



**HAL**  
open science

# Les prologues d'Iphigénie en Tauride, Hélène, Les Phéniciennes et Oreste : un adieu liminaire aux mythes ?

Lucie Thévenet

## ► To cite this version:

Lucie Thévenet. Les prologues d'Iphigénie en Tauride, Hélène, Les Phéniciennes et Oreste : un adieu liminaire aux mythes ?. Pallas. Revue d'études antiques, Presses universitaires du Mirail, 2016, pp.67–84. 10.4000/pallas.16475 . hal-03284206

**HAL Id: hal-03284206**

**<https://hal-nantes-universite.archives-ouvertes.fr/hal-03284206>**

Submitted on 11 Mar 2022

**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.



**Pallas**

Revue d'études antiques

109 | 2019

**Euripide et la polyphonie mythologique / Terra e territorio nella Sicilia greca**

---

## Les prologues d'*Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Les Phéniciennes* et *Oreste* : un adieu liminaire aux mythes ?

*Iphigenia in Tauris, Helen, Phoenician Women, and Orestes' Prologues : an Introductory Farewell to Myths ?*

**Lucie Thévenet**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pallas/16475>

DOI : 10.4000/pallas.16475

ISSN : 2272-7639

### Éditeur

Presses universitaires du Midi

### Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2019

Pagination : 67-84

ISBN : 978-2-8107-0629-7

ISSN : 0031-0387

Ce document vous est offert par Nantes Université



### Référence électronique

Lucie Thévenet, « Les prologues d'*Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Les Phéniciennes* et *Oreste* : un adieu liminaire aux mythes ? », *Pallas* [En ligne], 109 | 2019, mis en ligne le 19 février 2020, consulté le 10 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pallas/16475> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pallas.16475>

---



Pallas – Revue d'études antiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## Les prologues d'*Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Les Phéniciennes* et *Oreste* : un adieu liminaire aux mythes ?

Lucie THÉVENET  
Université de Nantes

Pour aborder la vaste question du rapport d'Euripide à la mythologie et à sa polyphonie, l'un des angles d'attaque pourrait être de se pencher sur le rapport de ses personnages avec leur propre identité mythique, lisible en particulier dans la forme du prologue-monologue dont il a fait sa spécialité<sup>1</sup>. Pour cela, un ensemble de quatre pièces, *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Les Phéniciennes* et *Oreste*, paraît former un échantillon représentatif, un petit corpus d'étude sur lequel effectuer un sondage, tout d'abord par la proximité de leur date de création – la fin de la carrière d'Euripide –, et le fait qu'il s'agisse de prologues-monologues dits par un personnage important, féminin à chaque fois.

Qui sont ces locuteurs *prologizantes*, que l'on assimile parfois même à des narrateurs, tant le prologue-monologue semble mêler les codes des genres ? Des personnalités aussi connues que Jocaste, Hélène, Iphigénie et Électre, des personnages féminins liés à des familles maudites – les Labdacides et les Atrides – et l'une des femmes les plus négatives de l'univers mythologique à certains égards, la cause même de la guerre de Troie. Or, la lecture de ces textes fait naître un sentiment que leur étude rend probant : on a l'impression que ces personnages mettent à distance leur histoire familiale et personnelle – et donc le mythe en soi – avec le même écart réflexif que l'on trouve dans des réécritures plus modernes, comme si déjà à cette date le dramaturge pouvait faire en sorte que le personnage connaisse sa propre histoire mythologique et veuille s'en détacher.

Les quatre pièces choisies sont par ailleurs symptomatiques des écarts qu'Euripide se plaît à mettre en place par rapport aux versions plus canoniques et par rapport à celles traitées par ses concurrents. Cette logique, on pourrait la désigner, en faisant appel au prologue radical de l'*Électre*, comme « le paradigme du Laboureur », puisque le prologue y est placé dans la bouche d'un personnage secondaire totalement atypique dans le cadre de la tragédie. Euripide poursuit ainsi sa route sur la voie de l'innovation en représentant :

---

1 Cette étude est à lire en perspective avec les questionnements développés dans Thévenet, 2009, et plus largement dans la thèse de doctorat dont cet ouvrage est issu, « Se dire sur la scène tragique. De l'identification à l'épiphanie », soutenue en 2006.

une Iphigénie mise à l'abri en Tauride et ramenée à Argos par Oreste, une Hélène préservée en Égypte et ramenée à Sparte par Ménélas, une Jocaste vivante après la révélation de l'identité d'Œdipe et qui assiste au duel mortel de ses fils, un Oreste qui tente avec sa sœur Électre de survivre après le matricide et élabore les plans les plus farfelus qui soient, comme de tuer Hélène.

L'hypothèse de départ est la suivante : on posera que cette logique de l'écart se trouve mise en place dès le début de la pièce et qu'elle transparait dans le discours prologal d'un personnage étroitement lié à l'action, non seulement par l'exposition d'éléments nouveaux, différents, surprenants, mais aussi à travers ce que dit ce personnage de sa propre identité, par la manière dont Euripide choisit de le faire se présenter. La présentation de soi refléterait ainsi l'écart par rapport au mythe mis en jeu dans la pièce, à travers différents procédés de mise à distance, et Euripide aurait choisi d'incarner cet écart dans l'identité même du personnage, ou plutôt dans l'identité qu'il donne à entendre au spectateur. Trois éléments se dégagent de la lecture comparée, avec une présence variable selon la pièce, qui fourniront les trois temps de cette étude : le décalage dans la mention du nom et de la généalogie, le processus d'évitement des crimes et la mise à distance de l'histoire familiale par le langage<sup>2</sup>.

## 1. Nom et généalogie : le floutage de l'identité

Si le but des prologues-monologues est d'arriver à la présentation de soi du locuteur tout en jouant le jeu de la scène d'exposition, leur expression peut varier. En effet, quand l'on compare ces prologues humains avec les prologues placés dans la bouche de personnages divins, une différence marquante surgit, liée au verbe utilisé pour introduire la mention du nom propre. Si le grec affectionne peu la tournure avec le verbe être pour dire l'identité, comme dans le français « je suis untel », Euripide va choisir un type de verbe différent dans chacun des deux cas et établir ainsi une distinction entre voix humaine et voix divine.

Dans les prologues divins, qui pour le théâtre conservé sont au nombre de six<sup>3</sup>, la présentation de soi se fait en lien avec le mouvement d'arrivée du personnage, et parfois la mention de son lieu d'origine, comme pour amplifier le déplacement retracé, soit très littéralement : « Je viens, X, à tel endroit... »<sup>4</sup>. Le verbe ἦκω semble ainsi intrinsèquement lié aux personnages divins, puisqu'il est utilisé dans quatre des prologues divins, alors qu'on n'en trouve aucun exemple similaire dans les prologues humains<sup>5</sup>. L'introduction du nom

2 Précisons d'emblée que, dans les limites de cet article, il était impossible de reprendre en détails le travail initial sur les sources primaires, et que l'on renverra donc aux commentaires mentionnés en bibliographie sur cette question, pour proposer ici une comparaison entre les pièces et donc une vision plus large qu'une étude monographique.

3 Apollon dans l'*Alceste* (même si son registre est différent), Cypris dans *Hippolyte*, Poséidon dans les *Troyennes*, Hermès dans *Ion* et Dionysos dans les *Bacchantes*; on y ajoutera le fantôme de Polydore dans *Hécube* (en raison de sa dimension surnaturelle).

4 On pourra comparer avec l'usage sophocléen, mêlé de références épiques, qui implique en particulier l'usage de la voix du dieu, comme Athéna dans *Ajax* ou l'Héraclès du *Philoctète*; sur ce dernier exemple et plus largement le *deus ex machina*, voir Thévenet, 2008.

5 Il est ainsi utilisé au premier vers pour Poséidon, Polydore et Dionysos (*Les Troyennes*, *Hécube*, *Les Bacchantes*) et au vers 5 pour l'Hermès d'*Ion*. On le trouve par ailleurs dans la bouche de Thétis

par le verbe de mouvement permet de relier de façon étroite l'identité du dieu locuteur avec son entrée en scène et sa position scénique généralement en hauteur, et de révéler ainsi le statut divin du personnage, dont la présence aux humains n'est toujours qu'une apparition temporaire chez Euripide.

Dans les prologues humains, ce sont des verbes liés à la naissance ou au nom qui vont servir à introduire l'identité, et c'est alors l'inscription dans une famille et dans une généalogie connue qui devient signifiante, l'origine généalogique fonctionnant comme un contrepoint à l'origine géographique des dieux, comme pour recouvrer le double sens du terme *γένος*. L'emploi des verbes pour introduire l'identité le montre. On trouve ainsi deux occurrences du verbe φύω, au sens de *naître*: Iphigénie qui déclare τοῦ δ' ἔφρον ἐγὼ – *de lui je suis née, moi* (*Iphigénie en Tauride*, v. 4) – et Électre ἔφρουμεν – *nous sommes nées* (*Oreste*, v. 22) –, englobant ses deux sœurs avec elle (et l'on notera d'autres emplois du même terme dans les vers précédents, v. 5 et v. 11). Sont aussi présents des verbes de parole: Jocaste utilise le verbe κληίζομαι: ἐγὼ δὲ παῖς μὲν κληίζομαι Μενοικέως – *Moi, je porte le titre d'enfant de Ménécée* (*Phéniciennes*, v. 10) –, sans encore dire son nom, et l'introduit en second temps par l'indicatif présent actif de καλῶ: καλοῦσι δ' Ἰοκάστην με – *on m'appelle Jocaste* (v. 12). Hélène emploie quant à elle l'aoriste passif du même verbe καλῶ: Ἐλένη δ' ἐκλήθη (Hélène v. 22), dans une formulation plus nobilitante. Si Iphigénie se nomme assez tôt, au vers 5, ce n'est pas le cas des trois autres, puisqu'il faut attendre le vers 12 pour Jocaste, le vers 22 pour Hélène et le vers 23 pour Électre.

L'élément marquant dans ces textes, c'est le délai instauré avant que le spectateur n'entende le nom du personnage qui, rappelons-le, est alors seul en scène et donc en charge de sa propre présentation. Ce temps de parole laissé avant l'apparition du nom donne comme l'impression que le personnage ne peut apparaître tout de suite, se dire d'emblée, à la manière d'Œdipe qui cherche à dissimuler son identité aux Coloniates qui l'interrogent dans l'*Œdipe à Colone* et à laisser le flou autour d'elle le plus longtemps possible.

L'exemple le plus flagrant de ce délai est celui d'Électre dans *Oreste*. Si le prologue d'*Oreste* consiste dans sa première partie en une longue intervention d'Électre (soixante-neuf vers), ce monologue se trouve subtilement intégré à l'action par la présence d'Oreste endormi à ses côtés. Euripide réussit en quelque sorte à composer un prologue en action sans action, un prologue dont la seule action consiste à veiller un personnage qui dort. À la fin, la *parodos* se fera à mi-voix, pour ne pas troubler le sommeil d'Oreste. Toute la tonalité narrative du discours d'Électre – souvent reprochée au passage – trouve ainsi sa justification: veillant son frère, elle se raconte l'histoire de leur famille comme pour se distraire, en revenant sur les faits qui ont entraîné la situation présente, et ce faisant, elle positionne son personnage dans la pièce par rapport aux données mythiques existantes.

Électre commence, en matière d'introduction sur trois vers, par une réflexion généralisante, une γνώμη sur le malheur de la nature humaine assez rare au prologue<sup>6</sup>; elle enchaîne avec Tantale et le châtement qu'il subit pendant sept vers, puis passe rapidement aux

---

dans une apparition en cours de pièce, au vers 1232 d'*Andromaque*, et l'Athéna de la pièce *Ion* emploie une variante avec un autre verbe de mouvement (v. 1555).

6 Willink, 1986, p. 78.

deux générations suivantes de la famille – Pélops puis Atrée et Thyeste – pour développer la branche issue d’Atrée avec Agamemnon et Ménélas, ainsi que leurs unions respectives sur six vers, avant d’en venir enfin à sa propre génération. Elle énumère alors la descendance féminine, les noms des trois filles du couple royal, pour se nommer la dernière, et livrer enfin son identité (*Oreste*, v. 22-23) :

ᾧ παρθένοι μὲν τρεῖς ἔφρουμεν ἐκ μιᾶς,  
Χρυσόθεμις Ἰφηγένεια τ’ Ἠλέκτρα τ’ ἐγώ,

« Trois filles lui sont nées de la même mère,  
Chrysothémis, Iphigénie et moi, Électre. »

Elle ajoute ensuite seulement la descendance mâle, Oreste, en introduisant immédiatement son caractère de matricide étroitement lié à l’action de la pièce, ce qui a pour effet de relancer l’intérêt et de gommer la mention de sa propre identité, déjà fort peu soulignée par le seul pronom ἐγώ.

Électre se présente donc tard, au vers 23, et ne laisse que très progressivement entrevoir le lien entre le sujet de son discours et son identité. Di Benedetto souligne ainsi que le ton de tout le prologue est caractérisé par un « ample souffle narratif » qu’il qualifie d’« exceptionnel ». Il le rattache à la sentence qui l’ouvre, et dont le caractère impersonnel poussé à l’extrême se répercute sur la suite, contribuant à mettre le personnage au second plan<sup>7</sup>.

En contrepoint, l’Iphigénie taurique livre assez vite son nom et sa lignée généalogique, et l’origine commune des deux sœurs fait ressortir la différence notable de traitement : on pourrait ainsi trouver Iphigénie assez expéditive, là où Électre se plaît à détailler<sup>8</sup>. Elle part quant à elle de Pélops, mentionne son mariage avec la fille d’Enomaos, pour passer au vers suivant à la génération d’Atrée et, de façon presque lapidaire, à celle de Ménélas et d’Agamemnon, puis à la sienne (*Iphigénie en Tauride*, v. 1-5) :

Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν  
θαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμει κέρην,  
ἐξ ἧς Ἀτρεὺς ἔβλασταν· Ἀτρεύως δὲ παῖς  
Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ’ ἔφυν ἐγώ,  
τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφηγένεια παῖς

« Pélops, le Tantaléen, venu à Pise  
sur ses chevaux rapides, a épousé la fille d’Enomaos,  
de laquelle est issu Atrée. Comme enfant d’Atrée,  
il y a Ménélas et Agamemnon. C’est de lui que je suis née, moi,  
enfant de la fille de Tyndare, Iphigénie. »

La comparaison avec la méthode d’Électre montre tout ce qui pourrait être ajouté, tout ce qu’Iphigénie ne dit pas : outre l’absence de Tantale, pas de mention de Thyeste, le frère d’Atrée, ni de leurs femmes, et de même pour Ménélas, mais Hélène va apparaître peu après comme cause du sacrifice de la jeune fille ; tout juste Iphigénie ajoute-t-elle une périphrase pour se référer à sa mère, *la fille de Tyndare* (v. 5), qui livre une généalogie de la branche maternelle en miniature. Outre cette expression, aucune épithète, aucun ajout pour les autres

7 Di Benedetto, 1965, p. 5-6.

8 Kyriakou, 2006, p. 53, remarque ainsi que « le caractère succinct de la généalogie est frappant ».

membres de la famille, et l'on est frappé par le côté assez succinct de son discours<sup>9</sup>. En fait, Iphigénie se concentre uniquement sur les naissances et leur enchaînement générationnel, dans une généalogie presque sèche, à visée informative, semblable à l'exposé d'un raisonnement logique.

Peut-être souhaite-t-elle en venir à son cas personnel au plus vite, car, contrairement au prologue dit par Électre, il ne s'agit pas ici de revenir, même par le non-dit et le sous-entendu, sur les crimes familiaux. Iphigénie va ensuite centrer son discours sur son propre sort, le fameux sacrifice d'Aulis, qui, d'une certaine façon, revisite lui aussi la trame canonique du mythe : Iphigénie n'est pas morte à Aulis mais a été transportée en Tauride par Artémis.

Or, Iphigénie ne mentionne explicitement cet enlèvement, et donc sa survie, qu'aux vers 28-30, soit bien après son identité. Au moment de dire son nom, elle l'a bien associé par une relative au sacrifice d'Aulis, qui se trouve élevé au rang d'élément identitaire fort, mais sans encore préciser son sauvetage, ce qui confère une certaine ambiguïté à son statut : si le personnage n'est sans doute pas le fantôme d'Iphigénie (car, comme pour le cas de Polydore, des éléments de mise en scène devaient permettre de reconnaître son statut<sup>10</sup>), qu'est-il arrivé à la jeune sacrifiée pour qu'elle puisse être encore en vie et parler ? La perplexité est de mise, et elle se trouve renforcée par l'impression générale que laisse cette présentation : Iphigénie semble aller trop vite, et garder le silence sur bien des éléments fondamentaux.

Hélène, pour sa part, met en place une logique autre : si elle introduit des éléments détaillés de généalogie, ils ne la concernent pas directement, ce qui met en place une autre sorte de décalage et fait que son identité n'arrive qu'encore plus tardivement, après un premier exposé.

La pièce commence par le mot *Νεῖλου*, nom du fleuve emblématique de l'Égypte, qui permet de situer la scène dans un ailleurs, loin de la Grèce, de façon totalement inédite, par une « localisation exotique et intrigante »<sup>11</sup>. Après quelques vers de description, la locutrice enchaîne avec une généalogie, qui est celle de la famille régnant sur ce lieu. Elle mentionne la figure fondatrice de Protée<sup>12</sup>, et son union avec Psamatée, puis passe à leur progéniture : un fils, Théoclymène (v. 9-10), vite évoqué<sup>13</sup>, et une fille, Eidô, sur laquelle elle s'attarde beaucoup plus longuement (v. 10-15)<sup>14</sup>, juste avant de se présenter enfin au vers 16. Le début du prologue surprend, pour deux raisons similaires : jusqu'à ce vers 15, aucun élément ne nous renseigne sur l'identité de la locutrice, et cette généalogie, si elle est rattachée au lieu scénique, ne renvoie pas à des figures connues et référentielles, comme l'est la famille des Atrides par exemple. Il s'agit donc d'un prologue en forme de délai, d'*excursus* exotique, et

9 Même si le nom en soi peut évoquer un destin, et celui d'Atrée les crimes des Atrides, à travers le « pouvoir des noms propres » évoqué par exemple par Amiech, 2017, p. XCII, mais l'effet semble ici autre.

10 Voir Thévenet, 2018.

11 Allan, 2008, p. 144.

12 Les commentateurs rappellent que l'étape chez Protée à Pharos est mentionnée déjà au chant IV de l'*Odyssée* et que, selon Hérodote II, 112-120, Hélène séjourne chez le même Protée à Memphis, qui doit la rendre à Ménélas.

13 Et invention d'Euripide, voir Amiech, 2011, p. 150.

14 *Ibid.*, avec un long développement, p. 29-35 ; également Allan, 2008, p. 27, p. 145.

Euripide synthétise ainsi dans les premiers vers le caractère de sa pièce tout entière, de façon synecdotique, tout en mettant en scène par le déplacement inédit du lieu scénique la logique de l'adaptation mythique qui est la sienne, celle de la substitution.

Ainsi, le développement sur la figure féminine d'Eidô / Théonoé, donnée comme point d'orgue de la généalogie, devrait selon toute vraisemblance être l'endroit où s'identifie la locutrice. Il occupe sa place, et Hélène, qui maîtrise avec subtilité l'ambiguïté et le double discours, introduit dans ce portrait des éléments qui créent un réseau de correspondances avec elle-même, pour faire ainsi de la Théonoé du prologue son avatar, son substitut euphémique. La fille de Protée endosse tout à tour une double dénomination : née Eidô, elle est rebaptisée Théonoé<sup>15</sup>. Si Eidô renvoie à l'apparence, et vraisemblablement en onomastique à la beauté de l'apparence – et peut-on parler innocemment de beauté dans une pièce dont Hélène est le personnage principal? –, le terme peut ici faire directement référence à l'εἶδωλον d'Hélène : en revêtant un deuxième nom, le personnage de la fille de Protée (autre maître en métamorphoses) se dédouble, et le procédé renvoie alors à la création de l'εἶδωλον d'Hélène, élément-clé de la pièce. D'autre part, Θεονόη signifie littéralement *savoir divin*, en écho à sa qualité de prophétesse. Or s'il est un personnage qui conjugue beauté et intelligence, c'est bien Hélène telle qu'Euripide la décrit dans cette pièce, et telle qu'il en a perçu l'esquisse dans l'épopée, en particulier dans le chant IV de l'*Odyssée*. En ce sens, Théonoé, dans la succession de ses deux identités, apparaît comme un substitut d'Hélène, et comme une mise en abyme de son dédoublement par l'εἶδωλον.

Pourtant, les détours qu'emprunte Hélène avant de se présenter et le masque de Théonoé derrière lequel elle se cache prennent davantage chez elle la dimension du jeu, sans doute parce que le contexte est moins pesant que dans les cas d'Iphigénie et d'Électre, et qu'on a affaire à un personnage plus âgé. Et si elle peut se permettre de prendre ses distances avec la version mythique établie et les attentes du prologue, c'est aussi parce qu'elle se sait innocente des maux qu'on lui reproche traditionnellement. Jusqu'au vers 16, Hélène a situé avec précision le lieu de l'action et détaillé la généalogie de la famille qui y règne, mais sans jamais s'inclure dans aucun élément donné. Sa démarche pourrait presque passer pour de la minauderie quelque peu calculée lorsqu'elle résume dans la formule du vers 16 : ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνόνομος – *ma patrie n'est pas sans renom* mais littéralement *n'est pas sans nom, n'est pas anonyme* –, et son discours joue de l'ironie contenue dans la litote, avec une once de fausse modestie. Car si elle nomme sa patrie, elle reste, elle, encore anonyme pendant quelques vers, même si son identité se dessine progressivement.

Ce n'est qu'ensuite qu'elle commence à mentionner des éléments plus personnels, avec le nom de son père Tyndare (v. 17). Mais la mention du père l'amène à consacrer ensuite cinq vers au récit de la possible paternité de Zeus (sur laquelle on reviendra), par l'union avec Léda sous la forme d'un cygne, comme une autre sorte de détour. Au vers 22 vient enfin la formule bien frappée qui introduit son nom : Ἑλένη δ' ἐκλήθη, et le jeu de sonorités pourrait très bien être une nouvelle coquetterie de sa part. Le verbe choisi évoque la renommée et son emploi, associé plus haut à l'adjectif *anonyme* nié, fait littéralement écho à la déclaration solennelle d'autorité de la Cypris plénipotentielle de l'*Hippolyte* (v. 1-2). Il n'est pas étonnant qu'Hélène reprenne le même type de formulation que la déesse de l'amour,

15 Allan, 2008, p. 147.



sa patronne pour son plus grand malheur, celle qui l'utilise comme monnaie d'échange pour obtenir le prix de beauté devant les autres déesses. C'est d'ailleurs par l'épisode du jugement de Pâris qu'Hélène enchaîne aux vers 23-29, entamant ainsi le récit de ses maux. La phrase qui introduit ce récit et toute la suite du prologue résonnent alors comme un commentaire détaché : *quant aux malheurs que j'ai endurés, je vais les dire* – ἄ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ / λέγοιμ' ἄν (v. 23). Par sa portée réflexive, liée à la mention du nom et à son attente, Hélène semble vouloir signifier clairement qu'elle se plie aux lois du genre, pour enfin donner lieu au prologue traditionnel, et à une sorte de portrait en souffrance raisonné. Elle passe alors sans transition au récit de ses malheurs, comme si son nom les appelait de lui-même et ne demandait plus aucun commentaire.

C'est donc après le détour par une autre famille qu'Hélène se présente, et elle le fait en contrepoint d'une figure féminine éminemment positive, comme pour nous amener à la lire en miroir de la sienne, et à envisager sa propre beauté et sa perfection plus que la mauvaise réputation qui lui est attachée. Euripide incarne ainsi dans son personnage la question du double et la logique de substitution selon laquelle toute la pièce est construite.

La Jocaste des *Phéniciennes* use de la même logique de détournement, qui vise à placer le *prologizôn* en seconde position après la présentation généalogique d'une autre lignée, même si dans son cas la relation est plus étroite entre elles qu'avec Hélène et la famille de Protée. Elle commence par une apostrophe au Soleil, qu'elle relie au lieu scénique de Thèbes et à sa maison régnante, dont elle déroule les générations jusqu'à Laïos, puis passe sans transition à sa propre identité, par la mention de son père, de son nom, puis du point de jonction entre les deux familles qui est son union avec Laïos, dont elle répète alors le nom pour faire le lien et justifier l'intrusion de sa propre famille dans le cours du discours (*Phéniciennes*, v. 10-13) :

Ἐγὼ δὲ παῖς μὲν κλήζομαι Μενοικέως,  
Κρέων τ' ἀδελφὸς μητρὸς ἐκ μιᾶς ἔφρυ,  
καλοῦσι δ' Ἰοκάστην με· τοῦτο γὰρ πατήρ  
ἔθετο. Γαμεῖ δὲ Λαίος μ'· [...]

« Moi je porte le titre d'enfant de Ménécée,  
et Créon, mon frère, est issu de la même mère.  
On m'appelle Jocaste : c'est le nom que mon père  
m'a donné. Laïos m'a épousée. [...] »

L'union donne le sens du prologue : il s'agit de présenter les deux membres du couple qui donneront naissance à Œdipe, sources des malheurs présents. Jocaste procède à sa propre présentation par son patronyme et le verbe κλήζομαι, puis, dans une formulation symétrique et redondante, par son nom avec le verbe καλοῦσι. Cette redite est-elle une correction de sa part ? On peut déceler dans le premier vers de cette présentation de soi un rappel de l'affirmation identitaire du héros épique, en raison de l'emploi conjoint du verbe κλήζομαι et du patronyme, qui contraste ensuite avec le verbe plus courant καλῶ et le nom seul<sup>16</sup>. S'y lit ainsi un parallèle avec son frère Créon, quasiment toujours désigné

16 Κλήζω signifie *célébrer*, *louer*, ou *dire avec fierté*, et il a pris au passif le sens d'*être appelé*, *être nommé*, sous l'influence analogique de καλῶ. Dans son commentaire au vers, Mastronarde, 1994, p. 144, explique que le passif *être connu comme* peut être lu avec une nuance de fierté (*Iphigénie en*

par la périphrase patronymique du *fiis de Ménécée*, comme le précise Amiech<sup>17</sup>. La suite donne alors l'impression d'un revirement soudain, comme si Jocaste avait fait preuve de trop d'audace en employant cette formule et en se disant l'égale de son frère. En effet, au passif κληζομαι, signe du regard d'autrui sur soi, succède l'emploi à la troisième personne du pluriel καλοῦσι qui place le nom Ἰοκάστην enfin prononcé et le pronom με qui l'accompagne en position d'objet, à l'accusatif (v. 12). Et surtout, Jocaste mentionne ensuite le moment fondateur où le père nomme l'enfant. Loin d'un détail naturaliste de civilisation, il faut y souligner l'apparition du père en sujet, ce Ménécée qui, au génitif, ne faisait pas le poids face au pronom ἐγώ. Elle poursuit en se référant enfin au point central de son exposé, son mariage avec Laïos, dans lequel elle n'est présente que comme pronom objet.

Jocaste se trouve ainsi d'emblée placée dans une position de retrait, comme un chaînon dans une logique familiale sur laquelle elle n'a absolument pas la main. L'effacement de la jeune fille puis de la femme derrière la figure dominante du père et du mari dessine une identité sous contrôle familial, exclusivement masculin, qui se concentre ici autour du nom de Jocaste. Il recoupe ainsi en filigrane un effacement d'un autre type, celui du personnage créé par Euripide derrière la figure du personnage mythologique préexistant, qui se joue ici autour du motif du dédouanement, comme si, connaissant l'histoire, le personnage sur scène cherchait à mettre le plus de distance possible entre lui et son modèle, une Jocaste sans la souillure de l'inceste.

Ajoutons que, tout comme on peut s'interroger sur l'identité d'Iphigénie censée avoir péri sur l'autel, le spectateur des *Phéniciennes* met un certain temps à être sûr de celle de Jocaste, et à comprendre qu'elle ne s'est pas pendue comme dans la version de Sophocle. C'est une Jocaste ressuscitée qu'Euripide choisit en un sens de nous présenter et la précision de l'aveuglement d'Œdipe au moyen d'*agrafes d'or* – χρυσηλάτοις πόρπαισιw – faite au vers 62, ne peut que provoquer la surprise, puisque dans l'*Œdipe roi*, c'est avec les agrafes prises sur le cadavre de Jocaste qu'il se mutilé. L'interrogation se diffracte ensuite, comme le souligne Amiech, pour porter sur les habits de deuil que revêt le personnage, « information qui ne sera donnée qu'aux vers 322-326, moment où Jocaste précise devant son fils Polynice qu'elle a le crâne rasé, qu'elle porte de sombres haillons depuis le départ de celui-ci »<sup>18</sup>. Un début en forme de trompe-l'œil, donc, où un personnage qui devrait être mort porte le deuil d'un personnage qui ne l'est pas, ou du moins pas encore.

À travers ces différents prologues, Euripide s'ingénie donc à provoquer la curiosité du spectateur, en ne livrant que progressivement les éléments nécessaires à l'identification du personnage locuteur<sup>19</sup>, et il le fait en particulier en introduisant un délai avant la mention

---

*Tauride*, 917) ou être utilisé comme copule faible (*Oreste*, 1402; *Ion*, 234); selon lui, il ne faut pas lui donner un sens trop fort ici, ce qui gomme toutefois le texte.

17 Amiech, 2004, p. 241; Sophocle, *Œdipe roi*, 69, 85; *Antigone*, 156; Euripide, *Héraclès*, 8, etc.

18 *Ibid.*, p. 234.

19 Même s'il est évident que le public est déjà informé d'un certain nombre d'éléments sur la pièce, par le *proagôn*, mais aussi au fil des différentes étapes de présentation pour être retenu au concours, des répétitions qui engagent nombre de citoyens, etc.

de son nom, ce qui contribue à le placer dans une position de retrait ou de mise à distance souvent notée.

## 2. Éluder les crimes

Dans le prologue, la mention du nom et de l'identité du *prologizôn* se trouve étroitement liée au déroulé d'une généalogie – quand celle-ci n'est pas détournée sur un autre personnage. Or il apparaît qu'un effet d'évitement se trouve également mis en place sur cet élément, à travers plusieurs modalités :

- la mention rapide ou l'élimination de certains membres de la famille
- l'absence de précision sur les crimes et le remplacement par d'autres éléments représentatifs
- le choix dans la désignation de la lignée.

Dans sa logique générale, le cas d'Hélène est presque radical, puisqu'en transférant la logique généalogique sur une autre famille, elle paraît éluder la sienne. Pourtant, si elle devait en traiter, on pourrait aussi arguer qu'elle n'aurait pas tant d'éléments à mentionner : peu de choses sur Tyndare et Léda, et son statut même hypothétique de fille de Zeus coupe court à tout attermoisement généalogique. La neutralité relative de la lignée d'Hélène la rend peut-être sans intérêt, et c'est elle qui, à ce stade des générations, concentre le négatif, même de manière fautive, et non ses ancêtres ; en outre, elle ne sait encore rien du forfait de Clytemnestre.

Si Jocaste utilise la généalogie, c'est celle de la lignée de son époux Laïos, et non la sienne, et elle le fait en remontant jusqu'à la fondation de Thèbes par Kadmos, pour accentuer le rapport au lieu scénique, qui est effectivement celui où se sont concentrés les malheurs du clan. Cette remontée lui permet ainsi de mettre la focale sur une génération plus neutre et, en la développant, de moins parler des générations suivantes, et de la malédiction des Labdacides.

Les premiers vers sont une adresse au Soleil qui, loin d'être le spectateur cosmique attendu, se voit attribuer une part de responsabilité dans la chaîne de causalité. Cette responsabilisation tient pour une large part à la formulation de Jocaste, qui détourne le motif traditionnel du Soleil comme un œil omnivoyant pour faire du dieu l'origine active de ses rayons, grâce au verbe ἐφῆκας (v. 5), avec une connotation hostile non négligeable. De plus, elle isole le rayon, la lumière de ce jour précis, pour la qualifier du terme lourd de sens de δυστυχῆ : le Soleil n'est plus seulement le témoin cosmique de la scène, celui qui distribue équitablement la lumière à tous, mais il devient, sinon un assaillant, du moins le complice du destin malheureux de la lignée de Kadmos.

Pourtant, n'était ce terme, rien dans le début du prologue ne développe plus avant le thème funeste de la famille<sup>20</sup>. En ce sens, la discrétion de Jocaste rappelle celle de l'*Œdipe à Colone* : une sorte de honte presque religieuse à dire le crime ineffable, et une conscience étouffante de la souillure qu'il a provoquée<sup>21</sup>. La référence au Soleil sert en fait à marquer

20 Rappelons néanmoins que Jocaste porte les signes du deuil.

21 L'invocation au Soleil fait d'ailleurs écho à toute la partie de l'*Œdipe roi* dans laquelle Œdipe s'aveugle.

une date, celle de l'arrivée de Kadmos sur la terre où il va fonder Thèbes, envisagée sur le mode de la remontée causale des maux, comme l'ἀρχὴ κακῶν du début de *Médée*, où la Nourrice remonte jusqu'au pin du Pélion, cause concrète et matérielle de la construction du navire Argô, pour y voir la source des malheurs actuels entre Jason et Médée. Mais, chose étonnante, cette convocation négative est celle d'un personnage par ailleurs éminemment positif, frère attentif d'une Europe qu'il cherche par monts et par vaux, conquérant fondateur, et surtout mari de la bien nommée Harmonie, fille de Cypris, par des noces auxquelles ont été conviés les dieux eux-mêmes, et qui sont devenues le symbole de la concorde générale.

Jocaste enchaîne ensuite de manière très sèche sur la descendance mâle: Polydore / Labdacos / Λαῖος, en deux vers, sans aucune autre précision que les verbes ou prépositions et cas exprimant la naissance et l'origine, et le seul nom du personnage (*Phéniennes*, v. 7-9) :

ὄς παῖδα γήμας Κύπριδος Ἄρμονίαν ποτέ  
Πολύδωρον ἐξέφυσε, τοῦ δὲ Λάβδακον  
φῦναι λέγουσιν, ἐκ δὲ τοῦδε Λαίου.

« Marié à Harmonie, fille de Cypris, jadis  
il engendra un enfant, Polydore, et de lui naquit,  
dit-on, Labdacos, et de lui Laïos. »

C'est donc l'existence des ancêtres les plus lointains qui se trouve détaillée, et là encore un choix est perceptible: Jocaste se réfère à un âge d'or de la lignée, sous l'égide équilibrée, pacifiée d'Harmonie, dont elle nomme la mère par le génitif matronymique, Cypris, personnification de l'amour qui fait s'unir les êtres. Notons qu'elle élude purement et simplement le père<sup>22</sup>, Arès le belliqueux, incarnation de la dissension et de la violence, alors que seuls leurs descendants mâles sont ensuite énumérés. Le nom du fils de Kadmos et d'Harmonie, Polydore *aux mille présents, aux mille dons*, vient mettre un point d'orgue à cette évocation du passé « doré » de la descendance de Cypris. La suite de la descendance se résume aux deux noms masculins et à un verbe de naissance, d'abord exprimé puis réduit à une unique préposition marquant l'origine, comme s'il fallait éviter d'insister sur le passé proche et le présent. Il s'agit d'une sorte de mise à distance apotropaïque, que l'on retrouve sous une autre forme dans l'*Iphigénie en Tauride*, dans le prologue et la scène de reconnaissance, avec la même teinte conférée par l'agneau d'or. Il faut éviter autant que possible de nommer et de décrire les protagonistes de l'acte funeste qui entraîne la malédiction sur toute la lignée. Labdacos se trouve donc intégré à la sphère éludée pour la simple raison qu'il est l'ancêtre éponyme de la lignée, souvent définie comme celle des Labdacides, des fils de Labdacos. Mais Jocaste ne pourra très longtemps jeter un voile sur les événements plus récents et qui lui sont intimement liés: ils constituent la suite de son monologue au fil d'un long récit centré autour d'Œdipe.

Iphigénie procède elle aussi très rapidement dans l'énumération de sa lignée: elle supprime purement et simplement son fondateur Tantale, en ne commençant qu'avec Pélops, qu'elle relie à la course de chars destinée à gagner la main d'Hippodamie, sans aucune référence à l'aura négative de cette course, que ce soit celle d'Œnomaos, père possessif qui élimine tous

22 Amiech, 2004, p. 240.

les concurrents, ou celle de Pélopos qui ne gagne qu'au prix d'une tricherie coûtant la vie au cocher Myrtilos, personnage qui meurt traditionnellement en jetant la malédiction fatale sur la lignée<sup>23</sup>. Le nom de Pélopos ouvre ainsi la pièce. Il est suivi de son patronyme sous forme adjectivée, ὁ Ταντάλειος, assez rare, qui permet de mentionner Tantale, le fondateur de la lignée, tout en l'incluant directement au chaînon suivant. La locutrice élude étonnamment l'ancêtre qui permettrait de s'en référer à la plus illustre ascendance, celle de Zeus. C'est que le choix de Pélopos est à relier à la vaste entreprise d'euphémisation de la malédiction familiale à l'œuvre dans la pièce, « la rédemption poétique de la maison d'Atrée » selon l'expression de Burnett dans son éclairante étude *Catastrophe Survived*<sup>24</sup>.

Iphigénie n'ignore pourtant pas le destin de Tantale, puisqu'à la fin du premier épisode, elle prononce la fameuse remise en question des crimes de son ancêtre, après avoir disculpé Artémis de toute soif sanguinaire, dans un passage qui pourrait d'ailleurs être vu comme le paradigme du rapport d'Euripide à l'héritage mythologique<sup>25</sup> (*Iphigénie en Tauride*, v. 385-388) :

Οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἄν ἡ Διὸς δάμαρ  
Λητῶ τοσαύτην ἀμαθίαν. Ἐγὼ μὲν οὖν  
τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα  
ἅπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾶ

« Il n'est pas possible que de son union avec Zeus  
Léto ait pu enfanter une telle absurdité ! Moi,  
le festin offert aux dieux par Tantale,  
je le juge invraisemblable : se régaler d'un enfant pour nourriture ! »

La jeune fille mentionne dans la suite du prologue Atrée et ses fils Ménélas et Agamemnon, mais de façon tout aussi lapidaire que Jocaste (*Iphigénie en Tauride*, v. 3-4) :

ἔξ ἧς Ἀτρεὺς ἔβλασθεν· Ἀτρέως δὲ παῖς  
Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφον ἐγὼ

« de laquelle est issu Atrée. Comme enfant d'Atrée,  
il y a Ménélas et Agamemnon. C'est de lui que je suis née, moi. »

Iphigénie évite ainsi soigneusement de détailler l'histoire d'Atrée, en raison du mouvement de mise à distance de la souillure passée à l'œuvre dans la pièce. La famille n'y est ainsi presque jamais mentionnée en tant qu'Atrides mais comme Tantalides ou Pélopidés<sup>26</sup>, c'est-à-dire que l'on cherche à remonter au plus loin dans les ancêtres en évitant d'identifier la lignée par la génération maudite la plus proche.

Électre remonte quant à elle jusqu'à Tantale, mais si elle se focalise sur son châtement, c'est de manière tout à fait originale : si, comme dans la première *Olympique* de Pindare (v. 57-58), la punition de Tantale est d'avoir un énorme rocher suspendu au-dessus de sa tête, il est ici de façon totalement inédite lui-même placé en position de suspension, et l'effet de surprise qui en découle pourrait être selon Wright une autre manière de détourner l'attention

23 La course est définie πολύπονος, *source de mille peines*, par le chœur de l'*Électre* de Sophocle, 514 ; voir également Euripide, *Oreste*, 988-994, et, avant, Pindare, *Olympique* I, 65-68.

24 Burnett, 1971, p. 64 ; voir aussi Kyriakou, 2006, p. 11-13.

25 Tout en faisant écho à la première *Olympique* de Pindare, 47-53.

26 Vers 1-4, 387, 807, 984, 1415, etc.

du sujet principal, le supplice enduré, mais sans doute aussi des crimes eux-mêmes qui en étaient traditionnellement la cause, pouvons-nous ajouter<sup>27</sup>. Cette cause se trouve elle aussi revisitée, puisqu'elle se résume désormais à son ἀκόλαστον γλῶσσαν, sa *langue sans contrôle* (*Oreste*, v. 10), et non à un quelconque meurtre d'enfant, ensuite servi en repas aux dieux, comme cela est généralement relaté.

Les générations suivantes sont là aussi déroulées assez rapidement, et sur le mode du non-dit, de la prétérition, même si Électre mentionne plus de crimes que sa sœur Iphigénie : si le cas de Tantale semble transformé, elle fait bien cas de la querelle entre Atrée et Thyeste et du banquet cannibale en un vers d'une neutralité toute informative : ἔδαισε δ' οὖν νιν τέκν' ἀποκτείναις Ἀτρεύς – *Atrée tua ses enfants pour les lui servir en festin* (*Oreste*, v. 15). Ensuite, après sa propre génération, elle livrera le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, en une relative là aussi très expéditive (v. 24-26), en la désignant comme la *mère tout à fait impie / qui jeta sur son mari un filet inextricable / pour le tuer* – μητρὸς ἀνοσιωτάτης / ἢ πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ' ὑφάσματι / ἔκτεινεν.

On notera par ailleurs le choix de séparer la descendance féminine et la descendance masculine, qui inclut Électre dans le groupe des trois sœurs et isole Oreste, sur qui s'achève significativement le motif généalogique. À ce propos, Di Benedetto rappelle que, des deux personnages présents sur la scène, l'un est malade et endormi, ce qui fait qu'Électre parle avant tout « au nom de son frère »<sup>28</sup>. Ce procédé de substitution peut être entendu comme une autre forme de mise à distance, voire celle qui engendre les autres et les synthétise à la fois : Électre prononce le prologue à *la place* d'Oreste, pour faire écran à son crime et à sa souillure par sa propre personne, et l'isoler sans parole, comme une mise en quarantaine opérée par le biais du discours.

D'autre part, la réduction de l'exposé généalogique vise peut-être également à mettre à distance les chaînons criminels, qui sont les causes directes de la situation présente. Dans cette pièce, il s'agirait donc d'en finir avec la généalogie, par tous les moyens, de même qu'avec cet *Oreste*, Euripide cherche à en finir avec le mythe préétabli, et à un autre niveau avec le mythe qu'est devenue la tragédie elle-même, en faisant exploser ses codes et son cadre.

Résumons les éléments mis en lumière : il existe plusieurs degrés dans la mise à distance de l'histoire familiale, qui n'est présente dans le cas le plus radical que sous la forme généalogique de la lignée, réduite à son plus simple exposé (parfois uniquement les jalons mâles). On peut donc éviter de mentionner certains ancêtres (Tantale pour Iphigénie), et si on les mentionne, on se défendra soigneusement de faire état de leurs crimes les plus connus, pour mettre l'accent sur d'autres faits représentatifs, comme la course de Pélops, ou la trop grande liberté de langage de Tantale. Si crimes il y a, ce sont plutôt ceux des générations anciennes (hors le meurtre d'Agamemnon, puis celui de Clytemnestre, inévitables dans une trame présentant le destin d'Oreste).

27 Voir Wright, 2008, p. 26 et p. 134-136 en particulier, pour une synthèse sur le lien avec les théories d'Anaxagore. Willink, 1986, p. 80, rapporte la tradition selon laquelle ce serait Tantale et non Anaxagore qui aurait le premier fait référence au soleil comme à un rocher incandescent, et aurait de ce fait eu à subir le châtement d'avoir une pierre suspendue au-dessus de lui.

28 Di Benedetto, 1965, p. 11.

Autre phénomène qui va dans le même sens : si ces crimes existent, c'est de manière isolée, sans que soit mise en évidence leur succession, dont la répétition crée justement la malédiction familiale, et cela est d'autant plus marquant que la logique d'énumération du prologue pourrait vouloir qu'ils apparaissent ; il est évidemment plus facile dans ce cas de figure de s'en abstraire et de tenter d'exister en dehors de la malédiction qui frappe la lignée, comme le veulent ces personnages des dernières générations mythiques. De façon plus large, tenter d'éliminer la relation de causalité entre les crimes permet aussi de faire disparaître les raisons mêmes qui sont à l'origine de ces actes.

### 3. Le langage comme mise à distance

Entre le catalogue détaillé et l'absence de référence pure et simple existe la solution intermédiaire d'Électre dans l'*Oreste* : l'évitement des crimes mais avec mention explicite de leur évitement, par des précautions de langage ostentatoires, une logique à laquelle on peut trouver des échos dans les autres textes et qui synthétise le processus à l'œuvre. Électre nous livre donc le mode d'emploi détaillé pour utiliser le langage et ses moyens afin de questionner la généalogie, et le prologue dans le même temps, et c'est précisément cette logique qui donne à son discours le ton distancié qui le caractérise.

Le plus évident, c'est la tentation de ne pas raconter : elle s'exclame ainsi dans un vers qui pourrait servir de paradigme, au moment d'introduire le développement sur la querelle des deux frères : τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαί με δεῖ ; – *Pourquoi me faut-il revenir sur ce qui ne doit pas être dit?* (v. 14). Le verbe surprend, par son registre technique et par sa longueur, puisqu'il occupe la moitié du vers, et il attire l'attention sur le processus. Plus précisément, le verbe μετροῦμαι désigne l'action de *métrer*, de *mesurer*, et le préfixe ἀνα- indique la direction *en arrière*, dans le passé de la famille ici, mais aussi le sens réitératif *de nouveau*, avec l'idée d'y revenir une nouvelle fois<sup>29</sup>. C'est à la fois la remontée dans le temps, perçu comme un espace à parcourir, et la dimension répétitive, duplicative de ce trajet qu'englobe le verbe.

Or l'interrogation d'Électre est multiple : elle porte à la fois sur la nécessité de revenir à ces faits – δεῖ –, envisagée de son point de vue personnel – με –, sur leur dimension indicible – τάρρητα –, et sur l'action du retour lui-même – ἀναμετρήσασθαί. On peut donc lire : τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαί με δεῖ ; en entendant le terme τάρρητα comme principal, compte tenu de sa position initiale et du lien au crime abominable d'Atrée. Pourquoi, en effet, réactiver le souvenir d'une telle souillure, quand on sait la puissance de la souillure chez les Grecs et sa facilité de propagation ? Ainsi, la désignation par le terme τάρρητα souligne le paradoxe quasi religieux et apotropaïque que créerait la répétition. L'interrogation sur la nécessité de dire l'indicible peut également valoir plus largement comme une interrogation sur la forme prologue, en réduisant τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαί με δεῖ ; à τί δεῖ ;. Pourquoi faut-il parler de ces faits, et du mythe existant ? et pourquoi en parler à ce moment de la pièce ? En somme, pour radicaliser, il suffirait de faire porter la nécessité sur le pronom με et

29 Ce verbe est en particulier utilisé par Créuse dans *Ion* au vers 250, pour parler d'un souvenir qui lui revient à la vue du temple d'Apollon, et au vers 1271, lorsqu'Ion dit sa pénétration du plan de Créuse.

lire : τί μὲ δεῖ; en passant de « pourquoi faut-il dire le prologue? » à « pourquoi faut-il que ce soit moi qui dise le prologue? ». C'est le *prologizôn* lui-même qui questionne sa place, et la manière de procéder. Pourquoi faut-il revenir sur les crimes dans le prologue, et pourquoi faut-il que ce soit moi, Électre, qui le fasse?

Électre n'a donc cessé de miner son propre discours. Elle recourt à différents procédés de style, en particulier une utilisation subtile de la prétérition et de l'ellipse qui fait entrer en tension le fait de dire et de ne pas dire, le dit et le non-dit. Elle élude d'un vrai silence certains événements intermédiaires de l'histoire d'Atrée, passant directement du festin carnivore à la naissance d'Agamemnon : τὰς γὰρ ἐν μέσῳ σιγῶ τύχας – *les événements entre-deux, je les tais* (v. 16). Il faut souligner en écho le lien au crime de Tantale, défini littéralement au vers 10 comme *une langue non mutilée, non surveillée* : ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν, αἰσχίστην νόσον – *il parlait sans retenue, la pire maladie*. Électre réinvestit ensuite le motif de l'indicible-dit à propos d'un autre crime, celui de sa propre mère. De même qu'elle passe sous silence certains événements de l'histoire d'Atrée, elle va laisser son mobile ἀσαφές – littéralement *non clair, non éclairci, obscur*, ou *dans l'ombre* comme le traduit Delcourt-Curvers<sup>30</sup>. Elle précise cette fois la dimension morale de ces ἄρρητα, liée à sa condition de vierge, et l'on rappellera en écho que c'est l'adultère qui pousse Clytemnestre à éliminer son mari.

La jeune fille recourt par ailleurs à une certaine forme d'ironie désabusée, qui lui fait corriger les épithètes glorieuses des membres de sa famille : Tantale puis Agamemnon, dont les épithètes héroïques se trouvent remises en question au vu du terrible destin des personnages, et Électre souligne cette antithèse avec une tonalité douce-amère, comme si elle en percevait toute la portée ironique en l'énonçant.

La première correction à propos de Tantale apparaît comme une précision respectueuse pour ne pas heurter sa mémoire ; elle se défend de tout jugement négatif à son endroit : ὁ γὰρ μακάριος (κοῦκ ὀνειδίζω τύχας) / Τάνταλος – *Ainsi le bienheureux Tantale (je le dis sans vouloir ravalier son malheur)* (v. 4 sq.). La seconde souligne directement l'inadéquation de l'épithète κλεινός en la répétant dans une hypothèse : ὁ κλεινός, εἰ δὴ κλεινός, Ἀγαμέμνων – *l'illustre, si l'on peut dire illustre, Agamemnon* (v. 16). Le κλέος épique positif du héros troyen se voit transformé en κλέος négatif et peu enviable de la victime<sup>31</sup>. Tout le prologue joue sur cette ambivalence entre correction respectueuse et distance désabusée, visible dans les deux extrémités de la chaîne généalogique, de Tantale à Agamemnon. Au fil de ses commentaires sur les vers, Willink fait ainsi remarquer que chaque expression traditionnelle ne contient pas en elle-même la marque du scepticisme, mais que c'est l'accumulation des formules qui leur donne progressivement ce sens presque accusateur : « la répétition du déni

30 « Cryptic » (*secret, caché*) pour Willink, 1986, p. 84, qui précise qu'il s'agit là de la seule occurrence chez Euripide.

31 Pour Willink, 1986, p. 83, elle se fait l'écho de la suite ignominieuse des exploits glorieux d'Agamemnon, mais le commentateur y lit également la marque de la remise en question sceptique des standards de la gloire traditionnelle propre à l'Euripide de la dernière période (*Hélène*, 1151 sqq.).



conventionnel a un parfum décidément ironique »<sup>32</sup>. En miroir, on peut ajouter l'épithète accolée au lit de Clytemnestre, qualifié de ἐπίσημον εἰς Ἑλληνας (v. 21), soit littéralement *une couche fameuse dans toute la Grèce*. Tout semble une nouvelle fois plus ambivalent que la seule opposition voudrait le laisser entendre, puisque la couche de Clytemnestre renvoie à la fois au lit légitime du mariage, et à la couche illégitime qu'elle partage avec Égisthe. Tout comme l'épithète κλεινός pouvait se lire comme gloire positive du héros épique et comme gloire négative de sa mort par trahison féminine, la *couche fameuse* de Clytemnestre est à la fois son mariage royal positif et son adultère négatif, comme Électre y fait ensuite allusion sans le mentionner.

Il existe par ailleurs une mise à distance des plus simples liée à une formulation courante en grec, qui consiste à s'en remettre à la voix commune par le biais de racines évoquant la parole, l'exemple récurrent ici étant le verbe λέγω à la troisième personne du pluriel et le nom λόγος.

Ainsi, dans l'exemple de Tantale, Électre emploie-t-elle à deux reprises l'expression ὡς λέγουσι – *comme ils disent, comme on le rapporte* (v. 5 et 8), qui introduit un doute sur son lien à Zeus<sup>33</sup>, puis sur la nature du châtement infligé. Cette expression presque anodine prend sens et corps lorsqu'elle se trouve répétée à trois vers d'écart. Sa prise en compte se justifie à l'aune des multiples précautions oratoires dont use Électre, contrairement à ce qu'affirme Di Benedetto, qui n'y voit pas de signification particulière, et la lit comme une simple formule stéréotypée servant à donner un ton impersonnel au discours<sup>34</sup>. Électre semble redonner son sens plein à l'expression ὡς λέγουσι, en mettant en opposition la parole affirmée des autres avec la sienne, qu'elle sape minutieusement. Par deux fois, le cas de l'ancêtre fondateur Tantale se trouve donc repoussé, mis à distance comme une ancienne légende sur la véracité de laquelle nulle preuve ne peut être donnée.

Jocaste utilise le même verbe λέγουσιν (v. 9) au moment où, après avoir évoqué le fondateur Kadmos, son mariage et son enfant Polydore, elle poursuit en mentionnant la naissance de Labdacos, chaînon moins neutre dans la lignée, puisque c'est avec lui que commencera la série des fautes et la malédiction des Labdacides. Jocaste poursuit en déroulant la descendance de Kadmos, jusqu'à Laïos, passant par les chaînons de Polydore et de Labdacos. Il semblerait toutefois que se dessine un changement après la mention de Polydore. En effet, les deux derniers chaînons sont introduits en dépendance du verbe λέγουσιν – *dit-on* –, ce qui les place dans le domaine de la connaissance par ouï-dire, une connaissance indirecte correspondant généralement à celle du mythe, de la légende que l'on raconte. Or, s'il y a dans cette généalogie, et dans la généalogie en général, des éléments plus incertains, ce sont certainement ceux du passé le plus lointain et non ceux des contemporains : Laïos est sans doute aucun le mari de Jocaste, et Labdacos son beau-père. Pourquoi jeter un voile d'incertitude sur leur origine, et affirmer ainsi en contrepoint l'origine divine d'Harmonie,

32 *Ibid.*, p. 80-81.

33 Di Benedetto, 1965, p. 7, précise que si la paternité de Zeus se trouve également affirmée au vers 346, et dans *Iphigénie à Aulis* au vers 504, elle n'est pas attestée ailleurs, mais rien ne prouve qu'il s'agisse là d'une innovation d'Euripide.

34 *Ibid.*

filles de Cypris, et la naissance de Polydore? L'inversion se perçoit nettement : Jocaste traite les générations les plus récentes avec la nuance, la modalisation propres au récit légendaire, pour conférer aux générations les plus anciennes l'objectivité et l'absence de modalisation du langage propre au récit historique.

C'est Hélène qui emploie à deux reprises le terme de λόγος pour encadrer la version alternative de sa paternité divine, après s'être présentée comme Spartiate et fille de Tyndare. Elle mentionne donc cette autre naissance, ce père divin métamorphosé en oiseau, avec toute la distance qu'appelle cette version surnaturelle, comme le souligne la conditionnelle conclusive εἰ σαφῆς οὗτος λόγος (*Hélène*, v. 21). Pourtant, la suite des événements du présent scénique montre bien que surnaturel il y a dans la fabrication d'un double à son image et dans son transport par l'éther jusqu'en Égypte... Cette double paternité prend, dans l'intrigue construite par Euripide, une signification supérieure, puisqu'elle s'intègre parfaitement au motif-clé du dédoublement en l'appliquant à l'ascendance et à la généalogie. Avant d'être dédoublée par l'εἰδωλον, Hélène est née à la fois de deux pères différents, comme une préfiguration de son sort à venir. Pour mentionner cette particularité de paternité, Hélène use de formulations précautionneuses avec ce λόγος, comme elle le désigne, tout d'abord présenté comme indéfini – ἔστιν δὲ δὴ / λόγος τις ὡς Ζεὺς... (v. 17 sq.) –, puis laissé en suspens par une hypothèse – εἰ σαφῆς οὗτος λόγος (v. 21). Tout comme Iphigénie et Électre, Hélène prend ses distances avec les légendes qui circulent à son sujet.

Il faudrait ajouter à cette série une variante possible avec l'expression ὡς δοκεῖ (v. 8), qui sert à jeter le doute sur la version généralement admise d'un événement. Iphigénie l'emploie lorsqu'elle se présente en sacrifiée, en laissant ainsi le flou autour de son destin, et le seul élément qui introduise le doute est l'incise ὡς δοκεῖ. L'expression, tout en marquant une impression de consensus général, la mine par son seul énoncé, avec une portée ironique puisque c'est la sacrifiée qui la prononce, elle qui sert de preuve vivante à la fausseté de la version courante. En outre, l'incise peut ici porter sur l'énoncé entier ou sur l'un ou l'autre des éléments de la phrase : le verbe δοκεῖ est soit employé impersonnellement, pour souligner l'ignorance générale des Grecs à propos de son sort véritable, *semble-t-il*, soit à pour sujet le πατήρ qui suit, et est centré sur la perception faussée d'Agamemnon, qui pense avoir égorgé sa fille *comme il le croit*<sup>35</sup>; comme le remarque justement Kyriakou, « il est peut-être intentionnellement ambigu »<sup>36</sup>, et c'est là tout le jeu mis en place par Euripide.

## Synthèse

Cette proposition d'étude comparative s'est fondée à la fois sur un critère objectif avec un corpus qui présente une cohérence : prologue, monologue, voix féminine, date, et sur un critère plus subjectif, une impression qui se dégage à leur lecture, celle d'une voix à distance, une voix où l'on perçoit l'écart entre le personnage impliqué directement dans la fiction et le personnage modèle, ce que l'on pourrait appeler le personnage mythologique, figure à l'existence mouvante, somme de traditions diverses, lointaines ou plus récentes comme ses

35 La solution préférée par Platnauer, 1938, p. 60 : « Better translated 'as he thought' than 'as is generally believed' ».

36 Kyriakou, 2006, p. 53.

autres apparitions sur scène. Et il semble que cette voix distanciée soit aussi la marque du dramaturge face à sa matière, le fond même de la mythologie offrant à la fois contrainte et liberté pour l'invention.

L'exemple le plus flagrant est bien entendu celui d'Électre dans l'*Oreste*, qui multiplie les formules pour dire et ne pas dire, dans un équilibre tout à fait saisissant, telle une funambule de l'histoire familiale. Elle opère également un choix dans ses ancêtres et dans la présentation de leur destin qui gomme l'aura criminelle du fondateur Tantale, par exemple. De façon similaire, Iphigénie l'évite, commence avec Pélopes, pour ne le rattacher à aucun crime, ce qui va dans le sens du vaste mouvement de réécriture à l'œuvre dans la pièce – citons à la fin du premier épisode la remise en cause du banquet cannibale offert aux dieux par Tantale, simple extrapolation humaine pour la jeune fille, et le choix des signes de reconnaissance qui font apparaître les symboles du lien familial sous un tout autre jour, resplendissant et doré. Elle livre par ailleurs une généalogie réduite à une liste simplifiée à son maximum. Jocaste et Hélène détournent plus radicalement l'exercice de présentation généalogique sur une autre lignée que la leur, tout en édulcorant les éléments négatifs : focalisation sur le portrait lumineux de la jeune Eidô / Théonoé ; remontée à la fondation de Thèbes et à l'union glorieuse de Kadmos et Harmonie, puis liste dépouillée des descendants pour Jocaste, et λόγος de la paternité divine pour Hélène, glorieuse s'il en est, qui permet également de mettre immédiatement au cœur de la pièce la concomitance de versions différentes d'une même naissance, d'un même fait, à l'image de l'εἶδωλον qui en devient l'emblème.

La place de ces questionnements dès l'ouverture de la pièce met donc en œuvre une stratégie de remise en question qui vient miner à la fois le rapport des personnages à leur histoire familiale, ainsi qu'àux dieux, et à un autre niveau le rapport du dramaturge à l'héritage mythologique. Ce mouvement permet ainsi une redéfinition des intrigues, une ouverture vers d'autres voies, d'autres trames, qui sont celles d'une fiction libérée et inventive, dépassant et outrepassant parfois largement les cadres préexistants, même les versions mineures, pour s'aventurer dans la création et l'innovation totale, jusqu'au recadrage final, par la voix du *deus ex machina* si nécessaire.

Dans un article sur les prologues, Segal insiste sur la dimension littéraire et artificielle de ce qu'il appelle les prologues « détachés » placés dans la bouche de personnages qui deviennent presque des narrateurs ; Euripide nous « invite, dit-il, à considérer le récit joué sur scène comme une fiction créée de toute pièce plutôt que comme un héritage de la tradition anonyme »<sup>37</sup>. Le poème n'est plus un don, mais une œuvre, un artefact, dont on connaît le moment de production et dont on peut identifier le fabricant humain. Selon lui, le rappel des versions alternatives ou contradictoires de l'intrigue permet de reconnaître la manière dont l'auteur transforme et élabore le récit hérité, en une forme d'intertextualité consciente avec la narration mythique, dont il illustre le fonctionnement en se référant métaphoriquement à un objet particulièrement bien trouvé, le kaléidoscope<sup>38</sup>. Tout le questionnement explicite d'Euripide pourrait bien se résumer ainsi : comment raconter une autre histoire en se libérant de la contrainte du matériau mythologique ? Voire plus radicalement : comment passer au stade de la fiction ?

37 Segal, 1992, p. 107.

38 *Ibid.*, p. 108.

**Bibliographie**

- ALLAN, W., 2008, *Euripides*. Helen, Cambridge.
- AMIECH, Ch., 2004, *Les Phéniciennes d'Euripide. Commentaire et traduction*, Paris.
- AMIECH, Ch., 2011, *Euripide*. Hélène, Rennes.
- AMIECH, Ch. et AMIECH, L., 2017, *Euripide*. Iphigénie en Tauride, Paris.
- BURNETT, A.P., 1971, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- DALE, A.M., 1967, *Euripides. Helen*, Oxford.
- DI BENEDETTO, V., 1965, *Euripidis Orestes*, Florence.
- KANNICHT, R., 1969, *Euripides. Helena*, I-II, Heidelberg.
- KYRIAKOU, P., 2006, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York.
- MASTRONARDE, D.J., 1994, *Euripides*. Phoenissae, Cambridge.
- PLATNAUER, M., 1938, *Euripides*. Iphigenia in Tauris, Oxford.
- SEGAL, Ch., 1992, Tragic Beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama, dans F.M. Dunn et Th. Cole (éd.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, p. 85-112.
- THÉVENET, L., 2008, *L'Héraklès de Philoctète, une synthèse théâtrale du deus ex machina*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, p. 37-65.
- THÉVENET, L., 2009, *Le Personnage, du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris.
- THÉVENET, L., 2018, L'étrange cas du fantôme protatique de Polydore dans l'*Hécube* d'Euripide, dans F. D'Antonio, C. Schneider et E. Sempère (dir.), *Voir des Fantômes*, Paris, p. 123-138.
- WILLINK, C.W., 1986, *Euripides*. Orestes, Oxford.
- WRIGHT, M., 2008, *Euripides*. Orestes, Londres.