux sont là, en tout lieu, à tout instant, se jouant des hommes parfois, et parfois adoptant les plus vils de leurs comportements. Car ce qui définit la tragédie, « c'est que le drame porté sur scène se

²⁷ ROMILLY, Jacqueline de. *La modernité d'Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. 237 p.

²⁸ ARISTOPHANE. *Les Grenouilles*. Paris : Gallimard, 1997. 1359 p. v. 1069.

²⁹ Ibid. v. 974-975

déroule à la fois au niveau de l'existence quotidienne dans un temps humain, et dans un au-delà de la vie terrestre, dans un temps divin, embrassant à chaque instant la totalité des événements » ainsi que l'écrit Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*³⁰.

II. Une tragédie religieuse

A. L'omniprésence des dieux

Même si l'attention nouvelle accordée aux personnages tend à amoindrir son rôle, le chœur tragique garde encore, chez Euripide, les stigmates de ses origines religieuses. Indépendant de l'action, il évolue sur un espace qui lui est réservé, l'*orchestra*, et son rôle est essentiellement lyrique - même s'il lui arrive aussi de dialoguer avec les personnages. Ses chants se prêtent volontiers à des méditations sur la destinée humaine mais encore et surtout, à l'éloge des dieux. Ainsi, le chant qui suit l'aveu de Phèdre est-il consacré à Eros, « le porte-clefs des charmantes alcôves d'Aphrodite » ; le chœur y célèbre la toute-puissance de l'amour et ses terribles effets, que même les dieux ont à redouter :

Amour, Amour, qui verses par les yeux le poison du désir et de la volupté dans les cœurs que tu poursuis, ne me sois point hostile, et ne déchaîne pas contre moi ta fureur. Ni la flamme dévorante, ni les traits lancés par les astres ne sont plus terribles que les traits de Vénus, lancés par les mains de l'Amour, fils de Jupiter. En vain, en vain la Grèce immole des hécatombes de taureaux à Jupiter Olympien sur les bords de l'Alphée, et à Apollon Pythien dans le sanctuaire de Delphes, si nous néglignons le culte de l'Amour tyran des hommes, gardien des plaisirs de Vénus, et auteur de la ruine des mortels, qu'il précipite dans tous les malheurs, lorsqu'il fond sur eux. Dans OEchalie Vénus ravit une jeune fille, chaste vierge qui n'avait point connu l'hymen, et l'unit au sort du fils d'Alcmène, comme une bacchante de l'enfer, au milieu du sang, du carnage et des flammes : funeste hymen qui fit son malheur ! O murs sacrés de Thèbes, eaux de Dircé, vous pourriez nous dire les maux que Vénus traîne à sa suite. C'est elle qui embrasa des feux de la foudre la mère de Bacchus, fils de Jupiter, auquel un hymen fatal l'avait unie. De son souffle terrible elle dessèche tout, et comme l'abeille elle s'envole.

Un autre hommage est rendu à Cypris après le récit du messager :

C'est toi, Vénus, qui gouvernes à ton gré le cœur inflexible des dieux et celui des mortels ; et, à ta suite, l'enfant ailé parcourt l'univers d'un vol rapide : il plane sur la terre et

³⁰ VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1973. 184 p. p. 36.

sur la mer retentissante; l'Amour, quand, le cœur en délire, il s'élançe dans les airs, brillant de l'éclat de l'or, adoucit la nature sauvage des animaux des montagnes, de ceux qui peuplent la mer, ou que nourrit la terre, que l'ardent soleil éclaire de ses rayons ; il adoucit aussi les hommes. Entre tous ces êtres, Vénus, tu possèdes seule les honneurs de la royauté.

. En outre, la présence d'Aphrodite se fait sentir à chaque instant dans les propos des personnages. Ainsi, après que Phèdre a avoué son amour pour Hippolyte, la nourrice rappelle son pouvoir :

Vénus n'est donc pas une déesse, mais plus qu'une déesse, s'il est possible, elle qui a perdu Phèdre, et sa famille, et moi-même !

Phèdre elle-même, attribue son mal à Cypris (v. 400-401) et la réponse que lui fait la nourrice est un hymne à sa toute puissance :

Vénus est irrésistible, lorsqu'elle déchaîne toute sa violence : ceux qui lui cèdent, elle les traite avec douceur ; mais quand elle rencontre un cœur fier et rebelle, avec quelle hauteur pensez-vous qu'elle s'en empare et se plaise à l'humilier? Vénus s'élançe dans les airs, elle pénètre au sein des mers ; tout est né d'elle ; c'est elle qui fait germer et qui nourrit l'amour, auquel tous sur la terre nous devons la vie. Tous ceux qui possèdent les écrits des anciens, ceux qui jouissent du commerce des Muses, savent comment Jupiter fut épris de Sémélé ; ils savent que la brillante Aurore enleva parmi les dieux Céphale, par amour pour lui. Cependant ces divinités habitent toujours le ciel, et ne se dérobent pas aux regards des autres dieux ; elles se résignent sans doute à la destinée qui les a vaincues : et toi, tu ne céderais pas à la tienne?

Les derniers mots de Thésée enfin, rappellent son action malfaisante : « De tes méfaits, Cypris, que de fois je me souviendrai » (v. 1461).

Mais ce sont surtout deux innovations formelles d'Euripide, le prologue narratif et le *deus ex machina*, qui transportent la pièce sur un plan divin. Dans la scène qui les oppose dans *Les Grenouilles*, Euripide reproche à Eschyle de commencer ses pièces en « fais[ant] asseoir en scène un personnage quelconque couvert de voiles »³¹, mutique, tandis que « le chœur, lui, assèn[e] d'un seul trait quatre séries de chants lyriques à la file »³²(v. 911 et v. 914-915). L'une des innovations d'Euripide est d'avoir créé le prologue narratif qu'il décrit ainsi : « dès que le premier de mes personnages entrait en scène, il exposait l'origine du drame » (v. 946-947). Dans *Hippolyte*, le prologue est confié à Aphrodite qui apparaît au dessus du palais, encadré par les statues d'Aphrodite et d'Artémis³³.

³¹ ARISTOPHANE. *Les Grenouilles*. Paris : Gallimard, 1997. 1359 p. v. 911.

³² Ibid. v. 914-915

³³ EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. p 29.

Le *deus ex machina*, autre innovation d'Euripide, fait intervenir une divinité dans les derniers instants de la tragédie pour dénouer une situation critique et ouvrir des vues sur l'avenir. Ainsi, Artémis, répondant à l'apparition inaugurale d'Aphrodite, éclaire de sa présence le dénouement d'*Hippolyte* : dans un long discours qu'elle adresse à Thésée, elle explique clairement l'enchaînement des circonstances, fixe les responsabilités et dénonce son erreur à Thésée :

Je suis venue en ces lieux pour faire connaître l'innocence de ton fils, et la gloire qui entoure sa mort, et les fureurs de ton épouse, et aussi ses généreux combats. Phèdre, blessée par les traits de la déesse qui m'est le plus odieuse, ainsi qu'à tous les cœurs amis de la virginité, s'est éprise d'amour pour ton fils. Tout en s'efforçant de vaincre Vénus par la raison, elle a succombé malgré elle par les artifices de sa nourrice, qui révéla à ton fils sa passion, sous la foi du serment. Hippolyte, comme cela devait être, ne se laissa pas séduire à ses paroles; et cependant, quand il portait le poids de tes malédictions, il ne voulut pas manquer à son serment, car il était pieux. Pour Phèdre, craignant de se voir trahie, elle a écrit ces lettres calomnieuses qui ont perdu ton fils, et auxquelles tu as ajouté foi.

Lorsqu'Hippolyte entre en scène, soutenu par deux esclaves, un dialogue s'instaure entre la déesse et son adorateur (v. 1389-1415) au cours duquel elle l'instruit sur les véritables causes de sa mort :

(DIANE) Infortuné, à quel sort funeste as-tu été attaché? c'est ton cœur généreux qui t'a perdu.

(HIPPOLYTE) Ô souffle divin! malgré mes douleurs, je t'ai senti, et je suis soulagé. Oui, la déesse Diane est en ces lieux.

(DIANE) Infortuné, c'est elle, la divinité que tu chéris.

(HIPPOLYTE) Vois-tu, ma souveraine, l'état déplorable où je suis?

(DIANE) Je le vois, mais il n'est pas permis à mes yeux de verser des larmes.

(HIPPOLYTE) Ton chasseur, ton serviteur fidèle n'est plus.

(DIANE) Hélas ! non ; toi qui m'es si cher, tu périras.

(HIPPOLYTE) Il n'est plus, le guide de tes coursiers, le gardien de tes statues.

(DIANE) La perfide Vénus a ourdi cette trame.

(HIPPOLYTE) Hélas! je reconnais la divinité qui m'a perdu.

(DIANE) Tes dédains l'ont blessée, et ta sagesse l'indignait.

(HIPPOLYTE) Nous sommes trois, je le comprends, qu'elle a perdus à elle seule.

(DIANE) Toi, ton père, et son épouse.

(HIPPOLYTE) J'ai donc à pleurer aussi sur le malheur d'un père?

(DIANE) J'ai été trompé par les artifices d'une déesse.

(HIPPOLYTE) Que cette catastrophe te rend malheureux, ô mon père!

(THÉSÉE) Je suis perdu, mon fils : la vie n'a plus de charme pour moi.

(HIPPOLYTE) Je gémiss sur toi et sur ton erreur, bien plus que sur moi-même.

(THÉSÉE) Que ne puis-je mourir au lieu de toi, mon fils !

(HIPPOLYTE) Ô dons amers de ton père Neptune !

(THÉSÉE) Ah ! jamais ma bouche n'aurait dû les demander.

(HIPPOLYTE) Mais quoi! tu m'aurais donné la mort, tant tu étais alors irrité.

(THÉSÉE) C'est que les dieux avaient égaré mon jugement.

(HIPPOLYTE) Hélas! pourquoi la race des mortels ne peut-elle aussi maudire les dieux ?

Puis, dans son dernier monologue, elle prédit à sa mémoire des honneurs exceptionnels et le réconcilie avec Thésée :

Arrête, Hippolyte; ce ne sera pas impunément que le ressentiment de Vénus t'aura pris pour victime, en récompense de ta piété et de tes vertus : cette main saura punir un autre mortel qu'elle chérit entre tous, en le perçant de mes traits inévitables. Pour toi, infortuné, en dédommagement de tes souffrances, je te ferai rendre les plus grands honneurs dans la ville de Trézène. Les jeunes filles, avant d'avoir subi le joug de l'hymen, couperont leur chevelure en ton honneur, et te paieront, pendant une longue suite de siècles, un tribut de deuil et de larmes. Toujours les poétiques regrets des jeunes vierges garderont ta mémoire, et jamais l'amour de Phèdre pour toi ne tombera dans le silence et dans l'oubli. Et toi, fils du vieil Égée, prends ton fils dans tes bras, et presse-le sur ton sein; car c'est sans le vouloir que tu l'as perdu. Il est naturel aux hommes de s'égarer, quand les dieux les y poussent. Je t'exhorte, Hippolyte, à ne point haïr ton père, car tu as une destinée qui te fait périr. Adieu ; il ne m'est pas permis de voir les morts, ou de souiller mes regards par les derniers soupirs d'un mourant; et déjà je te vois approcher du moment fatal.

Grâce à elle, le dénouement est transfiguré.

Ces deux apparitions transportent la pièce sur le plan divin et comme l'écrit L. Méridier³⁴, « ce serait méconnaître l'esprit du drame que d'y voir une action humaine flanquée à ses deux extrémités de deux apparitions postiches ». En effet, si les actions humaines en sont la manifestation sensible, c'est bien la volonté des dieux qui conduit toute l'action de la tragédie.

B. La vengeance d'Aphrodite

Dès son entrée, Aphrodite annonce que l'action va être son œuvre, action dont les effets humains seront montrés sur scène. Ainsi qu'elle l'affirme : « La plus grande partie de mon plan est prête depuis longtemps : il ne me faut plus grand effort » (v. 22-23). Le drame est donc l'achèvement de sa vengeance, préparée de longue main et fomentée contre Hippolyte, cet audacieux qui la méprise. Déesse de l'amour, c'est le moyen qu'elle emploie pour abattre son ennemi.

³⁴ MERIDIÉ, Louis. *Hippolyte d'Euripide*. Paris : P. Mellottée, 1938. p 206.

Dans ce long monologue (v. 1-57), elle commence par se présenter et proclamer sa puissance :

Je suis Vénus, renommée entre les déesses, et souvent invoquée par les mortels : je règne dans les cieux, sur tous les êtres qui voient la clarté du soleil, ou qui peuplent la mer jusqu'aux bornes atlantiques ; je favorise ceux qui respectent ma puissance, et je renverse les orgueilleux qui me bravent : car il est aussi dans la nature des dieux, de se plaire aux hommages que leur rendent les hommes.

Commence alors une exposition complète du drame à venir. La présentation du personnage principal, Hippolyte, est faite avec la plus grande précision : le spectateur est ainsi renseigné sur ses parents, son éducation, son caractère, sa vie, comme sur le lieu de la scène:

Le fils de Thésée, Hippolyte, né d'une Amazone, élève du chaste Pitthée, seul ici entre les citoyens de Trézène, m'appelle la plus malfaisante des divinités ; il dédaigne l'amour et fuit le mariage. La sœur de Phébus, Diane, fille de Jupiter, est l'objet de son culte, il la regarde comme la plus grande des déesses : accompagnant toujours la vierge divine à travers les vertes forêts, il détruit les animaux sauvages avec ses chiens agiles, et entretient un commerce plus élevé qu'il n'appartient à un mortel.

Ce portrait s'achève par la promesse d'un châtement imminent :

Je n'envie point ces plaisirs ; eh ! que m'importe ? mais les outrages d'Hippolyte envers moi, je les punirai aujourd'hui même. J'ai dès longtemps préparé ma vengeance, il m'en coûtera peu pour l'accomplir.

Le même soin est accordé à l'exposition de l'action : la situation présente, ses antécédents et même le dénouement sont dévoilés. Aphrodite explique ainsi comment elle a instillé dans le cœur de Phèdre cet irrésistible poison :

Il était sorti de la demeure de Pitthée, pour aller, sur la terre de Pandion, assister à la célébration des augustes mystères. La noble épouse de son père, Phèdre, le vit, et fut éprise d'un violent amour, que j'insinuai moi-même dans son cœur.

Depuis que Thésée, condamné à un an d'exil, a fait voile vers Trézène, « gémissante, éperdue sous l'aiguillon de l'amour, l'infortunée se meurt en silence » (v. 38-39). Elle annonce ensuite qu'« elle révéler[a] l'affaire à Thésée » (v. 42) et qu'Hippolyte « périra victime des imprécations paternelles » (v. 44).

Phèdre mourra également car Aphrodite « ne renoncer[a] point, par égard pour son malheur, à tirer de [s]es ennemis une justice capable de la satisfaire » (v. 48-50). Mais de cette vengeance, elle n'est que l'instrument : la passion qui la dévore semblera être la cause de la catastrophe. En effet, pour les Grecs, l'amour inspiré par une déesse et incarné par Eros est considéré comme tout-puissant et les poètes insistent souvent sur le fait que ni les hommes, ni les dieux ne peuvent y résister. Les maux qu'il cause sont un moyen d'illustrer la faiblesse de l'homme et les souffrances auxquelles il est voué. Même si toute la première partie de la pièce est consacrée à cette lutte inégale qui épuise Phèdre, la seule victime que choisit d'abattre Aphrodite est Hippolyte ; les derniers mots qu'elle prononce avant de quitter la scène le rappellent encore : « car il ne sait pas qu'elles sont ouvertes, les portes d'Hadès, et qu'il voit la lumière pour la dernière fois » (v. 56-57).

Même si les spectateurs sont avertis des catastrophes imminentes dont ils vont être les témoins, l'annonce en est faite en des termes suffisamment vagues pour susciter curiosité, angoisse même. L'attente tragique n'est nullement affaiblie par ce résumé anticipé de l'action puisqu'il ne dévoile pas les détails qui conduiront à la mort de Phèdre et Hippolyte.

C. Hippolyte et les dieux : une relation singulière

Ainsi que l'écrit A. Rivier, « comprendre le sens religieux d'une tragédie, c'est d'abord comprendre qui frappe le héros et pourquoi »³⁵. Nous l'avons vu, l'action de la pièce repose tout entière sur le désir de vengeance d'Aphrodite et celui qu'elle choisit d'abattre est Hippolyte. De quel crime est-il donc coupable pour s'attirer ainsi les foudres de la déesse ? Dans le prologue, elle nous apprend qu'il l'appelle « la plus détestable des divinités » (v. 13) et qu' « il se refuse à l'amour et s'abstient du mariage » (v. 14). Sa seule dévotion est pour Artémis : « nulle divinité n'est pour lui aussi grande » (v. 16). L'illustration de ces propos ne se fait guère attendre. Une fois qu'Aphrodite a quitté la

³⁵ RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. 2nde édition. Paris : Diffusion de Boccard, 1975. p. 183.

scène, le prologue se poursuit avec l'entrée d'Hippolyte, accompagné de chasseurs. Il s'incline alors devant Artémis et prononce son monologue, offrant une image émouvante de la piété antique :

Salut, ô Diane, la plus belle des vierges qui habitent l'Olympe ! O ma souveraine, je t'offre cette couronne, tressée par mes mains dans une fraîche prairie que jamais le pied des troupeaux, ni le tranchant du fer, n'ont osé violer, et où l'abeille seule voltige au printemps. La Pudeur l'arrose d'une eau pure, pour ceux qui ne doivent rien à l'étude, et à qui la nature inspire la sagesse ; ceux-là seuls ont droit d'en cueillir les fleurs, interdites aux méchants. O souveraine chérie, reçois donc d'une main pure cette couronne pour ta chevelure dorée ! Seul en effet parmi les mortels, je jouis de ce privilège : je suis admis dans ta familiarité, je converse avec toi, entendant ta voix, mais sans voir ton visage. Ah ! puisse la fin de mes jours répondre à leur commencement !

Hippolyte est un être pur par disposition native, se concentrant dans une passion unique. Le culte qu'il dédie à Artémis montre son naturel, sa simplicité ; il offre une image de l'amitié virile, inspirée par une femme, ou plutôt une déesse : elle lui parle mais il ne la voit pas. Le lien qui les unit est fait de tendresse et de déférence du côté d'Hippolyte, de l'amitié la plus proche et la plus humaine du côté d'Artémis. De cette première scène se dégage une impression de fraîcheur et d'innocence. L'insouciance d'Hippolyte ne lui permet pas d'imaginer qu'un homme ou un dieu veuille attenter à ce bonheur simple. La mise en garde du serviteur dans la dernière partie du prologue ne l'inquiète pas plus :

(LE SERVITEUR) Pourquoi donc ne rends-tu pas hommage à une vénérable déesse ?
(HIPPOLYTE) Laquelle ? Prends garde que ta bouche ne s'égaré.
(LE SERVITEUR) A celle qui préside aux portes de ton palais, à Vénus ?
(HIPPOLYTE) Je l'adore de loin, pour conserver ma pureté.
(LE SERVITEUR) C'est pourtant une déesse auguste, et en honneur chez les mortels.
(HIPPOLYTE) Parmi les dieux comme parmi les hommes, chacun a ceux qu'il préfère.
(LE SERVITEUR) Heureux si tu étais sage autant qu'il le faut !
(HIPPOLYTE) Je n'aime pas les divinités dont le culte a besoin des ombres de la nuit.
(LE SERVITEUR) Mon fils, il faut rendre aux dieux les honneurs qui leur sont dus.

Aphrodite l'affirme : « de ces égards, je ne suis point jalouse » (v. 20) ; ce serait là un motif trop vulgaire pour justifier la catastrophe et lui donner un sens. Le mépris que lui témoigne Hippolyte serait-il alors une raison suffisante ? En aucun cas s'il ne se doublait pas d'une grandeur d'âme et d'une noblesse d'exception. En voulant trop approcher les dieux, Hippolyte commet ce péché d'*ubris* (démésure), sévèrement condamné par les dieux : de ces deux mondes imperméables, nul n'est sensé franchir la frontière. Hippolyte périt pour n'avoir pas su garder son rang de mortel parmi les mortels. D'ailleurs, Phèdre ne dit pas autre chose quand, après avoir décidé de se venger, elle-aussi, du mépris

d'Hippolyte, elle décide de l'entraîner dans sa chute : « associé à mon mal, il prendra, en le partageant, une leçon de mesure » (v. 730-731).

S'il est vrai que cette situation est voulue et créée par Aphrodite, elle développe également ses effets grâce aux mouvements naturels des sentiments et des caractères : la déesse a prévu les réactions psychologiques et elle sait les utiliser en laissant glisser les volontés humaines sur leur pente naturelle. Quand par exemple, elle annonce qu'elle « découvrir[a] la chose » à Thésée (v. 42), en réalité, il s'agit pour elle de soutenir la volonté de Phèdre dans la rédaction de la lettre accusatrice ; or, la vraisemblance psychologique suffirait, à elle seule, à expliquer cette calomnie. Car la tragédie joue sans cesse sur ce double plan - horizon humain et horizon divin - et lire en *Hippolyte*, seulement le récit d'une vengeance divine, contraindrait à passer sous silence la richesse des personnages et la justesse de l'observation de leurs caractères.

III. Un miroir tendu aux hommes

A. Des déesses humanisées

S'il est possible de lire *Hippolyte* comme une tragédie religieuse, qui soumet le sort des hommes aux seules volontés divines, rien n'interdit pourtant de quitter le prisme du divin et de remettre l'homme et sa psychologie au centre de l'action tragique. Bien que la seule jalousie puisse paraître un motif de vengeance trop vulgaire pour une déesse et qu'Aphrodite s'en défende elle-même dans le prologue, comment peut-on ignorer les similitudes qu'il existe entre ses motivations et celles de Phèdre ? Les dieux justes et tout-puissants d'autrefois, partagent maintenant tous les instincts de l'humanité ordinaire.

Le vieil esclave qui met en garde Hippolyte dans le prologue l'avertit d'ailleurs que les dieux comme les hommes « haï[ssent] la morgue et l'amitié trop chiche » (v. 93). Mais un reste de confiance en les dieux, peut-être privilège de son âge, lui laisse penser qu'Aphrodite saura « pardonner à celui qui, dans le comportement d'une âme juvénile, adresse des propos inconsidérés » (v. 117-119). Car, croit-il encore, « les dieux doivent être plus sages que les mortels » (v. 120).

Plus qu'un châtement divin pour cause d'*ubris*, la vengeance d'Aphrodite semble celle d'une femme bafouée. De même que Phèdre qui, après qu'Hippolyte l'a accablée

publiquement de son mépris, décide d'une calomnie destinée à le perdre, c'est le dédain qu'Hippolyte lui témoigne qui pousse Aphrodite à se venger. Sa jalousie à l'égard des relations qu'entretient Hippolyte avec Artémis peut également être invoquée : non seulement il la dédaigne mais plus encore, il lui préfère une autre - Phèdre en est, elle, préservée. Avec une terrible cruauté, elle imagine une vengeance atroce, n'hésitant pas même à infliger, sans pitié, le désespoir et la mort à une innocente. Elle apparaît comme une force monstrueuse, d'une insensibilité inhumaine et d'une volonté qui n'a plus ni loi ni frein.

Artémis, qui semble en contraste complet avec Aphrodite, ne se révèle pourtant pas d'une qualité morale supérieure. En effet, pour venger Hippolyte, elle choisit de régler sa conduite sur les mêmes principes : elle-aussi, elle abattra le favori d'Aphrodite qui pourtant ne lui témoigne aucun mépris.

Dans les deux cas, nous sommes en présence de puissances égoïstes et vindicatives qui défendent leurs privilèges, réservent leurs faveurs à leurs partisans et frappent ceux du camp adverse. Même si cette conception est conforme aux croyances familières aux Athéniens - les dieux de l'*Illiade* ne font pas autre chose - elle est la marque du pessimisme d'Euripide : quel crédit accorder à ces dieux qui se jouent des hommes au gré de leur fantaisie ? Les hommes se trouvent alors démunis devant ces fluctuations du sort que l'austère rigueur des dieux ne cherche plus à enrayer.

B. Reflet d'une époque

L'une des particularités du théâtre d'Euripide est l'insertion de réflexions d'ordre général - Racine, pourtant très fidèle au modèle grec, les a toutes omises. Même si l'habitude de formuler des idées générales sur la vie, les hommes, l'amour, existe bien avant le Ve s. dans la poésie comme chez Homère, l'essor de la rhétorique fait que l'usage de ces *gnômai* se répand : en effet, les réflexions sur l'influence de la parole, sur les fondements de l'argumentation tendent à prouver qu'il n'existe pas de moyen plus efficace pour capter l'attention de l'auditoire que ce recours à des propos d'ordre général ; de même, dans les conclusions, ils donnent plus de poids à l'argumentation.

C'est ainsi que Phèdre, pourtant exténuée par la lutte, se livre à une analyse générale sur les raisons qui poussent les êtres à mal agir, juste après avoir avoué son amour pour Hippolyte : « Selon moi, ce n'est pas en suivant la pente naturelle de leur esprit que

les hommes font le pire (...) : nous avons la science et le discernement du bien mais nous n'y portons pas notre esprit » (v. 377 et v. 380). Il est possible de voir là des échos de la thèse de Socrate : « Nul ne fait le mal volontairement ».

Ces réflexions générales portent sur des idées neuves - liées à la politique ou la philosophie, encore balbutiantes - qui suscitent un vif intérêt dans tout Athènes. Car le but ultime est d'arriver à une science de l'homme en dégagant des événements un caractère général : comprendre l'homme est le grand dessein du Ve s. et les poètes aspirent eux aussi à trouver une explication aux actes et aux passions des hommes.

L'indulgence et le pardon n'ont pas leur place dans la tragédie : avec eux, il n'y a plus ni meurtre, ni vengeance, ni haine et donc, il n'y a plus non plus de tragédie. Chez Eschyle, il en est bien ainsi, mais le théâtre d'Euripide reflète un nouveau changement de la société : à cette période, émerge une tendance marquée à chercher pour tout des justifications et des excuses ; la rhétorique en enseignait les moyens et les plaidoyers dans les procès y avaient recours. L'une des règles de tolérance reconnue est que seul ne peut être pardonné l'acte librement choisi. Chez Euripide, beaucoup de personnages montrent que leur cas comporte des raisons justifiant leur pardon : Phèdre est contrainte par l'amour : « elle faisait appel à sa raison pour triompher de Cypris, quand elle succomba, malgré elle » (v. 1304-1305) ; Thésée, par l'ignorance : « Quant à ta faute, ton ignorance, d'abord, en atténue la gravité » (v. 1334-1335) ; Hippolyte, par la jeunesse : « il faut pardonner à celui qui, dans le comportement d'une âme juvénile, t'adresse des propos inconsidérés » (v. 117-119) ; sans oublier que la qualité d'être humain excuse a priori toutes les fautes : « Pardonne ! Il est humain de faillir » (v. 615). Cette compréhension de l'homme, en s'éloignant de la morale héroïque pour s'approcher de l'opinion commune, conduit à une justice plus haute.

Le théâtre d'Euripide, fortement ancré dans son époque, est une illustration des débats qui agitent Athènes au Ve s. Ainsi mises en scène, ces interrogations sur la condition humaine sont un miroir tendu aux spectateurs : ils pouvaient, à loisir, y regarder la société qui les entoure, en perpétuelle évolution, ou bien tenter d'y comprendre l'homme dans ce qu'il a d'immanent.

C. La peinture de la passion

Avec Euripide, les personnages tragiques abandonnent enfin leur posture hiératique pour s'approcher des réalités de leur temps et leur psychologie s'en ressent: les héros semblent désormais en proie à toutes les faiblesses humaines. Le réalisme avec lequel est décrite l'emprise de la passion notamment, est une nouveauté d'Euripide, qui « ne nous laisse rien ignorer de ce qui se passe en eux [les personnages] et pourrait se passer en n'importe quel être humain »³⁶.

En particulier, Euripide est le premier à représenter l'amour au théâtre et cette audace lui vaut de nombreuses critiques dont les *Grenouilles*³⁷ apportent une nouvelle fois le témoignage : « Mais moi, grand dieu, je n'ai pas créé des catins : des Phèdres ou des Sthénébéés ! » s'exclame Eschyle, car selon lui - et bon nombre de ses contemporains - « le poète est tenu de celer le vice au lieu de l'étaler et de le donner en spectacle ». Dans *Hippolyte*, La passion qu'éprouve Phèdre est à ce point irrésistible qu'elle se confond avec une volonté divine et cette identification à Aphrodite qui tend à rendre compte de la puissance de l'amour, n'empêche cependant pas qu'il soit décrit sous sa forme psychologique. Exténuée par la lutte contre ce sentiment qui la dévore, Phèdre finit par se laisser arracher son secret par la nourrice : « c'est toi qui l'as nommé » (v. 352) concède-t-elle seulement. La vengeance de Phèdre envers Hippolyte est à la mesure de sa passion. Résolue à mourir, elle veut qu'il meure avec elle « afin qu'il apprenne à ne pas triompher de [s]a misère » (v. 729).

Les hommes qui s'abandonnent à la passion peuvent également être sujets à de brusques revirements et Euripide se plaît à montrer que la vie intérieure peut être étrangement instable. Les hésitations de Phèdre, ni rationnelles ni argumentées mais faites d'oscillations constantes, montrent une âme en lutte, emportée dans des directions contraires qui ne sait plus quel parti choisir. « Las ! Que ne me dis-tu les mots que je dois dire ? » (v. 345) demande-t-elle à la nourrice peu avant son aveu. Cette peinture d'une âme divisée qui ne se contrôle plus - pourtant si proche du mythe de l'attelage dans *Phèdre* de Platon - choque encore les contemporains d'Euripide : ces revirements intérieurs passent alors pour un manque de cohérence et de logique. En réalité, les personnages obéissent aux

³⁶ ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. 8^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. 192 p. p.125.

³⁷ ARISTOPHANE. *Les Grenouilles*. Paris : Gallimard, 1997. 1359 p. v. 1043 et v. 1053-1054.

diverses impulsions de leur sensibilité ; ils n'agissent pas en fonction d'un idéal clairement défini mais en fonction de leurs peurs, de leurs désirs et lorsque ces impulsions sont basses ou égoïstes, les personnages le sont aussi.

En choisissant de peindre la passion et ses conséquences sur le comportement des hommes, c'est bien l'homme, justement, qu'Euripide place au centre de son théâtre. Ce qui n'était alors qu'une nouveauté, choquante à bien des égards pour le public du Ve s. habitué à un théâtre dans lequel les dieux, jusqu'alors, occupaient tout l'espace, deviendra, au fil des siècles, une habitude dont se nourrira toute la littérature européenne.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous espérons avoir montré les profondes divergences qu'il existe entre les théâtres grec et latin. Celles-ci sont-elles suffisantes, toutefois, pour expliquer l'apparente injustice de la postérité que connaissent les œuvres d'Euripide et de Sénèque ? Il est indéniable que le théâtre latin ne jouit pas aujourd'hui de la même audience que le théâtre grec : celui-là n'est plus guère lu que par des érudits qui n'y voient parfois que le témoignage presque exotique de pratiques théâtrales d'un autre temps, d'une autre civilisation dans laquelle on aimait à se repaître du spectacle cruel des jeux du cirque ; celui-ci, en revanche, continue d'exister sous sa forme première, régulièrement mis en scène et toujours apprécié par le public. Ce qui choque à une époque peut, en effet, devenir anodin quelques siècles plus tard ; rien n'est plus labile. S'il est vrai qu'Euripide a lui aussi mis en scène des réalités qui aujourd'hui ne nous concernent plus et n'ont plus pour nous que la valeur de témoignages historiques sur des pratiques et des modes de pensées, en revanche, l'homme est resté tel qu'il le décrivait il y a vingt-cinq siècles : ce sont toujours les mêmes passions qui le bouleversent ; on comprend toujours de la même manière le retentissement que peut avoir sur la sensibilité humaine l'évocation de tels malheurs ou de telles émotions. C'est sans doute pour cette raison que la psychanalyse a cru devoir reconnaître en ces émotions si fondamentales un bien lui appartenant.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

EURIPIDE. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, 1997. 1478 p.

EURIPIDE. *Tragédies* (tome 2). Paris : Les Belles Lettres, 2003. 230 p.

SENEQUE. *Théâtre complet* (vol. 1). Paris : Imprimerie Nationale, 2004. 400 p.

SENEQUE. *Théâtre complet* (vol. 2). Paris : Imprimerie Nationale, 1996. 514 p.

SENEQUE. *Tragédies* (tome 1). Paris : Les Belles Lettres, 2000. 266 p.

SENEQUE. *Phèdre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965. 171 p.

Cet ouvrage de la collection Erasme propose le texte latin seul, richement annoté toutefois par Pierre Grimal, qui en signe aussi l'introduction. Le commentaire s'efforce de ne pas demeurer grammatical et lexicographique : les rapprochements stylistiques avec les poètes qui ont précédé Sénèque - Virgile, Horace, Ovide - sont fréquents et il est également souvent fait référence à ses œuvres en prose qui présentent bien des rapports avec son théâtre. La tragédie *Phèdre* s'en trouve ainsi mieux éclairée et mieux comprise.

➤ *Itinera Electronica : du texte à l'hypertexte*. [consulté le 12/07/2011].

Disponible sur Internet : <http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>

- *Hodoï Elektronikāi : du texte à l'hypertexte*. [consulté le 12/07/2011].
Disponible sur Internet : <http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>

II. Ouvrages consacrés aux auteurs du corpus

AELION, Rachel. *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*. Paris : Les Belles Lettres, 1986. 263 p.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille. *Sapientiae facies : étude sur les images de Sénèque*. Paris : Les Belles Lettres, 1989. 399 p.

ASSAEL, Jacqueline. *Euripide, philosophe et poète tragique*. Paris : Peeters, 2001. 266 p.

Cet ouvrage replace Euripide dans le contexte philosophique de son époque en mettant en lumière les nombreux échos des discussions qui agitent alors Athènes et qui figurent dans son œuvre, révélant ainsi l'intérêt qu'éprouve l'auteur pour la philosophie. Il est montré comment Euripide imagine et propose des réponses à des interrogations très profondes grâce aux procédés de la création littéraire.

DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris : Belin, 1995. 252 p.

Florence Dupont a consacré beaucoup de ses travaux au théâtre latin et plus particulièrement à l'œuvre de Sénèque –on lui doit notamment la traduction du *Théâtre complet* de Sénèque, édité par l'Imprimerie Nationale. Elle propose ici une approche nouvelle de ses pièces, refusant de les considérer comme un pur exercice littéraire, réputé injouable, en les considérant comme propres à produire un spectacle. Il s'agit donc ici moins d'une analyse littéraire que -comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage- d'une dramaturgie de la tragédie romaine.

MERIDIER, Louis. *Hippolyte d'Euripide*. Paris : P. Mellottée, 1938. 343 p.

RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. 2nde édition. Paris : Diffusion de Boccard, 1975. 218 p.

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

La colère chez Euripide : actes de la journée d'étude de l'Université François-Rabelais de Tours, 13 janvier 2006. Textes réunis par Diane Cuny et Jocelyne Peigney. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2007. 156 p.

Présence de Sénèque : actes du colloque de l'Université de Tours, 13 et 14 octobre 1989. Textes réunis par R. Chevalier et R. Poignault. Paris : J. Touzot, 1991. 289 p.

III. Ouvrages sur la littérature

ARISTOTE. *Poétique*. 9^{ème} édition. Paris : Le Livre de poche, 2003. 216 p.

BAYET, Jean. *Littérature latine*. 9^{ème} édition. Paris : Armand Colin, 1996. 565 p.

DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. 2nde édition. Paris : Armand Colin, 1999. 176 p.

DUPONT, Florence. *L'acteur-Roi : le théâtre dans la Rome antique*. Paris : Les Belles Lettres, 1985. 462 p.

FESTUGIERE, A-J. *De l'essence de la tragédie grecque*. Paris : Aubier-Montaigne, 1969. 399 p.

GOY, Olivier. *Le théâtre antique*. Paris : Ellipses, 1997. 120 p.

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

MARTIN, René ; GAILLARD, Jacques. *Les genres littéraires à Rome*. Paris : Nathan, 1990. 494 p.

ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. 8^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. 192 p.

Il a été très agréable de se référer à cet ouvrage - comme à tous ceux de Jacqueline de Romilly : le souci de pédagogie dont il témoigne n'altère cependant pas la clarté et l'élégance du style. Une première partie sur le tragique comme genre théâtral est suivie d'un développement sur chacun des trois grands tragiques grecs où l'auteur s'efforce de présenter de manière synthétique l'« esprit » de leurs œuvres, c'est-à-dire ce que l'on appelle, aujourd'hui encore, « le tragique ».

ROMILLY, Jacqueline de. *Tragédies grecques au fil des ans*. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 232 p.

SAID, Suzanne ; TREDE, Monique ; LE BOULLUEC, Alain. *Histoire de la littérature grecque*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004. 720 p.

VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1973. 184 p.

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

IV. Ouvrages sur la langue

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette, 2000. 2230 p.

BERTRAND, Joëlle. *Nouvelle grammaire grecque*. 2^{nde} édition. Paris : Ellipses, 2002. 543 p.

BORTOLUSSI, Bernard. *Bescherelle : La grammaire du latin*. Paris : Hatier, 1999. 362 p.

ERNOUT, Alfred ; THOMAS, François. *Syntaxe latine*. 2^{nde} édition. Paris : Klincksieck, 1997. 522 p.

GAFFIOT, Félix. *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, 2000. 1766 p.

HUMBERT, Jean. *Syntaxe grecque*. 3^{ème} édition. Paris : Klincksieck, 1997. 470 p.

MAROUZEAU, G. *Traité de stylistique latine*. 4^{ème} édition. Paris : Les Belles Lettres, 1962. 363 p.

PORTE, Danielle. *Nafragés du latin, ce livre est le vôtre !* Paris : Ellipses, 1999. 447 p.

RAGON, E. *Grammaire grecque*. Paris : De Gigord, 1999. 282 p.

