

NATHALIE ASSAN-LIBÉ ET ILIAS STATHOPOULOS

## Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* et la critique : un point bibliographique

Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* se situe à un moment crucial de la tragédie : Théoclymène vient d'accepter de fournir à Hélène un navire pour qu'elle puisse rendre à son époux, prétendu mort, les derniers hommages. Ce moment correspond aussi au changement de costume pour Ménélas, qui troque ses hardes de naufragé contre des habits neufs, signe de la reconquête de son statut héroïque. À un moment où le suspense est à son comble, le chant du chœur constitue une pause dans l'action dramatique : la première strophe évoque l'errance de la Mère des dieux sur son char après le rapt de sa fille et l'intervention des déesses Artémis et Athéna. Dans la première antistrophe, le chœur chante la façon dont le chagrin de la déesse a provoqué un arrêt de la végétation, des sacrifices, et des sources d'eau vive. Dans la deuxième strophe, Zeus, pour mettre fin à cette situation, ordonne aux Charites et aux Muses de consoler la déesse grâce à la musique. Le son de l'*aulos* et des tambourins de Cypris provoque finalement le rire de la déesse. Enfin, dans la deuxième antistrophe, un passage énigmatique qui présente de nombreux problèmes de texte<sup>1</sup>, le chœur s'adresse à une personne qu'il appelle *παῖ*, en lui reprochant d'avoir commis des actes ὧν οὐ θέμις [...] οὐθ' ὀσία, « contraires à la justice et à la piété » (v. 1353) et d'avoir fait preuve d'ὑπερβασίαν, « orgueil », quant à sa μορφῆ, « beauté », « apparence » (v. 1367-1368). Ce *stasimon* a suscité, par sa difficulté, de nombreuses interprétations et soulevé de nombreuses questions, dont la principale porte sur le rapport entre ce chant et le reste de la tragédie.

Plusieurs perspectives de recherche ont été explorées, parfois

<sup>1</sup> Sur les problèmes textuels que présente le deuxième *stasimon*, voir l'article de Christine Mauduit dans ce volume.

conjointement, pour répondre à cette question du lien entre le chant et l'action dramatique : l'étude du substrat religieux, l'examen d'éventuelles références au contexte historique de la représentation, ou encore un questionnement sur cette adresse à la deuxième personne du singulier. L'objet de cette contribution est de tenter de cerner les différentes étapes qu'a connues la critique du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide, depuis le milieu du dix-neuvième siècle jusqu'aux études récentes. Synthétiser un ensemble si varié et si foisonnant de travaux n'est pas sans difficulté. On peut cependant y discerner trois grands courants critiques : dans un premier temps, les études, dans leur majorité, soutiennent l'absence de lien apparent entre l'intrigue de la pièce et le sujet du *stasimon*, qu'elles classent parmi les *embolima*, selon la définition qu'en donne Aristote dans la *Poétique* (1456a 25-32). Ensuite, les critiques réhabilitent l'idée d'un lien entre le chant et l'intrigue de la tragédie, en s'intéressant au syncrétisme mobilisé dans la pièce pour expliquer des rapprochements entre le culte de Déméter et celui d'Hélène, et en se demandant quelle est la faute évoquée par le chœur. Un troisième courant critique, qui se concentre sur le motif du deuil et du pouvoir consolateur du chant, insiste sur la dimension réflexive du *stasimon*, une référence indirecte aux objectifs esthétiques que se propose d'accomplir la tragédie.

### I. *Le deuxième stasimon : un embolimon*

Le débat sur le lien existant entre le chant et l'intrigue de la tragédie est attesté à date ancienne, mais la question principale qui occupe les commentateurs, dans cette première phase de la critique, est de savoir si le passage est bien d'Euripide. Dans son édition de 1837, Hermann tient le chant pour l'interpolation d'un acteur<sup>2</sup>. Paley, en 1848, défend l'authenticité du chant, qu'il considère toutefois comme un *embolimon*. Il relève la beauté du *stasimon* et explique que ce type de texte vaut à Euripide le reproche

<sup>2</sup> HERMANN 1837, 136.

de composer des passages lyriques sans lien avec l'intrigue de ses pièces. Il note que le parallèle est bien mince entre les retrouvailles de Perséphone et de sa mère et celles de Ménélas et Hélène, et critique l'idée de Pflugk<sup>3</sup> qui pense que, selon le chœur, la prétendue mort de Ménélas est un châtement pour Hélène qui n'a pas assez bien honoré la déesse. Mais ce débat est vite éclipsé, et les critiques, pour la plupart, affirment l'absence de lien apparent entre l'intrigue de la pièce et le sujet du *stasimon*.

La position de Verrall<sup>4</sup>, en 1905, est encore plus radicale que celle de Paley : selon lui, Euripide aurait composé initialement *l'Hélène* non pas pour le théâtre, mais pour une récitation privée, liée au festival des Thesmophories et au culte de Déméter et Coré. Influencé par la palinodie de Stésichore sur Hélène, Euripide aurait offert cette œuvre à la gent féminine pour s'excuser de la misogynie devenue proverbiale de ses pièces<sup>5</sup>. Selon Verrall, le principal argument en faveur de cette hypothèse est le deuxième *stasimon* de la tragédie, le joyau littéraire de la pièce, qui ne semble pas, néanmoins, résulter de la situation dramatique et apparaît sans rapport avec l'intrigue principale. Aucune péripétie ni aucun personnage de la tragédie n'est mentionné. Le vocatif ὦ παῖ ne s'adresserait ni à Hélène, ni à Perséphone mais à Aphrodite, qui, malgré sa responsabilité dans l'amour d'Hadès pour Perséphone, met un terme à la douleur de la Mère, en participant à ses rites (v. 1358)<sup>6</sup>. Le public devait être à même de comprendre immédiatement la raison pour laquelle Euripide voulait rendre hommage à Déméter et Perséphone<sup>7</sup>. Son interprétation, qui tient plus de l'intuition, sera sévèrement contestée par les lectures postérieures.

Un an plus tard, Decharme confirme l'interprétation majoritaire du chant, qu'il définit comme un *embolimon*, sans aucun rapport avec la pièce<sup>8</sup>. Pour lui, Hélène, la destinataire de l'adresse

<sup>3</sup> PFLUGK 1831, 128.

<sup>4</sup> VERRALL 1905, 61-65.

<sup>5</sup> Aristoph. *Th.* 181-182.

<sup>6</sup> VERRALL 1905, 278

<sup>7</sup> VERRALL 1905, 108.

<sup>8</sup> DECHARME 1893, 462.

ὦ παῖ, n'a aucun lien avec Cybèle, Déméter, Dionysos ni Aphrodite. La deuxième antistrophe (quand le chœur explique qu'Hélène s'est attiré la colère de la Grande Mère, pour avoir négligé les rites de la déesse), seul passage qui aurait pu établir un lien entre le chant du chœur et le sujet du drame, est introduite de façon si inattendue et si artificielle qu'il serait insultant de tenir Euripide pour l'auteur de cette technique maladroite. Ainsi, dans la perspective d'Hermann, Decharme soutient que la deuxième antistrophe est une correction tardive, empruntant des formules topiques propres à la tragédie, pour retisser un lien factice et ténu entre le chant et la pièce. Kranz, dans son livre *Stasimon* de 1933, classe ce chant parmi les *stasima* dithyrambiques, des chants autonomes inspirés par la musique nouvelle d'Agathon<sup>9</sup>. Grube, dans *The Drama of Euripides* de 1941, note que le deuxième *stasimon* et l'intrigue de la pièce partagent l'idée générale de l'emprisonnement (Perséphone aux Enfers, Hélène en Égypte), et l'idée d'errance qui rapproche Déméter et Ménélas<sup>10</sup>. Mais l'auteur considère qu'il s'agit d'un lien thématique lâche et artificiel, car ce n'est pas le rapt de Perséphone que le chœur décrit, mais le deuil de Déméter. Ainsi il ne remet pas en cause l'idée dominante de l'époque. Il faut attendre les années 1940, et plusieurs travaux en histoire des religions, pour voir de nouvelles interprétations proposées. L'étude de Golann est, à ce titre, fondatrice.

## II. Les interprétations syncrétiques

À partir des années 1940, l'idée selon laquelle le deuxième *stasimon* serait un *embolimon*, est remise en cause. Les critiques se réfèrent à des études, parfois anciennes, sur le syncrétisme religieux mobilisé dans le passage, pour établir un lien entre l'intrigue de la pièce et le mythe de Déméter et Perséphone. La Mère des dieux, citée dans le chant, est rapprochée de Déméter, de la Grande Mère ou de Cybèle. On fait parfois le lien entre les évoca-

<sup>9</sup> KRANZ 1933, 234.

<sup>10</sup> GRUBE 1941, 348-349.

tions mobilisées dans le chant et le contexte religieux de l'époque de la représentation. Ces interprétations syncrétiques se réfèrent à des textes cultuels comme *L'Hymne homérique à Déméter*, *L'Hymne à la mère des dieux* retrouvé à Épidaure (daté du IV-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)<sup>11</sup> ou les lamelles d'or orphiques<sup>12</sup>. Une perspective rituelle de l'interprétation du passage semble d'autant plus pertinente que dans la deuxième antistrophe, le chœur reproche à une personne d'avoir commis des actes ὧν οὐ θέμις [...] οὐθ' ὀσία « contraires à la justice et à la piété » (v. 1353). Le sacrilège est donc, de toute évidence, un élément important, même si la nature de la faute demeure indéterminée au vu des problèmes de texte. L'identité de la personne blâmée pour sa conduite religieuse et la nature de cette faute rituelle constituent une question clef pour comprendre le lien entre le chant et la tragédie.

### 1. *Syncrétisme historique ou poétique*

Plusieurs divinités et plusieurs cultes sont assimilés dans ce *stasimon*. La question est de savoir si cela correspond à une tendance historique effective, ou si cela répond à un impératif poétique circonscrit à ce chant. Une première étude entend tisser un lien entre le culte de Déméter et Perséphone et celui d'Hélène. En 1945, Golann est la première à mobiliser ces études sur le syncrétisme religieux pour établir un lien entre le *stasimon* et le reste de la pièce. Comment le deuxième *stasimon* serait-il un *embolimon* dans une pièce où le chœur joue un rôle si important ? Golann analyse le deuxième *stasimon* comme une référence au culte d'Hélène, considérée comme une déesse de la végétation, dont la divinisation est mentionnée à la fin de la tragédie par les Dioscures (v. 1666-1669). Hélène se rapprocherait alors de Perséphone, toutes deux victimes d'un enlèvement amoureux, perpétré par Pâris, pour l'une, et par Hadès, pour l'autre. Némésis, la mère d'Hélène<sup>13</sup>, serait communément identifiée à la Grande

<sup>11</sup> MAAS 1933, 318 ; WITCZAK 2001, *passim*.

<sup>12</sup> AMIECH 2011, 182.

<sup>13</sup> GOLANN 1945, 42, n. 49.

Mère évoquée dans le chant<sup>14</sup>. La mention des Charites (v. 1341), suivantes de Némésis dans le temple de la déesse à Smyrne, renforcerait le rapprochement entre cette dernière et la Grande Mère. Par cette référence indirecte à une tradition qui faisait d'Hélène, fille de Némésis, un instrument destiné à soulager la terre du poids des humains<sup>15</sup>, Euripide aurait voulu ôter ainsi à Hélène toute responsabilité dans le déclenchement de la guerre de Troie, à la plus grande satisfaction des fidèles voués à son culte. Cette étude laisse de côté l'identité de la personne désignée par ὦ παῖ et la nature de la faute reprochée. Mais selon cette interprétation, s'il existe un lien syncrétique entre le culte de Perséphone et celui d'Hélène, le *stasimon* renforce la fonction rituelle de la tragédie.

L'*Hélène* fut représentée en 412 av. J.-C., un moment fatidique pour Athènes qui perd l'expédition de Sicile, réclamée par Alcibiade, désormais passé à l'ennemi et réfugié à Sparte. Certains critiques, peut-être inspirés par les parabases comiques, ont vu dans le deuxième *stasimon* une référence à ce contexte historique mouvementé. Ainsi dans l'édition française de l'*Hélène* de 1950, Grégoire réaffirme que ce *stasimon* n'est pas un *embolimon* et il relève des liens avec *L'Hymne à la Grande Mère d'Épidaure* (IG IV, fasc. I n°131). Selon lui, la faute d'Hélène, blâmée par le chœur dans la dernière antistrophe, est d'avoir voulu accomplir « dans son foyer » (ἐν θαλάμοις) des rites initiatiques interdits, une référence vibrante d'actualité à la parodie des mystères d'Éleusis, dont Alcibiade s'était rendu coupable, juste avant l'expédition de Sicile<sup>16</sup>.

D'autres interprétations reprennent la perspective syncrétique, non pas pour établir un lien entre le culte d'Hélène et celui de Déméter, mais pour voir dans le mythe de Déméter et Perséphone une clef de lecture symbolique de la pièce. Jesi, dans son article « L'Egitto infero nell'*Elena* di Euripide », laisse de côté la dimension orgiaque du culte décrit, et rapproche la théorie égyptienne sur l'au-delà développée par Théonoé (v. 898-1029)

<sup>14</sup> GOLANN 1945, 43, n. 57.

<sup>15</sup> *Cypr.* 1.1-7 Bernabé ; sch. *Il.* 1, 5 ; Eur. *Or.* 1641-1642.

<sup>16</sup> Pour une lecture en ce sens du *stasimon*, voir l'article d'Anna Beltrametti dans ce volume.

de l'enseignement des mystères d'Éleusis, consacrés à Déméter et Perséphone. L'Égypte est, selon lui, une image métaphorique des Enfers auxquels Hélène est arrachée, tout comme Perséphone<sup>17</sup>. Pourtant, l'auteur ne fait pas mention du deuxième *stasimon*, qui pourrait appuyer sa thèse syncrétique, rapprochant les croyances égyptiennes sur l'au-delà des mystères d'Éleusis.

L'interprétation syncrétique est ainsi centrée principalement sur l'explicitation de deux problèmes : d'abord, celui de la superposition entre le vénérable culte éleusinien de Déméter et Coré, et les rites orgiaques et débridés dédiés à la Grande Mère ; ensuite celui de la valeur, historique ou poétique, qu'il convient de reconnaître à ce syncrétisme. Ces deux questions sont posées par Pattichis, qui, en 1965, justifie l'identification de Déméter à la Grande Mère, Rhéa et Cybèle, en s'appuyant sur un passage de Strabon<sup>18</sup>. Trois raisons expliqueraient le lien entre le chant et le mythe d'Hélène<sup>19</sup> : à un moment où les cultes de Cybèle et de Dionysos sont introduits à Athènes, Euripide, par le biais de ce *stasimon*, aurait voulu montrer que Cybèle, Rhéa, Déméter et la Grande Mère n'étaient qu'une seule et même déesse. Cela expliquerait la confusion, à première vue surprenante, entre le mythe éleusinien de Déméter et Coré et une présentation orgiaque du culte rendu à la Grande Mère. Ensuite, dans le mythe de Perséphone, la relation triangulaire qui unit les trois personnages que sont la femme convoitée (Perséphone), l'amoureux (Hadès) et la personne qui essaie de sauver la femme (Déméter), se retrouve respectivement entre Hélène, Théoclymène et Ménélas. Enfin, les Charites de la deuxième strophe font écho aux Muses grâce auxquelles Euripide essaie de faire oublier aux Athéniens la défaite de l'expédition de Sicile. À la fin de son article, Pattichis complète le tableau divin du chant en expliquant la mention inattendue d'Aphrodite aux vers 1348-1349<sup>20</sup> : cette dernière fut non seulement à l'origine de l'amour d'Hadès pour Perséphone, mais aussi la cause des malheurs d'Hélène. Pattichis propose pour les vers

<sup>17</sup> JESI 1965, 63.

<sup>18</sup> Str. 10.3.12.

<sup>19</sup> PATTICHIS 1965, 116 ; 1978, 314.

<sup>20</sup> PATTICHIS 1965, 119 ; 1978, 320.



1353-1354 la correction ὄν οὐ θέμις <σ'> οὐθ' ὄσιον / 'πύρσευσας ἔνδον θαλάμοις, « celui que tu as enflammé d'amour, contre toute justice, contre toute piété, dans le secret de l'alcôve<sup>21</sup> ». Le vocatif ὦ παῖ s'adresserait à Hélène, qui malgré sa fidélité, aurait involontairement séduit Pâris, et le pronom ὄν se référerait à ce dernier. Hélène aurait irrité Héra, la déesse tutélaire du mariage, qui l'aurait punie de n'avoir pas respecté ses rites (v. 1356-1357 : Θυσίας οὐ σεβίζουσα θεᾶς, « sans avoir honoré les sacrifices de la déesse »). Enfin, pour les vers 1366-1368, Pattichis propose la correction εἰ δέ νιν ὄμμασιν / πτοίησες, Ἑλένα / μορφᾶ μόνον ἠῦχεις, « mais si tu le frappais du regard, Hélène, tu ne te fiais qu'à ta beauté », qui permet de souligner encore une fois l'ambiguïté d'Hélène, fidèle à son mari mais coupable d'avoir séduit Pâris malgré elle<sup>22</sup>. Entre le syncrétisme poétique et le syncrétisme historique, Pattichis semble préférer le deuxième, contrairement à Conacher.

Dans son livre de 1967, Conacher condamne l'idée de Pattichis d'une introduction récente du culte de Cybèle à Athènes. Il réfute aussi l'idée de Golann selon laquelle Hélène serait une déesse de la végétation<sup>23</sup>. Il soutient cependant l'idée d'un syncrétisme poétique entre Déméter, Cybèle et Rhéa (qu'on retrouve aussi dans les *Bacchantes*, v. 120-134), et reconnaît les affinités entre Hélène et Perséphone. Les trois premières strophes racontent, comme un ἱερός λόγος, le désespoir de Déméter à la recherche de sa fille et sa consolation. L'auteur ne prend pas parti au sujet de la dernière strophe (v. 1353-1368) qu'il considère comme une énigme.

Dans son édition principale de 1969, Kannicht, à travers un examen très précis du texte, soutient l'idée d'un syncrétisme poétique. La caractéristique la plus étonnante de ce ἱερός λόγος est de s'intéresser simultanément à trois divinités distinctes, Cybèle, Déméter et Dionysos. Chaque divinité est définie par son nom, son attribut et son culte, mais devient l'équivalent des autres quand il s'agit de leur δύναμις, « pouvoir ». Kannicht souligne le problème de l'interprétation du chant qui se concentre autour

<sup>21</sup> PATTICHIS 1965, 119-120 ; 1978, 320.

<sup>22</sup> PATTICHIS 1978, 322.

<sup>23</sup> CONACHER 1967, 300.



de deux questions : d'abord, la relation entre la narration lyrique des deux premières strophes et l'adresse à Hélène dans la deuxième antistrophe ; ensuite, le lien entre le chant et l'intrigue de la pièce. Concernant la première question, Kannicht indique que la souffrance de la Grande Mère dans la première strophe et sa réconciliation avec les autres dieux dans la deuxième strophe permettent de développer un récit étiologique des cultes orgiaques. De même que l'on explique l'origine de l'ὄρειβασία, « retraite en montagne », en se référant à l'errance de Déméter à la recherche de sa fille, de même on explique l'origine du culte orgiaque de Cybèle, en racontant comment Déo s'est réconciliée avec les autres dieux grâce à la musique. Malgré la difficulté interprétative de la deuxième antistrophe, due aux nombreuses corruptions, Kannicht pense que ce passage répondait initialement au caractère syncrétique du chant. Le vocatif ὦ παῖ ne peut, selon lui, se référer qu'à Hélène, car une déesse comme Aphrodite ou Perséphone n'aurait pas pu être invoquée avec une telle familiarité. Il traduit l'autorité avec laquelle le chœur s'adresse à Hélène pour lui enseigner la δύναμις des cultes orgiaques. Le problème posé par cette interprétation réside dans le fait que les sources ne font mention d'aucun rapport, positif ou négatif, d'Hélène avec les cultes orgiaques. Kannicht résout cette difficulté en suggérant que l'Hélène de l'antistrophe ne correspond pas à l'Hélène du drame, mais symbolise le comportement humain face aux pouvoirs spirituels des mystères. La mention de Dionysos, le dieu honoré lors des festivals de théâtre, est notable, dans ce *stasimon* qui sépare les deux épisodes les plus importants pour l'avancée de l'intrigue. Dans les vers 1338-1352, le mythe éleusien de l'hymne homérique est remplacé par un récit étiologique, qui explique l'origine de la musique orgiaque dans le culte de Cybèle. Avec son interprétation syncrétique, Kannicht justifie la visée religieuse du *stasimon*, qui aurait consisté à établir un lien entre la version traditionnelle et éleusienne du culte de Déméter et Coré et l'instauration des cultes orgiaques. L'adresse à Hélène, décrite comme une parénèse, une exhortation religieuse, permet au chœur de s'adresser indirectement aux spectateurs avec autorité à un moment décisif du drame.

Contrairement à Kannicht, Wolff insiste sur les discordances des différentes traditions mythiques convoquées qui, selon lui, correspondent au relativisme sophistique présenté par la pièce. Pour lui, la Cypris πολυκτόνος, « aux mille meurtres », telle qu'elle est présentée dans le reste de la pièce, devient dans le deuxième *stasimon* la déesse de la réconciliation, de la renaissance et de la fête. Avec les Charites et les Muses, Cypris assume une fonction qui contraste avec le rôle négatif qu'elle tient dans la pièce, et que soulignent les reproches d'Hélène (v. 1097-1106). Wolff souligne l'aspect ambivalent<sup>24</sup> du contenu religieux du deuxième *stasimon* qui constitue une réponse énigmatique et évasive à la question posée par le premier *stasimon* sur « ce qu'est un dieu, un non dieu, ou l'entre-deux » (v. 1137 : ὅ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον [...]). Wolff ne discute pas les problèmes de texte de la deuxième antistrophe : la mention de la μορφᾶ, « la beauté », est, selon lui, une preuve irréfutable que la παῖ à qui s'adresse le chœur est bien Hélène. Même si l'on ne trouve aucune trace dans la tradition d'une erreur religieuse commise par Hélène qui lui aurait valu tant de maux, Wolff rappelle que la vengeance d'un dieu pour une faute rituelle est un lieu commun dans la tragédie grecque<sup>25</sup>. Selon lui, la « relation oblique »<sup>26</sup> tissée entre les *stasima* et le reste de la tragédie, qui relève d'une « stratégie de la distanciation », a pour but de juxtaposer les points de vue polyphoniques sur Hélène et de montrer le caractère relatif et versatile de la renommée : alors que dans le premier *stasimon*, Hélène apparaît comme une figure d'innocence accablée contre toute justice, dans le deuxième *stasimon*, elle devient coupable d'actes iniques et impies, pour enfin être réintégrée symboliquement dans le troisième *stasimon*. Cette polyphonie des points de vue correspond tout à fait à la perspective esthétique d'Euripide qui était de composer une palinodie sur la vertu, tant décriée, d'Hélène.

Dans la première partie de sa contribution de 1979, Robinson s'intéresse au lien entre Hélène et Perséphone, puis au rapport

<sup>24</sup> WOLFF 1973, 73.

<sup>25</sup> WOLFF 1973, 71, n. 25.

<sup>26</sup> WOLFF 1973, 76.

entre Sparte et le culte de Déméter<sup>27</sup>. Contrairement à Nilsson qui considérait que le rapt d'Hélène s'apparentait à un viol comme celui de Coré<sup>28</sup>, Robinson émet des réserves, en disant qu'aucun auteur ancien n'a établi de lien entre le viol de Perséphone et le rapt d'Hélène. Pour lui, l'analogie la plus probante rapproche les noces d'Hélène et de Théoclymène et le mariage forcé de Perséphone avec Hadès. Euripide fournit, en effet, au public plusieurs points qui identifient Hélène à Perséphone et Théoclymène à Hadès<sup>29</sup>. La deuxième partie de sa contribution prête davantage à discussion. Robinson considère que la deuxième antistrophe s'adresse d'abord à Perséphone qui a commis des actes impies (v. 1353<sup>30</sup>) puis à Hélène qui a oublié d'honorer la Grande Mère à Sparte (v. 1357). Selon Robinson, qui cite à l'appui de cette affirmation Pausanias (3.12.7) et Hérodote (II 171), la Grande Mère n'était pas adorée à Sparte, ni à l'époque archaïque ni à l'époque classique<sup>31</sup>. Euripide, ayant eu connaissance de cela, aurait laissé entendre dans ce chant que tous les malheurs d'Hélène étaient dus à l'absence de culte orgiaque à Sparte. Hélène rentrerait à Sparte pour participer à des rites fervents et apaiser la susceptibilité froissée de la déesse. Les Dioscures pourraient initier leur sœur aux mystères d'Éleusis dont ils étaient eux-mêmes les mystes<sup>32</sup>. Robinson essaie d'interpréter les trois derniers vers de la deuxième antistrophe dont il choisit la leçon εὔτε δ'έν ἄρμασιν / πάμφαινε σελάνα / μορφᾷ μόνον ηὔχεις, « quand la lune resplendissait pleinement sur son char, tu te glorifiais seulement de ta beauté ». Il suppose que pendant les nuits de pleine lune, quand les femmes adoraient Déméter, Hélène passait son temps à se regarder dans le miroir. Selon une autre hypothèse, Hélène participait à des « rituels de concours de beauté » (καλλιστεῖα) qu'elle gagnait toujours. Selon lui, la deuxième antistrophe, qui

<sup>27</sup> ROBINSON 1979, 162-172.

<sup>28</sup> NILSSON 1932, 75, 170-171.

<sup>29</sup> ROBINSON 1979, 165 : le décor de la pièce représente un tombeau (v. 46 ; 69 ; 167-168 ; 247 ; 286) ; le nom de Théoclymène fait écho à Κλύμενος et Περικλύμενος, « Hadès » (Hsch. *Lex.* ; Hés. fr. 136 M.-W.).

<sup>30</sup> ROBINSON 1979, 172.

<sup>31</sup> ROBINSON 1979, 169-170.

<sup>32</sup> Xen. *Hell.* VI 3. 6.

renforce encore une fois la possibilité qu'Hélène ne réussisse pas à fuir d'Égypte, a donc une valeur structurelle : maintenir l'éventualité d'une issue malheureuse et renforcer la tension dramatique. La peur du sacrilège est le ressort de ce suspense tragique, et le syncrétisme religieux répond à cette crainte d'avoir offensé un dieu, faute de sacrifices suffisants.

Contre les interprétations symboliques de plusieurs chercheurs, Battezzato essaie de trouver le sens littéral du chant, en étudiant le lien entre ce *stasimon* et le dithyrambe, en particulier le dithyrambe spartiate. Pour lui, les références aux chœurs circulaires (v. 1312-1313), à Dionysos et aux objets et rites religieux liés à sa vénération (v. 1358-1364) suggèrent que le chant a été composé de manière à rappeler au genre dithyrambique. Il avance pour cela deux arguments : a) la demande du Chœur à Hélène de réaliser un rite pour Dionysos, alors même que c'est Déméter la déesse en colère ; b) le lien trop ténu entre le chant et le reste de la tragédie et plus particulièrement la colère de Déméter à l'encontre d'Hélène, injustifiée par ailleurs dans la pièce. En ce qui concerne le premier point, Déméter, Coré et Dionysos étaient adorés conjointement lors de performances dithyrambiques à Sparte<sup>33</sup>. Pour l'auteur, les études concentrées sur le syncrétisme religieux du chant n'expliquent pas le rapport bien mince entre Hélène et ces dieux, car Hélène ne fut jamais initiée aux mystères d'Eleusis. Battezzato mentionne plusieurs preuves qui indiquent la diffusion du culte de Déméter et de Dionysos à Sparte. Pourtant, Euripide ne décrit pas les rites spartiates de son époque, mais essaie de les reconstruire pour un public non spartiate, en imaginant que les Spartiates avaient les mêmes associations religieuses avec les Athéniens. Le *stasimon* invite alors Hélène à réaliser un rite religieux en l'honneur de Dionysos une fois qu'elle aura regagné sa patrie, pour apaiser la colère de Déméter. Car Hélène, pendant son absence, n'a réalisé aucun rite en l'honneur de la déesse. Hélène prie Héra et Aphrodite (v. 1093-1106) et se réfère à ses rituels en l'honneur d'Athéna Chalkioikos, quand elle était à Sparte (v. 245-246). Déméter reste la seule déesse majeure

<sup>33</sup> BATTEZZATO 2013, 105 : Aristoph. *Lys.* 1305-1315.

non mentionnée. Deuxièmement, elle est en train de préparer un rituel pour le faux enterrement de Ménélas, mais elle n'a pas l'intention d'honorer Déméter comme l'indiquaient les coutumes des Spartiates<sup>34</sup>. Ne pas honorer Déméter, même par un faux rituel, pourrait s'avérer dangereux et le Chœur prévient Hélène de la susceptibilité de la déesse. Hélène doit ainsi rejoindre les Dioscures et les Leucippides en arrivant à Sparte (v. 1465-1470) pour accomplir un rite en l'honneur de Dionysos et apaiser ainsi la colère de Déméter. Euripide fournirait donc une étymologie du dithyrambe, tout comme Pindare (*Ol.* 13. 18-19 ; fr. 71 ; 115), en insérant un passage dithyrambique au sein de sa tragédie.

Alors que les partisans du syncrétisme poétique cherchent un lien entre l'histoire d'Hélène et le mythe de Perséphone, ceux qui voient dans cette assimilation des trois divinités une allusion historique au contexte religieux de l'époque s'en dispensent. C'est le cas de Cerri, qui veut expliquer la référence au mythe de Déméter par le contexte religieux. Il cite une histoire rapportée dans le *Lexique* de Photius concernant la condamnation à mort d'un prêtre de la Grande Mère, accusé de corrompre les femmes auxquelles s'adressait exclusivement son initiation. Il aurait été précipité d'une falaise où l'on construisit le Métrôn, du nom de la Grande Mère. Les Athéniens auraient vu d'un mauvais œil ce rite qui concurrençait les Mystères d'Éleusis. Mais la famine qui s'ensuivit, interprétée comme un signe de la colère des dieux, poussa les Athéniens à accueillir le culte de la Grande Mère, qu'ils assimilèrent à celui de Déméter. La pièce réaffirmerait donc l'identité de Déméter et de la Grande Mère, des cultes de la végétation et des rites orgiaques. Ce type d'interprétations, parce qu'elles sont tributaires de sources secondaires sujettes à caution, et parce qu'elles ne prennent pas en compte la cohérence interne de la pièce, ne semblent pas très convaincantes.

## 2. *Le mythe de résurrection et la lecture symbolique de la pièce*

Pour d'autres chercheurs, le mythe de Déméter et Perséphone n'est pas choisi en raison du contexte religieux contemporain,

<sup>34</sup> Plut. *Lyc.* 27. 2

mais pour conférer une valeur symbolique à l'histoire d'Hélène et de Ménélas, avec leurs retrouvailles et leur retour en Grèce. Pour Segal, le chant constitue le point culminant du thème de la renaissance dans la pièce. Il apparaît au moment où la réalité et l'apparence de la vie et de la mort sont inversées. Le deuxième *stasimon* constitue l'image en miroir de la *parodos*. Ce mouvement de la *parodos* au deuxième *stasimon* cristallise ce qui était en effet le mouvement de l'intrigue entière, le mouvement cyclique de l'hiver à l'été, une caractéristique de la légende. Dans ce passage de la douleur à la joie, les Charites<sup>35</sup> s'apparentent à des instruments de renaissance. Leur apparition joyeuse et vivifiante rapproche le retour de Perséphone de la libération d'Hélène.

Suivant une interprétation symbolique, Aitken approfondit les liens d'analogie entre l'histoire d'Hélène et le mythe de Perséphone<sup>36</sup>. Malgré la référence au char<sup>37</sup>, les instruments rituels et les orgies nocturnes<sup>38</sup>, caractéristiques du culte de Cybèle, la Grande Mère se rapproche davantage de Déméter, à travers les motifs de la fille regrettée et l'interruption vengeresse de toute fertilité. Aitken critique la position de Verrall, en affirmant que la version différente du mythe d'Hélène ne justifie pas la moindre récitation privée de la pièce<sup>39</sup>. Contre Grube, Aitken entend établir un lien entre Ménélas et Déméter, qui ont connu bien des épreuves, bien des malheurs et ont provoqué des destructions sans nombre, l'un en déclarant la guerre à Troie, l'autre en mettant un terme à toute végétation. Ensuite, Aitken<sup>40</sup> étudie la proximité de la *parodos* et des trois *stasima*, ponctués par deux motifs récurrents, la musique et les oiseaux : chaque chant renforce les autres, selon une gradation de tonalité savamment orchestrée, qui doit dessiner le passage de la mort à la libération. Enfin, Aitken tente d'interpréter la dernière antistrophe<sup>41</sup>. Le vocatif ὦ παῖ ne

<sup>35</sup> SEGAL 1971, 601-602.

<sup>36</sup> AITKEN 1991, 11-39.

<sup>37</sup> Soph. *Ph.* 400.

<sup>38</sup> Eur. *Tr.* 1071-1076.

<sup>39</sup> Stesich. *PMG* 192, 193 ; Hdt. I, 112-121.

<sup>40</sup> AITKEN, 1991, 21-28.

<sup>41</sup> AITKEN 1991, 28-39.

s'adresse pas à Héléne : Euripide ne pourrait pas avoir évoqué un crime d'Héléne qu'aucune autre source ne confirme, surtout quand l'intention de la pièce est de disculper Héléne. Ces vers s'adresseraient à Perséphone, coupable d'avoir mangé des grains de grenade et contrainte pour cela de rester la moitié de l'année aux Enfers. Seul rempart contre cette faute mortifère : les cultes dionysiaques (v. 1358-1365). Contre Robinson, Aitken croit que la dernière antistrophe ne se réfère pas au pouvoir de Déméter (v. 1366), mais aux qualités rédemptrices de Dionysos, dieu qui symbolisait la vie dans toute son exubérance, une force vitale de résurrection après la mort. La musique de Dionysos, appréciée par Déméter, annonce la prochaine libération d'Héléne et de Ménélas : en tissant des liens d'analogie entre l'intrigue et le mythe, le *stasimon* reprend des éléments du drame pour les ennoblir.

Le lien entre le rite de Perséphone et celui de Dionysos, deux cultes de résurrection, est aisé à établir. En revanche, il est plus difficile de voir un rapport entre les rites bachiques et l'histoire d'Héléne, si l'on considère que le ᾠ πᾶι s'adresse bien à elle. Pourtant des études s'intéressent aux liens entre l'héroïne et ces cultes. Pour Cerri, qui met en parallèle le deuxième *stasimon* et la dernière antistrophe de la *parodos* des *Bacchantes* (v. 72-82), le chœur s'adresse à Héléne. Tout en admettant que ce chant introduit une pause dans l'action et s'apparente à un *stasimon* dithyrambique, Cerri considère que l'histoire rapportée par ce *stasimon* est liée à l'intrigue générale de la pièce. Si Héléne a tant souffert malgré son caractère irréprochable, c'est qu'elle n'a pas voulu céder à la perte d'inhibitions que requiert le rituel bachique, une idée déjà présente dans la tradition selon lui. En constatant que le sort réservé par les dieux aux humains est capricieux et aléatoire, Euripide défend ainsi un nouveau rapport au divin, fondé sur l'abandon extatique. Cette interprétation de l'*Héléne* semble être très influencée par la lecture des *Bacchantes*.

Comme Aitken, Bollack soutient que ce n'est pas à Héléne mais à Perséphone que s'adresse la deuxième antistrophe. Euripide change le sens de l'histoire de Déméter. Dans la version traditionnelle du mythe, la nature tire de son abolition un renouveau ; dans le mythe tel que le raconte Euripide, l'abolition de la nature



conduit à un éclatement et à une restructuration de l'ordre naturel. C'est Déméter qui s'adresse à Perséphone (et non le chœur à Hélène), et lui reproche d'être partie de son plein gré chez Hadès par révolte ou par orgueil, pour se soustraire aux lois de la génération de la mère. Perséphone se rapproche alors d'Hélène qui n'a pas subi le rapt mais l'a provoqué, pour fuir avec Pâris. Le rapport avec l'intrigue de la tragédie n'est donc pas évacué mais esquissé de manière plus discrète.

Pour d'autres critiques, la deuxième antistrophe s'adresse à Hélène, coupable d'avoir refusé la main de Théoclymène. Selon Allan, Hélène, en refusant d'épouser Théoclymène, bafoue les cultes de fécondité propres à Déméter et occupe temporairement le statut de *παρθένος*, « jeune fille ». Swift relève elle aussi les éléments qui assimilent Hélène à une *παρθένος* et réinterprète le deuxième *stasimon* comme une allusion aux rites des *παρθένεια* à Sparte<sup>42</sup>. Pour Scott, la deuxième antistrophe, qui s'adresse à Hélène, prône le respect d'un culte bachique rendu à la Grande Mère<sup>43</sup>. Il conteste l'idée de Verrall, selon laquelle le ὦ παῖ s'adresserait à Aphrodite, et refuse de penser que le deuxième *stasimon* est un chant thesmophorien, en constatant, à juste titre semble-t-il, que le rite décrit n'a rien à voir avec la célébration des Thesmophories<sup>44</sup>. Scott considère que l'identification de Déméter à la Grande Mère doit avoir un lien avec la question de la faute d'Hélène, évoquée à la deuxième antistrophe. Ce passage répond à un passage du premier *stasimon* (v. 1137-1146), dans lequel le chœur doute de l'existence des dieux, en voyant Hélène accusée à tort d'adultère. Dans le deuxième *stasimon*, Hélène a été durement frappée par le destin, parce qu'elle a offensé la Mère des dieux, dont le siège est sur le mont Ida, là précisément où Pâris a rendu son jugement. La nature de cette faute reste vague, à cause des problèmes textuels des vers 1353-1354. Scott, après un examen rigoureux du texte, vérifié par la métrique, discute la leçon ὦν οὐ θέμις οὐθ' ὀσία / ἐπύρωσας ἐν θαλάμοις, qu'il propose de rem-

<sup>42</sup> SWIFT 2009, 419 : elle note ainsi plusieurs références à ce type de culte tout au long de la pièce.

<sup>43</sup> SCOTT 1909, 163.

<sup>44</sup> SCOTT 1909, 163, n. 3 ; 177.

placer par μῶν οὐ θεμίστ' οὐθ' όσία / ἐπυργώθης ἐν θαλάμοις, « n'étaient-ils pas interdits et impies tes motifs d'orgueil dans ton foyer ? ».

Nikolaidou-Arabatzi, qui consacre au deuxième *stasimon* de l'*Hélène* une partie de son article sur les « projections chorales », considère que le ᾠ παῖ change de destinataire. Dans ce chant, le chœur exalte sa propre performance, en la comparant explicitement à d'autres danses du contexte mythique<sup>45</sup>. Ces références, qu'elle nomme « projection chorale », confèrent au chœur une grande autorité. Le chœur s'identifie dans la première strophe (v. 1312-1313), aux compagnes de Perséphone, puis, dans la deuxième strophe, aux Muses et aux Charites appelées par Zeus pour soulager la Grande Mère<sup>46</sup>. Le coryphée s'adresse à Perséphone à travers ce vocatif ᾠ παῖ, mais cette apostrophe change progressivement de destinataire, quitte la sphère du mythe pour revenir au contexte du drame. Le chœur reproche alors à Hélène de n'avoir pas honoré la Grande Mère. La danse et la piété dionysiaque permettront à Hélène d'apaiser ses peines et d'expier cette faute qu'elle n'a pas commise.

Parmi ces études, ce n'est pas tant l'adresse ᾠ παῖ qui pose question, que la nature du syncrétisme, historique ou poétique, dans ce deuxième *stasimon*. Les explications qui tentent de justifier par le contexte historique l'assimilation dans ce ἱερός λόγος des cultes de Déméter, de la Grande Mère et de Dionysos semblent moins satisfaisantes que les explications littéraires. À cette question, s'en rattachent deux autres : pourquoi confondre le rite traditionnel de Déméter et les cultes orgiaques, et quelle est la fonction symbolique de la référence au mythe de Perséphone ? Les travaux d'Aitken, Bollack et Nikolaidou-Arabatzi, malgré leurs différences, semblent arriver à la même conclusion : le chant reprend des éléments de l'intrigue à travers un mythe de résurrection, pour leur donner une dimension symbolique.

<sup>45</sup> NIKOLAIDOU-ARABATZI 2010, 2 ; 19.

<sup>46</sup> NIKOLAIDOU-ARABATZI 2010, 19.

### III. *Le stasimon ou le regard de la tragédie sur elle-même*

Aux interprètes qui nient tout lien entre le deuxième *stasimon* et le reste de la tragédie, et à ceux qui démontrent la portée symbolique du mythe, l'on doit ajouter les études qui établissent l'existence d'un lien indirect entre le chant et la pièce. À travers le *stasimon*, la tragédie porte sur elle-même et sur la musique un regard distancié. Cette nouvelle tradition cherche dans le texte des références aux ambitions poétiques que la tragédie se donne, à travers le thème central de la musique.

Une étude déterminante, qui a compté dans l'histoire de la critique du deuxième *stasimon*, est celle de Pippin. Selon cette dernière, le deuxième *stasimon* serait une clef de lecture donnée au spectateur pour comprendre le nouveau genre tragique qu'entend fonder Euripide quand il compose *l'Hélène*. Si Euripide reprend l'histoire de Déméter, mythe fondateur du genre iambique (*Orphica*, fr. 215 Abel), c'est pour créer un mythe étiologique, expliquant les principes du nouveau genre qu'il est en train d'inventer, à la frontière entre la comédie et la tragédie : le réconfort qu'apporte à la Grande Mère la musique d'Aphrodite est à l'image du soulagement qu'apporte aux spectateurs la pièce qu'ils sont en train de voir<sup>47</sup>. Contrairement aux versions précédentes du mythe, la déesse, qui n'est pas nommée, est libérée de toute association culturelle et devient une allégorie de la terre et de tout le genre humain. Pippin insiste ainsi sur la place du deuxième *stasimon* dans la structure générale de l'œuvre, juste avant que le spectateur connaisse l'issue du plan échafaudé par Hélène et Ménélas : le rire retrouvé de Déméter annonce aux spectateurs le dénouement heureux de la tragédie, tout en illustrant le pouvoir réconfortant de la musique et de la poésie dans les moments de deuil. Le chant apparaît comme une interruption importante, déjà annoncée dans les scènes précédentes par les références au mythe de Déméter et de Perséphone (v. 69, 178). Alors que dans d'autres tragédies, les espérances du chœur ne servent qu'à renforcer la déception d'une fin funeste, la référence au mythe de

<sup>47</sup> PIPPIN 1960, 155.

Déméter offre ici la promesse d'un heureux dénouement.

D'autres critiques ont souligné l'importance de la musique comme un instrument de joie mettant fin au deuil. Pour Dale, ce qui intéresse Euripide avant tout n'est ni Déméter, ni Perséphone, ni la famine sur la terre, mais la façon dont la musique et le rite peuvent apaiser les deuils et les souffrances. Le deuxième *stasimon* aurait donc une fonction littéraire, louant les pouvoirs bénéfiques de la tragédie sur l'âme de ceux qui l'écoutent.

Dans une même perspective, pour Pucci<sup>48</sup>, la musique est présentée comme un substitut de l'objet perdu, capable d'apaiser la douleur du deuil : au lieu de sa fille, Déo reçoit dans ses mains l'*aulos* au son consolateur (v. 1350-1351). Pucci replace cette idée dans une réflexion plus ample sur le statut du double et de l'imitation : alors que la première moitié de la pièce présente les effets délétères et néfastes du double (le fantôme d'Hélène), et que la deuxième moitié de la pièce révèle le pouvoir salvateur de la simulation, à travers le mensonge d'Hélène et Ménélas, le deuxième *stasimon* montre la vertu consolatrice de la musique et de la poésie, *mimesis* par excellence. En reprenant une idée de Cerri, Pucci suppose que le chœur reproche à Hélène sa beauté, trop apollinienne et pas assez dionysiaque pour les cultes orgiaques de la Grande Mère<sup>49</sup>.

Certains critiques s'intéressent aux différences entre l'*Hymne homérique* et cette réécriture d'Euripide, destinée à fonder son nouveau genre tragique. Dans sa thèse, Borowski compare la réaction de Déméter dans l'*Hymne homérique* et le deuxième *stasimon*, en considérant que la réaction de la déesse dépend du genre littéraire. Dans l'*Hymne homérique*, la réaction statique de Déméter, décrite avec révérence, correspond au style grandiose de l'hymne qui a comme but de présenter le récit étiologique des mystères d'Éleusis en l'honneur de la déesse, tandis que la réaction active de la déesse dans le deuxième *stasimon* correspond au caractère musical de tout le chant qui vise au plaisir des spectateurs.

Dans son édition de 2008, Allan considère que le mythe étio-

<sup>48</sup> PUCCI 1997, 72-74.

<sup>49</sup> PUCCI 1997, 73, n. 69.

logique du culte d'Éleusis est remplacé par un mythe étiologique de la musique. Selon l'idée traditionnelle qui veut que la musique soulage les douleurs du deuil, le rire de Déméter au vers 1349 (γέλασεν δὲ θεά) marque un tournant dans le *stasimon* : le deuil laisse la place à la joie. Ford, en 2010, considère lui aussi que le deuxième *stasimon* présente un discours étiologique sur la musique, offrant des parallèles avec un passage des *Bacchantes* (v. 120-134) qui propose une étiologie des instruments exotiques. Alors que les deux premiers *stasima* sont des chants de lamentation, le dernier met fin à l'affliction. Pour Marshall<sup>50</sup>, la musique et le chant, éléments essentiels pour la compréhension de l'*Hélène*, présents dans les trois *stasima*, sont d'autant plus importants que dans le deuxième *stasimon*, la catabase et l'enlèvement de Perséphone sont marqués par le manque de musique dans le monde. Dans la deuxième strophe, la narration mythique se démarque de l'*Hymne homérique* en ajoutant l'élément du pouvoir de la musique, qui supplante la plaisanterie d'Iambè dans la version traditionnelle du mythe. De leur côté, les femmes grecques du chœur incarnent les danseuses du cortège de la Grande Mère. La danse et la chanson deviennent donc les meilleurs outils narratifs de ce mythe. Selon Marshall, le vocatif ὦ παῖ s'adresse à Hélène qui est blâmée de n'avoir pas adoré Déméter/Cybèle (v. 1355-1357). La faute d'Hélène à laquelle il est fait allusion pourrait avoir été commise avant la pièce, à Sparte. Marshall conclut son étude en remarquant la correspondance entre les vers 1339-1341 (Zeus essaie d'apaiser la Grande Mère en envoyant les Charites et les Muses auprès d'elle) et les vers 1355-1357 (Hélène a provoqué la colère de la déesse pour ne l'avoir pas honorée en dansant). À la fin de son étude, Marshall remet en cause l'interprétation syncrétique : pour lui, les meilleures interprétations syncrétiques n'expliquent pas le lien entre les rites orgiaques de Cybèle et le culte éleusinien de Déméter. L'évocation de Déméter a pour seule fonction d'élaborer un mythe étiologique de la nouvelle musique. Castiglioni reprend l'idée d'une influence du contexte artistique sur le chant, mais elle n'évacue pas pour autant les explications syncrétiques.

<sup>50</sup> MARSHALL 2014, 118.

En s'intéressant à l'influence de la nouvelle musique sur Euripide et le genre tragique, elle soutient que le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* doit être considéré comme une preuve de l'intérêt d'Euripide pour les phénomènes religieux de son époque et surtout pour le dionysisme qui caractérise ses dernières pièces. Ainsi, à travers le deuxième *stasimon*, Euripide exprimerait ses préoccupations religieuses et son désir de créer des moments de danse rituelle, conformément aux intentions des nouveaux musiciens.

Certaines études considèrent que les thèmes de la musique et du deuil, si présents dans ce *stasimon*, sont des références au contexte athénien de la représentation, marqué par le deuil et le goût amer de la défaite, à l'issue de l'expédition de Sicile. Selon cette perspective, il serait illusoire de vouloir cerner le moindre lien entre l'histoire d'Hélène, le mythe de Déméter et les cultes orgiaques. Le véritable rapport à discerner réside entre l'éloge de la musique aux pouvoirs consolateurs et les ambitions esthétiques du nouveau genre tragique que compte forger Euripide en écrivant l'*Hélène*.

Quel est le lien existant entre l'histoire d'Hélène en Égypte et le mythe de Déméter, et à qui s'adresse l'apostrophe de la deuxième antistrophe du deuxième *stasimon* ? À la lecture de ces études, on prend la mesure des avancées de la recherche sur le deuxième *stasimon* de l'*Hélène*. Alors que les critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> étaient enclines à considérer ce chant comme un *embolimon*, sans rapport avec le reste de la tragédie, à partir de Golann, les études sur le syncrétisme religieux ont décelé des liens nouveaux, « obliques », selon les mots de Wolff, entre le mythe de Déméter et l'intrigue de la pièce. Mais les interprétations religieuses sont loin d'être univoques : pour certains, des liens syncrétiques unissent le culte de Déméter et celui d'Hélène ; pour d'autres, le déroulement des Mystères d'Éleusis, fondé sur le principe de la résurrection, dicte à la pièce sa structure et annonce son dénouement ; pour d'autres encore, la référence au mythe de Déméter et l'étiologie des Mystères d'Éleusis indiquent aux spectateurs la façon dont ils doivent comprendre le message de la pièce. Aujourd'hui, il semble admis que le syncrétisme du

chant ne correspond pas à une réalité historique mais répond à des nécessités poétiques : Déméter, Cypris et Dionysos sont mentionnés pour évoquer un esprit de renaissance optimiste, sous le signe de la musique. La majorité des interprétations s'accordent pour dire que le ὦ παῖ s'adresse à Hélène.

Ce bilan fait apparaître, dans une certaine mesure, les apories des prises de position trop tranchées, et montre au contraire l'intérêt des études qui arrivent à nuancer la question du rapport des *stasima* à l'action dramatique. La distinction entre *embolima* et *stasima* liés à l'action dramatique gagne en effet à être abordée de façon plus mesurée. Ainsi, un chant du chœur peut faire référence à l'intrigue de la pièce, reprendre un motif particulièrement frappant de la tragédie et le développer de manière différente, donner des clés de lecture de la pièce ou bien encore faire référence au contexte de la représentation et conférer ainsi à la performance une portée plus actuelle. Enfin, certaines études ont montré le profit qu'il y avait à prendre en considération l'ensemble des passages choraux d'une pièce pour étudier les évolutions de leurs tonalités et le développement de leurs thèmes récurrents. Le deuxième *stasimon* entre en effet en résonance avec les trois autres chants choraux de la pièce et il constitue un point d'inflexion où la fonction de la musique n'est plus la lamentation mais la célébration. On peut donc dire à juste titre que le deuxième *stasimon* constitue le *καμπτήρ* de la tragédie.

#### ABSTRACT

L'objet de cet article est de cerner les différentes étapes qu'a connues la critique du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide, depuis le milieu du dix-neuvième siècle jusqu'aux études récentes. La question cruciale est le rapport entre ce *stasimon* et le reste de la tragédie et elle est liée en partie à la question de l'interprétation du vocatif ὦ παῖ, au début de l'antistrophe 2. Même si la critique sur ce passage est foisonnante et très variée, on peut néanmoins y relever trois grandes étapes. Dans un premier temps, les critiques affirment l'absence de lien apparent entre l'intrigue de la pièce et le sujet du *stasimon*. Dans un deuxième temps, les chercheurs établissent un lien entre le chant et le mythe d'Hélène en se concentrant sur le syncrétisme religieux mobilisé dans le chant. Les dernières études s'intéressent en revanche au thème de la musique



consolatrice, pour voir dans ce *stasimon* un passage réflexif sur les ambitions poétiques et sociales que la tragédie se donne.

## KEYWORDS

*Hélène*, Déméter, Perséphone, Grande Mère, cultes orgiaques, *embolimon*.

## BIBLIOGRAPHIE

- AITKEN, J. K., *Choral odes of Euripides: interpretative problems and mythical paradigms*, Durham 1991.
- ALLAN, W., *Euripides: Helen*, Cambridge 2008.
- AMIECH, C., *Euripide: Hélène*, Rennes 2011.
- BATEZZATO, L., « Dithyramb and Greek Tragedy », in B. Kowalzig end P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 2013, 93-110.
- BOLLACK, J., *La Musique au bout du désert: une composition d'Euripide*, « Déda-le », 7,8, *Désert, Vide, Errance, Ecriture*, 1998, 343-355.
- BOROWSKI, Y., *Laughter in Ancient Greek Drama of the Classical Period: Tragedy and Satyr Play*, Łódź 2015.
- BURIAN, P., *Euripides: Helen*, Oxford 2007.
- CASTIGLIONI, B., *Music, ritual, and self-referentiality in the second stasimon of Euripides' Helen: the Dionysian Necessity, 10th Moisa Meeting, The Revolution of the New Music*, Jesus College, Oxford, 28th-30th July 2017, 2017.
- CERRI, G., *La Madre degli Dei nell'Elena di Euripide. Tragedia e Rituale*, « Quaderni di Storia », 18, 1983, 155-195.
- CERRI, G., *Le message dionysiaque de l'Hélène d'Euripide*, « Cahiers du Gita » 3, 1987, 197-216.
- CONACHER, D. J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- CSAPO, E., *Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance*, in M. Revermann, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 262-290.
- DALE, A. M., *Euripides: Helen*, Oxford 1967.
- DECHARME, P., *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893.
- FORD, A. L., *A song to match my song: Lyric doubling in Euripides' Helen*, in P. Mitsis, C. Tsagalis (eds.), *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin 2010, 283-302.

- FRIEDMAN, R. D., *Old Stories in Euripides' New Helen: παλαιότης γὰρ τῶ λόγῳ γ' ἔνεστί τις* (Hel. 1056), « Phoenix », 61, 3.4, 2007, 195-211.
- GOLANN, C. P., *The Third Stasimon of Euripides' Helena*, « Transactions and Proceedings of the American Philological Association », 76, 1945, 31-46.
- GRÉGOIRE, H., *Hélène, Euripide*, Paris 1950.
- GRUBE, G. M. A., *The Drama of Euripides*, Londres 1941.
- HERMANN, G., *Euripidis Tragoediae*, Leipzig 1837.
- JESI, F., *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, « Aegyptus », 45, 1965, 56-69.
- KANNICHT, R. (Hg.), *Euripides. Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969.
- KRANZ, W., *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- MARSHALL, C. W., *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge 2014.
- MAAS, P., *Epidaurische Hymnen, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, Halle-sur-Saale 1933.
- MICHIE, J., LEACH, C., *Euripides: Helen*, New York 1981.
- NIKOLAIDOU-ARABATZI, S., *Time and Space in Euripides' Choral Odes. The Technique of Choral Projections*, in *FirstDrafts@Classics@, The Center of Hellenic Studies*, Harvard 2010, 1-32.
- NILSSON, M. P., *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley 1932.
- PALEY, F. A., *Euripides*, Londres 1858.
- Παττίχης, Π. Α., Ερμηνευτικά σχόλια και παρατηρήσεις εις το στάσιμον 1301-1368 της Ελένης του Ευριπίδου, « Στασινός », 2, 1965, 113-121.
- Παττίχης, Π. Α., Ευριπίδου Ελένη ; εισαγωγή - κείμενον - μετάφρασις - κριτικόν υπόμνημα - σχόλια, Athènes 1978.
- PFLUGK, A., *Euripidis Tragoediae*, vol. II, Gotha - Herford 1831.
- PIPPIN, A. N., *Euripides' Helen: A Comedy of Ideas*, « Classical Philology », 55.3, 1960, 151-163.
- PUCCI, P., *The Helen and Euripides' "Comic" Art*, « Colby Quarterly », 33.1, 1997, 42-75.
- ROBINSON, D. B., *Helen and Persephone, Sparta and Demeter: The Demeter Ode in Euripides' Helen*, in G. W. Bowersock, G. W. Burkert, C. J. Putnam (eds.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*, Berlin 1979, 162-172.

- SCOTT, W., *The 'Mountain-Mother' Ode in the Helena of Euripides*, « The Classical Quarterly », 33, 1909, 161-179.
- SEGAL, C., *The Two Worlds of Euripides' Helen*, « Transactions and Proceedings of the American Philological Association », 102, 1971, 553-614.
- SWIFT, L. A., *How to Make a Goddess Angry: Making Sense of the Demeter Ode in Euripides' Helen*, « Classical Philology », 104.4, 2009, 418-438.
- VERRALL, A. W., *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge 1905.
- WITCZAK, K., *L'Hymne d'Épidaure à la Mère des Dieux*, « Les Études Classiques », 69, 2001, 23-33.
- WOLFF, C., *On Euripides' Helen*, « Harvard Studies in Classical Philology », 77, 1973, 61-84.