

ROSSELLA SAETTA COTTONE

Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie.  
À propos du deuxième *stasimon*  
de l'*Hélène* d'Euripide

Parmi les innovations les plus significatives que présente le récit euripidéen sur le deuil de Déméter pour la disparition de sa fille Perséphone (*Hélène* 1301-1368), une place particulière est occupée par l'épisode qui sanctionne le dépassement du chagrin de la mère par le rire (vv. 1338-1352, strophe 2) :

Mais comme elle avait mis fin aux festins pour les dieux et pour la race des mortels, Zeus voulant adoucir le sombre courroux de la Mère, dit : « Allez, vénérables Charites, allez, chassez par vos cris le chagrin de Déo, en colère pour la vierge ; et vous, ô Muses, par les hymnes qui accompagnent les chœurs ». Alors, Cypris, la plus belle parmi les bienheureux, pour la première fois prit l'instrument en bronze à la voix infernale et les tambourins faits de cuir tendu : et la Déesse se mit à rire ; charmée par les clameurs, elle prit dans ses mains la flûte au son profond.

Dans les autres versions de cet épisode, notamment dans la plus ancienne, celle de l'*Hymne homérique à Déméter*, ce sont les plaisanteries et les moqueries de l'esclave Iambè qui provoquent le rire de Déméter (vv. 202-204 : χλεύης ... παρασκώπτουσα, termes qui suggèrent une moquerie dirigée contre quelqu'un), alors que chez Euripide cette fonction est remplie par les cris de joie des Charites, par les chants des Muses et par les inventions musicales d'Aphrodite. Notons également que dans la version orphique de cet épisode, le rire de la déesse est provoqué par les gestes obscènes qu'accomplit Baubô tout en découvrant son sexe<sup>1</sup>. La variation introduite par Euripide touche à un thème fondamental de ce récit traditionnel qui, à l'instar des rites en l'honneur de Déméter et de Perséphone, explore les relations entre vie et mort, et

<sup>1</sup> Clément, *Protreptikos* 2.20.1-21.2 = *Orphica* 52 Kern ; Arnobe, *Adversus nationes* 5.25-26 ; Eusèbe, *Praeparatio evangelica* 2.3,31-35 et FOLEY 1993, 46.

plus particulièrement le rôle du rire dans le processus du deuil. Ainsi, d'après des recherches en histoire des religions, l'épisode de Iambè-Baubò pourrait révéler un usage du rire dans les funérailles en Attique semblable à celui des *scurrae* (bouffons) dans les funérailles à Rome<sup>2</sup>. L'hypothèse peut s'appuyer sur la comparaison avec de nombreux récits répandus dans différentes régions du monde, dans lesquelles l'usage du rire lors des funérailles est également attesté<sup>3</sup>.

### *Iambè et les insultes rituelles*

Plus directement, l'épisode de Iambè, comme l'ensemble du récit auquel il appartient, entretient des relations privilégiées avec des éléments constitutifs des rites en l'honneur de Déméter et de Korè-Perséphone, dont il raconte l'origine, sur le mode de l'étiologie<sup>4</sup>.

S'appuyant sur d'anciens témoignages d'historiens, de scholiastes et de lexicographes<sup>5</sup>, les commentateurs modernes ont pu reconnaître dans le personnage de Iambè la figure éponyme des plaisanteries à base d'insultes et d'obscénités qui accompagnaient les rites en l'honneur de Déméter<sup>6</sup>, notamment la

<sup>2</sup> USENER 1913, 469 ss.

<sup>3</sup> Ces récits, en relation avec les rites de deuil, ont été étudiés par MEULI 1943, 788 ss., cf. USENER 1913 et RICHARDSON 1974, 216-217 : ainsi, par exemple, l'habitude de recourir à des bouffons professionnels pour relever l'humeur des participants aux funérailles, en Sardaigne, a été mis en relation avec le récit répandu dans la même région selon lequel la Vierge Marie, endeuillée à cause de la mort de son Fils, avait été poussée à rire par une grenouille qui se vantait d'avoir un plus grand chagrin qu'elle, ses sept fils ayant été écrasés par la roue d'une charrette.

<sup>4</sup> Pour l'*Hymne homérique à Déméter* comme récit étiologique du rite éléusinien voir RICHARDSON 1974 (avec la mise au point récente dans RICHARDSON 2011) et FOLEY 1993, 65-75.

<sup>5</sup> Philochore, *FGH* 328. 103 ; Scholies *ad* Nicandre, *Alexipharmaka* 130 ; Hésychius, s.v. *Ἰάμβη ἰαμβίζειν* ; *Etymologicum Magnum*, s.v. *Ἰάμβη* ; Diodore de Sicile, *Bibliotheca* 5.4.7, *et alii*. Cf. le commentaire de RICHARDSON 1974, 213-214 et le commentaire de FOLEY 1993, 45-46.

<sup>6</sup> Scholies *ad* Aristoph. *Plutos* 1014 (à propos des insultes pendant la procession vers Eleusis) ; Aristophane, *Guêpes* 1362 ss. (à propos des insultes dans le cadre des Mystères) ; Hésychius s.v. *Στήνια, στήνιῶσαι* (à propos des insultes pendant les Sténies), Scholies *ad* Luc. *DMeretr.* 280.14 Rabe (à propos des insultes dans les Haloa).

πομπή des initiés qui se rendaient à Eleusis lors de la célébration des Mystères, où Dionysos-Iacchos jouait un rôle important<sup>7</sup> que la parodos des *Grenouilles* d'Aristophane contribue à éclairer (vv. 323-459, parodos en vers iambiques ; pour le thème des insultes dans ce chant, voir surtout les vv. 372-376 et les vv. 389-393 : τῆς σῆς ἔορτῆς ἀξίως παίσαντα καὶ σκώψαντα). Au cours de la procession qui menait au sanctuaire, sur le pont du fleuve Céphise, à la frontière entre l'Attique et la région d'Eleusis, les participants à la procession étaient accueillis par un homme travesti – peut-être une prostituée – qui leur adressait des insultes et des mots obscènes, en rejouant dans le rite le rôle de Iambè-Baubò<sup>8</sup>. Par ailleurs, si l'on s'en tient au témoignage du Pseudo-Apollodore (*Bibliothèque* I, 5.1), l'épisode de Iambè expliquerait l'origine des insultes (σκώμματα) que les femmes avaient l'habitude de lancer pendant les Thesmophories, rite féminin à caractère mystérieux en l'honneur de Déméter et de Korè-Perséphone célébré dans tout le monde grec :

Pluton, amoureux de Perséphone, l'enleva en cachette avec l'aide de Zeus. Déméter parcourait la terre entière à sa recherche, la nuit à la lumière des torches et le jour. Ayant appris par les habitants d'Hémione que Pluton l'avait enlevée, en colère contre les dieux, elle quitta l'Olympe, et ayant pris la forme d'une femme elle se rendit à Eleusis. Dans un premier temps, elle s'assit sur une roche qui lui doit le nom de Triste, près du puits qui s'appelle Kallichoron. Ensuite, arrivée chez Kéléos qui à l'époque était le roi des habitants d'Eleusis, comme dans sa maison il y avait des femmes et que ces femmes l'invitaient à s'asseoir près d'elles, une vieille du nom de Iambe grâce à

<sup>7</sup> Dans la religion grecque, Dionysos est associé à Déméter en tant que dieu de la végétation. Les deux divinités apparaissent ensemble dans la procession des Mystères et dans les fêtes Lénéennes. Les concours dramatiques organisés dans le cadre des Lénéennes se distinguaient de ceux qui avaient lieu dans les Grandes Dionysies par la place plus importante qu'ils accordaient aux représentations comiques par rapport aux représentations tragiques. Ainsi, Körte voyait dans les insultes et dans les moqueries qui accompagnaient la procession des initiés vers Eleusis le noyau originnaire de la comédie attique. Voir à ce propos PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 55-56. Pour une étude de l'expérience grecque de l'initiation aux mystères, voir SUSANETTI 2017 (en particulier chap. 1 pour ce qui concerne Déméter et Dionysos).

<sup>8</sup> Strabon 9.1.24 ; Hésychius, s.v. γεφυρίς, γεφυρισταί. Pour l'étude des gephyrismes se reporter à DE MARTINO 1934 (article tiré de son mémoire de maîtrise).

ses plaisanteries provoqua le rire de la déesse. On dit que c'est pour cela que pendant les Thesmophories les femmes lancent des plaisanteries (διὰ τοῦτο ἐν τοῖς Θεσμοφορίοις τὰς γυναῖκας σκώπτειν λέγουσιν).

Le fait que la comédie d'Aristophane qui porte le titre de *Thesmophories* se déroule dans le deuxième jour de la fête, le *Nèsteia*, jour de jeûne en souvenir du deuil de Déméter (*Thesm.* 78-80) est particulièrement significatif dans ce cadre, car le thème des insultes (κακὰ λέγειν, λοιδορεῖν) est au cœur de la pièce et constitue son fil conducteur<sup>9</sup>. En effet, à travers une dramatisation comique et décalée du rite, cette comédie semble prouver l'existence d'un lien, dans le rite historique, entre le souvenir du deuil de Déméter et la pratique des insultes, en analogie avec l'épisode de Iambè dans *l'Hymne à Déméter*<sup>10</sup>.

Il est probable que dans les autres rites de Déméter aussi les plaisanteries/insultes remplissaient le même rôle que dans les Thesmophories selon le témoignage d'Apollodore, à savoir évoquer le deuil de la mère et son dépassement par le rire.

### *Iambè et la poésie iambique*

Le nom de Iambè, l'esclave qui fait rire Déméter, est également associé dans la tradition à celui de la poésie d'invective que l'on appelle « iambique »<sup>11</sup>. La première occurrence du mot ἴαμβος, dans le fr. 215 W<sup>12</sup> d'Archiloque, le représentant principal de ce

<sup>9</sup> Voir RÖSLER 1995 ; SAETTA COTTONE 2016, 7-12. Comme on le sait, les *Thesmophories* mettent en scène un procès pour insultes que les femmes d'Athènes intentent à Euripide lors de la fête en l'honneur de Déméter.

<sup>10</sup> S'appuyant sur le témoignage d'Apollodore, des interprètes modernes ont considéré que *l'Hymne homérique à Déméter* constitue le mythe étologique du rite des Thesmophories et non, comme le pensent la plupart des chercheurs, du rite éleusinien. Voir à ce propos les critiques de RICHARDSON 2011 et de CALAME 1997 repris dans CALAME 2008.

<sup>11</sup> Pour le rapprochement entre le terme ἴαμβος et le nom de Iambè, voir WEST 1974, 22-26 ; RICHARDSON 1974, 213-214 ; FOLEY 1993, 45-46 et la liste de témoignages donnée à la note 5. Aristote, *Politique* 1336b20 témoigne de la récitation publique de ce genre de compositions.

<sup>12</sup> Fragment cité par Tz. *alleg. Hom.* 125 sqq.

genre poétique, suggère en effet la signification de « divertissement » :

καί μ' οὐτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει  
Je ne m'intéresse pas aux iambes ni aux fêtes

Le rapport étroit entre le genre de la poésie iambique et le rire est affirmé à nouveau dans le fr. 168 W du même poète, une épode<sup>13</sup> :

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε,  
χρημά τοι γελοῖον  
ἔρέω, πολὺ φίλαθ' ἑταίρων,  
τέρψει δ' ἀκούων

Ô Charilaos, fils d'Erasmon, le plus cher de mes amis, je te raconterai une chose drôle, et tu auras du plaisir à l'entendre

Ici, si l'on suit l'interprétation de Nagy<sup>14</sup>, le γελοῖον que le poète promet à son ami et à la communauté de ses φίλοι coïncide avec les invectives contre ce même personnage, comme semble l'indiquer son nom, Charilaos, qui signifie « Joie (χάρις) pour le peuple (λαός) ».

À ce propos, on rappelle volontiers que Paros, ville d'origine d'Archiloque, est mentionnée dans l'*Hymne homérique à Déméter* (v. 491) comme le deuxième centre culturel de Déméter après Eleusis. Il semble aussi que la famille du poète était concernée par le culte de la déesse, puisque Pausanias (10.28.3) raconte que le peintre de Thasos Polygnote avait peint le grand-père d'Archiloque, Tellis, dans un bateau en compagnie de Cleoboia, la prêtresse de Déméter, qui emmena ses rites de Paros à Thasos<sup>15</sup>. Les témoignages sur la présence du culte de Déméter à Paros et sur le rôle joué dans ce cadre par la famille d'Archiloque sont relayés par les compositions du poète lui-même, qui évoquent

<sup>13</sup> Fragment cité par Héphestion d'Alexandrie, un grammairien du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, dans son traité de métrique *Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων* 15.1-3.

<sup>14</sup> NAGY 1979, chap. 13, § 2, p. 288 et chap. 5, § 39.

<sup>15</sup> De plus, le nom du grand-père d'Archiloque, Tellis, de même que celui de son père, Télésiklès (pour lequel voir *BCH* 85, 1961, 834-863) sont étymologiquement liés aux mystères, les τέλεα.

aussi bien les rites de la déesse que ceux de Dionysos. Ainsi, le fr. 322 W<sup>16</sup>, une épode que les Anciens attribuaient à Archiloque tout en lui donnant le titre de Ἰόβακχοι (nom approprié pour un chœur dont le conducteur crie ἰὼ βάκχοι, cf. *Bacchantes* 577), fait explicitement référence à une fête pour Déméter et Korè :

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης

τὴν πανήγυριν σέβων

En honorant la fête de la sainte Déméter et de Korè

Et dans le fr. 120 W<sup>17</sup>, Archiloque parle de lui-même comme d'un conducteur, ἔξαρχος, de dithyrambe, le chant pour Dionysos :

ὧς Διωνύσου ἀνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος

οἶδα διθύραμβον οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας

Je sais entonner le beau chant du seigneur Dionysos, le dithyrambe, l'esprit envahi par le vin

Le fr. 194 W mentionne également une βακχίη en rapport avec une beuverie ; et l'inscription de Mnesiepe = fr. 251 W raconte que lors d'une fête Archiloque aurait improvisé des vers pour Dionysos et les aurait appris à un chœur : les habitants de la ville les ayant jugés trop iambiques auraient intenté un procès au poète.

### *Iambè et la comédie ancienne*

Si l'on accueille la perspective généalogique qui organise les premiers chapitres de la *Poétique* d'Aristote, il existe un rapport de filiation entre les moqueries de la poésie iambique et celles de la comédie ancienne (1448b, 33-37) :

Parmi les anciens, il y eut des poètes qui les uns composaient en vers héroïques, les autres en iambes. Quant à Homère, s'il a été le

<sup>16</sup> Fragment cité par Hephaestion, Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων 15.16 et classé par West dans la rubrique des *Dubia*.

<sup>17</sup> Fragment cité par Athénée 628a.

poète par excellence pour les sujets élevés (il est en effet unique, non seulement parce qu'il a bien composé, mais aussi parce qu'il a composé des imitations dramatiques), il a également été le premier à montrer les traits principaux de la comédie en donnant une forme dramatique non au blâme, mais au comique (trad. Michel Magnien légèrement modifiée).

Ce passage de la *Poétique* a été interprété le plus souvent comme un témoignage du fait que selon Aristote la comédie naît historiquement quand le blâme, qui constituait l'élément distinctif de la poésie iambique, est abandonné pour céder la place au rire, le γελοῖον. Pourtant, la comédie ancienne semble avoir conservé des traces significatives des pratiques iambiques, dans l'usage qu'elle fait du blâme (ψόγος), de l'injure (λοιδορία) et des moqueries (σκώμματα)<sup>18</sup>. Le rôle important de ces formes de langage dans la caractérisation de la comédie ancienne peut être mis en rapport avec les références nombreuses, dans les pièces d'Aristophane, aux rites de Déméter et de Dionysos qui comportaient des insultes et des obscénités. Ces références prennent parfois la forme de véritables imitations comiques – à l'échelle d'une scène dialoguée ou d'un chant – des rites historiques. Il est sans doute difficile de définir avec précision le rapport qui existe entre la parodie comique des pratiques religieuses et leur modèle historique, car le plus souvent notre connaissance de ces pratiques repose sur le témoignage des textes dramatiques eux-mêmes<sup>19</sup>. Mais on peut relever sans peur de surinterpréter les données textuelles que la représentation de rites tels que les Thesmophories et la procession des Initiés vers Eleusis, respectivement dans les *Thesmophories* et dans les *Grenouilles*, fonctionne en partie comme un rappel auto-réflexif des cultes et des pratiques qui sont historiquement associés au développement de la tradition poétique d'où dépend la comédie ancienne elle-même.

<sup>18</sup> Certains commentateurs ont considéré que c'est là la raison pour laquelle Aristote cite très peu Aristophane dans son traité, le poète comique ne correspondant pas à son cadre théorique.

<sup>19</sup> Que l'on songe au débat soulevé à propos des *Bacchantes* d'Euripide et à leur relation avec les cultes de Dionysos. Voir à ce propos la mise au point de BOLLACK 2005, 45-68.

*Les Charites, les Muses et Aphrodite prennent la place de Iambè*

Les éléments que nous venons d'évoquer constituent autant de jalons dans l'histoire de la comédie ancienne et de la tradition poétique et religieuse dont elle dépend. Bien qu'apparemment étrangers à l'univers de la tragédie, leur prise en compte peut s'avérer utile dans l'interprétation du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide. Ils invitent à poser la question suivante : pourquoi, dans ce chant, Euripide a-t-il choisi de proposer une nouvelle version de l'épisode éleusinien, qui est traditionnellement associé à un genre de poésie opposé à celui de la tragédie, une poésie qui provoque le rire, le *gelos*, à l'instar de Iambè, l'esclave qui pousse Déméter à *μειδῆσαι* puis à *γελᾶσαι* ?

Dans sa lecture de ce *stasimon*, Jean Bollack a avancé l'hypothèse qu'Euripide réinterprète l'accord entre Zeus et Déméter qui conclut l'*Hymne homérique à Déméter*, en remplaçant la logique de la perte et du rétablissement suivant laquelle Perséphone finit par partager son existence entre deux demeures (l'Hadès en compagnie de son époux, et l'Olympe en compagnie de sa mère), par la logique du renversement qui mène de la mort à la création poétique et musicale (p. 354) :

On change d'ordre, en quittant, avec l'invention de l'art, la positivité immédiate, liée aux productions naturelles. Ces productions secondes, sans autre support que l'absence, ne compensent pas la perte par une régénération merveilleuse de la matière. Les sons s'élèvent sur un fond de rupture et de mort ; ils surgissent d'un non-être et tirent de cet abîme les éléments d'une composition, en entraînant dans un autre monde.

Selon sa perspective, le travail des Charites, des Muses et d'Aphrodite décrirait la naissance de l'art comme dépassement de la mort, de l'absence et du deuil. Il renverrait, de façon réflexive, à la production du chant tragique, qui est capable d'apaiser les souffrances des mortels sans pour autant pouvoir y remédier. Cette lecture semble rendre compte d'un aspect important de la réécriture euripidéenne : contrairement à l'*Hymne homérique*, où la rencontre de Déméter avec Iambè ainsi que son soulagement

par le rire ont lieu avant le déclenchement de la famine par la déesse endeuillée, ici l'intervention d'Aphrodite se situe après la famine, dont elle constitue en quelque sorte la résolution. Tout en partageant l'orientation générale de cette lecture, nous aimerions l'approfondir en prenant en compte l'arrière-plan poétique et religieux du récit traditionnel qu'Euripide choisit de réécrire dans son chant. Notre hypothèse est que la réécriture euripidéenne de l'épisode de Iambè explique, à la manière d'un nouveau mythe étimologique, le caractère novateur de *l'Hélène*, qui intègre des éléments traditionnellement associés avec la comédie. Par sa reformulation inédite de ce récit, Euripide signifierait en somme que le rire peut avoir une fonction importante au sein même de la tragédie, que la tragédie, tout en étant vouée à chanter le deuil<sup>20</sup>, peut aussi contribuer à sortir du deuil, par une nouvelle forme de rire. Loin d'être un *embolimon*, sans rapport apparent avec le contenu de la pièce, le deuxième *stasimon* de *l'Hélène* fournirait la justification de la nature insolite de cette tragédie au ton léger et plaisant, en rendant compte de façon stylisée, à l'échelle d'un chant, du mélange de tons dramatiques qui fait son originalité. L'hypothèse n'est pas nouvelle, puisqu'elle avait été avancée, dans des termes assez proches de ceux que nous venons d'exposer, par Anne Newton Pippin, dans son article de 1960, *Euripides' Helen : A Comedy of Ideas*<sup>21</sup>. Mais la lecture du *stasimon* et des éléments «comiques» de la tragédie qu'elle évoque pour appuyer une telle hypothèse diverge sensiblement de ceux que nous souhaitons proposer : en ce qui concerne la lecture du *stasimon*, Anne Pippin considère que le remplacement de la figure traditionnelle de Iambè-Baubò par Aphrodite sert à opposer la tragédie d'Euripide à l'univers de Dionysos et au rituel phallique de la comédie qu'il re-

<sup>20</sup> Pour une lecture de la tragédie grecque qui met en valeur sa fonction primordiale comme rituel civique de deuil, voir LORAUX 1999.

<sup>21</sup> Voir notamment p. 155 : « Euripides was consciously creating a new sort of drama when he wrote the *Helen*, and for this comedy which was not Old Comedy he provided an aetiological myth. *The Ode of the Mother* (1301-1368) which is often cited to show how far the smoky Euripidean lyric may float from the central fires of the plot, expresses the play's reason for existing : it is to be a diversion to make the Athenian smile in the midst of suffering ».

jette<sup>22</sup> ; quant aux éléments comiques de l'*Hélène* qui peuvent appuyer une telle lecture, ils seraient à identifier d'après elle avec le final heureux et se confondraient dans une certaine mesure avec des motifs tirés du mythe de Déméter et de Perséphone : salut et immortalité. Ainsi, dans sa perspective, les évocations du mythe de Déméter et de Perséphone qui ponctuent la pièce depuis la *parodos*, en préparant en quelque sorte le récit du deuxième *stasimon*<sup>23</sup>, sont là pour signaler qu'Hélène ne restera pas prisonnière de Théoclymène et laissent entrevoir un espoir de libération pour l'héroïne ainsi qu'une promesse d'immortalité, tout en dessinant un horizon qui s'apparente davantage à la comédie qu'à la tragédie.

À la différence d'Anne Pippin, nous pensons que la présence d'Aphrodite dans le deuxième *stasimon* ne s'explique pas par un rejet négatif des éléments dionysiaques qu'incarne Iambè-Baubò, protagoniste du récit traditionnel<sup>24</sup>, mais plus positivement par le sujet même de la tragédie d'Euripide, à savoir Hélène, puisque l'héroïne et la déesse sont étroitement associées dans le mythe comme dans les cultes qui leur sont réservés, notamment à Sparte. Bien que la déesse soit évoquée dans des termes peu flatteurs tout au long de la pièce, comme étant la responsable principale du destin cruel de la protagoniste (voir notamment les vv. 1097-1106), dans le *stasimon* elle acquiert une fonction positive, puisqu'elle s'identifie avec le pouvoir consolateur de la musique

<sup>22</sup> *Ibid.*, 156 : « Beauty can delight as well as bawdiness, and he identifies his new romantic high comedy with Aphrodite and the Graces, to distinguish it from that which belonged to Dionysos and the satyrs ».

<sup>23</sup> Voir en particulier v. 69 où Teucros compare le palais égyptien à la maison de Pluton ; v. 175 (*parodos*) où Hélène appelle Perséphone à partager son deuil pour la perte de sa mère ; v. 274 où l'héroïne raconte son enlèvement par Hermès dans des termes qui rappellent de très près les récits à propos de l'enlèvement de Perséphone par Hadès. Pour une analyse des rapports entre les références au mythe de Déméter et de Perséphone à l'intérieur de la pièce, nous renvoyons aux articles de Julien Bocholier et de Mélanie Zammit dans ce même volume.

<sup>24</sup> Par ailleurs, dans le *stasimon*, les éléments dionysiaques sont étroitement associés à la figure de la Déesse, à travers la mention des cymbales et de la flûte « au son profond » dans la deuxième strophe et à travers la caractérisation des rites décrits dans la deuxième antistrophe. Voir à ce propos, dans ce volume, l'article d'Alberto Bernabé.

célébré par tous les chants de la pièce, dès la *parodos*<sup>25</sup>, et finalement avec la pièce elle-même. Plutôt que de parler d’ambivalence voire de polyphonie pour qualifier le traitement d’Aphrodite dans la pièce<sup>26</sup>, nous préférons ainsi avoir recours à la catégorie critique de la réflexivité poétique et considérer que la déesse incarne dans le *stasimon* l’effet produit sur les spectateurs par l’art d’Euripide et plus particulièrement par la tragédie même de *l’Hélène*. À ce propos, il est utile de rappeler qu’à la différence du récit éleusinien et d’autres versions du rapt de Perséphone, le récit d’Euripide ne mentionne pas Aphrodite en tant que complice d’Hadès et de Zeus lors du rapt<sup>27</sup>. Dans le *stasimon*, la déesse a un rôle totalement positif.

Quant aux éléments « comiques » de la pièce qui justifieraient le recours au mythe étimologique de la poésie iambique, nous croyons qu’ils sont à chercher dans une mise en question de la connaissance produite par la tragédie plutôt que par le mouvement final de la pièce menant au salut et à un dénouement prétendument heureux.

### *Le rire dans l’Hélène*

Quand nous parlons de « rire » à propos de *l’Hélène*, nous ne nous référons pas au rire de la comédie, qui dépend de l’utilisation de formes de langage et d’expression propres et de codes dramaturgiques spécifiques, distincts de ceux de la tragédie. Le rire que suscite cette tragédie semble découler plutôt d’une mise à distance et d’une intellectualisation de l’histoire tragique, qui est liée à la transformation du *muthos* à la base de l’intrigue, et notamment à l’invention de *l’eidôlon* d’Hélène. Nous savons que

<sup>25</sup> Pour une étude approfondie de la dimension musicale de la *parodos*, voir FORD 2010. Voir aussi, dans ce volume, les articles de Claude Trautmann et de Mélanie Zammit.

<sup>26</sup> Voir la lecture de WOLFF 1973 et le compte-rendu bibliographique de Nathalie Assan et Ilias Stathopoulos dans ce même volume.

<sup>27</sup> Voir dans ce volume l’article de Christine Mauduit, qui met en évidence cet élément important du récit euripidéen à travers l’analyse d’un riche dossier de sources (littéraires, papyrologiques et iconographiques).

cette prétendue invention n'en est pas une dans un sens absolu, puisque Stésichore y avait pensé avant Euripide (Platon, *Phèdre* 243 a4-b3 = Stésichore, fr. 192 P ; cf. Platon, *République* IX 586c) et qu'Hérodote a fourni au poète nombre de détails de son scénario, comme le contexte égyptien, pour ne mentionner que cet élément (Hérodote II, 113-120). Par ailleurs, les histoires de fantômes fabriqués par les dieux pour tromper leurs adversaires, humains ou divins, sont bien connues des poètes dès l'époque archaïque, comme le montrent les textes d'Homère (*Illiade* V, 451) et de Pindare (*Pythique* II, 36-37). Mais la construction particulière de l'histoire du fantôme d'Hélène dans la pièce d'Euripide se distingue de ses précédents littéraires par l'effet qu'elle produit sur ses destinataires. Notre hypothèse à ce propos est que le *mythos* de l'*Hélène* fonctionne comme un dispositif qui conduit (par la dramaturgie) à une mise en question de la connaissance tragique, susceptible de susciter le rire des spectateurs. Ce questionnement évoque le Gorgias théoricien de l'art tragique, dans la mesure où il invite à considérer les prémisses épistémologiques sur lesquelles repose la réception de la tragédie.

En effet, par l'intermédiaire de l'*eidôlon*, Euripide semble vouloir mettre entre parenthèses les souffrances du protagoniste (les *pathea* tragiques), pour pointer l'attention des spectateurs sur le problème de la connaissance dont ces souffrances font l'objet. Il ne s'agit pas ici de la connaissance théorique des philosophes. Euripide limite son discours à la connaissance qui s'opère par la mise en scène théâtrale, notamment par la tragédie, en tant qu'elle s'oppose à la comédie. La question tourne autour du statut de la référence (*i.e.* le rapport du langage théâtral avec la réalité) dans les deux genres dramatiques, auquel il faut ramener les différences entre la réception de la tragédie et la réception de la comédie. Un genre hautement auto-référentiel comme la comédie ancienne ne demande pas aux spectateurs de se laisser emporter par la fiction, de croire à sa réalité (ici les rôles ne cèdent jamais complètement leur place aux personnages), alors que la tragédie, un genre non auto-référentiel par définition, réussit son but seulement dans la mesure où les acteurs et les spectateurs acceptent de croire à la réalité du spectacle auquel ils participent respecti-

vement en tant que personnages et spectateurs<sup>28</sup>.

À y regarder de près, avec le thème de *l'eidôlon* Euripide introduit dans sa pièce un principe formel analogue à celui de la tragédie, en tant qu'opposée de la comédie : en fait, il s'agit d'un artefact auquel on a cru pendant un laps de temps correspondant de façon significative à la guerre de Troie, et qui se révèle enfin pour ce qu'il est, sorte de fiction dans la fiction, forme embryonnaire de pièce dans la pièce, provoquant un dédoublement des récits à l'intérieur de l'intrigue. Dans ce cadre, notamment dans la première partie de la pièce, qui est celle où la question du fantôme est réglée, les actions du personnage de Ménélas évoquent réflexivement celles d'un protagoniste tragique, de façon totalement inédite pour une tragédie, tout en interrogeant les destinataires de la pièce sur leur statut de spectateurs de tragédie. Nous allons regarder cela rapidement.

Rappelons quelle est la place de Ménélas au moment où la pièce commence : au lieu d'être le vainqueur de Troie, à savoir le mari trompé ayant regagné à la fois sa femme et son honneur lésé, comme c'est souvent le cas dans les tragédies anciennes, Ménélas retombe ici dans la condition inconfortable de la victime d'une tromperie, parce qu'il se trouve avoir enduré les souffrances de la guerre de Troie pour un fantôme. La tromperie dont il est victime n'affecte donc pas son statut social mais ses facultés cognitives et avec elles sa capacité à maîtriser ses actions. En ef-

<sup>28</sup> Que l'on lise à ce propos les remarques éclairantes de TAPLIN 1986, 164 (nous traduisons de l'anglais) : « Je voudrais considérer en particulier (...) la manière dont les pièces de théâtre attirent, ou n'attirent pas l'attention sur leur propre 'théâtralité', sur le fait qu'elles sont des artefacts joués dans des circonstances contrôlées particulières. Evidemment, la nature et le degré de l'auto-référence ont une grande influence sur les relations entre l'univers de la pièce et celui des spectateurs. L'auto-référence est omniprésente dans la comédie (...) L'univers des spectateurs n'est jamais à l'abri de l'invasion, voire de l'appropriation, par l'univers de la pièce. La question est de savoir dans quelle mesure la tragédie est semblable – ou différente (...) J'évite expressément le langage traditionnel de l' 'illusion dramatique' qui peut être maintenue ou rompue (...), en particulier parce qu' 'illusion' est un terme lourdement ambigu pour un théâtre hautement non-naturaliste. En même temps, mon expérience personnelle de spectateur me dit qu'en général, quand elle me plaît, la tragédie grecque me charme comme un sortilège : que ma conscience que je suis en train de regarder une pièce est momentanément attirée ailleurs ».

fet, l'histoire racontée par Euripide le situe dans une position de décalage par rapport à l'intrigue principale de la pièce, car tout en étant amené à jouer un rôle dans la suite des événements dramatiques, Ménélas appartient à un autre monde, qui est à la fois un passé héroïque et un monde de faux-semblants. En somme, sur la scène de *l'Hélène*, le personnage de Ménélas n'amène pas seulement *l'eidôlon* de l'héroïne fabriqué par Héra mais aussi une autre version de l'histoire interprétée par les personnages de la pièce dont il est le protagoniste. Le décalage de Ménélas vis-à-vis des autres personnages de la pièce, sa situation entre deux mondes antagonistes, entre son passé troyen et son présent égyptien, entre l'illusion d'un récit héroïque et une dimension dramatique qui se prétend plus vraie, se manifeste notamment dans son refus de croire à l'histoire du fantôme lors de ses rencontres avec la portière du palais de Théoclymène et avec la vraie Hélène.

La rencontre de Ménélas avec la vieille portière réactualise une scène typique de la comédie, qui est celle du personnage à la porte de la vieille femme, dont on trouve un exemple dans les *Femmes à l'assemblée* d'Aristophane (vv. 877 ss.). Le ton comique est accru ici par la tension entre le personnage noble en position de subordination (Ménélas-mendiant) et le personnage humble en position de pouvoir (la vieille portière). Par ailleurs, à la fin de cette scène surgit le contraste, potentiellement comique, entre la version troyenne du mythe d'Hélène dont Ménélas est le porteur et la version égyptienne relatée par la vieille portière (vv. 483-499). Ce contraste est thématé plus longuement au cours de la rencontre de Ménélas avec Hélène, au début du deuxième épisode, où il prend la forme d'une impossible reconnaissance.

Les rencontres de Ménélas avec les deux femmes font surgir dans le tissu du drame la question de la connaissance tragique et de ses rapports avec l'illusion, dans les termes définis par Gorgias pour qui, dans ce type de spectacle « celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas, et celui qui se laisse tromper est plus intelligent que celui qui résiste à l'illusion », le trompeur en question étant évidemment l'acteur tragique, alors que le trompé consentant est le spectateur de tragédie (Plutarque, *De gloria Atheniensium* 5, *Moralia* 348c = Gorgias fr. 23 DK) :

La tragédie fleurit et fut célébrée, charme pour les yeux et pour les oreilles des hommes de son époque, offrant par les récits et par les passions une illusion, de manière à ce que, comme dit Gorgias, celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas, et celui qui se laisse tromper est plus intelligent que celui qui ne se laisse pas tromper. Celui qui trompe est plus juste, parce qu'il tient sa promesse, et celui qui se laisse tromper est plus intelligent, car l'être sensible se laisse capturer plus facilement par le plaisir des discours

La dialectique entre croire et ne pas croire, accepter et ne pas accepter le jeu de l'illusion tragique est en fait au cœur du parcours de connaissance de Ménélas, qui compte trois étapes :

- 1) lors de sa rencontre avec la portière, Ménélas refuse tout simplement de croire que son épouse habite en Egypte. Aussi, il n'accepte pas l'information que lui donne la vieille femme, selon laquelle Hélène habite dans le palais de Théoclymène, et il préfère se dire que cette Hélène dont on lui parle est une autre Hélène. Pour s'en convaincre, il développe des considérations de type sophistique sur l'homonymie (vv. 483-499).
- 2) Dans un deuxième temps, quand il rencontre Hélène en chair et en os, Ménélas n'en croit pas ses yeux, parce qu'il sait qu'une autre Hélène l'attend dans la caverne, près de la mer (vv. 561-581). Le refus de Ménélas est imperméable à toute forme d'évidence, son appréhension de la réalité totalement indépendante de ses perceptions sensibles<sup>29</sup>. En même temps, on ne peut pas lui en vouloir : il a vu une autre Hélène dans la caverne. S'il doit se fier à ses yeux, il y a deux Hélène, ce qui est impossible. Il refuse donc de croire à la réalité de son expérience actuelle, au bénéfice de son expérience passée et de la connaissance qui en découle (Ménélas n'a pas une maîtrise absolue du temps, comme la divine Théonoè, qui connaît le présent, le passé et le futur, cf. vv. 13-14).
- 3) Le refus de Ménélas est également imperméable à l'explication rationnelle du *muthos* à l'origine de l'intrigue qu'Hélène lui fournit, en lui relatant la fabrication de l'*eidôlon* par Héra. Ainsi, au lieu d'accepter les prémisses de la tragédie dont il est

<sup>29</sup> Cf. MUREDDU 2005, qui lit la scène de reconnaissance d'Hélène par Ménélas à la lumière des réflexions sur la connaissance contenues dans la *Septième lettre* de Platon.

le protagoniste, dans le présent de la représentation, il préfère s'accrocher aux souffrances qu'il a endurées à Ilion, les *pathea* de son passé troyen qui correspondent à un récit héroïque illusoire (vv. 590-593) :

Hélène : Tu vas donc m'abandonner et tu vas emmener un lit vide ?

Ménélas : Adieu, puisque tu es semblable à Hélène.

Hélène : Je suis perdue ! tout en t'ayant retrouvé, je ne te garderai pas comme époux.

Ménélas : L'ampleur de mes souffrances là-bas me persuade, non toi.

La réplique de Ménélas peut être lue comme une forme de repli dans une position tragique « classique », le héros préférant s'identifier avec ses anciens *pathea* plutôt que d'accepter la nouvelle position tragique que l'intrigue l'appelle à assumer, à savoir une position tragique réflexive, qui passe par l'acceptation de la part d'illusion qui est dans l'action dont il est le protagoniste (cf. Gorgias, cité ci-dessus).

Le repli de Ménélas est une forme de résistance, un refus d'adhérer à son personnage égyptien, susceptible de susciter le sourire des spectateurs, dans la mesure où il renvoie réflexivement à une position anti-tragique, celle de l'acteur qui ne veut pas endosser l'habit du trompeur qui convient au genre de la tragédie (nous savons que le personnage de Ménélas est loin de la grandeur des héros tragiques pour plusieurs raisons, à commencer par sa condition et par son aspect de naufragé et de mendiant). Il est intéressant de noter que si Ménélas persistait dans ce refus, il risquerait de faire basculer la tragédie dans la comédie. Il se mettrait dans la position du protagoniste de comédie, qui ne s'identifie jamais jusqu'au bout avec son personnage.

Ainsi, nous faisons l'hypothèse que dans *l'Hélène*, Euripide, loin d'introduire des éléments proprement comiques, propose une réflexion sur la connaissance tragique, en prenant en compte la différence spécifique qui sépare la tragédie de la comédie dans le cadre de l'interaction entre acteurs et spectateurs. Ce faisant, le poète tragique place la comédie à l'horizon de sa pièce, en intégrant la possibilité de la comédie, comme dérive possible de

la tragédie. En effet, si le propre de la tragédie, du point de vue de l'acteur comme de celui du spectateur, est de croire à une fiction, de même que le propre de la comédie est de ne pas se résigner à croire à la réalité de cette même fiction, alors la tragédie risque de tomber dans la comédie à chaque fois que ses acteurs et ses spectateurs se refusent à croire à la réalité de l'histoire interprétée sur la scène. Ainsi, la rencontre d'Hélène avec Ménélas (vv. 528 ss.) n'est pas comique en soi, ni incongrue par rapport au contexte dramatique dans lequel elle s'insère, comme cela a été parfois noté. Elle deviendrait comique si Ménélas persistait à ne pas croire à l'histoire de *l'eidôlon* ; elle peut être lue et appréciée comme une scène comique, si l'on fait abstraction, fût-ce pour un instant, de la suite des événements, avec le récit, par le compagnon de garde dans la grotte, de la disparition de *l'eidôlon* et l'acceptation, par Ménélas, de la fiction tragique (vv. 605-624).

Aussi, le moment où Ménélas, rassuré par les paroles du gardien, accepte finalement le récit de la vraie Hélène correspond à l'acceptation d'une réalité tragique, comme peut l'être une expérience qui a été capable de provoquer de la douleur infinie tout en étant fictive, voire artificielle comme une poupée faite d'air.

On se demande si la nouvelle version du mythe d'Hélène qu'Euripide raconte dans cette tragédie ne se propose pas de suggérer l'existence d'un lien entre le pouvoir du discours, celui des poètes en particulier, et les événements les plus douloureux de l'histoire humaine, à commencer par la guerre, comme si le poète voulait assumer la responsabilité de l'histoire devant les Athéniens recueillis au théâtre. Au fond, semble nous dire *l'Hélène*, même une guerre qui a provoqué tant de morts et d'atrocités, comme le combat épique sous les remparts de Troie, perd tout son sens, si le poète en a décidé ainsi. Et d'ailleurs, ce n'est pas tellement grave, car une nouvelle guerre, plus cruelle et plus meurtrière que la précédente, peut recommencer à nouveau, si les acteurs et les spectateurs ont accepté de se soumettre au jeu, comme cela arrive dans la partie finale de la tragédie, où Ménélas et Hélène, finalement réunis, mettent en scène un scénario de fuite hautement métathéâtral qui implique le massacre d'un grand nombre d'Égyptiens (vv. 1602-1605) :

La nef ruisselait de sang, tandis qu'Hélène, de la poupe, excitait ainsi les combattants : « Où est-elle votre gloire troyenne ? montrez-la à ces hommes barbares ! ». Dans l'ardeur du combat, les uns tombaient, et puis se relevaient ; tu aurais pu voir les morts qui gisaient sur place.

Tel est le récit du *Messenger*, qui apprend à Théoclymène la tromperie dont il a été victime, dans la scène qui précède immédiatement l'arrivée des Dioscures en *dei ex machina*. Peut-on considérer ce finale comme une véritable délivrance, au point de le comparer à un *happy and* comique, comme le suggérait Anne Pippin ?

### Conclusion

Les *Thesmophories* d'Aristophane, jouées en 411, une année après *l'Hélène*, font une grande place au dialogue intertextuel avec cette tragédie, notamment par une parodie qui prend la forme inédite du *play within the play*. Un autre élément de cette comédie pourrait peut-être renvoyer à *l'Hélène*, bien que de façon indirecte et biaisée : il s'agit du contexte rituel, la fête des Thesmophories, pendant laquelle Euripide subit un procès intenté par les femmes réunies en assemblée, pour les avoir insultées dans ses tragédies. Le thème des injures d'Euripide ainsi que la représentation du procès contribuent à la caricature comique du poète tragique, qui se trouve ici assimilé à son rival dans l'art dramatique, Aristophane<sup>30</sup>. Suivant le scénario comique, le procès contre Euripide a lieu le jour appelé *Nesteia*, jour de jeûne en souvenir du deuil de Déméter pour la disparition de Perséphone, pendant lequel les participantes au rite s'adonnaient à la pratique conventionnelle des insultes et des obscénités en jouant le rôle de Iambè dans le récit mythique (cf. Pseudo-Apollodore I, 5.1 cité plus haut). Dans la comédie d'Aristophane, le thème des injures d'Euripide prend la place des injures que lançaient les femmes dans le rite historique. On peut peut-être lire dans ce renversement, une riposte comique au geste par lequel Euripide, dans le deuxième *stasimon*

<sup>30</sup> SAETTA COTTONE 2016, *Introduction*, 7-30.

de l'*Hélène*, avait placé sa tragédie sous le signe de la tradition poétique qui suscite le rire pour apaiser le deuil.

#### ABSTRACT

L'analyse porte sur la deuxième strophe du *stasimon*, qui raconte le dépassement du deuil de Déméter par le rire. Tout en interrogeant le sens possible de la réécriture euripidéenne, qui transforme sensiblement les données mythiques traditionnelles, l'article pose la question de la place, au sein de l'*Hélène*, d'un récit qui est traditionnellement associé à un genre de poésie (la poésie iambique, ancêtre de la comédie) opposé à celui de la tragédie. L'hypothèse soutenue, qui reprend et corrige celle d'Anne Pippin (1960), est que la version euripidéenne du mythe éleusinien rend compte de façon stylisée, à l'échelle d'un chant, du mélange des tons dramatiques qui caractérise de façon tout à fait spécifique cette tragédie légère et plaisante.

#### KEYWORDS

*Hélène*, Iambè, Aphrodite, rire, deuil, tragédie.

### BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., *Îles de l'Égée (sauf Egine, Eubée, Crète)*, « Bulletin de Correspondance Hellénique » 85, 1961, 834-863.
- BOLLACK, J., *La musique au bout du désert : une composition d'Euripide*, « *Dédale* », 7-8, 1998, 343-355.
- BOLLACK, J., *Dionysos et la tragédie. Le dieu homme dans les Bacchantes d'Euripide*, Paris 2005.
- CALAME, C., *L'Hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque*, « *Kernos* » 10, 1997, 111-133.
- DE MARTINO, E., *I Gephyrismi*, « *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* » 10, 1934, 64-79.
- FOLEY, H., *The Homeric Hymn to Demeter*, translation, commentary, and interpretive essays, Princeton 1993.
- 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.

- GRÉGOIRE, H. (éd.), Euripide, vol. V, *Hélène, Les Phéniciennes*, Paris 1950.
- KANNICHT, R. (Hg.), *Euripides: Helena*, 2 vol., Heidelberg 1969.
- LORAU, N., *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999.
- MEULI, K., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Th. Gelzer, Basel-Stuttgart, 1975  
«Romania Helvetica» 20, 1943, 788 ss.
- MUREDDU, P., *Il riconoscimento di Elena come percorso di episteme*, « Prometheus » 31.3, 2005, 216-224.
- NAGY, G., *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-Londres 1979.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A., *Le Feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould e D.M. Lewis, traduzione di Andrea Blasina, aggiunta bibliografica di Andrea Blasina e Nico Narsi, Firenze 1996 [1968<sup>2</sup>].
- 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.
- RICHARDSON, N. J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- RICHARDSON, N. J., *The Homeric Hymn to Demeter : Some Central Questions Revisited*, in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford 2011, 44-58.
- ROESLER, W., *Escrologia e intertestualità*, « Lexis » 12, 1995, 117-128.
- SAETTA COTTONE, R. (éd.), Aristophane, *Les Thesmophories ou La Fête des femmes*, texte, traduction, introduction et commentaire, Paris 2016.
- SUSANETTI, D., *La via degli dèi*, Rome 2017.
- TAPLIN, O., *Fifth-Century Tragedy and Comedy : A synkrisis*, « Journal of Hellenic Studies » 106, 1986, 163-174.
- USENER, H., *Kleine Schriften*, Vierter Band : *Arbeiten zur Religionsgeschichte*, Chap. XXI : *Klagen und Lachen*, Leipzig-Berlin 1913.
- WEST, M., *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. I : *Archilochus, Hipponax, Theognidea*, Oxford 1971.
- WEST, M., *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.
- WOLFF, C., *On Euripides' Helen*, « Harvard Studies in Classical Philology », 77, 1973, 61-84.