

MÉLANIE ZAMMIT

Les fonctions dramaturgiques du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide

L'emploi fait par Euripide des chants du chœur pour structurer son *Hélène* est tout à fait remarquable. En effet, le chant d'entrée du chœur (167-252), déjoue les attentes du spectateur en matière de *parodos*, puisque ce premier chant se compose de façon relativement originale d'un échange lyrique entre le personnage d'Hélène et le chœur. Ce premier chant est suivi d'un autre échange lyrique entre le chœur et Hélène à la sortie de ces derniers hors de scène (330-385) et puis d'une brève *epiparodos* qui marque le retour sur scène du chœur (515-527). Ensuite, le chœur ne chante plus jusqu'au vers 1107, même si le coryphée prononce quelques trimètres iambiques dans cet intervalle.

À cette absence de chant du chœur fait place la succession de trois *stasima*, du vers 1107 au vers 1164, du vers 1301 au vers 1368 et du vers 1451 au vers 1511. Chacun de ces trois chants est composé de deux paires strophiques et le nombre de vers à chaque fois chanté par le chœur est relativement constant : respectivement 62, 70 et 60 vers. Le chœur ne chante donc pas entre les vers 528 et 1106, puis chante trois fois à un intervalle régulier et bref d'environ 150 vers, le deuxième *stasimon* représentant le plus long chant du chœur.

À la structure qui est plus traditionnellement celle de la tragédie grecque, à savoir une *parodos* assumée uniquement par le chœur puis une série de *stasima* séparés les uns des autres par un intervalle relativement régulier, Euripide préfère donc un schéma original qui établit une forte distinction entre une première partie de la tragédie, où le dramaturge emploie de façon très souple son chœur, quitte à le faire sortir de scène si nécessaire, et une seconde partie marquée par une alternance traditionnelle, voire mécanique, entre parties chantées et parties parlées, la scène avec Théonoé pouvant servir de limite entre ces deux parties. Nous

sommes ainsi amenée à nous interroger sur la place de chacun des *stasima* dans la structure d'ensemble de la pièce et nous proposons d'étudier les fonctions dramaturgiques de chaque *stasimon*, afin de repérer quelles sont les éventuelles spécificités du deuxième chant en la matière. Il s'agira ainsi de voir s'il est possible de repérer un parcours du chœur dans lequel pourrait se replacer le deuxième *stasimon* et qui en expliquerait en partie l'originalité.

*Le chœur dans la première partie de la pièce :
un compagnon de deuil*

Avant de se consacrer aux *stasima* en eux-mêmes, il est important de revenir sur le rôle du chœur dans la première partie de la pièce. Ce dernier rejoint Hélène sur scène au vers 179 et assume l'antistrophe de la paire strophique initiée par la protagoniste au vers 167¹. Le premier chant du chœur prend donc la forme d'une réponse à un chant de deuil commencé par un personnage. En effet, le chœur fait son entrée sur scène au moment où Hélène, seule en scène et désespérée par les nouvelles que vient de lui apporter Teucros de la disparition de son époux (126), du suicide de sa mère (134) et du sort incertain que connaissent ses frères (138), exprime sa détresse en un chant adressé aux divinités infernales que sont les Sirènes (167-169) et Perséphone (175). Il s'agit donc essentiellement de répéter, de moduler les données du prologue en un chant et de souligner ainsi la dimension pathétique de l'état dans lequel se trouve Hélène². Ce chant ne fait guère avancer l'intrigue, mais anticipe sur la progression de la pièce en introduisant la thématique du deuxième *stasimon*, le mythe de Déméter.

¹ Il n'est pas rare de voir Euripide composer sa parodos δι' ἀμοιβαῖον, c'est-à-dire d'en faire un chant partagé entre le chœur et un personnage, mais *Hélène* est la seule tragédie présentant une telle disposition où, après un prélude composé d'hexamètres dactyliques chantés par le personnage (164-166), l'antistrophe du chœur répond à la strophe du personnage, les deux paires strophiques ainsi formées étant conclues par une épode assumée par le seul personnage (229-252). Voir KANNICHT 1969, II, 59-60 ; FORD 2010, 284.

² Voir FORD 2010, 285.

En effet, une première référence au mythe de Déméter est faite au cours de cet échange par la mention du nom de sa fille Perséphone à qui Hélène demande un chant d'accompagnement (174) : Hélène confrontée à la nouvelle de la disparition de sa mère en appelle à Perséphone, figure mythologique du lien entre le monde des vivants et celui des morts, par le mythe qui la fait résider tantôt sur terre auprès de sa mère et tantôt aux Enfers auprès d'Hadès. L'adresse à Perséphone fait suite à l'adresse aux Sirènes (167-169) et au cours de cette strophe, nous passons donc d'une production musicale collective (169-173) à ce qui s'apparente davantage au chant d'un soliste (172-176), ce qui crée un effet de chiasme par rapport au mouvement de la paire strophique où l'on passe du chant d'un soliste (Hélène), à la réponse du chœur. Le mouvement des Sirènes portées par leurs ailes (167 : *πτεροφόροι* ; 170 : *μόλοιτ'*) contraste avec l'immobilité que l'on peut attribuer à Perséphone, localisée dans son palais infernal (177 : *ὑπὸ μέλαθρα νύχια*) et qui envoie son chant (174 : *πέμψειε*), plutôt qu'elle n'est appelée à venir l'effectuer en personne. Cela peut être mis en rapport avec l'entrée en scène du chœur pour venir rejoindre un personnage déjà en place. L'entrée du chœur a donc pour toile de fond la question de l'articulation entre chant solo et musique chorale dans le cadre d'un deuil domestique et privé trop intense pour pouvoir être contenu à un niveau individuel.

En effet, ce sont les femmes du chœur qui répondent à cet appel et sont ainsi implicitement associées aux Sirènes, notamment par la reprise du nom *κόραι* pour désigner d'abord les Sirènes puis les filles du chœur (168 : *παρθένοι Χθονὸς κόραι*, « filles vierges de la Terre » ; 193 : *Ἑλλανίδες κόραι*, « filles grecques »). En retour, le chœur dit être venu après avoir entendu le cri de sa maîtresse assimilé au cri d'une nymphe enlevée par Pan (183-190), ce qui rappelle l'enlèvement de Perséphone et établit un parallèle entre la fille de Déméter et Hélène³. Hélène continuera à construire ce parallèle aux vers 243-248, où elle précise qu'elle cueillait des fleurs lorsque Hermès l'enleva, comme Perséphone le faisait au moment de son rapt par Hadès dans *l'Hymne homé-*

³ Pour ce rapprochement, cf. BURIAN 2007, 12.

rique à Déméter⁴. L'entrée du chœur est donc indissociable du mythe du rapt de Perséphone, première partie d'une histoire qui appelle logiquement le récit de la réaction de sa mère, objet du deuxième *stasimon*. De même, l'histoire de Perséphone entretient dès le départ un rapport complexe avec l'histoire d'Hélène, plutôt que d'être employée comme un simple ornement. En effet, si Perséphone et les Sirènes sont juxtaposées et non pas explicitement liées dans la strophe⁵, elles semblent tout de même fournir une image d'Hélène et du chœur, phénomène qui pose la question de l'articulation entre sphère divine et sphère humaine, réaction individuelle et réaction collective, monde des morts et monde des vivants.

Au vers 252, le chœur, lors de la première prise de parole du coryphée, abandonne pour un temps la tonalité de la plainte et des lamentations pour avoir un rôle moteur dans l'action, dans la mesure où c'est lui qui suggère à Hélène de ne pas désespérer et d'aller consulter Théonoé afin de savoir avec certitude ce qu'il en est de Ménélas (317-321). La part d'intervention du chœur dans cette partie de la tragédie est donc remarquable, puisqu'il influe réellement sur le déroulement de l'action en décidant Hélène à quitter le tombeau pour aller parler à Théonoé, ce qui reste assez exceptionnel à l'échelle de la tragédie grecque où le chœur n'est que rarement en mesure d'intervenir directement sur les événements en cours. De plus, c'est le chœur lui-même qui décide d'accompagner Hélène chez Théonoé, c'est-à-dire de sortir de scène au vers 327. À nouveau cela est peu commun, puisque dans les autres tragédies qui mettent en scène une sortie du chœur au cours de la pièce, celle-ci est toujours commandée par un des personnages de l'intrigue⁶.

La sortie du chœur commande le dialogue lyrique qui couvre

⁴ *H. Cer.* 6-8.

⁵ Le lien entre les deux sera explicitement établi par Apollonios de Rhodes aux vers 892-899 du chant IV des *Argonautiques*, par Ovide aux vers 551-563 du livre V des *Métamorphoses*, par Hygin, *Fables* 141, 1, 1.

⁶ Dans les *Euménides*, c'est Apollon qui chasse les Érinyes de son temple (179). Dans *Ajax*, c'est Tecmesse qui demande au chœur de partir chercher Ajax (803-812). Dans *Alceste*, c'est Admète qui demande au chœur de l'accompagner aux funérailles de son épouse (739-740).

ce mouvement. Son retour est accompagné par *l'epiparodos*, aux vers 515-528. Le contenu de ce bref chant est pleinement dicté par les impératifs de l'intrigue puisqu'il rapporte l'oracle de Théonoé. *L'epiparodos* apporte donc des nouvelles essentielles pour le développement de l'intrigue (la survie de Ménélas, son errance, le caractère public de ces découvertes), mais elles seront répétées tout de suite après dans la tirade d'Hélène (530-533), comme si elle-même n'avait pas entendu les anapestes au rythme desquels le chœur fait son retour, en la précédant. *L'epiparodos* a donc pour fonction de résumer ce qui est arrivé à Hélène lorsqu'elle était chez Théonoé, de rapporter ce qui s'est passé hors-scène pendant que l'attention sur scène était attirée sur le personnage de Ménélas. Le chœur devient ainsi l'instrument de la continuité de l'histoire et permet ce qu'Aristote dans la *Poétique*⁷ estime réservé à l'épopée : le rapport alterné d'événements concomitants.

Ainsi, dans cette première partie de la tragédie, les fonctions traditionnelles du chœur sont bouleversées : il partage son chant d'entrée avec un personnage qu'il accompagne, il intervient directement dans les actions se déroulant dans l'espace scénique. Le chœur de *l'Hélène* est donc dès le départ un outil dramaturgique efficace, dans la mesure où il permet de faire d'abord résonner le deuil d'Hélène avant de faire retrouver à cette dernière un état mobile. En effet, l'intervention du chœur permet au personnage d'Hélène d'être caractérisé par un deuil total et sincère, qui risquerait de mener la pièce dans une impasse si le chœur n'était pas là pour relancer l'action. Au moment du retour du chœur, de *l'epiparodos*, Ménélas est déjà présent, et les retrouvailles entre les deux protagonistes vont permettre un rééquilibrage dans les fonctions dramaturgiques du chœur. En effet, la structure initiale dans laquelle s'insérait le chœur, à savoir une forme de duo entre lui et Hélène, se trouve modifiée par la recomposition du couple Hélène-Ménélas. Hélène, femme auparavant seule et endeuillée, retrouve son époux et peut donc se désolidariser de la communauté féminine qu'elle formait jusqu'alors avec le chœur. Ce dernier se trouve ainsi comme relativement désengagé de l'action

⁷ Aristote, *Poétique*, 1459b.

en cours, ce qui va permettre au dramaturge d'investir différemment la voix du chœur.

Le premier stasimon : le drame de Troie, le deuil des femmes et la vaine gloire des armes

Le premier *stasimon* commence au vers 1107, c'est-à-dire très tard par rapport à ce que l'on observe habituellement dans la tragédie grecque⁸. Le chœur débute son chant alors qu'Hélène est entrée dans le palais de Protée pour y chercher une parure de deuil, grâce à laquelle elle pourra tromper Théoclymène. Le chant du chœur est donc censé occuper le temps nécessaire au changement de costume d'Hélène, donner le sentiment d'une forme d'interruption entre deux séquences de la tragédie, tout en assurant une continuité par le retour au premier plan du chœur, dont la présence est continue sur scène depuis le vers 515. Le chœur n'est pas exactement seul sur scène lors de ce premier *stasimon* puisque Ménélas est blotti près du tombeau de Protée, comme cela est indiqué aux vers 1083-1085. Ménélas est donc présent lors de ce chant du chœur, mais il est en retrait, caché, ce qui finalement annule virtuellement sa présence, et ce, jusqu'au moment où Hélène attirera l'attention de Théoclymène sur lui, au vers 1203, le réintégrant ainsi à l'espace d'échange verbal. Il n'est sans doute pas anodin que Ménélas et ses loques soient visibles dans l'espace scénique, au moment où le chœur évoque à nouveau le drame de Troie.

En effet, le retard, du point de vue de la progression de la matière tragique, avec lequel survient dans la pièce ce premier *stasimon* est redoublé par un autre effet de retard, induit cette fois par la thématique du chant. Alors qu'Hélène et Ménélas se sont retrouvés et que la possibilité d'un retour heureux chez eux vient de leur être offerte par Théonoé, qui leur a à l'instant assuré sa

⁸ Pour ne donner que quelques exemples, le premier *stasimon* commence au vers 288 des *Sept contre Thèbes*, au vers 355 d'*Agamemnon*, au vers 332 d'*Antigone*, au vers 463 d'*Edipe Roi*, au vers 535 d'*Hippolyte*, au vers 511 des *Troyennes*.

complicité, le chœur renoue avec la thématique des peines d'Hélène et du deuil (1112-1115), nous rappelant l'ouverture de la pièce où Hélène pleurait la perte d'êtres chers. Le chœur qui était entré en scène pour accompagner les lamentations d'Hélène cherche à présent à son tour un accompagnement musical, celui du rossignol (1110 : ἀηδόνα), figure traditionnelle⁹ du deuil dans la littérature grecque, ce qui a pour effet de replonger les spectateurs dans une atmosphère sombre et endeuillée.

Si ce *stasimon* crée un effet de retour en arrière par rapport à la dynamique générale des scènes qui le précèdent, il s'accorde cependant parfaitement avec les vers qu'il suit immédiatement, c'est-à-dire avec la prière au cours de laquelle Hélène a rappelé à Héra et à Aphrodite les maux qu'elle a subis à cause d'elles et qui appellent maintenant réparation (1094, 1099-1100). Ainsi, la première paire strophique du premier *stasimon* reconduit la double adresse faite par Hélène : la première strophe est sous le signe d'Aphrodite (1121 : πομπαῖσιν Ἀφροδίτας), tandis que la première antistrophe est placée sous le signe d'Héra (1136 : εἶδωλον ἱερὸν Ἥρας), formant ainsi un chiasme avec la prière d'Hélène qui s'adressait d'abord à Héra puis à Aphrodite. Le chœur fait aussi un bilan et remonte dans le temps pour offrir une forme résumée de la guerre de Troie, depuis le départ de Paris pour Sparte jusqu'à l'arrivée de Ménélas en Égypte, semblant oublier les spécificités du traitement du mythe dans cette pièce – Hélène n'est jamais allée à Troie – jusqu'au dernier vers de la première antistrophe qui mentionne *in extremis* *Ἰεῖδολον* (1136). Une tension semble ainsi se créer dans le chant du chœur entre la version traditionnelle du mythe d'Hélène – partie à Troie et cause de la guerre – et la version euripidéenne développée dans cette tragédie, ce qui rappelle que même si Hélène est ici innocente, les pertes induites par le conflit troyen ont bien eu lieu.

⁹ Figure traditionnelle que l'on retrouve par exemple chez Homère, aux vers 518-523 du chant XIX de l'*Odyssée*, chez Eschyle aux vers 1146-1149 d'*Agamemnon* et aux vers 58-67 des *Suppliantes*, et chez Sophocle aux vers 103-109 et 1074-1078 d'*Électre*. Cette image trouve essentiellement son origine dans le mythe de Procné, transformée en rossignol après avoir tué son fils Itys pour se venger de son époux Térée qui avait violé sa sœur Philomène (cf. STEINER 2011, 311-312).

Si le chœur prend encore le temps d'évoquer les morts au combat et les ruines de Troie (1116), la première antistrophe s'attarde plus en détail sur les morts en mer (1126-1133), c'est-à-dire sur ceux qui ont réellement connu le sort qui va être feint pour Ménélas. Le chœur fait ainsi écho à la ruse d'Hélène, donne de l'épaisseur au mensonge mis en place par le couple, retravaillant sur le mode de la plainte ce qui fait partie dans l'intrigue d'un stratagème rusé. C'est également le cas pour les lamentations qui, au niveau de l'intrigue, sont l'expression du deuil feint d'Hélène (1053-1054) mais qui dans ce *stasimon* sont le lot concret des femmes grecques (1124-1125). Les motifs qui servent de ressort au stratagème d'Hélène sont ainsi déplacés vers un niveau plus méditatif d'où l'enchaînement d'images douloureuses jette une autre lumière sur la marche de l'intrigue. Le deuil occupe en effet une place primordiale dans ce premier *stasimon*, deuil féminin pour les hommes tombés au cours d'un combat qui apparaît de prime abord causé par les dieux (1121, 1136), mais se révèle finalement plutôt la conséquence de la folie des hommes (1151-1154), étroitement liée à la précarité de la vie humaine (1149).

En effet, la deuxième paire strophique de ce chant prend de la hauteur par rapport à l'intrigue et retrouve ainsi les questions posées par le vieux messager plus tôt dans la pièce, juste après la reconnaissance entre Hélène et Ménélas. Au vers 1137 se fait entendre une interrogation sur la divinité (ὄ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον¹⁰), qui est suivie par une condamnation explicite de la folie qui pousse les hommes à faire la guerre (1151 sqq.). Ainsi, cette seconde strophe rappelle fortement la tonalité du passage où le messager commentait la reconnaissance de la vraie Hélène par Ménélas (711-712 : ὁ θεὸς ὡς ἔφν τι ποικίλον / καὶ δυστέκμαρτον¹¹). Le chœur reprend donc cette interrogation sur la nature du divin, pour la faire dialoguer avec un blâme de la folie des hommes qui cherchent à montrer leur valeur à la guerre, ce qui inviterait peut-être les spectateurs à chercher la cause de

¹⁰ « Ce qu'est le dieu ou ce qui n'est pas dieu ou ce qui se trouve entre les deux. »

¹¹ « Le divin comme il est par nature est une chose changeante et difficile à saisir. »

leur malheur en eux-mêmes plutôt que dans l'inconstance divine. Le premier *stasimon* s'approprie l'interrogation qui était celle du messager et l'introduction brusque de cette question au vers 1137, juste après la mention de l'*eidolon* créé par Héra, donne l'impression qu'à travers la voix du chœur, c'est le dramaturge lui-même qui insiste sur l'importance qu'il faut accorder à cette question de la nature du divin. Dès lors, le spectateur abordera le deuxième *stasimon* prévenu des écarts que la voix du chœur peut introduire dans les *stasima*.

Ce premier *stasimon* se caractérise donc par son caractère composite, réassemblant d'une façon originale plusieurs motifs de l'intrigue principale, qu'il contribue ainsi à mettre en perspective. Nous retrouvons une fonction traditionnelle du chœur dans la tragédie, qui consiste à commenter et approfondir les enjeux de l'action en cours, mais cet approfondissement s'opère ici de manière décalée par rapport à la progression linéaire de l'intrigue. Ce chant en effet vaut essentiellement pour un ralentissement, pour un développement à contre-courant qui redonne de la gravité à une intrigue pourtant alors prête à prendre de la vitesse en direction d'un heureux dénouement, comme si le chœur, alors plutôt marginalisé par rapport à son rôle dans la première partie de la pièce, ne voulait pas laisser les personnages s'en tirer à si bon compte. Si ce premier *stasimon* semble très différent du deuxième en ce que sa thématique est ancrée de façon évidente dans l'intrigue, les fonctions dramaturgiques de ces deux chants se révéleront très proches (commentaire, pause dans la narration).

Le deuxième stasimon : le deuil de Déméter

C'est après avoir gardé le silence tout au long du deuxième épisode que le chœur commence, au vers 1301, le deuxième *stasimon*. Celui-ci est exécuté alors que le chœur est cette fois seul en scène : les trois personnages, Hélène, Théoclymène et Ménélas, sont rentrés dans le palais pour préparer les funérailles fictives de ce dernier. À nouveau, la fonction dramaturgique du chant du chœur est de ménager une pause, un intervalle qui laisse aux

personnages un temps de préparation, dans la temporalité de la fiction. Le chœur comble un vide lorsqu'il est nécessaire aux personnages de sortir et la pause chorale s'apparente effectivement de prime abord à un entracte, à un intermède musical entre deux séquences de la pièce. Euripide semble même insister sur cet effet de coupure en choisissant une thématique *a priori* fortement éloignée de l'intrigue principale à laquelle est raccrochée, d'une façon qui semble quelque peu maladroite, une adresse à Hélène, si c'est bien elle qui est apostrophée au vers 1356 (voir aussi 1366-1368).

Le chœur, laissé sans instruction, comme le soulignent *a posteriori* les premiers mots prononcés par Hélène, lorsqu'elle réapparaît au début du troisième épisode et s'adresse au chœur pour l'informer de son succès (1369 : τὰ μὲν κατ' οἴκους εὐτυχοῦμεν, ᾧ φίλαι¹²), semble profiter de son autonomie pour chanter à sa guise un mythe totalement différent de celui qui occupe l'intrigue principale : le deuil de Déméter à la perte de son enfant. D'une certaine façon, le chœur garde par anticipation le silence qui lui sera demandé juste après par Hélène (1387-1388), puisque ses paroles sont *a priori* déconnectées de l'intrigue et sont donc l'équivalent dramaturgique d'un blanc. Le changement de décor est en effet radical : nous passons de l'Égypte où se déroule l'intrigue à la montagne (Ορεῖα), nous sommes projetés dans un passé imprécis (ποτέ), la mobilité de la déesse contraste avec le lieu unique représenté sur scène, le mouvement de course, voire de saut, de Déméter au début du chant (1302 : ἐσύθη) semble figurer le grand écart réalisé à ce moment par la pièce. L'effet de *variatio* est sans doute recherché par Euripide, qui stimule la réflexion des spectateurs en les plongeant subitement dans une nouvelle histoire. Leur intérêt et leur curiosité sont ainsi relancés et il est possible de voir dans ce chant du chœur un commentaire oblique sur l'action en cours, un moyen détourné par lequel le chœur crée une caisse de résonance où les problématiques de l'intrigue sont remises en perspective. Le caractère oblique que prend ce commentaire peut

¹² « En ce qui concerne les affaires à régler à l'intérieur du palais, nous connaissons le succès, mes amies. »

s'expliquer par la situation dramatique : le stratagème d'Hélène est en train d'être mis en place, il est trop tôt pour se prononcer à cet égard et surtout le changement de sujet frustre le spectateur, captivé par la mise en place de la ruse, ce qui renforce l'effet de suspens¹³. De plus, la tromperie mise en place par Hélène nuance le caractère de victime de cette dernière et rend moins pertinente la tonalité de la plainte.

Ce deuxième *stasimon* crée donc un réel effet de décrochage. Ce n'est pourtant pas là la première référence faite au mythe de Déméter et Perséphone, comme nous l'avons remarqué plus haut, à propos du rôle du chœur dans la première partie de la pièce. Le chœur semble en effet se souvenir de l'appel lancé par Hélène à Perséphone au début de la pièce et il développe plus longuement ce motif. Il est possible d'établir un certain nombre de liens entre le personnage d'Hélène, tel qu'il est travaillé dans cette pièce par Euripide, et le couple de divinités Déméter/Perséphone. Hélène, confrontée au deuil provoqué par la perte de sa mère, en appelait à Perséphone aux Enfers. Cela introduit une potentielle et implicite identification entre Hélène retenue en Égypte et Perséphone retenue aux Enfers¹⁴. En effet, Hélène comme Perséphone a été arrachée par un dieu à son environnement familial, *a priori* pour échapper à une union (avec Pâris) mais finalement pour devenir la proie de Théoclymène¹⁵. Ainsi, aux vers 543-545¹⁶, Hélène apercevant Ménélas sans le reconnaître était prise de panique à

¹³ Cf. PIPPIN 1960, 156, pour qui l'*Hélène* d'Euripide est à comprendre comme une "comédie d'idées": « In tragedy a similar point of hope – but of false hope – is sometimes marked by the rejoicing of a deluded chorus, so that the following catastrophe may appear more black. In the *Helen* also Euripides interrupts the action to hold his audience a moment in suspense, but he gives them as he does so his assurance that he is writing comedy, and that they will leave the theater having seen the fulfilment of this moment of optimism ». Selon nous, le deuxième *stasimon* ne peut pas être utilisé pour prouver que l'*Hélène* est une comédie.

¹⁴ Aux v. 69-70 : Teucros fait un lien entre le palais de Protée et celui de Pluton (BURIAN 2007, 13).

¹⁵ Voir JESI 1965, 57.

¹⁶ Cf. 543-545: οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ / τάφω ξυνάψω κῶλον ; ἄγριος δέ τις / μορφήν ὄδ' ἔστί, ὅς με θηράται λαβεῖν, « Ne vais-je pas, comme une cavale des montagnes ou une bacchante du dieu / m'attacher de mes membres au tombeau ? Il a une allure sauvage / cet homme qui me pourchasse pour m'enlever ».

l'idée qu'un homme puisse la capturer, comme si elle était sur le point d'être victime d'un rapt. Maintenant, au moment où Hélène semble avoir gagné sa sortie d'Égypte, c'est Déméter qui occupe la première place, ce qui invite à se demander ce que la figure de Déméter peut apprendre sur le personnage d'Hélène. En effet, dans cette pièce Hélène est une figure complexe et polymorphe et, selon la perspective que l'on choisit, elle s'apparente davantage à Perséphone ou à Déméter, couple de divinités lui-même fusionnel. Hélène est la mère d'Hermione et l'épouse de Ménélas, mais en Égypte elle est également une belle femme courtisée par un amant potentiel, Théoclymène, et l'acharnement qu'elle met à préserver sa pureté (63-67) équivaut à lui donner un statut semblable à celui d'une *parthenos*, d'une *kore*. La présence de Déméter, à ce stade avancé de la pièce, peut ainsi se comprendre comme l'indice du changement d'état que connaît Hélène, qui va quitter son rôle de jeune femme désirée en Égypte pour retrouver son statut de mère et d'épouse, et le chœur participerait ainsi à la réhabilitation d'Hélène. Le couple de divinités que forment Déméter et Perséphone aide ainsi à ressaisir l'ambivalence du personnage d'Hélène tel qu'il est traité par Euripide, qui fait presque d'Hélène une matrone vertueuse sans pour autant chercher à lui enlever le pouvoir de séduction que lui a toujours prêté la tradition littéraire.

Il ne s'agit pourtant pas de réduire les liens entre le deuxième *stasimon* et le reste de la tragédie aux liens que l'on peut éventuellement tisser entre le personnage d'Hélène et Déméter ou Perséphone. L'écho qui est fait, dans ce chant, au début de la *parodos* nous invite en effet à faire le lien entre la situation d'Hélène au moment du deuxième *stasimon* et celle qui était la sienne au début de la pièce. La tragédie s'ouvrait sur un personnage confronté à une série de deuils familiaux et qui n'avait d'autre recours que la lamentation et l'adresse à des puissances divines (les Sirènes, Perséphone) appelées à relayer sa peine. À présent, le deuil a été intégré par Hélène à son stratagème et l'appel désespéré aux divinités a été remplacé par l'entreprise audacieuse d'une humaine. Le deuil est toujours présent dans l'intrigue, mais à un autre niveau puisqu'il ne s'agit plus de mettre en scène une femme dé-

sespérée par la mort des êtres qui lui sont chers, mais de voir une femme mettre en scène un deuil feint pour tromper l'homme qu'elle fuit¹⁷. C'est dans ce contexte que le deuxième *stasimon* attire à nouveau l'attention sur un deuil sincère et appartenant à la sphère divine, déplaçant la thématique de la *parodos* dans un chant autonome du chœur. Hélène s'est emparée du motif du deuil pour en faire le support d'une ruse et le chœur s'en empare pour en faire un récit dont la finalité est plus difficile à saisir.

Ce mythe permet à Euripide d'approfondir la réflexion sur le deuil que contient cette pièce et surtout ses parties chorales, et ce sous couvert d'une pause récréative qui aborde une nouvelle histoire. En effet, le chœur renonce à chanter directement sa plainte, et délaisse aussi l'approche très directe qui singularisait la deuxième paire strophique du premier *stasimon*, pour adopter cette fois la posture du conteur, faisant appel au mythe pour présenter, dans une ambiance sonore et musicale, une autre crise qui ébranla le monde des dieux et en conséquence celui des hommes : la détresse de Déméter à la perte de sa fille. Le deuil est toujours central mais selon des modalités différentes : la peine de Déméter ne semble guère ici partagée par le chœur qui en fait un récit finissant sur l'éclat de rire de la déesse alors que ce même chœur semblait participer au désespoir des veuves de guerre dans le premier *stasimon* sans avoir la distance ici marquée à l'égard de la déesse. En outre, il ne s'agit plus maintenant des pertes induites par la guerre mais de la disparition d'un enfant, il ne s'agit plus du deuil d'une collectivité humaine (l'ensemble des Grecques) à cause des actions des dieux (la querelle entre Aphrodite et Héra), mais de celui d'une déesse (Déméter) qui a des conséquences sur les collectivités humaine et divine (1338-1339). Le deuil des mortels dans le contexte de la guerre était imputé aux volontés divines (premier *stasimon*, vers 1120 par exemple, où l'on imagine Aphrodite accompagnant Pâris à Sparte), à présent le deuil des dieux dans un contexte familial paralyse le monde des hommes. Zeus intervient (1339-1340) non pas seulement pour aider les humains, mais parce que l'approvisionnement des dieux par les sa-

¹⁷ Cf. FOLEY 1990, 108-111.

crifices se trouve ainsi mis en péril, ce qui souligne la solidarité qui unit monde des hommes et monde des dieux.

Se retrouve ainsi, au détour du mythe, ce qui s'était déjà révélé comme central dans le premier *stasimon* : la question de l'articulation entre le plan humain et le plan divin, autour de la thématique du deuil plus précisément. De même que le premier *stasimon* reprenait les questions sur le divin amorcées par le vieux messager, de même ce deuxième *stasimon* donne à nouveau à réfléchir, mais cette fois de façon plus implicite, à l'articulation entre plan divin et plan humain (les crises chez les dieux qui ont des conséquences dans le monde des mortels, les sacrifices sur les autels qui sont nécessaires aux dieux, la faute des hommes qui entraîne un châtement divin). En effet, pour autant que l'état du texte permette de l'assurer, la dernière antistrophe de ce deuxième *stasimon* rappelle une conception traditionnelle de la divinité comme puissance qui punit les hommes pour leurs fautes¹⁸ (ici un manquement aux sacrifices et l'orgueil tiré d'une grande beauté). Cette idée d'une divinité, sinon juste, du moins motivée dans son action par une faute humaine, se trouve d'ailleurs à ce moment du texte redoublée par une prise en compte de la dimension du culte (1358-1365)¹⁹, ce qui contraste avec la vision donnée d'Héra et d'Aphrodite qui, du point de vue d'Hélène au moins, s'acharnent arbitrairement contre le couple des protagonistes. Tout se passe donc comme si ce recours au mythe de Déméter invitait le spectateur à comparer la relation personnelle qu'entretiennent avec les dieux les protagonistes de la pièce avec la croyance du chœur en la puissance de la divinité (1358) et en la nécessité de l'honorer pour ne pas s'attirer sa colère (1353-1357). Dans le premier *stasimon*, le chœur contrebalançait l'idée de l'arbitraire divin par une prise de distance sceptique qui mettait finalement au premier plan la responsabilité humaine (1151-1154), tandis que dans ce deuxième *stasimon* il attire l'attention du spectateur sur

¹⁸ Conception que l'on retrouve par exemple dans le *Prométhée enchaîné*, lorsque Io se demande pour quelle faute elle subit les peines que lui infligent alors les dieux (578-580). Cette idée est également exprimée aux vers 141-150 de l'*Hippolyte* où on la trouve d'ailleurs mise en rapport avec la Grande Mère (144 : ματρός ὀργείας).

¹⁹ Voir la contribution d'Alberto Bernabé dans ce volume.

la croyance en une causalité contre laquelle les hommes peuvent se prémunir par un comportement vertueux et pieux. À chaque fois, il s'agit donc d'inscrire la responsabilité des hommes au centre de leurs malheurs, et d'offrir ainsi aux hommes, plongés dans l'incompréhension dès lors qu'il s'agit de percer les intentions divines, un terrain d'action tangible, c'est-à-dire leurs propres actions. Cette réflexion menée dans les premier et deuxième *stasima* désigne implicitement la scène avec Théonoé comme une clé essentielle pour l'interprétation de l'œuvre. En effet, Théonoé est un personnage humain qui décide d'un choix d'action et qui prend ses responsabilités, sans imputer aux volontés divines les conséquences de ses choix.

Face à une intrigue dont il ne semble pas comprendre tous les ressorts, le chœur réaffirme dans son langage propre les lois qui structurent traditionnellement l'univers tragique, à savoir la punition par les dieux d'une faute des hommes. La faute d'Hélène, qui se serait préoccupée uniquement de sa beauté (1367-1368), correspond davantage à la version traditionnelle du mythe qu'à la protagoniste de cette pièce. En effet, la beauté est la caractéristique principale de l'Hélène traditionnelle et dans ses autres tragédies qui se rapportent au cycle troyen, Euripide met en scène le pouvoir qu'Hélène tire de sa beauté, notamment aux vers 1022-1028 des *Troyennes* ou aux vers 128-129 de l'*Oreste*. Mais dans l'*Hélène*, la protagoniste, loin de tirer une quelconque gloire de sa beauté, la dénigre dès le vers 27. En outre, elle n'hésite pas à y renoncer puisque pour tromper Théoclymène, elle décide de s'infliger les marques traditionnelles du deuil, c'est-à-dire de se couper les cheveux, de s'habiller de noir, de couvrir sa face de larmes et de lacérer ses joues avec ses ongles (1053-1054, 1087-1089). Hélène sacrifie ainsi son apparence à sa ruse et s'illustre davantage par la finesse de son esprit que par sa beauté. De même que dans le premier *stasimon* le chœur évoquait le rapt d'Hélène par Pâris (1118-1121) avant de se souvenir *in extremis* de l'*eidolon* (1136), de même dans ce deuxième chant le chœur s'adresse à une Hélène qui serait plutôt celle de la tradition que celle de l'intrigue de la tragédie.

Du point de vue de la conception du divin aussi bien que de

celui de la narration, le chœur se fait le représentant de la pensée traditionnelle dont il a du mal à se détacher pour intégrer les particularités de l'histoire développée dans les parties parlées de la tragédie. Plutôt que d'insister sur le caractère déplacé du deuxième *stasimon*, comme a pu le faire toute une partie de la critique qui y a vu un *embolimon*²⁰, il pourrait être plus judicieux de penser qu'Euripide travaille ainsi à *ethos*, à la caractérisation de son chœur, qui propose, en tant que représentant de la tradition tragique, sa propre lecture des données de l'action et vient ainsi donner plus de profondeur à l'histoire. Ainsi, Euripide ne met pas en scène un chœur à la pensée sclérosée ou inadaptée mais il récupère la dimension traditionnelle qui caractérise ce chœur, pour en faire une innovation supplémentaire et travailler de façon originale l'articulation entre chant choral et parties parlées.

Enfin, la question de la musique est également révélatrice des rapports qui peuvent exister entre le deuxième *stasimon* et le reste de l'intrigue : de même que la peine d'Hélène était au début de la *parodos* quelque peu allégée par la sollicitude que venait lui témoigner le chœur, sans que les pertes d'Hélène soient pour autant compensées, de même dans ce deuxième *stasimon* Déméter trouve une certaine consolation dans les chœurs que les Charites, les Muses et Aphrodite mettent en scène pour elle, sans pour autant récupérer sa fille. Hélène a été remise en mouvement par le chœur qui l'a incitée à aller interroger Théonoé ; ici, le rire de Déméter, suscité par une figure musicale (Aphrodite lui donnant un instrument de musique), vient contraster avec l'état de prostration antérieur de la déesse (1319-1326). Une peine individuelle, celle de Déméter, est partiellement apaisée par une production musicale collective et l'on retrouve l'expression d'un mouvement (1341 : βᾶτε ; 1342 : ἴτε), au terme duquel un groupe vient entourer une femme éplorée, comme c'était déjà le cas dans la *parodos* lorsque Hélène appelait les Sirènes et que venaient lui répondre les femmes du chœur. C'est peut-être cette thématique de la musique, comme lieu de consolation où le collectif rencontre l'indivi-

²⁰ Voir la contribution de Nathalie Assan-Libé et Ilias Stathopoulos dans ce volume.

duel pour résoudre une crise, qui constitue le lien le plus probant entre le deuxième *stasimon* et le reste de l'intrigue, dans la mesure où le chœur semble y offrir une sorte d'image du rôle qu'il a lui-même joué dans la première partie de la pièce²¹.

Le deuxième *stasimon* est donc réellement original mais la prise en compte de ses fonctions dramaturgiques permet de limiter sa singularité, ou du moins de montrer qu'il a pleinement sa place dans l'ensemble de la pièce. En effet sa fonction au sein de l'œuvre est plutôt commune, puisqu'elle consiste à occuper l'espace scénique le temps de donner l'illusion que les personnages font ce qu'ils ont à faire hors scène. Ce chant du chœur travaille autrement des problématiques abordées par la pièce et constitue ainsi un commentaire subtil sur l'action principale, dans la mesure où le spectateur est amené à réfléchir aux enjeux de l'histoire d'Hélène en recherchant les liens à faire avec l'histoire de Déméter. La deuxième *stasimon* partage donc avec le premier une fonction réflexive, mais la méthode employée change radicalement de l'un à l'autre : là où le premier *stasimon* abordait frontalement des thématiques fondamentales de la pièce, le deuxième passe par le détour du mythe pour faire réfléchir les spectateurs, au moment où Hélène se sert de la fiction pour tromper Théoclymène.

Le troisième stasimon : le retour à la vie

Le troisième et dernier *stasimon* s'intègre pour sa part très facilement à la progression dramaturgique, sinon dramatique, de la pièce. Hélène a réglé définitivement le sort du chœur aux vers 1387-1389, en lui demandant le silence contre la vague promesse de venir à sa rescousse une fois son propre salut assuré. Cette façon assez expéditive de traiter le rôle dramatique du chœur, dont on n'attend même pas la réponse puisqu'à nouveau le chœur ne prononce pas un mot de tout le troisième épisode, n'empêche en rien Euripide d'employer efficacement le troisième *stasimon* pour

²¹ Sur ce point, voir l'article de Claude Trautmann dans ce volume.

la progression de sa pièce. Ce dernier chant intervient alors que le chœur est à nouveau seul en scène : Hélène et Ménélas ont quitté la scène, leur départ hors de scène étant l'image de leur départ hors d'Égypte ; Théoclymène est sans doute sorti après le dernier vers qu'il a prononcé (1440), comme le montre la réplique suivante de Ménélas dont le contenu suppose qu'il n'est pas entendu par le roi d'Égypte.

Le chœur renoue alors avec le style du premier *stasimon* tout en s'en écartant : là où le premier chant commençait par une invocation métapoétique au rossignol comme figure traditionnelle du chanteur endeuillé, nous trouvons au début du troisième *stasimon* une nouvelle invocation, mais cette fois à la nef de Sidon qui doit transporter Hélène, c'est-à-dire à un objet qui a une certaine réalité dans l'univers de la fiction. En effet, un des premiers rôles du chœur dans ce dernier chant est de suggérer, d'évoquer une part de l'action dramatique qui ne peut être représentée : la traversée à la voile entreprise par Ménélas et Hélène. Le premier *stasimon* rappelait la première traversée, cause de tous les maux (le voyage de Pâris emmenant Hélène, aux vers 1118-1121), tandis que ce dernier *stasimon* évoque la dernière traversée d'Hélène qui rentre chez elle. Les chants du chœur se trouvent ainsi dotés d'une fonction d'encadrement qui donne aux spectateurs le sentiment qu'ils ont assisté à toutes les épreuves d'Hélène alors que n'a été représentée sur scène qu'une brève partie de son histoire. Le chœur offre ainsi un premier aperçu joyeux et apaisé (1454-1456 : les chœurs des dauphins, le beau temps) d'un événement dont le messager apportera ensuite un rapport bien plus sombre (1590 sqq.). La danse du chœur peut, d'une façon ou d'une autre, mimer le mouvement d'un bateau et ainsi faire participer les spectateurs à ce qui se passe dans le hors scène. Chaque paire strophique commence par la mention d'un lieu étranger (1451 : Φοίνισσα ; 1479 : Λιβύας) qui aboutit ensuite à Sparte (1472-1473: τᾶ Λακαί/να γᾶ ; 1494 : δόμον), façon de figurer le voyage entrepris par Hélène à travers l'élaboration formelle du troisième *stasimon*²². L'évocation des chœurs de dauphins permet au chœur

²² BURIAN 2007, 20.

de s'insérer dans une image dont il est de fait exclu.

Le chœur évoque, dans la première antistrophe, les chœurs qu'Hélène va réintégrer à son retour à Sparte et les retrouvailles entre Hélène et sa fille Hermione. Ces éléments peuvent être mis en rapport avec le deuxième *stasimon*, dans la mesure où nous avons là ce qui manquait au récit de Déméter : l'épisode des retrouvailles entre une mère et sa fille qui vont permettre à la mère d'officier en bonne et due forme au mariage de sa fille (1476-1478), par opposition à l'union entre Hadès et Perséphone, réalisée au moyen d'un rapt. Tout se passe donc comme si l'histoire d'Hélène venait apporter une fin heureuse et satisfaisante au récit du deuil de Déméter, comme si le retour d'Hélène était imaginé par le chœur comme une réponse aux tensions créées par le mythe de Déméter, comme si finalement le retour d'Hélène à Sparte se faisait sous le patronage et la protection de Déméter. De plus, la mention de Hyacinthe dans cette même antistrophe (1468 : κώμοις Ἰακίνθου) permet de lier le motif du banquet, de la célébration, à celui du deuil, d'autant plus que le thème du retour à la vie se trouve également dans les mythe et culte liés à Hyacinthe²³. Le mythe de Déméter, alors même qu'il semblait très périphérique par rapport au reste de l'intrigue, n'est donc pas oublié par le chœur mais vient au contraire informer implicitement son chant du troisième *stasimon*.

À nouveau, dans ce dernier *stasimon*, l'évocation vaut pour la représentation et le chant du chœur permet ainsi de donner aux spectateurs une image du retour d'Hélène chez elle, offrant dans une prolepse un aperçu de la liesse qui marquera la réintégration de la protagoniste dans son environnement spartiate. En effet, le chœur joue ici un rôle moteur dans la progression de la narration, qui fait ainsi un bond en avant dans le proche avenir des personnages. Euripide exploite la relative autonomie du chœur, qui entretient un rapport à la fois souple et complexe avec le déroulement de l'action, pour intégrer dans sa tragédie des événements qui auront lieu après la fin de la pièce proprement dite. Le chœur permet de créer un contexte spartiate qui donne aux spec-

²³ Sur ce point voir ALEXIOU 2002, 58.

tateurs l'impression d'assister au retour d'Hélène chez elle, alors même que l'action scénique est toujours strictement cantonnée à l'Égypte. De plus, cette façon qu'a le chœur d'évoquer la rentrée d'Hélène à Sparte anticipe sur le discours des Dioscures qui évoquera le futur d'Hélène et qui pourra s'attarder sur ce qui arrivera à la mort de l'héroïne (1666-1669).

Ainsi, Euripide se sert de ce dernier *stasimon* pour préparer la fin de sa tragédie. La dernière antistrophe de ce chant commence par une invocation aux Dioscures (1494-1498), appelés à venir sauver Hélène. Or, la dernière séquence de la pièce comprendra effectivement l'apparition des Dioscures, apparition dont le caractère relativement surprenant et inattendu est ainsi atténué par cette prière intégrée au troisième *stasimon*. Même si les Dioscures ne viendront pas pour sauver Hélène mais Théonoé, leur mention s'intègre parfaitement à ce moment du troisième *stasimon* puisqu'elle contribue à lui donner une couleur spartiate et crée une attente chez les spectateurs, qui verront effectivement les Dioscures assurer la réhabilitation d'Hélène. Euripide exploite ainsi un sous-genre de la lyrique grecque, le *propemptikon* ou chant souhaitant un bon voyage à un ami²⁴, pour soutenir l'architecture de sa pièce. Le chœur dont le rôle avait semblé jusqu'alors plutôt marginal, se trouve ainsi doté d'un pouvoir dramaturgique remarquable dans la mesure où c'est sa prière qui semble convoquer sur scène les Dioscures.

En ce dernier chant du chœur, Euripide semble donc à nouveau exploiter le potentiel dramaturgique du chœur, qui l'aide à achever sa pièce dès lors que les personnages principaux en sont définitivement sortis. En effet, de même que le chœur jouait un rôle moteur dans la première partie de la tragédie avant les retrouvailles du couple Hélène-Ménélas, il retrouve des fonctions dramaturgiques essentielles maintenant que les protagonistes ont quitté la scène, alors même que dans les deux premiers *stasima*, le retour à une articulation traditionnelle entre parties parlées et parties chorales s'était accompagné d'une forme de marginalisa-

²⁴ Dont on a un exemple dans l'Ode aux Néréides de Sappho ou dans le fragment 691-2 (West) de Théognis de Mégare.

tion du chœur, confiné au rôle de commentateur distant qui est souvent le sien chez Euripide.

Le chœur semble donc effectivement avoir son propre parcours dans l'œuvre. Introduit dans une atmosphère de deuil qu'il ne quittera jamais totalement, il rappelle sans cesse au spectateur la réalité des douleurs engendrées par la guerre, même lorsque son attention est amenée à se centrer sur le stratagème rusé mis en place par Hélène pour sortir d'Égypte. Le chœur est dès le départ associé au mythe de Déméter : Hélène en appelait à des figures divines, féminines et liées au monde des Enfers (Perséphone, les Sirènes) et c'est un chœur de femmes qui lui a répondu. Le chœur portera ainsi tout au long de la pièce une interrogation sur l'articulation entre le monde des dieux et le monde des hommes, ainsi qu'entre le monde des vivants et le monde des morts. Aucune réponse définitive n'est cependant apportée par le chœur qui se sert du mythe de Déméter pour approfondir les données fournies par l'intrigue principale. Le deuxième *stasimon* a ainsi une fonction réflexive à l'échelle de l'ensemble de la tragédie, puisque viennent s'y refléter sous un jour nouveau les enjeux de l'intrigue, mais également une fonction esthétique, dans la mesure où Euripide se sert de son chœur pour marquer la progression de sa pièce et réserve notamment à ses *stasima* une fonction d'encadrement pour ce qui concerne la pièce dans la pièce que Ménélas et Hélène jouent à Théoclymène, en mettant en scène la mort de Ménélas. En effet, le chœur chante ses *stasima* à partir du moment où se met en place la ruse d'Hélène, et l'alternance régulière qu'adoptent alors ces chants renforce l'effet de mise en abyme, en élaborant ainsi l'ossature d'une tragédie, qu'Aristote par exemple conçoit comme l'alternance entre parties parlées et parties chantées, tragédie au terme de laquelle Hélène ressuscitera à sa vie spartiate d'épouse et de mère.

ABSTRACT

Face à la perplexité dans laquelle l'étude du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* a pu plonger la critique, nous proposons d'en fournir une lecture soutenue par une analyse de l'action du chœur dans l'ensemble

de la tragédie. Il s'agira de prendre de la hauteur par rapport au seul texte du deuxième *stasimon* pour mieux en saisir les enjeux à l'échelle de la tragédie : est-il possible de repérer un parcours du chœur au sein duquel viendrait s'insérer le deuxième *stasimon* et qui en éclairerait la signification ? Le chœur est-il doté par Euripide d'un certain *ethos*, d'un caractère qui expliquerait les modalités de sa prise de parole, comme cela est attendu dans le cas d'un personnage ? Nous effectuerons ainsi une succincte étude de tous les chants du chœur, étude orientée vers la recherche de parallèles à établir entre ces autres chants du chœur et le deuxième *stasimon*.

KEYWORDS

Euripide, *Hélène*, chœur, *stasimon*, dramaturgie.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAN, W. (ed.), *Euripides, Helen*, Cambridge 2008.
- ALEXIOU, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Boston 2002 [1974].
- BURIAN, P. (ed.), *Euripides: Helen*, Oxford 2007.
- DALE, A. M. (ed.), *Euripides: Helen*, Oxford 1967.
- FOLEY, H., *The Politics of Tragic Lamentation* in A. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, comedy and the polis*, Bari 1990, 101-143.
- FORD, A., "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.
- JESI, F., *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, « *Aegyptus* », 45, 1/2, 1965, 56-69.
- KANNICHT, R. (Hg.), *Euripides. Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969.
- PIPPIN, A., *Euripides' Helen: A Comedy of Ideas*, « *Classical Philology* », 55, 3, 1960, 151-163.
- STEINER, D., *Dancing with the stars : Choreia in the third stasimon of Euripides' Helen*, « *Classical Philology* », 106, 2011, 299-323.