

JULIEN BOCHOLIER

*Hélène à la lumière d'Iphigénie en Tauride : la question des stasima*¹

La grande parenté qui unit *Hélène* et *Iphigénie en Tauride* a souvent été notée : Grégoire, dans sa notice à la première, parle de « pièces jumelles »². L'une et l'autre, en effet, prennent pour sujet la version mineure d'un mythe et racontent l'évasion, grâce à l'appui d'un φίλος, d'une princesse grecque retenue en terre étrangère sous la garde d'un barbare ; l'action tragique que développe chacun des drames comporte deux moments, une ἀναγνώσις et une μηχανή³ ; cette action est pareillement mise en forme dans une structure tripartite qui se déploie autour d'un vaste épisode central⁴. Mais *l'Hélène* se distingue par sa complexité, au sens propre du terme, puisqu'elle replie, redouble⁵ des éléments qui apparaissaient sous une forme simple dans *l'Iphigénie* : ainsi y trouve-t-on deux figures de barbares ; deux prologues⁶ ; une *parodos* et une *épiparodos*⁷ ; deux scènes de reconnaissance, dont la première est inaboutie et la seconde manque d'échouer⁸ ; deux

¹ Nous tenons à remercier Christine Mauduit et Rossella Saetta Cottone, qui ont suivi de près la révision de cet article, ainsi que Marion Bourgasser et Bassel Ghotaymi, qui nous ont fait l'amitié de le relire.

² GRÉGOIRE 1950, 37. Voir aussi GRÉGOIRE 1925, 101. Pour un aperçu synthétique, PLATNAUER 1938, XV ; BURIAN 2007, 40-41. Pour une étude détaillée, MATTHIESSEN 1964, 16-63.

³ Sur la différence de proportions entre ces éléments (primat de la reconnaissance dans *IT*, de l'évasion dans *Hel.*), MATTHIESSEN 1964, 18-19.

⁴ MATTHIESSEN 1964, 19 et 62.

⁵ STROHM 1957, 85-86.

⁶ On peut parler de prologue dans les deux cas, car le chœur est absent à l'entrée du personnage ; de plus, la séquence monologue-dialogue est récurrente dans les prologues d'Euripide. Premier prologue 1-163 ; second prologue 385-514.

⁷ La *parodos*, 166 ss. ; *l'épiparodos*, 515 ss.

⁸ Entre Hélène et Teucros (68-163), entre Hélène et Ménélas (541-710). Ces deux scènes appartiennent au même mouvement dans *l'Iphigénie* et se placent au second épisode.

plans de salut⁹ ; deux scènes de duperie¹⁰. C'est même la structure formelle de *l'Hélène* dans son entier qui est traversée par le double : si le chœur commence par s'effacer après *l'épiparodos* et n'est plus que le spectateur d'une action où il n'a aucune part, l'établissement de la *μηχανή* marque le retour de l'alternance régulière entre épisodes et *stasima*. Ce n'est en revanche pas le cas de *l'Iphigénie*, où la succession des parties parlées et chantées n'a rien d'irrégulier¹¹.

Ces points de ressemblance et de divergence que l'on peut observer à l'échelle globale invitent à étudier de façon plus serrée la seule question des *stasima*¹², afin de voir s'il est possible de dégager un faisceau de parenté thématique, structurelle ou fonctionnelle qui pourrait aider à la compréhension du plus problématique d'entre eux, le deuxième de *l'Hélène*. La méthode, qui se veut donc comparatiste, reconnaît d'emblée ses limites¹³ : si les deux drames ont beaucoup en commun, il ne s'ensuit pas qu'ils soient en tout symétriques, et l'on pourrait risquer, en voulant éclairer *l'Hélène* par *l'Iphigénie*, de ne pas assez marquer la différence spécifique de chacune. L'approche comparatiste sera donc pratiquée dans un esprit heuristique, pour éviter toute pétition de principe. Les choses ainsi posées, remarquons que le rapprochement de *l'Hélène* et de *l'Iphigénie* sous le rapport du chant n'est pas neuf : Grégoire, là encore, l'a bien noté, qui écrit dans sa notice à la seconde que « le troisième *stasimon* de *l'Iphigénie* est presque sans lien avec l'action. Le chœur, qui attend anxieusement des nouvelles de la réussite du complot, entonne un péan en l'honneur d'Apollon,

⁹ Pour se concilier Théonoé, 813 ss. (stichomythie) ; pour mystifier Théoclymène, 1033 ss. (distichomythie).

¹⁰ De part et d'autre du *stasimon* 2 (1186-1300 et 1390-1440).

¹¹ Comme *l'Hélène*, *l'Iphigénie* comporte un long épisode central ; notons cependant qu'il est ponctué en son milieu par un bref *kommos* (644-656), dont on peut se demander s'il constitue une césure significative. Rien de comparable, en revanche, dans *l'Hélène*.

¹² Sur cette question, laissée de côté par MATTHIESSEN 1964 dans sa *σύγκρισις*, voir HOSE 1991, 19-34.

¹³ La comparaison ne servira pas à la datation relative des deux pièces. Nous considérons, avec la plupart des commentateurs (hors Wright, récemment, et d'autres, plus anciens, listés par LESKY [1972] 1983, 470 n. 214) que *l'IT* précède *l'Hel.*, comme le montre le critère métrique (CROPP-FICK 1985, 23). Pour une synthèse, WRIGHT 2005, 45-46.

et s'attarde à conter [...] ἱερός λόγος du temple de Delphes. Paraillement dans *l'Hélène*, un véritable *embolimon* est consacré au mythe de Déméter et Coré »¹⁴. Pour fonder cette équivalence sur davantage qu'une première vue, il est utile de la contextualiser en examinant l'ensemble des *stasima*, afin d'éprouver si elle est l'incarnation particulière d'un rapport de parenté plus large ; c'est sur la base des acquis tirés de cette enquête que l'on reprendra à nouveaux frais l'étude comparée du deuxième *stasimon* de *l'Hélène* et du troisième de *l'Iphigénie*.

Il est question ici des seuls *stasima*. Est-ce à dire que les *parodoi* des deux pièces ont peu à nous apprendre ? Notons seulement leur remarquable similitude : un dialogue, en forme de lamentation, entre la protagoniste et ses compagnes. La symétrie entre les deux pièces n'est pourtant pas parfaite, et cela tient à l'effet de dédoublement si caractéristique de *l'Hélène* : dans *l'Iphigénie*, la *parodos* prend la forme d'un *kommos* astrophique, où la protagoniste commence par pleurer la mort d'Oreste¹⁵, puis se lamente sur son propre sort¹⁶ ; en revanche, dans *l'Hélène*, s'ajoute à la *parodos* antistrophique régulière, qui suit d'assez près le mouvement de celle de *l'Iphigénie*¹⁷, un dialogue lyrique astrophique¹⁸, qui reprend les thèmes de déploration de la *parodos*. Le thrène est donc répété. L'examen du détail de ces morceaux lyriques ne nous retiendra pas : ils présentent une matière sensiblement différente, et cela tient à la différence des sujets.

Le premier *stasimon* de *l'Iphigénie* nous occupera moins longtemps encore, et pour la raison simple qu'il n'a pas d'analogue dans *l'Hélène*, dont le premier mouvement ne comprend pas d'intervention chorale après *l'épiparodos* ; *l'Iphigénie*, qui est construite de façon plus traditionnelle, admet régulièrement un chant après le premier récit de messenger et le monologue de l'héroïne – deux

¹⁴ GRÉGOIRE 1950, 101. Sur la pertinence du terme d'*embolimon* ici, voir p. 223 s.

¹⁵ *IT* 143-178.

¹⁶ *IT* 203-228.

¹⁷ Là aussi l'héroïne commence par pleurer ses proches (191-210) avant son propre sort, dans une longue épode (229-251). Le développement libre de longues épodes, hors donc de toute *responsio*, est caractéristique de la lyrique tardive d'Euripide, sans doute sous l'influence de la Nouvelle Musique.

¹⁸ *Hel.* 330-384.

formes qui n'ont pas d'équivalent dans l'*Hélène*¹⁹. Ce *stasimon* progresse en deux temps : le premier mouvement est consacré à des spéculations sur l'origine des Grecs ; le second, qui concerne de plus près le chœur lui-même, se fait l'écho du souhait formé par Iphigénie de mettre à mort Hélène et se clôt sur le rêve nostalgique de retrouver la patrie. Dans ces deux temps, le chœur est de plain-pied avec l'action dramatique et proche de sa protagoniste ; mieux encore, il est doué de désirs propres et d'un caractère.

Le deuxième *stasimon* de l'*Iphigénie* offre un terrain plus propice à l'enquête comparatiste si on le confronte au premier de l'*Hélène*. Sur le plan de la progression dramatique, d'abord, ces deux chants s'insèrent fonctionnellement à la même place, après un long épisode qui a vu la reconnaissance double et la machination du plan de salut. Si l'on observe les choses de plus près encore, on constate qu'ils suivent tous deux une prière que la protagoniste adresse à la ou aux divinités qui l'ont placée dans la situation que l'on sait : Artémis, dans le cas d'Iphigénie ; Héra et Aphrodite, dans le cas d'Hélène²⁰. Par là se signale la position nodale de ces deux chants dans l'économie du drame : l'un et l'autre marquent que l'on passe à la mise en œuvre de l'action de salut et de la ruse qui la conditionne ; aussi bien seront-ils tous deux pareillement suivis par l'entrée du roi barbare.

Au niveau thématique, on est frappé par une certaine communauté de motifs (le chant plaintif de l'oiseau, les souffrances causées par la guerre de Troie), mais aussi par une évolution sensiblement différente du propos dans la seconde partie de chaque chant : là où la déploration initiale de l'*Iphigénie* s'éclaire de la perspective d'un retour en Grèce déjà palpable, celle de l'*Hélène* s'approfondit d'un sombre '*vanitas vanitatum*'. Cet écart se retrouve relativement à l'action tragique : le chant de l'*Iphigénie*, qui prolonge les espoirs qu'offre la *μηχανή*, est parfaitement intégré

¹⁹ On y trouve pourtant bien un premier messenger (*Hel.* 605-621). Mais son récit est trop bref pour être comparable au morceau d'épopée burlesque qu'est celui du bouvier (*IT* 260-339). De plus, le premier récit de l'*Iphigénie* était certainement prononcé par le deutéragoniste (selon le principe de HERMANN 1840, 34) ; dans l'*Hélène*, il est nécessairement confié au tritagoniste. Leur statut est donc différent.

²⁰ *IT* 1082-1088 ; *Hel.* 1093-1106.

au drame²¹, en amont comme en aval ; en revanche, le chœur de l'*Hélène* ne tient aucunement compte du plan de salut des personnages²².

Revenons d'abord sur les éléments de parenté²³ entre les deux chants. Il est évident que les ouvertures des *stasima* se répondent presque trait pour trait²⁴ : toutes deux sont des adresses²⁵ à un oiseau – dans l'*Iphigénie*, l'alcyon ; dans l'*Hélène*, le très classique rossignol – pleurant la perte d'un φίλος²⁶ ; la dimension auto-référentielle est claire dans les deux cas, le chant de l'oiseau renvoyant à celui du chœur²⁷. Ces déplorations constituent un contrepoint à l'action de salut déjà en marche et au dénouement heureux qu'elle promet d'amener. Toutefois, ce contrepoint est motivé différemment dans chacun des drames. Dans l'*Iphigénie*, il tient à l'identité lyrique du chœur, à sa *persona* : les jeunes Grecques soupirent après les fêtes déliennes d'Artémis Lochia, puis se rappellent le jour de leur mise en servage ; c'est leur tristesse qui s'oppose donc momentanément à la joie des personnages proches de leur délivrance ; c'est cette tristesse qu'elles espèrent vaincre en quittant la Tauride avec eux. Dans l'*Hélène*, en revanche, la déploration n'est pas liée à la *persona* chorale, non plus qu'à l'avancement de l'action ; au contraire, elle en excentre le spectateur et

²¹ Iphigénie s'est adressée peu avant le premier *stasimon* aux femmes du chœur pour obtenir leur silence complice (1056 ss.) ; pour prix de leur aide, elle leur promet de les ramener avec elle en Grèce (1068). C'est ce que réalisera le retournement final qui, en rabattant le navire sur la côte, permettra qu'y embarquent les femmes du chœur ; leur destin en Grèce était sans doute révélé par Athéna dans des vers aujourd'hui perdus. Dans l'*Hélène*, c'est Théonoé qui tient la place du chœur de l'*Iphigénie* : c'est son silence complice qui rend possible la fuite des deux époux ; et c'est de son sort que s'occupera l'*exodos*. Cela a pour effet de rejeter le chœur à la marge de l'action : ainsi, quand Hélène lui demande son silence, c'est assez tard (1387 ss.), en peu de mots et sans grand égard pour son sort futur. MATTHIESSEN 1964, 46.

²² Sur le décalage du chœur par rapport à l'action, voir M. Zammit dans ce volume.

²³ Voir par ex. KYRIAKOU 2006, 351.

²⁴ Dans l'*Hélène*, l'apostrophe tient de l'invocation religieuse. Voir KRANZ 1933, 239 et BURIAN 2007, *ad loc.*

²⁵ Ces longues apostrophes initiales sont un trait de la lyrique tardive d'Euripide. Cf. Aristoph. *Ra.* 1309 ss.

²⁶ *IT* 1093 ; cela va de soi dans *Hel.* car la légende d'Itys est bien connue.

²⁷ *IT* 1094-1095 et *Hel.* 1112.

lui signifie ainsi que la version mineure du mythe, qu'il voit se rapprocher d'une issue heureuse, n'efface rien des malheurs bien connus de la version majeure²⁸. La première strophe entretient habilement une forme d'incertitude sur l'identité de l'Hélène que Pâris amena à Troie : εἶδωλον ou non, les funestes effets de la guerre n'en sont pas changés. D'une forme commune (la plainte de l'oiseau), Euripide tire donc deux incarnations différentes et adaptées à chaque pièce. Cet écart est encore creusé par ce qui suit, dans la seconde paire strophique. D'un côté, le chœur de *l'Iphigénie* se représente l'arrivée radieuse de sa maîtresse à Athènes, escortée par les dieux²⁹ ; de l'autre, le chœur de *l'Hélène* médite sur la fragilité de l'existence humaine, exposée à des dieux indéchiffrables et à la folie de la guerre³⁰. Les deux positions du chœur à l'égard du drame – intégré ou distancié – sont donc bien confirmées. L'effet dramatique est également très différent : dans *l'Iphigénie*, la victoire du plan de salut de l'héroïne est présentée comme acquise ; la suite – la scène de tromperie – excitera donc le pur plaisir d'un spectateur désormais supérieur à l'intrigue, qui assistera avec jubilation à une mystification dont le succès ne fait plus de doute ; dans *l'Hélène*, en revanche, la réussite du plan de salut n'est pas déjà donnée à voir, ce qui permet d'installer plus aisément la duplication de la scène de tromperie, dont on se demandera jusqu'au bout si elle va vraiment réussir.

Ces différences semblent donc relativiser la parenté d'inspiration que l'on notait tout d'abord. Mais c'est sans compter le troisième *stasimon* de *l'Hélène*. En effet, ce *propemptikon*³¹, adressé au navire qui doit rendre Hélène au sol de Lacédémone, paraît avoir beaucoup en commun avec la seconde moitié du deuxième *stasimon* de *l'Iphigénie*³², celle-là même que ne reprenait pas le premier de *l'Hélène*. Notons les nombreux points d'équivalence entre les deux chants : la pentécontère argienne est devenue une nef phé-

²⁸ Voir ZUNTZ 1960, 217.

²⁹ *IT* 1123 ss.

³⁰ *Hel.* 1137 ss.

³¹ Le second *stasimon* de *l'Hippolyte* n'est pas sans rapport avec ce chant (PADEL 1974) ; mais les points de ressemblance sont encore plus nets avec *l'Iphigénie*.

³² Voir CROPP 2000, 239 et KYRIAKOU 2006, 367.

nicienne³³ ; les beaux chœurs de Délos l'ont cédé aux fêtes d'Hya-cinthos³⁴ ; c'est le même désir de retrouver les chœurs de jeunes femmes³⁵ ; c'est la même fantaisie escapistes³⁶ de s'envoler jusqu'à la Grèce³⁷. En somme, si la première moitié du deuxième *stasimon* de *l'Iphigénie* a été conservée et approfondie dans son analogue de *l'Hélène*, la seconde, elle, semble avoir été translatée dans ce *stasimon* final. La première opération a abouti à ce que le chœur de *l'Hélène* prenne du surplomb sur l'intrigue, qu'il paraît alors abandonner avec sa *persona* ; la seconde opération, en revanche, le ramène de plain-pied dans le drame³⁸. Cette ponctuation joyeuse intervient en position finale dans *l'Hélène*, comme une délivrance après les deux scènes de duperie, tandis que dans *l'Iphigénie*, elle précédait la scène correspondante. Cela confirme ce que nous observions plus haut, que la distribution de la matière lyrique dans *l'Hélène* légitime la double mystification.

À ce stade, la communauté d'inspiration entre les parties chorales des deux drames est patente : on y trouve deux *parodoi* en forme de thrène ; deux chants d'oiseau plaintif ; deux retours glorieux et festifs en Grèce. Mais ces motifs sont accommodés à chaque pièce et au rôle qu'y tient le chœur à ce moment-là de l'action. Sur la base de ces acquis, la comparaison du troisième *stasimon* de *l'Iphigénie* et du deuxième de *l'Hélène* est d'autant plus recevable, attendu que leurs points de ressemblance n'apparaissent plus comme une coïncidence occasionnelle, mais comme participant d'un rapport de parenté plus large.

À première vue, comme le faisait remarquer Grégoire, ce sont là deux chants si détachés de l'action que l'on a pu songer à les qualifier d'*embolima*, autrement dit des formes d'*intermezzo* brillant, sans rapport aucun avec le drame. Force est de constater, en effet, que les deux morceaux proposent un récit sans lien immédiat à la

³³ *IT* 1123 et *Hel.* 1451.

³⁴ *IT* 1096 et *Hel.* 1469.

³⁵ *IT* 1143-1146 et *Hel.* 1465-1468.

³⁶ Sur l'usage de ce motif, récurrent chez Euripide, BARRETT 1964, 397.

³⁷ *IT* 1137-1142 et *Hel.* 1478-1486.

³⁸ Sa *persona* ne passe pas pour autant au premier plan, puisqu'il n'exprime nul regret de ne pouvoir suivre la protagoniste dans sa fuite.

tradition mythique où s'inscrivent les personnages : en cela, ils se distinguent, par exemple, des légendes thébaines constamment rappelées par le chœur des *Phéniciennes*, des noces de Thétis et de Pélée chantées dans le troisième *stasimon* de *Iphigénie* à Aulis – où Achille est un acteur important et la question du mariage une donnée dramatique majeure – ou du chant sur l'agneau d'or au deuxième *stasimon* de *l'Électre*. Pour éviter ce que le terme d'*embo-limon* pouvait avoir de polémique et d'inexact, puisque Aristote ne l'emploie pas au sujet d'Euripide, mais d'Agathon³⁹, la qualification, due à Kranz, de *stasima* dithyrambiques a pu paraître une voie plus prudente. S'appuyant sur les quelques pièces de Bacchylide qui nous sont parvenues, et principalement sur les *Eiitheoi*, Kranz conclut que le genre du dithyrambe se distingue d'abord par la primauté de la narration, qui y est travaillée pour elle-même et sans être vraiment articulée à une circonstance religieuse⁴⁰. Le terme d'*ἱστορία*, que les scholies⁴¹ appliquent à de tels chants, traduit un sentiment semblable et les rapproche d'une autre forme ionienne, *l'Hymne homérique*, marqué lui aussi par une narration objective, en *er-Stil*⁴², sans rapport particulier au culte ou à la prière⁴³. De Bacchylide, les *stasima* d'Euripide paraissent notamment imiter la progression, à pas égal, de la structure strophique et de la logique du récit⁴⁴ : une unité strophique s'y termine souvent sur un élément appelant un dépassement, une explication ou une résolution dans l'unité strophique suivante. La chose est assez claire dans nos deux chants pour qu'il ne soit pas besoin d'en faire l'examen détaillé.

Outre cette caractérisation générale, notons que chacun des deux *stasima* présente la version mineure d'un mythe bien établi par les *Hymnes* homériques : l'arrivée d'Apollon à Delphes, dans

³⁹ *Po.* 1456a 30.

⁴⁰ KRANZ 1933, 253. C'est le critère retenu par Aristarque dans sa querelle avec Callimaque sur le genre de la *Cassandre* de Bacchylide (voir *Scholia* p. 128 Maehler 2003).

⁴¹ *In* Aristoph. *Ach.* 443 (sur les *Phéniciennes* notamment).

⁴² MILLER 1986, 2-3.

⁴³ WÜNSCH 1914, 142 distingue entre la forme objective et la forme subjective de l'hymne. Sur la distinction entre hymne rhapsodique et hymne cultuel, MEYER 1933, 2-8.

⁴⁴ KRANZ 1933, 254.

l'Iphigénie ; le deuil et la pacification de Déméter, dans *l'Hélène*. Voyons en quoi les légendes retenues par Euripide tranchent avec la tradition, et commençons par *l'Iphigénie*. La « Suite pythique » de *l'Hymne à Apollon* nous racontait bien le meurtre du serpent, comme notre pièce, mais ne disait rien d'une possession antérieure de l'oracle par un autre que Loxias : il en était le fondateur. Il est légitime de compléter cette version laudative et volontairement limitée⁴⁵ par d'autres sources qui donnent un aperçu plus large des légendes delphiques. Pindare⁴⁶ raconte ainsi qu'Apollon s'empara de Pythô par la force et que Gaia, qui tenait probablement les lieux, voulut le jeter dans le Tartare en représailles. C'est ce que confirme, sur un mode très adouci – car conforme au propos de la pièce – le prologue des *Euménides*, où Apollon n'est pas le premier venu à Pythô, mais prend pacifiquement la suite de divinités chtoniennes (Gaia, Thémis, Phoibé) qui possédaient l'oracle avant lui⁴⁷. À ce stade, donc, seule la connexion du serpent à l'oracle de Gaia, dont il est le gardien, n'est pas attestée avant la version d'Euripide⁴⁸ ; mais la nature de l'animal, éminemment lié au monde souterrain, laisse penser qu'il n'y avait là qu'un pas aisément franchissable, et l'on aurait tort d'y voir un effet de la *mythopoiesis* du dramaturge. Reste tout de même la jeunesse du dieu, que notre *stasimon* met fort en valeur et qui ne se retrouve ni dans *l'Hymne* ni chez Eschyle⁴⁹. C'est ici le témoignage des arts figurés qui relativise l'originalité du motif, puisqu'un lécythe à figures noires⁵⁰ du milieu du V^e s. nous montre déjà Apollon, dans les bras de sa mère, en train de décocher ses flèches contre le serpent. Par conséquent, c'est seulement dans la seconde moitié du récit, donnée par l'antistrophe, qu'il est permis de voir une innovation mythique notable, à savoir la concurrence oraculaire que se livrent Gaia et Apollon, et qui n'est nulle part attestée sous cette

⁴⁵ GANTZ [1993] 2004, 162.

⁴⁶ Fr. 55 SM.

⁴⁷ *Eu.* 1-6.

⁴⁸ DEFRADAS 1954, 90.

⁴⁹ *IT* 1249-1250.

⁵⁰ Cab. Méd. 306. Voir FONTENROSE 1959, 17. Cléarque (fr. 64 W) parle d'une statue de bronze à Delphes qui représentait Léto tenant Apollon dans ses bras face au serpent. Sur l'antiquité de cette sculpture, WEHRLI 1969, 69.

forme⁵¹. Passons brièvement à l'*Hélène* et à la version mineure du mythe qu'elle propose. Ici, les nouveautés sont assez claires : il y a d'abord l'assimilation de Déméter à Cybèle, qui fait sûrement fond sur des réalités cultuelles contemporaines⁵², mais nous met en tout cas bien loin du décor éleusinien habituel ; il y a surtout l'étrange consolation de la déesse par le frapement du *tympanon* et le don de *l'aulos*, qui transpose étonnamment ce qui rendait le sourire à Déméter dans l'*Hymne homérique* : les obscénités d'Iambè⁵³. La séquence homérique est aussi un peu bouleversée⁵⁴ : l'apaisement de la déesse, qui précédait la fin des récoltes et la disette dans l'*Hymne*, prend ici la place de sa consolation définitive – et il n'est dit mot de la restitution partielle de Perséphone. On a donc le sentiment que le don musical est le substitut, dans la grammaire du mythe, du retour à la vie de Perséphone.

En outre, ces versions mineures concernent chacune un mythe qui, dans les *Hymnes*, fait l'étiologie d'une institution religieuse majeure du monde hellénique. La chose est assez claire dans le cas de l'*Iphigénie*, avec la fondation de l'oracle apollinien. En revanche, dans l'*Hélène*, censée reprendre à sa manière l'établissement des mystères d'Éleusis, on est plus dubitatif : l'appareil asiatique introduit par l'assimilation de Déméter à Cybèle nous éloigne beaucoup de ce grand culte attique. Toutefois, la présence de la musique orgiastique, à la fin de la strophe 2, et d'un cortège bachique, dans l'antistrophe 2, pour compréhensible qu'elle soit dans le contexte phrygien amené par la Grande Mère⁵⁵, n'est pas sans rapport avec la réalité des Grands mystères : le cinquième jour du festival avait lieu la *πομπή* d'Iacchos, d'Athènes à Éleusis, où se pressait la foule des pèlerins, parés de couronnes et d'habits

⁵¹ Naturellement, il est difficile d'apprécier précisément l'ampleur de cette innovation, vu le caractère fragmentaire de la documentation dont on dispose. Notons qu'Orphée attribuait un oracle commun à Apollon et à la Nuit (Plut. *De sera* 28). Il se peut qu'Euripide ait marié la rivalité entre Gaia et Apollon à cette légende orphique.

⁵² KANNICHT 1969, II, 329 ss. et CERRI 1983.

⁵³ Sur la portée métapoétique de ce remplacement, voir R. Saetta Cottone dans ce volume.

⁵⁴ Voir A. Bernabé dans ce volume.

⁵⁵ Dionysos était traditionnellement associé à la Grande Mère d'après Strabon (X, 469), comme le montre le *Palamède* d'Euripide (589 Kn.). SCOTT 1909, 164.

de fête⁵⁶ ; si l'on en croit le témoignage de l'*Ion* et des *Grenouilles*⁵⁷, la fête se prolongeait en une *παννυχίς*⁵⁸, après l'arrivée du cortège devant le sanctuaire éleusinien. Iacchos était à l'origine un dieu distinct de Dionysos, mais l'assimilation des deux était déjà faite à l'époque de notre pièce⁵⁹. Il est donc possible de voir dans le *stasimon* de l'*Hélène* une manière d'étiologie⁶⁰ de la grande *πομπή* éleusinienne – présentée, certes, sous un jour oriental. Mais puisque Cybèle équivaut ici à Déméter, le cortège d'Iacchos pourrait, réciproquement, se transposer dans le thiase bachique de l'antistrophe 2⁶¹. Cela ajouterait au syncrétisme du *stasimon* en même temps qu'à la ressemblance entre nos deux chants.

À présent qu'a été établie la communauté générique et thématique de nos *stasima*, il convient de voir comment en est distribuée la matière et d'envisager la question de la structure. Notre belle équivalence semble ici prendre fin. D'un côté, dans l'*Iphigénie*, on trouve une paire strophique strictement symétrique (a/a') ; de l'autre, dans l'*Hélène*, c'est un système asymétrique (aa'b/b'), composé de deux paires strophiques, où la principale rupture se fait avant l'antistrophe 2, le récit mythique ayant atteint son terme à la fin de la strophe 2. Cette composition est confirmée par l'énonciation. Dans l'*Hélène*, en effet, le passage du récit rhapsodique, fait à la troisième personne, à une adresse directe dans l'antistrophe 2, semble-t-il à la protagoniste⁶², est très clair ; dans l'*Iphigénie*, notons aussi un changement, quoique moins apparent à première vue, entre la strophe, d'énonciation mixte, qui combine *er-Stil* et *du-Stil*, et l'antistrophe, écrite en pur style objectif, comme le récit de l'*Hélène* dans son entier. C'est encore ce que confirme l'examen de la logique narrative de chacun de deux chants. Dans l'*Hélène*, les trois premières unités strophiques sont solidaires, chacune

⁵⁶ FOUCART 1914, 324-339 et MYLONAS 1961, 252-258.

⁵⁷ *Ion* 1074 ; *Ra.* 324 ss.

⁵⁸ Cf. *Hel.* 1365. Mais la *παννυχίς* s'explique aussi par son association traditionnelle au dionysisme.

⁵⁹ *Ant.* 1152.

⁶⁰ La dimension étiologique est confirmée par *τότε προῶτα*, 1348.

⁶¹ GRÉGOIRE 1950, 13.

⁶² C'est l'hypothèse la plus courante, mais on a parfois supposé d'autres destinataires (Aphrodite, Perséphone). Voir N. Assan et I. Stathopoulos dans ce volume.

des deux premières appelant un dépassement (le deuil [a] ; la fin des récoltes [a'] ; la pacification [b]). En revanche, dans *l'Iphigénie*, rien à la fin de la strophe n'appelle logiquement l'antistrophe, laquelle relance le récit à un point où il paraissait achevé, puisque Apollon avait tué le serpent et pris possession de l'oracle. Ces différences structurelles invitent à considérer désormais chaque chant à part de l'autre, pour en comprendre le fonctionnement propre.

Commençons par *l'Iphigénie* et sa strophe, qui paraît donc constituer une entité autonome, à l'énonciation mixte⁶³. Certes, il est possible de trouver une combinaison de *er-Stil* et de *du-Stil* dans un contexte par ailleurs rhapsodique⁶⁴ ; néanmoins, d'autres indices nous inclinent à penser que cette strophe n'est pas une narration au sens strict. De fait, en quoi consiste le récit ? Presque en un verbe : ἔκανε⁶⁵. De quoi s'occupe donc l'essentiel de la strophe ? L'ouverture présente la naissance et les attributs⁶⁶ des dieux⁶⁷ dans un style encomiastique⁶⁸ ; puis, c'est l'arrivée de Léto au Parnasse, lieu béni qu'animent les fêtes et les danses⁶⁹ ; le meurtre du serpent étant donc balayé en un verbe, la strophe se conclut sur l'image d'Apollon en majesté dans son sanctuaire⁷⁰, et sur les bienfaits qu'il consent aux mortels⁷¹. À

⁶³ L'autonomisation des unités strophiques caractérise la lyrique tardive d'Euripide. KRANZ 1933, 250.

⁶⁴ Mais les adresses directes sont d'ordinaire limitées à l'épilogue. *L'Hymne à Apollon*, qui comporte du style direct dans le corps de l'hymne, fait figure d'exception (MILLER 1986, 2 n. 4). En revanche, la combinaison *er-Stil* / *du-Stil* peut être un trait du style cultuel (NORDEN 1913, 163).

⁶⁵ *IT* 1251.

⁶⁶ Apollon, 1236-7 et Artémis, 1237-8.

⁶⁷ Il est plus prudent de maintenir le texte de L en 1237, qui porte un relatif féminin renvoyant à Artémis. Pour des parallèles de cette construction, voir PLATNAUER 1938 *ad loc.* L'association du frère et de la sœur dans ce mythe est attestée par ailleurs. Voir GANTZ [1993] 2004, 163.

⁶⁸ La stérilité de Délos devient ici abondance, *IT* 1235. Certains éditeurs en ont été si surpris qu'ils ont voulu corriger le texte. Voir PLATNAUER 1938, *ad loc.* La même abondance se retrouve dans l'évocation des eaux de l'Inopus, *IT* 1242 (cf. Call. *H. Del.*, 206) ; ce dernier passage ayant été diversement corrigé (KYRIAKOU 2006, 396), certains y voient une référence non à Délos, mais au Parnasse.

⁶⁹ *IT* 1243. Il s'agit des φαναί de Dionysos.

⁷⁰ *IT* 1251-1254.

⁷¹ *IT* 1255-1257.

en croire Furley⁷², ce parcours correspond à celui d'un hymne cultuel, où la célébration du dieu sert un dessein de persuasion et vise l'établissement d'une relation de χάρις entre lui et les hommes. On est finalement assez loin d'un récit plaisant, valant d'abord pour le μῦθος qu'il développe. Cette impression vient aussi de ce que le *stasimon* est immédiatement précédé par les apprêts d'une (fausse) cérémonie religieuse⁷³ : Iphigénie, Oreste et Pylade viennent de sortir en grand cortège, prétendument pour accomplir un rite de purification. La couleur cultuelle de la strophe la rattache donc à l'intrigue en cours : le chœur transpose sur le plan lyrique la cérémonie qui se réalise au même moment hors scène ; bien plus, par le péan laudateur qu'il entonne, il recherche l'assistance d'Apollon en cette circonstance décisive pour l'accomplissement de ses prophéties⁷⁴, et signale qu'au travers de ce faux rituel à Artémis, c'est le vrai triomphe de son frère qui se prépare⁷⁵. Contrairement, donc, à une première impression, le début du *stasimon* de *l'Iphigénie* n'est pas détaché du drame, ce qui cadre bien avec la *persona* sympathique aux intérêts de l'action que le chœur y avait dessinée jusque-là.

Voilà qui nous amène à mieux étudier la spécificité de l'antistrophe, qui seule est proprement en style objectif et contient la version mineure du mythe. Le thème de la jeunesse du dieu, déjà présent dans la strophe et attesté par ailleurs, y reçoit un développement inédit, celui d'Apollon suppliant Zeus de son bras enfantin⁷⁶. Le rire complice qu'il inspire alors à son père⁷⁷ est un trait de douce familiarité qui rappelle l'amusement du roi des dieux devant la roublardise d'Hermès dans *l'Hymne homérique*⁷⁸ ; par là

⁷² FURLEY 1995, 37 ss. Mais il ne paraît pas nécessaire de ramener cette strophe à un *prosodion* ni de penser qu'elle légitime la ruse d'Iphigénie aux yeux de Thoas (par convention, les personnages n'entendent pas ce que chante le chœur dans les *stasima*).

⁷³ IT 1222 ss.

⁷⁴ C'est le sens même du péan, chant de délivrance dans l'adversité. Il est toujours adressé à une divinité tenue pour salvatrice, qu'il soit imploration ou action de grâce. Voir KÄPPEL 1992, 28.

⁷⁵ Cela est d'autant plus net si l'on conserve le texte de L en 1237, qui s'ouvre ainsi sur le couple Apollon/Artémis (symétrique d'Oreste/Iphigénie).

⁷⁶ IT 1271.

⁷⁷ IT 1274.

⁷⁸ *h.Merc.* 389.

se signale l'inspiration rhapsodique. Plus fondamentalement, c'est la concurrence oraculaire de Gaïa et d'Apollon qui arrête l'attention. Que permet donc cette subite relance narrative ? De présenter des figures qui réfléchissent certains aspects du drame. Rappelons le prologue : d'un côté, le songe d'Iphigénie, sur la foi duquel elle croit son frère mort ; de l'autre, l'oracle d'Apollon, qui a mené Oreste chez les Taures. Or, que lisons-nous dans l'antistrophe ? La concurrence des songes – oracles de la Terre – et des prophéties d'Apollon : cela transpose tout naturellement la concurrence des deux fils d'intrigue exposés dans le prologue et actifs jusqu'à la reconnaissance⁷⁹. Cette rivalité se solde par la victoire d'Apollon sur les songes de Gaïa : au même moment, se réalise symétriquement la victoire du plan de salut nécessaire à l'accomplissement des prophéties du dieu de Delphes. Mais Apollon ne triomphe pas immédiatement et souverainement de son ennemie ; il doit s'en remettre à Zeus : ce n'est pas sans évoquer les voies difficiles et parfois tortueuses⁸⁰ que suit sa providence dans la pièce – jusqu'à la péripétie finale⁸¹. La conclusion même du récit, où Zeus ôte *l'ἀληθοσύνη* aux visions chtoniennes⁸², renvoie aussi à l'intrigue : précisément, n'est-ce pas parce qu'Iphigénie n'a pas saisi le sens *latent* de son songe qu'elle a mal interprété les signes reçus et cru son frère mort ? On le voit, le plaisir du récit que permet la relance inattendue de l'antistrophe est doublé d'une dimension réflexive : la légende mineure sert de miroir au drame.

Le troisième stasimon de *Iphigénie* est donc intimement lié à l'action tragique : d'abord, par une relation de contiguïté (la couleur culturelle de la strophe) et d'à-propos (la strophe est un péan propitiatoire) ; mais aussi par un rapport réflexif, puisque l'antistrophe transpose et ressaisit l'intrigue. Il est d'autant plus facile au chœur d'adopter ce regard métadramatique qu'on touche ici à

⁷⁹ Euripide joue en virtuose de cette impulsion dramatique : c'est parce qu'Iphigénie croit son frère mort que, pleine de rage (348 ss.), elle prétend sacrifier ces Grecs dont nul ne peut être Oreste ; lorsqu'elle apprend que son frère est en vie, elle proclame ses songes trompeurs (569) – pour mieux risquer de les accomplir, en acceptant qu'Oreste se sacrifie. Oreste déclare alors la fausseté des oracles d'Apollon (711 ss.).

⁸⁰ D'où l'importance du thème de la *τύχη* (475 ss.). Cf. *Hel.* 711 ss. et 1140 ss.

⁸¹ Pour une subtile interprétation prospective de l'antistrophe, HOSE 1991, 25.

⁸² *IT* 1278.

la fin du drame, ce qui lui permet de quitter sa place très contemporaine de l'action.

Ces conclusions posées, retournons à l'*Hélène*. Le deuxième *stasimon* n'admet pas d'analogue à la strophe du troisième *stasimon* de l'*Iphigénie*, la suture avec le drame étant réalisée par une adresse directe dans l'antistrophe 2 ; la méthode comparatiste ne sera donc guère utile ici. En revanche, l'antistrophe de l'*Iphigénie* a un correspondant dans l'*Hélène*, tant pour l'énonciation que pour la version mineure du mythe qui y est développée : c'est l'ensemble des trois premières unités strophiques (aa'b) du *stasimon*⁸³. Reste à savoir s'il présente le symétrique de la vision réflexive qu'offrait l'*Iphigénie*. L'apport essentiel de la version mineure du mythe, l'équivalent donc de la rivalité entre Apollon et Gaia dans l'*Iphigénie*, consiste dans le don de la musique comme moyen de consolation. L'association du *tympanon* et de l'*aulos* avec Cybèle n'a rien qui puisse surprendre, puisqu'ils étaient attachés à son culte⁸⁴, mais leur inscription dans l'histoire de Déméter – et surtout leur substitution au retour de Coré – ne pouvait manquer de frapper le spectateur. Il est assez naturel de déceler une intention métopoétique⁸⁵ dans la place de choix réservée ici à l'*aulos*, particulièrement en contexte tragique et dans le proche voisinage des Charites et des Muses⁸⁶. Cette observation se précise si l'on s'intéresse au statut de l'instrument à l'époque. À partir du milieu du V^e siècle, pour des raisons dont le détail nous échappe⁸⁷, la place de l'*aulos* dans la cité devient ambiguë⁸⁸ : quoique très lié

⁸³ Leur enchaînement narratif est facilité par la continuité métrique, puisque le dimètre choriambique domine dans les deux parties.

⁸⁴ Cf. *Ba.* 120-134. L'*Aulos* en question est l'*élumos* ou *aulos* phrygien, au son grave et rauque (cf. βαρύβρομον, 1350). Voir BÉLIS 1986.

⁸⁵ Sur la portée générique de la réflexion, PIPPIN 1960, 156 et R. Saetta Cottone dans ce volume.

⁸⁶ Ces déesses ne sont pas impliquées par le contexte orgiastique. Leur présence donne du relief à un instrument dont la présence pourrait n'être que topique. Sur leur dimension métopoétique, voir HF 673.

⁸⁷ Pour une synthèse, CAIRE 2015. Raisons politiques (la guerre [457-447] entre Athènes et Thèbes ; Thèbes était la patrie des aulètes [cf. Aristoph. *Ach.* 860 ss.]). Raisons idéologiques (l'éthos du citoyen, WILSON 1999, 60 et 62). Possible influence de Damon (BESCHI 1996, 43 ss.).

⁸⁸ Il cesse d'être enseigné aux jeunes gens bien nés. Voir Aristote *Pol.* VIII 1341a 10.

à la vie athénienne et à ses festivals, il est perçu dans le même temps comme exogène⁸⁹. C'est ce que paraît exprimer un mythe qui connaît un vif développement à ce moment-là, celui d'Athéna rejetant l'*aulos*⁹⁰ : l'instrument délaissé devient alors la possession de Marsyas – un satyre, un Phrygien⁹¹. Outre les traces qu'on trouve de ce mythe dans les arts figurés⁹², il inspira aussi les poètes⁹³, et l'on peut raisonnablement estimer que l'essor de la Nouvelle Musique lui donna une actualité nouvelle : d'abord, parce qu'elle recherchait l'exotisme et l'étrangeté⁹⁴ ; surtout, parce que, dans les faits, elle mettait en valeur la virtuosité de l'aulète, particulièrement dans le dithyrambe⁹⁵, où d'accompagnateur il était devenu soliste⁹⁶. C'est dans cet esprit que l'*Argo* de Téléstès⁹⁷ renverse d'un ton narquois la version traditionnelle du mythe pour ramener polémiquement l'*aulos* du côté d'Athéna : celle-ci n'a pu le rejeter, mais elle en a fait don à Dionysos. Il est probable que le *stasimon* de l'*Hélène* s'inscrive dans ces débats. Ici, point d'Athéna, bien sûr, mais Déméter, l'autre grande déesse qui faisait la gloire des Athéniens⁹⁸. Euripide joue très habilement de son syncrétisme avec Cybèle : d'un côté, l'armature du récit est conforme à celui d'Éleusis ; de l'autre, l'atmosphère est toute changée et nous transporte en Phrygie ; et c'est ce changement d'atmosphère qui motive *in fine* le changement de la séquence

⁸⁹ Cela tient peut-être au fait que les aulètes étaient majoritairement non-athéniens. WILSON 1999, 64.

⁹⁰ L'écart est sensible par rapport à la version de Pindare (*Pyth.* XII 6 ss.), où Athéna invente l'*aulos* pour imiter les plaintes des Gorgones.

⁹¹ Sur le mythe, LECLERCQ-NEVEU 1989. Quoique Phrygien, c'est toujours avec un *aulos* grec que Marsyas est représenté (BÉLIS 1986, 31 n. 40). Preuve que son mythe articule le rapport des Grecs à leur *aulos*.

⁹² Notamment le fameux groupe de Myron, décrit par Pline (*Nat.* 34, 57) et probablement par Pausanias (I, 24, 1). LIMC VI, 1, 369.

⁹³ Le *Marsyas* de Mélanippide (PMG 758), l'*Argo* de Téléstès (PMG 805) et un drame satyrique (*TrGF* II Adesp. 381). Pour l'analyse de ces fragments, WILSON 1999, 63 ss.

⁹⁴ CSAPO 2004, 232.

⁹⁵ Sur l'introduction d'*anabolai* par Mélanippide, WEST 1992, 357-358.

⁹⁶ La condition des aulètes en fut changée ; certains, comme Pronomos, connurent une renommée immense. WEST 1992, 366-367.

⁹⁷ Nous savons peu de choses de ce poète (hors sa victoire à Athènes en 401). Il est associé par Denys d'Halicarnasse (*Comp.* 131) à Philoxène et Timothée.

⁹⁸ Par ex. Isocrate, *Pan.* 28.

mythique. Quelle est alors la déesse recevant *l'aulos* en un geste qui inverse exactement celui d'Athéna ? Cybèle, naturellement, puisque cet instrument honore son culte ; mais Déméter aussi, puisque c'est son deuil qui par là prend fin. En déplaçant en Asie une vieille légende du cru, Euripide brouille ironiquement les frontières de *l'aulos* – étranger, puisque phrygien, et néanmoins familier, puisque pacifiant désormais la déesse d'Éleusis. Ce faisant, c'est aussi sa musique qu'il place dans le sillage des novateurs.

On observe donc un même procédé dans *l'Hélène* et dans *l'Iphigénie*, qui consiste à doter la version mineure d'un mythe d'une dimension réflexive. Néanmoins, l'usage de ce procédé et sa portée diffèrent dans chaque pièce : dans *l'Iphigénie*, c'est l'intrigue qui est réfléchie ; dans *l'Hélène*, la μουσική elle-même⁹⁹. Cet écart se retrouve dans le sujet de chaque mythe : aisément analogique du drame dans *l'Iphigénie* ; absolument détaché¹⁰⁰ dans *l'Hélène*. Si l'on remet en contexte ces observations, elles paraissent logiques : dans *l'Iphigénie*, le chœur est fortement caractérisé et n'abandonne sa *persona* qu'à la toute fin de son parcours ; mais dans *l'Hélène*, le premier *stasimon* a aboli la caractérisation du chœur en le séparant de l'action¹⁰¹ ; par conséquent, l'excentrement du deuxième *stasimon* est plus recevable. Cet excentrement est d'ailleurs signifié par la sortie de tous les acteurs du drame à un moment où le plan de salut n'a pourtant pas encore réussi. Comment mieux marquer que le chant qui va suivre n'intéressera pas l'action en cours ? En somme, l'étrange marginalité du deuxième *stasimon* est cela même qui rend possible sa lecture réflexive et qui indique que la réflexion porte moins sur l'action des personnages que sur l'action du chœur lui-même – sur la μουσική. C'est bien à ce genre de perception qu'Euripide a préparé son public en suspendant toute intervention lyrique pendant une longue première partie : par là,

⁹⁹ ZUNTZ 1960, 227 et C. Trautmann dans ce volume.

¹⁰⁰ Déméter n'est jamais mentionnée ailleurs dans le drame.

¹⁰¹ Cet effet n'est toutefois pas durable jusqu'à la fin de la pièce : témoin, le troisième *stasimon* (1451 ss.), et peut-être la scène avec Théoclymène (1627 ss.), que L et P attribuent au chœur (pour le maintien de cette attribution, voir ALLAN 2007, ad 1627-1641 et ad 1630).

il suscite nécessairement chez le spectateur un questionnement sur la place et la fonction de la donnée « chœur » dans la pièce. Ce formalisme tient à la nature de *l'Hélène* : très probablement écrite après et surtout d'après *l'Iphigénie*, elle ne saisit pas un sujet pour la première fois, mais elle ressaisit une proposition formelle antérieure ; elle est une variation sur une forme déjà existante.

Mais l'explication du deuxième *stasimon* par le seul plan métapoétique paraît contredite par l'antistrophe 2 – qui, elle, nous ramène au drame. On peut n'y voir qu'une jointure artificielle, comparable à celle qui raccroche *l'ekphrasis* des armes d'Achille à l'action de *l'Électre*¹⁰² (où c'est une apostrophe un peu plaquée qui fait le lien). Mais l'antistrophe 2 nous donne trop d'éléments pour se laisser réduire à une suture mécanique : elle évoque notamment l'impiété passée d'Hélène et la colère divine qu'elle lui vaut. On peut supposer que le chœur donne ici une explication traditionnelle¹⁰³ des malheurs de l'héroïne en les attribuant au courroux de la déesse qu'il vient de chanter. En ce sens, le deuxième *stasimon* apporterait une réponse au premier, où les infortunes d'Hélène restaient une énigme¹⁰⁴. Cette réponse s'inscrirait bien dans l'ambiance religieuse contemporaine¹⁰⁵, ébranlée par les horreurs d'une guerre interminable et qui voyait corollairement croître la faveur des cultes exotiques et orgiastiques¹⁰⁶. Mais cela n'éclaire pas la relation du chant au drame et laisse obscur le choix particulier de Déméter/Cybèle dans le récit. La critique a bien senti que l'explication de l'antistrophe 2 supposait que l'on comprenne aussi pourquoi le poète avait choisi le mythe de Déméter dans ce qui précède. En règle générale, on a vu dans la figure de Coré le point de contact entre le mythe et le drame : Hélène, femme mariée que l'on cherche à épouser, tient de la *παρθένος* ; comme Coré, elle a été ravie parmi les fleurs ; c'est Perséphone qu'elle invoque dans son malheur ; c'est de l'Égypte in-

¹⁰² *El.* 432-486.

¹⁰³ Comparable à celle de la *parodos* de *l'Hippolyte* 141 ss. Mais ici, pour autant qu'on en puisse juger vu l'état du texte, ce n'est pas sous forme de question.

¹⁰⁴ *Hel.* 1144 ss. Voir SCOTT 1909, 169.

¹⁰⁵ CERRI 1983, 175.

¹⁰⁶ NILSSON 1967 I, 831-839

fernale qu'elle cherche à sortir, et son *anodos* la rendra aux chœurs de jeunes filles, comme le chante le troisième *stasimon*¹⁰⁷. Mais notre chant ne dit rien de Coré¹⁰⁸. Ce qui l'occupe, c'est le deuil de Déméter. De même que c'est le deuil d'Hélène qui commande toute la pièce. C'est, en effet, avec le deuil, sincère quoique sans objet, que s'ouvre le drame ; c'est avec le deuil, feint et salvateur, qu'il promet de se conclure. Dès lors, le rapport à l'antistrophe 2 apparaît plus clairement. Il y est dit qu'Hélène s'est attiré la colère de la déesse endeuillée pour une faute rituelle. Mais que fait-elle à l'instant même où ces mots sont proférés ? Elle travestit des rites funéraires¹⁰⁹ pour échapper à Théoclymène. L'invention mythique¹¹⁰ qui fait d'Hélène une impie produit donc un effet analogue à celui de l'antistrophe de l'*Ipfigénie* : le drame en train de s'accomplir se trouve soudain réfléchi.

Mais la réflexion métadramatique ne va pas ici sans une certaine mise à distance. Par sa position médiane dans la scène de duperie, le *stasimon* permet au spectateur de suspendre un instant l'attention qu'il portait au plan de salut. En jetant sur l'héroïne un jour réprobateur, le chœur signale que la chaste Hélène, dont on souhaite la délivrance, rejoint ironiquement son double corrompu. Car, au fond, ne retrouve-t-on pas ici la *πάλαι γυνή*¹¹¹, l'Hélène de toujours, celle qui trompe un (futur) mari pour mieux en suivre un autre¹¹² ? C'est bien l'ironie suprême de la pièce : la vertueuse qui passait pour infâme à cause d'un *εἶδωλον* qu'on

¹⁰⁷ Tous ces points et leur bibliographie sont bien résumés par BURIAN 2007, 11-14. Plus récemment, la question de la *παρθένος* a été reprise par ALLAN 2008, 307 et SWIFT 2009.

¹⁰⁸ DALE 1967, 150.

¹⁰⁹ Ces rites ont été au cœur de la stichomythie qui précède immédiatement le *stasimon* (1252 ss.). L'échange se concluait sur l'affirmation de la piété d'Hélène (1278).

¹¹⁰ On a longtemps cherché dans les légendes entourant Hélène un référent à cette impiété – en vain.

¹¹¹ Or. 129.

¹¹² Il y a similitude entre les deux, mais non stricte équivalence. La finesse d'Euripide consiste en fait à reprendre la *forme* de l'action de l'Hélène traîtresse pour y intégrer ironiquement la *matière* de l'action de l'Hélène vertueuse. Ainsi, Théoclymène est à la fois Ménélas (formellement, on lui ravit sa femme) et Pâris (dans les faits, c'est lui le ravisseur) ; de même pour Ménélas (ravisseur/époux légitime) et Hélène (traîtresse/vertueuse).

avait fait d'elle retrouve quelque chose de l'infamie qu'on lui prêtait en suscitant elle-même un simulacre, celui de la veuve affligée, celui du mort qui ne l'est qu'en paroles, celui de la couche vainement espérée, second εἶδωλον pour un second époux¹¹³. C'est dans cet esprit qu'il faut sans doute lire les derniers mots du *stasimon* : μορφᾶ μόνον ἠῦχεις. La critique a souvent remarqué qu'ils convenaient plutôt à l'Hélène de la vulgate qu'à l'Hélène de la pièce, qui, elle, ne cesse de se plaindre de sa beauté. Précisément, ils sont fort à propos dans un *stasimon* qui réveille le souvenir de l'Hélène traîtresse et le dessine en filigrane de la scène de duperie. Ajoutons que le terme μορφή peut comporter quelque ambiguïté : d'acception plus large que κάλλος, qui eût été métriquement équivalent, il exprime, certes, la beauté¹¹⁴, mais plus généralement l'aspect extérieur¹¹⁵. Or, c'est aussi sur l'aspect extérieur – les signes du deuil¹¹⁶ – qu'Hélène fonde sa ruse. Avec μορφή, la belle Hélène et la fausse endeuillée se trouvent pareillement saisies. C'est cette coïncidence que rend perceptible le deuxième *stasimon*. C'est ce double fond qui donne tout son sel à l'action dramatique en empêchant qu'on la reçoive au premier degré. L'Hélène d'Homère n'est jamais loin, et ce n'est pas cette Hélène de théâtre qui pourra absolument l'effacer¹¹⁷.

La comparaison de *Iphigénie en Tauride* et de *Hélène* aura donc permis de montrer que les deux pièces partagent beaucoup de leur matière lyrique, et que dans les *stasima* plus précisément étudiés, le choix d'une version mythique mineure s'accompagne d'une dimension réflexive. La réflexion est claire dans *Iphigénie*, car elle transpose le drame. Dans *Hélène*, en revanche, elle détache le spectateur de l'action – pour l'intéresser au pouvoir de la musique ; pour lui rappeler fugacement l'Hélène de toujours derrière l'Hélène de la pièce. Le drame y perd quelque chose de son

¹¹³ PIPPIN 1960, 154.

¹¹⁴ *Hel.* 26. Voir aussi par ex. Pind. *Ol.* IX 65.

¹¹⁵ Cette polysémie est au fond celle d'εἶδος ; mais μορφή désigne aussi l'apparence dans ce qu'elle a d'incertain ou d'insaisissable (voir Aesch. *Pr.* 448-449 : ὄνειράτων μορφαῖσι). En cela, le terme se rapproche de φάσμα ou d'εἶδωλον, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre pièce.

¹¹⁶ Cf. *Hel.* 1186 ss.

¹¹⁷ ZUNTZ 1960, 224-225.

immédiateté et de sa linéarité, et se laisse conséquemment percevoir comme fiction. Cette forme de réflexivité étonne dans le genre tragique, où prime d'ordinaire l'illusion dramatique. Mais ici, elle participe du propos même de la pièce, qui interroge les prestiges de l'apparence, du double et de l'artéfact. À Ἰεῖδωλον fait par les dieux en répond un autre : le chatoyant mirage créé par le dramaturge, sa καινή Ἑλένη.

ABSTRACT

Nous étudions le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* en le comparant au troisième de l'*Iphigénie en Tauride*. L'approche comparatiste permet, à l'échelle des pièces, d'inscrire les similitudes entre ces chants dans un rapport de parenté plus large ; à l'échelle des deux *stasima*, de montrer que le choix d'une version mythique mineure s'accompagne d'une dimension réflexive. Cela fait aussi voir la spécificité de l'*Hélène*, où la réflexion permet de mettre l'action à distance.

KEYWORDS

Euripide, *Hélène*, *Iphigénie en Tauride*, *stasimon*, *stasima* dithyrambiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAN, W. (ed.), Euripides, *Helen*, Cambridge 2007.
- BARRETT, W.S. (ed.), *Hippolytos*, Oxford 1964.
- BELIS, A., *L'aulos phrygien*, « Revue archéologique », 1986, 21-40.
- BESCHI, L., *La democrazia e il mondo della musica*, in M. Sakellariou (éd.), *Colloque international : Démocratie athénienne et culture*, Athènes 1996, 35-50.
- BURIAN, P. (ed.), Euripides, *Helen*, Warminster 2007.
- CAIRE, E., *Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct ?* « Pallas », 98, 2015, 57-72.
- CERRI, G., *La Madre degli Dei nell'Elena di Euripide*, « Quaderni di storia », 18, 1983, 155-195.
- CHAPOUTHIER, F., GRÉGOIRE, H., MÉRIDIER, L., *Euripide*, tome V, Paris 1950.
- CROPP, M.J., FICK, G., *Resolutions and Chronology in Euripides*, London 1985.
- CROPP, M.J. (ed.), Euripides, *Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.

- CSAPO, E., *The Politics of the New Music*, in P. Murray (ed.), *Music and the Muses*, Oxford 2004.
- DALE, A.M. (ed.), *Euripides, Helen*, Oxford 1967.
- DEFRADAS, J., *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954.
- FONTENROSE, J.E., *Python*, Berkeley 1959.
- FOUCART, P., *Les mystères d'Eleusis*, Paris 1914.
- FURLEY, W.D., *Praise and persuasion in Greek hymns*, « *The Journal of Hellenic Studies* », 115, 1995, 29-46.
- GANTZ, T., *Mythes de la Grèce archaïque* [*Early Greek Myth*, Baltimore, 1993], trad. de D. Auger et B. Leclercq-Neveu, Paris 2004.
- GRÉGOIRE, H., PARMENTIER, L. (éd.), *Euripide*, tome IV, Paris 1925.
- HERMANN, K.F., *De distributione personarum inter histriones*, Marburg 1840.
- HOSE, M., *Studien zum Chor bei Euripides*, II, Stuttgart 1991.
- KANNICHT, R. (Hg.), *Euripides, Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969.
- KÄEPPPEL, L., *Paian*, Berlin 1992.
- KRANZ, W., *Stasimon*, Berlin 1933.
- KYRIAKOU, P., *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.
- LECLERCQ-NEVEU, B., *Marsyas, le martyr de l'aulos*, « *Métis* », 4, 1989, 251-268.
- LESKY, A., *Greek Tragic Poetry* [*Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972], trad. de M. Dillon, New Haven 1983.
- MATTHIESSEN, K. (Hg.), *Euripides, Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*, Göttingen 1964.
- MEYER, H., *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung*, Köln 1933.
- MILLER, A.M., *From Delos to Delphi*, Leiden 1986.
- MYLONAS, G.E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961.
- NILSSON, M.P., *Geschichte der griechischen Religion*, München 1967.
- NORDEN, E., *Agnostos Theos*, Berlin 1913.
- PADEL, R., *Imagery of the Elsewhere*, « *Classical Quarterly* », 24, 1974, 227-241.
- PIPPIN, A., *Euripides' Helen, a Comedy of Ideas*, « *Classical Philology* », 55, 1960, 151-163.

- PLATNAUER, M. (ed.), *Eurpides, Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.
- SCOTT, W., *The "Mountain-Mother" Ode in the Helena of Euripides*, « *Classical Quarterly* », 3, 1909, 161-179.
- STROHM, H., *Euripides : Interpretationen zur dramatischen Form*, München 1957.
- SWIFT, L.A., *How to Make a Goddess Angry*, « *Classical Philology* », 104.4, 2009, 418-438.
- WEHRLI, F., *Klearchos*, Stuttgart 1969.
- WEST, M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WILSON, P.J., *The aulos in Athens*, in S. Goldhill (ed.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.
- WRIGHT, M., *Euripides' Escape-Tragedies*, Oxford 2005.
- WÜNSCH, R., s.v. *Hymnos*, *RE*, 1914.
- ZUNTZ, G., *On Euripides' Helena. Theology and Irony*, in *Euripide. Entretiens sur l'Antiquité classique*, Genève 1960, 199-241.