

Remerciements

Au terme de ce travail, je remercie Marie-Pierre Noël et Paul Demont, qui ont encadré ces recherches avec une bienveillance constante, et les ont éclairées de leur hauteur de vues et de leurs justes observations.

Je tiens également à exprimer ici ma profonde reconnaissance à tous les professeurs qui m'ont formée, à Paris comme à Pise, et ont inspiré ma réflexion, à toutes les amies et « collègues » qui ont nourri ce travail d'échanges sur l'épopée ou le théâtre, tragique ou comique, grec ou latin, et avec lesquelles j'espère poursuivre longtemps la discussion, à celles qui m'ont encouragée, guidée de leurs conseils avisés, et qui ont relu patiemment et attentivement ces pages : que soient remerciées Florence, Alexa, Isabelle, Julie, Karine, Anne-Sophie et Marella. Merci à Camille et Cécile pour leurs conseils éditoriaux, ainsi qu'à Philippe David pour sa relecture.

Des pensées toutes particulières vont aujourd'hui à Maman, qui m'a initiée la première aux beautés du grec : grâce à elle, la découverte ultérieure de cette langue a toujours gardé pour moi le charme de l'étude libre et gratuite ;

à Philippe, qui n'a pas vu la fin de ce travail mais dont les ultimes encouragements en ont porté l'achèvement ;

à tous mes φίλτατοι, parents, grands-parents, frère et sœurs, beaux-frères et belle-sœur, qui m'entourent de liens si précieux ;

à Gabriel et Chloé, qui ont empli de joie ces années de travail, et bien sûr à Charles-Antoine, qui les a intensément partagées. Qu'il trouve ici le fruit de sa confiance toujours renouvelée et de sa simple présence à mes côtés, si douce et si chère, comme le dirait Euripide !

RÉSUMÉ

L'étude du geste dramatique dans le théâtre d'Euripide s'attache principalement à la dimension verbale du geste théâtral. Elle n'envisage pas seulement les mots qui disent le geste comme un moyen de reconstituer le geste de l'acteur mais cherche à éclairer grâce à eux l'art dramaturgique du poète. Une première partie est consacrée à l'étude stylistique des énoncés regroupés en « motifs gestuels » et montre l'importance des gestes pathétiques de la *φιλία* dans les tragédies d'Euripide. Dans une seconde partie, une analyse comparée de gestes dans des séquences parallèles chez les trois grands Tragiques permet de mesurer les variations du rapport entre parole poétique et spectacle dramatique d'un poète à l'autre, afin de mettre en lumière la spécificité de l'expression euripidéenne du geste et le renouvellement du pathétique dans son théâtre. Y sont interrogées les conséquences qu'ont pu avoir sur l'écriture du geste les modifications de la pratique théâtrale au cours du v^e siècle avant J.-C., l'évolution des tendances artistiques et le poids de la sensibilité personnelle et de la vision tragique de chaque poète. Dans la troisième partie sont examinées les expérimentations théâtrales auxquelles s'est livré Euripide autour de l'expression du geste, notamment dans ses dernières pièces, et qui remettent en question la nature du tragique.

Dramatic gestures in Euripides' theatre : a stylistic and dramaturgic study

*This study focuses on gestures as indicated by the words in Euripides' tragedies. Words are not only here a means to reconstruct the actor's gesture on stage, but are analysed in order to enlighten the specificity of the poet's dramatic art. The first chapter presents a stylistic study of the gesture formulas, grouped according to « gestural patterns », and reveals the importance of the pathetic gestures of *φιλία* in Euripides' theatre. In the second chapter, the comparison of gestures in parallel scenes by the three Tragic dramatists sheds light on the differences between them in the relationship between dramatic text and stage action and on the novelty of Euripidean gestural expression and pathos. This comparison is linked to the evolution of tragic performance in the fifth century, to the evolution of artistic tendencies and to the poet's own sensibility. The third chapter is an analysis of Euripides' theatrical experiments involving dramatic gestures, especially in his late plays, and leads to a new definition of the tragic nature of Euripidean theater.*

MOTS-CLÉS

1 - geste dramatique	1 - <i>dramatic gesture</i>
2 - didascalies internes	2 - <i>implicit stage directions</i>
3 - tragédie d'Euripide	3 - <i>Euripidean tragedy</i>
4 - <i>φιλία</i>	4 - <i>φιλία</i>
5 - pathétique	5 - <i>pathos</i>
6 - mise en scène du théâtre antique	6 - <i>performance in Ancient Greek theater</i>
7 - étude poétique et stylistique	7 - <i>poetic and stylistic study</i>

École doctorale 58 « Langues, littératures, cultures, civilisations »

EA 4424 – Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines Et Sociales de Montpellier (CRISES)
Route de Mende
34 199 Montpellier

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. Qu'est-ce qu'un geste ?.....	4
2. Le geste de l'acteur.....	9
3. Le geste dramatique.....	19
3.1. <i>Comment le geste se trouve-t-il inscrit dans le texte ?</i>	20
3.2. <i>Des « didascalies internes » ?</i>	21
3.3. <i>Euripide, poète-didaskalos ?</i>	25
PARTIE 1 – ÉNONCÉS DU GESTE ET MOTIFS GESTUELS DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE : VERS UNE MISE EN RELIEF DES GESTES PATHÉTIQUES DE LA φιλία.....	33
I. Essai de typologie formelle des énoncés gestuels.....	35
1. Les différents rapports entre l'énoncé et le geste joué	35
1.1. <i>Des énoncés incomplets, achevés par un geste de prolongement ?</i>	36
1.2. <i>L'énoncé elliptique ou le geste implicite</i>	39
1.3. <i>Les énoncés explicites ou le geste décrit</i>	44
1.3.1. <i>Énoncés au présent et antériorité du geste à l'égard de la parole</i>	45
1.3.2. <i>Énoncés au futur et énoncés au passé</i>	46
1.3.3. <i>Énoncés au présent et antériorité de la parole à l'égard du geste joué</i>	49
2. Modalités d'énonciation et énoncés du geste.....	53
2.1. <i>Les énoncés déclaratifs : une valeur informative ?</i>	54
2.2. <i>Les énoncés impératifs, créateurs de tension dramatique</i>	58
2.3. <i>Les énoncés interrogatifs : des variations expressives</i>	64
2.4. <i>Les énoncés exclamatifs et la mise en apostrophe du corps ou du geste</i>	71
2.5. <i>Les énoncés métaphoriques</i>	73
II. Tableaux de gestes scéniques et répertoire poétique des gestes dramatiques.....	78
1. Principes de classification des gestes.....	78
2. Les grands motifs gestuels chez Euripide.....	81
2.1. <i>Gestes rituels</i>	81
1.1.1. <i>Gestes d'engagement</i>	82
1.1.2. <i>Gestes de prière et de lamentation</i>	89
1.1.3. <i>Gestes de la supplication</i>	98
2.2. <i>Gestes et attitudes exprimant une émotion au sein de la communication tragique</i> 109	
2.2.1. <i>Baisser ou détourner la tête vs lever ou tourner la tête avant de parler</i>	109
2.2.2. <i>Se cacher la tête pour pleurer</i>	118
2.3. <i>Gestes et attitudes pathétiques</i>	124
2.3.1. <i>S'affaisser de douleur et rester prostré</i>	124
2.3.2. <i>Mouvements lents d'entrée et de sortie des personnages faibles</i>	132
2.3.3. <i>Gestes d'assistance au personnage faible</i>	140
2.3.4. <i>Effusions et étreintes, sommet du pathétique euripidéen</i>	154

III. Contacts physiques et expression pathétique du geste : les gestes de *φιλία*.....168

1. Jeux d'ambivalence dans l'expression du contact physique.....	168
1.1. Contact physique et expression de la violence.....	168
1.2. « Porter » vs « tenir dans les bras ».....	172
2. Analogies et déplacements stylistiques entre le geste rituel et le geste pathétique.....	176
2.1. Des effusions codifiées ?.....	176
2.2. La supplication et le geste pathétique.....	181
3. Répétition verbale de formules gestuelles et réécriture poétique.....	184
3.1. Répétition et réécriture d'images.....	184
3.2. La condensation poétique des formules gestuelles : autour de Méd. 1075 et Tr. 758	188

PARTIE 2 – CONTINUITÉS ET INNOVATIONS DANS L'EXPRESSION DU GESTE D'ESCHYLE À EURIPIDE.....193

I. Dire et jouer le geste, d'Eschyle à Euripide.....195

1. Étude comparée des gestes dramatiques de contact dans les trois <i>Électre</i>	196
1.1. Les gestes de la reconnaissance.....	196
1.1.1. L'autonomie des gestes scéniques chez Eschyle : une étreinte sur scène dans les <i>Choéphores</i> ?.....	196
1.1.2. La dramatisation de l'expression de l'étreinte dans l' <i>Électre</i> de Sophocle.....	203
1.1.3. Description des gestes scéniques et langage poétique de l'étreinte dans l' <i>Électre</i> d'Euripide.....	210
1.2. Le geste de la supplication maternelle et le geste meurtrier.....	220
1.2.1. De la supplication scénique à une mise à mort sur scène dans les <i>Choéphores</i> ?.....	221
1.2.2. Gestes dans la <i>skénè</i> et acte meurtrier chez Sophocle.....	226
1.2.3. Évocation rétrospective de la scène et développement expressif des gestes chez Euripide.....	231
2. Reprises euripidéennes du schéma dramatique de la reconnaissance et développement lyrique du thème des retrouvailles (<i>ἔχλω σε</i>).....	242
2.1. Dans l' <i>Alceste</i>	242
2.2. Dans l' <i>Iphigénie en Tauride</i>	244
2.3. Dans l' <i>Ion</i>	247
2.4. Dans l' <i>Hélène</i>	249

II. Euripide, héritier d'Eschyle ?.....256

1. Du geste rituel collectif au geste individuel.....	256
1.1. La supplication collective à l'autel.....	257
1.2. Gestes collectifs de lamentation.....	268
2. Réécritures euripidéennes du geste individuel d'après Eschyle.....	276
2.1. Arracher une parure inappropriée.....	276
2.1.1. Dans l' <i>Agamemnon</i>	277
2.1.2. Dans les <i>Troyennes</i>	279
2.2. La folie d'Oreste.....	285
2.2.1. Dans les <i>Choéphores</i>	285

2.2.2. Dans l' <i>Oreste</i>	287
III. Contacts physiques et rivalité dramaturgique entre Sophocle et Euripide.....	294
1. Variations sur la représentation du corps souffrant.....	295
1.1. <i>L'entrée en scène du héros mourant, des Trachiniennes à l'Hippolyte</i>	295
1.2. <i>L'observation de la « maladie sauvage » du Philoctète à l'Oreste</i>	302
1.3. <i>Soigner le corps souffrant : le φίλος médecin</i>	309
2. Guider le pied aveugle d'Œdipe : des <i>Phéniennes</i> à l' <i>Œdipe à Colone</i>	317
2. 1. <i>Le départ d'Œdipe et Antigone vers l'exil dans les Phéniennes</i>	317
2.1.1. L'adieu aux φίλοι : guider la « main aveugle » d'Œdipe.....	319
2.1.2. Le mouvement de départ : guider le « pied aveugle » d'Œdipe.....	322
2.2. <i>Les contacts physiques dans l'Œdipe à Colone</i>	325
PARTIE 3 – EXPÉRIMENTATIONS THÉÂTRALES AUTOUR DU GESTE : POUR UNE REDÉFINITION DU TRAGIQUE EURIPIDÉEN.....	333
I. Gestes dits et gestes joués.....	335
1. Dire vs jouer le geste.....	335
1.1. <i>Narration objective et narration subjective du geste</i>	336
1.2. <i>Description narrative du geste et dramatisation du récit</i>	341
2. Jeux d'annonce, du geste dit au geste joué.....	343
2.1. <i>De l'exploitation discursive à la réalisation du geste</i>	344
2.2. <i>Du discours d'exposition à la représentation scénique</i>	350
3. Échos gestuels et amplification de la résonance pathétique du geste de φίλία.....	356
3.1. <i>Corps voilés, corps ensevelis</i>	356
3.2. <i>Continuité dramatique entre le geste scénique et le geste extrascénique</i>	361
3.3. <i>Confusion dramatique entre geste narratif passé et geste scénique présent</i>	368
4. L'orchestration pathétique en échos du contact physique dans les <i>Phéniennes</i>	371
4.1. <i>Triptyque de la supplication</i>	371
4.2. <i>Triptyque scénique du soutien physique</i>	373
4.3. <i>Étreintes croisées</i>	375
4.4. <i>L'ultime contact avec le φίλος</i>	378
II. Le geste dramatique aux limites du tragique.....	381
1. De l'exacerbation d'un motif tragique au détournement comique.....	382
1.1. <i>L'étreinte comique : du geste pathétique au geste obscène</i>	383
1.2. <i>Représentation réaliste et représentation parodique du soutien physique</i>	391
2. Motifs tragiques décalés chez Euripide, entre burlesque et grotesque.....	400
2.1. <i>Dégradation ironique et décalage burlesque des motifs gestuels tragiques</i>	400
2.2. <i>L'attelage de vieillards : une combinaison de motifs contradictoires entre grotesque et absurde</i>	408
3. Euripide spectateur d'Aristophane : une gestuelle de comédie sur la scène tragique ?.....	417

3.1. Gestes de violence et situations burlesques : un motif de comédie ?.....	418
3.2. Gestes du travestissement dans les <i>Bacchantes</i>	427
III. Le geste dramatique aux limites de la représentation dramatique.....	436
1. Geste meurtrier en suspens et σχῆμα de la violence dans l' <i>Oreste</i>	437
1.1. Première formulation du geste meurtrier : le plan de vengeance.....	437
1.2. Du geste discursif au geste narratif figé : l'acte suggéré.....	440
1.3. Le geste scénique figé : au paroxysme de la violence scénique.....	445
2. Étreinte et recomposition poétique du corps démembré dans les <i>Bacchantes</i>	454
CONCLUSION.....	465
BIBLIOGRAPHIE.....	475
TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ÉNONCÉS DE GESTES SCÉNIQUES ET RÉPERTOIRE DES GESTES SCÉNIQUES.....	VOLUME D'ANNEXES

INTRODUCTION

L'étude du geste dramatique dans le théâtre d'Euripide que je me propose de mener s'inscrit à la fois dans le mouvement général d'intérêt porté aujourd'hui au corps vivant et à sa représentation sous toutes ses formes, d'où sont nés durant la dernière décennie nombre d'études et d'ouvrages¹, et dans le renouvellement de l'étude des œuvres dramatiques antiques, longtemps considérées de façon distincte dans leur dimension textuelle comme objet littéraire ou dans leur dimension spectaculaire comme outil de connaissance pour l'historien.

Alors que la connaissance des *realia* de la scène et du contexte dramatique en Grèce antique n'a eu de cesse de s'approfondir depuis la première moitié du xx^e siècle, grâce aux études maintenant classiques de M. Bieber, A.W. Pickard-Cambridge et T.B.L. Webster, que prolongent aujourd'hui et mettent à jour, d'après les découvertes archéologiques et papyrologiques récentes, les travaux d'E. Csapo et W.J. Slater, ou de J.-Ch. Moretti², l'approche des textes dramatiques a été profondément renouvelée, sous l'influence notamment des développements de la sémiologie, de façon à apprécier conjointement dimension littéraire et dimension visuelle, et la publication en 1977 de l'ouvrage d'O. Taplin *The Stagecraft of Aeschylus* a marqué un tournant dans la critique du théâtre antique³. De nombreuses études ont été consacrées à l'utilisation dramatique de l'espace scénique, des conventions réglant la communication entre les personnages et des signes visibles de la représentation⁴. En ce qui concerne la tragédie attique, la gestuelle n'a pas été de reste : alors que les ouvrages généraux des historiens du théâtre ne consacrent que quelques pages à ce sujet, des catalogues de gestes ont été établis dès les années 1930 à partir des textes tragiques⁵, et les gestes ainsi relevés font désormais l'objet d'études ponctuelles, portant sur l'un d'eux en particulier et sur son réseau de significations, ou d'entreprises de reconstruction plus vastes, dans une pièce ou, selon un biais bien défini, dans l'ensemble des tragédies qui nous sont parvenues⁶. Nul n'a pourtant encore

¹ « Le corps est à la mode », comme le déclare d'entrée de jeu B. DEFORGE (2008), citant à l'appui la parution d'ouvrages comme les *Variations sur le corps* de M. Serres (Paris, Le Pommier, 1999) ou l'*Histoire du Corps* en trois volumes dirigée par A. Corbin (Paris, Seuil, 2006-2006), « les sculptures du corps vivant [qui] se donne en spectacle et se revendique œuvre d'art », ainsi que les axes de réflexion retenus dans les colloques de toutes disciplines.

² M. BIEBER 1961² (1939), A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1973⁴ (1946) et 1953 [2^e éd. révisée par J. GOULD et D.M. LEWIS 1988² (1968)], T.B.L. WEBSTER 1970² (1956) ; E. CSAPO et W.J. SLATER 1994, J.-Ch. MORETTI 2001. Citons encore les recherches de F. GHIRON-BISTAGNE (1976) sur les acteurs, prolongées pour la période hellénistique par celles de B. LE GUEN 2001.

³ O. TAPLIN 1977a.

⁴ La liste serait longue et je présenterai ces études au cours de mon travail, mais peuvent déjà être évoqués les ouvrages les plus généraux, tels ceux de P.D. ARNOTT 1962, N.C. HOURMOUZIADIS 1965, D. BAIN 1977 ; pour une mise au point sur un grand nombre de ces conventions dramatiques en lien avec les *realia* dans le théâtre de Dionysos, on consultera fort utilement V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002 (1997).

⁵ cf. G. CAPONE 1935, A. SPITZBARTH 1945 et F.L. SHISLER 1942 et 1945.

⁶ Citons notamment ici l'étude de M. KAIMIO consacrée aux contacts physiques dans la tragédie grecque (M. KAIMIO 1988) et celles de M. TELÒ (2002) qui portent sur des gestes particuliers mettant en jeu la

envisagé l'étude du geste dans l'œuvre d'un seul poète dramatique, afin de chercher à apprécier par là la spécificité de son art dramaturgique. C'est ce que je me propose de faire ici à propos d'Euripide qui, de l'avis général, est le poète tragique qui a le plus multiplié et détaillé les gestes dans son théâtre.

Mais que signifie étudier le « geste » dans une œuvre dramatique comme celle d'Euripide ? Si le geste est constitutif du genre dramatique⁷ et s'impose dans toute son évidence visuelle aux spectateurs, c'est une notion qui nécessite quelques précisions pour étudier sa mise en scène dans le théâtre antique, tant sa définition pose des difficultés de terminologie et de méthode.

1. Qu'est-ce qu'un geste ?

Constatons d'emblée une dissymétrie lexicale importante entre le grec et le français, qui révèle une appréciation différente du geste. Le terme de « geste » nous vient en effet du latin (*gestus* « attitude, geste, mimique, jeu ») et la définition qu'en donne le Littré montre à quel point il s'agit d'une notion mouvante : le geste désigne au sens large « l'action et le mouvement du corps et particulièrement des bras et des mains, action et mouvement employés à signifier quelque chose », ou, spécifiquement, un « simple mouvement du bras, du corps ou de la tête ». Retenons la caractérisation dynamique du geste qui prévaut sur l'identification précise de sa forme (mouvement du corps, des bras, des mains ou de la tête) et l'étroite association dans la notion même de geste entre le mouvement et l'action, association sur laquelle il nous faudra revenir.

Le geste ainsi défini n'a pas d'équivalent en grec classique et il faut attendre les traités de rhétorique latine, ceux notamment de Cicéron, de Quintilien, pour trouver une réflexion sur les gestes de l'orateur. Si Aristote désigne par *κίνησις* les mouvements des acteurs, dont il évalue la pertinence du jeu⁸, et Diodore de Sicile ceux de Phocion plaidant sa cause au milieu d'un peuple hostile⁹, le *gestus* entendu par Cicéron comme mouvement précis du corps,

communication tragique (s'affaisser à terre, se voiler la tête, supplier autrui à genoux).

⁷ Comme le soulignent J.-M. Piemme et J.-J. Roubine dans la notice « geste » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (M. CORVIN (dir.) 1991), il existe des formes de théâtre sans parole mais il ne peut y avoir de théâtre sans gestuelle.

⁸ Cf. ARIST. *Poét.* 1461b30 : πολλήν κίνησιν κινούονται, « ils multiplient les mouvements » ; 1462a8 : εἴτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φάυλων, « ensuite ce ne sont pas tous les mouvements qui sont condamnables – s'il est vrai qu'il ne faut pas condamner les mouvements de la danse –, mais seulement ceux des mauvais acteurs ». Théophraste, dans son traité sur *Ἵποκρίσις* dont seul un extrait nous est rapporté par Athanase (*Prolegomena in Hermogenis De statibus*, *RhGr* t. 14 p. 177 3-8 Rabe) parle également de κίνησις τοῦ σώματος.

⁹ L'historien évoque « les mouvements de Phocion devenant véhéments et variés », τὴν τοῦ σώματος

notamment de la main, des bras, des doigts et des pieds¹⁰ n'a pas de synonyme en grec. Le terme de χειρονομία, « gesticulation », « mouvement de pantomime réalisé avec les mains et les doigts », est d'emploi très spécifique dans le domaine de la danse. Le seul terme grec qui présente des affinités avec notre notion de geste, est celui de σχῆμα. Il se présente en effet comme le support de la communication visuelle, non-verbale dans des expressions qui l'opposent à la voix, la parole (φώνη). Au livre III de la *République* (393c), Platon définit l'action d'imiter (μιμεῖσθαι) comme le fait de se rendre semblable à un autre ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα et l'on est tenté de traduire « soit par la parole soit par le geste ». De même, dans le chapitre de la *Rhétorique* d'Aristote consacré aux personnes qui excitent la pitié, les σχήματα figurent comme partie intégrante de l'ὑπόκρισις et capables comme la voix (φωνή) et le vêtement (ἔσθής) de donner à voir des événements passés, de les « mettre sous les yeux » (πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες)¹¹.

Pourtant, et c'est ce qui m'importe pour l'instant de souligner, le terme de σχῆμα ne recouvre pas la notion de geste, même s'il entretient avec elle des rapports intéressants que nous examinerons au cours de cette étude. Dans un article retraçant l'évolution sémantique de ce terme ambigu à travers ses emplois dans les œuvres qui nous sont parvenues¹², M. Casevitz rappelle qu'il s'agit d'« un dérivé de la racine *segh- qui a fourni le verbe « avoir », qui signifie en vérité « tenir, retenir, arrêter ou maintenir » ou « se tenir » : σχῆμα, c'est donc « l'allure que l'on a, la façon dont on se tient », l'attitude entendue comme « ensemble de gestes et de postures », ou, selon une acception technique, la figure de danse. S'il montre que parallèlement, le mot a progressivement perdu son sens emphatique d'« apparence imposante d'une pose », de « noble maintien » pour signifier de façon neutre « l'aspect », « l'apparence »,

κίνησιν γινομένην ἐναγώνιον καὶ ποικίλην (18. 67, cité par A. L. BOEGEHOLD 1999, p. 13).

¹⁰ Au livre III (220) du *De Oratore*, Cicéron détaille les gestes (*gestus*) qui doivent accompagner les diverses inflexions de la voix en évoquant les mains (*manus*), les doigts (*digitis*), le bras (*bracchium*), mais aussi le pied qui frappe le sol (*supplisio pedis*).

¹¹ ARIST., *Rhét.* 1386 a 32-35 : ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθήσιν καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινότερους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακόν πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες, ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα, « il s'ensuit nécessairement que ceux qui contribuent à nous représenter des faits lointains par leur costume, leur voix et, généralement, avec tout l'appareil théâtral, seront plus aptes à faire naître la pitié ; car ils rapprochent de nous le malheur qu'ils reproduisent devant nos yeux, soit comme futur, soit comme passé » (trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck). W.M.A. GRIMALDI (1988) dénonce le glissement fréquemment opéré par les critiques, à propos de συναπεργαζομένους, des personnes suscitant la pitié aux orateurs qui la produisent. Sur le parallélisme dans l'expression qui justifie la traduction de σχήμασι par « gestes » ou « attitudes » au chapitre 17 de la *Poétique* (1455a30) et « aide, par contraste, à en préciser la spécificité », voir le commentaire de R. DUPONT-ROC et J. LALLOT (1980).

¹² M. CASEVITZ 2004.

nous retiendrons, à côté de ces emplois qui nous éloignent du geste¹³, qu'il s'agit avant tout de l'attitude « sous laquelle on est vu ». C'est précisément dans le champ de la communication visuelle, non-verbale que M.L. Catoni situe son étude des σχήματα¹⁴ : des figures géométriques aux postures des statues et aux gestes peints, les σχήματα apparaissent comme une pose figée qui s'offre à la vue, jusqu'aux figures de danse, que Plutarque définit également dans ses *Propos de Table* en termes picturaux (γραφικῶς), et qu'il perçoit comme l'aboutissement de gestes et de mouvements, composant finalement une attitude plus *statique* que dynamique¹⁵.

Ainsi nous avons d'un côté un terme grec (σχῆμα) dont l'évolution et la richesse sémantiques rendent souvent difficile la traduction française : nous retiendrons dans notre étude le sens de « geste figé dans une attitude » sous le regard de quelqu'un, « pose résultant de l'exécution d'un mouvement », pour désigner une posture d'un personnage qui peut être mise en scène de façon aussi expressive et avec autant de relief dramatique que ses mouvements¹⁶; nous recueillerons parallèlement le sens de « schéma iconographique » employé par M.L. Catoni pour formuler l'idée d'une « contagion » (« *pervasività* »), d'ordre visuel, des σχήματα peints sur les vases ou sculptés sur les monuments funéraires ou dans la statuaire dont étaient entourés les Athéniens¹⁷. Il semble en effet qu'on puisse les considérer comme une sorte de réservoir mental d'images avec lesquelles pouvait jouer la représentation théâtrale : alors que peinture et théâtre se pensent dans la Grèce classique comme des arts mimétiques parallèles¹⁸, destinés tous deux à susciter une émotion chez le spectateur, nous pouvons penser que ces représentations peintes de scènes mythiques, rituelles ou quotidiennes, devaient autant informer la réception par le public des scènes dramatiques qu'elles devaient, comme l'avait déjà souligné L. Séchan, informer leur mise en scène dans

¹³ *Ibid.* p. 20 : relevons, à titre de parenthèse, que « c'est avec Euripide que σχῆμα devient d'emploi courant et, sans abandonner les emplois emphatiques, il désigne déjà simplement, souvent, l'aspect d'ensemble d'une personne ou d'un objet, l'extérieur, la simple apparence qui peut s'opposer au contenu : il y a dans le mot à la fois ce qui prête à emphase et éloge et ce qui amène à mépris ».

¹⁴ M. L. CATONI 2005.

¹⁵ *Ibid.* (p. 213), à propos de PLUT., *M.* IX. 15, 747c où les σχήματα sont définies comme <τὰς> σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις (« les postures et poses auxquelles les mouvements se portent et aboutissent », trad. F. FRAZIER) : « *questo passo di Plutarco ci conferma quanto abbiamo visto emergere via via sulla natura di schema : anche nella mimesi dinamica della danza il termine si pone fortemente sul versante della stasi.* » Cf. également M.L. CATONI 2004.

¹⁶ C'est ce que souligne K. VALAKAS (2002, p. 78-79).

¹⁷ M.L. CATONI 2005, p. 2-3.

¹⁸ Sur la comparaison avec la peinture comme moyen de susciter la pitié dans deux scènes d'Eschyle et d'Euripide, cf. O'SULLIVAN 2008.

l'esprit du poète¹⁹. De l'autre côté, nous avons un substantif français qui n'a pas été pensé comme tel par les Grecs mais que nous conserverons pour nommer de façon générique les mouvements dynamiques et singuliers sur la scène de théâtre. Le geste n'est pas une notion abstraite mais une réalité vivante²⁰, il est concrètement identifié par la mention de la partie du corps ainsi mise en mouvement, tête, pied, et surtout bras ou main. À ce propos, je soulignerai un emploi particulier de χεῖρ qui, signifiant aussi bien le bras que la main et entrant dans la composition d'un grand nombre de gestes très divers, peut s'élever à une acception presque générique. Voici un extrait des *Phéniciennes* où Jocaste laisse éclater sa joie de retrouver son fils Polynice après une longue séparation :

Τί φῶ σε ; πῶς ἅπαντα
καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι
 πολυέλικτον ἄδονάν < τ' >
 ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο
 περιχορεύουσα τέρψιν παλαιᾶν λάβω
 χαρμονᾶν;

« que te dire ? Comment, de toutes les manières, par mes gestes, par mes paroles, t'entourant, ici, là, d'une ronde de joie, retrouver le charme des plaisirs anciens ? »²¹

Dans ce parallélisme étroit *καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι* transparait le couple fondamental de l'action rhétorique et dramatique, geste et parole, communication verbale et communication non-verbale. Nous verrons ainsi comme Euripide a su exploiter sur scène la richesse du langage manuel, que décrira Quintilien²², en le déclinant à travers des mouvements très variés,

¹⁹ C'est ainsi sur l'idée d'une « prégnance de [l']iconographie sur l'imagination des spectateurs » que se fonde P. DEMONT (2008, p. 603-613) pour proposer une solution aux problèmes que pose pour le critique moderne la mise en scène du suicide d'Ajax dans la pièce de Sophocle. Sur l'influence des arts figurés sur la création dramatique d'Euripide, cf. L. SÉCHAN 1926, p. 17-22. Sur l'influence des nouvelles techniques picturales, notamment des effets d'ombre et de lumière, sur le langage poétique d'Euripide, cf. S.A. BARLOW 1971, p. 57-60 et note 30 p. 134.

²⁰ Si les Grecs n'ont pas ainsi théorisé le geste, on ne saurait cependant mettre en doute, comme A.L. BOEGEHOLD (1999) l'a bien montré, le rôle essentiel qu'il jouait comme complément de la parole tant dans la conversation quotidienne d'un peuple méditerranéen qui aime à parler avec les mains, que dans la pratique oratoire ou la récitation orale qui caractérise tous les genres littéraires grecs à l'époque classique, des poèmes épiques aux récits des historiens ou aux traités de médecine.

²¹ *Phén.* 312-317.

²² QUINT. *Inst. Or.* XI. 3. 85 « Quant aux mains, sans lesquelles l'action (*actio*) serait mutilée et débile (*trunca ac debilis*), on aurait peine à dire combien de mouvements (*motus*) elles peuvent faire, puisqu'ils égalent presque le nombre lui-même des mots. Les autres parties du corps aident en effet celui qui parle ; mais les mains, j'ose presque dire qu'elles parlent elles-mêmes. Avec elles, nous pouvons demander, promettre, appeler, congédier, menacer, supplier, marquer l'horreur, la crainte, l'interrogation, la négation, la joie, la tristesse, le doute, l'aveu, le repentir, la mesure, la quantité, le nombre, le temps. N'ont-elles pas encore le pouvoir d'exciter ?

tant rituels que spontanés, accomplis à distance ou impliquant un contact physique, gestes de violence ou gestes de tendresse, de douleur ou de joie. Mais s'il est légitime de traduire ici χεῖρ par « geste », on constate aussi que la valeur générique ne dépasse pas la valeur concrète, physique du mot qui peut suggérer également un contact physique, et c'est une caractéristique de l'expression du geste chez Euripide que je m'emploierai à souligner dans ce travail.

Dans tous ces mouvements, χεῖρ représente souvent autant l'élément gestuel que l'instrument d'action. Au vers 883 de l'*Œdipe Roi* de Sophocle, où il est question de l'homme qui va, étalant son orgueil χερσὶν ἢ λόγῳ (OR 883), on peut hésiter pour χερσὶν entre « gestes » et « actions » ; en revanche, au vers 77 du chant I de l'*Illiade*, lorsque Calchas fait promettre à Achille de le défendre sans réserve ἔπεισιν καὶ χερσὶν, apparaît clairement la complémentarité des paroles et des actions. Telle est la seconde ambivalence à envisager dans le cadre spécifique du théâtre : comment penser le geste au regard de l'action ? La notion de geste et celle d'action comme « fait particulier d'un personnage »²³ sont étroitement liées²⁴, comme en témoigne la définition que donne le Littré du geste comme « action et mouvement du corps », et parfois associées sans être distinguées, comme dans le chapitre de *Greek Tragedy in Action* intitulé « Actions and Gestures » où le geste est envisagé par O. Taplin justement en tant qu'*action* dramatique. Mais les deux notions ne se recouvrent pas, particulièrement au théâtre où plus encore qu'ailleurs, selon la formule employée par l'abbé d'Aubignac, « parler, c'est agir »²⁵. Au théâtre, le geste n'est donc pas, d'une part, l'unique instrument d'action et nous aurons à apprécier le rôle de la parole tout au long de notre étude ; d'autre part, la part du geste se révèle très variable au sein d'une action physique singulière. Il peut en être absent – prenons l'exemple d'actions qui ont une signification dramatique comme

d'arrêter ? d'approuver ? de manifester l'étonnement ? la pudeur ? Pour désigner les lieux et les personnes, ne tiennent-elles pas lieu d'adverbes et de pronoms ? et, certes, dans une si grande diversité de langues parlées par les peuples et les nations, elles me semblent constituer un langage commun à tous les hommes » (CUF, trad. J. COUSIN).

²³ C'est le premier sens de la notion d'action que G. FORESTIER, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991), distingue de celui de « somme des aventures des principaux personnages », qui répond à la définition traditionnelle de l'intrigue, et, en troisième lieu, de celui de « système qui préside à l'agencement de ces épisodes ».

²⁴ Au sens figuré, comme le définit le *Grand Robert de la Langue française*, « geste » est même synonyme d'« action », dans des expressions comme « un geste d'autorité », « un geste de clémence ». Ce n'est pas ce sens qui nous intéresse ici.

²⁵ Cf. H. BABY (éd.) 2001 ; c'est cette « parole-action » que R. BARTHES (1963) a identifiée comme constitutive de la tragédie racinienne dans une formule célèbre : « parler, c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle [...] ».

« pleurer », « gémir » et peuvent être accompagnées d'un geste mais ne l'impliquent pas – ou au contraire occuper toute la place – agiter la main, se lever, secouer la tête – ; il peut être aussi, de façon intermédiaire, comme transparent, implicite dans une action définie par des pratiques rituelles, sociales ou quotidiennes – ainsi de « balayer » comme de « faire une libation » –, ou encore, tout en étant nécessaire à l'action, s'effacer jusqu'à ne plus être restituable – c'est le cas par exemple de « tuer ».

La notion de « geste » recouvre donc des réalités très diverses, dans la vie et plus encore au théâtre : comme nous le détaillerons et comme le souligne G. Conesa étudiant la complémentarité du geste et de la parole dans le théâtre de Molière²⁶, il est des gestes précis, fugaces et des mouvements très amples, spectaculaires, des gestes et mouvements ponctuels, isolés et des jeux de scène orchestrés dans la durée, des gestes, enfin, plus ou moins chargés d'intérêt et de signification dramatiques. Nous sommes partis d'une acception générale très large du geste, il nous faut maintenant préciser, dans une perspective plus spécifiquement théâtrale, de quel geste nous parlons.

2. Le geste de l'acteur

Considérons cette fois les définitions que proposent les dictionnaires de théâtre et voyons si elles peuvent fonder notre étude du geste chez Euripide. J.-M. Piemme et J.-J. Roubine définissent le geste (associé à la « gestuelle ») comme la « composante du langage scénique consécutif au corps de l'acteur mis en représentation »²⁷. Il s'agit, envisagé exclusivement du point de vue de la scène, du spectacle, du geste de l'acteur, celui que voient les spectateurs de la pièce et c'est son caractère travaillé, artificiel qui est mis en lumière dans la reproduction du réel :

« Un geste au théâtre, fût-il la réplique exacte d'un geste de la vie, n'a rien de naturel. C'est un signe dont la compréhension relève d'une conception de la représentation scénique comme processus d'écriture, et la manière dont les comédiens produisent des gestes sur un plateau donne toujours de précieuses indications sur les styles et les esthétiques des spectacles. »

P. Pavis souligne davantage, dans son *Dictionnaire du Théâtre*, la nature complexe du geste théâtral, défini comme un « mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par

²⁶ G. CONESA 1983, p. 441.

²⁷ M. CORVIN (dir.) 1991 s.v. « geste ».

l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome. »²⁸ S'il envisage lui aussi le geste de l'acteur, présenté comme le fruit d'un travail, d'une élaboration contrôlée, il esquisse également la question de la relation existant à travers ce geste entre la scène de théâtre et le texte, « présent à l'intérieur de la représentation sous sa forme de voix », comme l'écrit A. Ubersfeld²⁹, entre ce que l'on dit et ce que l'on voit.

Ces points de vue ne peuvent correspondre à notre approche du geste tragique euripidéen, que nous ne percevons pas dans la représentation physique, spectaculaire qu'en donne un acteur, mais que nous nous proposons d'appréhender à la lecture des textes qui nous ont été transmis. Cependant c'est dans cet écart qui se dessine entre autonomie et dépendance du geste à l'égard d'un texte considéré dans sa dimension pragmatique – au-delà de l'antagonisme trop figé entre texte et scène, entre littéraire et spectaculaire – que nous pourrions tracer une distinction liminaire pour définir l'objet de notre étude.

Nous distinguerons ainsi d'un point de vue méthodologique le geste qui se dégage des mots d'un texte de théâtre, geste « dit » qui détermine de façon fixe l'action dramatique de la pièce, et le geste de l'acteur vers lequel tend le premier mais qui ressortit au jeu du comédien : alors même que, comme le souligne B. Zucchelli³⁰, *l'ὑπόκρισις* n'est pas pensée dans l'Antiquité en termes d'interprétation personnelle, comme une forme de création poétique en elle-même, mais en termes de médiation du texte dramatique qui doit le transmettre à l'identique aux spectateurs, ce geste de l'acteur relève de la part unique, éphémère de la représentation, que traduit bien le mot anglais *performance*. Précisons tout de suite que nous entendons ici « acteur » au sens moderne et général du terme, comme interprète de l'action tragique, et non par opposition au chœur, selon l'opposition qui structure la représentation tragique antique : nous serons ainsi amenés à considérer les mouvements collectifs du chœur décrits dans le texte dramatique, en tant que gestes et mouvements dramatiques, qu'il s'agit de distinguer des gestes et mouvements orchestriques qui accompagnent leur chant choral.

Le geste de l'acteur, pris dans l'événement singulier de la représentation, nous échappe

²⁸ P. PAVIS 2009 (1996).

²⁹ A. UBERSFELD 1996, p. 16.

³⁰ B. ZUCHELLI (1963, p. 59) : « *mentre l'ὑπόκρισις indicava, almeno in origine, la mediazione del testo drammatico da parte dell'attore ai fini d'una comprensione del medesimo da parte degli spettatori, il moderno termine « interpretazione » riferito allo spettacolo teatrale, pone l'accento sulla soggettività nella resa dell'opera drammatica, considerando l'attività dell'attore una forma di creazione artistica comparabile a quella del poeta, anche se da essa dipendente* ».

largement pour ce qui est du théâtre antique grec. À peine pouvons-nous citer quelques anecdotes, abondamment commentées, que rapporte Aristote sur le jeu de deux acteurs de son temps, Callipidès et Mynniscos³¹, ou des témoignages plus tardifs, comme celui rapporté par Philostrate à propos d'un acteur tragique qui, récitant un vers de l'*Oreste*, intervertit les gestes devant accompagner ses invocations successives à la Terre et à Zeus³² : sans cette faute d'accord entre les mots et les gestes, qui inspira à Polémon le bon mot rapporté par son biographe (οὗτος τῇ χειρὶ ἐσολοίκισεν, « il a fait un solécisme avec son bras »), ces gestes qui ont pour seule fonction de soutenir l'énonciation théâtrale ne seraient pas passés à la postérité. T. Falkner a bien montré ensuite les ambiguïtés du témoignage sporadique des scholies tragiques sur le jeu des acteurs³³. Alors que, selon O. Taplin³⁴, les commentaires alexandrins à partir desquels elles ont été sélectionnées, sur des critères plus linguistiques que dramaturgiques, devaient faire une plus grande place aux questions de mise en scène à une époque très marquée par la théâtralité, les notes qui restent témoignent d'un intéressant mélange entre le point de vue du spectateur – qui nous informe donc sur la mise en scène de son époque plutôt que sur la mise en scène originale de la tragédie, à l'appui de laquelle elle ne saurait être citée –, et le point de vue du lecteur érudit qui, dénonçant l'infidélité des acteurs, prône un retour aux éléments du texte dramatique, à la vision du poète lui-même³⁵. Il convient donc de lire les scholies non comme des témoignages sur le geste de l'acteur de l'époque classique, mais soit comme des témoignages sur un jeu de scène adopté par les acteurs à l'époque des scholiastes³⁶, soit comme des reconstitutions faites, comme les nôtres, à partir de l'interprétation des textes, qui peuvent au mieux corroborer nos hypothèses mais ne peuvent servir d'argument définitif. Aristote nous dit enfin au livre III de la *Rhétorique* que l'ὑπόκρισις (comme art constitué) « ne s'est introduite que tardivement dans la représentation tragique [...] car d'abord les poètes jouaient eux-mêmes leurs tragédies »³⁷. On aimerait

³¹ ARIST. *Poet.* 1461b34-35, 1462a9.

³² PHILOSTR. *Vit. Soph.* 542. Cette anecdote est citée par M. CAPPONI (2008) qui la place en exergue de sa thèse intitulée « La parole comme geste : la conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique ».

³³ T. FALKNER 2002, p. 342-361.

³⁴ O. TAPLIN 1977a, p. 22 n. 1.

³⁵ T. FALKNER 2002, p. 353 : « *the persistent focus throughout the scholia on the poet reflects a view of drama as a communication event that involves a particular relationship between the poet and the audience* ».

³⁶ Nous reviendrons notamment dans la seconde partie sur un contre-sens manifeste du scholiaste à propos de la mise en scène de la folie dans l'*Oreste*. Sur les scholies à l'*Oreste*, cf. notamment T. FALKNER 2002, p. 355-361.

³⁷ ARIST. *Rhet.* III, 1403b22-24 καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὁψὲ παρῆλθεν ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.

pouvoir préciser ce « tardivement », que l'on ne peut que situer à partir de la rupture entre poète et acteur, attribuée par la tradition à Sophocle, mais aucun traité sur l'art de l'acteur ne nous a été conservé et nous pouvons seulement parler d'une professionnalisation progressive des acteurs au cours du v^e siècle avant J.-C. Puisque l'art oratoire est pensé dans la Grèce antique sur le modèle théâtral, on a pu alors chercher quelques renseignements chez les orateurs, mais force est de constater que, comme nous l'avons vu à travers le lexique, l'usage du geste a nettement moins intéressé les Grecs que celui de la voix³⁸.

À ces matériaux littéraires externes s'ajoutent les représentations figurées sur vases, dont le rapport avec la tragédie attique est problématique à divers égards³⁹. Nous possédons un petit nombre de vases, datant pour les plus anciens de la fin du v^e siècle avant J.-C.⁴⁰, sur lesquels l'acteur peut être identifié en tant que tel mais uniquement hors de toute représentation : de son costume J.R. Green a pu tirer des observations sur le style de la gestuelle antique, pour en arriver à des conclusions relativisant toute idée de réalisme⁴¹. Comme de nombreux critiques l'ont souligné, les autres vases montrent moins l'acteur qu'à travers lui le personnage tragique, aussi convient-il de se montrer prudent avant de mettre en relation les gestes qui y sont figurés avec les gestes de l'acteur lors d'une mise en scène réelle : ils correspondent d'une part autant à des gestes accomplis hors scène dans des épisodes narratifs ou lyriques de la tragédie qu'à des gestes joués sur scène ; J.R. Green a d'autre part bien mis en lumière la spécificité des conventions iconographiques qui nous interdisent de voir dans ces représentations des illustrations pour ainsi dire photographiques de séquences tragiques⁴². Si nous pouvons utiliser ces représentations dans notre étude sur le geste chez

³⁸ D'après Aristote, personne n'a encore abordé l'étude de l'ὑπόκρισις appliquée à la rhétorique (*Rhét.* 1403b 21-22) et s'il en reconnaît la puissance (ὁ δὴ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην), il n'entre pas réellement dans son propos de l'étudier. Elle est d'ailleurs réduite, dans sa définition même, à l'usage de la voix (1403b27 ἔστιν δὲ αὐτῇ μὲν ἐν τῇ φωνῇ), laissant ici largement de côté la gestuelle. Sur cette question, cf. A.G. KATSOURIS 1989 et sur le Περὶ Ὑποκρίσεως de Théophraste, cf. W. FORTENBAUGH 2005. En ce qui concerne la continuité entre le tribunal et le théâtre en Grèce antique, on pourra consulter C. COOPER 2004, p. 145-161. On trouvera des éléments de comparaison intéressants dans les travaux de F. DUPONT (2000) qui étudie le couple antithétique de l'acteur et de l'orateur à Rome et l'opposition entre le jeu de l'acteur et l'action des orateurs sur la notion d'*imitatio*.

³⁹ Je renvoie ici à l'introduction d'O. TAPLIN dans son ouvrage *Pots and Plays* (2007), qui fait le point sur la question.

⁴⁰ J.R. GREEN 2002, p. 102 : « *their appearance at this point is probably not pure chance. It is the beginning of a process by which Athenians and others begin to distinguish the performers from the play, the early manifestation of the emergence of a star-system, also seen in the evolving consciousness of the figures like Mynniskos, Kallipides and Nikostratos as individuals. It is a process that reached a peak in the middle and third quarter of the fourth century with actors such as Polos and Theodoros.* »

⁴¹ J.R. GREEN 2002, p. 93-126. Il renvoie sur cette question du réalisme à l'article d'E. CSAPO dans le même volume, p. 127-147.

⁴² J.R. GREEN 1991, p. 39-41.

Euripide, ce sera en posant une relation d'ordre plus immatériel, plus général, fondée sur la notion de *σχήματα* qui peut informer, nous l'avons vu, l'imagination du poète comme celle des spectateurs.

Face à cette pénurie et à cette fragmentation d'indices externes, c'est dans le texte des tragédies elles-mêmes qu'on a cherché de quoi reconstituer la gestuelle des acteurs antiques. Il faut souligner d'emblée la dissymétrie essentielle qui existe entre les pratiques théâtrales antiques et modernes. On part généralement du postulat que, puisqu'au v^e siècle avant J.-C. le poète tragique préside lui-même, en tant que *διδάσκαλος*, aux répétitions de sa pièce, et qu'à la différence des auteurs classiques, il semble qu'il n'écrive pas pour un public parallèle de lecteurs dont il se soucierait ainsi d'orienter la représentation mentale⁴³, il n'a pas besoin d'écrire en marge du texte des indications de jeu qu'il pouvait donner oralement à ses acteurs. Il paraît bien établi aujourd'hui, grâce à O. Taplin, que le dialogue dramatique antique n'a jamais été entouré de « didascalies externes »⁴⁴ – terme auquel se trouve parfois préféré aujourd'hui celui d'« indications scéniques »⁴⁵ pour désigner les indications diverses dans lesquelles l'auteur lui-même précise, outre les conditions spatiales, temporelles, sonores de l'énonciation, les gestes et mouvements que doit accomplir l'acteur au moment de la représentation. Les quelques notes marginales (*parepigraphai*) présentes sur les manuscrits, qui concernent surtout des bruits émis de façon singulière, ont pu être ajoutées par des lecteurs ou des metteurs en scène ultérieurs à partir des éléments du texte⁴⁶. C'est donc au sein

⁴³ S'il est fort probable que les textes dramatiques circulaient à Athènes au v^e s. av. J.-C. au moins dans le milieu du théâtre et étaient également lus en dehors des représentations, O. TAPLIN (1977a, p. 15-16) avance que « *there is no good reason to think that the reading of tragedy was at all widespread before the end of the century, let alone that tragedians composed with any consideration of a public of readers* ». Cette affirmation peut être nuancée d'après le cas de la version des *Nuées* que nous possédons et qui a pu être considérée comme injouable et destinée à un public de lecteurs : sur ce point, cf. K.J. DOVER (1968, p. lxxx-xcviii).

⁴⁴ Telle est la conséquence logique que tire A. UBERSFELD dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991) de sa définition de la « didascalie » comme « ce qui est le fait du scripteur, directement ». Sur la véritable apparition des indications scéniques au début du xviii^e siècle avec des auteurs comme Houdar de la Motte et Marivaux, puis leur systématisation avec Diderot, Beaumarchais et le théâtre naturaliste, voir la notice consacrée aux « indications scéniques » dans P. PAVIS 2009 (1996) : « la recherche de l'individu socialement marqué (drame bourgeois) et la prise de conscience de la nécessité d'une mise en scène entraînent un grossissement des *didascalies*. C'est comme si le texte voulait noter sa propre future mise en scène ».

⁴⁵ Selon P. PAVIS 2009 (1996), il est plus propre à décrire leur rôle métalinguistique.

⁴⁶ Sur la question de l'authenticité des quelques *παρεπιγραφαί* présentes dans les textes de tragédies qui nous ont été transmis, cf. O. TAPLIN (1977b, p. 127) qui conclut de leur examen : « *it is surely a much more likely hypothesis that the convention arose that keen readers might, if they liked, write in their own *parepigraphai* indicating any noises they thought they could infer from the text [...] this would explain why such *parepigraphai* survive at random and why some are demonstrably wrong* ». D. BAIN (1977, note 2, p. 53) les considère également comme des additions de lecteurs « *built on nothing more than inference from the text* », ou « *a guess by a commentator imagining how the scene was played* ». Ils s'opposent sur cette question à D.L. PAGE (1934), selon lequel le texte original, autographe ou copie contemporaine pour la scène (« *prompt-copy* ») était couvert d'indications marginales, qui ont été ensuite éliminées au cours de la transmission.

même du dialogue tragique – ou, indirectement, dans le miroir déformant qu'offrent les dialogues comiques d'Aristophane – que nous devons aujourd'hui chercher les indices des gestes accomplis par l'acteur. Sur cette ligne se situent la plupart des travaux menés jusqu'ici sur le geste dans la tragédie attique, que nous avons cités à l'ouverture de cette introduction, les catalogues de gestes d'A. Spitzbarth ou de F.L. Shisler – qui tire des conclusions fort éclairantes de la comparaison de l'usage que font les trois poètes tragiques des gestes exprimant une émotion – mais aussi les études sur la gestuelle qui se proposent d'éclairer un aspect particulier des conventions tragiques, comme celle de M. Kaimio qui examine l'utilisation des contacts physiques sur la scène tragique et en analyse les variations dramaturgiques, et celles de M. Telò qui, en analysant le lien entre geste et parole dans des attitudes et des gestes similaires, tente de reconstituer une « grammaire des gestes dans la tragédie grecque », afin de suppléer l'absence de certaines indications gestuelles dans le texte tragique⁴⁷.

De telles entreprises permettent de donner toute sa dimension spectaculaire à un texte que nous ne voyons plus en représentation. Et c'est ce qu'il faut bien garder à l'esprit : l'on ne parle plus ici de témoignage sur le geste de l'acteur perçu, – même si cette perception est de l'ordre de la simple prescription comme c'est le cas des indications scéniques modernes, nous reviendrons sur cette question plus bas –, mais de reconstitution, avec sa part d'incertitude et de subjectivité, du geste de l'acteur que l'on considère comme *perceptible* par un spectateur placé dans des conditions optimales⁴⁸. À ce déplacement de point de vue s'ajoute un rétrécissement certain du champ d'étude, ainsi réduit aux seuls gestes de l'acteur dont le texte porte une trace, plus ou moins explicite, rétrécissement qu'O. Taplin a justifié par le critère du sens et de l'importance dramatiques à travers la notion de « *significant action* ». Arguant du fait que la tragédie grecque se définit en termes de concentration formelle, il affirme que toutes les actions nécessaires à la signification tragique se trouvent mentionnées dans les mots du texte, qui appellent sur elles l'attention des spectateurs⁴⁹. S'il est légitime de penser que

⁴⁷ De la même manière, les éditeurs modernes des tragédies grecques, pour orienter et faciliter la lecture de leurs contemporains, tirent du texte des indications scéniques qu'ils font figurer en marge. Il convient donc de les considérer avec prudence en gardant précisément à l'esprit qu'elles ne sont le fruit que d'une interprétation, parfois contestable, du texte. Nous le verrons notamment dans le cours de notre étude à propos des didascalies introduites par P. Mazon dans sa traduction d'Eschyle et de Sophocle pour la CUF.

⁴⁸ C'est ainsi que G. CONESA (1983, p. 441) définit le geste dans son étude sur le dialogue moliéresque.

⁴⁹ O. TAPLIN 1977a, p. 31 : « *if actions are to be significant, which means they must be given concentrated attention, then time and words must be spent on them. If it is accepted that we cannot legitimately interpret a tragedy in terms of things which are not spoken about in the play, then we can hardly allow any importance to actions which are not referred to in the words* » ; cf. aussi O. TAPLIN 1978, p. 17 : « *my claim is that if they are to be significant, attention will be drawn to them by the words* ».

d'autres gestes étaient accomplis sur scène sans être reportés verbalement, gestes qui participaient à l'économie d'ensemble de la pièce et à l'effet tragique général, il ne peut s'agir que d'actions formelles et décoratives, qui peuvent être restituées en vue d'une mise en scène à travers les conventions sociales, rituelles ou tragiques dont témoignent les autres sources littéraires et iconographiques mais ne déterminent en rien le sens dramatique spécifique de la pièce.

Il nous faudra revenir sur cette affirmation en étudiant d'après l'analyse précise des notations gestuelles chez Euripide leur statut dans le texte tragique. La question que nous devons poser ici est celle de la relation qui peut être définie entre ces traces verbales du geste et le geste de l'acteur : dans quelle mesure le geste dit peut-il nous conduire au geste joué ?

Il convient de définir tout d'abord le statut du texte tragique au sein de la production théâtrale que nous venons de décrire. Pour exprimer la finalité d'un texte qui s'accomplit uniquement dans la représentation à l'époque classique, O. Taplin n'a pas hésité à qualifier le texte grec de « script », de « scénario », ou de « *libretto* » dans la mesure où la tragédie antique n'existe pas sans la représentation⁵⁰. Cherchant à montrer dans cette étude la spécificité de l'écriture dramatique du geste chez Euripide, je soulignerai plutôt le fait que, comme l'a noté J.R. Green⁵¹, le texte ne présentait pas en vue de la représentation originale ce caractère fini qu'on lui présuppose souvent aujourd'hui : les répétitions avec les acteurs devaient le nourrir et le modifier. Et puisque, parallèlement, le poète était partie prenante de la création scénique et qu'il écrivait même, comme l'a suggéré P. Ghiron-Bistagne⁵², pour des interprètes attitrés qui devaient ainsi orienter la création poétique, il apparaît que la relation entre le texte et la représentation est une relation vivante, imbriquée, bien différente de celle que définissent la plupart des théories modernes du théâtre. Témoignent aussi de cette relation vivante entre texte et scène, en contrepartie, les interrogations sur les interpolations de la part des acteurs, soupçonnés d'avoir modifié la lettre du texte pour le rendre plus spectaculaire⁵³ : c'est une question que posent certaines répétitions littérales dans l'expression poétique du geste.

Dans son manuel de stylistique, Démétrios reconnaît bien chez Euripide une « *écriture* théâtrale spécifique, sciemment orientée vers la mise en scène et l'interprétation », pour

⁵⁰ O. TAPLIN 1978, p. 1.

⁵¹ J.R. GREEN 1991, p. 16-17 : il met ainsi en garde contre le danger d'anachronisme.

⁵² P. GHIRON-BISTAGNE 1976.

⁵³ Sur ce point, cf. D.L. PAGE 1934.

reprendre la formulation de P. Chiron⁵⁴, à travers des θεωρήματα ὑποκριτικά, « principes pour le jeu théâtral » présents dans le texte dramatique. Il prend l'exemple d'une séquence de l'*Ion* :

ἔστι δὲ καὶ ἄλλα θεωρήματα ὑποκριτικά, οἷον καὶ ὁ παρὰ τῷ Εὐριπίδῃ Ἴων ὁ τόξα ἀρπάζων καὶ τῷ κύκνω ἀπειλῶν τῷ ὄρνιθι, ἀποπατοῦντι κατὰ τῶν ἀγαλμάτων· καὶ γὰρ κινήσεις πολλὰς παρέχει τῷ ὑποκριτῇ ὁ ἐπὶ τὰ τόξα δρόμος καὶ ἡ πρὸς τὸν ἀέρα ἀνάβλεψις τοῦ προσώπου διαλεγομένου τῷ κύκνω, καὶ ἡ λοιπὴ πᾶσα διαμόρφωσις πρὸς τὸν ὑποκριτὴν πεποιημένη.

« Mais il y a bien d'autres principes à respecter pour le jeu théâtral. Par exemple, chez Euripide, quand Ion saisit un arc et menace le cygne qui souille les statues de ses déjections, de nombreuses occasions de mouvement sont fournies à l'acteur : la course vers l'arc, le regard levé au ciel du personnage qui s'adresse au cygne, bref, tous les jeux de scène conçus pour l'acteur »⁵⁵.

Si ces θεωρήματα ὑποκριτικά légitiment les tentatives modernes de reconstitution, à partir des éléments du texte, du jeu scénique et notamment des gestes, les propos de Démétrios soulèvent pourtant une question délicate à propos du style de jeu de l'acteur. Ils montrent bien en effet à quel point, ainsi que le dit T. Falkner des scholiastes⁵⁶, la lecture des gestes présents dans le texte relève en réalité toujours d'une interprétation de celui-ci selon le contexte dramatique général, les conventions du genre, les usages sociaux, religieux, les idées et les lois de l'époque, mais aussi selon la conception que chacun se fait du spectacle tragique. Il semble ainsi que l'interprétation de cette séquence de l'*Ion* d'Euripide par Démétrios – qui tire de la simple mention de l'arc dans les menaces adressées par le jeune garçon aux divers oiseaux qui menacent de souiller le temple⁵⁷ l'idée d'une véritable course vers l'objet – illustre moins la dépendance du jeu scénique à l'égard du texte que son autonomie et les potentialités de jeu inscrites dans un texte orienté vers la représentation mais non directement déterminées.

Que pouvons-nous donc dire de la façon dont étaient représentés ces gestes inscrits dans le texte sur la scène attique ? Cette question a fait l'objet de nombreux débats, à mesure que s'affinait la connaissance de l'espace théâtral et des conditions de représentation dans le

⁵⁴ P. CHIRON (CUF, 1993), *comm. ad loc.* (note 260 p. 122).

⁵⁵ DÉMÉT. *Du Style* 195 (trad. P. Chiron, légèrement modifiée).

⁵⁶ T. FALKNER 2002, p. 358 : « *even in simple cases what the text 'actually says' is always a matter of interpretation : it is not the mere presence of textual clues that is in question but their identification, selection and relative emphasis* ».

⁵⁷ *Ion* 158, 164-165. Nous reviendrons sur l'analyse de cette séquence dans la première partie.

théâtre de Dionysos. Il est intéressant à cet égard de noter les nuances qu'ont apportées J. Gould et D.M. Lewis aux appréciations d'A. Pickard-Cambridge dans la seconde édition de son ouvrage *The Dramatic Festivals of Athens*⁵⁸. En 1953, l'auteur, réagissant contre l'idée répandue en son temps d'un jeu largement statique des acteurs antiques, affirmait :

« it is important not to exaggerate the statuesqueness so often said to characterize the actor's behaviour ; [...] in the Classical period, [...] as the texts of the plays make clear, there was no difficulty in rapid movement, kneeling, prostration, and the free play of gesture ».

En 1968, J. Gould et D.M. Lewis se montrent plus prudents :

« it is difficult to reach any firm conclusion on the degree of statuesqueness, or alternatively of vigour, which we are to visualize in the Greek's actor playing of his role [...] in the fifth century the text of the plays seem to imply, as we shall see, a high degree of mobility, even of rapid movement, kneeling, prostration, and a free play of gesture ».

Et c'est bien la relation entre le geste décrit et le geste joué qu'ils identifient comme problématique :

« if we remember the undoubted fact that facial expressions such as weeping, which were certainly not visible on stage, are frequently described in the plays, we must at last reckon with the possibility that the description of striking and vigorous movement that we meet in the plays are not unequivocal evidence for the occurrence of these same movements in a naturalistic performance by the actor ».

Partisans donc d'une certaine stylisation, ils en concluent seulement à l'impossibilité d'en déterminer le degré⁵⁹. Mais il nous faut toutefois définir, même esquissée à grands traits, l'esthétique au sein de laquelle sera pensé le geste dans cette étude. Était-il représenté exactement tel qu'il était énoncé, de façon ultraréaliste, était-ce au contraire un geste codifié, en rupture avec le geste quotidien, symbolique et formel, comme tend à le penser L.E. Rossi⁶⁰ ? G. Capone se fonde sur l'affirmation d'Aristote selon laquelle l'ὑπόκρισις est apparue tardivement⁶¹, pour affirmer que le jeu de l'acteur grec à l'époque classique était un art

⁵⁸ A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1953, p. 169-170 ; 2^e édition révisée par J. GOULD et D.M. LEWIS 1988 (1968), p. 171-172.

⁵⁹ *Ibid.* p. 176.

⁶⁰ L.E. ROSSI 1989, p. 68-69 : « è comunque certo che la mimica, come già si è detto per la recitazione, doveva essere altamente formalizzata, in modo da presentare una fisionomia molto vicina, per noi, alla teorizzazione brechtiana dello straniamento, assai lontana dal naturalismo di Stanislavskij ».

⁶¹ *cf. supra.*

entièrement libre et relevait d'une *μίμησις κατ' ἀλήθειαν* :

« [il gesto] nella sua forma generica e nella sua essenza era il gesto della vita reale, ma sulla scena veniva come inserito in uno schema di arte, prendendo una veste più o meno stilizzata. Differenza quindi solo di forma, non di contenuto, di sfumature, non di linee ».

Telle est la position que j'adopterai ici, la plus juste au regard de ce que nous savons des canons esthétiques antiques, et qu'a affinée O. Taplin⁶². Il rejoint G. Capone lorsqu'il se fonde sur les notions, fondamentales dans la théorie de l'art dans l'Antiquité, d'imitation (*μίμησις*) et d'illusion (*ἄπατη*) pour récuser toute gestuelle symbolique et purement formelle, dont on ne trouve par ailleurs aucun parallèle dans l'art de la sculpture et de la peinture (« *the results are far from photographic, of course, but they are even further from a highly formalized non-naturalistic art* »), mais il prend également en compte le mélange de réalisme et de convention affichée qui se manifeste dans l'utilisation de machines comme l'eccyclème et la *méchanè* pour penser la stylisation au sein de l'imitation théâtrale du réel⁶³. V. Di Benedetto et E. Medda vont dans le même sens lorsqu'ils observent que ne pas réaliser certains gestes détaillés verbalement serait contraire à l'effet tragique⁶⁴, tout en reconnaissant que les conditions matérielles de représentation peuvent laisser supposer la stylisation d'autres gestes, tels les baisers.

Nous serons amenés à poser la question de la représentation effective ou figurée des gestes énoncés et nous ne perdrons naturellement pas de vue tout au long de cette étude le geste de l'acteur, vers lequel est orientée toute écriture théâtrale. Mais au lieu de tenter directement de le reconstruire, nous le tiendrons à l'horizon de notre champ d'étude. O. Taplin a proposé une distinction entre ce qui est effectivement exécuté sur scène et ce que le poète veut donner à voir à son public, et pose comme une question ouverte le degré de coïncidence entre ces deux images⁶⁵. Nous redéfinirons cette distinction, à propos du geste, entre ce qui

⁶² O. TAPLIN 1978, p. 15-16.

⁶³ Pour l'ensemble de la discussion et la distinction entre une représentation « passive » et une représentation « active », cf. O. TAPLIN 1977a, p. 36-39 et 1978, p. 18 : « *I can see no good reason for doubting that ordinary practicable actions were in fact performed. It may help to draw a rough distinction between 'passive' staging, that is large non-human effects like earthquakes and sunrises, which are best left to the imagination, and 'active' staging, which covers the small practicable actions, things which happen on the individual human level and involve the actor's personal participation. I should argue that 'active' staging was fairly literally performed on stage* ».

⁶⁴ V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002 (1997), p. 198-201 : « *in numerose scene, piuttosto, l'attenzione che il testo focalizzava su una certa azione sarebbe stata controproducente se quell'azione non avesse avuto una corrispondente realizzazione scenica [...] non si può certo pensare che nel primo episodio dell'Oreste gli spettatori non vedessero davvero Elettra intenta a sollevare e sistemare affettuosamente il fratello malato nel letto...* ».

⁶⁵ O. TAPLIN 1977, p. 37-38 : « *once this distinction is made, the degree to which the actual stage picture and*

relève du geste effectif de l'acteur et ce qui est en lien avec la parole dramatique : venons-en à cet aspect-ci du geste, l'élément fixe sous l'élément variable qu'est le jeu de l'acteur.

3. *Le geste dramatique*

Nous nous intéresserons dans cette étude en premier lieu aux mots qui disent le geste, à leur syntaxe et leur signification, qui déterminent de façon idéale, et non concrète, le geste joué ; et c'est toujours à travers eux, en relation avec eux, que nous envisagerons ce geste joué, qu'ils contribuent à mettre en scène. L'adjectif « dramatique » dont nous qualifions le geste ainsi entendu au théâtre a ici en définitive son sens premier, celui que lui donne, après Aristote, l'abbé d'Aubignac au XVII^e siècle⁶⁶ : est « dramatique » ce qui est relatif au langage théâtral entendu dans toute sa spécificité, c'est-à-dire dans sa relation avec l'action représentée. Précisons d'emblée que cela ne veut pas dire, comme le formule de façon polémique F. Dupont, « débarrassé de tout ce qui n'est pas strictement poétique » dans un théâtre « littéraire », pensé « sans l'acteur et sans le public »⁶⁷ mais au contraire, ce qui, au sein du langage poétique – car c'est bien le texte et non directement la représentation théâtrale que nous considérons⁶⁸ –, est orienté vers cette représentation. Ainsi, avec l'abbé d'Aubignac, qui, en renouvelant la notion de « poétique dramatique » et en cherchant à déterminer une rhétorique spécifique au théâtre, fut, selon les mots d'H. Baby, « le seul critique du XVII^e siècle à traquer ce qu'on appelle aujourd'hui la théâtralité »⁶⁹, nous nous plaçons dans la perspective définie par les sémiologues du théâtre : l'étude du geste telle que nous la concevons s'inscrit dans l'idée, formulée comme présupposé de départ par A. Ubersfeld, qu'« il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité" ». En interrogeant les mots qui disent le geste dans les tragédies d'Euripide, c'est bien l'un de ces « noyaux de théâtralité »⁷⁰, l'un de ces éléments textuels destinés à la représentation que nous entendons examiner. Et c'est dans cette perspective que l'on pourra dépasser l'opposition sommairement tracée entre l'aspect littéraire et l'aspect spectaculaire du théâtre, ou, pour reprendre les mots d'A. Ubersfeld, « échapper à la fois au terrorisme textuel et au terrorisme scénique »⁷¹.

the imaginative dramatic picture coincided can remain an open question ».

⁶⁶ Dans son introduction à *La Pratique du théâtre*, H. BABY (2001, p. 20) a souligné comme la *Poétique* y est comprise en un sens qui rompt avec la tradition savante de l'exégèse aristotélicienne, mais que l'on peut fonder sur les propos mêmes d'Aristote, comme l'a fait F. FRAZIER (1998).

⁶⁷ F. DUPONT 2007, p. 68.

⁶⁸ A. UBERSFELD (1996, p. 14-19) souligne à juste titre le danger de ne pas reconnaître cette distinction.

⁶⁹ H. BABY 2001, p. 20.

⁷⁰ A. UBERSFELD 1996, p. 16-17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

3.1. Comment le geste se trouve-t-il inscrit dans le texte ?

Posons dans cette introduction une distinction générale entre le geste scénique, joué sur la scène ou donné comme tel, et le geste narratif ou discursif. Nous pouvons partir pour cela de ce que dit Platon du style dramatique et du style narratif⁷². S'il est bien certain que la tragédie, où ne se fait pas entendre la voix du poète lui-même mais n'est que dialogue des personnages, est toute entière imitation (*διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν*), à la différence de l'épopée, genre mixte où le poète assume le rôle du narrateur entre les discours, il apparaît qu'au sein de cette imitation dramatique, comme l'a notamment étudié I. de Jong⁷³, un personnage peut rapporter une histoire et prendre le rôle de narrateur : il existe de ce fait une différence notable entre les gestes réalisés de façon mimétique, que voit directement le spectateur, et ceux qu'il ne voit pas, qui sont accomplis hors-scène et que lui rapporte ensuite de façon diégétique, dans un récit à la première personne du singulier ou du pluriel, un messenger qui se pose généralement comme témoin visuel. À ces gestes narratifs *stricto sensu*, dont nous étudierons la particularité, joignons les gestes décrits par le chœur ou par un personnage dans les parties dialoguées ou les parties lyriques, qui peuvent faire voir de la même manière un geste non accompli sur la scène, qu'il s'agisse d'un événement récent ou lointain, passé ou futur, ou d'une simple évocation. Ces gestes, que j'appellerai « discursifs » joints aux gestes narratifs proprement dits peuvent entretenir, comme nous le verrons, des rapports intéressants avec le geste scénique, rapports de continuité, de parallèle ou de contrepoint.

Sur ces gestes « narratifs » ou « discursifs » se détachent donc les gestes « scéniques », énoncés et joués simultanément, qui seront au centre de notre étude. Encore faut-il revenir sur un point, l'ambiguïté profonde de la notion de « représentation » scénique. Il est d'une part en effet des gestes, invisibles comme les gestes narratifs et discursifs, mais plus immédiatement donnés à voir par la parole. Ce sont les gestes accomplis dans la *skénè*, cet espace situé derrière l'espace de jeu. Ils se distinguent des premiers en ce qu'ils se déroulent au présent : les cris qui se font entendre depuis l'intérieur, relayés par les commentaires de ceux qui sont sur la scène, donnent à ces gestes dérobés à la vue, comme nous le verrons à propos du geste meurtrier, une réalité presque concrète, par un procédé de médiatisation particulièrement efficace. Aussi leur réserverai-je une place particulière en relation avec les gestes scéniques. Il est d'autre part des gestes qui sont énoncés à propos d'un personnage présent sur la scène mais

⁷² PLAT. *Rép.* III 392d-394d.

⁷³ I.J.F. DE JONG 1991 ; sur les gestes et les attitudes comme éléments narratifs du récit, *cf.* p. 140-144.

qui sont manifestement accomplis par cette seule énonciation. On parle de la performativité du langage, notamment dans des actions rituelles comme la prière ou la supplication. On évoque, plus généralement, la valeur palliative du langage dramatique, la puissance d'évocation du langage poétique qui permet, grâce à une description verbale du geste, de suppléer l'absence d'exécution scénique en raison des contraintes qu'impose le jeu masqué – pensons non seulement à l'exemple bien connu des larmes qui ne peuvent être figurées que par l'évocation verbale ainsi que par une gestuelle compensatoire, mais également aux gestes très précis autour du visage que le masque empêche de représenter, comme embrasser, se lacérer les joues... – ou de compléter une exécution scénique grossière, ainsi que nous le verrons dans la mise en scène pathétique des gestes chez Euripide. Il apparaît donc que le critère de distinction entre ce qu'on peut appeler, schématiquement, geste scénique et geste narratif ou discursif n'est pas véritablement celui de leur exécution réelle par l'acteur sur la scène, mais celui de leur espace de représentation et nous pouvons nous appuyer ici sur une distinction au sein de l'espace dramatique que rappelle M.G. Bonnano entre « espace diégétique » (« *when the word brings into focus the offstage* ») et « espace mimétique » (« *when the word brings into focus the visible space on the stage* ») au sein duquel nous tendrons à placer l'espace intérieur de la *skéné*⁷⁴.

Nous examinerons dans la première partie les différentes façons dont ces gestes énoncés et joués, ou donnés comme tels, peuvent être inscrits dans le texte dramatique, sous forme d'énoncés gestuels des plus elliptiques aux plus descriptifs. Or cette inscription du geste scénique au sein du texte n'est pas sans avoir suscité de nombreuses interrogations parmi les critiques et c'est ce que je voudrais présenter dans cette introduction avant d'en éprouver la validité dans l'analyse détaillée des énoncés gestuels chez Euripide.

3.2. Des « *didascalies internes* » ?

Quelle est en effet la fonction de tels énoncés au sein de la représentation dramatique ? Comme informations nécessaires à la mise en situation du texte de théâtre, ils semblent répondre à la définition moderne de ce que l'on appelle couramment « *didascalies internes* », ces moments du dialogue de théâtre où « le discours scénique coïncide avec le discours parlé »⁷⁵. Mais quelques distinctions et remises en question sont ici nécessaires, à propos de

⁷⁴ M.G. BONNANO 1997, p. 118.

⁷⁵ Telle est la définition qu'A. Ubersfeld donne des « *didascalies internes* » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (M. CORVIN (dir.) 1991), s.v. « *didascalies* ».

l'utilisation qui a pu être faite de cette notion moderne dans différentes études sur le théâtre antique.

Si l'on applique aux textes antiques ce terme critique, cela ne peut être, rappelons-le d'emblée, qu'au prix d'une distorsion importante à l'égard de la pratique moderne, puisque ces indications gestuelles internes au texte ne se détachent pas, comme nous l'avons vu, sur fond de didascalies externes. Or l'homonymie a pu engendrer certaines confusions dans l'interprétation de leur portée. Certains critiques ont déterminé, par ce terme de didascalie, la *fonction* de ces indications gestuelles comme une fonction d'instruction, d'information, au point de penser celles-ci, ou tout au moins une partie d'entre elles, comme l'équivalent, à l'intérieur du texte, des didascalies externes : à travers elles, c'est le poète qui voudrait instruire ceux qui seront chargés de réaliser concrètement la représentation. C'est ainsi que G. Capone, à qui nous devons la première tentative de définir l'art dramaturgique d'Euripide par rapport à celui d'Eschyle et de Sophocle, classe les indications relatives aux gestes, actions et attitudes des personnages parmi les indications *didascaliques* destinées aux acteurs, qu'elle distingue des indications *informatives* destinées à éclairer les spectateurs (personnages, lieux, situations et conditions externes) ; au sein des indications didascaliques, elle se propose en outre d'identifier, – et c'est la nouveauté de son propos, soulignée dans la préface de l'ouvrage⁷⁶ –, de véritables indications de jeu, *volontairement* insérées par le poète pour aider l'acteur, qui feraient leur apparition chez Euripide. Elle distingue ces « pures parenthèses didascaliques », « insérées à froid dans la poésie »⁷⁷ de toutes celles qui, *indirectement*, peuvent apporter des informations sur la représentation aux lecteurs et metteurs en scène de l'œuvre dramatique, mais qui sont avant tout « l'expression naturelle d'un moment poétique et dramatique »⁷⁸. En d'autres termes, comme elle le dit, il y aurait d'un côté les indications qu'un moderne aurait pu écrire en marge du texte pour décrire le geste de l'acteur, de l'autre celles qui constitueraient également chez lui la matière même du texte poétique.

Précisons avant toute chose que l'idée d'une équivalence entre instructions données à l'oral et instructions écrites en marge du texte résulte d'une simplification considérable de la visée des didascalies externes, que l'on ne saurait réduire à des notices transparentes de régie,

⁷⁶ On trouve ainsi écrit dans la préface de l'ouvrage de G. CAPONE (1935), rédigée par M. Valgimigli, C. Marchiesi et C. Anti, que « *certe espressioni, oltre il comune senso letterale e letterario, avevano anche una speciale intenzione didascalica per gli attori ; sostituivano, in certo modo, inserite nel testo e parte del testo, le didascalie marginali o parentetiche dei drammi moderni* ».

⁷⁷ G. CAPONE 1935, p. 7.

⁷⁸ G. CAPONE 1935, p. 5 : « *sono la espressione naturale di quel momento poetico-drammatico ; implicitamente, è vero, ci rivelano la mimica dei personaggi, ma questo solo per un processo esterno di riflessione, di analisi critica della situazione creata dal poeta, non le diremmo mai nate da un intento didascalico* ».

destinées à l'acteur ou au metteur en scène, mais qui obéissent également à des enjeux de lecture spécifiques et polyvalents⁷⁹. L'existence même de ces « parenthèses didascaliques », dont G. Capone elle-même reconnaît le nombre restreint en comparaison des indications à valeur véritablement dramatique et poétique, est ensuite très contestable, comme s'est employé à le montrer M. Telò : alors qu'il cherche pour sa part à identifier, à partir d'une typologie des gestes tragiques, les règles de l'échange verbal qui accompagne une action dramatique précise, il dénonce le caractère arbitraire d'une appréciation qui peut classer deux occurrences typologiquement similaires l'une comme simple didascalie, l'autre comme expression dramatique naturelle⁸⁰. Le chercheur récuse plus généralement toute idée d'intention didascalique et affirme au contraire qu'il s'agit toujours de « notations scéniques involontaires, qui ne sont pas insérées délibérément par le poète pour informer les spectateurs ou les acteurs, mais sont présentes dans le texte en tant qu'accompagnement verbal naturel de l'action scénique en cours »⁸¹ : « il en résulte clairement que leur valeur didascalique ne peut être qu'indirecte et partielle ». Il s'oppose ainsi à tous les critiques qui, dans la lignée de G. Capone, voient l'acteur comme le destinataire de ces indications gestuelles⁸², notamment lorsque le geste scénique est prêté à un enfant, sous prétexte que le tout jeune acteur, inexpérimenté, aurait eu besoin d'être dirigé dans ses mouvements par ces instructions verbales explicites. Comment expliquer dans ce cas que d'une part, des indications très similaires sont données à des acteurs plus âgés dans des situations dramatiques analogues, et que d'autre part, d'une manière générale, toutes les actions scéniques ne sont pas inscrites de la même manière dans le texte dramatique, comme nous le verrons⁸³ ?

⁷⁹ Sur cette question, je renvoie à l'étude que V. LOCHERT (2009) a consacrée aux didascalies dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles mais qui, pour le discours théorique sur l'écriture didascalique et la relation complexe entre le texte et les enjeux de la représentation, déborde largement cette période. Sur la polyvalence fondamentale de la didascalie externe, écrite par le poète pour « [rendre] facile à l'imagination du lecteur tout ce que le théâtre présente à la vue des spectateurs », selon le vœu de Corneille dans son *Discours des trois unités* (1660) ou, au contraire, « exclusivement [destinée] au lecteur et complètement [détachée] du souci de la représentation », cf. p. 317-363. Sur l'analyse du fonctionnement de la didascalie « implicite », qui amène à relativiser la portée de la régie du spectacle dans le discours, cf. p. 535-565.

⁸⁰ Cf. M. TELÒ (2002, p. 12-13) à propos des vers où Alceste confie à Admète leurs enfants (*Alc.* 375-376), perçus comme simple didascalie, et ceux où Pylade transmet à Oreste la lettre confiée par Iphigénie (*IT* 791-793), perçus comme une expression dramatique naturelle. On pourrait faire la même critique à propos de nombreuses autres occurrences retenues par G. Capone comme indications didascaliques destinées aux acteurs.

⁸¹ Cf. M. TELÒ (2002, p. 11) : « trattandosi in ogni caso di notazioni registiche involontarie, non inserite deliberatamente dall'autore con un intento informativo nei confronti degli spettatori o degli attori, ma presenti nel testo come naturale accompagnamento verbale dell'azione scenica in corso, risulta chiaro che il loro valore didascalico non può essere che indiretto e parziale. » (traduction personnelle)

⁸² Cf. encore J. JOUANNA (2009, p. 60) qui parle, à propos de *Eum.* 36-38 d'« indications de régisseur à l'intention de l'acteur qui doit conformer ses gestes au texte qu'il prononce ».

⁸³ Sur la discussion, à propos des scènes mettant en jeu de jeunes acteurs, des analyses de R. PRETAGOSTINI (1976,

Ce caractère incomplet des notations gestuelles au sein du texte dramatique remet également en question, selon M. Telò, l'idée d'une fonction informative première à l'égard des spectateurs. Il rejoint ainsi les analyses de J. Andrieu qui a noté « l'insuffisance réelle des éléments signalétiques contenus dans le texte »⁸⁴, si abondants soient-ils. Ce critique souligne justement que si ces indications peuvent « nous servir à reconstituer la vision intérieure de l'auteur, imaginant le jeu de scène à mesure qu'il rédige le dialogue », « ce serait se méprendre sur ses intentions (et ses possibilités d'expression) que de supposer dans ce jeu linguistique une technique d'avertissement destinée à un spectateur qui *voyait* le jeu scénique ». Loin de fonder un système fonctionnel d'avertissement au sein du dialogue antique, ces indications relèvent pour la plupart, note-t-il, de nécessités d'un autre ordre, « nécessités de l'expression affective, dramatique ou linguistique »⁸⁵. À la valeur informative qu'elles ont pour le lecteur moderne, il faut opposer une pleine valeur expressive pour le spectateur, qui n'exclut pas pour autant toute dimension informative mais peut s'y surimposer, comme nous le verrons dans la première partie. Il s'agira ainsi de montrer que ces indications gestuelles ne sont pas, telles qu'elles se présentent dans le théâtre d'Euripide, des informations isolées que l'on pourrait extraire du texte et placer en marge sans dommages, comme le dit G. Capone⁸⁶, mais des éléments dramatiques à part entière, liés aux autres éléments du texte tragique dont ils épousent les enjeux.

Si le cadre théorique général et la classification définis par la chercheuse apparaissent donc très contestables et si l'on ne saurait poser une équivalence entre certaines indications gestuelles inscrites dans le texte euripidéen et des indications scéniques qui pourraient être formulées oralement ou en marge du texte à l'intention de l'acteur, reste qu'à mon sens G. Capone a eu l'intuition d'une nouveauté dramaturgique dans le théâtre d'Euripide. Elle a bien vu que la mise en scène des gestes révèle chez lui une sensibilité poétique et théâtrale nouvelle, qui accorde, comme nous le constaterons, une plus large place aux réalités concrètes, aux gestes comme manifestations externes du corps et se traduit par un

n.12 p. 63) et de M. DI MARCO (2000, p. 111-118), cf. M. TELÒ 2002, p. 12-13 (pour l'exemple des gestes inégalement mentionnés dans la supplication, voir la note 13 p. 14).

⁸⁴ J. ANDRIEU 1954, p. 194.

⁸⁵ J. ANDRIEU 1954, p. 193 : « tel vocatif, qui nous éclaire sur la répartition du dialogue, tel nom propre, telle annonce sont dus seulement à un mouvement d'expressivité. Selon la nécessité de l'intrigue dramatique, on fera allusion ou non à la présence de figurants, d'un personnage muet, à une entrée ou une sortie. Le jeu des démonstratifs, si souvent utile pour reconstituer les mouvements des personnages en scène, est imposé de l'extérieur à l'auteur par la structure de la langue qu'il emploie ».

⁸⁶ C'est ce que dit G. CAPONE (1935, p. 54) par exemple des v. 376, v. 607-608 et v. 611-613 de l'*Alceste* qu'elle comprend comme de véritables indications didascaliques, « *che potrebbero benissimo essere taciute o poste in margine come pure indicazioni esterne* ».

développement des notations gestuelles. C'est ce que nous chercherons à montrer et à expliquer dans cette étude. Mais sa conclusion mérite d'être interrogée, qui fournira un point de départ à notre réflexion. Pour expliquer la contradiction entre cette inscription du geste au sein du texte et le statut du poète tragique à l'époque classique comme poète-*didaskalos* dirigeant lui-même la mise en scène de ses pièces, elle pose un état de transition dont témoignerait l'œuvre d'Euripide : le poète, qui n'est plus acteur comme dans les premiers temps, commencerait désormais à se détacher de son rôle de metteur en scène.

3.3. Euripide, poète-*didaskalos* ?

Le premier point est bien établi dans l'histoire du théâtre depuis les travaux de P. Ghiron-Bistagne. La situation dans la seconde moitié du v^e siècle a changé depuis l'époque d'Eschyle où, comme le retrace la chercheuse, « premier acteur de la troupe, le *didaskalos* dirigeait en personne tous les détails de la représentation » : « à l'époque de Sophocle, le poète, abandonnant son rôle de premier acteur, transmet du même coup cette fonction au protagoniste qui très vite fut désigné par tirage au sort et rétribué par l'État »⁸⁷. Euripide écrit en un temps où semble entérinée cette première distinction entre auteur et interprètes d'une pièce : les témoignages qui entourent la vie d'Euripide semblent suggérer qu'il n'est jamais monté sur scène en personne⁸⁸ et si, comme le précise P. Ghiron-Bistagne, « jusqu'à la fin du v^e siècle les rapports entre la création littéraire et l'art de l'interprétation restèrent étroits, même lorsque l'État eut réglementé le recrutement des acteurs »⁸⁹ et si « le théâtre était déjà une affaire de famille » (Mnésilochos, un des fils d'Euripide, aurait joué ses pièces et aurait été ensuite dirigé par Euripide le Jeune), les acteurs sont désormais des professionnels qui, avec l'instauration en 450/449 d'un prix d'interprétation pour la tragédie lors des Grandes Dionysies, prennent une importance grandissante sur la scène et obtiennent, à travers la reconnaissance officielle, une certaine indépendance artistique. La chercheuse observe ainsi

⁸⁷ P. GHIRON-BISTAGNE 1976, p. 125. Pour D. LANZA (2004, p. 33) qui envisage cette histoire du point de vue de l'acteur et la définit comme un détachement progressif du poète à l'égard de la représentation au profit des interprètes professionnels, « il est possible de distinguer trois moments de cette histoire. Dans un premier temps, la tragédie est une composition qui se destine à un chœur et à une voix soliste interprétée par le poète lui-même ; dans une deuxième phase, nous avons un chœur et deux voix, dont l'une est interprétée par le poète et l'autre par un acteur, c'est-à-dire par quelqu'un qui prononce ou chante des vers qu'il n'a pas composés. Enfin, dans un troisième temps, le poète abandonne la scène, s'efface au profit du chœur et de deux ou trois interprètes, les acteurs professionnels ».

⁸⁸ Je me fonde ici sur l'étude de P. GHIRON-BISTAGNE (1976, p. 145) : elle cite la *Vie d'Euripide*, où est fait état de l'absence d'« ambition pour les choses du théâtre » chez Euripide (§ 118) et où il est question de Mnésilochos, désigné comme « acteur », et d'Euripide le Jeune comme « *didaskalos* » (l. 29 éd. Budé).

⁸⁹ P. GHIRON-BISTAGNE 1976, p. 136.

que si, « avant Euripide, c'est le chœur surtout qui retenait le soin des créateurs », « il est hors de doute qu'à la fin du v^e siècle, ce sont les acteurs qui ont contribué à faire évoluer l'art dramatique et les nouveautés du théâtre d'Euripide en sont une des conséquences »⁹⁰. Ce sont ces conséquences que nous chercherons à apprécier au sein de l'écriture du geste dramatique en menant une étude comparée entre les trois grands Tragiques.

Qu'en est-il maintenant du rapport entre auteur et *didaskalos* ? Le postulat général est, nous l'avons dit, celui de l'identité des deux fonctions à l'époque classique. Or P. Ghiron-Bistagne s'est précisément attachée à poser dès le v^e siècle une séparation possible entre la composition littéraire et la réalisation scénique⁹¹. Elle en voit un premier signe, précoce, dans le décret athénien d'attribuer un chœur à quiconque voudrait représenter Eschyle après la mort de ce dernier, comme le rapportent l'auteur de la *Vie d'Eschyle* et Philostrate⁹². Des auteurs dramatiques ont ensuite pu confier la mise en scène de leur pièce à un réalisateur, dont le nom seul était alors inscrit sur les registres officiels. L'ambiguïté est levée sur les didascalies du iv^e siècle, qui font figurer les deux noms « à partir du moment où la chose est devenue courante » mais « la situation précédente, à la fois paradoxale et révélatrice sur la nature même du théâtre à l'origine, où seule compte la représentation, a dû se prolonger cependant quelque peu ». Or à côté du cas, connu, d'Aristophane, il est un témoignage qui concerne Euripide lui-même : c'est celui de la scholie au vers 445 de l'*Andromaque* qui justifie l'incertitude sur la date de la pièce soit par le fait qu'elle a été représentée hors d'Athènes, soit par le fait que, comme l'affirme Callimaque, elle a été inscrite sous le nom de Démocratès, dont nous ne savons rien par ailleurs⁹³. Nous n'avons malheureusement pas d'autres éléments permettant de vérifier cette affirmation. Aussi peut-on seulement dire que si Euripide a bien supervisé comme *didaskalos* la réalisation de la plupart de ses tragédies, dans laquelle intervenaient en outre de nombreux spécialistes⁹⁴, il compose ses pièces à une époque où la distinction entre auteur et réalisateur se conçoit et se pratique. Si les pièces d'Eschyle ont effectivement été reprises dès le v^e siècle, cette distinction a pu être renforcée par un souci croissant manifesté par les poètes pour la postérité de leurs pièces, écrites à l'origine pour une occasion unique dans le théâtre de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁹¹ *Ibid.*, p. 127-128.

⁹² *Vie d'Eschyle* 12 ; PHILOSTR. *Vie d'Apollonius* VI 2.

⁹³ Σ *ad Andr.* 445 εἰλικρινῶς δὲ τοῦς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν. Οὐ δεδιδασκται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλιμαχος [frg. 100d, 26] ἐπιγραφῆναι φησι τῆ τραγωδία Δημοκράτην. – MNOA.

⁹⁴ Pour les témoignages sur les représentations dramatiques hors d'Athènes sous la direction des poètes tragiques eux-mêmes, cf. E. CSAPO et W.J. SLATER 1994, p. 14-17.

Dionysos, et peut avoir laissé sa trace dans l'écriture dramatique elle-même.

Précisons encore qu'Euripide n'a pas composé toutes ses pièces en vue d'une représentation immédiate dans le théâtre de Dionysos à Athènes : nous savons qu'il s'installa en 408 à la cour du roi Archélaos de Macédoine où il vécut jusqu'à sa mort. Il y composa plusieurs pièces, dont *Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes* qu'un de ses fils fit représenter après sa mort avec *Alcméon à Corinthe* à Athènes : si ces pièces ont probablement été d'abord jouées en Macédoine, tout comme l'*Archélaos* qu'Euripide écrivit, selon la *Vie d'Euripide*, en honneur de son hôte, nous ignorons dans quelles conditions.

Il semble donc que l'on puisse effectivement parler à propos d'Euripide d'un détachement plus grand du poète à l'égard des aspects concrets de la représentation scénique, qu'il ait réellement cédé ponctuellement à un autre son rôle de *didaskalos* ou seulement pensé une dissociation des rôles. Mais puisque nous refusons, dans la mesure où nous ne retenons pas l'idée d'une fonction informative première à l'égard des acteurs, l'idée d'« une sorte de substitution de l'enseignement écrit à l'enseignement oral » du poète par le biais d'indications gestuelles insérées dans le texte⁹⁵, comment expliquer la présence de ces notations qui témoignent d'une attention remarquable pour les mouvements scéniques ?

Pour aborder l'étude de cette écriture théâtrale nouvelle, un détour par le xvii^e siècle est éclairant, puisqu'à cette époque encore, le poète assure lui-même la représentation de ses pièces, tandis que s'élaborent des réflexions d'ordre esthétique sur la pratique théâtrale. Le débat qui se noue à cette époque autour de l'usage des didascalies externes nous permet de remettre en perspective les analyses de G. Capone. Comme le dit V. Lochert⁹⁶, « lorsqu'il condamne l'emploi des didascalies au xvii^e siècle, l'abbé d'Aubignac les présente comme une invention récente dont il démontre l'inutilité en s'appuyant sur la pratique des dramaturges de l'Antiquité ». Contre Corneille, « d'avis que le poète prît grand soin de marquer à la marge les mêmes actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers, et qui leur en ôterait même quelque chose de leur dignité »⁹⁷, il défend l'idée que « toutes les pensées du Poète, soit pour les décorations du Théâtre, soit pour les mouvements de ses Personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter »⁹⁸. L'argument souvent cité en explication est celui de la pureté stylistique (« c'est

⁹⁵ G. CAPONE 1935, p. 29-30 (traduction personnelle).

⁹⁶ V. LOCHERT 2009, p. 37.

⁹⁷ P. CORNEILLE 1660, p. 182.

⁹⁸ Cf. H. BABY (éd.) 2001, p. 100.

mêler de la prose parmi des vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode »), qui s'oppose à celui de Corneille d'une plus grande facilité pour le lecteur, sans cela « réduit à deviner ». Celui qui nous intéresse ici davantage est celui d'une représentation à encadrer et contrôler au maximum par le poète :

« à cela peut-être, on me dira que nos Poètes ont accoutumé de faire repasser leurs Pièces en leur présence, et d'avertir les Comédiens de tout ce qu'il faut faire ; mais cela ne peut pas empêcher que la représentation ne souffre beaucoup de défauts, parce que les Comédiens sont souvent assez négligents, pour ne pas exécuter exactement ce que le Poète leur ordonne, et que chacun d'eux, ne s'attachant qu'à son rôle, ne croit pas qu'il soit nécessaire de faire toutes ces observations, dont il ne voit pas le rapport avec le reste de la Pièce »⁹⁹

L'abbé d'Aubignac exprime bien ici la méfiance de l'auteur dramatique à l'égard des acteurs, capables de prendre toute liberté lors de la représentation : nous retrouvons l'écart potentiel entre le geste dramatique, défini par les mots du texte et engageant le sens dramatique (« l'intelligence du sujet »), et le geste de l'acteur, même dirigé par les instructions orales du poète.

Telle est en effet la différence radicale entre indications gestuelles inscrites dans le texte et indications scéniques orales ou marginales : les premières, étant partie intégrante du dialogue dramatique, ne peuvent être ignorées ou négligées par les acteurs qui doivent, sinon les traduire en gestes, du moins les faire exister par le langage, tandis qu'ils peuvent oublier une instruction orale ou entièrement négliger une indication scénique extérieure au dialogue. À la différence de celle-ci, l'énoncé dramatique du geste exerce donc une certaine force contraignante sur sa représentation scénique : celle-ci n'en sera pas nécessairement une exécution exacte mais elle se déterminera en relation avec sa présentation verbale¹⁰⁰. Ainsi pourrions-nous examiner dans quelle mesure les notations gestuelles si abondantes et si précises dans le théâtre d'Euripide peuvent avoir pour fin de maîtriser les aléas de la représentation. L'énoncé du geste ne saurait « faciliter le travail d'interprétation et de réalisation dramatique de l'acteur », comme l'a suggéré G. Capone, dans l'idée que ce dernier ne pourrait ensuite que le traduire fidèlement sur la scène. Au contraire, il s'agira d'examiner

⁹⁹ Cf. H. BABY (éd.) 2001, p. 98-99.

¹⁰⁰ Cf. P. PAVIS 2009 (1996) s.v. « indications spatio-temporelles » : « ces mentions sont « entendues » par le lecteur-spectateur et elles contribuent à l'établissement de la fiction ; elles n'ont pas nécessairement à être traduites dans la mise en scène, mais leur non-prise en compte, voire leur total détournement, ne sont jamais innocents ».

dans quelle mesure l'énoncé du geste, « accompagnement verbal naturel de l'action scénique en cours », comme le soulignait M. Telò, peut apparaître comme une façon d'encadrer, de doubler le jeu de l'acteur (sans donc le nier), voire, lorsque le geste se trouve très précisément décrit, et notamment lors des passages d'intense émotion, pour ainsi dire de court-circuiter son effet afin d'assurer par le moyen du langage le sens dramatique des gestes que doit accomplir l'acteur.

C'est seulement en ce sens que l'on pourra parler d'un changement d'attitude du poète-*didaskalos* à l'égard de la scène, d'un détachement qui va de pair avec un intérêt fondamental pour l'effet propre au langage dramatique. Loin de s'en couper, comme le suggérait G. Capone, je ferai l'hypothèse d'une volonté de la part d'Euripide, face à la montée en puissance des acteurs qui prenaient peu à peu leur indépendance artistique à l'égard des poètes, de réduire le plus possible l'écart entre le texte et la scène, d'intégrer la représentation dans un texte ainsi intensément marqué par la théâtralité. Nous verrons ainsi que s'amorcent dans l'écriture du geste chez Euripide divers mouvements qui traversent toute l'histoire du théâtre, entre ouverture et fermeture du texte sur la représentation.

Comme le dit P. Pavis de toute étude sémiologique qui ne prend pas pour point de départ la seule mise en scène concrète, l'objet de notre analyse sera donc le texte « dans ce qu'il laisse transparaître comme indications spatio-temporelles ». Nous faisons nôtre l'hypothèse d'une écriture spécifiquement théâtrale, qui définit une « vision scénique » propre à l'auteur dramatique au sein du texte. Mais pour répondre aux réserves formulées par P. Pavis à l'égard d'un point de vue logocentriste, nous distinguerons bien ce que dit le texte du geste, ce qu'il révèle de la sensibilité théâtrale d'Euripide comme de sa vision tragique, et ce que joue concrètement l'acteur, en gardant à l'esprit que celui-ci peut donner au texte un sens autre lors de la représentation : il ne s'agit pas de déterminer la juste mise en scène à partir du texte, mais de discerner autant que nous le pourrons les potentialités scéniques inscrites dans le texte et avec lesquelles pourra jouer toute mise en scène concrète, comme en témoignent les mises en scène actuelles des pièces d'Euripide.

Concluons ces définitions préliminaires par une remarque sur l'emploi que nous ferons dans cette étude de l'adjectif « poétique ». Dans l'étude du geste, l'approche par les textes a surtout été jusqu'ici présentée en négatif, dans une logique de reconstitution du geste

tragique : la parole dramatique apparaît souvent avant tout comme un instrument pour étudier le sujet véritable de la recherche, l'art des acteurs antiques¹⁰¹ et l'on s'interroge généralement sur la signification des mots pour étudier celle des gestes concrets. Dans notre perspective, la séparation théorique passe non pas tant entre le texte et le spectacle, qu'entre l'invention « poétique », au sens premier du terme qui inclut la conception du spectacle, et l'exécution matérielle de ce dernier. C'est de plus au sein d'une parole poétique, entendue par les Grecs comme efficace, agissante, que je me propose d'apprécier la part du geste afin de déterminer la façon dont l'énoncé du geste participe à l'effet tragique recherché par le poète. En étudiant le choix et l'arrangement des mots – cette *σύνθεσις* par laquelle se révèle le poète en Euripide d'après l'auteur du *Traité du Sublime*¹⁰² – qui disent le geste, nous nous proposons de définir un réseau de motifs gestuels, capable d'enrichir la représentation scénique des gestes par l'acteur, en leur surimposant des représentations imaginaires. Il ne s'agit aucunement de relativiser, ce faisant, l'importance du spectacle visuel, la force de l'émotion qu'il suscite dans le théâtre grec : il apparaît au contraire que « poétique » et « spectaculaire », loin de s'opposer, se rejoignent dans l'effet recherché, celui de faire voir et faire ressentir¹⁰³. C'est ainsi que nous pourrions affiner l'opposition schématique entre des gestes réellement mis sous les yeux des spectateurs et des gestes imaginés à partir de la description qui en est faite dans les dialogues ou les récits : l'étude poétique des gestes mettra en évidence une zone où le geste joué est autant mis sous les yeux des spectateurs présents au théâtre que simultanément présenté, enrichi, à ce que l'abbé d'Aubignac appelait les « yeux de l'esprit ».

Si ces propos liminaires se devaient d'être généraux et théoriques pour justifier notre approche du geste, l'objet de cette étude est bien le théâtre d'Euripide, où nous analyserons les gestes inscrits dans le texte. Précisons qu'outre les tragédies complètes¹⁰⁴, nous prendrons en compte les pièces fragmentaires dans la mesure du possible : si des gestes peuvent être identifiés, leur analyse est souvent limitée par les incertitudes qui pèsent sur leur contexte dramatique.

Ce travail se déroulera en trois temps. Nous partirons des énoncés mêmes du geste,

¹⁰¹ C'est ainsi que F. LASSERRE (1967, p. 256) parle des paroles dialoguées et chantées comme « notre document le plus sûr » mais faute de mieux : « nous n'en possédons guère d'autre ».

¹⁰² Ps.-LONGIN, *Subl.* XL 3.

¹⁰³ Sur la métamorphose de l'audition en regard, voir C. CALAME 1991, p. 3-22.

¹⁰⁴ Limitant mon propos à la tragédie, j'en écarte le *Cyclope*, drame satyrique d'Euripide, ainsi que le *Rhésos*, dont l'authenticité est mise en doute.

considérés dans un premier temps en tant qu'unités stylistiques. Il s'agira de souligner leur hétérogénéité à l'égard du geste joué et leur diversité formelle, afin d'examiner de façon précise leur statut au sein de la représentation et au sein du dialogue, et de proposer une nouvelle classification des gestes. Nous étudierons ensuite les grands motifs gestuels qui présentent dans le théâtre d'Euripide un relief stylistique et dramatique particulier, et tenterons de saisir la singularité de leur expression, à la source d'effets solennels ou d'effets pathétiques renouvelés par les effets de réel. Cela nous conduira à dégager l'importance que prennent dans ce théâtre les gestes de la *φιλία* : leur étude nous révélera le soin accordé par le poète à la mise en scène du contact physique entre les personnages.

Dans un second temps, nous chercherons à déterminer dans quelle mesure de tels procédés d'écriture sont spécifiques à Euripide. Faute de pouvoir mener en parallèle une étude complète du geste chez Eschyle et chez Sophocle, il s'agira d'étudier des séquences comparables, où s'exerce le principe de réécriture qui fonde la création dramatique au v^e siècle avant J.-C. Cette étude comparée nous permettra d'une part d'apprécier le rôle que joue le geste dramatique chez les trois poètes tragiques dont nous ont été conservées les pièces, afin de remettre en question dans le domaine de la mise en scène du geste le *topos* de l'évolution linéaire du théâtre tragique antique. Et en étudiant les jeux d'échos que rencontrent, ou non, chez les autres Tragiques les motifs gestuels dominants que nous aurons dégagés dans la première partie, nous pourrons d'autre part apprécier par la comparaison ce qu'ils nous disent de la sensibilité artistique et de la vision tragique de notre poète.

On sait à quel point le théâtre d'Euripide révèle un goût profond pour la nouveauté. Cela est particulièrement sensible dans l'expression dramatique du geste ; aussi un troisième chapitre est-il consacré aux aspects les plus novateurs de la mise en scène du geste chez Euripide, que l'on peut qualifier de véritables expérimentations théâtrales. Puisque les plus importantes se trouvent dans les dernières pièces d'Euripide, nous pourrons ainsi apprécier une évolution artistique qui prend sa source dans ses tragédies les plus anciennes.

PARTIE 1

ÉNONCÉS DU GESTE ET MOTIFS GESTUELS

DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE :

VERS UNE MISE EN RELIEF DES GESTES PATHÉTIQUES DE LA
φιλία

Après avoir considéré en introduction les enjeux théoriques de l'étude du geste dramatique dans le théâtre attique, examinons dans cette première partie le détail de son expression dans le théâtre d'Euripide afin d'y mettre en lumière les procédés d'écriture dirigés vers l'action scénique et la façon dont ils informent l'effet dramatique produit par le geste.

Tous les énoncés qui disent un geste scénique – avec la réserve qu'impose toute entreprise de ce genre, nécessairement subjective – ont été relevés et classés dans une série de tableaux qui constitueront notre principal outil de travail dans cette première partie. Mais nous ne pouvons lire ces tableaux et proposer une analyse des gestes dramatiques qu'ils répertorient sans mettre en perspective le résultat qu'ils présentent. Sans parler encore des difficultés auxquelles confronte toute opération de classification des gestes dramatiques, il convient de souligner à l'ouverture de cette étude la profonde hétérogénéité des énoncés que masque le relevé. Tentons donc dans un premier temps de mieux définir notre objet d'étude, en examinant le statut de ces énoncés au sein de la représentation d'une part, au sein du dialogue d'autre part.

I. Essai de typologie formelle des énoncés gestuels

1. Les différents rapports entre l'énoncé et le geste joué

Puisque nous entendons partir dans cette étude des mots qui disent le geste scénique – c'est-à-dire ayant lieu sur scène ou du moins, étant présenté comme tel, selon la distinction que nous avons tracée en introduction à l'égard du geste « narratif » ou « discursif » –, il est une première distinction essentielle que ne fait pas apparaître notre tableau entre les divers énoncés mais que nous introduirons ici : elle concerne le rapport qu'entretient l'énoncé du geste avec le geste joué par l'acteur au sein de la représentation tragique.

Cette question a bien été envisagée dans des ouvrages consacrés au langage dramatique qui ont inspiré cette étude, celui de P. Larthomas et, dans le domaine plus spécifique du dialogue moliéresque, celui de G. Conesa, auquel elle emprunte son sous-titre d'étude « stylistique et dramaturgique »¹⁰⁵. Précisons que l'un et l'autre, analysant le rapport de complémentarité entre le geste et la parole, l'envisagent du point de vue du geste, et du geste tel qu'il est principalement défini par les indications scéniques dans les textes modernes. C'est

¹⁰⁵ P. LARTHOMAS 1980, p. 89-95 et G. CONESA 1992, p. 448-466.

ainsi qu'ils s'appuient dans leurs analyses sur une distinction entre gestes de prolongement, de remplacement et d'accompagnement. Dans la mesure où nous nous plaçons du point de vue de l'énoncé et ne pouvons nous fonder sur ces indications extérieures au dialogue pour déterminer la place du geste ou même garantir sa présence, nous ne pouvons reprendre cette distinction. Aucune autre n'existe à propos du geste dramatique tel que nous l'avons défini. Voyons donc de quelle façon nous pouvons réinventer une typologie des énoncés du geste dans le théâtre tragique grec.

1.1. Des énoncés incomplets, achevés par un geste de prolongement ?

L'absence de signalisation des gestes hors du dialogue que nous avons posée en introduction met tout d'abord en question pour le théâtre antique la détermination, voire l'existence même de gestes de prolongement qui, selon P. Larthomas, « [terminent] l'énoncé, comme il arrive souvent dans une conversation courante », dont la valeur peut être qualifiée de « grammaticale », remplaçant ou complétant une proposition, et qui se présentent comme un élément de variété, stylistiquement efficace, à la nature exhortative ou émotive. De tels gestes dépendent uniquement pour nous de l'interprétation des textes dramatiques antiques, qui a longtemps été coupée de toute dimension spectaculaire : peut-on identifier dans les textes dramatiques des énoncés incomplets, dont la suspension même serait la marque de l'exécution par l'acteur d'un geste et quelle serait la signification apportée à l'énoncé par un tel geste ? Telle est l'hypothèse qu'a récemment proposée A.L. Boegehold¹⁰⁶ dans son étude sur le geste comme élément de la communication non-verbale au sens large, dans le théâtre attique mais aussi chez les historiens, les orateurs ou les philosophes : ayant identifié dans les textes tragiques des passages que les philologues n'ont pas selon lui expliqués de façon satisfaisante, il a entrepris de montrer que la réponse n'était pas toujours à chercher dans le texte et qu'un geste de l'acteur pouvait aisément résoudre ces obscurités. Les exemples pris dans les tragédies d'Euripide sont principalement des cas de propositions conditionnelles incomplètes, où le chercheur propose de rétablir, en lieu et place de l'apodose, un geste signifiant « et alors ? » (« *what then ?* »), « très bien » (« *well and good* ») qui pourrait suffire à compléter le sens pour les spectateurs¹⁰⁷.

Cette perspective relève de ce que D.J. Mastronarde définit comme « *a willingness to see in tragic dialogue something close to the naturalistic disorder of spontaneous*

¹⁰⁶ A.L. BOEGEHOLD 1999.

¹⁰⁷ Par exemple, « *well and good* » : *Antiope* 212 ; « *what then ?* » : *Andr.* 845, *H.f.* 1198-1202 ; « *so be it* » : *Hipp.* 507.

conversation, with its repetitions, dead-ends, misunderstandings, and unheralded transitions ». S'opposent à cette vision ceux qui défendent, comme D.J. Mastronarde lui-même, le caractère formel, contraint du langage comme de l'action tragiques, et refusent qu'un geste puisse être imaginé en soutien d'une interprétation du texte, sans être tiré du texte lui-même¹⁰⁸. C'est ainsi que M. Telò, dans cette perspective « formaliste », juge que les analyses proposées par A.L. Boegehold forcent le texte tragique et conteste l'existence même de tels énoncés incomplets¹⁰⁹.

Il est toutefois intéressant de voir comme ceux qui s'appuient sur ces travaux pour parler du geste comme élément non-verbal de la conversation déplacent de façon significative ce geste de prolongement, qui complète une parole suspendue et qui est effectué précisément par celui qui se tait, vers le geste joué en silence par un personnage et pris en compte dans le discours de son interlocuteur, ce qu'on appelle « geste de remplacement ». C'est ce que l'on peut voir dans l'analyse de l'exemple que M. Telò qualifie de seul « cas où une expression verbale, en apparence privée de valeur de *stage-direction*, ne devient pleinement compréhensible que si l'on présuppose un complément gestuel non mentionné dans le texte »¹¹⁰. Évoquant en effet le vers 644 de l'*Oreste*, où après avoir réclamé à Ménélas de lui restituer ce qu'il a reçu de son père, Oreste s'exclame qu'il ne parle pas d'argent (οὐ χρήματ' εἶπον), il s'appuie sur une scholie pour faire état de ce que P. Larthomas appelle, en citant Louis Juvet¹¹¹, une « tradition mimique », un « truc » des acteurs :

[I 163, 3-5 Schwartz] τούτου ῥηθέντος αἴρουσιν οἱ ὑποκριταὶ τὴν χεῖρα ὡς τοῦ Μενελάου ἀγωνιῶντος μὴ ποτε λέγει ὅτι παρακαταθήκην ἀργυρίου παρὰ τοῦ πατρὸς πεπίστευται.

« À ces mots, les acteurs [qui jouent Ménélas] lèvent la main comme si Ménélas redoutait qu'Oreste ne dise que son père lui a confié de l'argent en dépôt ».

Or le témoignage d'une scholie ne constitue pas en soi, nous l'avons dit en introduction, une preuve de l'inscription originelle du geste dans le texte. Le texte présente d'ailleurs ici une parfaite cohérence grammaticale et le seul élément accréditant dans ce vers de l'*Oreste* l'idée de la présence d'un geste serait l'asyndète, qui crée un effet de rupture, sensible dans la langue

¹⁰⁸ D.J. MASTRONARDE 1979, p. 1 : « critics who assume informality [...] proceed to postulate, with or without alleging parallels, mental processes and movements or gestures that supports their interpretation of the text ».

¹⁰⁹ M. TELÒ 2002a, n. 18 p. 15.

¹¹⁰ *Ibid.* (traduction personnelle).

¹¹¹ P. LARTHOMAS 1980, p. 86.

grecque et peut souligner un geste, joué dans l'intervalle du discours ainsi ménagé. Mais le discours d'Oreste abonde en asyndètes dans cette séquence. C'est donc moins du point de vue de la grammaire que du sens que l'on peut se demander si les mots prononcés prennent en compte un geste joué en silence, et l'on peut ainsi citer la fin de la scholie où ce geste y est jugé, du point de vue de l'interprétation dramatique, « superflu et peu pertinent » (περιττὸν καὶ ἄπορον) puisque Ménélas sait déjà ce qu'Oreste attend de lui¹¹².

Dans son ouvrage récent sur les interjections du théâtre grec antique¹¹³, M. Biraud se réclame quant à elle de l'étude d'A.L. Boegehold pour l'analyse de l'interjection εἶέν : elle note très justement, au vers 945 des *Troyennes* et au vers 849 des *Phéniciennes*, son « acception plus ou moins approbative », non comme c'est généralement le cas, d'un élément discursif, mais d'un geste qui a été réalisé par l'interlocuteur et que prend en compte le locuteur dans le cours de son discours comme étant une réaction à celui-ci. Remarquons cependant là aussi qu'il ne s'agit plus, comme chez A.L. Boegehold, d'un geste de prolongement, fait par celui qui parle pour compléter grammaticalement son énoncé, mais d'un geste de remplacement, c'est-à-dire d'un geste qui constitue à lui seul la réponse d'un personnage, mimique expressive qui trouve une trace dans le texte en ce qu'elle engendre une réaction de la part du locuteur. On pourra comparer l'emploi de cette interjection avec celui que fait Euripide de l'expression ἀλλ' ἔχ' ἥσυχος, forme plus développée de l'énoncé réagissant à un geste de l'interlocuteur mais qui se présente sous une forme figée, répétée littéralement au vers 550 de *Médée* et au vers 1313 de *Hippolyte*, au point surtout de prendre, au vers 1133 de *Iphigénie à Aulis* – les incertitudes du texte obligent cependant à une certaine prudence –, une place comparable, hors-mètre, aux interjections ἔα et φεῦ qui précèdent.

Force est donc de constater le nombre très limité et la nature discutable des énoncés incomplets, dont le sens serait suspendu à la restitution d'un geste : dans les deux derniers cas, c'est finalement d'un mot du texte, même ambigu à première vue, qu'est déduit le geste. On peut appliquer à Euripide, comme aux autres poètes tragiques, la formule de G. Conesa à propos de l'écriture moliéresque du geste : le poète « préfère assurer l'efficacité dramatique

¹¹² Cette position critique du scholiaste, qui conteste tout geste de l'acteur faussant le sens préalable du texte, est mise en relation par T. FALKNER (2002, p. 359) avec celle d'Aristote déplorant les effets superflus dont les acteurs de son temps entourent le texte (*Poet.* 1461b29-30 ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων, ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλήν κίνησιν κινουῦνται, « s'imaginant que le public ne comprendra pas si on ne rajoute rien de son cru, les interprètes multiplient les mouvements »).

¹¹³ M. BIRAUD 2010, p. 206-208.

d'un geste en le reliant d'une manière ou d'une autre au dialogue, qui demeure incontestablement l'élément privilégié de la communication théâtrale »¹¹⁴.

C'est ici qu'il nous faut réexaminer le postulat formulé par O. Taplin en vertu des principes d'économie et de concentration des moyens dans la tragédie, principes effectivement nécessaires à la production de l'effet recherché sur le public : « *the significant stage instructions are implicit in the words* »¹¹⁵. Il convient pourtant de définir cet « implicite », si variable, que la suite du propos tire univoquement vers l'explicite : « *the characters of Greek tragedy say what they are doing, or are described as they act ; and so the words accompany and clarify the action* ». S'il souligne aussitôt qu'en pratique, la relation entre texte et action n'est pas toujours directe et n'est pas uniforme, il n'entend pas détailler ce point pour pouvoir poser une règle générale, par laquelle il entend renouveler – et a renouvelé – l'approche de la tragédie grecque. Le problème vient de ce que cette règle est souvent adoptée telle quelle par les critiques. Or c'est précisément sur le critère de la clarté et de la précision de l'expression verbale du geste qu'il nous apparaît maintenant possible de tracer une distinction essentielle entre des énoncés elliptiques qui sous-entendent, entre les mots, le geste, et des énoncés pleins qui le décrivent et l'explicitent dans les mots mêmes du texte.

1.2. L'énoncé elliptique ou le geste implicite

La relation entre le geste et la parole peut n'être qu'une relation d'accompagnement, simplement définie par le fait que les mots n'explicitent pas le geste ou, pour reprendre les mots d'O. Taplin, *ne le clarifient pas*. Le geste qui soutient le dialogue entre les personnages est ici sous-entendu à travers les mots du texte et c'est la représentation qui lui donne forme, une forme qui s'imposait à la vue des spectateurs lors de la représentation dirigée par le poète et que nous restituons quant à nous plus ou moins aisément, parfois à simple titre d'hypothèse¹¹⁶.

Prenons l'exemple de ce vers de l'*Électre*, où le pédagogue invite la jeune femme à prier les dieux avant de lui désigner son frère : les mots de sa prière (Él. 566 ἰδοῦ· καλῶ θεοῦς) devaient probablement s'accompagner d'un geste et l'on s'appuiera sur la connaissance des pratiques rituelles comme sur le témoignage de Philostrate sur un geste d'acteur tragique

¹¹⁴ G. CONESA 1992, p. 452.

¹¹⁵ O. TAPLIN 1977a, p. 28.

¹¹⁶ Cf. M. TELÒ 2002a, p. 14 : « *il correlato verbale del singolo gesto poteva risultare perspicuo allo spettatore antico (non sfuggente o ambiguo come al lettore moderno), soltanto se si trovava nelle condizioni di seguirne visivamente nel dettaglio la concomitante resa performativa* ».

dans une situation scénique comparable¹¹⁷ pour penser, comme le propose M. Telò¹¹⁸, au mouvement de lever les yeux vers le ciel en tendant éventuellement les bras. Il n'y a pas à proprement parler de mots du geste : le geste n'est pas *dit* mais *déduit* dans la mesure où il joue un rôle dans l'élaboration de l'action dramatique, préparant la conversion du regard d'Électre, mise en scène dans le vers suivant, et la reconnaissance. On peut encore s'interroger sur le sens scénique de certaines expressions, comme au vers 1267 de l'*Oreste* où Électre, faisant le guet autour du palais où sont entrés en embuscade son frère et Pylade, exhorte les femmes du chœur à tourner les yeux de tous les côtés, en regardant *διὰ βοστρύχων*. Si l'on retient le sens propre « à travers leurs cheveux » et non le sens figuré (« jusqu'aux deux extrémités du champ de vision ») que proposent M.L. West et C.W. Willink « pour désigner un large mouvement balayant des yeux »¹¹⁹, il apparaît que les femmes du chœur ont à ce moment-là les cheveux dénoués. Cette indication, qui fait référence selon toute vraisemblance non pas à la coiffure des choreutes comme trait permanent du spectacle¹²⁰ mais à un geste antérieur non décrit qui l'a modifiée, est mise en relation par F. Chapouthier avec le vers 960 où « Électre a donné le signal du chant funèbre » après l'annonce du verdict rendu contre son frère et elle, et où « les femmes ont, en signe de deuil, dénoué leur chevelure »¹²¹. Cette interprétation paraît plus cohérente si l'on voit dans les vers 960-981 où est entonné le thrène non pas la lamentation d'Électre, comme le portent les manuscrits, mais un très court stasimon chanté par le chœur puis prolongé par le chant de la jeune fille¹²². Pourtant le geste de dénouer ses cheveux pour les arracher n'est pas mentionné parmi les gestes de la lamentation qui sont alors évoqués, tandis que sont décrits celui de se frapper la tête et celui (moins représentable encore) de se lacérer le visage. Est-ce parce qu'il caractérise à ce point la lamentation féminine qu'il peut être ainsi sous-entendu dans le langage poétique et que le résultat du geste

¹¹⁷ PHILOSTR. *Vit. Soph.* 542 (cité en introduction).

¹¹⁸ Sur l'interprétation de ce passage, cf. M. TELÒ 2002a, p. 63-64. C'est précisément sur cette idée d'un geste qui peut être déduit du texte en dépit de l'absence de toute référence textuelle explicite, que se fonde le débat autour d'un geste qui met en question toute la mise en scène et l'interprétation symbolique de l'*exodos* de l'*Alceste* : alors qu'aucune mention n'est faite dans le texte d'un voile cachant le visage de la jeune femme ramenée des Enfers par Héraclès, c'est la soudaine reconnaissance d'Admète qui permet de sous-entendre un geste de dévoilement de la part d'Héraclès au vers 1121. Pour la discussion des problèmes que pose la reconstitution scénique de cette séquence, cf. M. TELÒ 2002a, p. 69-71.

¹¹⁹ M.L. WEST et C.W. WILLINK, *comm. ad loc.*

¹²⁰ Les deux explications sont avancées dans les scholies, l'une suggérant qu'il s'agit d'une coutume pour les jeunes filles de porter les cheveux dénoués, l'autre qu'il s'agit d'un signe de deuil.

¹²¹ F. CHAPOUTHIER 1973 (1959), *comm. ad 1267*.

¹²² C'est la proposition de Weil suivie par Pasquali et Kovacs, que défend E. MEDDA dans son commentaire de la pièce (1989, p. 114-115). J'ajouterai à propos du geste qui nous occupe qu'il serait étrange que le chœur ait imité les gestes d'Électre et se soit dénoué les cheveux sans accompagner la lamentation de la jeune femme de la moindre expression verbale de sympathie.

peut transparaître trois cents vers plus loin, au moment du drame où ces cheveux épars constituent une menace pour la réussite du plan de vengeance ? Il me semble intéressant de mettre en relation cette ellipse de l'énoncé gestuel dans le texte tragique avec le processus, mis au jour par M. Pedrina dans la céramique attique du v^e siècle avant J.-C., de sélection symbolique parmi les manifestations du deuil féminin et de plus grande composition dans leur représentation¹²³. Si le geste de s'arracher violemment les cheveux se trouve représenté au vi^e siècle avant J.-C. avec une précision dans le trait et un dynamisme remarquables, il disparaît ensuite, laissant la place à des « formes réduites et stéréotypées d'actes rituels » : la chevelure des femmes apparaît ainsi seulement plus courte, « présentant l'acte d'arracher les cheveux comme déjà accompli ou symbolisé par la coupe »¹²⁴. Alors que chez Euripide, un tel geste n'est jamais présenté comme une réalité scénique, à côté des autres manifestations du deuil¹²⁵, on pourrait ainsi penser que de la même manière, par un détour symbolique, l'expression elliptique διὰ βοστρύχων souligne l'acte comme déjà accompli pour prendre, dans un contexte dramatique différent, un plein effet de réel¹²⁶.

Ce type d'énoncé, elliptique, morcelé, ambigu, caractérise notamment les scènes où le rythme soutenu de l'action ne laisse pas de place dans l'immédiat aux commentaires et aux descriptions et où la tension dramatique naît du sentiment d'urgence ainsi ménagé : il s'agit par excellence des scènes de violence physique, qui vont du geste ponctuel de menace ou de violence (selon qu'il y a ou non contact physique entre les personnages) à l'orchestration d'une violence latente ou effective. L'ellipse de l'énoncé du geste apparaît en effet comme un procédé récurrent dans les scènes où un personnage est menacé d'être mis à mort sur scène, comme dans *l'Andromaque*, *l'Ion* ou *l'Hélène*. Alors que la tension dramatique s'accroît de façon sensible au cours de la séquence, sous l'effet des menaces de mort, des refus d'accéder à la prière du suppliant, ou de la résistance de celui qui se trouve menacé, le geste même de tirer l'épée pour mettre à mort est si pleinement intégré à l'action dramatique qu'il n'est l'objet d'aucune description verbale. Seule sa suspension se trouve inscrite dans les mots du texte par

¹²³ Sur les représentations de ce geste caractéristique de la douleur féminine dans la céramique attique, cf. M. PEDRINA 2001.

¹²⁴ M. PEDRINA 2001, p. 163-164.

¹²⁵ Il semble qu'Hermione ne fait que proclamer sa volonté de mettre sa chevelure en lambeaux (*Andr.* 826), tandis qu'il est fait mention soit des chevelures déjà rasées en signe de deuil ou du seul geste rituel de se couper une boucle de cheveux en hommage au mort. Nous reviendrons sur ce point dans la présentation stylistique des gestes de la lamentation.

¹²⁶ On peut ainsi voir un écho entre ce détail de jeu scénique et celui qui est évoqué dans le premier épisode de la pièce, où Oreste déclarait ne voir qu'à travers les fentes que lui laissaient ses cheveux sales retombant sur son visage (*Or.* 224 λεπτὰ γὰρ λούσσω κόραις) ; de la même manière les femmes du chœur sont appelées à faire courir leurs pupilles entre leurs mèches de cheveux.

l'impératif ἐπίσχεσ adressed chaque fois par celui qui survient *in extremis* pour empêcher la violence de s'accomplir, Pélée au vers 550 de l'*Andromaque*, la Pythie au vers 1320 de l'*Ion*, les Dioscures au vers 1642 de l'*Hélène*.

Ce procédé est tout à fait remarquable à l'échelle de scènes entières. Prenons l'exemple des deux gestes de violence successifs du héraut dans le premier épisode des *Héraclides*. Sa première action d'éclat consiste à saisir de force l'un des suppliants réfugiés à l'autel, probablement un fils d'Héraclès. Après qu'Iolaos l'a défié de s'emparer de lui-même ou des enfants, le héraut d'Eurysthée s'écrie (*Hclid.* 65) :

γνώση σύ· μάντις δ' ἦσθ' ἄρ' οὐ καλὸς τάδε
« tu vas bien voir ! – quel pitoyable prophète tu es là ! »

Le geste du héraut intervient ici à la coupe même du vers, véritablement dans un silence du texte : annoncé au futur, il a déjà eu lieu lorsqu'est prononcée la seconde partie du vers où l'imparfait joint à la particule ἄρα – qui marque la découverte d'un fait dérivant ici non d'un discours mais d'une action¹²⁷ – comme le déictique τάδε pointent sans ambiguïté le résultat de l'action scénique qui s'offre aux spectateurs. Iolaos tente alors de s'opposer au héraut (*Hclid.* 66 οὐκ ἂν γένοιτο τοῦτ' ἐμοῦ ζῶντός ποτε, « cela ne sera pas, moi vivant ! »). L'ordre du héraut (*Hclid.* 67 ἄπερρ'¹²⁸, « ôte-toi de là ») marque vraisemblablement le début de la lutte entre les deux hommes, qui n'est soulignée dans le texte que par le très général βιαζόμεσθα d'Iolaos (*Hclid.* 71). Le sens global de l'action scénique est sans ambiguïté mais ce n'est qu'une fois la tension retombée, la lutte achevée, qu'elle se trouve détaillée à rebours du spectacle pathétique qui résulte de l'usage de la violence au geste premier de profanation. Le chœur qui fait à ce moment son entrée en scène découvre le corps prostré d'Iolaos et le décrit comme « tout faible » (*Hclid.* 75 ἀμαλόν) et « jeté sur le sol » (*Hclid.* 75 ἐπὶ πέδῳ χύμενον). Puis Iolaos dénonce son agresseur qui « [le] tire de force hors des marches de l'autel de Zeus » (*Hclid.* 78-79 ἔλκει βιαίως Ζηγνός ἐκ προβωμίων). Après avoir relayé cette dénonciation de l'acte violent auprès de Démophon (*Hclid.* 127-128), c'est en un écho littéral que le chœur reprend encore cette description du geste dans le stasimon (*Hclid.* 366-367 βιαίως / ἔλκεις). La différence est ainsi flagrante entre l'affrontement lui-même, pris dans l'urgence de l'action qui prime sur la parole¹²⁹, et un commentaire pathétique de l'action qui ressasse au présent le

¹²⁷ cf. J.D. DENNISTON 1954, p. 36-37. Dans son traité de stylistique grecque, J. CARRIÈRE (1967, p. 122) indique pour ἄρα le sens de « d'après ce que l'on peut voir ».

¹²⁸ Je reprends ici le texte de Diggle, qui accueille la correction de Cobet (L ἄπαιρ').

¹²⁹ On observe le même phénomène dans l'affrontement sur scène entre Ménélas et le vieux serviteur

geste¹³⁰.

Le rôle premier du spectacle caractérise également la séquence, célèbre depuis l'Antiquité, du prologue de *Ion* où le jeune garçon chasse les oiseaux de la corniche du temple d'Apollon. Nous avons cité dans l'introduction le passage du *Traité du Style* où Démétrios louait les jeux de scène ménagés par l'auteur à l'acteur. Voyons ici plus précisément comme le relief spectaculaire de cette séquence, dont le langage est celui d'une scène de violence, passe par un changement soudain dans l'énonciation du geste. Lorsqu'Ion, entrant en scène dans le prologue, se met à vaquer à ses occupations, il énumère toutes les tâches qu'il s'apprête à accomplir comme chaque matin, nettoyer les voies d'accès au temple, arroser le sol d'eau lustrale, chasser avec son arc les oiseaux qui menacent les offrandes (*Ion* 102-108). Or tandis que les deux premières tâches sont accomplies sur un rythme calme, marquées par une description du geste¹³¹, la seconde tâche est perturbée par l'arrivée des oiseaux. Ion qui mettait jusqu'ici en scène ses faits et gestes par ses mots, devient simple acteur d'une action qui s'impose à lui. Au milieu des exclamations hors-mètres qui animent soudain la monodie, des paroles de défense et des menaces verbales qui conjuguent au futur l'acte violent¹³², il est difficile de préciser jusqu'où va concrètement Ion pour chasser ces oiseaux qui risquent de souiller les abords du temple. Comme nous le disions en introduction, la soudaine mention de l'arc – dont nul déictique ne vient souligner la matérialité – vient seulement souligner *a posteriori* le fait qu'Ion a troqué son balai et son vase d'eau lustrale contre une arme défensive mais dans quelle mesure le geste suit-il les menaces ? Son geste de bander l'arc transparaît au vers 173, où le futur semble dire cette fois moins la menace que l'exécution immédiate :

ψαλμοί σ' εἴρξουσιν τόξων

« mon arc, en vibrant, va t'écarter. »

Encore faut-il noter le choix de cette tournure nominale (ψαλμοὶ τόξων signifie littéralement

d'Agamemnon à l'ouverture de *Iphigénie à Aulis*.

¹³⁰ Ce mouvement est encore explicité plus loin dans la pièce, alors qu'Alcmène, sortant du temple à l'arrivée du serviteur d'Hyllos, croit voir un nouvel ennemi et, redoutant une réitération de la scène de violence, anticipe le geste en le décrivant en ces termes : εἰ δὲ τῶνδε προσθίξῃ χερὶ, / δυοῖν γερόντοιν οὐ καλῶς ἀγωνίῃ (*Hcl.* 652-653 « si tu poses la main sur ceux-ci, c'est contre deux vieillards que tu commettras l'indignité de lutter ! »).

¹³¹ L'action du balai est ainsi décrite de façon comme autonome (*Ion* 115 σαίρεις « tu balaies »), avant qu'Ion ne se l'approprie (*Ion* 121 ἄ σαίρω δάπεδον θεοῦ « tu me sers à balayer le pavé du dieu »). Il annonce alors la tâche suivante (*Ion* 146-149 χρυσέων δ' ἐκ τευχέων ῥίψω / γαίας παγάν... νοτερὸν ὕδωρ βάλλων « à l'aide de ces vases d'or répandons le flot qui jaillit de la terre..., en versant l'eau fraîche »).

¹³² La menace gestuelle est explicite au vers 158 : μάρψω σ' αὖ τόξοις, « quant à toi, je t'attraperai avec mon arc ».

« les actions de faire vibrer la corde de l'arc » voire les « vibrations de l'arc »¹³³), tournure qui ôte au geste sa texture concrète en faisant s'effacer son auteur devant la pure vibration, le son qui met en fuite. On voit ainsi comme l'énoncé du geste se trouve noyé dans cette séquence de pur spectacle, qui laisse une grande liberté à l'acteur sur la base d'un petit nombre d'éléments verbaux concernant le geste. Ajoutons que ce basculement dans l'énonciation, de la description paisible du geste à son évocation en acte, paraît tout à fait révélateur du personnage d'Ion : il montre comme l'innocence souvent vantée du jeune garçon, soulignée à loisir dans l'exécution des premières tâches au service d'Apollon, peut être soudain traversée d'accès de violence¹³⁴.

Tels sont les gestes que nous pouvons qualifier d'« implicites », dans la mesure où seule la représentation ou une lecture parfois très attentive du texte permet de les rendre clairs. Ce déficit d'information répond tantôt au choix de ne pas accentuer dramatiquement un geste scénique, tantôt à l'inscription du geste dans une séquence dont le rythme de l'action, soutenu, ne laisse pas place à l'explicitation. Par ces énoncés elliptiques se trouve désigné un espace réservé au jeu de l'acteur au sein du texte dramatique.

1.3. Les énoncés explicites ou le geste décrit

Il est enfin des énoncés qui présentent explicitement ce que fait un personnage sur scène (qu'il le dise lui-même ou qu'un autre personnage l'observe, on retrouve ici l'affirmation d'O. Taplin¹³⁵), et permettent effectivement de clarifier le geste joué par l'acteur ou présenté comme tel : ils l'accompagnent d'une description qui donne au geste son sens dramatique. Tels sont les énoncés, nombreux et remarquables dans le théâtre d'Euripide, qui, s'offrant aisément à notre relevé des mots du geste, constituent l'objet le plus évident de notre étude. Mais la simplicité de cette définition cache de profondes disparités d'un énoncé à l'autre, qui tiennent au rapport temporel existant entre le geste décrit et le geste joué, et produisent des effets dramatiques divers.

¹³³ Se trouve ici filée l'antithèse entre l'arc et la lyre d'Apollon, évoquée dès les vers 164-165.

¹³⁴ Ainsi que l'observe justement K.H. LEE (1997, *comm. ad loc.*), « *Ion's obsession with purity is related to the need for even distasteful violence* ». C'est à cet égard que cette séquence peut être mise en relation avec celle où, défendant le caractère sacré de ses vêtements contre les effusions de Xouthos, Ion le menace brusquement de la même manière avec son arc (*Ion* 524 οὐκ ἀπαλλάξῃ, πρὶν εἶσω τόξα πλευμόνων λαβεῖν, « écarte-toi donc, avant de recevoir une flèche en pleine poitrine »).

¹³⁵ O. TAPLIN 1977a, p. 28 : « *The characters of Greek tragedy say what they are doing, or are described as they act* ».

1.3.1. Énoncés au présent et antériorité du geste à l'égard de la parole

Geste et parole peuvent être tout d'abord présentés comme simultanés par une description au présent, mais l'effet de surimpression ainsi créé peut masquer différentes articulations entre le geste joué et son énoncé. Lorsque le chœur de Phéniciennes s'écrie en reconnaissant Polynice :

γονυπετεῖς ἔδρας προσπίτνω σ', ἀναξ
« genoux à terre, je me prosterne devant toi, Seigneur »¹³⁶

le rapport effectif exact entre geste et parole est laissé à la discrétion des acteurs, qui peuvent dire ce vers au moment où ils font le mouvement, ou éviter cette redondance en faisant légèrement précéder le geste de la parole ou la parole du geste. L'énoncé qui dit la simultanéité du geste et de la parole prend une valeur différente à l'égard du geste joué selon les cas. S'il précède le geste, il l'annonce et lui donne d'emblée son sens. S'il le suit, il le souligne et, en l'explicitant, redouble son effet. Selon P. Larthomas¹³⁷, c'est en général cette seconde manière de faire qui donne au geste scénique toute son efficacité. Ce principe appliqué à notre exemple, il semble que le mouvement de prosternation du chœur de Phéniciennes aura plus de poids s'il est fait non pendant, mais avant la réplique : celle-ci prend ainsi valeur de commentaire.

L'antériorité du geste est davantage marquée lorsque le geste est décrit au présent par celui qui l'observe : lorsque Polyxène dit voir Ulysse cacher sa main sous son manteau et détourner le visage pour se dérober à tout contact suppliant¹³⁸, il est évident qu'elle commente le geste d'Ulysse, même si le participe présent tend à donner le sentiment d'un geste surpris dans son accomplissement même. S'il s'agit d'un déplacement scénique et non d'un geste ponctuel, l'illusion d'une simultanéité entre l'énoncé et le geste est d'autant plus forte qu'ils se développent conjointement, étant entendu qu'à strictement parler, il s'agit bien de commenter un mouvement initié avant même que toute parole soit proférée. Andromaque quitte l'autel, comme le souligne le présentatif ἰδού, avant de s'exclamer qu'elle le fait (*Andr.* 411 ἰδού προλείπω βωμὸν ἧδε χειρία...) et Iphigénie, qui demande qu'on lui ouvre les portes du

¹³⁶ *Phén.* 293.

¹³⁷ P. LARTHOMAS 1980, p. 93.

¹³⁸ *Héc.* 342-344 ὄρω σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδος

« Je te vois, Ulysse, sous ton manteau cacher ta main droite et détourner ton visage, pour éviter que je ne touche ta joue ».

palais pour s'y cacher, a déjà entamé son mouvement de retrait lorsque sa mère, en lui demandant la raison de sa fuite (IA 1341 τί δέ, τέκνον, φεύγεις; « mais pourquoi fuis-tu, mon enfant ? »), nomme son mouvement. Nous reviendrons sur ce tour interrogatif avec τί causal, particulièrement fréquent dans la description que fait du geste joué celui qui l'observe¹³⁹.

L'énoncé au présent peut enfin jouer sur une antériorité très nette du geste. C'est ce que l'on observe dans la scène de violence des *Héraclides* qui a fait apparaître, à côté des énoncés elliptiques, des énoncés descriptifs qui commentaient *a posteriori* le geste de violence. Le jeu des temps y est intéressant : après un participe aoriste passif qui souligne l'achèvement de l'acte de violence exercé contre Iolaos (*Hclid.* 76 χύμενον), la chute, nommée comme état et résultat de l'action dans l'accusatif d'objet interne (πτῶμα) et colorée pathétiquement par l'adjectif δύστηνον, se trouve énoncée au présent (πίτνεις), tout comme la violence qui l'a provoquée (ἔλκει) :

XO. πρὸς τοῦ ποτ' ἐν γῆ πτῶμα δύστηνον πίτνεις;

IO. ὄδ', ὦ ξένοι, με σοὺς ἀτιμάζων θεοὺς
ἔλκει βιαίως Ζηγὸς ἐκ προβωμίων

Le chœur. – À cause de qui fais-tu cette triste chute à terre ?

Iolaos. – C'est cet homme, étrangers, qui, au mépris de vos dieux, me tire de force et m'arrache aux marches de l'autel de Zeus.¹⁴⁰

Par le présent, qui contredit le spectacle offert d'un corps déjà à terre, le geste de violence ainsi réaffirmé prend une nouvelle actualité, et sa dénonciation une force d'autant plus grande.

1.3.2. Énoncés au futur et énoncés au passé

Rapports d'antériorité et de postériorité peuvent ensuite être clairement indiqués par le jeu des temps dans l'énoncé gestuel.

Un aoriste à valeur temporelle tendra à accuser la valeur de commentaire de l'énoncé à l'égard du geste qui le précède. Prenons un exemple dans l'*Ion*. Créuse reconnaissant son fils s'est élancée vers lui depuis l'autel où elle s'était réfugiée pour échapper à la vengeance d'Ion. Ce dernier s'exclame alors :

λάζυσθε τήνδε· θεομανῆς γὰρ ἦλατο

¹³⁹ Sur l'analyse précise de ce tour, cf. *infra* « les énoncés interrogatifs ».

¹⁴⁰ *Hclid.* 77-79.

βωμοῦ λιποῦσα ξόανα· δεῖτε δ' ὠλένας.

« Saisissez-la : elle a quitté la statue de l'autel et elle bondit comme une folle ; liez ses bras ! »¹⁴¹

Le mouvement est ici décrit à l'aoriste comme un acte ponctuel décisif qui permet enfin à Ion de faire usage de la violence. En subordonnant qui plus est cette description du mouvement à une interprétation négative comme étant dicté par la folie (θεομανῆς), Ion légitime l'usage de violence, qui d'agression programmée devient auto-défense.

Or cet énoncé, postérieur au geste, fait écho à un autre énoncé, qui précède quant à lui le geste joué et l'anticipe nettement à travers l'emploi du futur. Créuse, avant de quitter son refuge, a décrit le mouvement qu'elle s'apprête à faire :

λείψω δὲ βωμὸν τόνδε, κεῖ θανεῖν με χρή
« je vais quitter cet autel, même s'il me faut mourir. »¹⁴²

La valeur d'annonce de cet énoncé est nette : est ici soulignée l'intention qui préside à l'acte plutôt que sa réalisation. Tel est le cas dans l'*Andromaque* où Pélée affirme sa volonté de délivrer Andromaque de ses liens :

ὡς ἐγὼ καίπερ τρέμων
πλεκτὰς ἰμάντων στροφίδας ἐξανήσομαι
« c'est moi en effet, tout tremblant que je suis, qui vais défaire les tours des cordes tressées. »¹⁴³

Les interrogations adressées à Ménélas à propos de la légitimité de cet enchaînement (*Andr.* 719-720) résonnent ensuite comme un accompagnement verbal de l'action scénique de Pélée avant qu'il ne réclame l'aide de l'enfant pour la mener à son terme (*Andr.* 723 ξύλλυε μητρὸς δεσμόν)¹⁴⁴. L'énoncé qui précède le geste de délivrance, effectivement joué par l'acteur, souligne ainsi le rôle paradoxal de libérateur pour un vieillard qui ne peut ni se déplacer ni agir sans soutien, comme le montrent ses moindres mouvements¹⁴⁵.

¹⁴¹ *Ion* 1402-1403.

¹⁴² *Ion* 1401.

¹⁴³ *Andr.* 717-718.

¹⁴⁴ Je laisse de côté pour l'instant le cas des énoncés exhortatifs : s'ils appellent – et donc devancent – eux aussi un geste scénique, ils sont soumis au fonctionnement spécifique d'une modalité que nous étudierons plus bas en détail.

¹⁴⁵ Le contraste entre le motif de la protection, verbalement accordée à Andromaque et à son fils par Pélée qui se pose comme « un port à l'abri des vents » (*Andr.* 749 λιμένας εἰς εὐηνέμους), et le motif du soutien concret que le vieillard réclame de façon précise et détaillée à l'enfant pourtant qualifié de βρέφος (*Andr.* 722

Ces énoncés qui devancent le geste peuvent être suivis d'un énoncé descriptif qui vient confirmer explicitement l'exécution du geste. Cette confirmation peut intervenir pendant l'exécution même du mouvement, créant un effet d'emphase : ainsi se trouvent mises en relief dans les moindres détails les tâches quotidiennes, concrètes d'Ion, d'abord détaillées par avance au futur, puis au moment de leur réalisation, où l'on notera la variation de la description, du présent (*Ion* 115 *σαίρεις* et 121 *σαίρω*) au subjonctif exhortatif (*Ion* 146-149 *ῥίψω... βάλλων*). La confirmation du geste peut également avoir lieu après son exécution, comme dans la séquence de l'*Ion* dont nous sommes partis, où le mouvement de quitter l'autel est enserré entre une description au futur, sorte de pause avant l'action qui met en relief les risques qu'elle représente, et une description presque littéralement répétée à l'aoriste : l'effet de répétition est rendu encore plus sensible par un rythme identique à l'attaque des vers 1401 et 1403 *λείψω δὲ βῶμῶν / βῶμοῦ λιποῦσα*. Il semble que cet écho prend ici une valeur bien particulière : il ressortit au quiproquo qui s'instaure dans cette séquence autour des gestes de Créuse, avant que la reconnaissance soit réciproque. D'un énoncé à l'autre, le geste a en effet changé de sens : pour Créuse, c'est la manifestation de la force de la *φιλία* qui, dominant toute crainte, la pousse vers ce fils retrouvé ; pour Ion, nous l'avons vu, c'est la preuve d'une folie soudaine, et un véritable mouvement d'agression.

Autre valeur pour l'énoncé qui précède le geste, il s'agit d'annoncer ce qui sera accompli non pas sur scène mais à l'intérieur de la *skénè*. Ces gestes dérobés à la vue des spectateurs sont détaillés par anticipation, tandis que leur exécution sera confirmée lorsque le personnage ressortira sur scène par un énoncé descriptif au passé ou sous la forme d'un tableau présentant le résultat de cet acte. Prenons le geste de couper ses boucles en signe de deuil, geste lié un changement dans le costume de l'acteur qui, comme tel, a lieu hors-scène¹⁴⁶. Dans l'*Hélène*, il est d'abord annoncé par l'héroïne tandis qu'ayant défini la ruse qui permettra de fuir d'Egypte, elle s'apprête à rentrer dans le palais pour y revêtir la tenue de deuil destinée à faire croire à Théoclymène qu'elle pleure son époux :

ἐγὼ δ' ἐς οἶκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ

« quant à moi, je vais rentrer dans le palais pour y couper mes boucles »¹⁴⁷

ἔρπε δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας, « glisse-toi ici sous mon bras », puis à l'enfant et sa mère réunis (*Andr.* 747-748 ἦγγῶ, τέκνον, μοι δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλαις σταθείς / σύ τ', ὦ τάλαινα « conduis-moi, mon enfant ; ici, place-toi sous mon bras ; et toi aussi, pauvre femme ») me semble mettre ici en lumière la force de l'autorité morale de Pélée face à Ménélas qui a pour lui la supériorité physique.

¹⁴⁶ Nous reviendrons sur cette convention dans les deuxième et troisième parties.

¹⁴⁷ *Hél.* 1087.

Ce geste est ensuite décrit *a posteriori* à deux reprises par Théoclymène. La première description est un cri de surprise qu'il pousse en voyant Hélène sortir du palais, réaction qui souligne la radicalité du geste accompli :

αὕτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χρὸς
λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας... ;

« mais toi, pourquoi avoir quitté tes voiles blancs pour nouer sur toi des voiles noirs, et sur ta noble tête avoir porté le fer pour couper ta chevelure... ? »¹⁴⁸

La seconde description d'un fait qui est ainsi donné avec force à imaginer aux spectateurs intervient comme une répétition quelque peu décalée de l'énoncé du geste annoncé par Hélène au vers 1087 dans la bouche de ce personnage qui, comme Ménélas auparavant, essaie de rétablir un lien logique entre ce qu'il voit et ce qu'on lui explique, et qui semble encore sous le choc de la vision d'Hélène aux cheveux coupés :

τῶνδ' οὖνεκ' ἔταφες βοστρύχους ζανθῆς κόμης ;

« c'est pour cela que tu as coupé les boucles de ta chevelure blonde ? »¹⁴⁹

Le geste accompli par Hélène, dont il présente le résultat concret comme ce qui s'offre à sa vue, apparaît ainsi à Théoclymène comme une preuve tangible de la réalité des faits qui lui sont exposés.

1.3.3. Énoncés au présent et antériorité de la parole à l'égard du geste joué

Revenons maintenant sur un type particulier d'énoncés au présent qui ne décrivent toutefois pas un geste que peuvent immédiatement voir les spectateurs mais qui présentent une légère anticipation de l'énoncé sur le geste, à la source d'un effet spectaculaire particulier. Prenons l'exemple de l'entrée en scène de Cassandre dans les *Troyennes*. Talthybios a donné l'ordre de l'amener devant lui pour la remettre à Agamemnon. La tente semble alors s'embraser et craignant que les captives ne cherchent à y allumer un incendie, il presse d'ouvrir les portes. Hécube le détrompe :

οὐκ ἔστιν, οὐ πιμπρᾶσιν, ἀλλὰ παῖς ἐμῆ
μαινάς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ.

¹⁴⁸ *Hél.* 1186-1190.

¹⁴⁹ *Hél.* 1224.

« ce n'est pas cela, elles n'allument pas d'incendie ; c'est ma fille, Cassandre, qui accourt ici dans une course de ménade. »¹⁵⁰

Alors qu'habituellement l'entrée en scène d'un personnage se trouve commentée par celui qui l'observe, il semble plutôt qu'Hécube anticipe ici de peu un spectacle qu'elle ne connaît que trop et qu'elle a réussi à contenir jusqu'ici dans la tente, en ordonnant de ne pas laisser sortir sa fille, qu'elle qualifiait déjà de « bacchante en transe » (*Tr.* 170 ἐκβακχεύουσιν), de « ménade » (*Tr.* 173 μαινάδ'). L'ordre de Talthybios, suivi de la mention de l'éclat des torches, lui fait immédiatement identifier le mouvement initié dans la skéné avant même d'apparaître sur scène, et c'est ainsi qu'elle peut qualifier par avance très précisément la course de Cassandre (μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ), comme elle le fera, la danse achevée, en lui retirant son flambeau (*Tr.* 349 μαινὰς θοάζουσ').

Mais l'énoncé au présent peut également servir à masquer une véritable dissociation entre la parole et le geste joué. Pensons au suicide d'Évadné, présenté sur scène dans les *Suppliantes*¹⁵¹. Après avoir annoncé explicitement, au futur, son intention de se précipiter dans le bûcher funèbre de son époux¹⁵², Évadné met en scène au présent son geste :

ἄισσω θανόντος Καπανέως τήνδ' ἐς πυράν

« je m'élançai, puisque Capanée est mort, dans le bûcher que voilà. »¹⁵³

Si la poursuite de la stichomythie montre qu'il s'agit en réalité d'un énoncé qui anticipe le geste et souligne l'intention qui lui préside plutôt que sa réalisation, les dernières paroles d'Évadné sont remarquables, qui, tout en précédant nécessairement son saut, donnent à voir la chute d'un corps comme déjà dissocié du personnage qui parle :

καὶ δὴ παρῆται σῶμα

« et voici que mon corps se laisse choir. »¹⁵⁴

Se fait ici entendre la force expressive de καὶ δὴ qui marque en général, d'après Denniston, une perception vive par l'esprit, l'œil ou la main¹⁵⁵, et du parfait passif à valeur résultative qui

¹⁵⁰ *Tr.* 306-307.

¹⁵¹ Sur le problème que pose la mise en scène concrète du suicide d'Évadné, cf. C. COLLARD 1975, vol. I, p. 15-16.

¹⁵² *Suppl.* 1015-1017 ἔνθεν ὄρ-/μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας / πηδήσασα πυρᾶς ἔσω. Notons la valeur d'aspect du participe aoriste qui coïncide avec le futur (C. COLLARD, 1975 *comm. ad loc.*, souligne pour πηδᾶν le sens de « mouvement impétueux ou incontrôlable »).

¹⁵³ *Suppl.* 1065.

¹⁵⁴ *Suppl.* 1070.

¹⁵⁵ J.D. DENNISTON 1954, p. 250-252 : « the line between 'actually happening' and 'happening now' is often difficult to draw. Hence καὶ δὴ frequently approximates in sense (particularly in the historians) to ἴδρι, »

montre le mouvement comme en temps réel.

S'est ainsi peu à peu affirmée à travers tous ces exemples la puissance d'évocation du langage poétique : d'une valeur de commentaire qui donne son sens au geste en le décrivant, il est apparu qu'il peut d'une part modeler le rapport réel qu'il entretient avec le geste joué, d'autre part donner à voir par anticipation un geste qui n'est pas encore représenté sur scène ou qui sera finalement dérobé à la vue. Je compléterai cet aperçu en montrant comme la parole poétique peut tout aussi bien convoquer dans l'espace réel de la représentation un geste qui a lieu dans l'espace invisible de la *skénè* : pensons à l'évocation par Lyssa des symptômes physiques de la folie d'Héraclès, évocation qui n'est pas, G.W. Bond l'a bien noté¹⁵⁶, une vision prophétique (le futur de certitude serait de mise) mais bel et bien une description imagée de la folie qui gagne déjà Héraclès à l'intérieur de la maison et que la déesse s'apprête à accentuer en entrant :

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κραῖτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας...

« tenez ! là ! Voici qu'il secoue la tête en passant la ligne de départ et roule en silence des yeux révoltés, terrifiants... »¹⁵⁷

On remarquera ici, introduisant l'énoncé au présent, l'accumulation de particules expressives destinées à proposer à l'imagination la vive perception de ces gestes¹⁵⁸. Il est enfin des gestes présentés par l'énoncé comme ayant lieu dans l'espace scénique (ils sont vus par les personnages) mais qui, selon toute vraisemblance, ne sont pas représentés sur scène. La parole poétique suffit à les donner à voir et on remarquera le rôle que jouent les verbes de vision pour introduire leur description : sous forme d'incitation à voir ou d'interrogation sur la réalité de la vision, ils servent de relais entre la vue directe des personnages et la vue mentale des

though it is always more vivid and dramatic in tone ».

¹⁵⁶ cf. G.W. BOND 1981, *comm. ad loc.* où il souligne le comparatif du vers 871 *τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω*, « je vais bientôt accélérer la cadence de ta danse ».

¹⁵⁷ *H.f.* 867-868.

¹⁵⁸ On retrouve cet emploi de *καὶ δὴ* suivi d'un énoncé au présent pour décrire cette fois au présent une scène future et montrer le caractère inéluctable de l'exécution du plan de vengeance, aux vers 1065-1066 de *Médée* :

καὶ δὴ ἔπι κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοισι δὲ
νύμφη τύραννος ὄλλυται
« et voici que la couronne sur la tête, vêtue des voiles,
la fiancée royale se meurt ».

spectateurs. Dans les *Troyennes*, par exemple, alors qu'est emporté le cadavre d'Astyanax avec le bouclier d'Hector, le chœur pousse un nouveau cri de surprise mêlée d'angoisse et s'exclame :

τίνας Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς
λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας
διερέσσοντας;

« Là-bas, sur les hauteurs d'Ilion, quelles sont ces mains que je vois, enflammées, agitant des torches ? »¹⁵⁹

La didascalie qu'introduisent avant ces vers L. Parmentier et H. Grégoire (« des soldats agitent des torches dans le lointain ») ne saurait à mon sens être acceptée comme indication scénique. Le geste décrit avec tant de précision par la coryphée se trouve en effet à la limite de l'espace visible. Seul l'énoncé poétique amène peu à peu le regard à se concentrer, par un effet de zoom, sur le mouvement des mains et il semble qu'avant d'être explicitée par Talthybios (*Tr*: 1260-1262), la description du geste par la coryphée ne vise pas un effet de réel, mais un effet dramatique qui ne se satisferait pas d'une représentation réaliste antérieure du geste.

Dans tous ces exemples, la parole poétique renchérit sur le geste présenté comme joué sur scène. Plus précisément, elle montre, en le décrivant, celui qui peut être vu comme celui qui ne peut l'être ou celui qui pourrait l'être mais qui ne l'est pas¹⁶⁰. Au terme de cette distinction entre ces gestes décrits et les gestes qui accompagnent le dialogue sans y être explicités, nous pouvons donc reposer la question du statut des énoncés gestuels au sein de la représentation dramatique. C'est probablement le caractère très remarquable des énoncés descriptifs du geste qui a fait parler de la fonction informative des énoncés gestuels en général. Nous voyons maintenant qu'elle ne saurait concerner, à proprement parler, qu'une partie des énoncés, ceux qui, décrivant le geste, l'intègrent dans le texte dramatique. Or il faut également montrer ses limites chez ceux-là, à travers l'inégale précision apportée par les énoncés explicites dans l'expression du geste scénique, qui empêche absolument de penser que le texte dirige dans les moindres détails sa propre mise en scène. Je renvoie ici aux travaux de M. Telò, qui s'est intéressé aux « ellipses didascaliques » des textes tragiques, à ces

¹⁵⁹ *Tr*: 1256-1258.

¹⁶⁰ C'est un phénomène qui peut être apprécié à loisir lors de mises en scène contemporaines, chaque fois qu'un geste dramatique n'est pas joué par l'acteur mais qu'il est malgré tout énoncé, au risque de provoquer une contradiction flagrante avec le spectacle offert.

obscurités qui touchent non pas l'existence ou la forme exacte du geste comme dans l'énoncé elliptique, mais le moment précis de son exécution¹⁶¹. Il a ainsi noté que lorsqu'une action scénique implique deux mouvements symétriques, comme s'effondrer par terre ou s'agenouiller en position de suppliant et se relever, se voiler et se dévoiler, seul l'un d'entre eux, celui qui instaure une condition scénique anormale, est explicitement présenté comme exécuté et une indication scénique peut aisément être placée à un endroit précis du texte pour le lecteur ; restituer le corrélat scénique implique au contraire d'élaborer de véritables stratégies interprétatives et c'est ce qu'il se propose de faire pour chaque type de geste. Ainsi les mouvements composant une même action scénique que l'on peut pourtant bien dire signalée explicitement dans les mots du texte ne se trouvent pas indiqués avec la même précision, et une interprétation du texte, avec la part de subjectivité et d'aléas qu'elle comporte, est toujours nécessaire.

Sous les problèmes de reconstitution scénique que pose la formulation du geste, ce sont les déterminations liées à la forme de l'énoncé qui nous intéresseront ici : il apparaît en effet que dans la première étude de M. Telò se trouve pointée l'ambiguïté de l'impératif qui appelle un geste sans déterminer son exécution, dans la seconde la valeur particulière de l'énoncé déclaratif dans la supplication. Après avoir montré les différents rapports qu'entretient la parole dramatique avec le geste joué et les divers effets ainsi créés, je voudrais donc proposer une présentation formelle générale de ces énoncés qui disent le geste pour examiner leur statut au sein du dialogue dramatique. Ainsi aurons-nous décrit le plus précisément possible les divers contours de l'objet de notre étude.

2. Modalités d'énonciation et énoncés du geste

Alors que les études existantes sur les gestes tragiques, s'intéressant à la matérialité du geste joué, considèrent principalement ce que les notations gestuelles nous en disent (ou ne nous disent pas), une étude poétique du geste euripidéen, telle que nous l'avons définie, devait prendre en compte la façon dont elles le disent, que seule F.L. Shisler détaille mais en note de bas de page¹⁶². C'est ainsi que nous pourrions passer du plan de la reconstitution du spectacle à l'effet dramatique spécifique que le poète dramatique voulait produire au moyen du geste et de

¹⁶¹ M. TELÒ 2002.

¹⁶² F.L. SHISLER 1945, n. 4 p. 377 : « *it may be well to list briefly the ways in which indications of stage business are made, i.e., the ways by which we can discover what action the dramatists had in mind for emotional portrayal* ». Je me suis inspirée de ses catégories sans les reprendre telles quelles : je n'ai ainsi distingué que dans le cas de l'énoncé déclaratif le geste décrit par celui qui l'exécute et le geste décrit par celui qui l'observe, comme je l'explique plus bas, et j'ai ajouté deux énoncés particuliers, l'apostrophe et l'image.

la parole conjugués.

Ce sont donc les modalités d'énonciation (injonction, interrogation, déclaration et exclamation) qui nous intéresseront à présent dans l'expression du geste, dans la mesure où elles offrent des possibilités de variations expressives et déterminent des effets prosodiques (jeux d'intonation, jeux de rythme) qui affectent le jeu de l'acteur¹⁶³. En étudiant leur statut au sein de la communication théâtrale¹⁶⁴, nous essaierons de déterminer ce que les divers types d'énoncés qui les traduisent apportent spécifiquement à l'expression dramatique du geste scénique.

2.1. Les énoncés déclaratifs : une valeur informative ?

Commençons par la forme simple de l'énoncé gestuel, l'énoncé déclaratif qui centre l'attention sur le contenu de l'énoncé, c'est-à-dire sur le geste lui-même. Pour les énoncés qui décrivent un geste qui a déjà été joué ou qui va être joué, on parlera sans difficulté de la fonction référentielle du langage : au destinataire premier qu'est l'éventuel interlocuteur comme au destinataire second qu'est le public (et il est fréquent que l'énoncé déclaratif n'ait pas de destinataire au sein de la pièce, notamment lors des monodies), ils semblent transmettre de façon explicite une information sur les gestes et mouvements des personnages. La question se pose cependant à propos des énoncés qui présentent le geste comme joué simultanément ou venant d'être joué : puisque l'interlocuteur comme le public le voit, comment l'énoncé qui le dit peut-il avoir une fonction informative ? On a souvent retourné le problème en faisant porter l'interrogation sur le spectacle offert et l'on invoque généralement l'éloignement des spectateurs, l'inaptitude de certains acteurs. Examinons plutôt l'effet que peut avoir une telle redondance du geste et de la parole sur la scène tragique. Il importe pour cela de prendre en considération le point de vue de l'énonciateur, selon qu'il s'agit de celui qui fait le geste ou de celui qui l'observe.

Prenons tout d'abord le cas des énoncés déclaratifs qui décrivent, par la bouche d'un observateur, les entrées des personnages. Ils entrent dans un système d'annonces

¹⁶³ Sur ce point, cf. P. LARTHOMAS 1980, p. 51-52.

¹⁶⁴ Sans vouloir m'avancer trop loin sur le terrain de la linguistique, je m'appuie ici sur le sens premier de la définition que donne de la modalité le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (J. DUBOIS *et alii* 1999 [1994]) comme « synonyme de mode » qui « définit le statut de la phrase : assertion, ordre ou interrogation » ; selon la *Grammaire méthodique du français* (M. RIEGEL *et alii* 1994, p. 580), « les modalités d'énonciation renvoient au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire. Elles se traduisent par différents types de phrases énonciatives : déclaratif, injonctif ou interrogatif », auxquels s'ajoute l'exclamation comme modalité subjective possédant une intonation particulière ; sur les différents types de phrases, p. 385-391.

caractéristique de la tragédie grecque¹⁶⁵, auquel Euripide a donné une forme particulièrement stylisée par des éléments précis (la tournure présentative récurrente en *καὶ μὴν* se trouve régulièrement étoffée par un verbe de vision ou un déictique). L'observateur (chœur ou personnage) sert de relai d'information pour le spectateur, en identifiant le personnage qui entre en scène et la façon dont il le fait. C'est ici qu'il faut préciser la fonction de l'énoncé qui déclare le mouvement d'entrée. Je ne m'intéresserai pas à celui qui se réduit à la mention d'un simple *στείλω* assertif, où l'information porte moins sur le mouvement, pur mouvement d'entrée, que sur l'identité du personnage¹⁶⁶. Cet énoncé mis à part, il apparaît que les formules gestuelles visent, au-delà de l'information nécessaire à la cohérence de l'intrigue, à dramatiser d'emblée cette entrée. C'est ainsi que dans l'*Andromaque*, le coryphée souligne le caractère anormal de l'entrée en scène de Néoptolème, dont le corps est porté sur une litière par ses serviteurs :

καὶ μὴν ὄδ' ἀναξ ἤδη φοράδην
 Δελφίδος ἐκ γῆς δῶμα πελάζει

« le voici, notre seigneur : c'est sur une litière que du pays de Delphes, il revient dans sa demeure. »¹⁶⁷

L'émotion domine également dans la description de Créuse, qui voit Ion et ses serviteurs surgir en armes pour lui faire violence :

καὶ μὴν οἶδ' ἀγωνισταὶ πικροὶ
 δεῦρ' ἐπείγονται ξιφῆρεις

« les voici, mes cruels adversaires, ils se hâtent en cette direction, l'épée au poing ! »¹⁶⁸

Sur le canevas informatif de l'annonce d'entrée se surimposent, colorés d'affectivité (*πικροί*) les éléments expressifs qui qualifient le mouvement et introduisent un sentiment de danger (*ἀγωνισταί... ξιφῆρεις* ainsi rejeté en fin de proposition) et d'urgence (*ἐπείγονται*)¹⁶⁹.

C'est ainsi que, plus généralement, la caractérisation du geste, loin d'être une simple

¹⁶⁵ Sur ce point, cf. N.C. HOURMOUZIADIS 1965, Appendix 1, p. 137-145.

¹⁶⁶ On en trouve un bel exemple dans le prologue de l'*Hippolyte* où le nom du héros est retardé (*Hipp.* 51 *παῖδα Θησέως*) puis lorsqu'il est prononcé, deux vers plus loin, est mis en relief par un rejet en tête de vers : cela annonce la puissance dramatique du nom dans la pièce. On retrouve le même procédé pour la seconde entrée en scène du héros (*Hipp.* 899-900).

¹⁶⁷ *Andr.* 1166-1167.

¹⁶⁸ *Ion* 1257-1258.

¹⁶⁹ On trouve le même effet, renforcé par la présence de l'adjectif *ξιφηφόρος* en tête de vers, en *Or.* 1504-1505.

information de mise en scène pour le spectateur (et même si cet élément coexiste), a une pleine valeur dramatique : si l'on met à part les cas où l'énoncé déclaratif du geste se trouve subordonné à d'autres énoncés du dialogue entre les personnages, affirmer un geste¹⁷⁰ servira à caractériser un personnage ou une situation. Prenons l'exemple d'un geste aussi banal que porter un vase sur la tête pour aller puiser de l'eau, geste que l'on ne rencontre que chez Euripide. Dans le prologue de l'*Électre*, la jeune fille, prenant à témoin la Nuit, décrit ainsi son geste :

... τὸδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῦον κάρᾳ
φέρουσα πηγᾶς ποταμίας μετέρχομαι

« portant ce vase posé sur ma tête, je vais puiser de l'eau à la rivière. »¹⁷¹

L'expression dans l'énoncé gestuel est simple, conformément au caractère prosaïque du geste, mais en soulignant la position précise de l'objet par le redoublement du déictique, elle ne laisse aucun doute sur la réalité du geste joué au même moment. C'est cette redondance de l'énoncé et du geste joué qui a suscité des interrogations sur le rôle dramatique des indications gestuelles par Euripide, notamment lorsqu'elles se rapportent à des actions aussi banalement concrètes que celle-ci, et G. Capone classe ces vers de l'*Électre* parmi ce qu'elle interprète comme de « simples notes informatives »¹⁷² qu'un auteur moderne aurait aujourd'hui inscrites en marge de son texte. C'est pourtant méconnaître la portée de cet énoncé précis. Si sur un plan purement linguistique l'énoncé transmet effectivement une information, la résonance de cette déclaration dans le contexte particulier de la pièce est tout autre : la parole poétique est moins informative que pleinement dramatique, qui affirme, met en scène une posture, celle d'une servante, en décrivant le geste qui la définit, pour mieux la dénoncer à la face des dieux¹⁷³. C'est ainsi comme servante qu'Oreste identifie ensuite, lors de sa seconde entrée en scène au retour de la rivière, celle dont il décrit, par un bel effet de miroir, le geste :

... εἰσορῶ γὰρ τήνδε προσπόλων τινά,
πηγαῖον ἄχθος ἐν κεκαρμένῳ κάρᾳ
φέρουσιν

¹⁷⁰ Je ne parle pas ici de la forme de l'énoncé, positive ou négative : par « affirmation du geste », j'entends aussi sa définition par la négation, ainsi du geste d'être indigne qui peut être défini en termes de « ne pas lâcher » (cf. par exemple *Hipp.* 326, *Or.* 262).

¹⁷¹ *Él.* 55-56.

¹⁷² G. CAPONE 1935, p. 67. Pour la question de l'intention didascalique supposée du poète à l'égard des acteurs, je renvoie à l'introduction.

¹⁷³ *Él.* 57-59.

« Je vois cette femme, quelque servante, portant son fardeau d'eau sur sa tête rasée. »¹⁷⁴

La description objective rejoint ici la description subjective, elle la confirme en explicitant le sens du geste et transforme la précision réaliste en élément dramatique et pathétique pour le spectateur qui connaît la véritable identité du personnage entrant en scène.

De cet exemple, je retiendrai deux aspects importants pour l'étude de l'énoncé déclaratif. Je soulignerai d'une part la différence de résonance entre le geste décrit par celui qui le fait et le geste décrit par celui qui l'observe. Il ne s'agit pas d'une distinction entre points de vue extérieur et intérieur : nous voyons que le personnage se saisit au contraire lui aussi pour ainsi dire de l'extérieur, décrivant seulement subjectivement (donc au plus près de la source des émotions) l'attitude qu'il donne à voir, ainsi que les manifestations physiques qui servent de prisme dans le théâtre d'Euripide pour envisager les émotions, comme nous pourrons l'apprécier dans cette étude. C'est à partir de cette distinction que nous pourrons saisir les jeux d'écho entre deux énoncés gestuels, d'un point de vue énonciatif à l'autre, la force dramatique et pathétique supplémentaire que donne au geste décrit la répétition de l'énoncé sous un autre angle, mais aussi le déséquilibre qu'introduit le silence observé par celui qui accomplit le geste et qui sera comme compensé par une description plus détaillée encore de l'observateur. Pointe d'autre part l'idée d'une force particulière résidant dans l'affirmation verbale du geste. Elle apparaît dans l'énoncé déclaratif qui, suivant un énoncé impératif ou un énoncé interrogatif, prend généralement un caractère solennel à travers la répétition du verbe, destinée à confirmer l'exécution du mouvement appelé. Dans l'exécution de certains gestes rituels, l'affirmation du geste est même dotée d'une telle force contraignante à l'égard de l'interlocuteur que l'énoncé déclaratif relève sur le plan pragmatique de la fonction injonctive du langage plutôt que de la simple fonction référentielle : c'est ce que nous verrons dans le langage de la lamentation et de la supplication, c'est ce que l'on peut également voir dans la formule prononcée par le Phrygien pour accompagner sa *proskynésis* au vers 1507 de l'*Oreste* :

προσκυνῶ σ', ἄναξ, νόμοισι βαρβάροισι προσπίτνων

« je te salue, Seigneur, en me prosternant devant toi selon l'usage barbare. »¹⁷⁵

L'énoncé déclaratif qui souligne le mouvement accompli en direction de l'interlocuteur va ainsi nettement dans le sens d'une pression exercée sur lui par la simple énonciation du geste,

¹⁷⁴ *Él.* 107-108.

¹⁷⁵ Nous reviendrons sur la formule de cette *proskynésis* dans la troisième partie (II, 2.1.).

valeur qui tient à la force d'affirmation de la parole poétique. C'est encore celle-ci qui permet de pallier l'exécution effective du geste, dans les cas où celle-ci apparaît impossible, ou de compléter une exécution qu'on peut imaginer sommaire, comme nous le verrons dans le détail de notre étude.

C'est donc à la valeur dramatique et expressive des énoncés déclaratifs du geste que nous serons attentifs, qui n'exclut pas toute dimension informative, référentielle à un premier niveau de communication mais s'y surimpose toujours pour produire sur les spectateurs un *effet* particulier¹⁷⁶.

2.2. Les énoncés impératifs, créateurs de tension dramatique

L'énoncé déclaratif était centré sur le geste, même si l'affirmation de celui-ci tendait à faire pression sur l'interlocuteur. En appelant par l'impératif un geste, l'énoncé déplace l'accent vers la relation qu'il instaure entre le locuteur et son interlocuteur, relation de force généralement car il tend à imposer au destinataire un comportement déterminé : il peut s'agir, selon la situation, d'un ordre véritable ou d'une défense, d'une prière, d'une exhortation ou d'un conseil¹⁷⁷. Puisque le théâtre se définit précisément par l'évolution des rapports de force entre les différents personnages sur la scène, on comprend que la modalité impérative soit essentielle dans le langage dramatique où elle concurrence fortement la modalité déclarative.

La définition de la tournure impérative est liée à la forme grammaticale du verbe qui dit le geste : il peut s'agir soit d'un verbe à l'impératif ou au subjonctif exhortatif, soit d'un participe dans la dépendance d'un autre verbe à l'impératif, soit encore d'un infinitif construit avec l'impersonnel $\chi\rho\acute{\eta}$. Il peut arriver que le locuteur s'inclue dans l'ordre donné ou s'exhorte lui-même à accomplir un geste¹⁷⁸. Notons la fréquence relative de ces tournures auto-exhortatives¹⁷⁹ dans les *Troyennes* et *l'Électre*, où elles reviennent dans la bouche de

¹⁷⁶ J. ANDRIEU (1954, p. 193) met justement en avant la diversité d'appréciation par les spectateurs et la surimpression possible de l'information et de l'émotion dramatiques : « la finesse de l'auditeur entrera sans cesse en jeu : tel sera sensible à l'émotion amenant sur les lèvres d'un personnage les syllabes d'un nom propre, alors que tel autre plus distrait sera heureux de s'entendre rappeler au passage une identité ».

¹⁷⁷ D'après la *Grammaire méthodique du français* (M. RIEGEL et alii 1994, p. 407), dans ce type d'énoncé, « le locuteur veut agir sur l'interlocuteur pour obtenir de lui un certain comportement (c'est la *fonction conative* de Jakobson) ».

¹⁷⁸ Ces cas étant relativement peu nombreux et, tout en ayant leur effet propre, stylistiquement homogènes à l'égard des véritables injonctions, il ne m'a pas semblé nécessaire de faire dans le tableau une distinction en fonction de l'interlocuteur.

¹⁷⁹ Cas de subjonctif exhortatif à la première personne du singulier ou du pluriel, ou d'impératif à la deuxième personne du singulier adressé par le personnage à lui-même : *Tr.* 98, 279-280, 308, 325, 1282, *Él.* 112 et 127, 140, 150, 870-872, *H.f.* 1059, 1159, *Suppl.* 1160 (souhait), *Ion* 146, 1387, *Phén.* 276, *Or.* 1281 ; cas où le personnage (ou le chœur en tant qu'entité collective) s'inclut dans l'exhortation : *Él.* 218-219, *Or.* 1223, *Bacch.* 1153. Notons le cas de *Tr.* 308 où, comme le rappelle V. DI BENEDETTO 1965 (citant W. Schadewaldt

personnages qui mettent en scène avec soin leurs mouvements comme Électre, qui apparaissent comme souverainement maîtres de leurs actes au point de pouvoir danser de joie en dépit de leur sort comme Cassandra, ou qui au contraire ne peuvent plus maîtriser que les manifestations de leur douleur comme Hécube.

La modalité exhortative peut être soulignée par des éléments stylistiques expressifs, l'asyndète – qui peut, nous l'avons vu, elle-même abriter un geste rhétorique –, des particules comme ἀλλά, νυν, δῆ, ou des interjections définies depuis l'Antiquité comme exhortatives telles ἄγε, φέρε qui donnent plus de vivacité à l'énoncé¹⁸⁰. Je voudrais développer ici le cas de l'adverbe ἄνα (litt. « en haut ») que l'on présente couramment comme l'équivalent de l'impératif ἀνάστηθι « lève-toi » mais dont il convient de réaffirmer avec M. Biraud l'emploi comme interjection à valeur directive et qui figure comme telle dans le tableau¹⁸¹. La question est cependant de savoir si cette interjection porte, comme l'affirme la chercheuse, « son plein sémantisme adverbial » et peut être traduite par « debout ! » dans les deux emplois que l'on peut relever chez Euripide, et qu'a analysés M. Telò¹⁸². Au vers 277 d'*Alceste*, où Admète invite sa femme à résister à la mort qui l'emporte d'un ἀλλ' ἄνα, τόλμα, le sens fort de « lève-toi » rendant illogique selon lui le lien causal avec le vers suivant (« car si tu disparaissais, c'en serait fait de moi »), il donne à ἄνα une « valeur purement exhortative », qu'il rapproche de celle de l'impératif τόλμα. S'il convient effectivement de souligner la nuance qu'apporte l'utilisation de la forme interjective ἀλλ' ἄνα après « l'ordre classique » « lève-toi » (*Alc.* 250 ἔπαιρε σαυτήν), je soulignerai pour ma part moins la différence d'expression entre les deux tournures qui renverrait selon M. Telò à une véritable différence dans l'ordre de la réalisation scénique, que la continuité entre les deux formules, sorte de dérivation de l'exhortation de sens propre (« redresse-toi ») à une exhortation où le sémantisme de l'adverbe de lieu reste sensible mais en un sens figuré : Admète ne demande

1926, n. 1 p. 215), l'utilisation de la seconde personne est un élément caractéristique du chant qui accompagne la danse.

¹⁸⁰ M. BIRAUD (2010, p. 25-42) consacre un chapitre à l'étude sémantique de ces interjections. Elle en conclut à des valeurs particulières à chacune : « il en ressort que ἔθι encourage à aller de l'avant, ἄγε plus généralement à agir ou à parler, et φέρε à se montrer raisonnable en réfléchissant au meilleur comportement dans la situation présente ou en acceptant docilement le vouloir d'autrui ou les nécessités de cette situation ». Φέρε est ainsi la seule particule employée (et c'est son emploi le plus typique) dans les actes d'auto-exhortation.

¹⁸¹ M. BIRAUD 2010, p. 168.

¹⁸² M. TELÒ 2002a, n. 34 p. 25 : partant des occurrences d'ἄνα chez Homère, le chercheur retient en effet que l'adverbe y a une « valeur purement exhortative » et non le sens précis qu'on lui donne généralement de « lève-toi », que seule lui donne la présence d'un complément (ce qui est le propre de certaines interjections, comme le souligne M. Biraud) chez Sophocle au vers 192 de l'*Ajax*.

pas à Alceste de se redresser physiquement mais de « remonter » des profondeurs où elle descend déjà, comme elle le décrit avec force aux vers 268-269.

Le second emploi d'ἄνα, au vers 98 des *Troyennes*, est compliqué par un problème d'édition de texte, qui engage l'expression et la mise en scène du geste. C'est le premier mot prononcé par Hécube, qui s'est présentée à la vue des spectateurs prostrée sur le sol et a été décrite comme telle par Poséidon (*Tr.* 36-38). Puisqu'elle est ainsi étendue à terre, il est tentant donner à ἄνα son sens fort de « lève-toi, debout », comme cela est couramment traduit. Or elle se décrit au vers 113 comme gisant toujours à terre (ὡς διάκειμαι) et il semble bien n'être question au début de son monologue que de relever la tête pour proclamer ses malheurs, comme l'exprime la suite de la phrase selon le texte établi par L. Parmentier :

ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλήν
ἐπάειρε, δέρην·

Comment comprendre alors ἄνα ? L'interprétation de ces deux vers dépend principalement de la leçon que l'on retient au vers 98, entre κεφαλά que porte le manuscrit V (le plus ancien) et κεφαλήν que porte le manuscrit P (qui attribue par ailleurs ces vers au chœur). La plupart des éditeurs ont retenu la leçon de P (κεφαλήν) tout en restituant les vers à Hécube. Dans ce cas, puisque κεφαλήν ne peut dépendre directement d'ἄνα, il faut ou bien penser avec L. Parmentier que le verbe ἐπάειρε est construit avec les deux substantifs, tandis que l'asyndète avec δέρην « se comprend si l'on se représente le jeu de l'acteur et la lenteur pénible de ses mouvements »¹⁸³ ou bien adopter la correction de Musgrave qui relie κεφαλήν et δέρην par la particule τ', comme le fait J. Diggle, suivi par nombre d'éditeurs, en séparant nettement ἄνα, δύσδαιμον de la suite du vers :

ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλήν
ἐπάειρε δέρην τ'·

Telle est l'hypothèse que privilégie M. Telò, sur la foi du parallèle avec les vers 499-500 de l'*Hécube* :

ἀνίστασ', ὦ δύστηνε, καὶ μετάρσιον
πλευρὰν ἔπαιρε καὶ τὸ πάλλευκον κᾶρα.

¹⁸³ W. BIEHL (1989, *comm. ad loc.*) propose quant à lui pour la construction une double ellipse, qui exprime par ces saccades l'émotion d'Hécube luttant contre sa propre impuissance : ἄνα, δύσδαιμον, (ἐπάειρε) πεδόθεν κεφαλήν, / ἐπάειρε (πεδόθεν) δέρην.

On pourrait objecter que, de même qu'ἄνα n'est pas aussi concret que l'impératif ἀνίστασ' (il s'agit bien dans l'*Hécube* de se mettre debout), la présence du redoublement expressif καὶ... καὶ ne peut servir d'argument au rétablissement d'un simple τ' qui brise l'effet d'une éventuelle asyndète. Je voudrais ajouter une autre nuance à la démonstration de M. Telò, qui rejette le choix par G. Murray de la leçon de V κεφαλή qu'il fait suivre d'une ponctuation forte, en disant que la séparation de κεφαλή et de ἐπάειρε δέρον « crée une exhortation improbable de la part d'Hécube à sa propre tête ». La difficulté vient en réalité, me semble-t-il, de la dislocation certes expressive mais excessivement heurtée du premier vers, où πεδόθεν, séparé de ἄνα par l'adjectif δύσδαιμον, s'intercale entre ce dernier et son substantif κεφαλή. Car ce n'est pas une exhortation d'Hécube à sa tête qui serait en elle-même improbable. Bien au contraire, il me paraît tentant de garder le vocatif κεφαλή (que glose également le scholiaste) pour le mettre en relation avec les nombreuses apostrophes qu'adresse Hécube dans les *Troyennes* aux différentes parties d'un corps qui se présente ainsi fréquemment comme désarticulé sous l'effet conjugué du malheur, de la douleur et de l'âge : on trouve notamment aux vers 1328-1329 une dissociation entre les jambes et le pied presque aussi surprenante que celle qui serait opérée ici entre la tête et le cou qu'elle doit soulever¹⁸⁴. Pour conserver le vocatif κεφαλή, il faut donc quoi qu'il en soit légèrement isoler ἄνα, δύσδαιμον du reste de l'énoncé, en donnant à l'interjection sa valeur exhortative la plus générale : elle exprime non pas spécifiquement un mouvement de redressement du corps mais une simple aspiration vers le haut qui sera réalisée par le mouvement de la tête, comme le précise la tournure impérative qu'introduit à proprement parler ἄνα.

On voit comme l'énoncé impératif appelle le geste scénique et dirige son exécution. L'enjeu dans l'étude de ce type d'énoncé est de déterminer si le geste est réalisé ou non, et ainsi d'évaluer la correspondance entre la parole qui dit le geste et le geste joué.

L'exécution de l'ordre peut tout d'abord être explicitement soulignée par un élément de présentation tel ἰδοῦ que, selon P.T. Stevens, Euripide a préféré pour son caractère plus familier à καὶ δὴ – dont J.D. Denniston a relevé en comparaison la rareté des emplois – ou par la reprise sur le mode déclaratif du verbe à l'impératif¹⁸⁵. Ce signal d'exécution peut d'une part produire un effet particulièrement solennel, comme nous l'observerons dans l'expression d'un geste rituel comme la *dexiosis* ou d'un geste qui présente des analogies avec elle, celui de

¹⁸⁴ Tr. 1328-1329. cf. *infra* II, 2.3.2. « mouvements lents d'entrée et sortie des personnages faibles ».

¹⁸⁵ P.T. STEVENS 1976 et J.D. DENNISTON 1954.

remettre un objet important ou un être à quelqu'un. Il peut d'autre part attirer l'attention sur le spectacle offert par la réalisation du geste appelé par l'impératif. Après qu'Hécube a ordonné d'aller chercher dans la tente une parure pour le corps d'Astyanax (*Tr.* 1200 **φέρετε, κομίζετ' ἀθλίῳ κόσμον νεκρῶ...**), la coryphée accompagne le retour des servantes sur scène d'une description qui souligne expressivement le spectacle et fait littéralement écho à l'ordre donné par Hécube (*Tr.* 1207-1208 **καὶ μὴν** πρὸ χειρῶν αἶδε σοι σκυλευμάτων / Φρυγίων φέρουσι κόσμον ἐξάπτειν νεκρῶ). Notons encore une observation intéressante de P.T. Stevens : sur les vingt occurrences de ἰδού dans le théâtre d'Euripide, quinze proviennent de ses quatre dernières pièces, qui manifestent, comme nous le montrerons dans la suite de notre étude, le souci plus marqué encore d'inscrire avec précision le spectacle dans le texte poétique. À l'inverse, c'est parfois le refus d'exécuter le geste qui est souligné, soit par une tournure déclarative reprenant de façon elliptique l'énoncé gestuel (la forme négative peut être appuyée par la particule emphatique δῆτα comme dans *Hclid.* 61, *Hipp.* 334, *Phén.* 1661) soit, plus fréquemment comme nous le présenterons, par une tournure interrogative.

Il arrive enfin que rien ne soit expressément souligné et seule la suite du dialogue peut indiquer si le geste est exécuté aussitôt, s'il est exécuté plus tard ou si l'ordre reste un pur appel, suspendu. Cela peut être évident d'après le contexte : prenons l'exemple des deux invitations à danser que lance Cassandre dans les *Troyennes* et dont l'effet de reprise rend plus sensible encore la différence en termes de représentation scénique. Le premier, qu'elle s'adresse à elle-même, lever haut le pied, conduire le chœur (*Tr.* 325 **πάλλε πόδ' αἰθέριον, <ἄναγε> ἄναγε χορόν**) ne laisse aucun doute quant à sa réalisation simultanée, le mouvement de la jeune fille étant accompagné des cris bachiques εὐάν, εὐοῖ et décrit par le chœur comme un « pas léger » (*Tr.* 342 **κοῦφον βῆμα**) où **κοῦφον** répond à **αἰθέριον**. Elle invite alors sa vieille mère – que nous avons vue peiner à relever la tête, et dont le seul mouvement de « danse », simplement imaginé, était un mouvement horizontal de roulis pour accompagner ses plaintes (*Tr.* 116-119) – à joindre ses pas aux siens :

χόρευε, μάτερ, ἄναγε, πόδα σὸν
 ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
 φέρουσα φιλτάταν βάσιν.

« Danse, mère, prends part au chœur ! Ton pied, fais-le tourner et retourner, sur mes pieds

réglant ton pas qui m'est si cher ! »¹⁸⁶

Cette invitation paradoxale, comme la réaction du chœur, montre bien que le mouvement est irréalisable, tandis que l'écho très net à l'égard des pas de danse réalisés par Cassandre manifeste bien l'opposition entre l'attitude de la fille et celle de la mère face à un même destin. Même phénomène de reprise et d'opposition au moment des adieux de Polyxène à sa mère dans l'*Hécube*, entre l'injonction de la jeune fille qui met en scène le geste joué dans cette séquence :

ἀλλ', ὦ φίλη μοι μητέρα, ἠδίστην χέρα
δός καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι

« allons, mère chérie, donne-moi ta main très douce, ta joue à presser sur ma joue. »¹⁸⁷

et le cri d'Hécube qui tente, alors que sa fille s'éloigne déjà avec Ulysse, de faire écho, par la reprise à l'enjambement de χέρα δός, à cette mise en scène de l'étreinte, mais où la multiplication des impératifs souligne à présent la vanité de son appel :

ὦ θύγατερ, ἄψαι μητρός, ἔκτεινον χέρα,
δός· μὴ λίπῃς μ' ἄπαιδ'

« ma fille, touche ta mère, tends la main... donne ! Ne me laisse pas sans enfant... »¹⁸⁸.

Il est parfois plus incertain de déterminer si l'ordre est exécuté et à quel moment. Je renvoie ici à l'étude qu'a menée D.J. Mastronarde pour évaluer selon ce qu'il appelle le « contact communicatif » établi entre les personnages, la correspondance entre les mots dits et les gestes faits dans le mécanisme de l'ordre et de son exécution¹⁸⁹. Le chercheur s'est intéressé aux séquences dramatiques où l'exécution de l'ordre est retardée (nécessitant une répétition de cet ordre), à celles où elle est contrariée par la contestation de l'autorité de celui qui a intimé l'ordre ou par l'arrivée d'un nouveau personnage, et enfin aux séquences où l'exécution doit être, selon lui, envisagée à travers un mouvement gradué, stylisé, qui expliquerait certaines répétitions de l'énoncé du geste ou d'apparentes contradictions qui lui sont liées dans le déroulement du dialogue¹⁹⁰. Ce sont également ces incertitudes (pour le lecteur) inhérentes à

¹⁸⁶ *Tr.* 332-334.

¹⁸⁷ *Héc.* 409-410.

¹⁸⁸ *Héc.* 439-440.

¹⁸⁹ D.J. MASTRONARDE 1979, p. 105-113. Sur la question spécifique de l'exécution par des serviteurs muets des ordres donnés par leur maître, exécution que l'on pose généralement comme étant fidèle et immédiate ou presque, cf. également D. BAIN 1981.

¹⁹⁰ Il étudie ainsi les passages suivants dans les tragédies d'Euripide : *Méd.* 89-105 et 1021-1080, *Ion* 1261-1281,

l'énoncé impératif non suivi d'une confirmation explicite qu'essaie de réduire M. Telò pour restituer le geste joué, dans la perspective critique ouverte par D.J. Mastronarde¹⁹¹.

Ce que je retiendrai pour l'instant de ces études consacrées aux mécanismes de l'énonciation tragique, c'est, formulé par D.J. Mastronarde pour expliquer certains retards dans l'exécution d'un ordre (par exemple, *H.f.* 514*sq*), un principe général d'autonomie des actes d'énonciation sur la scène tragique, qui permet de mettre en relief la résonance dramatique propre à chaque type d'énoncé, indépendante de la forme exacte du geste exécuté sur scène. Dans le cas de la formulation du geste à l'impératif, il s'agit d'instaurer une tension, plus ou moins forte selon la forme de l'exhortation, vers le geste joué ainsi énoncé. Cette tension peut être l'expression d'un rapport de force entre les personnages, comme cela est manifeste dans l'ordre donné par Talthybios à Andromaque de ne pas serrer son fils contre elle (*Tr.* 727 μήτ' ἀντέχου τοῦδ'), qui décrit à travers le lexique employé l'étreinte scénique d'Andromaque, mais fait ressentir sous la forme impérative la pression exercée sur elle. Mais nous verrons comment peut se décliner cette tension vers le geste joué inhérente à l'énoncé exhortatif, quelles valeurs expressives elle peut revêtir en fonction de la nature du geste et de la situation dramatique, d'une valeur rituelle d'exhortation à une valeur rhétorique forte à travers des impératifs destinés à établir ou maintenir un contact visuel, un lien de communication, et employés sous forme presque figée.

2.3. Les énoncés interrogatifs : des variations expressives

Les énoncés identifiés dans la tradition manuscrite comme interrogatifs ont un fonctionnement pragmatique plus hétérogène encore. Il apparaît tout d'abord que la formulation interrogative du geste correspond très rarement à la définition de base que les grammairiens donnent de la phrase interrogative comme « demande d'information adressée à un interlocuteur », appelant une réponse précise de la part de celui-ci, « sans contrainte marquée » sur lui¹⁹². C'est le type de question que pose Électre à Oreste :

βούληθίγω σου κἀνακουφίσω δέμας ;

« veux-tu que je touche et allège le poids de ton corps ? »¹⁹³,

question à laquelle Oreste répond par l'affirmative :

Hél. 892-893.

¹⁹¹ M. TELÒ 2002.

¹⁹² M. RIEGEL *et alii* 1994, p. 391-401.

¹⁹³ *Or.* 218.

λαβοῦ λαβοῦ δῆτ’

« oui, prends-moi, prends-moi ! »¹⁹⁴.

C'est le propre du langage théâtral, on le sait, qu'un personnage s'interroge lui-même, interroge les dieux ou ce qui l'entoure, interrogations sans destinataire extérieur ou sans destinataire physiquement présent qui restent sans réponse. Il arrive également fréquemment que la formule interrogative soit intégrée dans un énoncé plus vaste : même si cette tirade se trouve directement adressée à un interlocuteur présent, le processus de questionnement prend un tour plus lâche puisqu'il n'appelle pas de réponse, tout au moins immédiate, à chaque question qui est posée. C'est ce qui apparaît aux vers 719-720 de l'*Andromaque* où Pélée, venant au secours de la jeune femme, s'adresse à Ménélas en lui disant :

ὦδ’, ὦ κάκιστε, τῆσδ’ ἐλυμῆνω χέραις;

« c'est ainsi, misérable, que tu t'es acharné sur les mains de cette femme ? »

et poursuit aussitôt :

βοῦν ἢ λέοντ’ ἤλπιδες ἐντείλειν βρόχοις;

« c'est donc un taureau ou un lion que tu croyais maintenir dans tes filets ? »

Si l'on met en relation la formulation de la question, où est mis en relief le déictique ὦδε, et la situation scénique en jeu, il est clair que la question n'attend pas de réponse précise. Pélée ne demande pas à Ménélas s'il a ainsi lié les mains d'Andromaque, il l'en accuse, alors qu'il dénoue les nœuds des cordes qui l'entraient (*Andr.* 719 πλεκτάς ἱμάντων στροφίδας). Il s'agit non d'une véritable question, mais d'une de ces questions « rhétoriques », si fréquentes dans le dialogue tragique, dont D.J. Mastronarde a bien montré toutes les nuances et proposé une typologie fort utile où peuvent être classés les différents énoncés interrogatifs du geste qui figurent dans notre tableau¹⁹⁵. Le vers 719 de l'*Andromaque* est un bel exemple de question indignée (type d), les vers 312-317 des *Phéniciennes* où Jocaste se demande de quelle manière (πῶς) exprimer sa joie par la danse, un cas de question délibérative où l'on s'interroge sur le cours particulier d'une action (type b), tandis que les vers 1056-1099 de l'*Hécube* où Polymestor se demande où poser le pied, où se tourner (πᾶ βῶ... πᾶ πόδ’ ἐπάξας... ποῦ τράπωμαι) résonnent comme une série de questions marquant l'ignorance et la confusion

¹⁹⁴ *Or.* 219.

¹⁹⁵ D.J. MASTRONARDE (1979, p. 6-18) s'est intéressé aux divers degrés de contact entre les personnages que révèle la formulation de l'interrogation au sein du dialogue tragique. Sa typologie permet d'affiner l'opposition traditionnelle entre questions réelles et questions rhétoriques, et de préciser pour ces dernières cette valeur rhétorique.

totale du personnage (type c). Nulle demande d'information ne s'y fait entendre : dans le premier cas, l'énoncé porte en lui la réponse ; adressé à soi-même dans les deux autres, il suspend au contraire toute réponse. Et la force expressive de tels énoncés est directement liée aux nuances rhétoriques de l'acte de questionnement, qui dit la surprise et la colère, l'indécision ou la confusion.

La dernière valeur rhétorique de l'énoncé interrogatif que relève D.J. Mastronarde (type e) présente en revanche la particularité d'acquiescer indirectement la valeur d'un autre acte de langage¹⁹⁶ : ce sont les énoncés interrogatifs que le chercheur qualifie de « imperatival questions », qu'introduit la tournure οὐ + futur de l'indicatif pour exprimer une exhortation pressante ou un ordre fort, οὐ μὴ + futur de l'indicatif pour exprimer une vive défense¹⁹⁷. S'il s'agit effectivement d'équivalents de l'impératif dans une perspective pragmatique, je soulignerai pour ma part la différence d'expressivité qui existe entre les deux types d'énoncés : si l'énoncé impératif instaure une tension entre les personnages à travers l'évocation du geste, la formulation interrogative laisse un certain jeu, une certaine distance entre le personnage qui parle et le geste ainsi appelé comme par un impératif, où vient se loger l'émotion ressentie par le personnage. Le vers 606 de l'*Hippolyte* où le jeune homme interdit à la nourrice de toucher sa main droite :

οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ' ἄψη πέπλων ;
 « ne vas-tu pas cesser d'avancer la main pour toucher mes vêtements ? »

est bien plus coloré d'indignation et de colère que le vers 333 où, après avoir décrit sur un mode interrogatif qui manifeste sa surprise la façon dont la nourrice se suspend à sa main comme on se suspend d'ordinaire, précisément, aux vêtements (*Hipp.* 325 τί δρᾶς; βιάζει χειρὸς ἐξαρτωμένη), Phèdre tente, sur le mode impératif de la prière, de renverser le rapport de force établi par le geste de supplication :

ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθες
 « écarte-toi, au nom des dieux, lâche ma main droite ! »

D.J. Mastronarde identifie un second groupe au sein des « imperatival questions », celui des questions qui portent sur un verbe de perception comme ἀκούω, ὁράω, λεύσσω et qui dirigent cette perception comme s'il s'agissait d'un impératif. Ce n'est pas à ce titre, au

¹⁹⁶ cf. *Grammaire méthodique du français* (M. RIEGEL et alii 1994, p. 399-401).

¹⁹⁷ On en trouve de nombreux exemples dans les tragédies d'Euripide : *Hipp.* 606, *Tr.* 341-342, *Tr.* 464, *Héc.* 1282-1283, *Or.* 1346.

premier niveau de la communication théâtrale qui s'établit entre les personnages, que ce type d'énoncé nous intéresse, mais à un second niveau, concernant l'effet dramatique recherché par cette formule qui introduit une expression gestuelle : une question introduite par ὄρᾳς ou λεύσσεις appelle avec force, au-delà du personnage interpellé, l'attention des spectateurs sur un geste dont l'exécution se trouve quant à elle affirmée. C'est ce que l'on voit au vers 734 des *Héraclides* où Iolaos demande au serviteur d'Hyllos qui le presse :

οὐκ οὖν ὄρᾳς μου κῶλον ὡς ἐπείγεται;
« ne vois-tu donc pas comme ma jambe se hâte ? »

On retrouve l'expressivité propre à la tournure interro-négative, dont l'insistance souligne l'incongruité de la sortie du vieillard, expressivité associée, en ce qui concerne la formulation du geste, au point de vue extérieur de celui qui décrit le geste (l'effet est renforcé par la construction, où κῶλον est le sujet d'ἐπείγεται), et c'est ce qui peut rapprocher cet énoncé de l'énoncé déclaratif.

C'est ainsi comme des variations expressives sur cet autre acte de langage, l'assertion, que se présentent, à un second niveau de la communication dramatique, nombre de formules interrogatives du geste : elle viennent non pas interroger mais *décrire* un geste. Certains énoncés se présentent comme de véritables questions, c'est-à-dire comme des répliques courtes insérées dans un échange direct entre deux personnages et suivies d'une réponse : c'est le cas des vers 1539-1541 des *Phéniennes* où Œdipe demande à Antigone la raison pour laquelle elle l'a fait sortir du palais :

τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ
ποδὸς ἐξάγαγες ἐς φῶς
λεχθήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων ;

« Pourquoi, jeune fille, m'as-tu fait sortir à la lumière, de la chambre obscure où je reposais, avec mon bâton guidant mon pied aveugle ? »

La jeune fille s'en explique immédiatement (*Phén.* 1546-1548). Pourtant, sous l'effet de la précision remarquable avec laquelle est décrit le mouvement de sortie du vieil aveugle, sur lequel nous reviendrons, l'accent se trouve comme déplacé de l'objet de la question vers le geste joué auquel l'énoncé donne tant de relief. Cette valeur descriptive de l'énoncé interrogatif à l'égard du geste joué est encore plus frappante lorsque la question est intégrée dans une tirade qui, même si elle est adressée à un interlocuteur physiquement présent,

suspend de fait toute réponse. Lorsqu'Hécube, après avoir imploré la pitié d'Agamemnon devant les malheurs qui l'accablent, lui demande :

οἷμοι τάλαινα, ποῦ μ' ὑπεξάγεις πόδα;
« hélas, malheur à moi ! Où me dérobes-tu tes pas ? »¹⁹⁸

puis en conclut elle-même à l'échec de sa supplication (*Héc.* 813 ἔοικα πράξειν οὐδέν, « il semble que je n'obtiendrai rien »), l'interrogation même (ποῦ) est comme étouffée entre l'exclamation plaintive et la description du geste qui justifie ce cri : la formule interrogative semble bien avant tout révéler un geste joué, du point de vue de celui qui l'observe. Notons d'emblée que là encore l'énoncé interrogatif n'est pas le strict équivalent de l'énoncé déclaratif mais qu'il en est une variation expressive : tandis que dans l'énoncé déclaratif tend à s'effacer la voix du locuteur pour donner à voir le geste lui-même dans ses moindres aspects, l'énoncé interrogatif est entièrement animé par cette voix qui colore la description du geste de l'émotion qui est la sienne : l'accent est mis ici non pas sur le seul mouvement de retrait d'Agamemnon mais sur le désarroi de celle qui l'observe et cette force de la subjectivité au sein de l'énoncé est renforcée par le rapprochement entre l'interrogatif et le pronom de la première personne.

Cette valeur de présentation verbale est récurrente parmi les formules interrogatives qui disent le geste concrètement joué au même moment sur la scène. Elle caractérise notamment des énoncés introduits par un τί plus rhétorique que véritablement interrogatif, puisque la cause est bien connue de celui qui parle, et signifiant généralement « à quoi bon » (type a dans la classification de Mastrorarde). C'est le cas lorsque Médée, dans le finale du drame, demande à Jason pourquoi il secoue et force avec un levier les portes de la maison (*Méd.* 1317 τί τάσδε κινεῖς ἀναμοχλεύεις πύλας;). La question confirme ici, comme on l'a vu à propos de l'énoncé déclaratif qui reprend le verbe à l'impératif, l'exécution scénique de l'ordre donné par Jason à ses serviteurs (*Méd.* 1314). Elle est elle-même toute rhétorique : le geste y est décrit avec précision (à travers les deux verbes coordonnés et le déictique) à des fins ironiques (du point de vue de celle qui se soustrait à l'usage de la violence ainsi initiée) pour être mieux nié (*Méd.* 1319 παῦσαι πόνου τοῦδ'). Cet usage rhétorique de τί, qui tout à la fois prend acte d'un geste ou d'un mouvement scénique et le remet en question, est à la source de deux significations distinctes, selon que la formulation interrogative du geste

¹⁹⁸ *Héc.* 812 (je m'inspire ici de la traduction de L. Méridier, qui rend bien l'expression grecque telle que nous l'analysons).

répond à une injonction ou se présente comme une réaction spontanée devant l'accomplissement d'un geste. Dans le premier cas, la formule en *τί* équivaut à un refus d'exécuter le geste réclamé ou d'accéder à la demande présentée à travers des gestes exerçant une certaine pression sur un autre personnage comme dans la supplication. Alors que la nourrice la prie de « couvrir sa poitrine » et de « rattacher son vêtement » (*Andr.* 832 *τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους*), la réponse d'Hermione, qui interroge le geste appelé à l'impératif, sonne comme un refus (*Andr.* 833 *τί δέ με δεῖ καλύπ-/τειν πέπλοις στέρνα*; « à quoi bon couvrir ma poitrine de mes voiles ? ») ; de même, une formule comme *τί προσπίτνεις με*; (« pourquoi tombes-tu à genoux devant moi ? » cf. *Andr.* 537, *Phén.* 924) est un net désaveu du mouvement de supplication. Telle est encore à mon sens la signification du vers 505 des *Troyennes* où la vieille Hécube s'adresse à ses servantes, cinquante vers après l'ordre que leur a donné le chœur de « redresser le corps » de leur maîtresse (*Tr.* 465 *αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας*), en leur demandant :

τί δῆτά μ' ὀρθοῦτ';
« pourquoi donc me redressez-vous ? »

Cherchant à reconstituer l'enchaînement scénique, M. Telò me semble avoir raison de soutenir que l'ordre du chœur a été exécuté par les servantes et qu'elles sont déjà en train de soutenir Hécube pendant sa longue plainte¹⁹⁹. Il me semble en revanche que le tour *τί δῆτά* ne se résume pas à remettre en lumière l'action scénique en cours, ni ne traduit une nouvelle perte d'équilibre d'Hécube et une nouvelle intervention des servantes mais exprime soudain un rejet brutal (même s'il n'est que verbal) de ce soutien qui n'est celui ni d'une fille ni d'un fils : elle vient en effet de déplorer que de tous les enfants qu'elle a mis au monde, aucun ne soit là pour l'assister. Et de ce rejet découle l'ordre de la conduire vers un endroit où elle puisse à nouveau s'affaïsser et mourir.

Dans le second cas, l'énoncé en *τί* qui met en question le geste d'un autre personnage sert au contraire à appeler plus précisément l'attention sur ce geste joué sur la scène tragique, sans intention directe de l'interrompre mais pour lui donner un relief pathétique. C'est ce qui ressort du vers 1364 des *Bacchantes* où, dans une question qui reste suspendue dans un dialogue comme déjà brisé entre les deux personnages, Cadmos souligne le geste d'adieu de sa fille Agavé :

¹⁹⁹ Il montre, contrairement à la proposition de D. BAIN (1981, p. 10-11), que la protestation d'Hécube aux vers 466-467 est aussi vaine que celle d'Héraclès aux vers 1004-1007 des *Trachiniennes*.

τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ;

« pourquoi m'entoures-tu de tes bras, malheureuse enfant ? »

ou du vers 750 des *Troyennes* où, au milieu de sa tirade d'adieu au petit Astyanax, Andromaque donne à voir la réaction d'effroi de l'enfant :

τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέγῃ πέπλων...;

« pourquoi me saisis-tu de tes mains et t'attaches-tu à mes vêtements ? »

On a invoqué, à propos de ce dernier exemple, la fonction palliative du langage dramatique, auquel aurait recouru le poète pour compenser les limites de la représentation scénique lorsqu'elle implique de tout jeunes enfants. Or l'analogie frappante entre les deux énoncés du geste – tant pour la construction syntaxique en τί... χερσί(ν) que pour le rythme métrique parfaitement identique, où χερσί(ν) constitue le pivot du vers, mis en relief entre les coupes penthémimère et hephthémimère – fait penser qu'il s'agit, pour ce qui est de l'expression dramatique du geste, d'une différence de degré et non de nature. Certes le geste paraît d'autant plus minutieusement décrit dans le cas du jeune enfant que le geste de l'acteur est peut-être moins marqué sur la scène, ce que peut toutefois compenser ici le jeu de l'acteur incarnant Andromaque qui peut rendre le mouvement de l'enfant en le serrant plus étroitement contre elle. Mais on voit bien de l'autre côté comme, alors que l'acteur jouant Agavé doit effectivement faire lui-même le geste d'entourer de ses bras, la belle formule poétique μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν complète elle aussi le spectacle offert par le geste et détermine conjointement l'effet dramatique. Nous pouvons ainsi affirmer la pleine singularité expressive que donne à ces deux descriptions la forme interrogative : toutes deux, renchérissant sur le geste (joué ou présenté comme tel), se distinguent nettement de l'énoncé déclaratif qui décrit un geste accompli par autrui, par la subjectivité nouvelle dont est empreinte l'expression du geste. Celui qui parle n'est plus un observateur extérieur, il ne met plus seulement en scène le geste qu'il observe, il inclut sa propre émotion, sa propre réaction, et l'effet pathétique naît de cette implication subjective, ici signifiée avec force à l'attaque du vers par le rapprochement du pronom personnel de la première personne et de l'interrogatif²⁰⁰.

C'est ainsi, pour reprendre la formule de P. Larthomas²⁰¹, en tant qu'« élément de variété » introduit dans la prosodie que nous envisageons l'énoncé interrogatif du geste, qui

²⁰⁰ Le rôle capital de la fonction émotive du langage au théâtre a été très justement souligné par G. CONESA (1992, p. 120) : « le grossissement de la fonction émotive est d'ailleurs l'un des traits qui sépare le plus nettement le langage théâtral du langage courant ».

²⁰¹ P. LARTHOMAS 1980, p. 51-52.

modifie le rythme et l'intonation en comparaison de l'énoncé impératif et de l'énoncé déclaratif, et crée des effets dramatiques qui lui sont propres.

2.4. Les énoncés exclamatifs et la mise en apostrophe du corps ou du geste

L'énoncé exclamatif fait quant à lui éclater, par rapport à l'énoncé déclaratif simple, l'émotion subjective qui transparaît dans certains emplois de l'interrogation. Il met pleinement en jeu la fonction émotive du langage²⁰². En témoignent les exclamations introduites par ὡς qui décrivent un geste au moment où il est joué, comme aux vers 489-490 de l'*Électre* où le vieillard entre en scène en se plaignant de la raideur du chemin, ou avant même qu'il ne soit joué, telle Hélène soulignant, avec une emphase marquée par la double négation, l'intensité du geste de supplication qu'elle va diriger vers Théonoé :

ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἔξει χερῶν

« comme ses genoux seront loin de rester vierges du contact de mes mains ! »²⁰³

C'est le cas encore d'Hécube, gisant sur le sol et décrivant sur le mode du désir (πόθος) un mouvement qui évoque le roulis d'un bateau :

ὡς μοι πόθος εἰλίξαι

καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'

εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων,

ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.

« Comme le désir me prend de rouler et faire osciller mon épine dorsale, d'un bord à l'autre de mon corps, pour accompagner des chants toujours emplis de larmes ! »²⁰⁴

La description précise du mouvement est soumise à l'expression de l'émotion qu'elle fait naître chez celui qui l'évoque et l'on retrouve ici la place expressive du pronom personnel derrière l'adverbe exclamatif (ὡς μοι).

Parmi ces énoncés exclamatifs proprement dits, qui colorent le geste d'affectivité et d'émotion, nous étudierons une forme particulière, l'apostrophe. Il apparaît en effet qu'Euripide a de façon aussi récurrente que singulière mis en apostrophe les différentes parties du corps concernées par le geste, voire, de façon plus remarquable encore, le geste lui-même

²⁰² Selon la *Grammaire méthodique du français* (M. RIEGEL et alii 1994, p. 388), « le type exclamatif ne manifeste que la subjectivité du locuteur et réalise la fonction expressive du langage ».

²⁰³ *Hél.* 831.

²⁰⁴ *Tr.* 116-119.

pris sous une forme substantive. Il s'agit le plus souvent de vocatifs, généralement renforcés par ὦ, qui constituent des énoncés à eux seuls, et ont une valeur purement déictique, comme le souligne G. Serbat dans son étude sur le vocatif²⁰⁵. Prenons l'exemple du vers 1049 de l'*Oreste* où l'étreinte d'adieu entre Oreste et Électre est soulignée et accompagnée par ces deux exclamations successives du héros :

ὦ στέρν' ἀδελφῆς, ὦ φίλον πρόσπτυγμ' ἐμοί
 « poitrine fraternelle, étreinte que je chéris ! »

Tandis que la première apostrophe met en relief le point de contact entre les deux personnages dans cette étreinte, la seconde vient qualifier le geste du point de vue de son objet à l'aide d'un de ces substantifs neutres que nous identifierons comme caractéristiques du style d'Euripide²⁰⁶. Il peut s'agir également de compléments d'une interjection : c'est ainsi que dans les *Troyennes*, Hécube, décrivant son corps couché sur le sol, évoque chacun des points que sa position rend douloureux (*Tr.* 115 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων πλευρῶν θ', « hélas, ma tête ! Hélas, mes tempes et mes flancs »).

Les grammaires soulignent l'autonomie syntaxique de l'apostrophe, même au sein d'un énoncé. Les apostrophes qui disent le geste ont donc une fonction expressive propre. Elles peuvent se rapporter au sujet d'un énoncé exclamatif, comme au vers 268 de l'*Héraclès furieux* :

ὦ δεξιὰ χεῖρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ
 « ô mon bras droit, comme tu désires prendre la lance ! »,

et l'on voit que le geste simple de la main qui peut accompagner l'apostrophe est bien distinct de l'expression exclamative du geste désiré mais impossible qui le prolonge. Mais l'apostrophe est plus fréquemment employée avec l'impératif « pour spécifier le destinataire de l'injonction, qui correspond au sujet non exprimé »²⁰⁷. Dans le cas d'une apostrophe adressée par un personnage à sa main, son pied ou encore à l'objet qu'il manie de ses mains, l'effet sera des plus singuliers, donnant au membre du corps une sorte de vie indépendante à l'égard du sujet qui parle. Tel est l'effet que l'on trouve dans un fragment du *Palamède*²⁰⁸ :

²⁰⁵ G. SERBAT 1987, p. 7-13.

²⁰⁶ Nous reviendrons sur ces apostrophes, que M. Telò qualifie d'« *elemento di autoreferenzialità* » en rapprochant ce vers de *Méd.* 1071-1072 (M. TELÒ 2002, note 12 p. 13), dans l'étude du motif gestuel des effusions et étreintes pathétiques (*cf. infra* II, 2.3.4.).

²⁰⁷ *Grammaire méthodique du français* (M. RIEGEL *et alii* 1994, p. 465-466).

²⁰⁸ Il s'agit du fr. 9 (588a Kn.) [768 M.] v. 1-5 du *Palamède* que cite et parodie Aristophane dans les *Thesmophories* (*Thesm.* 776-784). On peut penser que le poète comique a été sensible autant à la nouveauté de l'expression stylistique qu'à celle de l'action scénique.

s'apprêtant à graver le récit de la mort de son frère Palamède sur des rames, afin qu'elles soient portées chez leur père Nauplios, Oïax exhorte ses mains (ὦ χεῖρες ἐμαί) à « entreprendre une action ingénieuse » (ἐγγχειρεῖν ἔργῳ πορίμῳ) puis accompagne le déroulement scénique de cet acte d'une apostrophe adressée aux tablettes qui en sont le support matériel (ἄγε δῆ, πινάκων ξεστῶν δέλτοι, / δέξασθε σμίλης ὄλκοῦς... « Allons, tablettes de bois polies, recevez les sillons du ciseau »). L'accent se trouve ainsi déplacé du geste lui-même vers l'objet concret qui prend pour ainsi dire vie dans l'expression poétique. C'est enfin sous la catégorie des « apostrophes » que nous pouvons envisager les mentions des diverses parties du corps visées par la supplication, insérées dans l'énoncé de la prière, emploi codifié de l'apostrophe que nous distinguerons du type d'emploi précédent, un emploi poétique source privilégiée d'effet pathétique.

L'exclamation et l'apostrophe mettent ainsi spécifiquement l'accent sur l'émotion de celui qui parle et font dominer l'affectivité dans la mise en scène du geste. Leur utilisation est donc remarquable et nous verrons qu'elles permettent de caractériser chez Euripide certaines situations dramatiques spécifiques où elles disent le geste joué de façon particulièrement expressive.

2.5. *Les énoncés métaphoriques*

Je compléterai cette typologie par une dernière catégorie : c'est le registre de l'image, qu'Euripide a également utilisé pour dire certains gestes scéniques importants.

Il est en effet dans le langage euripidéen des métaphores et des comparaisons, essentiellement empruntées au domaine maritime ou au monde animal, qui viennent appuyer de leur puissance d'évocation mentale la représentation concrète du geste. Ainsi, à l'annonce de la victoire d'Oreste dans l'*Électre*, le chœur utilise la comparaison avec la biche (ὡς νεβρός) pour appeler la jeune fille à « élever avec légèreté, triomphalement, ses bonds aériens »²⁰⁹ ; Hélène emploie celle de la « pouliche à la course rapide » (ὡς δρομαία πῶλος) lorsque, ressortant du palais, épouvantée à la vue de Ménélas, elle s'exhorte à rejoindre le tombeau de Protée qui lui sert de refuge²¹⁰. Dans ces deux exhortations, la comparaison

²⁰⁹ *Él.* 859-861 Θὲς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος,
ὡς νεβρός οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐα.

²¹⁰ *Hél.* 543-545 οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ
τάφῳ ξυνάψω κῶλον;

On retrouve ce parallèle entre la course de la pouliche et celle de la bacchante au vers 167 des *Bacchantes* où

introduit l'énoncé du geste et donne le ton au mouvement scénique, puisque la première dit d'emblée la légèreté du pas de danse qui célèbre la victoire, la seconde la rapidité de la course de celle qui fuit un éventuel agresseur.

Ces premiers exemples illustrent bien les critiques qui ont été formulées à l'égard des images euripidéennes. H. Delulle, auteur en 1911 d'une étude sur les répétitions d'images chez Euripide, a vu un signe de la faiblesse de son imagination en ce que chez lui « elle s'arrête souvent à l'image générique sans atteindre la précision et la vigueur de l'image individuelle »²¹¹. Précisons que ce jugement se nourrit d'une comparaison implicite avec les images eschyléennes, admirées à juste titre : J. Dumortier a bien montré que la métaphore occupe une place prépondérante dans le langage tragique d'Eschyle, où elle tire son originalité de l'ampleur et de la netteté de son développement, ou pour certaines encore d'une récurrence au sein d'une pièce qui en fait le « *leitmotiv* visuel » de celle-ci²¹². Selon le chercheur, ni Sophocle ni Euripide ne montrent dans le choix de leurs images le souci de rivaliser de précision avec leur aîné dans l'observation de la réalité mais se contentent de reprendre certaines de ses images, ou plus brièvement ou, lorsque l'image est poursuivie, au prix de certaines discordances. Ajoutons à ce dossier à charge qu'Euripide souffre encore, comparé à Sophocle, du caractère parfois très prosaïque des images retenues, à tel point qu'il a longtemps été considéré comme le moins « poétique » des trois Tragiques.

Sa réhabilitation en ce domaine est due en particulier à l'étude de S.A. Barlow²¹³. Pour remettre en question le caractère jugé « ornemental, conventionnel et répétitif » des images euripidéennes, la chercheuse montre très justement que dans la mesure où la métaphore n'est pas le seul élément permettant de définir le caractère poétique du langage, le style d'Euripide doit être jugé à l'aune de critères nouveaux. Elle le décrit ainsi :

*« it is pictorial language of a sensuously descriptive kind which commonly serves dramatic function, and this, organically used, may act symbolically, even though simile and metaphor are not conspicuously present. »*²¹⁴

la comparaison entre les deux est filée autour de leur pas rapide (κῶλον ταχύπου) et de leurs bonds (σκιρτήμασι).

²¹¹ H. DELULLE 1911, p. 25.

²¹² J. DUMORTIER 1975² (1935).

²¹³ S.A. BARLOW 1971 : sur les différents modes de l'image, cf. p. 1-16 et sur la remise en question du caractère jugé « ornemental, conventionnel et répétitif » des images euripidéennes, cf. p. 96-119.

²¹⁴ S.A. BARLOW 1971, p. 96 ; ce caractère pictural se révèle en particulier dans l'adoption par Euripide des adjectifs composés que l'on trouve chez Pindare pour rendre une scène dans ses moindres détails visuels (p. 9 : « *Euripides' adoption of Pindaric compound epithets and the invention of many more by analogy, reveal a new sensibility to effects of colour and light. Where Pindar tends to use one adjective epideictically to single out and isolate an object so that it dominates its setting, Euripides [...] clusters his adjectives, so*

Ce « langage pictural », fait de nombreuses notations sensuelles, tactiles et visuelles, éclate par exemple dans la description qui donne à voir les mains des soldats incendiant Troie, aux vers 1256-1258 des *Troyennes* que nous avons déjà cités : le chœur dit voir ces mains « enflammées de torches » (φλογέας δαλοῖσι χέρας, avec un bel hypallage) et, à l'aide de ces torches, dans un rejet qui souligne la métaphore, « en train de ramer » (διερέσσοντας). Cette image n'est en soi ni nouvelle ni originale²¹⁵, mais le contexte dramatique, avec l'embarquement imminent des captives troyennes sur les vaisseaux grecs, recharge de sens dans ce finale cette image brève mais portant en elle tout ce que les coups de rame incarnent pour ces femmes d'arrachement à leur patrie et de violence, au moment même où il s'agit de dire explicitement le geste par lequel les capitaines grecs secouent leurs torches pour incendier la ville²¹⁶. L'image qui clôt cette description anticipe le signal du départ que donne aussitôt après Talthibios, et produit ce faisant un sentiment de menace et de tension tout à fait efficace²¹⁷.

C'est donc dans cette façon nouvelle de dire poétiquement le réel que s'inscrit l'usage de la métaphore et de la comparaison, constamment soutenues, comme l'a bien montré par ailleurs H. Delulle, « par le concours incessant de la réflexion »²¹⁸. Mais c'est à un titre très précis qu'elles figurent comme entrées de notre tableau de gestes : nous verrons en effet comme certaines images, si brèves et imprécises soient-elles dans leur expression, trouvent une vigueur et une originalité nouvelles dans l'existence d'une correspondance visuelle avec le geste scénique qu'elles contribuent à représenter. C'est le cas des comparaisons simples que nous avons présentées pour commencer. Et cette correspondance peut aller jusqu'à favoriser entre le texte et la scène une influence réciproque. C'est ainsi qu'à propos de comparaisons critiquées par les philologues dans les *Phéniciennes*, J. Jouanna a montré qu'elles pouvaient avoir été suggérées au poète par des jeux de scène précis : l'équivalence posée par Créon entre

that a final unified impression arises only after a synthesis of diverse or contrasted effects. ») ; elle souligne également l'intérêt d'Euripide pour les variations de la lumière et la façon dont elles affectent les couleurs, les modifications de la texture des surfaces (p. 14-15).

²¹⁵ Nous reviendrons dans la seconde partie sur l'emploi que fait Eschyle de cette image dans l'expression de la lamentation.

²¹⁶ Comme l'a bien souligné S.A. BARLOW (1971, p. 97 *sq.*), le thème de la navigation, récurrent chez Euripide, imprègne ainsi les *Troyennes* avec plus de cohérence dramatique que d'autres pièces comme *Médée*.

²¹⁷ S.A. BARLOW (1971, p. 105) oppose très justement à l'accusation de brièveté portée contre les métaphores d'Euripide que « *some of the shortest are the most original and psychologically penetrating* ». À défaut d'être aussi soutenues que celles des autres poètes tragiques, « *they are alive with the force of physical realism* » : « *they make the moment of horror impossible to gloss over, or ignore, or soften, with an abstract or comfortably vague circumlocution* ».

²¹⁸ H. DELULLE 1911, p. 28.

le pied du vieillard et un char (*Phén.* 847 *παῖσ' ἀπήγη πούς τε πρεσβύτου*) lors de l'entrée en scène de Tirésias naît, selon lui, du spectacle offert par le groupe que forment Tirésias, sa fille qui le soutient et Ménécée qui le pousse, tandis que l'image décrit en retour, par le détour qui lui est propre, la position des personnages les uns par rapport aux autres²¹⁹ ; de même, si Antigone se compare à la brise qui pousse le navire (*Phén.* 1712 *ὥστε ναυσίπομπον αὔραν*), c'est que « légèrement en arrière par rapport à Œdipe, [elle] pousse son bras comme le vent pousse la voile du navire ». L'image, suggérée par un mouvement scénique imaginé par le poète, donne donc en retour à ce mouvement une forme poétique et dramatique nouvelle. Peu importe que l'image soit « puisée dans la réalité de la vie quotidienne » comme l'est l'image du char (*ἀπήγη*) ou qu'elle soit constituée de termes poétiques, tel *αὔρα* que renforce l'adjectif composé *ναυσίπομπος* (« qui envoie les navires »). Il semble qu'au contraire, S.A. Barlow l'a bien montré, la poésie d'Euripide naît de la rencontre entre ces réalités immatérielles et ces réalités triviales. Il ressort surtout que la caractéristique essentielle de l'image euripidienne associée à un geste scénique est de conserver le souvenir de la forme concrète de celui-ci, dont elle se présente comme un formidable condensé figuré, et de ramener ainsi le regard vers le mouvement joué, tout en opérant simultanément un déplacement dans l'ordre des réalités physiques, qui enrichit la représentation mentale du geste et prolonge ou infléchit sa résonance dramatique : c'est dans ce déplacement que se loge l'effet poétique.

Mais j'irai plus loin en affirmant le rôle dramatique essentiel de certaines de ces images à première vue banales qui, associées à des gestes et mouvements similaires, se révèlent récurrentes dans des contextes dramatiques analogues. Il semble ainsi qu'à côté de la métaphore principale qu'a identifiée J. Dumortier pour chaque pièce d'Eschyle dont elle constitue le motif visuel central, il existe chez Euripide des « *leitmotiv* visuels », liés non plus à la signification dramatique singulière d'une pièce mais à la forme scénique et au sens dramatique d'un geste d'une pièce à l'autre dans son théâtre. Il s'agira donc de déterminer le rôle que jouent ces images dans l'expression du geste scénique en pensant positivement, et

²¹⁹ J. JOUANNA 1976a, p. 91 : « Ce groupe a suggéré à Euripide l'image du char. Ils forment à eux deux un attelage : la fille de Tirésias évoque la jeune pouliche qui tire, le bras de Tirésias posé sur l'épaule de sa fille correspond au système d'attelage, et Tirésias, qui paraît remorqué par sa fille, fait penser à un char ». Il trouve la confirmation de ce qu'il nomme la « fonction scénique » des comparaisons et métaphores qu'il étudie dans des représentations figurées qui viennent appuyer la restitution des jeux de scène qu'il propose à partir de ces images. Nous reviendrons sur l'analyse de cette séquence en étudiant le motif du soutien physique (première partie, II, 2.3.3.) puis de façon plus spécifique dans la troisième partie (II, 1.2. « représentation réaliste et représentation parodique du soutien physique »)

non comme une faiblesse du poète, leur répétition.

C'est ainsi, à travers l'utilisation d'images dont la portée scénique renouvelle la force figurée, que pourra être appréciée la parfaite convergence de l'effet poétique et de l'effet spectaculaire.

Telles sont les particularités des différents types d'énoncé qui disent le geste. Revenons au terme de ce panorama sur le principe général formulé par O. Taplin et fondé sur l'idée que les poètes tragiques veillent généralement à ne pas disperser l'attention des spectateurs mais à la concentrer sur ce qui est essentiel dans la pièce : les indications gestuelles sont insérées dans le texte dramatique à l'intention des spectateurs pour que ne leur échappent pas les actions scéniques importantes²²⁰. Nous voyons maintenant qu'il convient de garder à l'esprit la diversité des moyens d'expression à la disposition du poète et surtout de préciser qu'il s'agit moins d'une volonté d'information de la part du poète que d'une volonté de contrôler, par ces énoncés significatifs et efficaces, au-delà du jeu effectif des acteurs, l'effet dramatique recherché dans une séquence. Nous parlerons plus volontiers dans cette étude d'« accent dramatique » surimposé par l'énoncé du geste à tel geste scénique qui a par ailleurs son effet propre : puisqu'ils ne présentent pas uniformément les gestes accomplis sur scène, mais qu'ils en font varier l'intonation et la signification, les divers énoncés gestuels chargent d'une expressivité singulière tel ou tel geste, tel ou tel mouvement ; c'est cet accent expressif qui donnera son relief particulier à ce geste précis, à l'égard des autres mouvements scéniques, et notamment de celui qui peut lui répondre logiquement sur scène, que voit le spectateur mais qui ne porte pas le sens tragique de la séquence. Nous serons attentifs tout au long de cette étude à la façon dont le geste et son énoncé, selon la modalité d'énonciation employée, selon le rapport existant entre l'un et l'autre, participent à l'effet dramatique recherché sur les spectateurs : c'est ainsi que nous rendrons compte de la véritable nature de ces notations gestuelles, qui instaurent, pour reprendre la formule de P. Judet de la Combe, un véritable « va-et-vient entre les mots et le spectacle », dans la mesure où elles « permettent de comprendre l'image scénique, et [où] celle-ci, en retour, impose ses contraintes au langage des personnages »²²¹.

²²⁰ O. TAPLIN 1977a, p. 130 : « *if some action (or sound) was to be significant, then the dramatist would spend time and words on it : he did not allow dialogue about other things to compete and he did not risk the unclarity of dumb-show* ».

²²¹ Je renvoie à l'intervention de P. Judet de la Combe dans la discussion qui suit l'exposé de J. JOUANA 2009,

Après avoir fait apparaître l'hétérogénéité formelle et pragmatique des énoncés gestuels, au sein de la représentation, à l'égard du geste joué, comme au sein du dialogue lui-même, et avoir montré que les modalités énonciatives permettent de mieux rendre compte de la valeur dramatique du geste ainsi énoncé, nous pouvons désormais proposer une classification des divers énoncés gestuels relevés dans les tragédies d'Euripide. Dans cette étude poétique des mots du geste, où le geste joué sur scène est à l'horizon et non au centre du propos, il convient d'en constituer une qui ne présente pas simplement une description formelle des gestes comme cela a déjà été fait dans les répertoires du geste scénique que nous évoquions en introduction²²² mais qui rende compte avant tout de la spécificité de leur expression dramatique.

II. Tableaux de gestes scéniques et répertoire poétique des gestes dramatiques

1. Principes de classification des gestes

Justifions brièvement pour commencer le classement adopté pour constituer la série de tableaux de gestes sur lesquels nous fonderons notre étude dans ce second chapitre.

Un premier niveau de classement met en avant la forme scénique du geste. Il est en effet important, pour saisir l'effet dramatique produit par le geste, d'opérer une première distinction entre les gestes et mouvements qui sont le fait d'un personnage considéré individuellement, ceux qui prennent place dans une relation entre deux personnages, et de mettre encore à part ceux qui, au sein de cette relation, impliquent un contact physique dont nous apprécierons le potentiel tragique et le développement singulier que leur a donnés Euripide. Cette forme scénique du geste se trouve ensuite précisée dans les deux premières catégories selon l'acception large que nous avons retenue du geste, entre mouvements du corps tout entier (qui mettent notamment en jeu les jambes et les pieds), mouvements de la tête (nous verrons qu'importe ici principalement le regard) et mouvements des bras, c'est-à-dire les gestes au sens strict. Pour la troisième catégorie, celle des contacts physiques entre les

p. 120.

²²² Voir les études de G. CAPONE 1935, F.L. SHISLER 1945, A. SPITZBARTH 1945. C'est un répertoire de ce genre que je propose en annexe de ce travail : il est destiné à compléter celui de G. Capone dont il épouse la présentation, sans prétention encore à l'exhaustivité ou à une objectivité parfaite.

personnages, une telle distinction perdait toute pertinence : si la main, les bras jouent souvent, bien évidemment, un rôle essentiel dans l'instauration de ce contact, il apparaît que l'accent dramatique repose souvent moins sur la partie du corps concernée par le geste, comme ailleurs, que sur le fait même que soit instauré un contact. Le corps tout entier entre généralement en jeu.

C'est ensuite, à un second niveau de classement, qu'en surimposant à ce critère de la forme scénique des considérations sémantiques et dramatiques, sont déterminées des rubriques de gestes. Celles-ci se définissent par l'utilisation d'un lexique convergent pour un geste de forme scénique analogue (tendre le bras pour donner, tomber à terre, relever la tête, *etc*) ou pour un ensemble de gestes disparates mais complémentaires, relevant d'une même action générale : c'est le cas notamment des formules gestuelles autour du contact physique, regroupées selon la nature et le sens dramatiques des gestes énoncés, déterminés par un lexique spécifique dans un contexte analogue (alliance, soutien et soins, supplication, effusions et violence), plutôt que selon leur forme concrète²²³.

L'hétérogénéité du contenu des divers tableaux reflète la difficulté inhérente à la tentative de classer les énoncés du geste dramatique que nous relevons, dans la mesure où nous ne saurions couper les mots qui disent le geste du contexte qui détermine leur interprétation. Ce dernier critère, dramatique, apparaît dans la présentation pièce par pièce, et au sein de chaque pièce dans l'ordre dans lequel ils apparaissent²²⁴. Du fait de ce critère dramatique, un geste de même forme scénique pourra figurer dans diverses rubriques selon la coloration donnée à l'énoncé du geste par le contexte dans lequel il s'inscrit ou, plus subtilement, par le point de vue du personnage considéré : prenons l'exemple du geste de s'agripper aux vêtements, que nous qualifions de geste de protection lorsqu'il s'agit de jeunes enfants se réfugiant contre leur père ou leur mère, qu'il est parfois difficile de dissocier radicalement du mouvement d'étreinte et que l'on rencontre également comme simple geste de soutien, comme geste de supplication, ou même de violence²²⁵. Un unique geste pourra aussi figurer dans deux rubriques différentes à la fois, si le contexte ou l'expression dramatique joue sur sa nature ambivalente. Ajoutons enfin que des mouvements de forme scénique différente, situés à ce titre dans des rubriques de gestes différentes, peuvent toutefois entretenir des liens

²²³ Je suis en cela la typologie proposée par M. KAIMIO (1988), à l'intérieur de laquelle je modifierai l'ordre des rubriques, en les classant selon une intensité croissante dans l'évocation du contact.

²²⁴ L'ordre retenu dans le tableau pour la présentation des tragédies d'Euripide est celui que propose la Collection des Universités de France, et ce pour des raisons strictement pratiques.

²²⁵ Sur ce geste comme geste de protection, *cf. H.f. 520, Tr. 750* ; comme geste de soutien, *cf. H.f. 123* ; comme geste de supplication, *cf. Hipp. 606* ; comme geste de violence, *cf. Hél. 1629*.

d'opposition ou de complémentarité essentiels à leur interprétation dramatique²²⁶.

Au sein de ce classement thématique qui relève donc d'un nécessaire compromis entre aspects scéniques, sémantiques et dramatiques du geste, j'ai voulu introduire un critère stylistique qui doit décisif en instaurant comme entrées verticales des tableaux de gestes les modalités énonciatives puisqu'elles permettent, nous l'avons vu, de décrire plus précisément le geste dramatique, de saisir de plus près la singularité de son expression (et par là, celle de son effet dramatique). Ce sont donc les divers types d'énoncés que nous avons détaillés, énoncés exhortatif, interrogatif, exclamatif (qui inclut l'apostrophe), déclaratif (où nous distinguerons l'énoncé prononcé par celui qui fait le geste et l'énoncé prononcé par celui qui l'observe), et énoncé figuré, qui organisent le contenu interne des tableaux. Ces tableaux ainsi composés se prêtent à une lecture linéaire horizontale, qui retrace le développement poétique d'un geste donné dans une tragédie donnée, d'un type d'énoncé à l'autre, comme à une lecture verticale, qui fait apparaître au sein d'un même type d'énoncé les répétitions et les variations de l'expression du geste, ou à une lecture globale qui montre le relief expressif pris par tel ou tel type d'énoncé, en association ou en concurrence avec tel autre.

S'ils sont conçus pour être aussi linéaires que possible et se prêter à des lectures différentes, ils appellent dans notre perspective un commentaire stylistique, au sens large du terme, qui fit apparaître les subtilités et la richesse de l'expression du geste chez Euripide, et interprêtât, dans chaque tableau, l'utilisation qui y est faite des différentes modalités d'énonciation. Faute de pouvoir examiner dans l'espace de cette étude toutes les rubriques de gestes, j'ai résolu de placer en annexe de ce travail les tableaux qui récapitulent l'ensemble des énoncés gestuels – dans lesquels j'ai essayé de puiser très largement dans la présentation générale et auxquels je me référerai de diverses manières tout au cours de cette étude –, pour examiner dans ce chapitre les rubriques qui se révèlent à l'examen les plus développées et dotées du relief poétique et stylistique le plus intéressant. Tels sont les ensembles de gestes, récurrents ou spécifiques, que je m'attacherai dans cette seconde section à définir pour apprécier les caractéristiques de l'expression du geste chez Euripide²²⁷.

²²⁶ Ces liens se trouvent indiqués à l'entrée de chaque tableau et seront mentionnés dans l'étude des motifs gestuels.

²²⁷ Ce faisant, je laisse provisoirement de côté divers gestes dont l'expression présente un intérêt dramatique certain et manifeste l'attention portée par Euripide aux effets de réel, comme nous en avons déjà vu quelques exemples, mais qui composent des rubriques souvent trop hétérogènes pour se prêter à une analyse stylistique : nous les retrouverons dans la suite de notre étude, à côté des grands motifs poétiques que nous cherchons à dégager ici.

2. Les grands motifs gestuels chez Euripide

L'enjeu de ce chapitre sera de montrer qu'outre le choix des mots et leur arrangement en fonction du contexte dramatique, l'usage spécifique des modalités d'énonciation peut servir à déterminer, à partir du classement thématique des gestes scéniques, le répertoire poétique des gestes dramatiques que nous évoquions en introduction. En nous fondant sur l'observation des tableaux récapitulatifs, nous verrons non seulement que l'étude de ces modalités entre pleinement dans la caractérisation poétique de ce que nous pourrions appeler des « motifs gestuels », en déplaçant parfois, sur la foi d'analogies stylistiques ou de subdivisions, les délimitations des rubriques constituées dans les tableaux, mais également que l'on peut faire l'hypothèse d'un usage de ces modalités qui s'accorde avec une distinction générale fondée sur la nature du geste représenté, selon qu'il s'agit d'un geste rituel, d'un geste exprimant une émotion au sein de la communication tragique, ou encore d'un geste qui développe les thèmes pathétiques favoris de la dramaturgie euripidienne, geste dicté par l'émotion liée à la sensation ou au sentiment : c'est ce que j'appellerai la « stylisation » de l'énoncé gestuel.

Précisons que les traits récurrents ou dominants que nous pourrions identifier à partir de notre tableau dans l'expression poétique de tel ou tel geste dramatique, et à l'égard desquels nous pourrions identifier des variations ou des exceptions (au sens d'énoncés isolés) sont les conclusions que nous pouvons tirer d'après le seul corpus euripidéen qui nous est parvenu. Je me garderai bien ainsi de vouloir déterminer des « règles » quasi grammaticales ou des « mécanismes » dans l'écriture du geste : ce sont des tendances vivantes, à l'œuvre dans l'écriture du geste, que nous chercherons à décrire.

2.1. Gestes rituels

S'ils ne présentent pas de difficulté d'identification, la représentation dramatique des actes rituels, sociaux ou religieux, pose la délicate question de leur intégration, de leur reprise et de leur transformation poétique au sein du langage tragique. Dans la pratique rituelle, geste et parole sont étroitement complémentaires, se confirmant l'un l'autre, et cette complémentarité peut suffire à expliquer l'éventuelle ellipse, au théâtre, de l'énoncé du geste qui accompagne naturellement les mots du rituel dans la pratique religieuse ou sociale : ce geste non décrit peut s'imposer simultanément dans toute son évidence visuelle aux spectateurs ou être immédiatement convoqué par la parole rituelle dans leur esprit. Or dans le théâtre grec, le geste rituel accompli est généralement dit de surcroît, comme tout geste

scénique important, et prend par cette inscription dans le texte une forme dramatisée, singulière par deux aspects : d'une part, la parole dramatique renforce l'efficacité visuelle du geste, qui peut à lui seul condenser sur la scène tragique l'ensemble du rituel, comme les *σχήματα* des représentations figurées ; d'autre part, on peut voir dans cette façon d'explicitier le geste que l'on est en train de faire, selon les mots de M. Capponi, un « renforcement qui témoigne de la transposition à l'œuvre » et opère certains déplacements²²⁸. Mon propos ne concerne pas au premier chef les enjeux de cette transposition, ni le détail de ces gestes rituels qu'ont bien étudiés M. Alexiou pour la lamentation, J. Gould pour la supplication, D. Aubriot-Sévin pour la prière et la supplication²²⁹. En me fondant sur leurs travaux, je voudrais examiner la façon dont l'expression verbale des gestes rituels est d'une part marquée par un vocabulaire spécifique, que renouvellent cependant des tournures poétiques que nous pourrions identifier comme propres à Euripide, et révèle d'autre part des affinités avec différentes modalités d'énonciation par lesquelles nous pourrions caractériser le fonctionnement pragmatique de l'énoncé de ces gestes au sein du langage dramatique.

1.1.1. Gestes d'engagement

Nous étudierons tout d'abord conjointement deux motifs gestuels, qu'il est important de distinguer du point de vue de la forme extérieure du geste, mais que rapprochent autant le sens que leur confère le langage dramatique qu'une certaine utilisation des modalités d'énonciation.

Il s'agit en premier lieu du geste par lequel deux personnages tendent le bras pour se serrer la main en signe général d'unité – un geste qui se trouve attesté à l'époque de Plutarque sous le nom de *dexiosis*. L'unité lexicale de cette catégorie gestuelle se fait autour de la mention de la main droite (*δεξιὰ χεῖρ*) que l'on donne (*διδόναι*), que l'on prend (*λαμβάνειν*), que l'on touche (*ψάθειν*, *θιγγάνειν*), ou que l'on joint (*συνάπτειν*). Dans son importante étude sur l'amitié ritualisée dans la cité grecque, G. Herman note que parmi les deux fonctions universellement reconnues de cette jonction des mains droites, comme signe de salutation ou comme signe de solidarité, « *it was this second function of non-aggression that the artists chose to illustrate* » et que, sur les bas-reliefs comme sur les vases, ce geste symbolise visuellement l'ensemble du rituel d'alliance²³⁰. C'est ce qui apparaît également, nous

²²⁸ Je renvoie sur ce point au chapitre de la thèse de M. CAPPONI (2008, p. 97-121) consacré à l'étude du rapport entre parole et action dans les *Choéphores* d'Eschyle, autour des actes rituels de la pièce, prière et libations.

²²⁹ M. ALEXIOU 2002 ; D. AUBRIOT-SÉVIN 1992 ; J. GOULD 1973.

²³⁰ G. HERMAN 1987, p. 50-52 : « *for two clasping hands mutually nullify each other's aggressive potential. The*

allons le voir, dans la tragédie grecque où la poignée de main solennelle dit le plus souvent, explicitement ou implicitement, l'accord, l'alliance, nouvelle ou renouvelée. Il peut s'agir du geste qui précède les mots d'un serment et constitue en soi un gage de foi (πίστις). Ainsi, dans *Hélène*, est exhibée la forme la plus solennelle du rituel lorsque Ménélas invite sa femme à appuyer de ce geste sa première promesse verbale de mourir plutôt que d'en épouser un autre :

ME. ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν δεξιᾶς ἐμῆς θίγε.

ΕΛ. Ψάω, θανόντος σοῦ τόδ' ἐκλείψειν φάος.

Ménélas. – En foi de quoi, alors, touche ma main droite.

Hélène. – Je la serre et le jure : si tu meurs, je quitterai la vie²³¹.

Euripide a tiré un plein effet dramatique de l'accord que représente la poignée de mains comme préliminaire au serment dans *Iphigénie à Aulis* : si ce geste n'est à première vue destiné qu'à garantir la sincérité avec laquelle Ménélas jure ensuite, au nom de leur filiation commune, de lui ouvrir son cœur, il réalise, ainsi introduit par le vocatif ἄδελφε, la réconciliation entre les deux frères après la querelle qui les a opposés :

ME. ἄδελφε, δός μοι δεξιᾶς τῆς σῆς θιγεῖν.

ΑΓ. δίδωμι.

Ménélas. – Frère, donne-moi ta main droite, que je la touche.

Agamemnon. – Je te la donne²³².

La signification de ce geste fluctue toutefois d'un personnage à l'autre : la suite de la réplique d'Agamemnon (σὸν γὰρ τὸ κράτος, ἄθλιος δ' ἐγώ, « à toi le pouvoir, malheureux que je suis ») laisse d'emblée transparaître un accord foncièrement inégal dans la mesure où la force contraignante du lien familial ainsi réaffirmé semble lui imposer une solidarité contraire à ses intérêts de père ; tandis que ce geste introduit un discours où Ménélas fait montre de ses sentiments fraternels en renonçant à réclamer le sacrifice d'Iphigénie, mettant ainsi l'accent sur la réconciliation fraternelle, le revirement d'Agamemnon, réintroduisant un élément d'incompréhension entre les deux frères, lui redonne en définitive le sens d'un engagement au service des intérêts de Ménélas.

arms must be transferred to the inept lefts, and this serves as a further proof of pacific intentions ».

²³¹ *Hél.* 838-839.

²³² *IA* 471-472.

La jonction solennelle des mains droites est mise en scène par Médée comme signe de réconciliation entre membres ennemis d'une même famille. Feignant d'abandonner toute colère, elle invite les enfants à venir saluer leur père, à lui adresser la parole « avec elle » (*Méd.* 896 μεθ' ἡμῶν), puis à « prendre sa main droite » (*Méd.* 899 λάβετε χειρὸς δεξιᾶς). Or se trouve ici habilement substituée à la main de l'épouse, en réalité plus que jamais ulcérée par la trahison, la main innocente des enfants. C'est celle-ci que saisit comme gage de foi la main du traître à ses serments passés²³³, tandis que la main droite évoquée par Médée comme étant encore imprégnée du contact qui avait scellé ces promesses (*Méd.* 496 φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου « hélas, cette main que tu prenais bien souvent ! ») sera l'instrument de la vengeance sanglante, tout contact étant définitivement rompu entre les époux.

Sous l'impulsion d'Iolaos, tuteur des enfants d'Héraclès, a également lieu le geste scellant l'alliance entre ces derniers et les chefs athéniens Démophon et Acamas, qui se sont conduits comme de véritables « amis et parents » (*Hcl.* 304-305 φίλους καὶ ζυγγενεῖς) :

IO. δότ', ὧ τέκν', αὐτοῖς χεῖρα δεξιάν, δότε·
 ὑμεῖς τε παισί, καὶ πέλας προσέλθετε.

Iolaos. – Mes enfants, donnez-leur votre main droite, donnez-la ; et vous, donnez la vôtre à ces enfants, approchez-vous d'eux²³⁴.

La même idée sous-tend le jeu de scène autour de ce geste dans *Iphigénie à Aulis*. Ayant entendu la voix d'Achille, Clytemnestre est sortie de la tente pour parler avec celui qu'elle croit être son futur gendre ; celui-ci, ignorant le stratagème d'Agamemnon pour faire venir Iphigénie, fuit un entretien qu'il juge inconvenant avec une femme étrangère. C'est alors que Clytemnestre tente de matérialiser par une jonction solennelle des mains droites la promesse d'alliance qu'elle a reçue et l'invite à « joindre sa main droite à sa propre main, en gage d'un heureux hyménée » (*IA* 831-832 δεξιάν τ' ἐμῆ χειρὶ / σύναψον, ἀρχὴν μακαρίων νυμφευμάτων). On voit qu'il ne s'agit pas, contrairement à ce que montre la classification de M. Kaimio, d'un geste de salutation entre deux êtres mais toujours d'un geste d'alliance instaurant une relation de φιλία²³⁵.

²³³ cf. *Méd.* 21-22 ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην. Sur la δεξιὰ comme πίστις et prélude au serment, cf. également *SOPH. Phil.* 813 et *Trach.* 1181-1184.

²³⁴ *Hcl.* 307-308.

²³⁵ Telle est pourtant la conclusion à laquelle arrive M. KAIMIO (1988, p. 28) dans l'interprétation d'un geste qu'elle classe dans la rubrique « greeting ».

Tels sont les critères lexicaux et dramatiques qui fondent l'unité de cette catégorie de gestes, que caractérisent les mentions conjuguées de la main droite (δεξιὰ) et du toucher. Précisons encore que par ce toucher, il s'agit de serrer la main droite, non de l'embrasser. La mention d'un baiser sur la main fait en effet basculer le geste dans la catégorie des effusions et nous verrons dans la suite de cette étude que l'expression poétique permet de distinguer nettement, à côté de cette jonction rituelle des mains droites en signe exclusif d'alliance ou d'accord, des poignées de main qui se définissent par rapport aux effusions²³⁶.

De tous ces exemples, quel que soit le sens dramatique précis de la poignée de mains, ressort une certaine stylisation de l'énoncé, qui exalte le caractère codifié et solennel du geste. Ce dernier apparaît toujours appelé et dirigé dans une tournure impérative par le personnage qui instaure les termes de l'accord – qu'il en soit partie prenante physiquement ou qu'il en soit pour ainsi dire la garantie morale –, puis l'exécution du geste est toujours explicitement soulignée par la reprise, sur le mode déclaratif, du même verbe ou d'un synonyme. La solennité du ton naît de cet écho verbal, mais également, dans la formulation impérative du geste, de l'emploi d'une locution comme ἐπὶ τοῖσδε, qui appartient au vocabulaire du pacte, de répétitions insistantes comme δότε... δότε (*Hclid.* 307), et de l'emploi d'une formule répétée en deuxième partie de vers avec légère variation rythmique, du vers 838 de l'*Hélène* (δεξιᾶς ἔμῃς θύγῃ) au vers 471 de l'*Iphigénie à Aulis* (δεξιᾶς τῆς σῆς θύγῃν). Cette confirmation verbale du geste est absente dans les vers de *Médée* et des *Héraclides*, et l'on peut relier cette particularité à l'implication de jeunes enfants dans le jeu scénique : il peut être alors tentant de donner, à partir de ce silence, une valeur performative à l'énoncé impératif du geste, en faisant peser un doute sur la représentation effective du geste. Mise à part cette absence de confirmation, rien ne distingue sur le plan formel cet énoncé des autres énoncés qui appellent la *dexiosis* et l'on peut penser que le geste se trouvait initié par les acteurs non muets du drame. Aussi soulignerai-je plutôt comme, du point de vue de l'effet dramatique, ce silence contribue à souligner le caractère paradoxal d'un accord de nature politique conclu entre des chefs libres et des enfants persécutés, sans voix, comme à dénoncer le tour de passe-passe de Médée. À partir de cette observation générale, on sera sensible à la particularité

²³⁶ Je ne suis pas en cela M. KAIMIO (1988, p. 26-28) qui confond tous ces gestes dans une même rubrique. C'est ainsi comme des effusions liées à l'étreinte que j'analyserai *Méd.* 1069-1070 (où il est pourtant question de δεξιὰ χεῖρ), *Héc.* 409-410 (où la main est qualifiée de ῥδίστην χεῖρα et où le geste de serrer la main est étroitement associé à celui de l'étreinte joue contre joue), et même *Érechthée* fr. 19 v. 32-33 et *IA* 678-679 (où, s'il est seulement question de serrer la main, c'est bien le langage de l'étreinte qui se lit en négatif ou finit par s'imposer) : cf. *infra*, première partie, III, 2.1.

introduite dans l'énoncé de ce geste dans *Iphigénie à Aulis*, où la reprise de l'énoncé sur le mode interrogatif (IA 833 ἐγώ σοι δεξιάν;) sert à dire le refus d'Achille de façon particulièrement expressive, à travers la répétition dans la reprise non du verbe de contact comme dans la tournure déclarative, mais de la δεξιά elle-même, ce qui remet en question de façon plus radicale encore l'idée d'une alliance dont elle est le symbole : ce n'est qu'ensuite, sur le mode déclaratif, qu'Achille justifie son mouvement effectif de retrait par la honte qu'il ressentirait devant Agamemnon à « toucher ce qu'il lui est interdit de toucher » (IA 833-834 αἰδοίμεθ' ἄν / Ἀγαμέμνον', εἰ ψάουιμεν ὧν μή μοι θέμις).

C'est maintenant à partir de cette stylisation énonciative que je voudrais rapprocher de l'expression dramatique de la *dexiosis* la formulation particulière d'un autre geste, celui par lequel deux personnes tendent également la main l'une vers l'autre, mais cette fois pour que l'une confie à l'autre un objet important (ou un être cher muet, assimilé à un objet dans l'économie du dialogue). On observe en effet parmi ces énoncés²³⁷ une même façon générale d'appeler et de diriger le geste par l'impératif, en une mise en scène qui révèle à des degrés divers le rapport de force instauré par celui qui parle²³⁸. La confirmation du geste par la reprise de l'énoncé sur le mode déclaratif est en revanche moins systématique et nous permet d'identifier, à côté de gestes dont l'expression met en valeur l'objet donné ou reçu, gestes au relief dramatique variable, une forme plus solennelle d'échange. C'est ce que l'on trouve par exemple dans le geste de Pylade remettant à Oreste la lettre d'Iphigénie (IT 791-793). Mais c'est dans *Alceste* que ce geste prend une véritable dimension rituelle et tend, au-delà de l'objet confié, à mettre en question la relation entre les personnages, à réaffirmer par la confiance qui est accordée un lien vivant de φιλία. Voici le dialogue qui accompagne dans le deuxième épisode le mouvement par lequel Alceste confie avant de mourir ses enfants à Admète :

ΑΛ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.

ΑΔ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός.

Alceste. – En foi de quoi, reçois de ma main ces enfants.

²³⁷ Il s'agit des énoncés regroupés au sein du tableau [II.C.a.] « tendre la main pour donner/recevoir un objet ».

²³⁸ Le rapport de force est peu significatif lorsqu'il s'agit d'un ordre adressé à des serviteurs (IT 167-168, *Él.* 500). On notera deux exceptions intéressantes : la formulation au style indirect, donc sur le mode déclaratif, de l'ordre donné à Thalybios de remettre le cadavre d'Astyanax à Hécube (*Tr.* 1142-1143 σὰς δ' ἐς ὠλένας / δοῦναι) ; la tournure déclarative d'Iphigénie qui présente à Pylade sa lettre (IT 786 αἶδ' ἐπιστολαί...) et qui, au lieu d'être complétée par l'ordre de la porter à Oreste, est interrompue par Pylade d'un ἰδοῦ anticipateur (IT 791 ἰδοῦ, φέρω σοι δέλτον ἀποδίδωμί τε).

Admète. – Je les reçois, don bien cher remis par une main chère.²³⁹

Admète vient d'affirmer sans autre engagement qu'il ne prendrait pas de nouvelle épouse. Or c'est ici sur le langage du serment que joue l'échange verbal, à travers la liaison logique par ἐπὶ τοῖσδε et, selon la suggestion d'A.M. Dale, les anapestes initiales des deux vers qui sont « *the result of adopting part of a regular formula from everyday life* » (i.e. δέχομαι τὸν ὄρκον)²⁴⁰. La réponse d'Admète offre une reprise littéraire particulièrement soignée, en chiasme (χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου / δέχομαι... ἐκ φίλης χειρός), qui accuse le caractère solennel du geste. Une telle expression suffit à sceller sa promesse : l'on ne saurait affirmer, à mon sens, comme le fait M. Kaimio, que « *their words strongly suggest that the giving of the children from Alcestis' hands to Admetus' hands was visually confirmed with the solemn clasping of hands* »²⁴¹. Nul besoin de *dexiosis* ici : il apparaît que le geste de confier solennellement un être ou un objet à quelqu'un entre dans un rapport d'analogie avec elle, mais sans l'appeler en complément ni se confondre avec elle. Notons l'absence de référence spécifique à la δεξιά comme dans le rituel d'alliance ou de pacte, l'absence de contact direct à travers elle entre les deux parties. C'est seulement par l'intermédiaire de l'objet confié d'une main à l'autre, que s'établit un contact, indirect. Mais on retrouve le rôle de la main comme gage de foi de l'accord dans l'insistance sur le point d'origine qu'elle représente (χειρὸς ἐξ ἐμῆς... ἐκ χειρός) et dans l'affirmation d'une projection de la valeur de la main sur celle du dépôt (φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός).

L'expression verbale de ce geste se retrouve partiellement dans un geste parallèle d'Admète tendant le bras pour toucher la femme qu'Héraclès veut lui confier pendant son absence, geste de l'*exodos* qui a nourri de nombreux commentaires par les diverses connotations qui s'y surimposent. W. Seidle a très justement vu dans la volonté d'Héraclès de remettre l'objet d'une pénible conquête dans les seules mains de son hôte (*Alc.* 1113 ἐς σὰς μὲν οὔν ἔγωγε θήσομαι χέρας) parce qu'il n'a confiance qu'en sa droite (*Alc.* 1115 τῆ σῆ πέποιθα χειρὶ δεξιᾷ μόνῃ) « *the institution of entrusting a deposit of money or property – or a child or woman – only to faithful hands (παρακαταθήκη)* »²⁴². C'est en effet la relation

²³⁹ *Alc.* 375-376.

²⁴⁰ A.M. DALE 1954, *comm. ad loc.*

²⁴¹ M. KAIMIO 1988, p. 32.

²⁴² W. STEIDLE 1968, p. 30, cité par M. KAIMIO 1988, p. 33-34 : on ne saurait reprendre l'objection que lui fait la chercheuse (« *the act could be sealed with a handshake symbolizing this agreement on stage, but then the handshake should take place between Heracles and Admetus. Now the contact is made between Alcestis – the thing entrusted – and Admetus* ») : nous avons vu en effet que le geste de confier un objet ou un être précieux

d'amitié et d'hospitalité (ξενία) entre les deux hommes, garantie par la δεξιά χεῖρ, qui constitue le ressort dramatique initial de cette séquence : la jeune femme à accueillir, muette et non identifiée par Admète, se présente comme l'enjeu de cette épreuve de confiance entre les deux φίλοι. Elle est tout d'abord repoussée par Admète lorsqu'Héraclès lui enjoint, geste probablement à l'appui, de « recevoir cette femme à [son] noble foyer » (*Alc.* 1097 δέχου νυν εἴσω τήνδε γενναίων δόμων). Le refus n'est toutefois pas aussi violent que celui qu'il avait opposé à son père, alors que celui-ci l'invitait à recevoir la parure apportée par ses serviteurs pour en orner la défunte Alceste (*Alc.* 618 δέχου δὲ κόσμον τόνδε et l'on note un même emploi du verbe δέχομαι qui rapproche toutes ces expressions du geste dans la pièce) : le rejet catégorique de l'objet mis en valeur en tête de vers avait alors sonné comme une rupture du lien de φιλία sur lequel était fondé ce présent (*Alc.* 631 κόσμον δὲ τὸν σὸν οὔποθ' ἤδ' ἐνδύσεται « ta parure, jamais celle-ci ne la revêtira »). Le refus qu'il oppose à Héraclès est au contraire de l'ordre de l'imploration. Aussi lorsqu'Héraclès répète son ordre en décomposant le geste qu'il lui demande de faire (*Alc.* 1117 τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης « ose tendre la main et toucher l'étrangère »), Admète s'exécute et sa réponse, qui met en relief, par un καὶ δὴ expressif, cette exécution finale, souligne autant la solennité de l'acte que la distance voire la répugnance du héros dans la déclaration ostentatoire du geste (*Alc.* 1118 καὶ δὴ προτείνω). Nous reviendrons sur le fait qu'il détourne le visage au même moment, « comme s'il coupait la tête de la Gorgone » (*Alc.* 1118 γοργόν' ὡς कारατομῶν), précision qui montre toute l'ambivalence du geste scénique, alors que le motif pictural du geste de Persée vient se superposer à sa signification institutionnelle comme pour l'annuler. Le geste même de tendre la main et de toucher une femme avant de la faire entrer dans sa maison, alors qu'elle est de surcroît probablement voilée, évoque un autre geste d'engagement solennel, bien attesté sur les représentations figurées²⁴³, celui par lequel dans le rite du mariage l'homme posait sa main sur le poignet de la nouvelle épouse (χεῖρ ἐπὶ κάρπω) et la symbolique nuptiale de ce geste a été abondamment commentée dans la pièce²⁴⁴. J'ajouterai seulement qu'il n'est à mon sens nul besoin de choisir entre les différentes significations attachées à l'expression de ce geste, comme semble l'y inviter M. Kaimio : au contraire la

était en soi un acte de confiance qui ne requérait pas d'être accompagné d'une *dexiosis*.

²⁴³ Voir notamment A.L. BOEGEHOLD 1999, fig. 1 à 5.

²⁴⁴ Sur la symbolique nuptiale du geste, cf. notamment H. FOLEY 1985, p. 87-88, qui établit un parallèle entre le geste de dépôt (*Alc.* 916-917) et le geste d'alliance (*Alc.* 1115-1119) ; sur le lien avec le rite de l'*anakalypteria*, cf. R. REHM 1994 (Appendix A p. 141-142).

représentation concrète de ce geste, quelle qu'elle soit exactement lorsqu'elle s'accomplit enfin, s'enrichit des connotations verbales successives qui l'ont annoncée. Le geste d'Admète rappelle ainsi son geste antérieur de recevoir en dépôt les enfants de la main de sa femme à la condition expresse de ne pas prendre de nouvelle épouse, autant qu'il évoque, en une surimposition visuelle et verbale, le geste rituel de prendre possession d'une nouvelle épouse sous l'autorité d'un κύριος : il dit de ce fait à lui seul le conflit entre les liens de φιλία qui me semble être au cœur du propos du drame singulier qu'est l'*Alceste*, trahissant l'un par fidélité à l'autre et, de ce fait, puisque cette trahison est en fin de compte orchestrée par un autre φίλος bienveillant, réaffirmant le lien trahi.

1.1.2. Gestes de prière et de lamentation

La singularité de l'expression dramatique du geste rituel éclate d'une tout autre manière dans la mise en scène de la prière et de la lamentation, deux ensembles de gestes que nous présenterons séparément tout en soulignant les analogies lexicales, avant de les rapprocher d'un point de vue pragmatique : ce n'est pas ici une expression unique de dire le geste rituel que nous voudrions mettre en lumière, mais une sorte de concurrence entre deux types de parole au sein d'une expression stylisée du geste.

Les gestes scéniques de la prière, tels qu'ils apparaissent dans notre relevé, sont de nature à accréditer l'idée répandue d'une nette dichotomie entre une prière adressée aux dieux d'en haut, au cours de laquelle, debout, on tend les bras vers le ciel, et une prière adressée aux divinités chthoniennes ou aux morts, souvent qualifiée de « funéraire », au cours de laquelle, agenouillé, l'on martèle la terre de ses mains, ou du moins on dirige les bras vers le sol²⁴⁵. La première forme de prière se retrouve dans la prière d'action de grâce de l'*Électre*, où le chœur, après les retrouvailles entre les enfants d'Agamemnon, invite à « élever les mains, élever la parole, envoyer vers les dieux des prières » (*Él.* 592-593 ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἔει

²⁴⁵ Sur la remise en cause de cette dichotomie, reçue depuis les travaux de Ch. Picard, cf. D. AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 132-137 : relevant la diversité des témoignages figurés, elle avance l'hypothèse selon laquelle « la disparité des postures et des gestes ne proviendrait pas de la nature différente des dieux auxquels on s'adresse, mais de la nature différente des démarches qu'effectue le fidèle : dans un cas simple requête, démarche discursive s'accommodant d'un geste de prise de parole ; dans l'autre, effort désespéré, démarche vitale exigeant un engagement « à corps perdu » et l'établissement d'un contact – surtout du contact étroit et de haute valeur symbolique obtenu par l'agenouillement ». Les exemples tragiques montrent toutefois que le geste de lever les mains vers le ciel peut accompagner une prière désespérée comme celle d'Amphitryon (*H.f.* 498-499) ou une prière d'importance vitale comme celle d'Électre ou d'Hélène. Nous retiendrons donc seulement l'idée, énoncée ensuite, selon laquelle « dans un cas comme dans l'autre, la préoccupation principale [...] semble avoir été de se tourner, autant qu'il est possible, vers la direction qui rapproche au mieux de la divinité concernée, dans la fonction où précisément elle est concernée » (p. 137).

λιτὰς / ἐς θεούς), dans l'ultime prière d'Amphitryon qui invoque Zeus « en lançant les mains vers le ciel » (*H.f.* 498-499 ἐγὼ δὲ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δικῶν / αὐδῶ) et dans la prière avant l'action de l'*Hélène*, où l'héroïne implore Héra « en jetant [ses] bras tendus vers le ciel » (*Hél.* 1095-1096 αἰτούμεθ' ὀρθὰς ὠλένας πρὸς οὐρανὸν / ῥίπτονθ'). Autant de variations poétiques sur l'expression « lever les mains » (χεῖρας ἀνέχειν), dont les implications de détail nous demeurent incertaines, notamment quant à la position exacte des mains, mais qui est, comme le souligne D. Aubriot-Sévin en citant le vers de l'*Électre*, « si caractéristique de la prière qu'elle peut servir de métonymie pour la désigner » et l'on sent tout le dynamisme et la véhémence que confèrent à cette expression courante des verbes comme δικεῖν ou ῥίπτω. Ce geste, comme tout geste de prise de parole, définit la direction du regard²⁴⁶. Il s'établit ainsi dans la prière une étroite complémentarité entre la parole, le geste et, implicitement donc, le regard : c'est ce que traduit le parallélisme remarquable dans l'expression du chœur de l'*Électre* (ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον)²⁴⁷ et c'est ce qui nous permet de lire dans le ἰδοῦ· καλῶ θεούς d'*Électre* (*Él.* 566 « voilà, j'invoque les dieux »), lorsqu'elle est invitée par le vieillard à faire une prière aux dieux avant de diriger le regard vers celui qu'il lui désignera comme son frère, le geste, sous-entendu, de lever sinon les bras, du moins les yeux vers le ciel²⁴⁸. L'autre forme de prière se retrouve dans l'invocation à la Terre par *Électre* avant le passage à l'action (*Él.* 678 καὶ Γαῖ' ἄνασσα, χεῖρας ἧ δίδωμ' ἐμάς), où l'expression χεῖρας δίδοναι (« présenter ses mains ») dit le contact sans préciser s'il s'agit de diriger ses mains vers le sol ou de le frapper effectivement, et dans la prière aux morts d'Hécube, où posture et geste sont au contraire décomposés avec une grande précision (*Tr.* 1305-1306 γεραιά τ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμ>ὰ / καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς « posant mes vieux membres sur le sol, et frappant de mes deux mains la terre »). Notons toutefois la relative imprécision dans la présentation verbale de cette posture, qui évoque plutôt, avec l'expression ἐς πέδον τιθεῖσα μέλεα un affaissement total du corps, semblable à celui qui était présenté à l'ouverture de la pièce ; ce n'est que dans un second temps que le mouvement, ressaisi par le chœur, est défini véritablement comme un strict agenouillement (*Tr.* 1307 διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ « à ta suite, je pose un

²⁴⁶ Sur ce mouvement du regard, qui peut être signalé conjointement avec celui des bras ou mentionné seul dans les textes et se trouve souligné dans l'iconographie par un geste de la main, cf. D. AUBRIOT-SÉVIN, n. 7 p. 128.

²⁴⁷ Tel est le parallélisme qui illustre parfaitement d'après M. CAPPONI (2008) la conception grecque de la « parole comme geste ».

²⁴⁸ Sur ce geste que nous avons défini comme « geste implicite », cf. *supra*, I, 1.2. « l'énoncé elliptique ».

genou en terre »). Le malheur et l'accablement d'Hécube ont désormais atteint leur paroxysme et c'est dans ce contexte désespéré que cette invocation aux morts, faite en frappant la terre que l'on s'apprête à quitter, est qualifiée par le chœur de ἰάλεμος, « chant funèbre » ou « lamentation » (*Tr.* 1304). Dans cette forme de prière rituelle destinée, dans un tel désespoir, à faire surgir de la terre une puissance infernale ou un mort, il apparaît ainsi que la frontière se brouille entre les gestes de la prière adressée aux dieux d'en haut ou d'en bas, et les gestes de la lamentation à proprement parler.

Est en effet caractéristique de l'expression de la lamentation le χειρῶν κτύπος, ce « martèlement des mains » qui ressortit autant au son qu'au geste, à la différence près qu'il se trouve cette fois dirigé non plus vers la terre pour appeler les morts ou les divinités chthoniennes, mais contre soi, pour signifier la violence de la douleur que fait naître le deuil d'un être cher. C'est ainsi que le chœur des citoyens de Phères, dans la *parodos* de l'*Alceste*, déduit du silence qui règne devant la maison d'Admète que son épouse n'est pas encore morte : ne se font entendre ni « battement de mains » (*Alc.* 87 χειρῶν κτύπον) ni « la jeune main des femmes » qui « frappe bruyamment » (*Alc.* 103-104 οὐ νεολαία / δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν). Et alors que, prenant le relais de la prière adressée par les mères argiennes à Aethra, le chœur de servantes « fait résonner ses mains » (*Suppl.* 72 ἀχοῦσιν προπόλων χέρρες), c'est ce bruit du « martèlement des poitrines » (*Suppl.* 87 στέρνων κτύπον), associé comme dans l'*Alceste* aux gémissements et aux sanglots, qui provoque l'arrivée de Thésée. Plus généralement, on trouve au sein des gestes de la lamentation dont M. Alexiou a souligné le caractère entièrement codifié à tous les stades du rituel²⁴⁹, une dichotomie analogue à celle que révèlent les gestes de la prière, due cette fois à une nette répartition des manifestations du deuil selon le sexe. Conformément à la description que propose la chercheuse des mouvements réalisés lors de la *prothesis* ou de la lamentation sur la tombe du mort, ainsi qu'aux témoignages que nous offrent les stèles et les peintures sur vases, notamment de l'époque géométrique et archaïque²⁵⁰, le geste d'élever la main en signe d'adieu au mort, geste dont D. Aubriot-Sévin a souligné la polysémie²⁵¹, est également attesté dans les textes tragiques comme un geste réservé aux hommes. Adraste, apprenant que Thésée a récupéré les

²⁴⁹ M. ALEXIOU 2002, p. 4 : « *the lament was by no means just a spontaneous outbreak of grief. It was carefully controlled in accordance with the ritual at every stage* ».

²⁵⁰ Selon M. ALEXIOU (2002, p. 5-6), « *[the] ritual importance [of the prothesis] from earliest times is attested by the Homeric poems and by several geometric and archaic vase-paintings, although its relative infrequency on vase-paintings of the fifth and fourth centuries may suggest some decline in its importance during the classical period* ».

²⁵¹ cf. D. AUBRIOT-SÉVIN, p. 143.

corps des chefs argiens et leur a rendu les honneurs funèbres, annonce son intention d'accueillir les morts et de lever la main en signe d'hommage (*Suppl.* 772 ἀλλ' εἶμ' ἔν' αἶρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς²⁵²) ; un serviteur d'Alceste exprime son regret de « ne pas avoir tendu le bras » pour dire adieu à sa maîtresse (*Alc.* 768 οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ') : pour reprendre la formule de D. Aubriot-Sévin, il s'agit d'un « regret dont l'intensité est propre à indiquer que ce rite n'est pas facultatif ou indifférent »²⁵³, alors que l'expression du geste désigne ici encore par métonymie cet adieu au mort²⁵⁴. Est en revanche l'apanage des femmes dans la manifestation rituelle de la douleur une série de gestes et d'attitudes variés dont la nature sauvage et extatique contraste fortement, M. Alexiou l'a bien souligné, avec le caractère formel et uniforme du geste des hommes mais qui n'en est pas moins codifiée pour autant²⁵⁵. Ce sont ces gestes qui font de la femme, selon la formule de M. Pedrina, « *la protagonista del dolore* », l'homme n'ayant à côté d'elle qu'un rôle marginal²⁵⁶. Nous venons de parler du geste, largement attesté sur les représentations figurées, de se battre la poitrine ou la tête. On trouvait l'expression raccourcie στέρνων κτύπον dans l'exemple des *Suppliantes* que nous citions (*Suppl.* 87) ; dans l'*Oreste* est mentionné le κτύπον κρατός, « le martèlement de la tête » (*Or.* 963), tandis que l'expression est davantage développée dans les *Phéniciennes*, où l'hypallage lui donne un relief poétique :

ἐπὶ κάρᾳ τε λευκοπήχεις κτύπους χερσῶν

« sur votre tête, des coups de vos blanches mains ! »²⁵⁷

Ce geste se trouve répété trois fois dans les *Troyennes* : il est tout d'abord exécuté par Hécube à l'annonce de son attribution à Ulysse (*Tr.* 279 ἄρασσε κρᾶτα κούριμον « frappe ta tête rasée ») puis après que les soldats ont emmené Astyanax (*Tr.* 793-794 τάδε σοι δίδομεν / πλήγματα κρατός στέρνων τε κόπους « à toi je dédie ces coups que je porte sur ma tête

²⁵² Je suis ici le texte de Diggle, que défend C. COLLARD (*comm. ad loc.*) : il me semble par ailleurs plus conforme, du point de vue de l'énonciation, à l'idée d'un geste simplement annoncé (puisque les corps des chefs argiens ne sont pas encore là), contrairement à l'auto-exhortation qui constituerait une sorte de signal scénique.

²⁵³ D. AUBRIOT-SÉVIN 1992, n. 66 p. 143. On trouve ce même regret dans la bouche d'Oreste dans les *Choéphores* (*Ch.* 9 οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ « je n'ai pas étendu le bras, à l'heure où ton cadavre a quitté la maison »), comme l'indique la scholie à ce vers 768 de l'*Alceste*.

²⁵⁴ Ajoutons le geste de salut au corps d'Alceste qui doit accompagner les paroles d'adieu de Phérès (*Alc.* 625-627).

²⁵⁵ M. ALEXIOU 2002, p. 6 : « *the violent tearing of the hair, face and clothes were not acts of uncontrolled grief, but part of the ritual indispensable to lamentation throughout antiquity* ».

²⁵⁶ Voir M. PEDRINA 2001, p. 156-162, au terme d'une étude très détaillée et très riche des gestes de la douleur dans la céramique attique du VI^e et V^e siècle avant J.-C.

²⁵⁷ *Phén.* 1351.

et ceux dont je frappe ma poitrine »), et l'exécution scénique du geste se trouve soulignée par le déictique. Enfin, lorsque reparaît sur scène le corps de l'enfant, l'appel à la lamentation lancé alors par le chœur se présente comme une reprise condensée de ces deux lamentations d'Hécube, amplifiant la première par la répétition et lui adjoignant l'écho de la seconde :

ἄρασσ' ἄρασσε [χειρὶ] κρᾶτα / πιτύλους διδοῦσα χειρός

« frappe, frappe ta tête, des coups répétés de ta main »²⁵⁸.

L'autre geste dominant dans la lamentation féminine, et généralement associé au précédent, consiste à lacérer sa peau de ses ongles : dans les *Troyennes*, Hécube manifeste également sa douleur en s'exhortant à « déchirer de ses ongles ses deux joues » (*Tr.* 280 ἔλκ' ὀνούχεσσι δίπτυχον παρεϊάν); dans l'*Électre*, la jeune femme s'exhorte de la même manière à « écorcher son visage » (*Él.* 150 δρύπττε κάρρα) après avoir décrit la façon dont chaque jour, elle « taillade de ses ongles sa gorge » (*Él.* 146-147 κατὰ μὲν φίλαν / ὄνυχι τεμνομένα δέραν), et dans l'*Oreste*, le chœur²⁵⁹, entonnant sa plainte, « strie de son ongle blanc ses joues » (*Or.* 961 τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων). À ces deux gestes principaux s'ajoute encore le geste, présenté dans les *Suppliantes*, de verser des cendres sur sa tête²⁶⁰.

Sans vouloir m'attarder sur ce point, je noterai deux grands écarts entre la pratique rituelle, soumise dès le vi^e siècle à une législation destinée à encadrer les manifestations du deuil féminin²⁶¹, et l'expression tragique des gestes de la lamentation. De l'une à l'autre s'est en effet opérée une sélection parmi les gestes les plus symboliques et les plus efficacement expressifs de la douleur, sélection qui peut être mise en relation avec celle que fait apparaître la représentation de ces gestes dans la céramique attique²⁶². Nous avons observé à partir d'une indication elliptique que le geste de s'arracher les cheveux, peint avec un net souci de réalisme sur les vases du vi^e siècle avant J.-C. et symbolisé, « ritualisé » sur ceux du v^e siècle, n'est pas un geste chargé de relief dramatique sur la scène euripidienne²⁶³. Ce n'est ainsi que dans un

²⁵⁸ *Tr.* 1235-1237. Notons par ailleurs qu'il peut être simplement question, par un euphémisme notable, de « poser sa main sur sa tête rasée » (*Él.* 148-149 χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον / τιθεμένα).

²⁵⁹ Sur l'attribution de ces vers au chœur et non à Électre comme le porte l'édition de F. CHAPOUTHIER, cf. *supra* (I, 2.1. « l'énoncé elliptique ») où je renvoie à la démonstration d'E. MEDDA (1989).

²⁶⁰ *Suppl.* 826-827 ἀμφὶ δὲ / σποδὸν κάρρα κεχύμεθα.

²⁶¹ Sur la loi édictée par Solon, cf. Plut. *Sol.* 21.6 (ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηγεῖν πεποιημένα καὶ τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων ἀφεῖλεν « il leur interdit de se meurtrir la peau en se frappant, de faire des lamentations affectées et de pleurer sur un autre que celui dont on fait les funérailles » trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux) et sur les raisons de cette législation, cf. M. ALEXIOU 2002, p. 21-23.

²⁶² Sur les conséquences de cette législation sur la codification des gestes de la douleur dans la céramique attique, cf. M. PEDRINA 2001, p. 153-156.

²⁶³ cf. *supra*, I, 2.1. « l'énoncé elliptique ». Pour l'idée d'une « ritualisation du geste » proposée par

effet d'annonce (on peut penser que la nourrice s'oppose à la mise en œuvre du geste) qu'Hermione évoque le *σπάραγμα κόμας*, « la mise en lambeau de sa chevelure »²⁶⁴. Il se produit en revanche un certain débordement de la pratique tragique de la lamentation à l'égard de la sphère traditionnellement et législativement réservée au rite : la lamentation tragique n'est pas nécessairement liée à la présence du corps ou du tombeau de l'être que l'on pleure. Au contraire, lorsque dans les *Suppliantes*, les corps des chefs argiens sont enfin amenés sur scène, la lamentation des mères n'est alors que l'exhibition verbale de gestes déjà accomplis en l'absence des corps, et non leur répétition, comme l'atteste l'utilisation du parfait (*Suppl.* 826-827 *κατὰ μὲν ὄνουξιν ἠλοκίσμεθ'*, ἀμφὶ δὲ / σποδὸν κάρα κεχύμεθα). Sur la scène tragique, on se lamente au seul souvenir de l'être cher qui est mort, telle Électre maintenant toujours vive par la répétition des gestes de la lamentation funèbre la douleur occasionnée par la mort de son père, ou à l'annonce d'une mort réelle ou symbolique à venir, pour soi ou pour un proche, telle Hécube se frappant la tête, la poitrine et déchirant ses joues à l'annonce de son sort de captive au service d'Ulysse comme à la vue du petit Astyanax emmené pour être mis à mort.

Ces déplacements me semblent bien montrer qu'est en jeu sur la scène tragique le potentiel expressif et émotionnel de ces gestes de lamentation. L'expression verbale du geste de lacérer ses joues, geste de détail par excellence que l'on ne saurait penser représenté de façon réaliste dans un jeu masqué, révèle ainsi une précision égale à celle que présente le geste de se frapper la poitrine, parfaitement exécutable sur la scène antique : seule la mention spécifique de l'ongle se substitue à celle de la main. Si cela suggère bien une différence de degré dans la visualisation concrète du geste de l'acteur, les deux présentations verbales ont, du point de vue de l'expression dramatique du geste, le même statut : l'enjeu n'est pas pour l'une de pallier les insuffisances de la représentation, l'expression parallèle de l'autre le prouve, mais il s'agit pour l'une comme pour l'autre de souligner la forme concrète du geste pour faire naître un effet dramatique spécifique. Et nous trouvons, me semble-t-il, la confirmation de cette recherche d'expressivité, en voyant poindre dans l'expression de ces gestes rituels le langage imagé et efficace que S.A. Barlow a défini comme propre à

F. Lissarrague, cf. M. PEDRINA 2001, p. 164.

²⁶⁴ *Andr.* 826. Ce *σπάραγμα* évoque le résultat de l'action plutôt que le processus lui-même. Précisons toutefois qu'il s'agit ici, comme le signale cet effet d'annonce et son annulation, d'une mise en scène dévoyée des gestes de la lamentation vers l'expression de l'angoisse devant l'avenir (cf. E. MEDDA 1997, p. 403). Cf. encore *Andr.* 1209-1211, où le geste est évoqué par Pélée selon la tournure οὐ + futur interrogatif.

Euripide²⁶⁵. De la même manière que nous avons souligné l'énergie conférée par les verbes à l'expression de la prière, nous pouvons relever d'une part la violence de ceux qui disent le geste de la lamentation, qu'il s'agisse de « frapper violemment » (ἀράσσω), d'« écorcher » (δρύπτω) ou même de « découper, taillader » sa gorge (κατατέμνω, dont la tmèse fait d'autant plus ressentir la valeur de renforcement du préverbe κατά²⁶⁶), verbes généralement soutenus qui plus est par un mètre lyrique et diverses exclamations de douleur. Remarquons d'autre part comme le geste de frapper sa poitrine se trouve largement saisi à travers sa réalisation sonore dans l'évocation du κτύπος, ce « bruit produit par un choc », ou des mains qui résonnent (*Suppl.* 72 ἀχοῦσιν προπόλων χέρεις), et comme à l'inverse, celui de se lacérer les joues est saisi dans sa réalisation (imaginaire) la plus picturale, à travers un de ces contrastes significatifs de couleurs qu'a relevés H. Delulle²⁶⁷, celui du sillon de sang tracé par l'ongle blanc (ὄνυχα λευκόν) sur la peau de la pleureuse (*Suppl.* 77 et *Or.* 961). Considérons enfin l'expression πιτύλους χείρος « les battements de la main » (*Tr.* 1236), qui se présente comme une variation poétique sur l'expression courante κτύπους χείρος, assimilant le geste rituel de se battre la poitrine avec ses mains à celui de battre l'eau avec des rames : si cette métaphore n'est pas nouvelle²⁶⁸, elle est revivifiée, comme nous l'avions vu à propos d'une autre métaphore nautique dans les *Troyennes*, par le contexte dramatique de l'embarquement imminent qui arrachera les captives à leur patrie. L'effet tragique particulier de cette expression vient de ce qu'elle fait déjà résonner sous les mots de la lamentation les mouvements saccadés de cette navigation funeste. Mais l'élément stylistique le plus remarquable dans ce langage concret, efficace de la lamentation, c'est l'emploi singulier et récurrent du substantif pour dire l'action elle-même. Ce peut être un substantif neutre qui souligne le résultat concret de l'action (*Suppl.* 50 καταδρύμματα « les déchirures », de καταδρύπτω « déchirer, écorcher », ou *Tr.* 794 πλήγματα « les coups », de πλήσσω « frapper ») ou un substantif masculin qui désigne et nomme l'action en train de s'exercer, comme κόπος, « le coup » (de κόπτω, « frapper ») auquel on peut associer par métonymie le récurrent κτύπος. Et tous sont construits avec un génitif tantôt objectif, tantôt subjectif, selon qu'il s'agit du membre qui exerce l'action ou du membre qui lui est soumis : Hécube évoque

²⁶⁵ S.A. BARLOW 1971, cf. *supra*, I.1. « les énoncés métaphoriques ».

²⁶⁶ *Él.* 146-147 κατά μὲν φίλαν / ὄνυχι τεμνομένα δέραν : notons que l'emploi homérique de l'adjectif φίλος comme équivalent du possessif souligne le caractère paradoxal de cette violence exercée contre soi.

²⁶⁷ cf. H. DELULLE, p. 78, qui cite P. MASQUERAY (*Euripide et ses idées*, Paris, 1908, p. 69) parlant d'un trait « vif, brutal, d'une rare convenance ».

²⁶⁸ Nous la trouverons employée par Eschyle dans les gestes de la lamentation, cf. deuxième partie, II, 1.2.

les πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους (*Tr.* 794 « les coups sur la tête et ceux dont on frappe la poitrine »), le chœur des mères argiennes les καταδρύμματα χειρῶν (*Suppl.* 50 « les déchirures faites par les mains »). Il semble qu'Euripide ait, comme Eschyle, manifesté une prédilection particulière pour les dérivés poétiques en -μα, dont certains, forgés par le poète, sont des *hapax*²⁶⁹ : c'est le cas ici de κατάδρυμμα, et l'on observe qu'il a préféré le poétique πλῆγμα au plus courant πληγή. Retenons donc cette utilisation du substantif pour expliciter le geste joué sur la scène, usage qui caractérise, comme nous pourrions le constater, le langage pathétique du geste chez Euripide, signe tout à la fois d'un art attentif aux réalités concrètes et d'un art très réfléchi qui nomme ces réalités.

C'est à partir de ces spécificités et analogies lexicales ou stylistiques entre les gestes de la lamentation et ceux de la prière, que dans une perspective pragmatique, j'en viendrai enfin au rapprochement que je voulais justifier entre ces deux ensembles de gestes rituels. Si l'on met à part quelques énoncés interrogatifs significatifs qui interrogent l'exécution du geste (*Alc.* 86-88) pour conclure de façon négative (*Alc.* 89 et 103-104), qui empêchent cette exécution (*Andr.* 828) ou au contraire la soulignent (*Suppl.* 87), le tableau fait apparaître une nette distribution des énoncés entre le tour impératif et le tour déclaratif. L'usage de ces deux modalités nous permet de définir deux types de parole dominants dans l'expression de la prière et de la lamentation. Il est d'une part une parole « dynamique » qui, appelant et dirigeant le geste qui l'accompagne, donne le signal de l'exécution scénique du geste rituel. Selon l'analyse conduite par M. Kaimio à partir des chants choraux d'Eschyle, cette parole est à l'origine le privilège du chœur qui fait entendre la voix de l'ἔξαρχος guidant le chant collectif²⁷⁰. Ce sont ces « exhortations rituelles » que l'on retrouve chez Euripide dans les *Suppliantes* ou les *Phéniciennes*, en relation avec une émotion forte du chœur : notons l'ambiguïté que comporte l'usage de la seconde personne du pluriel de l'impératif, qui peut être employée par le coryphée pour diriger le mouvement d'ensemble dont il est partie prenante, comme par le chœur tout entier dans une sorte d'exhortation mutuelle²⁷¹. Si

²⁶⁹ Sur l'usage qu'a fait Euripide de ce « système de dérivation » pour créer, renouant ici avec la tradition eschyléenne, des dérivés en -μα qui expriment « le résultat de l'action ou l'objet dans lequel s'incorpore l'action » et sur la parodie des *Acharniens* qui se moque de la « grandiloquence affectée d'Euripide » et de son goût pour ce genre de dérivés, cf. J. de ROMILLY et M. TRÉDÉ 2008, p. 86-88.

²⁷⁰ M. KAIMIO 1970, p. 121-129. Sur la fonction de l'ἔξαρχος dans les chants rituels, d'Homère à Euripide, cf. L. BATTEZZATO 1995, p. 137sq.

²⁷¹ Sur le problème que pose l'usage du singulier ou du pluriel pour désigner le chœur, considéré comme une unité collective ou comme un groupe de choreutes, cf. M. KAIMIO 1970 ; à propos des passages tragiques qui nous intéressent ici, p. 125 : « we see that the second person plural imperatives in such a context can equally well be employed by the whole chorus, and do not prove anything for the delivery by a single speaker ».

l'impératif singulier peut également être utilisé en ce sens dans des contextes similaires chez Eschyle, les occurrences que nous avons relevées chez Euripide dans l'expression dramatique des gestes de la prière et de la lamentation s'insèrent plutôt dans un discours adressé par le chœur au personnage, auquel il s'agit d'exprimer sa sympathie dans la douleur ou dans la joie : c'est le cas de l'injonction lancée à Électre de prier les dieux en élevant les bras (*Él.* 592-593) ou à Hécube de se marteler la tête (*Tr.* 1235-1237), qui résonnent toutes deux comme une tentative d'associer le personnage au mouvement rituel appelé par l'événement dramatique qui le frappe²⁷². Mais lorsque ces impératifs rituels se trouvent dans la bouche même des acteurs, qui se parlent ainsi à eux-mêmes, c'est, selon M. Kaimio, une étape supplémentaire qui est franchie dans la transposition artistique des manifestations rituelles de douleur²⁷³. C'est cette forme singulière d'auto-exhortation qu'emploient Hécube et Électre, et qui introduit une sorte de distanciation rituelle dans la représentation de l'acte.

Il est d'autre part une parole qui affirme le geste rituel, le pose dans un véritable acte de profération. La différence d'effet dramatique entre ces deux sortes de paroles éclate dans la comparaison entre deux énoncés du même geste de lacération, au lexique identique mais transposés d'une modalité d'énonciation à l'autre. À l'appel rituel dynamique que lance le chœur des servantes dans les *Suppliantes* :

διὰ παρῆδος ὄνυχα λευκόν
αἵματοῦτε χρῶτά <τε> φόνιον

« le long de votre joue, ensanglantez votre ongle blanc, votre peau qui saigne »²⁷⁴

s'oppose dans l'*Oreste* l'affirmation pleine et solennelle de la plainte funèbre (στεναγμός) que vient soutenir le geste rituel de la lacération :

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία
τιθεῖσα λευκόν ὄνυχα διὰ παρηίδων,
αἵματηρὸν ἄταν

« je prélude à la plainte funèbre, ô terre des Pélasges, en portant mon ongle blanc à travers mes joues, sanglant égarement ! »²⁷⁵

²⁷² Pour l'interprétation de cet impératif comme adressé par le chœur à Hécube dans le cadre de leur chant alterné, et non comme adressé à lui-même, cf. M. KAIMIO 1970, n. 2 p. 125.

²⁷³ M. KAIMIO 1970, p. 125 : « here, the imperatives are purely talking to oneself, « Selbstanrede », which is not the case in choral parts, since there the exhortation is, anyway, given among a group of several people ».

²⁷⁴ *Suppl.* 77.

²⁷⁵ *Or.* 960.

Dans ce second cas, la description du geste, présentée dans une participiale, se trouve placée dans la dépendance du verbe principal qui dit l'acte verbal de la plainte. Il s'agit d'une tournure récurrente, tant dans l'énoncé déclaratif de la lamentation que dans celui de la prière²⁷⁶, qui, loin de dire le rôle secondaire du geste à l'égard de la parole, souligne la complémentarité essentielle du geste à l'égard de la demande ou de la plainte verbale : c'est lui qui crée les conditions concrètes nécessaires à l'accueil favorable de la parole proférée.

1.1.3. Gestes de la supplication

Le troisième motif gestuel dont je voudrais étudier, parmi les gestes rituels, la spécificité du langage est un des motifs les plus développés dans le théâtre d'Euripide : il n'est que de constater, d'après notre tableau, le nombre et la distribution entre les pièces des énoncés qui disent ou qui accompagnent un geste de supplication pour s'en apercevoir²⁷⁷. Après une présentation générale du langage de ces gestes rituels, nous chercherons à mettre en lumière une nouvelle forme de stylisation de l'énoncé à travers l'usage pragmatique privilégié de certaines modalités énonciatives.

Gestes et attitudes sont au cœur de l'acte de supplication. Leur forme extérieure, comme les situations dans lesquelles ils prennent place, est cependant très diverse, et plus diverse encore que ne le présente l'étude fondamentale de J. Gould²⁷⁸. Sa description générale des rites de la supplication, qui distingue les deux possibilités de supplier, soit en prenant les genoux, le menton, les mains de celui que l'on implore (homme ou dieu), soit en se réfugiant dans un lieu consacré, auprès d'un foyer ou d'un autel, a été complétée et enrichie par D. Aubriot-Sévin²⁷⁹. Quelles que soient en revanche les modalités de la supplication, tous deux l'ont bien montré, un rôle décisif et fondamental est réservé au contact physique entre le suppliant et le supplié, qui deviennent au terme du rituel des φίλοι²⁸⁰. Qu'il s'agisse d'un

²⁷⁶ Pour la prière, cf. *H.f.* 498-499 et *Hél.* 1095-1096.

²⁷⁷ Presque toutes les tragédies complètes, à l'exception de *l'Alceste* et des *Bacchantes*, présentent au moins une occurrence significative, parfois plusieurs, de supplication. Il apparaît que l'ampleur de cette rubrique n'est dépassée que par celle des gestes de soutien et de soin, et celle, largement dominante, des étreintes et baisers.

²⁷⁸ J. GOULD 1973, p. 74-103.

²⁷⁹ Cf. D. AUBRIOT-SÉVIN (1992, p. 407-438) : la chercheuse s'est intéressée à des modalités comme la supplication d'un meurtrier, qui demande avec l'accueil purification pour son acte et devient l'obligé du nouveau foyer auquel il s'agrège ; le port de rameaux, symbole par excellence de cette démarche rituelle (« à tel point, dit-elle, que le nom donné au rameau de suppliant (*ικετηρία*) a pu devenir synonyme de supplication en général ») dont elle interroge la valeur matérielle et la valeur symbolique ; la position assise qui caractérise la supplication à l'autel (ou au foyer) et la distingue de la supplication « aux genoux » ; enfin, la supplication aux morts.

²⁸⁰ C'est ce lien qui se trouve thématiqué par le suppliant lorsqu'il qualifie par anticipation de φίλος (ou de φίλτατος) le menton ou la joue de celui qu'il supplie (cf. *Andr.* 574, *Héc.* 286, *IT* 1069).

contact direct où le suppliant cherche à toucher des parties du corps du supplié considérées comme des « réservoirs de vie » ou d'un contact indirect « à travers les éléments sacrés du pays appartenant au supplié », ce contact détermine l'acceptation ou le refus de la demande en établissant une solidarité effective²⁸¹ et nous verrons qu'il constitue effectivement l'enjeu de toute scène tragique de supplication.

Le lexique employé dans les énoncés tragiques reflète la diversité des modalités de supplication que l'on retrouve chez Euripide. Dans le cas de la supplication « aux genoux », où suppliant et supplié sont face à face, on distingue d'une part le mouvement du suppliant vers le supplié (que rend la préposition ou le préverbe *πρός*) qui, littéralement, « tombe vers » (*προσπίτνω* ou *προσπίπτω* en construction absolue ou transitive comme en *Andr.* 537, *Phén.* 924) et vient adopter une posture agenouillée ou accroupie²⁸² ; le geste du suppliant d'autre part qui tend le bras pour « toucher » (*ἄπτω*, *προσθιγγάνω*, *λαμβάνω*, construits avec le génitif de l'objet que l'on touche) la main (*χείρ* ou *δεξιὰ*), les genoux (*γόνυ*) ou le menton (*γένειον*) du supplié, mais également parfois sa barbe ou sa joue. Une ambiguïté à propos de ces derniers points de contact peut être ménagée par l'emploi de *γενειάς* au singulier, mais se trouve parfois tranchée avec l'emploi de synonymes spécifiques comme *θρίξ* (*Phén.* 923) ou *παρηίς* (*Héc.* 274). Ce contact peut connaître diverses nuances expressives, du mouvement d'approche de la main qui se pose sur les genoux (*Andr.* 895 *σοῖς προστίθημι γόνασιν ὠλένας ἐμάς*) ou les touche légèrement (*Andr.* 529 *γούνασι δεσπότου χρίμπτων*), à celle qui « se suspend » et en s'attachant ainsi étroitement, « fait violence » (*Hipp.* 325 *βιάζῃ χειρὸς ἐξαρτωμένης*), en passant par celle qui « s'enroule » autour des genoux (*Hécl.* 226 *ἄντομαί σε καὶ καταστέφω χεροῖν*, *Suppl.* 163-165 *γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί*²⁸³). Notons cette thématique de l'enroulement qui symbolise l'ensemble de la démarche suppliante, si l'on en croit le rapprochement opéré par D. Aubriot-Sévin entre ces mouvements enveloppants, les entrelacements des bandelettes autour des rameaux

²⁸¹ Sur le symbolisme de ce contact, cf. J. GOULD 1973, p. 96-97 et D. AUBRIOT-SÉVIN (p. 411-438) qui tranche la double interprétation possible de cet acte comme « transmission d'un influx vital du supplié au suppliant, ou atteinte symboliquement menaçante du suppliant envers le supplié » en faveur de la seconde hypothèse : il y aurait dans la supplication une sorte d'équilibre de la menace de mort entre le suppliant et le supplié. Sur le genou comme « siège de la puissance vitale et articulation de la vaillance » du héros homérique, cf. H. MONSACRÉ 1984, p. 54.

²⁸² On trouve également la formule *προσπίτνω* (*προσπίπτω*) *γόνυ* (*Héc.* 339, *Suppl.* 43-44, *Hél.* 947 où le geste est refusé), avec diverses variantes (*Andr.* 572 *τῶν σῶν πάρος πίτνουσα γονάτων*, *Suppl.* 163 *πίτνων πρὸς οὔδας*).

²⁸³ Dans les *Phéniciennes*, (Edipe refuse avec force d'apparaître comme lâche en ayant « enroulé ses bras autour du genou » de Créon (*Phén.* 1622-1623 *οὐ μὴν ἐλίξας γ' ἀμφὶ σὸν χεῖρας γόνυ / κακὸς φανοῦμαι*).

suppliants et les évolutions curvilignes des hymnes comparés à un tissage ou à un tressage²⁸⁴. Pour nous en tenir au rapprochement entre gestes et rameaux, il est explicite dans le langage euripidéen de la supplication. Le parallèle est souligné par un écho verbal dans les *Héraclides* : les enfants d'Héraclès ont « entouré l'autel (de rameaux) » (*Hclid.* 124 βωμόν καταστέψαντες), de la même façon que par la suite, Iolaos « entoure de ses mains » (*Hclid.* 226 καταστέφω χερσῶν) les genoux de Démophon. Mais c'est surtout l'absence de rameaux qui se trouve thématifiée dans la rhétorique de la supplication pour donner plus d'efficacité à l'expression du geste seul : pour Hermione, les bras qu'elle « porte aux genoux » d'Oreste « n'ont rien à envier aux bandelettes entortillées sur les rameaux », donc imitent leur enroulement (*Andr.* 894-895 στεμμάτων δ' οὐχ ἥσσονας σοῖς προστίθημι γόνασιν ὠλένας ἐμάς), pour Iphigénie, c'est son corps même, qu'elle « attache étroitement tout entier aux genoux » de son père, qu'elle assimile à un « rameau de suppliant » (*IA* 1216-1217 ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν / τὸ σῶμα τοῦμόν)²⁸⁵. Posture et geste peuvent enfin s'associer en un effet que l'on peut qualifier de « fondu enchaîné » dans des locutions comme περὶ σοῖσι γούνασιν ὧδε πίτνω (*Suppl.* 284-285) ou ἀμφὶ σὰν γενει- / ἄδα καὶ γόνυ καὶ χέρα προσπίτνων (*H.f.* 1207-1208), qui disent à la fois le fait de tomber à genoux et d'entourer, ou, de façon plus remarquable encore, dans un composé de πίπτω qui condense au maximum l'expression : alors qu'on trouve dans l'*Hécube* l'expression verbale sous forme développée ἀμφὶ σὸν πίπτω γόνυ (*Héc.* 787), expression que l'on retrouve à l'identique au vers 894 de l'*Hélène*, le vers 278 des *Suppliantes* présente une forme poétique composée ἀμφιπίτνω, hapax euripidéen forgé sur ἀμφιπίπτω, attesté quant à lui chez Homère et Sophocle (ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνυ καὶ χέρα δειλαία.).

Euripide a également mis en scène de façon récurrente le second type de supplication, la supplication à l'autel d'un dieu, et en a notamment tiré, à l'ouverture de quatre des tragédies conservées, des tableaux scéniques remarquables qui ont valu à celles-ci le qualificatif de « tragédies de la supplication ». S'y trouve bien exprimée la position particulière du suppliant assis au pied de l'autel : à côté des verbes signifiant « s'asseoir » (καθίζω/καθίζομαι,

²⁸⁴ D. AUBRIOT-SÉVIN 1992, n. 52 p. 421.

²⁸⁵ C'est un parallèle dans l'expression qui rapproche de la même manière le cri de la prière et le rameau que l'on tend vers la personne que l'on supplie, à travers le même emploi de ἐξάπτω dont le sens concret d'« attacher étroitement » ne doit être à mon sens affaibli : Oreste, touchant les genoux de Ménélas en suppliant, « y attache étroitement les prières qui tombent de sa bouche » littéralement « sans feuille » (*Or.* 383 ἀφύλλου στόματος ἐξάπτων λιτάς), donc « y attache non un rameau sacré, mais les prières qui jaillissent de sa bouche ».

θάσσω, ἔφημαι), relevons l'adjectif βώμιος (θεῶν) « qui se tient devant l'autel (des dieux) » (*Hclid.* 33, *Suppl.* 93-94). Si le contact avec le supplié n'est pas aussi direct et évident que dans la supplication face à face, il reste déterminant, que ce soit en touchant la statue représentant la divinité qui offre sa protection, comme le fait Andromaque dans le sanctuaire de Thétis (*Andr.* 115) ou tout simplement en s'asseyant sur les degrés de l'autel, comme le fait Créuse : c'est ce que souligne Ion lorsqu'il entend chasser les coupables des autels où ils sont assis (βωμόν ἴζειν) « car il n'est pas beau que la main des méchants touche les dieux » (*Ion* 1315-1316 οὐδὲ γὰρ ψεύειν καλὸν θεῶν πονηρὰν χεῖρα). Une certaine analogie dans l'expression du geste se fait même entendre entre les deux types de supplication : dans le geste d'Andromaque « jetant le bras autour de la statue de la déesse », geste dont la réalité scénique est soulignée par le déictique (*Andr.* 115 πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρα βαλοῦσα), se retrouve le double mouvement dynamique de projection (πρός) et d'enroulement (περὶ) du bras du suppliant autour des genoux du supplié.

De la supplication à l'autel apparaît scéniquement proche la forme de supplication aux morts que présente l'*Hélène*, dans la mesure où elle s'effectue sur le tombeau de Protée et non directement sur un cadavre. L'expression poétique du geste montre que le geste tient ici en réalité des deux grands types de supplication : si Ménélas est bien décrit comme étant « assis sur le tombeau » de Protée (*Hél.* 1203 κάθηται τῷδ' ... τάφῳ) et s'il refuse par αἰσχύνῃ de tomber aux genoux de Théonoé (*Hél.* 947 ἐγὼ σὸν οὔτ' ἂν προσπεσεῖν τλαίην γόνυ), la formule par laquelle il annonce son intention de faire une supplication au tombeau se révèle reproduire celle que nous avons trouvée appliquée aux genoux du supplié, où μνηῆμα est substitué à γόνυ (*Hél.* 961 ἀμφὶ μνηῆμα σοῦ πατρὸς πεσών²⁸⁶) ; de la même manière, Hélène s'était présentée dans le prologue comme suppliant de la façon dont elle supplierait un être vivant à genoux (*Hél.* 64-65 Πρωτέως μνηῆμα προσπίτνω τόδε / ἰκέτις, « je me prosterne devant la tombe de Protée »). Notons encore l'emploi du verbe πτήσσω ou de son composé ὑποπτήσσω pour qualifier Créuse « se blottissant de peur » contre l'autel d'Apollon comme Ménélas contre le tombeau de Protée, où le verbe dit de façon expressive le mouvement comme le sentiment qui l'inspire.

On relèvera enfin dans ces divers exemples de supplication l'ambivalence du contact instauré par le geste du suppliant, dont la force contraignante peut s'apparenter à une véritable

²⁸⁶ Cf. *Héc.* 787 et *Hél.* 894.

violence, comme l'a bien analysé D. Aubriot-Sévin. En témoignent dans le théâtre d'Euripide les réactions de Phèdre et d'Hippolyte au mouvement de supplication de la nourrice, que nous avons déjà comparées pour la forme de l'énoncé : ces réactions s'opposent en ce que Phèdre, ainsi « violentée » par la nourrice (retenons l'emploi au vers 325 du verbe βιάζομαι), finit par céder tandis qu'Hippolyte semble répondre à cette violence symbolique par un geste de menace réelle qui provoque une supplication de la nourrice pour sa vie²⁸⁷. L'activité suppliante est également désignée par le verbe φρουρεῖν au vers 103 des *Suppliantes* : le cercle que forment autour d'Æthra les mères argiennes, avec leurs rameaux pour toute arme, est présenté comme un encerclement hostile et assimilé à un véritable siège, que seule pourra lever la promesse de Thésée de venir à leur secours (*Suppl.* 102-103 ἰκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις / φρουροῦσί μ'... ἐν κύκλῳ)²⁸⁸.

Ces réflexions d'ordre lexical faites, c'est finalement une même stylisation de l'énoncé que je voudrais dégager, en identifiant le rôle que jouent les modalités énonciatives dans l'expression de ces divers types de supplication. L'examen du tableau récapitulatif de l'ensemble des formules gestuelles fait apparaître comme dominant l'énoncé déclaratif, dont l'usage pragmatique est à rapprocher de celui qui était le sien dans l'expression des gestes rituels de la prière aux dieux²⁸⁹. Nous retrouvons ici, dans la description sur le mode déclaratif du geste de la supplication, la force d'affirmation de la parole poétique qui pose le geste rituel en un véritable acte de profération. Ajoutons que lorsque l'interlocuteur est physiquement présent, comme c'est le cas dans la supplication à genoux, cette parole déclarative tend, sur le plan pragmatique, à exercer sur lui une pression comparable à l'énoncé injonctif : si tomber à genoux et toucher la main du supplié garantit en soi le succès de la supplication rituelle, l'efficacité du geste joué par l'acteur se trouve comme redoublée lorsque le suppliant le déclare et le détaille verbalement en employant des formules poétiques dont nous avons souligné la puissance évocatrice. Dans cette déclaration, supplication par le geste et

²⁸⁷ *Hipp.* 325-326 et 605-607. Je renvoie à l'analyse de l'expression interrogative de ces deux répliques dans la présentation générale des énoncés interrogatifs. Nous reviendrons plus loin sur les ambivalences de l'expression de la supplication (première partie, III, 2.2.).

²⁸⁸ Sur la dimension humaine et politique de la supplication dans les *Suppliantes*, ainsi que dans les *Héraclides*, cf. S. SAÏD 1978, p. 434-435.

²⁸⁹ Cette analogie stylistique ne saurait surprendre si l'on considère les diverses analogies sémantiques entre la prière, notamment dans les situations désespérées (cf. prière aux morts et prière à Apollon dans l'*Électre*), et la supplication, qui justifient que D. AUBRIOT-SÉVIN ait réservé une place à la supplication dans son étude sur la prière dans la Grèce ancienne : elle cherche ainsi à dissocier deux sphères qu'elle dit trop souvent confondues et à établir qu'il existe bien des rapports de concomitance fréquente entre les deux domaines mais qu'ils étaient parfaitement facultatifs, tandis que les tournures qui unissent le vocabulaire de la supplication à celui de l'imploration servent à renforcer le pathétique dans le langage tragique (p. 484-485).

supplication par la parole peuvent être coordonnées, comme en ces vers de l'*Hécube* où la vieille reine présente son mouvement suppliant vers Ulysse comme un simple écho de celui que ce dernier lui a adressé jadis :

ἀνθάπτομαί σου τῶνδε τῶν αὐτῶν ἐγώ
χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἱκετεύω τέ σε...

« je touche quant à moi en retour les points que tu as touchés et je te demande de me rendre la grâce d'alors, je te supplie... »²⁹⁰

Ils se trouvent plus souvent articulés selon une tournure que nous avons déjà observée comme récurrente dans l'expression des gestes de la prière et de la lamentation : le geste suppliant est décrit dans une participiale rattachée directement à un verbe déclaratif signifiant « supplier » ou « implorer », qu'il appuie avec force par ce procédé. Prenons l'exemple de cette déclaration faite par Amphitryon à Héraclès :

ἱκετεύομεν ἀμφὶ σὰν γενει-
άδα καὶ γόνυ καὶ χέρρα προσπίτνων

« nous te supplions, en tombant à tes pieds pour toucher ton menton, ton genou, ta main ! »²⁹¹

C'est ici qu'apparaît la singularité de l'acte de la supplication qu'a bien soulignée D. Aubriot-Sévin à l'égard de la prière, et qui concerne le rôle déterminant accordé dans le rituel aux gestes et aux attitudes²⁹² : « la supplication, réduite à sa plus simple expression, nous apparaît comme un acte muet, consistant en l'établissement d'un contact et si possible en la prise de certaines attitudes ». Cette singularité se retrouve, me semble-t-il, dans le langage même de la supplication. On remarque en effet une extension sémantique des verbes qui disent le mouvement vers ou le contact, comme ἀντομαι (« aller au-devant ») ou ἀντιάζω (« s'approcher de »), qui finissent par qualifier l'entreprise discursive de la supplication et signifier « implorer », « supplier » (par les mots), même si le sens concret du verbe grec ne s'efface pas entièrement²⁹³. C'est ce que l'on trouve également dans la prière qu'Électre fuyant

²⁹⁰ *Héc.* 275-276.

²⁹¹ *H.f.* 1207-1208.

²⁹² D. AUBRIOT-SÉVIN (1992, p. 438) : « elle est loin d'appeler nécessairement un discours ; en aucun cas elle ne saurait se voir confondue avec une entreprise de persuasion ».

²⁹³ *Cf. Hclid.* 226-227, *Andr.* 572-575. D. AUBRIOT-SÉVIN (1992, n. 7bis p. 408) rappelle à ce propos que « le sens originel de « toucher » pour les mots de radical ἱκ- a été établi par F. Létoublon [*Il allait, pareil à la nuit*]. *Les verbes de mouvement en grec : supplétisme et aspect verbal*, Paris, 1985] p. 144sq. ».

vers sa demeure à la vue d'Oreste et Pylade adresse à Apollon. Elle y utilise de façon remarquable le langage de la supplication, qu'elle juxtapose à l'objet de sa prière (*Él.* 221 ὃ Φοῖβ' ἸΑπολλων, προσπίτνω σε μὴ θανεῖν), au point de donner à προσπίτνω le sens même de « supplier ». À travers cet exemple d'énoncé à valeur performative, où il paraît presque facultatif de jouer le geste, se pose la question de la représentation effective, dans le jeu de l'acteur, des gestes ainsi décrits, et notamment du contact physique qui détermine la validité de la supplication, question décisive que pose l'analyse de toute scène de supplication²⁹⁴ et où, d'un point de vue stylistique, est en jeu la force d'affirmation de l'énoncé poétique sur le mode déclaratif.

Parmi ces énoncés déclaratifs, examinons à présent ceux qui décrivent le geste de la supplication du point de vue de l'observateur et remarquons qu'à l'exception du geste d'Ulysse décrit par Polyxène comme « cachant sa main droite sous son manteau et détournant son visage pour éviter qu'elle ne le touche » (*Héc.* 342-344), il s'agit principalement de descriptions, faites par le chœur ou un intervenant extérieur, plus rarement par le supplié lui-même, de supplications à l'autel, qui font écho aux descriptions subjectives données dans le prologue par les suppliants eux-mêmes. Dans les *Héraclides*, la formule d'Iolaos (*Hclid.* 33 *ἰκέται καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν*) est ainsi reprise et développée par le chœur (*Hclid.* 123-124 *ἰκέται κάθηνται παῖδες οἷδ' Ἡρακλέους / βωμὸν καταστέφαντες, ὡς ὄραξ, ἄναξ*), tout comme dans *Andromaque*, celle de la jeune femme (*Andr.* 44 *δόμων πάροικον Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον / θάσσω τόδ' ἐλθοῦσ'*) est répétée presque littéralement dans le premier vers de la *parodos* où le chœur s'adresse à Andromaque comme à celle qui « est assise depuis longtemps dans l'enclos et le sanctuaire de Thétis » (*Andr.* 117 *Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις δαρὸν*). Nous reviendrons sur ce jeu d'échos entre description subjective et description objective qui semble développer dans le théâtre euripidéen un procédé de mise en scène du geste utilisé par Eschyle²⁹⁵. Évoquons seulement ici la mise en relief du point de vue de l'observateur, alors que ces descriptions sont introduites par un ὄρω initial ou soulignées par une locution comme ὡς ὄραξ ou ὡς δέδορκας : le geste se trouve ainsi saisi de l'extérieur, comme attitude figée sous le regard d'autrui, c'est-à-dire, selon la définition que nous en avons proposée en introduction, comme *σχῆμα*.

²⁹⁴ Pour la reconstitution scénique et les discussions qu'elle engendre, je renvoie notamment aux études de M. KAIMIO (1988, p. 49-61) et de M. TELÒ (2002b) qui les contredit partiellement.

²⁹⁵ Cf. deuxième partie, II, 1.1. « la supplication collective à l'autel ».

Il est une seconde modalité énonciative importante, qui entretient avec l'énoncé déclaratif des rapports étroits et complémentaires, puisqu'elle peut même s'y insérer : c'est la modalité exclamative, au sein de laquelle nous pouvons identifier des énoncés en *πρός* + génitif de la partie du corps visée par le contact suppliant comme une forme particulière d'apostrophe²⁹⁶. L'analogie sur le plan pragmatique transparait en deux endroits avec différents effets dramatiques. Dans une pièce comme *Hécube* où nous avons déjà évoqué l'importance des apostrophes aux différentes parties du corps qui les dotent d'une sorte de vie autonome, la vieille reine substituée à la tournure courante *πρός γενείου* cette apostrophe remarquable *ὦ φίλον γενειον* (*Héc.* 286), par laquelle elle fait du menton de son ennemi son interlocuteur direct et cherche à déterminer le résultat de la supplication en le qualifiant déjà de *φίλος* ; dans les *Phéniciennes*, le désespoir de Créon se traduit par une véritable surenchère dans l'expression, alors que l'ellipse du nom au vocatif fait coexister les deux formes d'apostrophe et que la particule *ὦ* vient renforcer l'invocation aux genoux (*Phén.* 923 *ὦ πρόσ σε γονάτων καὶ γερασμίου τριχός*)²⁹⁷. Peut-on avancer, d'après ce que nous avons dit de l'importance des gestes et du contact dans la supplication, que de telles invocations à l'une des parties vitales du corps du supplié signifient qu'elles accompagnent naturellement l'exécution sur la scène d'un geste du suppliant, touchant ou cherchant à toucher menton, main ou genou ? On peut reprendre l'analyse menée par D. Aubriot-Sévin à partir de la tournure homérique *λίσσομαι γούνων* pour souligner que la formule *πρός* + génitif ne dit pas en soi le contact, ni même l'élan vers, mais garde le sens plein d'un génitif ablatif d'origine (« de la part de »), et que c'est au premier chef comme « origine de l'objurgation présentée » que sont invoquées les parties vitales du corps du supplié, comme le sont les dieux dans la prière²⁹⁸. Ce n'est donc que dans une relation facultative d'accompagnement à l'égard de ces apostrophes que se situe le geste joué par l'acteur, et les indices qui permettent de dire si la formule renvoie à un geste effectif de l'acteur ou s'il s'agit d'une invocation purement verbale – ce que J. Gould nomme

²⁹⁶ Voir la présentation des énoncés exclamatifs *supra*. Notons, à côté de ces apostrophes, deux exemples d'énoncés exclamatifs « pleins » : *Héc.* 836-840 et *Hél.* 831.

²⁹⁷ Cf. également *Hipp.* 607. Remarquons en outre la particularité stylistique que présente l'inclusion du pronom personnel de la personne suppliée entre la préposition *πρός* et son régime, que le verbe « implorer » ou « supplier » soit exprimé ou non. Un effet particulier est tiré de cette formule d'ouverture dans un vers de *Hypsipyle* (*Hyps.* 758N. ca. 856 *ὦ πρόσ σε γονάτων ἰκέτις, Ἀμφίαραεω, πίτνω* « Par tes genoux ! en suppliante, Amphiaraios, je tombe ») : comme le suggère G.W. BOND (1973, *comm. ad loc.*), le vocatif de la personne suppliée semble comme appelé dans la suite du vers par *σε* et la particule *ὦ*, malgré la dissociation, et *πίτνω* par la mention des genoux : le caractère lâche et imbriqué de la construction, ainsi que le nombre élevé de résolutions, exprimerait ainsi le trouble qui agite l'esprit d'Hypsipyle.

²⁹⁸ Cf. D. AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 444-447.

« supplication figurative » – sont à chercher dans la présence d'un déictique par exemple, qui vient appuyer le sens concret de la formule (surtout s'il est placé, comme c'est le cas, après une coupe ou entre deux coupes²⁹⁹), dans une description simultanée du geste sur le mode déclaratif ou interrogatif, ou dans un commentaire ultérieur : lorsque Créon ponctue d'un λόγους ἀναλοῖς (« tu dépenses vainement tes paroles») l'exclamation suppliante de Médée où les genoux du roi sont invoqués en même temps que la nouvelle fiancée (*Méd.* 324 πρὸς σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης), il est ainsi légitime de parler de supplication verbale. Le commentaire ultérieur de Médée qui évoque un contact physique (*Méd.* 370 οὐδ' ἂν ἠψάμην χερσῶν, « je ne l'aurais pas touché de mes mains ») invite en revanche à rechercher entre ces deux points s'il est un énoncé auquel peut correspondre l'exécution d'un tel geste. Aussi est-il tentant de retenir pour le vers 339 (τί δαὶ βιάζῃ κοῦκ ἀπαλλάσῃ χθονός; « pourquoi donc te trouves-tu contrainte par la force et ne débarrasses-tu pas le pays ? ») la correction de Wilamowitz, rejetée par D.L. Page et adoptée par J. Diggle, et de lire τί δ' αὖ βιάζῃ κοῦκ ἀπαλλάσῃ χερρός; : cela permet, en prenant βιάζομαι comme une forme moyenne au sens d'« user de violence », d'interpréter ce vers comme la réaction typique du supplié surpris par la contrainte qui lui est faite : « pourquoi donc me faire violence et ne pas lâcher ma main ? »³⁰⁰. On comprend mieux ainsi que Créon cède à ce point du dialogue.

À cette expression interrogative de l'émotion du supplié devant le geste suppliant qui lui est imposé, comme c'est encore le cas de Phèdre (*Hipp.* 325)³⁰¹, on ajoutera celle qui, mettant en question le geste décrit, exprime une certaine distance de la part du supplié. S'il s'agit, paradoxalement, pour Théonoé la prophétesse, de questionner véritablement Héléne sur les motivations de son attitude suppliante (*Hél.* 1238 τί χρῆμα θηρῶσ' ἰκέτις ὠρέχθης ἔμοῦ;), la réponse sur le mode interrogatif que renvoient Ménélas au fils d'Andromaque et Tirésias à Créon (*Andr.* 537 et *Phén.* 924 τί με προσπίτνεις ;) vaut, nous l'avons dit, pour l'expression du refus³⁰².

L'emploi de l'impératif, enfin, est sporadique et divers. Les *Suppliantes* offrent un cas

²⁹⁹ Cf. *Méd.* 709, *Héc.* 752, *IT.* 701, *Hél.* 1237.

³⁰⁰ C'est cette leçon que retient J. GOULD (1973, n. 58, p. 85) sur la foi du parallèle établi par Wilamowitz avec *Hipp.* 325.

³⁰¹ Dans *l'Hécube*, c'est inversement la suppliante qui commente avec émotion le mouvement de retrait effectué en silence par le supplié (*Héc.* 812 οἴμοι τάλαινα, ποῖ μ' ὑπεξάγεις πόδα; « hélas, malheureuse, où me dérobes-tu ton pas ? »). Observons toutefois d'après le lexique employé que ce n'est plus le geste de supplication qui se trouve ici exprimé, mais le mouvement de retrait.

³⁰² Sur cet emploi de l'interrogatif τί;, cf. *supra* la présentation générale des énoncés interrogatifs.

unique d'auto-exhortation rituelle dans l'injonction lancée par le chœur des mères argiennes à « aller supplier [Thésée] en pressant les bras à ses genoux » (*Suppl.* 272 ἀντίασον γονάτων ἐπι χεῖρα βαλοῦσα), injonction reprise sur le mode de la déclaration tout aussi rituelle quelques vers plus loin (*Suppl.* 278 ἄντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνυ καὶ χεῖρα δειλαία). Exception faite de ce contexte énonciatif particulier, sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie, les autres cas d'énoncés impératifs sont remarquables dans la mesure où, prenant le pas sur ceux qui sont habituellement dominants dans la supplication (déclaration et apostrophe), ils transforment radicalement l'appréciation de la situation dramatique. Il s'agit d'une part de l'exhortation d'une mère invitant son enfant à faire les gestes qu'elle ne peut faire, telle Andromaque qui a les mains liées, ou à refaire ceux qu'elle a faits en vain, telle Hécube constatant l'échec de sa prière auprès d'Ulysse pour sauver Polyxène. Dans l'*Andromaque*, il apparaît encore que les deux descriptions du geste qui encadrent le mouvement de supplication de l'enfant (l'une sur le mode impératif par celle qui la provoque, l'autre sur le mode interrogatif par celui qui la repousse) soulignent par contraste l'absence, dans la bouche de l'enfant, de description de ce mouvement ou d'apostrophe rituelle et donc le caractère incomplet et inefficace de sa demande³⁰³, tandis que l'injonction de la vieille Hécube (*Héc.* 339 πρόσπιπτε δ' οἰκτρῶς τοῦδ' Ὀδυσσέως γόνυ) n'en fait que mieux ressortir la fermeté du ton de la jeune Polyxène qui décrit sur le mode déclaratif, et non sur le mode interrogatif, chargé d'émotion, le geste du supplié qui esquive la supplication :

ὄρῳ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος.

« Je te vois, Ulysse, cacher ta main droite sous ton manteau, et détourner le visage, de peur que je ne touche ta joue »³⁰⁴.

Il s'agit d'autre part d'une exhortation du chœur à Créuse au plus fort du danger (*Ion* 1258 ἕξε νυν πυρᾶς ἔπι) : se trouve ici soulignée la force du sentiment d'insécurité que peut lui inspirer l'autel du dieu qui l'a violentée, puisqu'il semble empêcher le mouvement habituellement spontané de s'y réfugier et qu'il n'est dominé que par la peur provoquée par

³⁰³ Entre l'invitation formulée par sa mère à « implorer le maître en touchant légèrement ses genoux » (*Andr.* 528-529 λίσσου, γούνασι δεσπότου / χρίμπτων, ὃ τέκνον) et la remise en question de son mouvement par Ménélas (*Andr.* 537 τί με προσπίτνεις...;), l'enfant supplie Ménélas en l'appelant seulement φίλος (*Andr.* 530-531).

³⁰⁴ *Héc.* 342-344.

l'apparition de ses poursuivants jointe à une répétition de l'injonction du chœur. Et l'on peut noter comme, après que la description d'Ion a confirmé le mouvement de Créuse (*Ion* 1279-1281), la déclaration solennelle de la réfugiée à l'autel résonne dans la bouche de Créuse d'une ambiguïté toute tragique, puisqu'elle dit « donner au dieu son corps » qu'il lui a déjà pris (*Ion* 1285 *ἱερὸν τὸ σῶμα τῷ θεῷ δίδωμι ἔχειν*).

S'ajoutent encore des ordres destinés à briser le contact suppliant pour pouvoir le refuser, qui soulignent bien la tension de telles situations dramatiques. L'emploi suppliant de l'impératif dans la bouche de Phèdre (*Hipp.* 333 *ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθης*) montre l'ambivalence de la supplication menée par la nourrice, d'où jaillira la révélation funeste, en la présentant comme une véritable épreuve de force que tente vainement de remporter l'héroïne. Je conclurai cette présentation stylistique sur trois exhortations destinées à faire se relever le suppliant assis près d'un autel, qui peuvent être classées de façon significative dans la rubrique regroupant les mouvements pathétiques individuels de s'affaisser et de se relever, puisqu'elles en épousent le vocabulaire³⁰⁵. Leur petit nombre fait en effet apparaître par contraste l'absence habituelle de l'indication marquant le relèvement du suppliant³⁰⁶. Ces énoncés impératifs se présentent donc comme des exceptions qui soulignent un dévoiement pathétique du mouvement, lorsqu'il s'agit pour le héraut dans les *Héraclides* et pour Ménélas dans l'*Andromaque* de faire violence au suppliant, ou un simple effet de réel dans la mise en scène détaillée du geste concret, lorsqu'il s'agit pour le vieux Pélée de tenter de dénouer les liens d'Andromaque.

L'expression des gestes rituels et solennels nous a donc révélé, dans un langage mêlant vocabulaire spécialisé et expressions poétiques remarquables, une stylisation de l'énoncé par la prédominance de modalités spécifiques qui traduisent la nature codifiée de ces gestes. L'examen des différents tableaux de gestes montre qu'une telle stylisation imprègne un autre type de gestes qui ne sont pas des gestes rituels mais reflètent, à travers notamment la notion d'*αἰδώς*, des codes et des comportements sociaux liés à une émotion précise : il s'agit des mouvements de tête réalisés sur scène entre des personnages qui interagissent, mouvements

³⁰⁵ Il s'agit d'Iolaos et d'Andromaque, réfugiés à l'autel du dieu où ils sont assis en position suppliante, comme l'ont souligné les descriptions répétées à l'ouverture des deux pièces (*Hcl.* 59 *ἀνίστασθαί σε χρῆ*, *Andr.* 380 *ἀλλ' ἐξάνιστω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς*, *Andr.* 717 *ἔπαιρε σαυτήν*).

³⁰⁶ C'est à cette absence que se propose de remédier M. TELÒ dans sa seconde étude consacrée à la supplication (2002b, p. 10 : « *mentre il momento in cui un personaggio si getta a terra per dare realizzazione all'hikesia riceve costante segnalazione testuale, il movimento scenico opposto, quello con cui lo stesso personaggio si alza in piedi, rimane privo di menzione verbale* »).

qui se révèlent jouer un rôle important dans le déroulement du dialogue entre ces personnages et auxquels cette stylisation de l'énoncé tend à conférer une véritable autonomie sur la scène euripidéenne.

2.2. Gestes et attitudes exprimant une émotion au sein de la communication tragique

2.2.1. Baisser ou détourner la tête vs lever ou tourner la tête avant de parler

Observons d'emblée que les mouvements de la tête décrits ou évoqués comme réalisés sur la scène tragique mettent le plus souvent en jeu le regard du personnage³⁰⁷, tandis que l'évocation de ce regard, selon la direction qui en est décrite, peut dire par métonymie l'orientation du visage considéré comme πρόσωπον³⁰⁸. Du point de vue du geste joué, une telle association renvoie à l'utilisation du masque qui rend la direction du regard impossible à représenter, tandis que l'orientation de la tête peut tout à fait la figurer. Et lorsque ces mouvements ont lieu entre des personnages qui interagissent sur la scène tragique, c'est, à travers le regard, le lien entre ces personnages qui se trouve en jeu : selon qu'un personnage tourne la tête, donc le regard, vers un autre ou la détourne, la baisse, la cache, un lien visuel est établi, soutenu ou brisé. On peut ainsi distinguer deux séries de mouvements contraires : l'une qui dit nettement la rupture du contact visuel à travers des expressions signifiant « baisser » les yeux (κατηφέω ὄμμα / κατηφές ὄμμ' ἔχω³⁰⁹), « diriger » ou « garder les yeux fixés au sol » (πρὸς γῆν ὄμμα βάλλω, εἰς γῆν ἐρείδω ὄμμα), « détourner » le visage ou les yeux (ἔμπαλιν στρέφω), expression à laquelle nous pouvons adjoindre celle, dans l'*Hécube*, de « présenter au regard d'autrui son dos incliné » (προσώπῳ νῶτον ἐγκλίνω) ; l'autre qui dit la rencontre des regards, indirectement à travers le fait de « redresser la tête » (ὀρθῶ πρόσωπον / κάρα), « relever la tête » (ἐπαίρω κάρα, κρᾶτα, δέρην), la

³⁰⁷ Font seulement exception deux mouvements précis de la tête où entre en jeu le contact avec la main et non la rencontre entre deux regards : « détourner la joue » pour la soustraire à la main du suppliant (*Héc.* 342-344) et « tenir la tête droite » pour être recoiffé de la main de Dionysos (*Bacch.* 933), geste sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie, II, 3.2.

³⁰⁸ Sur le lien sémantique entre πρόσωπον et ὄμμα, cf. P. CHANTRAINE 1968, s.v. πρόσωπον et I. RIZZINI 1998, p. 106. L'on trouve dans les *Phéniciennes* un exemple explicite de leur emploi interchangeable : après que Polynice s'est lui-même exhorté à porter les yeux de tous côtés (*Phén.* 265-266 ὄμμα πανταχῆ διουστέον / κάκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο), il décrit rétrospectivement ce même mouvement comme κυκλῶν πρόσωπον (*Phén.* 364 « faisant tourner son visage »).

³⁰⁹ Sur l'adjectif homérique rare κατηφής qui se rencontre uniquement chez Euripide dans la tragédie grecque, je renvoie à la note que lui consacre V. DI BENEDETTO (1965) au vers 881 de l'*Oreste* (« non è affatto escluso che Euripide abbia ripreso l'aggettivo omerico dandogli un' accezione diversa, che forse derivava dall' uso che il termine poteva avere acquistato nel linguaggio scientifico »).

« tourner vers » (ἐπιστρέφω κάρα), ou la « montrer en face » (δείκνυμι τὸ πρόσωπον ἐναντίον), comme directement à travers le fait de « regarder vers » (βλέπω πρὸς ou προσβλέπειν, βλέπω εἰς) ou encore « regarder en face » (προσβλέπω ἐναντίον) et « regarder en redressant les yeux » (προσβλέπω ὀρθαῖς κόραις) ; l'on voit dans ces dernières formules comme jeux de regard et mouvements de la tête sont indissociables dans le détail de l'expression.

Ces mouvements reflètent d'une part ceux de la vie quotidienne, comportements spontanés ou dictés par des codes sociaux. Sur la scène tragique, on détourne le visage en signe d'horreur, telle Médée recevant « sans joie » la nouvelle que lui apporte le messager puisque l'accueil favorable réservé à ses présents par la fille de Créon signifie pour elle la mise à mort de ses propres fils³¹⁰. On baisse les yeux par honte (αἰδώς est ici synonyme d'αἰσχύνη), comme l'explique Oreste qui fuit le regard de Tyndare après son acte³¹¹, ou Clytemnestre qui, par honte d'avoir brigué un mariage fictif (IA 848 αἰδοῦμαι τάδε), fuit celui d'Achille³¹², ou encore Hécube qui dit rougir (Héc. 968-970 αἰσχύνομαι... αἰδώς μ' ἔχει) de la misère où Polymestor la voit plongée et invoque à l'appui, comme une justification supplémentaire, la coutume (νόμος) qui prescrit aux femmes de baisser les yeux devant un homme³¹³. Les yeux (donc le visage) que l'on tient baissés entrent également dans la composition d'une attitude générale de tristesse et d'accablement : c'est ainsi qu'Iolaos est décrit « gisant, les yeux à terre » (Hclid. 633 τί χρῆμα κεῖσαι καὶ κατηφές ὄμμ' ἔχεις;), ou qu'Iphigénie implore son père de « décontracter son sourcil et de déployer son

³¹⁰ Méd. 923-924 (αὕτη, τί) ... στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα,
κοῦκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχη λόγον;

« Mais toi, pourquoi [...] as-tu détourné ta blanche joue et accueilles-tu sans joie mon discours ? »

³¹¹ Or. 460-461 οὗ μάλιστα αἰδώς μ' ἔχει
εἰς ὄμματ' ἐλθεῖν τοῖσιν ἐξειργασμένοις
« j'ai plus que tout honte de rencontrer son regard après ce que j'ai accompli »

³¹² IA 851-852 χαῖρ'· οὐ γὰρ ὀρθοῖς ὄμμασίν σ' ἔτ' εἰσορῶ,
ψευδῆς γενομένη καὶ παθοῦσ' ἀνάξια

« adieu ! Je ne peux plus te regarder la tête haute, après ces mensonges et le traitement indigne dont j'ai été victime »

³¹³ Héc. 968-975 αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς. [...] κοῦκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις. [...] ἄλλως δ' αἰτίον τι καὶ νόμος,
γυναικάς ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον.

« J'ai honte de te regarder en face, Polymestor, dans l'état misérable où tu me vois [...] et je ne saurais te fixer droit dans les yeux [...] d'ailleurs, ainsi le veut cette loi, qui interdit aux femmes de regarder les hommes en face ».

regard bien-aimé » vers elle (IA 648 μέθες νυν ὄφρῶν ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον). C'est cette attitude d'accablement silencieux observée par Hippolyte devant les accusations proférées contre lui à la mort de Phèdre qui conduisent son père, l'interprétant comme un signe de honte, à l'exhorter à relever la tête³¹⁴. Car, à l'inverse, soutenir le regard d'autrui, le regarder dans les yeux est un signe d'attachement et de confiance qui fait partie intégrante de la relation vivante de *φιλία*, d'innocence et de franchise³¹⁵, mais encore de courage, comme l'attestent la protestation d'Agamemnon à l'égard de Ménélas³¹⁶ et les injonctions adressées par Alcmène à Eurysthée³¹⁷. L'on retrouve en définitive la nature construite des gestes dramatiques, qui imitent les gestes de la vie tout en les réduisant par une opération de cristallisation et de simplification symbolique.

Mais on voit d'autre part, et c'est ce qui nous intéressera dans ces divers gestes, le rôle particulier que peuvent jouer sur la scène tragique de tels mouvements de regard au sein de la communication entre les personnages mis en présence. Si l'on excepte la déclaration faite par Hécube à l'ouverture de son dialogue avec Polymestor, où la répétition des formules qui disent la soumission du regard vise précisément à tromper l'interlocuteur sur ses intentions³¹⁸, il apparaît que le personnage qui rompt le contact visuel ne dialogue plus non plus, tandis qu'à l'inverse l'instauration de ce contact visuel initie l'échange verbal et tend à garantir le déroulement de la communication. Or ce lien entre geste et silence ou geste et parole se trouve explicitement formulé chez Euripide. L'absence de contact visuel avec l'interlocuteur est soulignée en même temps que le silence qu'il observe dans l'*Hécube* :

ΑΓ. Τί μοι προσώπῳ νῶτον ἐγκλίνασα σόν
 δύρη, τὸ πραχθὲν δ' οὐ λέγεις;

Agamemnon (à Hécube). – Pourquoi opposes-tu à mon visage ton dos, et gémis-tu, sans me dire ce qui s'est passé ?³¹⁹

³¹⁴ *Hipp.* 946-947 δεῖξον δ', ἐπειδὴ γ' ἐς μίασμ' ἐλήλυθας,
τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρί

« puisque tu en es venu à te souiller de la sorte, présente ton visage, là, face à ton père ».

³¹⁵ C'est ce que traduit la déclaration du serviteur d'Athamas dans le *Phrixos* (*Phrixos A / B* fr. 10 v. 17-18).

³¹⁶ *IA* 321 μῶν τρέσας οὐκ ἀνακαλύψω βλέφαρον, Ἄτρεως γεγώς;
 « est-ce que par hasard la couardise me ferait baisser les yeux, à moi le fils d'Atrée ? »

³¹⁷ *Hcl.* 942-944 πρῶτον μὲν οὖν μοι δεῦρ' ἐπίστρεψον κάρα
καὶ τλήθι τοὺς σοὺς προσβλέπειν ἐναντίον
 ἐχθρούς

« tout d'abord tourne donc la tête ici vers moi et ose regarder en face tes ennemis »

³¹⁸ Voir la note *supra* où est cité le texte d'*Héc.* 968-975.

³¹⁹ *Héc.* 739-740.

ou encore, dans l'ordre inverse, dans l'*Ion* :

ΕΟΥ. Σιγᾶς; Τί πρὸς γῆν ὄμμα σὸν βαλὼν ἔχεις... ;

Xouthos (à Ion). – Tu te tais ? Pourquoi gardes-tu les yeux fixés sur le sol ?³²⁰

tandis que le regard est clairement présenté comme un prélude au discours dans l'*Iphigénie à Aulis* :

ΜΕ. βλέψον εἰς ἡμᾶς, ἔν' ἀρχὰς τῶν λόγων ταύτας λάβω

Ménélas (à Agamemnon). – Regarde vers moi, afin de j'y trouve le commencement de mon discours³²¹.

Mais c'est surtout dans les *Phéniciennes* qu'est énoncée la règle fondamentale de la bonne communication entre deux personnes, présentant l'attitude physique comme la condition même du dialogue. Écoutons Jocaste invitant ses fils ennemis à se regarder l'un l'autre avant de parler :

σύ τ' αὖ πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε,

Πολυνεΐκες· ἐς γὰρ ταῦτόν ὄμμασιν βλέπων

λέξεις τ' ἄμεινον τοῦδέ τ' ἐνδέξῃ λόγους.

« Quant à toi, Polynice, tourne le visage vers ton frère : si vos regards se croisent, mieux tu parleras et mieux tu accueilleras ses discours »³²².

C'est dans cette perspective que l'expression des mouvements de la tête et du regard me paraît présenter une stylisation énonciative remarquable, qui permet de mettre en relief certains codes régissant le dialogue entre les personnages et dépasse en la contournant la représentation problématique du regard dans un jeu masqué.

On observe en effet une répartition significative des énoncés, en fonction de la nature du geste, entre deux modalités principales. Par le tour interrogatif se trouve d'une part soulignée, du point de vue de l'observateur, l'exécution du geste qui rompt le contact visuel, autant que, par conséquent, le silence observé par celui qui a accompli ce geste. Il s'agit presque exclusivement de tournures introduites par un τί interrogatif³²³, tournures qui

³²⁰ *Ion* 582.

³²¹ *IA* 320.

³²² *Phén.* 457-459.

³²³ À côté de la forme simple τί, on trouve la forme τί δαί, plus familière, ou τί χρῆμα, que l'on rencontre seulement chez Euripide au sens de « pourquoi ? ». Notons également le rapprochement expressif entre l'interrogatif et le datif éthique (τί μοι) que nous avons souligné dans la présentation générale des énoncés interrogatifs.

permettent, comme nous l'avons vu dans la présentation générale des différents énoncés, de décrire le geste de façon particulièrement expressive³²⁴. Voici un tableau qui les recense :

<i>Méd.</i> 922-923	Αὕτη, <u>τί</u> χλωροῖς δακρύοις τέγγεις κόρας, στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα...;
<i>Méd.</i> 1012	<u>Τί</u> δαὶ κατηφεῖς ὄμμα...;
<i>Méd.</i> 1040	Φεῦ φεῦ· <u>τί</u> προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
<i>Hcl.</i> 633	<u>Τί</u> γοῆμα κεῖσαι καὶ κατηφές ὄμμα ἔχεις ;
<i>Héc.</i> 739-740	<u>Τί</u> μοι προσώπω νῶτον ἐγκλίνασα σόν...;
<i>Ion</i> 582	Σιγᾶς; <u>Τί</u> πρὸς γῆν ὄμμα σὸν βαλὼν ἔχεις...;
<i>IA</i> 1122-1123	Τέκνον, <u>τί</u> κλαίεις, οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὄραξ, <u>εἰς</u> γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους;

Il apparaît que le vers présente une structure relativement fixe, où τί est placé soit en tête de vers, soit au troisième pied après le vocatif de la personne qui fait le geste, une exclamation de douleur ou une brève interrogation, donnant ainsi une impulsion forte à la description qui est alors développée avec précision, qu'elle soit introduite directement par l'interrogatif, ou indirectement sous la forme d'un verbe coordonné ou d'un participe dépendant du verbe principal.

Par le tour impératif s'exprime d'autre part l'effort pour établir ou rétablir, par un mouvement de tête ou du regard, un contact visuel entre les personnages et, avec lui, un dialogue. Toutes les exhortations à regarder vers, lever ou tourner la tête se présentent comme un préliminaire ou un soutien pour l'échange verbal, qu'il s'agisse de maintenir un lien vivant entre une épouse qui défaille et ses enfants dans l'*Alceste*, de provoquer la parole de reconnaissance dans l'*Électre*, ou d'assurer la réception d'un discours spécifique, récit de messenger dans les *Héraclides* et l'*Hécube*, supplication d'Iolaos à Démophon dans les *Héraclides* et d'Iphigénie à son père dans l'*Iphigénie à Aulis*, jugement rendu par Alcmène à l'égard d'Eurysthée dans les *Héraclides* et par Thésée à l'égard de son fils dans l'*Hippolyte*, dialogue entre ennemis dans les *Phéniciennes*. Cette exhortation peut venir de celui qui concerne directement l'échange visuel et verbal, mais aussi d'une personne tierce comme c'est le cas lorsque de jeunes enfants doivent être l'objet de ce regard ou lorsqu'un personnage est en position d'arbitre, telle Jocaste cherchant dans les *Phéniciennes* à mettre en scène le

³²⁴ Seules variations remarquables, la protestation d'Agamemnon (*IA* 321, citée en note *supra*) qui se présente comme une forme expressive de dénégation (à travers la tournure μῶν... οὐκ + futur) du geste sous-entendu dans l'exhortation de Ménélas, celui de baisser les yeux, et les énoncés interrogatifs qui disent, lors de la reconnaissance, la surprise provoquée non par la rupture du contact visuel mais au contraire par le contact visuel (*Alc.* 1124, *Él.* 558, *Hél.* 557).

dialogue de réconciliation entre les frères qui se haïssent. Ajoutons encore que c'est par analogie, tant sémantique que dramatique, le geste étant en relation avec la parole, que se trouve placée ici l'auto-exhortation d'Hécube à soulever son cou dans les *Troyennes*³²⁵ : le rapprochement avec les tournures exhortatives adressées à un interlocuteur fait encore davantage ressortir la forme d'aliénation vis-à-vis de soi qui transparait dans ces tout premiers mots prononcés par un personnage toujours étendu sur le sol. Examinons maintenant de plus près la structure des vers qui contiennent ces appels à regarder :

<i>Alc.</i> 388-390	<u>ὄρθου πρόσωπον</u> ... <u>βλέψον πρὸς αὐτούς</u> , <u>βλέψον</u> .
<i>Alc.</i> 1121	<u>βλέψον πρὸς αὐτήν</u> ...
<i>Hcl.</i> 225	<u>βλέψον πρὸς αὐτούς</u> , <u>βλέψον</u> ...
<i>Hcl.</i> 635	<u>ὄρθωσον κάρα</u>
<i>Hcl.</i> 942-944	πρῶτον μὲν οὖν μοι <u>δεῦρ' ἐπίστρεψον κάρα</u> καὶ τλῆθι τοὺς σοὺς <u>προσβλέπειν ἐναντίον</u> <u>ἐχθρούς</u>
<i>Hipp.</i> 946-947	<u>δεῖξον δ'</u> , ... <u>τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρί</u>
<i>Héc.</i> 500	(πλευράν) <u>ἔπαιρε</u> καὶ τὸ πάλλευκον <u>κάρα</u>
<i>Héc.</i> 679	... ἀλλ' <u>ἄθρησον</u> σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ
<i>Suppl.</i> 289	<u>ἔπαιρε λευκὸν κρᾶτα</u> , μὴ δακρυρροεῖ
<i>Él.</i> 567	<u>βλέψον νυν ἐς τόνδ'</u> , ὦ τέκνον, τὸν φίλτατον
<i>Phén.</i> 457	<u>σύ τ' αὖ πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε</u>
<i>IA</i> 320	<u>βλέψον εἰς ἡμᾶς</u> ...
<i>IA</i> 648	... <u>ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον</u>
<i>IA</i> 1238	<u>βλέψον πρὸς ἡμᾶς</u> , <u>ὄμμα δὸς</u> (φίλημά τε)
<i>Tél. fr.</i> 37 v. 2	<u>τόλμα δὲ προσβλέπειν με</u> ...

Ce relevé permet de montrer les répétitions verbales entre ces énoncés, voire l'existence de véritables formules attachées à une place fixe du vers. La plus frappante est l'expression βλέψον πρὸς/εἰς αὐτούς/αὐτήν/ἡμᾶς, toujours située dans le premier hémistiche, tandis que, pour un effet particulièrement insistant, βλέψον (ou, en une variante poétique, ὄμμα δὸς dans *Iphigénie à Aulis*) peut être répété au début du deuxième hémistiche. D'autres formules peuvent se rencontrer dans un hémistiche ou dans un autre, telle ὄρθου πρόσωπον que l'on trouve avant la coupe penthémimère dans *Alceste* et après la coupe hephthémimère, sous la forme ὄρθωσον κάρα, dans les *Héraclides*. Une formule comme

³²⁵ *Tr.* 98-99 ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλήν
ἐπάειρε, δέρην...

Pour la discussion du texte de ces vers, cf. *supra* dans la présentation générale des énoncés impératifs.

ἔπαιρε κάρρα/κράτα peut constituer un premier hémistiche sous la forme ἔπαιρε λευκὸν κράτα (*Suppl.* 289) et se greffer sur une expression similaire πλευρᾶν ἔπαιρε pour remplir tout le vers (*Héc.* 500). D'autres enfin se développent au-delà du vers, comme dans l'*Hippolyte* (*Hipp.* 946-947). Il me semble ainsi que toutes ces formules qui soulignent l'importance du regard entre les personnages en présence sur la scène tragique, viennent expliciter chez Euripide, par l'insistance et le travail de l'expression, les codes de la communication tragique et constituent en quelque sorte à elles seules un système de représentation du regard dissimulé sous le masque.

À côté de ces deux modalités dominantes, où l'une décrit le geste qui rompt le contact, et l'autre appelle celui qui l'établit ou le rétablit, l'énoncé déclaratif qui justifie la rupture du contact visuel a une valeur purement explicative : Hécube dit « rougir de regarder en face » celui qui la voit déchu de son faste d'autrefois et qu'elle s'apprête en réalité à mettre à mort (*Héc.* 968 et 972 αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον... κοῦκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις), et Clytemnestre commente son adieu à Achille en déclarant qu'elle « ne [peut] plus [le] regarder la tête haute » (*IA* 851 οὐ γὰρ ὀρθοῖς ὄμμασιν σ' ἔτ' εἰσορῶ)³²⁶. À cette valeur de commentaire s'oppose la pleine affirmation de ceux qui disent positivement le fait de regarder vers et soulignent ainsi le lien existant entre les personnages. C'est avec une résonance presque solennelle que Mégara déclare avec insistance « regarder [ses enfants] pour la toute dernière fois » (*H.f.* 457 πανύστατ' ὄμμασιν προσδέρκομαι), qu'Iphigénie dit « poser le regard » sur les femmes du chœur avant d'implorer leur aide, en les qualifiant déjà de φίλταται (*IT* 1056 εἰς ὑμᾶς βλέπω), et que Jocaste dit « avoir enfin revu, après des jours innombrables, le visage » de Polynice (*Phén.* 305-306 χρόνῳ σὸν ὄμμα μυρίαίς τ' ἐν ἀμέραις / προσεῖδον et l'on notera ici l'emploi de ὄμμα qui fait porter l'accent sur la rencontre des regards). On voit dans ce dernier cas que l'on n'est plus dans le strict domaine de la communication tragique mais dans l'expression pathétique d'un lien entre les personnages que nous étudierons plus loin.

Ajoutons enfin l'emploi d'une image particulièrement éloquente et bien choisie pour décrire sous le masque le mouvement du regard et le mouvement de tête qui le figure, celle de la tête de Gorgone, évoquée à deux reprises. La première mention est une référence claire au

³²⁶ Observons que lorsque Médée se dit incapable de soutenir la vue de ses enfants (*Méd.* 1076 ... οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν / οἷα τε παῖδας), dont elle a décrit auparavant la force du regard et du sourire dirigés vers elle (*Méd.* 1040), il semble qu'elle détourne moins elle-même la tête qu'elle n'écarte les enfants de sa vue en les faisant rentrer dans la maison (*cf. Méd.* 1076 χωρεῖτε χωρεῖτ').

mouvement de Persée, bien attesté sur les représentations figurées³²⁷, qui a détourné la tête pour fuir le regard pétrifiant du monstre et pouvoir le tuer. Que l'on attribue dans l'*Alceste* l'expression γοργόν' ὡς καρατομῶν (*Alc.* 1118) à Héraclès ou à Admète lui-même³²⁸ après que celui-ci a déclaré solennellement tendre la main vers la jeune femme, comme le lui ordonnait le demi-dieu (καὶ δὴ προτείνω), la comparaison fait entendre explicitement qu'Admète adopte alors la posture du héros, le bras en avant et la tête rejetée en arrière. On voit ici comme la parole poétique vient évoquer dans la mémoire des spectateurs un σχῆμα bien défini par les représentations figurées pour soutenir la représentation dramatique du geste, la chargeant d'une signification supplémentaire. Par cette image, le geste de toucher la main de l'étrangère, qui évoquait déjà en couches successives, nous l'avons vu, le rite de la remise en dépôt et le rite des noces, prend alors une ambivalence nouvelle puisque l'accueil effectif de la femme s'exprime sur fond de répulsion et même de violence : si la comparaison désigne avant tout la tête détournée de Persée, elle ne laisse pas oublier le bras tendu de Persée, armé et meurtrier. Dans les *Phéniciennes*, Jocaste invite ensuite Étéocle à composer son expression qu'elle décrit comme furieuse et agitée, puisque « ce n'est pas la tête coupée de la Gorgone qu'[il voit], mais [son] frère » :

οὐ γὰρ τὸ λαιμότμητον εἰσορᾷς κάρρα
 Γοργόνος, ἀδελφὸν δ' εἰσορᾷς ἦκοντα σόν³²⁹

Cette « tête coupée » renvoie moins ici à la figure mythologique de la Gorgone qu'à la représentation figurée de cette tête qu'évoquent J.-P. Vernant et F. Frontisi-Ducroux dans leur étude sur le masque cultuel de Gorgô, et qui apparaît sur les frontons des temples comme sur les boucliers des guerriers dans une visée apotropaïque autant que décorative³³⁰. Le regard reste prédominant sous cette forme figurée et l'on voit comme celle-ci fonde le jeu scénique entre les deux frères, dont elle dit l'affrontement latent, tout en soulignant leur répulsion mutuelle par une sorte de contagion de l'image. Si l'image est appliquée à Polynice – outre l'adjectif composé λαιμότμητος, de facture poétique, Γοργόνος, ainsi séparé de κάρρα et rejeté au vers suivant, produit un rapprochement expressif avec ἀδελφός –, il apparaît en effet que Polynice lui-même a détourné la tête devant le déchaînement de fureur que sa vue a

³²⁷ cf. LIMC VII 1994, s.v. *Perseus*, 2, n° 119, 132a et b, 134, p. 290-295.

³²⁸ Sur la question de l'attribution des répliques, ainsi que sur le texte, incertain, cf. M. TELÒ, 2002a, p. 59-61.

³²⁹ *Phén.* 455.

³³⁰ J.-P. VERNANT et F. FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 25-32 : Gorgô y est qualifiée de « puissance que l'homme ne peut aborder sans tomber sous son regard », qui amène l'homme à « s'affronter aux puissances de l'au-delà dans leur altérité la plus radicale, celle de la mort, de la nuit, du néant ».

provoqué chez Étéocle, comme le fait apparaître la seconde exhortation de Jocaste (*Phén.* 457 σύ τ' αὖ πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε, « quant à toi, tourne le visage vers ton frère »).

Telle est la stylisation de l'énoncé qui explicite et codifie en quelque sorte sur la scène euripidienne les gestes liés à des émotions spécifiques qui engagent le dialogue tragique et donnent à voir les jeux de regard sous le masque.

C'est par analogie avec ces gestes, du point de vue du sens dramatique, que j'ai classé les gestes « se cacher la tête » ou « se dévoiler » comme mouvements de la tête et non comme mouvements du bras impliquant la manipulation d'un objet, comme le voudrait la forme concrète du geste. Jamais aucune mention n'est faite en effet du bras ou de la main dans l'énoncé, qui met exclusivement en jeu dans ce double geste le regard et les expressions faciales, et à travers eux, la communication entre les personnages. Celui qui se cache la tête observe généralement un silence momentané et doit se découvrir pour parler, comme Thésée y invite Adraste qu'il a décrit « drapé sous son manteau » (*Suppl.* 110 τὸν κατήρη χλανιδίους) :

λέγ' ἐκκαλύψας κράτα

« parle après t'être découvert la tête »³³¹

ou encore Amphiraos à l'égard d'Eurydice :

πρῶτον μὲν οὖν σὸν δεῖξον, ὦ ξένη, κάρα· [...]

ἔπειτ' ἄκουσον...

« tout d'abord, assurément, montre ton visage, femme [...] ensuite, écoute »³³².

Ce rapprochement se trouve encore légitimé par les appels à regarder qui accompagnent ici aussi les exhortations à se dévoiler. Dans l'*Héraclès furieux*, Thésée invite Héraclès à se découvrir la tête et à le regarder en face, et l'on retrouve, composant la première moitié du second vers, une formule employée en relation avec les appels à tourner la tête vers ou à la relever :

ἐκκάλυψον ἄθλιον κάρα,

βλέψον πρὸς ἡμᾶς³³³

³³¹ *Suppl.* 111.

³³² *Hyps.* fr. 758 N. ca. 874 et 878.

³³³ *H.f.* 1226-1227.

Il est enfin favorisé par une certaine imprécision dans l'énoncé qui laisse parfois dans l'incertitude la forme concrète du geste. Alors que le texte de l'*Hypsipyle* ne dit pas explicitement si Eurydice s'est voilée ou refuse seulement de regarder celle qu'elle accuse d'avoir tué son fils³³⁴, celui des *Suppliantes* présente un déplacement explicite significatif d'un geste à l'autre : après avoir décrit sa mère pleurant enveloppée dans ses voiles (*Suppl.* 286-287), Thésée l'invite simplement à cesser de pleurer et à relever la tête (*Suppl.* 289 ἔπαυρε λευκὸν κρᾶτα, μὴ δακρυρρόει). On voit ainsi que la forme précise du geste compte moins, dramatiquement, que le contact visuel et dialogique qui est en jeu à travers lui³³⁵.

Si l'on retrouve dans l'expression du geste de se dévoiler la tête le même emploi dominant de l'énoncé impératif, qui cherche à rétablir contact visuel et dialogue³³⁶, dans quelle mesure l'analogie s'étend-elle à la formulation stylistique pour le geste inverse de se cacher la tête et peut-elle confirmer notre hypothèse d'une codification poétique des gestes liés à une émotion et engagés dans le dialogue ? C'est ce que je voudrais examiner à partir du geste spécifique de se cacher la tête lorsqu'il s'agit pour le personnage tragique de cacher ses larmes.

2.2.2. Se cacher la tête pour pleurer

Les descriptions des larmes que versent les personnages dans la tragédie grecque sont souvent prises, entre autres expressions faciales que le port du masque empêche de représenter dans le théâtre antique, comme l'exemple emblématique des limites du réalisme dans le jeu des acteurs et de la fonction palliative que peut prendre la parole dramatique. De la simple mention dans la bouche d'Andromaque des larmes du petit Astyanax (*Tr.* 749 ὦ παῖ, δακρύεις; « mon enfant, tu pleures ? ») à la description par Jason de celles que soulève chez Médée le vœu de son époux de voir ses enfants grandir en âge et en force pour dominer ses ennemis (*Méd.* 921-922 αὐτή, τί χλωροῖς δακρύοις τέγγεις κόρας...; « et toi, pourquoi mouilles-tu de larmes abondantes tes paupières... ? »), c'est bien le langage poétique qui donne à voir à l'imagination des spectateurs des larmes qu'ils ne sauraient voir et qui leur communique l'effet pathétique recherché³³⁷.

Mais ce n'est pas l'expression poétique des larmes elles-mêmes qui nous occupera ici,

³³⁴ Le geste d'Eurydice peut seulement être déduit du silence appuyé qu'elle observe et que souligne Hypsipyle (*Hyps.* ca. 838 σιγᾶς, ἀμείβη δ' οὐδέν; « tu te tais ? Tu ne réponds rien ? »).

³³⁵ Les imprécisions du texte sont à l'origine de débats nourris sur la mise en scène concrète du geste de se voiler le visage. Je renvoie notamment à la discussion très détaillée que consacre au voile de Phèdre M. TELÒ (2002a, p. 48-58).

³³⁶ Ces gestes sont regroupés dans le tableau [II.B.c.].

³³⁷ Sur le vocabulaire des larmes, cf. D. ARNOULD 1990.

l'action de pleurer n'étant pas en soi un geste selon la définition que nous en avons proposée en introduction. Ce sont les gestes qui, chez Euripide, sont explicitement associés à cette expression. Dans son étude sur les larmes de l'acteur dans la tragédie grecque, E. Medda a en effet montré que « ce n'est que de façon exceptionnelle que les poètes tragiques s'en sont remis au pouvoir évocateur de la parole »³³⁸ : il s'est ainsi intéressé à « l'interaction » entre ce pouvoir évocateur de la parole et « les autres facteurs scéniques concomitants qui en revanche sollicitent la vue et l'ouïe du public dans une direction plus réaliste » – gémissements et exclamations de douleur, gestes, séparément ou simultanément³³⁹ – et a dégagé comme un trait typiquement euripidéen l'association explicite entre larmes et gestes, que souligne une description faite du point de vue de celui qui les observe. Je distinguerai pour ma part, parmi les exemples de gestes que donne E. Medda, les gestes à caractère pathétique qui peuvent être complétés par les larmes (tels la prostration au sol, les étreintes dans les séquences pathétiques de retrouvailles ou de séparation, les gestes de supplication)³⁴⁰, et les gestes qui permettent de représenter scéniquement ces larmes, pour m'intéresser uniquement à ces derniers³⁴¹. Voyons en effet comme la description des larmes de Médée est complétée par une description de la façon dont elle « a détourné sa joue blanche » pour pleurer (*Méd.* 922-923) :

αὐτή, τί χλωροῖς δακρούοις τέγγεις κόρας
στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα... ;

Au début du cinquième épisode, le pédagogue décrit encore la réaction physique de Médée, précédée de gémissements répétés, à l'annonce de l'accueil favorable réservé par la fille de Créon à ses cadeaux :

τί δαὶ κατηφεῖς ὄμμα καὶ δακρυροεῖς;

³³⁸ E. MEDDA 1997, p. 409 (traduction personnelle). Il remarque très justement que ce phénomène n'est pas propre au théâtre attique mais s'observe même dans le jeu non masqué du théâtre moderne.

³³⁹ Précisons, comme le fait E. MEDDA (1997, p. 386), qu'il s'agit de gestes et mouvements scéniques simples et facilement réalisables, que l'on ne saurait donc croire mentionnés dans le texte sans être effectivement accomplis par l'acteur.

³⁴⁰ C'est ainsi que lorsqu'un personnage est décrit pleurant, allongé sur le sol, par un observateur extérieur, comme c'est le cas dans les prologues des *Suppliantes* et des *Troyennes*, l'expression des larmes se trouve dans la dépendance grammaticale de la description de l'attitude physique (*Suppl.* 21-22 Ἄδραστος ὄμμα δάκρουσιν τέγγων ὅδε / κέϊται et *Tr.* 37-38 πάρεστιν Ἐκάβη κειμένη πυλῶν πάρος / δάκρουα χέουσα πολλὰ).

³⁴¹ Évoquons à part le geste à caractère réaliste par lequel le vieillard essuie ses yeux mouillés de larmes dans l'*Électre* et sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie (*Él.* 501-502). Se trouve en revanche hors du champ de notre étude la description des expressions faciales (*cf.* *Ion* 241sq. ou *IA* 644-650) qui ne sont pas plus visibles que les larmes elles-mêmes, même si elles peuvent être rendues par un mouvement de la tête, par exemple baissée, « *movimento che però non è specificamente menzionato nel testo* », comme le souligne E. MEDDA (1997, p. 398).

« Pourquoi donc baisses-tu le visage et pleures-tu ? »³⁴²

Que l'expression des larmes et celle des gestes soient ainsi étroitement liées à travers deux verbes coordonnés ou, tournure plus idiomatique que nous avons déjà relevée dans l'expression des gestes rituels, un verbe et un participe apposé au sujet, nous retrouvons la description du geste sur le mode interrogatif que nous venons d'identifier comme étant caractéristique des gestes qui mettent en jeu la communication tragique : elle est chargée de l'émotion particulière que fait naître chez celui qui parle, au sein du drame, le spectacle de ces larmes versées par son interlocuteur et, en soulignant le geste joué, en silence donc, par celui qui pleure (que ce geste soit présenté comme simultané par l'indicatif présent ou antérieur par un participe aoriste à valeur temporelle), elle vise à communiquer cette émotion au public qui peut voir ce geste mais non ces larmes.

Précisons la nature de ces gestes associés à l'expression des larmes : si Médée, qui ne peut soutenir un vœu qu'elle sait irréalisable ou accueillir sereinement une nouvelle qu'elle sait funeste, détourne ou baisse la tête, signe pour les spectateurs de sa répulsion à l'égard de son acte, le geste le plus fréquemment associé au fait de pleurer dans le théâtre d'Euripide est celui de se cacher la tête dans son manteau ou dans ses voiles, en signe d'affliction³⁴³. Chaque fois donc, il s'agit, si l'on examine la question de plus près, de gestes qui cherchent à dérober les larmes à la vue des personnages du drame, mais qui, par l'attitude ainsi composée et jointe au silence que garde de façon plus ou moins durable le personnage qui pleure, *signifient et figurent* les larmes aux spectateurs : la description qui en est proposée sur le mode interrogatif apparaît comme une sorte de décryptage de cette attitude, offerte à la vue de tous. On voit donc comme par la simple adjonction de l'expression du geste à celle des larmes se manifeste chez Euripide un véritable souci de « faire-vrai » dans la mise en scène de cet élément qui échappe à la représentation.

Examinons plus précisément le geste de se cacher la tête. Depuis Homère, l'on cache

³⁴² *Méd.* 1012. Le vers 1006, qui reprend presque textuellement le vers 923 (τί σὴν ἔτρεψας ἔμπαλιν παρηίδα), est considéré avec le vers suivant par la majorité des éditeurs comme une interpolation, puisqu'il apparaît peu cohérent avec la description de ce geste qui accompagne les larmes de Médée quelques vers plus loin. Notons que par cette répétition même, l'interpolation témoigne du relief de cet énoncé gestuel. À ce type de formule peut encore être rattachée la description par Agamemnon du dos courbé que lui présente Hécube, même s'il s'agit plus précisément de lamentation funèbre et de gémissements, que de larmes (*Héc.* 739-740 τί μοι προσώπῳ νῶτον ἐγκλίνασα σόν / δύρη, τὸ παραθὲν δ' οὐ λέγεις;).

³⁴³ D. ARNOULD (1990, p. 58) voit dans ce geste « une sorte de déploration funèbre [des héros tragiques] sur eux-mêmes ». Il semble toutefois que cette symbolique outrepassse la signification dramatique de ce geste dans de nombreuses séquences où il semble avant tout relever du procédé théâtral. Nous retrouverons la symbolique funèbre dans la mise en scène de ce geste lors d'une séparation tragique entre parent et enfant, cf. troisième partie, I, 3.1.

ses pleurs par αἰδώς : au chant VIII de l'*Odyssée*, Ulysse qui, ému par le chant de Démodocos, « eût rougi » (αἶδετο) de montrer ses larmes à ses hôtes, « ramenant l'écharpe autour de sa tête, sanglotait » (*Od.* VIII 92 κατὰ κροᾶτα καλυψάμενος γοάσκειν)³⁴⁴. On sait, par la description parodique qu'en fait l'Euripide des *Grenouilles*, que les longs silences observés sur la scène eschyléenne par des personnages assis et voilés étaient restés célèbres dans l'Antiquité, mais nous ne pouvons malheureusement apprécier l'expression donnée par Eschyle au geste de se cacher la tête que par des témoignages indirects : Aristophane mentionne seulement le fait que Niobé ou Achille « ne montraient pas leur visage » τὸ πρόσωπον οὐχι δεικνύς, tandis qu'ils sont décrits dans la *Vie d'Eschyle* comme étant chacun ἐγκεκαλυμμένος³⁴⁵. Celle que lui réserve Euripide présente quant à elle une particularité stylistique des plus intéressantes pour notre étude du geste. Voici un relevé des vers où la mention de larmes versées par un personnage est liée à la description du geste de « cacher » sa tête :

<i>H.f.</i> 1111-1112 (Hér./Amph.)	<u>πάτερ, τί κλαίεις</u> καὶ συναμπίσχη κόρας, τοῦ φιλτάτου σοι τηλόθεν παιδὸς βεβῶς;
<i>Suppl.</i> 286-287 (Th./Ae.)	<u>μηῆτερ, τί κλαίεις</u> λέπτ' ἐπ' ὀμμάτων φάρη βαλοῦσα τῶν σῶν;
<i>Ion</i> 967 (Cr./Péd.)	τί κροᾶτα κρύψας, ὦ γέρον, δακουροοεῖς;
<i>Or.</i> 280 (Or./El.)	<u>σύγγονε, τί κλαίεις</u> κροᾶτα θεῖσ' εἴσω πέπλων;
<i>IA</i> 1122-1123 (Ag./Iph.)	<u>τέκνον, τί κλαίεις</u> , οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὄραξ, εἰς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους;

Notons la tournure figée située avant la coupe penthémimère, où ne change que le vocatif précédant l'interrogation τί κλαίεις : à l'égard de ce premier hémistiche, que l'on peut qualifier de formulaire, prennent tout leur relief les effets de variation stylistique et poétique dans la description du geste qui lui est associé. Celui-ci peut être décrit par un verbe coordonné à κλαίεις, comme συναμπίσχη (*H.f.* 1111 « pourquoi enveloppes-tu entièrement tes prunelles »), composé dense et *hapax* euripidéen³⁴⁶ ; par un participe apposé au sujet qui

³⁴⁴ *Od.* VIII 92 (trad. V. BÉRARD légèrement modifiée). Notons qu'avant d'être associé au gémissement dans cette expression resserrée, le geste a été soigneusement décomposé (*Od.* VIII 84-85 πορφύρεον μέγα φᾶρος ἐλὼν χερσὶ στιβαρῆσι / καὶ κεφαλῆς εἴρουσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα « Ulysse avait saisi son écharpe de pourpre et, de ses mains vaillantes, la tirait sur son front. De cette grande écharpe, il voila ses beaux traits »).

³⁴⁵ *Gren.* 911-920, *Vit. Aesch.* 5. Sur l'exploitation du silence sur la scène eschyléenne, cf. O. TAPLIN 1972 et R. AÉLION 1983-1984 et, plus spécifiquement, sur le silence d'Achille, cf. V. DI BENEDETTO 1967.

³⁴⁶ Remarquons l'ambiguïté toute poétique de ce verbe qui peut évoquer à lui seul le manteau par lequel Amphitryon enveloppe ses yeux ou dire sur le mode de l'enveloppement le simple fait de fermer les yeux.

complète le vers, comme dans l'*Oreste* où Électre a « mis sa tête dans ses voiles » (*Or.* 280 κρᾶτα θεῖσ' εἴσω πέπλων) ; par un participe apposé au sujet qui déborde sur l'hémistiche suivant, comme dans les *Suppliantes*, où Aethra a « jeté ses voiles légers sur ses yeux » (*Suppl.* 286-287 λέπτ' ἐπ' ὀμμάτων φάρη βαλοῦσα τῶν σῶν), dans un mouvement plus dynamique que celui d'Électre ; par un verbe associé de façon assez lâche par la parataxe à κλαίεις, comme dans l'*Iphigénie à Aulis* où il est lui-même complété par la description des yeux qui « fixent le sol » sous les voiles que la jeune fille tient devant eux (*IA* 1122-1123 εἰς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους). Seule variante à noter sur cette formule, le vers 967 de l'*Ion* présente une inversion entre les deux hémistiches : geste et vocatif sont comme enchâssés dans l'interrogation portant sur les larmes, ce qui met encore en valeur l'expression du geste. Il apparaît bien que ces variations stylistiques et poétiques n'ont pas d'effet dramatique spécifique, sinon un effet pathétique général et que l'expression formulaire des larmes s'étend ainsi au geste qui lui est strictement associé. C'est donc sur la fonction de cette expression formulaire du geste au sein du langage dramatique que nous devons nous interroger.

S'il s'agit chaque fois de l'émotion ressentie par un personnage devant l'expression de la douleur d'un φίλος (père, mère, pédagogue pour lequel l'on nourrit des sentiments filiaux³⁴⁷, sœur ou enfant), il apparaît que cette tournure qualifie moins la relation affective que la relation dialogique particulière entre ces deux φίλοι. C'est en effet lorsque la communication tragique a été troublée par un événement suscitant l'affliction qu'on trouve à l'ouverture du dialogue cet énoncé formulaire soulignant l'attitude de l'interlocuteur en larmes : telle est la première parole qu'adressent Héraclès et Oreste au φίλος qu'ils ont affligé par leur comportement lorsqu'ils reprennent conscience, telle est la question que pose Thésée à sa mère lorsqu'il se tourne à nouveau vers elle après avoir rejeté la demande d'Adraste, demande qu'elle appuie pour sa part de ses larmes, ou encore Agamemnon à sa fille qui rentre en scène en sachant désormais le sort que son père lui réserve³⁴⁸. Fait encore exception le vers de l'*Ion*, situé au cœur d'une stichomythie déjà engagée entre Créuse et le vieillard : il joue cependant un rôle pivot important dans le discours, l'expression des larmes servant de transition entre le récit des événements passés et la préparation des événements futurs.

³⁴⁷ Créuse réévalue d'emblée la nature de leur relation, en disant que « bien qu'étant la maîtresse, elle [l']honore à l'égal d'un père » (*Ion* 733-734 ἐγὼ δέ σ'... δέσποιν' ὅμως οὔσ' ἀντικηδεύω πατρός).

³⁴⁸ Dans l'échange instauré par cette question d'Agamemnon, c'est toutefois Clytemnestre qui répond en lieu et place d'Iphigénie, prenant ainsi le pas sur sa fille dans la confrontation avec son époux.

Ajoutons que cette tournure vaut souvent pour demande de découvrir le visage. Si l'on met en effet en relation les deux tableaux de gestes « se cacher la tête » et « découvrir sa tête »³⁴⁹, il apparaît que l'injonction de se découvrir ne suit notre formule interrogative que de façon facultative, au point qu'elle se révèle presque redondante dans l'*Oreste* (Or. 294)³⁵⁰. C'est en cela que nous pouvons parler, à propos de ces énoncés interrogatifs de type formulaire, de l'usage de la fonction phatique du langage puisqu'ils servent avant tout à mettre en relation, après un événement pathétique, les personnages qui vont entrer en dialogue. Et c'est ce qui permet de les opposer nettement aux énoncés impératifs que l'on trouve dans l'*Hippolyte* et l'*Hécube*, où Phèdre, Hippolyte et Polyxène demandent à être voilés pour se murer dans un silence durable ou définitif, et où le voile sert en réalité à désigner autre chose que les larmes qu'il cache³⁵¹.

Cette stylisation remarquable de l'énoncé gestuel liée à l'expression formulaire des larmes me semble donc dictée par la volonté d'assurer un statut particulier sur la scène tragique grecque au geste spécifiquement associé aux larmes, à l'expression même du pathétique : l'obstacle que le masque constitue pour leur représentation se trouve contourné par une attitude emblématique de la douleur, qui cache tout autant les larmes, mais dont la description supplée la mention figée qui est faite de celles-ci. Et Quintilien a fort bien souligné dans le domaine pictural cette utilisation du voile comme signe visible, immédiat d'une émotion irreprésentable, sollicitant ainsi d'autant plus efficacement l'imagination du spectateur, lorsqu'il évoque dans un extrait fameux celui dont le peintre Timanthe a couvert le visage d'Agamemnon pleurant lors du sacrifice de sa fille³⁵².

Mais au-delà des larmes, c'est un autre geste, destiné à restaurer et à régler la communication, que vient sous-entendre cette expression stylisée, celui de se découvrir le visage. Ainsi s'exprime chez Euripide un souci nouveau de clarté et de vraisemblance dans le bon déroulement du dialogue tragique : la stylisation de l'énoncé confine à la codification

³⁴⁹ Ce sont les tableaux [II.B.b.] et [II.B.c.].

³⁵⁰ Sur ce point, cf. M. TELÒ 2002a, p. 42-45.

³⁵¹ Nous reviendrons dans la troisième partie sur l'expression du geste dans ces situations scéniques (*Hipp.* 243-245 et *Héc.* 432).

³⁵² Quint. II 13.13 *Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiore Ulixem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem : consumptis adfectibus non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum : « Ayant à représenter le sacrifice d'Iphigénie, il avait peint Calchas triste, Ulysse encore plus triste, et donné à Ménélas le maximum d'affliction que pouvait rendre l'art ; ayant épuisé tous les signes d'émotion, ne sachant pas comment rendre convenablement l'expression du père, il lui voila la tête et laissa à chacun le soin de l'imaginer à son gré » (trad. J. COUSIN).*

poétique des gestes pour la pratique théâtrale et l'effet pathétique se trouve comme intégré à l'effet de réel dans l'expression du geste.

Venons-en à la dernière catégorie de motifs gestuels dont l'expression stylistique me semble tout à fait remarquable dans le théâtre d'Euripide : ce sont les gestes et attitudes que nous pouvons définir pleinement comme « pathétiques », gestes dictés par l'émotion, la sensation ou l'affection, et entièrement destinés à communiquer cette émotion.

2.3. Gestes et attitudes pathétiques

À côté de l'utilisation spécifique des modalités énonciatives, qui nous a fait parler pour les gestes codifiés par la pratique rituelle ou théâtrale d'une stylisation des énoncés, il en est une, variée et redondante, qui se révèle caractéristique des mouvements scéniques qu'Euripide a empreints de sa sensibilité théâtrale ou des mouvements auxquels il a donné une ampleur scénique toute nouvelle : il s'agit de ceux qui, à travers l'exploitation de thèmes pathétiques comme la faiblesse physique, les retrouvailles et les adieux, expriment conjointement émotion et sensation. Mais les mouvements les plus développés sont, nous le verrons, ceux qui disent la *φιλία*, que je définirai comme le lien affectif ou institutionnel qui fonde une relation familiale ou amicale et trouve une traduction scénique privilégiée dans des gestes de contact étroit entre deux personnages³⁵³.

2.3.1. S'affaïsser de douleur et rester prostré

Un premier motif gestuel nous permettra de revenir sur la différence d'expression entre le geste qui a une fonction précise au sein de la communication tragique et celui qui a une pleine valeur émotionnelle. Il s'agit du mouvement par lequel un personnage s'affaïsse à terre et reste prostré, parfois longuement, jusqu'à ce que quelqu'un vienne l'exhorter à se relever. C'est en réalité un ensemble de mouvements scéniques que F.L. Shisler identifie comme « Euripidean devices »³⁵⁴ et qu'il nous faut décomposer pour en caractériser l'expression.

Sur la scène euripidéenne, un personnage tragique tombe à terre (*πίπτω* ou *πίτνω*) du fait d'autrui, lorsqu'il est renversé par l'usage de la force, mais surtout de son propre fait, lorsqu'il est terrassé par la maladie, l'agonie ou encore par une douleur morale aiguë³⁵⁵. Dans

³⁵³ Ces gestes composent des motifs gestuels essentiels dans le théâtre d'Euripide, aussi présenterai-je ici principalement les caractéristiques lexicales et stylistiques des énoncés, et reviendrai dans la suite de cette étude sur les situations dramatiques et les divers aspects de la mise en scène du geste.

³⁵⁴ F.L. SHISLER 1945, p. 396. Nous étudierons dans la seconde partie l'unique occurrence d'un tel mouvement chez Sophocle.

³⁵⁵ Mettons ici à part le mouvement du chœur de bacchantes qui se précipite à terre sous l'effet de la panique devant l'effondrement du palais de Penthée, énoncé sous forme d'exhortation de type rituel, et souligné sur le

la mesure où il s'agit de personnages déjà affaiblis par l'âge ou la maladie, on voit bien l'effet spectaculaire remarquable que produit à lui seul un tel mouvement sur la scène. Mais il est chez Euripide un effet d'amplification pathétique supplémentaire, produit par les diverses ressources de l'expression poétique.

Le geste de violence du héraut des *Héraclides* nous est déjà apparu comme l'exemple même de l'énoncé elliptique où le geste joué est sous-entendu avant que le résultat de l'action, le corps prostré d'Iolaos, ne soit décrit comme « renversé sur le sol » (*Hclid.* 75-76 ἐπὶ πῆδω χύμενον) et le mouvement redonné à voir dans l'interrogation du coryphée (*Hclid.* 77 πρὸς τοῦ ποτ' ἐν γῆ πτωμα δύστηνον πίτνεις; « quel est donc le responsable de ta triste chute sur le sol ? »)³⁵⁶. Observons ici que de façon générale, la chute n'est pas décrite par celui qui s'affaisse, à l'instar des gestes liés à la communication tragique qui marquent un isolement du personnage à l'égard de ce qui l'entoure (détourner ou baisser la tête, le regard ; se cacher la tête) : il semble ainsi que par une sorte d'élargissement du regard au corps tout entier, le personnage qui s'affaisse à terre rompt tout contact avec son entourage. À la différence toutefois de ces gestes de communication, l'affaissement trouve un relief pathétique dans la description, dans la bouche même du personnage, non pas du mouvement lui-même, mais des symptômes physiques qui le provoquent et qui entrent pleinement dans la mise en scène du corps tragique. Alceste agonisante dit « ne plus [avoir] de force dans les pieds » (*Alc.* 267 οὐ σθένω ποσίν), mais le motif le plus récurrent est celui de la rupture des articulations. On reconnaît le langage homérique de l'agonie du guerrier épique, caractérisée par la fin de la position verticale : c'est donc toute la force symbolique de l'expression épique qu'Euripide exploite en la détournant, pour dire quant à lui la souffrance morale aiguë du héros tragique. Dans des formules récurrentes sont évoqués les mêmes symptômes physiques : au plus fort de son mal d'amour, Phèdre sent « déliées les jointures de [ses] membres » (*Hipp.* 199 λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων)³⁵⁷, la douleur causée par le départ de Macarie délie les articulations d'Iolaos (*Héracl.* 602-603 λύεται μέλη / λύπη) comme, parallèlement, elle délie celles d'Hécube, que vient de quitter Polyxène (*Héc.* 438 λύεται δέ μου μέλη) ; enfin, en une formule qui accentue le symbolisme de l'expression, « les articulations [de Pélée] se dérobent sous [lui] » (*Andr.* 1078 φροῦδα δ' ἄρθρα μου κάτω). Toutes ces descriptions

mode interrogatif par Penthée qui surgit ensuite, avant que celui-ci ne leur donne l'ordre de se relever (*Bacch.* 600-607).

³⁵⁶ cf. *supra* à propos de l'énoncé elliptique.

³⁵⁷ Notons ici l'emploi homérique de l'adjectif φίλος comme équivalent du possessif.

concourent à donner l'idée d'un corps brisé, désarticulé et sans force, que traduit encore l'image du liquide répandu à terre dans le participe *χύμενον* qui désigne Iolaos renversé de force sur le sol. Les cris de douleur du personnage tragique sont de véritables cris d'agonie, comme en témoignent ceux de Pélée à l'annonce de la mort de Néoptolème (*Andr.* 1077 οὐδέν εἰμ' ἀπωλόμην « je suis réduit à néant, je suis mort ») ou d'Hécube (*Héc.* 438 οὐ γώ, προλείπω « pauvre de moi, je succombe »). Le lien est si étroit ici entre geste et parole que l'on peut penser qu'une autre formule d'Hécube, très proche de celle de Pélée, un peu plus loin dans la pièce (*Héc.* 684 ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμι δῆ, « je suis morte, malheureuse, je ne suis plus ! ») accompagne un nouvel effondrement, silencieux et non commenté, de la vieille reine sur le corps de Polydore au moment où elle reconnaît les traits de son fils. À l'inverse, lorsque dans la lamentation finale sur le corps de Néoptolème Pélée, s'adressant à « la fille de Nérée en ses antres obscurs », donne à voir par anticipation son mouvement d'effondrement (*Andr.* 1225 πανώλεθρόν μ' ὄψεαι πίτνοντα [πρὸς γᾶν] « tu me verras choir, anéanti »), cette description, inhabituelle, est à mon sens surtout destinée – contrairement à l'interprétation de L. Méridier qui indique à ce moment du texte que Pélée « s'affaisse sur le corps de Néoptolème » –, à mettre en relief la suspension du mouvement, du fait de l'apparition soudaine de Thétis.

Mais c'est dans le jeu des regards, à travers les descriptions faites par des observateurs extérieurs, que ce motif scénique trouve un relief dramatique singulier. Remarquons en effet d'une part les diverses façons dont sont exprimés les appels à voir qui introduisent ces descriptions objectives et permettent de diriger avec précision le regard du spectateur. L'exhortation à contempler le spectacle peut être formulée à l'impératif, comme dans les *Héraclides* où le chœur invite à voir le corps d'Iolaos renversé sur le sol (*Hclid.* 75-76 ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ χύμενον, « voyez ce vieillard tout faible, renversé sur le sol »), au conditionnel, comme dans le prologue des *Troyennes* où Poséidon désigne Hécube allongée sur le sol (*Tr.* 36-37 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾷ θέλει, / πάρεστιν Ἑκάβη κειμένη πυλῶν πάρος, « qui veut voir cette infortunée, trouve Hécube gisant devant l'entrée »), ou encore s'effectuer sous forme de constat que colore d'émotion le mode interro-négatif, tel celui du chœur des *Troyennes* à la vue d'Hécube tombée à terre sans mot dire après la sortie de scène de sa fille Cassandre (*Tr.* 462-463 Ἑκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε / δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην πίτνει; « vous qui veillez sur la

vieille Hécube, vous avez vu, n'est-ce pas, que votre maîtresse, sans un mot, s'effondre à terre de tout son long ? »). D'autre part, à l'exception de ce dernier exemple où le présent *πίπτει* fait durer le mouvement déjà accompli, il s'agit le plus souvent de décrire la pose résultant de ce mouvement, l'état de prostration prolongée qu'Euripide a mis en scène dans ses tragédies de façon particulièrement récurrente et que l'on trouve régulièrement exprimé par le verbe *κεῖμαι* et ses composés. Le système de descriptions qui entoure la prostration d'Hécube dans la tragédie du même nom est à cet égard remarquable. Celle qu'en propose en premier lieu le chœur à Talthybios qui entre en scène sans voir la reine :

αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,
Ταλθύβιε, κεῖται

« la voici, près de toi, Talthybios, allongée le dos contre le sol, elle est couchée »³⁵⁸

se trouve presque aussitôt reprise par le héraut qui met encore davantage en relief, à l'enjambement du vers, l'expression littéralement répétée *ἐπὶ χθονὶ κεῖται* pour souligner le caractère anormal de cette posture :

αὕτη δὲ δούλη γραῦς ἄπαις ἐπὶ χθονί
κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα

« elle-même, esclave, sans enfant dans sa vieillesse, est couchée sur le sol, souillant de cendres sa tête infortunée »³⁵⁹

Cette position horizontale adoptée sur scène par un personnage qui demeure alors généralement silencieux est de fait une véritable nouveauté dramaturgique, dans la mesure où elle modifie profondément le statut du personnage tragique : d'être parlant et agissant, le voilà simple corps offert au regard d'autrui, corps sans voix dont parlent les autres. C'est ce qui ressort de la présentation d'Oreste à l'ouverture de la pièce du même nom, où il apparaît endormi et étendu sur un lit : cette posture scénique, liée à la mise en scène de la « maladie sauvage » qui accable le héros³⁶⁰, est explicitement mise en relation avec une « chute » du héros, comme le montre la mention récurrente du verbe *πίπτω* dans les descriptions répétées qui sont faites de lui alors qu'il est encore plongé dans un profond sommeil³⁶¹. Allons plus loin

³⁵⁸ *Héc.* 486-487.

³⁵⁹ *Héc.* 495-496.

³⁶⁰ Nous reviendrons sur la mise en scène de la maladie dans ces scènes dites « cliniques » (*cf.* deuxième partie, III, 1).

³⁶¹ Électre le décrit tout d'abord comme *πεσών τ' ἐν δαμνίοις κεῖται* (*Or.* 35-36 « il s'est effondré sur sa

en soulignant l'analogie stylistique entre la désignation du corps prostré sans voix et celle du corps sans vie qui est fréquemment ramené sur scène chez Euripide à des fins pathétiques, et qui, étendu sur le sol, offre un spectacle saisissant que redouble encore la description : on trouve à la fin de l'*Électre* le même emploi de ἴδετε pour précéder l'évocation des « deux corps gisant sur le sol », frappés de la main d'Oreste (*Él.* 1178-1180 ἴδετε... / ... δίγωνα σώματα ἐν / χθονὶ κείμενα) et dans les *Phéniciennes*, une invitation à regarder qui rappelle celle de Poséidon désignant Hécube (*Phén.* 1481-1482 πάρα γὰρ λεύσσειν πτώματα νεκρῶν τρισσῶν ἤδη / τάδε « il est désormais possible de contempler les trois corps abattus »). Le corps prostré est aussi un πτώμα gisant à terre (κεῖμαι), qu'il tombe sous les coups d'autrui comme Iolaos dont nous avons évoqué la « triste chute » (*Hcl.* 77 πτώμα δύστηνον), ou sous les coups du sort, telle Hécube qui, « tombée à terre », aspire à y reposer (*Tr.* 466-467 ἔἄτέ μ'... / κεῖσθαι πεσοῦσαν) : l'idée de chute est fortement mise en valeur au cœur de ce vers 467 des *Troyennes*, avec l'effet de relance que présente la suite du vers où πεσοῦσαν est repris par le dérivé πτωμάτων, tandis que l'évocation de ces effondrements qui conviennent aux malheurs présents, passés et à venir d'Hécube désigne bien *in fine* l'état de prostration définitive qui est celle des cadavres³⁶².

La prise de parole de la vieille reine gisant à terre dès l'ouverture de cette pièce apparaît alors comme une variation expressive remarquable au sein de ce motif. Désignée dans le prologue par Poséidon comme « étendue devant l'entrée » (*Tr.* 36-37), c'est elle-même qui, toujours prostrée, décrit avec force sa position scénique, sur le mode exclamatif, animant pathétiquement sa présentation par des gémissements et la concluant sur les apostrophes aux points de contact douloureux de son corps avec le sol que nous évoquions plus haut :

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,

couche où il gît ») et ces deux temps distincts se trouvent condensés dans le parfait employé par Hélène (*Or.* 88 πόσον χρόνον δ' ἐν δεινίσις πέπτωχ' ὄδε; « depuis combien de temps est-il dans cet état d'effondrement sur son lit ? »), avant qu'*Électre* ne décompose à nouveau le mouvement en reprécisant la position alitée χρόνια γὰρ πεσῶν ὄδ' εὐνάζεται (*Or.* 151 « car, enfin, il s'est effondré sur son lit et y repose »). Oreste apparaît ainsi dans toute la première partie de la pièce avant tout comme un être faible dans la dépendance d'autrui : il ne trouvera une envergure héroïque que dans la seconde partie, se dressant désormais pour faire violence, comme nous le verrons.

³⁶² *Tr.* 467-468 ἔἄτέ μ' —

κεῖσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια
πάσχω τε καὶ πέπονθα κάτι πείσομαι

« Laissez-moi reposer là où je suis tombée : car mes souffrances, présentes, passées et futures, n'appellent que chutes à terre ».

νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'
οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
πλευρῶν θ'

« Malheureuse que je suis ! Infortuné fléchissement de mes articulations, dans l'état où je repose, le dos étendu sur ma rude couche : ah, ma tête, ah, mes tempes et mes flancs ! »³⁶³

Le spectacle qu'offre Hécube gisant à terre donne tout son sens propre à l'adjectif composé βαρυδαίμων (« dont le sort pèse lourdement, malheureux »), ainsi appliqué au substantif qui dit la position horizontale d'Hécube (κλίσις) : c'est cette pesanteur du sort qui semble avoir fait physiquement ployer les articulations du personnage, en une belle variation dramatique sur le motif homérique des articulations déliées par la mort qui accompagne l'effondrement à terre du personnage. Les articulations du héros se trouvent figées dans cette posture prostrée chez Héraclès, au point de l'empêcher de se relever (*H.f.* 1395 οὐκ ἂν δυναίμην· ἄρθρα γὰρ πέπηγέ μου). Le souhait de pétrification formulé par le héros, qui lui apporterait l'oubli de ses maux, prolonge ainsi remarquablement cette idée d'un raidissement du corps tout entier (*H.f.* 1397 αὐτοῦ γενοίμην πέτρος ἀμνήμων κακῶν).

Si l'on observe maintenant la série des verbes qui disent le redressement du corps prostré (ἐπαίρω, (ἐξ-)ἀνίστημι, κατορθόω), il est frappant de constater d'une part que ce mouvement s'exprime presque exclusivement sous forme injonctive et que les rares énoncés interrogatifs que l'on peut relever se trouvent encore dans la dépendance d'un énoncé exhortatif : ils font en effet état de la protestation du personnage appelé à se relever³⁶⁴. C'est par ce caractère contraint que l'expression du redressement s'intègre parfaitement dans le motif gestuel pathétique de l'affaissement. Le personnage prostré ne répond d'autre part sur le mode déclaratif à l'injonction qui lui est faite que pour la repousser, en exprimant la faiblesse physique qui le maintient à terre (*Alc.* 267, *Andr.* 1077-1078, *Hcl.* 1395). On ne trouve aucune confirmation explicite d'exécution. Et si l'on peut légitimement considérer comme exécutés les ordres qui ne sont pas réfutés, c'est simplement que disparaît à ce moment-là toute allusion à un quelconque état prostré du personnage dont le relief dramatique était

³⁶³ *Tr.* 112-116.

³⁶⁴ Je classe ainsi dans cette catégorie les mots d'Hécube que Talchybios « fait bouger » malgré sa détresse (*Héc.* 502 [...] τί κινεῖς μ', ὅστις εἶ, λυπούμενην;) et ceux de Danaé à celui qui lui annonce l'arrivée inespérée de Persée (*Dictys* fr. 12 τί μ' ἄρτι πημάτων λελησμένην / ὀρθοῦς;) : je fais ici l'hypothèse, difficilement vérifiable d'après les fragments que nous possédons, qu'il s'agit ici d'un mouvement individuel de Danaé (le verbe ὀρθόω a probablement ici son sens factitif de « faire se relever »), et non d'un geste de soutien d'un autre personnage.

précisément assuré par la description.

Aussi pouvons-nous préciser le statut de ces exhortations au sein du dialogue tragique : se remettre debout apparaît comme une condition requise pour que les personnages puissent communiquer, au même titre que regarder son interlocuteur en face en relevant la tête ou en la dévoilant, mouvements qui peuvent d'ailleurs être étroitement associés³⁶⁵. En témoigne cette exhortation que le messager adresse à Pélée avant d'entamer le récit de la mort de Néoptolème, et qui rappelle celles que nous avons déjà commentées à propos des mouvements de la tête :

ἄκουσον...

... τὸ πραχθέν, ἰσὸν κατορθώσας δέμας

« écoute... ce qui s'est passé, après avoir redressé ton corps »³⁶⁶

On retrouve ici l'idée que l'attitude physique joue un rôle dans la bonne réception du message, qu'elle en est le préalable nécessaire : c'est le corps lui-même qui doit montrer la réceptivité du personnage, en abandonnant toute attitude qui exprimerait hostilité, isolement dans le chagrin, fureur, ou horreur. On passe d'une posture pathétique, le corps qui s'affaisse sous la douleur, à une posture de communication, le corps qui se redresse pour écouter le récit qui lui est fait (et le participe aoriste a ici sa pleine valeur temporelle d'antériorité à l'égard du verbe de perception). Cette description du geste exhibe pour ainsi dire les conditions scéniques qui président à la délivrance d'un récit de messager sur la scène tragique et l'on peut déduire de cette délivrance même qu'Hécube s'est effectivement relevée. Les autres cas sont plus ambigus et c'est ainsi à partir de l'évaluation du degré de ce qu'il appelle le « contact communicatif » entre les personnages que M. Telò se propose de restituer le moment précis de l'exécution du mouvement, en l'absence d'autre signal explicite³⁶⁷. C'est ce qui me fait dire, pour en rester aux mots qui disent le geste, que le mouvement par lequel le personnage se

³⁶⁵ En un parallélisme notable entre mouvement d'ensemble du corps (verbe à l'impératif présent) et mouvement ponctuel de la tête (verbe à l'impératif aoriste), le serviteur d'Hyllos invite ainsi Iolaos à se relever et à redresser sa tête (*Hcl.* 635 ἔπαιρέ νυν σεαυτόν, ὄρθωσον κάρα), de même que Thésée exhorte Héraclès à se mettre debout et à dévoiler sa tête (*H.f.* 1226-1227 ἀνίστασ', ἐκκάλυψον ἄθλιον κάρα) ; cette association entre les deux mouvements est encore resserrée dans *Hécube* où Talthybios invite la vieille reine à se mettre debout (*Héc.* 499 ἀνίστασ', ὧ δύστηνε...), par la coordination insistante des deux compléments autour du même verbe (*Héc.* 499-500 ... καὶ μετάρσιον / πλευράν ἔπαιρε καὶ τὸ πάλλευκον κάρα).

³⁶⁶ *Andr.* 1079-1080.

³⁶⁷ Cf. M. TELÒ 2002a, p. 17-37 : se pose ainsi par exemple la question de savoir si dans *Héraclès furieux*, la répétition de l'ordre adressé par Thésée à Héraclès (*H.f.* 1126-1127, 1394) est un cas d'exécution différée de l'ordre, ce qui suppose qu'Héraclès a prononcé toute sa tirade allongé, ou si elle laisse envisager une réitération du mouvement d'effondrement après un redressement momentané (p. 27-29).

remet debout sur la scène tragique, pour symbolique qu'il soit puisqu'il met fin à l'état de mort symbolique du personnage, est doté d'un relief dramatique inférieur à celui qu'accorde le langage poétique au mouvement par lequel il s'est affaissé à terre.

La comparaison entre l'expression respective des deux phases du mouvement mérite d'être approfondie. Observons la forme de ces injonctions et la structure des vers qui les contiennent :

<i>Alc.</i> 250 (Admète/Alceste)	<u>ἔπαιρε σαυτήν</u>
<i>Hcl.</i> 635 (serviteur/Io.)	<u>ἔπαιρέ νυν σεαυτόν</u> , (ὄρθωσον κάρα)
<i>Andr.</i> 1076-1077 (messager/Pél.)	μὴ πέσης·
	<u>ἔπαιρε σαυτόν</u>
<i>Andr.</i> 1079-1080 (id.)	ἄκουσον...
	τὸ πραχθέν, <u>σὸν κατορθώσας δέμας</u>
<i>Héc.</i> 499-500 (Talth./Héc.)	<u>ἀνίστασ'</u> , ὦ δύστηνε, καὶ μετάρσιον
	<u>πλευρὰν ἔπαιρε</u> καὶ τὸ πάλλευκον κάρα
<i>H.f.</i> 1226-1227 (Th./Hér.)	<u>ἀνίστασ'</u> , (ἐκκάλυψον ἄθλιον κάρα)
<i>H.f.</i> 1394 (id.)	<u>ἀνίστασ'</u> , ὦ δύστηνε· δακρύων δ' ἄλις

Nous retrouvons bien, dans l'expression exhortative de ce mouvement de relèvement, cette forme poétique largement figée et liée à la métrique qui semble caractériser chez Euripide les gestes et mouvements jouant un rôle dans la communication tragique. Cette expression de type formulaire donne une efficacité et une énergie particulières à l'énoncé impératif destiné à rétablir les conditions du dialogue. C'est elle qui fait parler d'une fonction rhétorique forte, que l'on a qualifiée de « phatique », pour ces énoncés récurrents qui se présentent comme des signaux verbaux à l'égard du mouvement scénique et rendent toute confirmation superflue : la codification de l'énoncé donne d'elle-même à comprendre l'instauration d'une relation entre les personnages.

Ainsi peut-on distinguer au sein de ce motif gestuel pathétique deux types d'expression qui répondent en réalité, selon la typologie d'ensemble que nous avons retenue, à deux catégories de gestes différents : une expression redondante et variée pour le mouvement pathétique, une expression figée et répétitive pour le mouvement lié en définitive à la communication tragique. Si cette dernière prend, comme nous l'avons vu, un tour singulier chez Euripide, où se trouvent exhibées les règles de la communication, l'expression pathétique nous fait entrer dans la dimension la plus fondamentale de la dramaturgie euripidéenne.

Poursuivons donc notre étude, en examinant la manière dont la puissance émotionnelle que possède en soi un mouvement scénique peut être amplifiée et orchestrée par le langage poétique : c'est ce que montrent les mouvements non plus verticaux des corps faibles, mais dans leurs déplacements horizontaux, lors des entrées et sorties.

2.3.2. Mouvements lents d'entrée et de sortie des personnages faibles

Nous avons vu que loin de se réduire à la simple annonce du nom du personnage qui entre en scène, les mouvements d'entrée et de sortie sont très souvent dramatisés chez Euripide par la caractérisation du geste accompli. Cela est tout particulièrement vrai pour les personnages faibles, large catégorie où l'on peut ranger tant les vieillards que les jeunes filles, les aveugles et les malades, mais qui n'en constitue pas moins un motif scénique cohérent. Tous ces énoncés définissent en effet le pas du personnage : la mention explicite du pied (πούς), de la jambe (κῶλον), de la trace de pas (ἕχνος) y est qualifiée par un adjectif ou une nuance verbale pour déterminer le *tempo* de la marche³⁶⁸. Ces mouvements d'entrée et de sortie sont ainsi toujours le lieu d'une attention particulière dans le langage poétique pour le corps faible et pour sa difficulté à se mouvoir, au service d'effets dramatiques divers, effets de réel qui entrent généralement dans la composition d'effets pathétiques. Par un effet de condensation particulièrement expressif, ce pied porte la caractérisation physique du personnage. Il est « vieux » (γηραιός, γεραιός ou γέρων) et même « ridé » (ῥυσός) chez le vieillard de l'*Électre* tandis que la marche, les jambes de Jocaste et d'Hécube sont « tremblantes » (τρομερός) ; il est « pesant » (βαρύς) chez les vieillards et au contraire, « faible et délicat » (ἄβρός, ἀσθενής) chez Antigone ; il est enfin, par déplacement, « aveugle » chez Œdipe (τυφλός)³⁶⁹. À la mention du pied, il convient d'ajouter, dans le cas des vieillards, celle du bâton (βάκτρος, βακτρεύμα, σκίπων) qu'Hécube qualifie dans les *Troyennes* de τριτοβάμων, de « troisième pied » des vieillards : l'adjectif γεραιός se trouve en ce cas déplacé du pied à la main (χείρ)³⁷⁰ qui tient ce bâton, tandis que le thème du bâton lourdement appuyé sur le sol (sont employés le verbe ἐρείδομαι, son composé διερείδομαι

³⁶⁸ C'est le tableau [I.A.a.]. Pour les énoncés qui soulignent le soutien physique, cf. *infra*.

³⁶⁹ γηραιός πούς : *Alc.* 611, *Andr.* 546, *Phén.* 302 ; γεραιός πούς : *Ion* 1041, *Troy.* 1275 ; γέρων πούς : *Él.* 490, *Or.* 456 ; γεραιὸν ἕχνος : *Phén.* 1718 ; τρομερὰ τρομερὰ μέλεα : *Héc.* 1328-1329 ; τρομερὰν βάσιν : *Phén.* 302-303 ; πόδα βαρὺ τε κῶλον : *H.f.* 119-120 ; βάρεια γουνάτων μέλεα : *Cresph.* fr. 1 v. 111-113 – ἄβρὸν κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα : *IA* 614 – τυφλὸς πούς : *Phén.* 1539.

³⁷⁰ *Troy.* 275-276 : Hécube se décrit comme ἄ τριτοβάμονος χερὶ δευομένα βάκτρου γεραιῶ « celle qui a besoin d'un bâton, troisième pied des vieillards, pour sa vieille main ».

ou son dérivé ἔρρισμα) prolonge l'idée d'un pas alourdi par l'âge. Qu'il soit qualifié de vieux, de délicat ou d'aveugle, le pas dans ces mouvements pathétiques est lent – notons le beau composé βραδύπους « au pied lent » qui vient qualifier la marche (ἤλυσις) d'Hécube³⁷¹ –, d'une lenteur qui peut refléter la détresse morale du personnage (telle celle d'Amphitryon dans l'*Héraclès*, d'Hécube dans les *Troyennes* et dans l'*Hécube*) mais aussi contraster fortement avec l'empressement que manifestent pour des raisons dramatiques diverses Iolaos, Pélée, Tyndare et les vieux serviteurs.

Voyons maintenant avec quelle précision se trouvent formulés ces mouvements d'entrée et de sortie d'une modalité d'énonciation à l'autre, sans que l'une puisse être dite dominante dans la mesure où elle présenterait une affinité naturelle avec la nature du geste : on y retrouve au contraire chaque modalité avec ses particularités expressives générales. Les énoncés déclaratifs qui décrivent l'entrée en scène d'un vieillard du point de vue d'un autre personnage sont loin d'être de simples indications didascaliques destinées aux acteurs qui, comme le suggère G. Capone pour la plupart d'entre elles, pourraient aussi bien être tues. Elles exercent au contraire leur pleine fonction dramatique de caractérisation du personnage. Lorsque dans l'*Alceste* le chœur décrit l'entrée du vieux Phérès selon la formule conventionnelle d'annonce qui met en scène l'acte de vision (καὶ μὴν ὄρω σὸν πατέρα... στείχοντ'), la mention du γηραιῷ ποδί est plus qu'une simple indication physique. Isolée après la coupe hephthémimère, cette précision introduit le thème central de l'affrontement entre père et fils : c'est précisément l'âge de Phérès qui aurait justifié, selon Admète, qu'il se sacrifiât à la place de sa jeune femme, ce que conteste violemment le vieillard³⁷². Quand, dans l'*Andromaque*, le chœur voit arriver Pélée à l'instant le plus critique pour Andromaque et son fils, la description du geste, introduite par la même formule conventionnelle, se développe sur un vers entier, tandis que γηραιὸν πόδα, placé de même en fin de vers après la coupe, instaure une tension avec σπουδῆ qui résonne en tête de vers : Pélée est ainsi présenté comme un sauveur paradoxal, ce qui crée un effet de suspens dramatique³⁷³. On trouve une autre variation expressive sur le thème du pied du vieillard qui se hâte dans l'*Oreste* où le chœur

³⁷¹ *Héc.* 65-66.

³⁷² *Alc.* 611-612 καὶ μὴν ὄρω σὸν πατέρα | γηραιῷ ποδί
στείχοντ'

³⁷³ *Andr.* 545-546 καὶ μὴν δέδορκα τόνδε Πηλέα πέλας,
σπουδῆ τιθέντα δεῦρο | γηραιὸν πόδα

Relevant cet oxymore, H. DELULLE (1911, p. 33) souligne le travail de l'expression du geste pour épouser le mouvement du personnage, en un style qu'il qualifie de « plastique ».

décrit l'entrée de Tyndare : l'expression γέροντι ποδὶ est ici éclatée, tandis que s'insère entre les deux termes le groupe verbal δεῦρ' ἀμιλλᾶται qui dit l'effort ainsi joint à ποδὶ³⁷⁴ : cet empressement qui définit le personnage désireux de saluer son gendre se retournera en emportement à la vue d'Oreste.

Les énoncés déclaratifs qui détaillent subjectivement un mouvement d'entrée ou de sortie présentent ensuite, tout naturellement, une tonalité réaliste ou pathétique plus marquée. Jocaste fait ainsi entendre le thème du γηραιὸς πούς sur un registre émotionnel qui transforme l'effet d'annonce de son entrée en scène dans les *Phéniciennes* :

γηραιῶ
ποδὶ τρομεράν ἔλκω [ποδὸς] βάσιν

« de mon vieux pas, je traîne ici ma marche tremblante »³⁷⁵

La formule γηραιῶ ποδὶ, déjà colorée pathétiquement par le mètre lyrique (dochmياque, mètre des morceaux lyriques, et iambes), est mise en relief par l'enjambement, tandis que la suite du vers la donne à entendre comme une redondance à l'égard de τρομεράν βάσιν, véritable complément du verbe ἔλκω. Ce verbe qui dit d'emblée la peine et la pesanteur du pas se trouve substitué de façon expressive aux verbes généralement employés dans ce genre de formules, verbe neutre comme τίθημι ou simple comme στείχω. L'autre déclaration remarquable est celle d'Hécube qui, sortant de la tente en étant soutenue par ses servantes, décompose malgré tout son mouvement avec une précision extraordinaire, à la manière des personnages isolés :

κἀγὼ σκολιῶ σκίπωνι χερὸς
διερειδομένα σπεύσω βραδύπουν
ἦλυσιν ἄρθρων προτιθεῖσα

« et moi, la main appuyée sur ce bâton tordu, je m'efforcerai de faire avancer la marche
lente de mon pas »³⁷⁶

La traduction écrase l'effet produit par la formule gestuelle très redondante et enchevêtrée βραδύπουν ἦλυσιν ἄρθρων, où ἄρθρων se comprend en tirant un ποδὸς du composé

³⁷⁴ Or. 456-457 καὶ μὴν γέροντι | δεῦρ' ἀμιλλᾶται ποδὶ
ὁ Σπαρτιάτης Τυνδάρως

³⁷⁵ Phén. 302-303.

³⁷⁶ Héc. 65-67.

βραδύπουν qui qualifie ἧλυσιν, tandis que l'adjectif βραδύς qui entre dans la formation de ce composé forme un bel oxymore avec le verbe σπεύδω. Cet accent ainsi placé sur la peine prise individuellement par le personnage, en dépit du soutien qui lui est accordé, donne à son lent mouvement d'entrée une dimension pathétique supérieure³⁷⁷.

Les énoncés impératifs jouent également un rôle important dans la mise en scène de ce motif, selon deux aspects différents. Il peut s'agir en premier lieu de diriger concrètement ce pas présenté comme lent et faible, soulignant ainsi la contrainte qui pèse sur le mouvement. Dans *Iphigénie à Aulis*, Clytemnestre règle ainsi la descente de char de sa fille en l'invitant à « poser à terre son pas délicat et faible »³⁷⁸ : l'effet de mise en scène est sensible, révélant le caractère volontaire et soucieux des convenances sociales de la mère, et contraste avec la spontanéité d'Iphigénie qui éclate dans les retrouvailles avec son père. Certains énoncés sont de véritables conseils d'orientation donnés par un personnage à un autre plus faible, et leur précision sert l'effet de réel. Pensons à Créuse guidant les pas et le bâton de son vieux serviteur sur le chemin escarpé et irrégulier qui mène au temple d'Apollon en lui disant de « bien [regarder] où [il] pose le pied » (*Ion* 741 ἵχνος ἐκφύλασσο' ὅπου τίθης) et de « [s'appuyer] fermement sur son bâton » (*Ion* 743 βάκτρω δ' ἐρείδου)³⁷⁹, tandis que le vieillard, obéissant à sa maîtresse, souligne d'un ἰδού d'autant plus expressif qu'il est hors-mètre une avancée scénique dont il reconnaît avec force plaintes la lenteur (*Ion* 742 τὸ τοῦ ποδὸς μὲν βραδύ)³⁸⁰. Tel est le jeu de scène, développé sur plus de vingt vers, qui donne un relief très concret à l'espace dramatique représentant l'accès au temple d'Apollon, et prépare

³⁷⁷ Cf. *Héc.* 59-64. La traduction que V.-H. Debidour propose pour les vers 65-67 (« et moi, je vous prendrai pour bâton de vieillesse, accrochée à vos bras : moins lents seront les pas de mes genoux pesants ») présente l'avantage de résorber la contradiction entre le mouvement de sortie solitaire qui est ici énoncé et le soutien qu'elle vient de réclamer à ses suivantes. Il me semble pourtant difficile d'entendre en un sens figuré σκίπωνι, qualifié très concrètement de σκολιῶ, et de considérer que χερὸς désigne, au singulier et sans précision aucune, non la vieille main d'Hécube dont il vient pourtant d'être fait mention, mais celle du chœur. Sur l'interprétation de cette double expression du mouvement, cf. *infra* à propos des gestes de soutien.

³⁷⁸ IA 613-614 σὺ δ', ὦ τέκνον μοι, λεῖπε πωλικούς ὄχους
ἀβρὸν τιθεῖσα κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα

« Et toi, mon enfant, quitte le char tiré par de jeunes chevaux et pose à terre ton pas délicat et faible ».

³⁷⁹ Je suis ici la leçon de J. Diggle qui introduit une pause syntaxique à la coupe penthémimère et voit dans la suite du vers une proposition indépendante simple (περιφερῆς στίβος χθονός Diggle : περιφερῆ στίβον χθονός L).

³⁸⁰ Notons l'effet particulier de ces énoncés qui suivent également, comme nous le verrons, une demande de soutien physique adressée par le pédagogue à Créuse, mais où le langage est bien celui de mouvements péniblement réalisés comme s'ils l'étaient solitairement par le vieil homme plutôt que sur un mouvement commun des personnages : il me semble qu'il s'agit, contrairement à l'*Hécube*, d'une façon de rehausser cette fois l'effet de vraisemblance dans la représentation du corps âgé, dans un contexte qui n'a rien de pathétique (sur ce point, cf. troisième partie, II, 1.2.).

les développements ultérieurs sur le personnage du vieux serviteur à partir de ce premier portrait vraisemblable de vieillard fourbu. L'effet de réel est également sensible dans le prologue des *Phéniciennes* où le vieux serviteur invite sa jeune maîtresse Antigone à « franchir de son pied l'ancien escalier de cèdre » (*Phén.* 100 (ἀλλ') κέδρου παλαιάν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί). La jeune fille lui répond alors sur un mode lyrique et lui demande une aide plus concrète, afin qu'il « soulève [son] pied de l'échelle » (*Phén.* 104-105 ...ἀπὸ κλιμάκων [ποδὸς] / ἔχνος ἐπαντέλλων), infléchissant ainsi aussitôt le motif de l'entrée lente vers celui du soutien physique qui renforce l'effet pathétique.

L'énoncé impératif peut en second lieu traduire une volonté de modifier la nature du pas d'un personnage en lui imposant une autre qualification. Alors que le pied du vieillard se définit, nous l'avons vu, par sa pesanteur et sa lenteur, Agamemnon envoie son vieux serviteur délivrer son message à Clytemnestre et l'exhorte à « fendre l'espace de son pied », littéralement à « faire ramer son pied » (*IA* 139 ἐρέσσω σὸν πόδα), « sans rien concéder à la vieillesse » (γῆρα μηδὲν ὑπέικων), c'est-à-dire sans permettre à son pied de redevenir lent et pesant. S'inscrit stylistiquement dans ce motif l'injonction d'Électre aux Argiennes qui entrent en scène dans la *parodos* de leur pas choral de marcher au contraire « d'un pied silencieux » (*Or.* 136-137 ἡσύχω ποδί), injonction que ces dernières se renvoient les unes aux autres, s'invitant à « poser avec légèreté l'empreinte de leur chaussure » (*Or.* 140-141 λεπτόν ἔχνος ἀρβύλης τίθετε)³⁸¹. Chaque fois, on le voit, c'est le pied, la trace de pas qui porte la détermination du rythme du mouvement.

On trouve ensuite au sein de ce motif scénique des variations expressives sur la description déclarative du mouvement, l'une sur le mode interro-négatif dans les *Héraclides* alors qu'Iolaos prend à témoin le serviteur d'Hyllos :

οὐκ οὐκ ὄραξ μου κῶλον ὡς ἐπείγεται;

« ne vois-tu donc pas comme ma jambe se hâte ? »³⁸²

et l'on remarquera comme κῶλον, mis en relief entre les coupes penthémimère et hephthémimère, se présente comme le sujet de l'action ; l'autre sur le mode exclamatif dans une séquence de l'*Électre* proche de celle de l'*Ion*, où le vieux serviteur, traînant seul son « échine courbée en deux et son genou qui ploie » (*Él.* 492 διπλῆν ἄκανθαν καὶ

³⁸¹ E. MEDDA (2001, *comm. ad loc.*) souligne ainsi le caractère paradoxal de l'adresse d'Électre au chœur qu'elle empêche d'exercer sa fonction consolatrice.

³⁸² *Hcl.* 734.

παλίρροπον γόνυ) à la recherche de sa maîtresse, se plaint de la raideur du chemin qui mène chez elle :

ὡς πρόσβασιν τῶνδ' ὀρθίαν οἴκων ἔχει
ῥυσῶ γέροντι τῶδε προσβῆναι ποδί

« comme l'accès à sa maison est raide, pour ce vieux pied ridé qui cherche à l'atteindre ! »³⁸³

L'effet d'insistance naît de la dérivation πρόσβασιν / προσβῆναι et de l'accumulation d'adjectifs (ῥυσῶ γέροντι τῶδε) qui donne un relief singulier à ποδί à la chute du vers. Il s'agit là de deux variations qui donnent donc à ressentir avec force l'empressement et l'effort physique que traduisent malgré leur âge les mouvements des deux vieillards. Relevons encore la suite particulièrement expressive d'interrogations de type délibératif prononcée par Polymestor alors qu'aveuglé, il avance à tâtons sur la scène – interrogations entremêlées d'exclamations de douleur qui rendent sensible sa totale désorientation³⁸⁴ ; notons enfin cet énoncé en τί que nous avons déjà identifié comme donnant à voir le mouvement accompli plutôt que l'interrogeant, lorsqu'Œdipe décrit lui-même son entrée en scène en s'adressant ainsi à Antigone :

τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ
ποδὸς ἐξάγαγες ἐς φῶς
λεχθήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων... ;

« Pourquoi, jeune fille, m'as-tu fait sortir à la lumière, de la chambre obscure où je reposais, avec mon bâton guidant mon pied aveugle ? »³⁸⁵

L'attention est portée sur les moyens physiques du mouvement par une expression à la formulation très resserrée (βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς) qu'animent de façon singulièrement pathétique le pluriel du substantif βακτρεύμασι et l'enjambement entre τυφλοῦ et ποδὸς.

³⁸³ *Él.* 489-490.

³⁸⁴ *Héc.* 1056-1057 ὦμοι ἐγώ, πᾶ βῶ,
πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω;
1071 πᾶ πόδ' ἐπάξας;
1080 πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω;

« Malheur à moi, où aller, où m'arrêter, où aborder ? [...] Où m'élancer ? [...] Où m'arrêter, où fléchir le genou ? »

³⁸⁵ *Phén.* 1539-1541.

Mais ce qui apparaît le plus remarquable dans ce motif scénique et qui caractérise son expression, c'est l'usage singulier de l'apostrophe, adressée au pied ou à la jambe qui accomplit la sortie de scène. C'est ainsi que le vieux gouverneur de Créuse ou l'Hécube des *Troyennes* exhortent leur « vieux pied » (*Ion* 1041 et *Tr.* 1275 ὦ γεραιὲ πούς) l'un à « [se montrer] jeune dans l'action » (*Ion* 1041-1042 νεανίας γενοῦ / ἔργοισι), l'autre à « [se] hâter avec peine » (*Tr.* 1275 ἐπίσπευσον μόλις), tandis que la vieille reine troyenne demande plus loin à ses « pauvres membres tremblants » (*Tr.* 1328-1329 τρομερὰ τρομερὰ μέλεα...) de « porter [ses] pas » (...φέρετ' ἐ-/μὸν ἕλχος) ; elle invite dans l'*Hécube* son « pauvre pied » (ὦ τλάμων πούς) à « conduire la vieille » qu'elle est (ἄγησαι τᾷ γηραιᾷ) vers la tente de sa fille Polyxène³⁸⁶. L'effet est saisissant, tant l'expression du geste joue sur les oxymores dans les deux premiers cas et, dans les deux autres, sur la dislocation physique qui guette toujours le personnage âgé en proie à la douleur dans les tragédies d'Euripide : les membres, autrement dit les jambes, auxquels elle commande de porter ses pas lors de son ultime sortie de scène dans l'*Hécube* semblent animés d'un mouvement autonome et l'effet de dissociation entre le personnage et le pied auquel il s'adresse pour qu'il le fasse avancer est encore accentué dans les *Troyennes* où l'héroïne finit par parler d'elle à la troisième personne.

Examinons enfin quelques comparaisons animales qui contribuent efficacement à qualifier, par le détour de l'imaginaire poétique, une démarche d'entrée en scène ou de sortie de scène. La première est celle de l'oiseau, auquel se compare Polyxène (μ' ὥστ' ὄρνιν), lorsqu'à l'appel de sa mère, elle sort de la tente avec un effroi manifeste³⁸⁷. Si le terme figuré (ὄρνις) est un terme générique et récurrent chez Euripide, il me semble que la comparaison détermine en revanche de façon remarquable le choix du verbe : ἐκπτήσσω est en effet une composition originale d'Euripide à partir du verbe simple πτήσσω « se blottir de crainte », qui peut s'appliquer aux animaux³⁸⁸. Il apparaît ainsi que le verbe composé, en ajoutant l'idée

³⁸⁶ *Héc.* 169-170 ὦ τλάμων ἄγησαί μοι πούς,
 ἄγησαι τᾷ γηραιᾷ πρὸς τάνδ' αὐλάν;
 « Pauvre pied, conduis-moi, conduis la vieille femme vers cette tente ».

³⁸⁷ *Héc.* 178-179 τί νέον
 καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν
 θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας;
 « Quelle nouvelle m'annonces-tu qui soit propre à me faire ainsi sortir, tel un oiseau effrayé, de la maison ? »

³⁸⁸ Cf. P. CHANTRAINE 1968 s.v. πτήσσω et H. DELILLE 1911, n. 4 p. 29. Ce verbe est également spécifiquement associé à la comparaison avec l'oiseau dans le récit du massacre par Héraclès de ses propres enfants, où le troisième fils « se blottit de peur sous l'autel comme un petit oiseau » (*H.f.* 974 ἄλλος δὲ βωμὸν ὄρνις ὡς ἔπτηξ' ὑπο).

d'une sortie, file l'image de l'oiseau effrayé, créant une forte continuité dans l'énoncé poétique. Cette image de l'oiseau, plus développée, détermine un autre mouvement d'entrée en scène, par le biais cette fois d'une sorte de synesthésie. Dans *l'Héraclès furieux*, le vieil Amphitryon qui rentre en scène après le massacre des enfants dans le palais est comparé par le chœur à un « oiseau pleurant sur sa progéniture privée de son envol » (*H.f.* 1039-1040 ὡς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων). La comparaison concerne à proprement parler la lamentation sonore de l'oiseau, mais elle vient, me semble-t-il, contaminer la représentation mentale du mouvement scénique qu'elle introduit : le vieillard est en effet décrit comme « traînant pas à pas sa démarche amère » (*H.f.* 1040-1041 ὑστέρω ποδὶ / πικρὰν διώκων ἧλυσιν) et l'on peut justifier la leçon des manuscrits πικρὰν comme étant un écho de cette clameur aiguë de l'oiseau en signe de douleur transférée sur la démarche du personnage, en un déplacement caractéristique de l'expression poétique dans ce motif gestuel³⁸⁹. Il est ensuite intéressant de voir le relief qu'a pris une tout autre image animale dans la réception tragique. Au moment où, dans *l'Hécube*, Polymestor sort de la tente des captives, aveuglé, et se demande où aller, où s'arrêter (*Héc.* 1056-1057), il poursuit sur le mode interrogatif :

τετράποδος βάσιν θηρὸς ὄρεστέρου,
τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἕλγος;³⁹⁰

Le texte est incertain mais la construction est claire : *τιθέμενος* est apposé au sujet du verbe au futur de la proposition précédente, et placé dans la dépendance de ces interrogations délibératives successives. La question est de savoir si l'on a ici un cas de description du geste insérée dans un contexte interrogatif, comme le comprend le scholiaste qui évoque l'apparition sur scène du personnage marchant véritablement à quatre pattes³⁹¹, ou si le geste est lui-même interrogé. Cette seconde interprétation me semble mieux correspondre au mouvement délibératif du passage, après la métaphore de l'arrivée au port (*πῶ* κέλσω; « où aborder ? »). La description du geste (*τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἕλγος*) développe l'image de la marche du fauve et pointe la régression primitive qui menace Polymestor ainsi aveuglé, aussi la traduirais-je sur le mode éventuel :

« imiterai-je la démarche du sauvage quadrupède des montagnes, en avançant sur les

³⁸⁹ *H.f.* 1041 πικρὰν L : πυκνήν Heiland, cf. *Phén.* 844, correction adoptée par L. Parmentier et H. Grégoire.

³⁹⁰ *Héc.* 1058-1059. Je retiens ici non le texte de L. Méridier qui retient la conjecture de Weil mais celui de J. Diggle d'après la correction de Porson, et suspend la traduction à l'analyse de l'image.

³⁹¹ Σ^{MIB} ad 1058 ὑπόκειται γὰρ τετραποδίζων « il se présente marchant à quatre pattes ».

mains et les pieds ? »

Or telle est la force visuelle de l'image qu'elle se trouve fréquemment citée comme s'il s'agissait d'une description du geste véritablement joué³⁹².

Telle est la diversité énonciative par laquelle Euripide a imprimé sa marque personnelle sur le motif gestuel des entrées et sorties des personnages faibles. Nous y retiendrons l'usage très singulier de l'apostrophe et le travail poétique de l'expression du geste, avec cette caractérisation du pas qui concentre la représentation du mouvement.

L'examen de ces deux premiers motifs scéniques pathétiques où il est question du mouvement individuel du personnage pour signifier sa solitude et son dénuement appelle à présent celui d'un motif essentiel dans la dramaturgie euripidéenne, motif dont nous pouvons mesurer l'importance dès les premières pièces d'Euripide et que l'on trouve développé avec une précision exceptionnelle dans les dernières. Il s'agit de la mise en scène de la relation entre ce personnage faible et celui qui lui vient en aide par son soutien physique : il s'agit d'une part de soutenir le corps qui s'affaîsserait sans cela ou de relever le corps qui s'est affaîssi, de soutenir et guider d'autre part le pas de celui qui ne peut avancer seul. Si sont ainsi rassemblés en un même motif des gestes qui correspondent aux deux ensembles que nous avons étudiés distinctement, comme mouvements verticaux puis comme mouvements horizontaux, c'est qu'étant souvent associés en un seul et même mouvement, ils présentent une grande cohérence scénique, autant qu'une unité stylistique forte. En raison des importantes analogies lexicales et stylistiques comme des convergences dramaturgiques se trouvent également inclus dans le tableau récapitulatif les gestes statiques de protection, ainsi que les divers gestes de soin procurés au malade³⁹³ dans ce que nous pouvons appeler plus généralement des « gestes d'assistance ».

2.3.3. Gestes d'assistance au personnage faible

Ce motif gestuel, thématiquement proche des précédents puisqu'il concerne lui aussi les personnages faibles, appartient à la troisième catégorie du classement thématique des gestes scéniques, regroupant les gestes qui non seulement mettent en relation les

³⁹² J. JOUANNA (2009, p. 61) cite ainsi ce passage « où Polymestor aveuglé sort à quatre pattes comme une bête sauvage » comme « le seul équivalent » à « l'interprétation réaliste » – qu'il conteste – du mouvement de la Pythie ressortant du temple d'Apollon dans les *Euménides*, interprétation elle aussi fondée sur le commentaire des scholies anciennes qui qualifient la vieille femme de τετραποδηδόν (Σ ad 34-35).

³⁹³ Nous réservons toutefois l'étude de ces derniers à la seconde partie où nous éclairerons leur analyse par la comparaison avec Sophocle.

protagonistes, mais impliquent un contact physique entre eux. Or il peut être étroitement associé à l'expression des mouvements individuels du personnage faible, et cela de façon très diverse. Nous avons déjà vu à propos de l'entrée en scène d'Hécube dans la pièce éponyme et de celle du pédagogue dans *l'Ion* qu'énoncé du mouvement individuel et énoncé du mouvement assisté pouvaient aller de pair, l'expression de l'un se présentant comme un artifice rhétorique destiné à rehausser l'effet de l'autre, effet pleinement pathétique ou tout simplement effet de réel qui exalte la faiblesse du personnage. Dans la continuité du mouvement individuel mais en rupture avec lui, le geste d'assistance se présente d'autre part comme l'unique remède pour secourir le personnage prostré dans *l'Héraclès furieux* : c'est après avoir constaté l'échec de ses exhortations destinées à faire se relever Héraclès (*H.f.* 1226 et 1394 ἀνίστασ') que Thésée lui propose une aide concrète. Un jeu de forces contraires est en revanche mis en scène dans les *Troyennes* : après que le chœur a décrit le mouvement d'effondrement d'Hécube, l'invitation qu'il adresse aux servantes à relever leur maîtresse s'oppose aux prières d'Hécube implorant d'être laissée à terre et l'expression des deux mouvements qui s'exercent en sens opposé s'entrelace de façon remarquable³⁹⁴. Enfin l'effet pathétique provoqué par l'entrée en scène solitaire d'un vieillard aveugle comme l'Œdipe des *Phéniciennes* se nourrit de la comparaison, *in absentia* mais évidente, avec le motif scénique de l'aveugle accompagné et guidé dans ses déplacements.

Il apparaît de fait comme une véritable convention tragique, dictée par un souci de vraisemblance dans la représentation scénique comme par ses nécessités pratiques, que les aveugles, les malades, les vieillards ou les jeunes enfants soient guidés sur scène par un accompagnateur. Celui-ci est à l'origine l'un de ces figurants muets de la tragédie grecque, simple « utilité » théâtrale ayant pour unique fonction de mettre en valeur le personnage qu'il assiste. Ces mouvements se trouvent soulignés dès les premières tragédies de Sophocle³⁹⁵ par

³⁹⁴ Tr. 462-467 XO. Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόγκατε
δέσποιναν ὡς ἀναυδος ἐκτάδην πίτνει;
οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἢ μεθήσεται, ὦ κακαί,
γραῖαν πεσοῦσαν; αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας
EK. ἐᾶτέ μ' ...
κεῖσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια
πάσχω τε καὶ πέπονθα κάτι πείσομαι.

« Le chœur. – Vous qui veillez sur la vieille Hécube, vous avez vu, n'est-ce pas, que votre maîtresse, sans un mot, s'effondre à terre de tout son long ? N'allez-vous pas la retenir ? L'abandonnerez-vous, malheureuses, ainsi affaissée sur le sol ? Saisissez et redressez son corps !

Hécube. – Laissez-moi [...] reposer là où je suis tombée : car mes souffrances, présentes, passées et futures, n'appellent que chutes à terre. »

³⁹⁵ On ne trouve pas d'occurrence de geste de soutien dans les tragédies d'Eschyle qui nous sont parvenues : les personnages, même affaiblis, s'y meuvent seuls. Remarquons ainsi que si l'on peut relever dans la bouche de

des formules déclaratives. Dans l'*Ajax* est annoncée l'entrée en scène du jeune Eurysacès, amené par un serviteur muet, dans *Œdipe Roi* l'entrée et la sortie de Tirésias, le vieux devin aveugle, que l'on conduit devant Œdipe et qui donne lui-même à la fin de l'entretien le signal du départ à l'enfant muet qui le guide. La présence de ces accompagnateurs muets est bien marquée par les présentatifs et déictiques dans les annonces d'entrée, par l'adresse directe dans les annonces de sortie³⁹⁶. Si ce motif de l'accompagnement scénique prend tout naturellement une importance et une ampleur nouvelles dans le théâtre d'Euripide qui accorde une place privilégiée aux personnages faibles, la nouveauté réside dans le traitement poétique d'une expression que le poète a dégagée des simples annonces conventionnelles d'entrée et de sortie, qui va de pair avec une exploitation originale du procédé.

L'importance nouvelle de ce motif dans la dramaturgie euripidéenne se mesure tout d'abord à l'enrichissement du lexique. À côté des verbes simples usuels ἡγέομαι, ἄγειν ou κομίζειν³⁹⁷, figurent chez Euripide des composés expressifs (ὀδηγέω, προσάγω) ou redondants (παρακομίζω), des verbes qui se rapportent spécifiquement à la conduite d'un véhicule (ὀχέω « conduire, diriger », ἰθύνω « diriger en droite ligne »), ou encore un verbe comme ὁμαρτέω (« accompagner ») qui revient trois fois et exprime l'idée d'une adéquation presque physique entre les deux parties³⁹⁸. Mais ce motif gestuel tire surtout son relief dramatique singulier de la décomposition très précise de ce mouvement d'ensemble et des façons multiples de coordonner, de pièce en pièce, mouvements du pied, de la tête, de la main ou du corps tout entier, dans un contexte scénique d'aide au déplacement ou de redressement du personnage faible³⁹⁹. Voyons comme Hécube, entrant en scène accompagnée et soutenue par des servantes, redouble l'énoncé simple du mouvement (où l'on notera toutefois la façon

Xerxès une expression de style homérique analogue à celles que nous avons relevées chez les personnages euripidéens (*Pers.* 913 λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη, « je sens se rompre la force de mes membres »), elle sert davantage à souligner verbalement sa détresse morale qu'à accompagner un mouvement scénique d'effondrement à terre : l'acteur peut chanceler mais doit continuer sa progression scénique.

³⁹⁶ Cf. *Aj.* 544 καὶ δὴ κομίζει προσπόλων ὄδ' ἐγγύθεν, *OR* 297-298 οἷδε γὰρ τὸν θείον ἤδη μάντιν ὄδ' ἄγουσιν et *OR* 444-445 καὶ σὺ, παῖ, κόμιζέ με (cf. *Ant.* 1087 ὦ παῖ, σὺ δ' ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους).

³⁹⁷ Citons ici la variation très expressive que présente la formule d'Iphis sur l'ordre simple d'un vieillard qui demande à être raccompagné : *Suppl.* 1104 οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους; (« Ne m'emmènerez-vous donc pas bien vite à la maison ? »). La tournure interrogative fait ressentir l'accablement du vieil homme après le suicide de sa fille, tandis que l'expression du mouvement est dramatisée dans le premier hémistiche par la locution adverbiale ὡς τάχιστα soulignée par δῆτά.

³⁹⁸ *H.f.* 336, *H.f.* 622 et *Phén.* 1616.

³⁹⁹ Il peut s'agir notamment de guider le pied (εὐθύνω/τίθημι πόδα/ἴχνος), de redresser ou soutenir le corps ou la tête (αἶρω (εἰς ὀρθόν) δέμας, (κατ-/ἀν-)ὀρθῶ κάρα/δέμας), de soutenir le coude (ἐπαίρω πῆχυν), de prendre la main (λαμβάνω, συν-/ἀν-/προσάπτω, προσλάζυμαι χέρα ou χέρος) ou de prendre la personne (par la main) (λαμβάνω (χεροῖν) τινα).

dont elle se désigne elle-même à la troisième personne comme τὴν γραῦν) :

ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων

« conduisez, mes filles, la vieille femme au seuil de la demeure »,

par un énoncé qui le décrit explicitement (et l'anaphore souligne le redoublement de l'énoncé) comme geste de soutien à l'égard du corps âgé, avant de préciser à nouveau ce soutien par la description du geste qui instaure le contact physique :

ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον [...]

γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι·

« conduisez, en la redressant, votre compagne d'esclavage, [...] en saisissant son vieux bras. »⁴⁰⁰

Cet exemple de l'*Hécube* manifeste bien le changement de perspective dans la présentation du corps âgé soutenu lors de son entrée en scène, à l'égard tant de l'annonce conventionnelle d'entrée que de l'entrée pathétique du personnage seul. La relation physique entre les personnages est en effet mise en relief dans l'expression du geste, directement d'une part, à travers l'introduction de verbes signifiant « prendre » ou « saisir », qui constituent une sorte de fil rouge entre les différentes rubriques de notre troisième catégorie de gestes, et indirectement d'autre part, à travers l'utilisation de la tournure impérative sur des thèmes poétiques de mouvements individuels.

Cette translation stylistique concerne le premier cas d'énoncé impératif, prononcé par le personnage faible qui appelle un geste de soutien. L'effet particulier tient au fait que si ce dernier dirige avec précision les mouvements de celui qui l'assiste, ces mouvements doivent s'exercer sur son propre corps, qui se présente alors comme entièrement abandonné à l'action d'autrui. Et cet effet dramatique est encore renforcé par le silence qui entoure généralement l'exécution du geste lorsqu'il est demandé à un serviteur muet. Quand Hécube, accablée de douleur dans les *Troyennes* par le départ de Cassandre, redressée par ses servantes après son effondrement à terre, leur ordonne de « conduire [son] pied » (*Tr.* 506 ἄγετε ... πόδα)⁴⁰¹, elle se présente comme privée de toute énergie motrice. On retrouve la dissociation expressive entre le personnage et son pied que nous avons observée dans l'emploi de l'apostrophe lors des

⁴⁰⁰ *Héc.* 59-64.

⁴⁰¹ Nous reconnaissons comme un procédé caractéristique des énoncés décrivant une progression scénique la qualification du personnage à travers son pied qui, de « délicat jadis à Troie », est « désormais esclave » (*Tr.* 506-507 ἄγετε τὸν ἀβρὸν δῆποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα, / νῦν δ' ὄντα δοῦλον).

entrées et sorties solitaires des personnages faibles, mais ce pied ne semble plus animé d'un mouvement autonome comme alors, il se trouve passivement soumis à l'action d'un autre personnage. De même, alors que les anapestes font ressentir le rythme de la marche où s'inscrit le geste de soutien réclamé par Hécube dans la pièce éponyme, ou par Phèdre lors de leurs entrées en scène respectives⁴⁰², c'est bien l'impression d'un corps brisé, presque désarticulé, cette fois entièrement livré à l'action d'autrui, que donne dans la bouche d'Hécube l'accumulation brutale d'asyndètes, si l'on suit l'édition de texte de L. Méridier⁴⁰³ :

λάβετε φέρετε πέμπειτ' αείρετέ μου

« prenez-moi, portez-moi, escortez-moi, soutenez-moi »⁴⁰⁴

et dans celle de Phèdre, l'asyndète jointe à une sorte de décomposition verbale de son corps douloureux :

αίρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα [...]

λάβειτ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

« soutenez mon corps, redressez ma tête [...]; saisissez mes bras aux beaux poignets, servantes ! »⁴⁰⁵

Εὐπήχεις χεῖρας est mis en relief dans le vers par la série de syllabes longues au cœur du vers et la succession phonique -χεις χεῖ-, ce qui accentue, me semble-t-il, l'effet de détachement du personnage à l'égard de son propre corps, qui s'accorde avec le « ton d'ironie désespéré » que discerne V.-H. Debidour dans l'emploi de l'adjectif εὐπήχεις, qualifié de « cliché poétique »⁴⁰⁶.

Un second type d'énoncé impératif se rapporte à l'inverse à la protection, tout aussi conventionnelle, offerte par un protagoniste du drame à un ou plusieurs jeunes enfants, que traduit le geste spécifique de saisir les vêtements de son protecteur ou de s'y suspendre. Le contact physique est ici mis en valeur par la construction des verbes signifiant « prendre », « s'attacher à » (λαμβάνομαι, ἀνάπτομαι, ἀντέχομαι) avec le génitif de la partie précise que l'on touche (πέπλων). Or dans la mesure où ces enfants restent généralement muets,

⁴⁰² *Héc.* 59-64, *Hipp.* 198-200.

⁴⁰³ La série d'asyndète a été supprimée par Hartung, que suivent J. Diggle et C. Collard (1991, *comm. ad loc.*), selon qui « *the brisk Imperatives are contextually and metrically discrepant, and resemble a similar interpolation at Suppl. 275-276* ».

⁴⁰⁴ *Héc.* 62-63.

⁴⁰⁵ *Hipp.* 198-200. Nous reviendrons sur l'analyse de cette séquence dans les deuxième et troisième parties.

⁴⁰⁶ Citons ici sa traduction du vers 200 de *Hippolyte* qui rend parfaitement notre propos : « Prenez-moi par les bras – les « beaux poignets de Phèdre » – servantes ! ».

l'offre de protection résonne elle-même comme une affirmation du geste⁴⁰⁷. Lorsqu'Iolaos, à l'approche du héraut d'Eurysthée, exhorte les enfants à se suspendre à lui, c'est lui qui a l'initiative d'un mouvement dont il peut guider jusqu'à l'exécution sommaire :

ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λαμβάνεσθ' ἐμῶν
πέπλων

« mes enfants, mes enfants, ici ! Saisissez mes vêtements ! »⁴⁰⁸

À cette offre de protection s'oppose la description du mouvement de refuge de l'enfant (ainsi présenté comme spontané) auprès de celui qui l'accompagne. Il s'agit généralement de la réaction de ce dernier, qui peut s'exprimer sur le mode exhortatif (*H.f.* 627 μέθεσθ' ἐμῶν πέπλων, « lâchez mes vêtements »), mais aussi sur le mode déclaratif (*H.f.* 629-630 ... οἷδ' οὐκ ἀφιᾶσ', ἀλλ' ἀνάπτονται πέπλων / τοσῶδε μᾶλλον, « ils ne me lâchent pas, ils s'attachent de plus belle à mes vêtements ») ou, variante pathétique, sur le mode interrogatif (*Tr.* 750 τί μου ... κἀντέχη πέπλων ; « pourquoi t'attaches-tu à mes vêtements ? »). Or puisque cette protection est offerte chaque fois par une figure paternelle ou maternelle, notons l'ambivalence du mouvement : du refuge cherché par l'enfant à l'étreinte réalisée par la mère, il n'y a qu'un pas, franchi dans les *Troyennes* puisque pour qualifier le mouvement de son fils, Andromaque reprend le verbe par lequel Talthybios lui avait intimé l'ordre de relâcher son étreinte (*Tr.* 727 μήτ' ἀντέχου). C'est d'ailleurs en lieu et place de l'étreinte des retrouvailles que Mégara a ordonné à ses enfants de se suspendre aux vêtements de leur père, pour réclamer sa protection, et l'accumulation des impératifs autant que la dissociation δεῦρ' ... ἔτε expriment toute l'émotion et l'ardeur qu'elle met dans son injonction⁴⁰⁹ :

δεῦρ', ὦ τέκν', ἐκκρήμνασθε πατρῶων πέπλων,
ἔτ' ἐγκονεῖτε, μὴ μεθῆτ'...

« là, mes enfants, suspendez-vous aux vêtements de votre père, venez, dépêchez-vous !
Ne le lâchez pas ! »

⁴⁰⁷ Pour les diverses questions de représentation dramatique que posent les rôles d'enfant dans la tragédie grecque, cf. G.M. SIFAKIS 1979.

⁴⁰⁸ *Hcl.* 48-49.

⁴⁰⁹ Il semble toutefois que celle-ci ne soit pas réalisée immédiatement, puisqu'Héraclès décrit aux vers 525-526 le spectacle offert par ses enfants devant la maison, couronnés d'ornements funèbres ; ce n'est qu'au vers 629 que, comme l'atteste la réaction d'Héraclès, les enfants sont effectivement présentés comme agrippés à leur père : l'intervalle entre le geste appelé et le geste décrit permet de définir la nouvelle mission d'Héraclès, et de réévaluer une première fois son statut de héros, un héros au service des siens (*H.f.* 562-582).

Plus généralement l'explicitation du contact physique chez Euripide va de pair avec l'approfondissement de la relation entre les deux personnages et c'est par la transformation de la simple relation d'accompagnement et de soutien en une véritable relation d'assistance fondée sur la *φιλία* qu'il a entièrement renouvelé le procédé conventionnel et donné au motif scénique une intensité pathétique remarquable, nourrie d'effets de réel et cristallisée autour du contact physique.

La grande nouveauté dramaturgique est ainsi d'avoir donné la parole à celui qui n'était à l'origine qu'une utilité muette et d'avoir confié le rôle d'accompagnateur à un protagoniste du drame, qui aide et soutient le personnage faible au nom du lien de sang ou de l'amitié qui les lie. C'est au titre de l'amour qu'il porte à ses fils en vertu d'une loi universelle⁴¹⁰ qu'Héraclès, le plus grand des héros, se charge lui-même du « soin » (*θεράπευμα*) de « conduire » ses jeunes fils « en les prenant par la main » (*H.f.* 633 *ἄξω λαβῶν γε ... χερσῶν*) ; c'est au titre du respect filial que Thésée, après avoir cédé aux arguments d'Aethra en faveur des suppliantes argiennes, dit se faire son serviteur (*Suppl.* 362 *ἀντιδουλεύει*) pour « la conduire vers le palais d'Égée en pressant son cher bras » (*Suppl.* 360-361) :

... πρὸς οἴκους ὡς νιν Αἰγέως ἄγω
φίλην προσάψας χεῖρα.

Dans ces deux exemples, c'est l'annonce du mouvement de sortie sur le mode déclaratif qui se trouve revisitée par l'introduction de la thématique de la *φιλία* : le verbe usuel *ἄγω* est développé par l'évocation du geste qui instaure le contact physique, dont l'expression est soulignée par *γε* dans *Héraclès furieux* et comme justifiée dans les *Suppliantes* par le qualificatif *φίλην* appliqué au point de contact physique lui-même.

Dans *l'Ion*, le respect de la convention dramatique selon laquelle un vieil homme à demi aveugle, comme celui qui entre en scène au début du troisième épisode, doit être soutenu par un personnage plus jeune est présenté à rebours des normes sociales : ce vieil homme est aussi un serviteur, qui plus est un ancien *παιδαγωγός* (*Ion* 725), or c'est lui qui exhorte ici sa maîtresse, celle qu'il devait accompagner autrefois, à le tirer et à le conduire⁴¹¹. Mais Créuse elle-même a posé à l'ouverture de la séquence les termes réels de leur relation. Elle ne souligne en effet la différence de rang entre *πρέσβυς παιδαγωγός* et *δέσποινα* que pour

⁴¹⁰ *H.f.* 632-636.

⁴¹¹ *Ion* 738 *ἔλχ'*, *ἔλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με* « tire-moi, tire-moi donc pour me conduire aux bâtiments ».

mettre en lumière la relation de *φιλία* qui les unit et qui caractérise les bons rapports entre maîtres et esclaves chez Euripide : non seulement elle présente le vieillard comme l'un de ces *φίλοι* avec lesquels il est doux de partager bonheur et peines (*Ion* 730-732), mais elle dit « [honorer] à l'égal d'un père » (*Ion* 734 *ἀντικηδεύω πατρός*) celui qui l'appelle en retour ὦ θύγατερ, « ma fille » (*Ion* 735). C'est dans ce contexte que s'inscrit la demande d'aide du vieux pédagogue :

τοῦ γήρως δέ μοι
συνεκπονοῦσα κῶλον ἱατρὸς γενοῦ.

« de ma vieillesse, sois le médecin, en partageant la peine que prend ma jambe »⁴¹².

L'expression est ici remarquable : dans un de ces composés en *συν-* qui caractérisent l'action commune des *φίλοι* (*συνεκπονοῦσα κῶλον*) se trouvent intimement mêlés le mouvement qui est sollicité de la part de Créuse et le mouvement de la jambe du vieillard. C'est ici que, me semble-t-il, se trouve désigné l'enjeu dramatique de cette séquence, sous son caractère de procédé dramaturgique destiné à retarder l'entretien avec le chœur⁴¹³ : le verbe qui en appelle à un effort physique commun est en effet répété par le vieillard au moment où il propose son aide dans l'accomplissement de la vengeance contre Ion (*Ion* 850 *ἐγὼ μὲν οὖν σοι καὶ συνεκπονεῖν θέλω*). Aussi est-ce un lien de solidarité concret et durable qu'établit la demande de soutien et d'accompagnement adressée par le personnage faible au *φίλος*.

La relation d'assistance est encore approfondie lorsque l'énoncé injonctif se trouve dans la bouche du *φίλος* qui dirige ainsi lui-même avec précision les gestes du personnage faible : c'est le troisième cas d'énoncé impératif, la proposition d'assistance. Dans l'*exodos* de l'*Héraclès furieux*, Thésée, constatant l'incapacité d'Héraclès à se relever seul, l'invite à « donne[r sa] main » pour le redresser (*H.f.* 1398 *δίδου δὲ χεῖρ'*) puis, quatre vers plus loin, à « passe[r son] bras autour de son cou » pour le soutenir dans son déplacement (*H.f.* 1402 *δίδου δέρη σὴν χεῖρ'*). L'expression *ὑπηρέτης φίλος*, par laquelle se désigne Thésée, montre le renversement à l'œuvre : l'ami choisit ici de prendre la place du serviteur dévoué et de se faire lui-même *ὑπηρέτης*⁴¹⁴, « serviteur » d'un genre nouveau toutefois puisqu'en

⁴¹² *Ion* 739-740.

⁴¹³ Selon H. GRÉGOIRE (CUF 1976 [1923], note *ad loc.*), le jeu de scène autour de la pénible montée permet à Créuse et au pédagogue de s'entretenir à l'écart du chœur et permet donc de présenter le personnage du pédagogue.

⁴¹⁴ Le mot *ὑπηρέτης* désigne à l'origine le rameur ou tout homme d'équipage soumis aux ordres d'un chef.

revendiquant au nom de la *φιλία* l'office de conduire la marche (*H.f.* 1402 *ὀδηγήσω δ' ἐγώ*), il sert et ordonne tout à la fois. Notons la fluidité et la continuité du mouvement, du redressement au soutien pour la marche, d'un énoncé impératif à l'autre, qu'expriment la répétition lexicale (*δίδου ... χεῖρ'*) et le parallèle métrique (avec une coupe après le sixième pied qui met en relief l'instrument du contact, *χεῖρ*⁴¹⁵) : seule la précision supplémentaire de *δέρη* vient rehausser, par une simple petite touche d'effet de réel, la représentation pathétique du second geste de contact. L'absence de protestation de la part d'Héraclès à partir du vers 1401 donne à entendre le geste appelé comme un geste joué. Dans les dernières pièces d'Euripide apparaît toutefois une façon plus systématique de souligner l'exécution du geste de soutien par une confirmation verbale explicite, avec notamment un *ἰδοῦ* dont nous avons déjà évoqué la récurrence plus grande à la fin de la carrière d'Euripide. Cette confirmation introduit un effet de réel sensible dans la mise en scène pathétique du geste⁴¹⁶, comme le montre cet échange dans les *Phéniciennes* où Antigone ayant exhorté son vieux père à lui « tend[re s]a main chérie » (*Phén.* 1710 *ὄρεγε χεῖρα φίλαν*) pour qu'elle guide sa marche, la réponse d'Œdipe traduit l'établissement du contact à l'aide de cette seule particule :

ἰδοῦ, πορεύομαι, τέκνον

« voilà, je me mets en route, mon enfant »⁴¹⁷

C'est ainsi que, par cette proposition d'aide, l'accent dramatique se trouve déplacé de la faiblesse individuelle du personnage tragique vers l'établissement concret de cette relation d'assistance, fondement d'une action commune nouvelle.

À ces trois cas d'énoncés impératifs, dont l'expression module le sens de la relation d'assistance, aux énoncés déclaratifs caractéristiques des annonces d'entrée et de sortie des personnages, et à leurs variantes interrogatives, il faut ajouter un autre type d'énoncé, qui joue un rôle décisif dans l'expression du geste de soutien : ce sont les images, qui disent avec force, par un effet de déplacement dans l'ordre des réalités concrètes, le contact physique et la dépendance de l'un envers l'autre dans cette relation d'assistance, et dont l'emploi achève de transformer le procédé conventionnel en véritable motif poétique. Ces images ne sont pas toujours des plus neuves, et sont pour la plupart puisées sans surprise dans le registre animal ou nautique. Mais elles se distinguent par leur récurrence et leur relief dramatique des images

⁴¹⁵ Sur cette coupe après le sixième pied, qui précède une voyelle élidée, cf. P. MAAS 1962 § 103.

⁴¹⁶ On distinguera ainsi cette confirmation pathétique du geste, de la confirmation solennelle que nous avons étudiée dans les gestes rituels.

⁴¹⁷ *Phén.* 1714.

sporadiques associées aux gestes rituels ou aux gestes de communication dont nous avons déjà apprécié l'efficacité dans l'évocation verbale du geste : loin de présenter une correspondance singulière et ponctuelle avec le geste scénique comme celles-ci, elles apparaissent spécifiquement liées à quelques mouvements déterminés, contribuant de ce fait puissamment à structurer la représentation mentale du geste de soutien, de protection ou d'assistance par leur entrelacement dans l'œuvre d'Euripide et, sinon par leur originalité, du moins par le travail de leur expression.

Au geste statique de protection se trouve tout d'abord spécifiquement associée l'image de l'oiseau ou de la poule abritant sa couvée sous ses ailes, qu'elle soit présentée du point de vue de l'adulte qui offre un refuge ou du petit qui se réfugie auprès de lui. Sous ce paradigme maternel, qui souligne bien la dépendance inhérente à la relation de protection (exprimée en termes verticaux par la préposition ὑπό) autant que la proximité physique entre l'enfant et celui qui le protège, sont confondus pères et mères tragiques, selon un trait caractéristique du pathétique d'Euripide que nous retrouverons dans le langage des effusions. La même expression, située de façon identique à l'enjambement du vers (ὑπὸ πτεροῖς / σῶζω) est employée tant par Iolaos, père de substitution dans les *Héraclides*, que par Mégara, la mère, pour décrire la façon dont ils tiennent « sous la protection de leurs ailes » les enfants d'Héraclès, qualifiés de νεοσσοί⁴¹⁸. L'image de la poule et de son poussin, désigné par ce terme générique⁴¹⁹, n'est pas très originale en soi. Ce qui l'est davantage, c'est le rapport de dépendance qu'elle entretient avec le jeu scénique, jeu qu'elle contribue en retour à éclairer : dans ces deux exemples, c'est le tableau d'ouverture composé d'un groupe réfugié à l'autel autour de l'adulte responsable qui inspire l'image collective de la couvée par l'intermédiaire de l'idée de protection recherchée – le lien entre la situation scénique et l'image transparait nettement dans le terme à résonance religieuse de πανήγυρις sur lequel Iolaos greffe l'image des νεοσσοί (*Hcl.* 239 νεοσσῶν τήνδ' ἔχων πανήγυριν « avec ce cortège de poussins »)⁴²⁰ –, tandis que le développement figuré accentue la dimension pathétique de la

⁴¹⁸ *Hcl.* 10-11 (Iolaos) ... τὰ κείνου τέκν' ἔχων ὑπὸ πτεροῖς
σῶζω τὰδ'

H.f. 71-72 (Mégara) οἷ' θ' Ἡράκλειοι παῖδες, οὓς ὑπὸ πτεροῖς
σῶζω νεοσσοὺς ὄρνις ὡς ὑφειμένη

Sur la question des répétitions d'images, cf. *infra*.

⁴¹⁹ Sur l'emploi métaphorique de νεοσσός, qui apparaît pour la première fois dans les *Choéphores*, « amené par l'allégorie de l'aigle et comme fondu avec elle », et qui est employé au sens propre dans les comparaisons chez Eschyle comme chez Euripide, cf. H. DELULLE 1911, n. 2 p. 4.

⁴²⁰ Sur l'emploi de πανήγυρις au sens d'assemblée religieuse, qui s'accorde avec le contexte dramatique, cf. H. DELULLE 1911, p. 52.

scène. L'expression imagée est particulièrement redondante dans la bouche de Mégara qui explicite l'image des ailes sous lesquelles elle garde ses enfants tels des « petits poussins » par une comparaison (ὄρνις ὤς) : pour être banale, cette comparaison tire son effet de la surenchère expressive qui imprègne, comme le souligne H. Delulle, jusqu'au participe ὑφειμένῃ puisque sa place dans le vers et sa forme féminine permettent de le rapporter aussi bien à Mégara qu'à l'oiseau⁴²¹. Ce peut être encore le mouvement de refuge d'un enfant unique contre sa mère qui dicte la comparaison. Dans les *Troyennes*, elle contamine au sein de l'énoncé interrogatif la description faite par Andromaque du mouvement de repli du petit Astyanax, avec la qualification par l'adjectif ἐμᾶς de πτέρυγας qui joue sur le double sens de πτέρυξ, l'aile ou le vêtement :

τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχῃ πέπλων
 νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτων ἐμᾶς;

« pourquoi me tiens-tu agrippée à pleines mains et t'attaches-tu à mes vêtements, comme un petit poussin te blottissant sous mes ailes ? »⁴²²

Cette idée d'une proximité physique étroite entre le père ou la mère et l'enfant dans une relation verticale de protection trouve une expression plus originale dans une autre comparaison, ponctuelle cette fois mais également empruntée au monde animal. C'est celle de l'ὑπαρνος, de la « brebis qui a sous elle un agneau », à laquelle Pélée compare Andromaque (*Andr.* 557 ὑπαρνος γὰρ τις ὤς). Ce terme, qui fait ici son apparition dans le langage poétique, fusionne de façon remarquable mère et enfant, entre deux énoncés redondants décrivant la façon dont ils sont conduits ensemble à la mort, et souligne ainsi avec force l'union de leurs destinées⁴²³. Une telle fusion charnelle dans la peinture de la relation

⁴²¹ H. DELULLE 1911, p. 29 et p. 53. Il traduit ainsi ces vers : « et les enfants d'Héraclès que, sous mes ailes, je protège – pauvres petits – comme un oiseau – défaillant de crainte » et y souligne « le rythme de la phrase poétique : il se moule sur le sentiment et c'est comme un sanglot ».

⁴²² *Tr.* 750-751. Cette image est déclinée sur un mode négatif dans l'*Andromaque* où l'héroïne désigne l'enfant comme le « poussin arraché à ses ailes » (*Andr.* 441 ἦ καὶ νεοσσὸν τόνδ', ὑπὸ πτερῶν σπάσας;). Il ne lui est rendu que pour descendre avec elle sous terre (*Andr.* 504-505 ἐγὼ δὲ σᾶ / πτέρυγι συγκαταβαίνω « moi aussi, je descends sous terre, blotti sous ton aile »), ce qui met fortement en lumière l'insuffisance de l'appui maternel.

⁴²³ La comparaison avec l'ὑπαρνος d'Andromaque qui succombe (*Andr.* 557 ὑπαρνος γὰρ τις ὤς ἀπόλλυσαι) est en effet insérée entre la question de Pélée qui décrit le mouvement observé (*Andr.* 555-557 τίνι δίκῃ χέρας / βρόχοισιν ἐκδήσαντες οἷδ' ἄγουσί σε / καὶ παῖδ'; « de quel droit ces gens t'emmènent-ils, ainsi que l'enfant, les mains entravées de liens ? »), et la réponse d'Andromaque qui lui fait presque littéralement écho (*Andr.* 559-560 οἷδ', ὦ γεραῖέ, σὺν τέκνω θανουμένην / ἄγουσί μ' οὔτως ὡς ὄρᾶς, « ces gens, vieillard, m'emmènent, comme tu le vois, pour me mettre à mort ainsi que l'enfant »).

maternelle est caractéristique du pathétique d'Euripide, comme nous le verrons dans la mise en scène des effusions, dont est très proche le geste de protection dans un contexte de séparation imminente.

Mais c'est au geste de soutien lors des déplacements scéniques que sont associées les images les plus frappantes. La première est celle du ζεῦγος, « couple de bêtes, attelage » et par extension, « attelage, chariot ». Si ce terme finit par désigner dans le langage tragique tout couple ou toute paire indissociable⁴²⁴, il semble que chez Euripide l'image retrouve un peu de son sens propre dans l'association avec le mouvement scénique qui l'inspire directement, celui du soutien physique où se trouvent conjugués contact étroit entre φίλοι et force motrice exercée par l'un sur l'autre⁴²⁵. L'exemple paradigmatique en est moins le σύγκρατον ζεῦγος (*Andr.* 495), le « couple étroitement uni » que forment Andromaque et son fils, expression qui joue sur les différentes valeurs, concrète et abstraite, du lien qui unit le couple mère/enfant au moment où ils rentrent en scène, enchaînés, pour connaître un sort commun, que le ζεῦγος φίλιον dont parle Héraclès en réponse à la proposition d'aide de Thésée :

ΘΗ. Δίδου δέρη σὴν χεῖρ', ὀδηγήσω δ' ἐγώ.

ΗΡ. Ζεῦγός γε φίλιον· ἄτερος δὲ δυστυχής.

Thésée. – Passe ton bras autour de mon cou, et je guiderai ta marche.

Héraclès. – Un attelage d'amis... mais l'un des deux est accablé par le sort⁴²⁶.

L'image vaut ici de façon remarquable pour confirmation de l'exécution du geste appelé par Thésée : à l'évocation du bras passé autour du cou de l'ami pour se mettre en route correspond visuellement la représentation de l'attelage d'animaux – et la correspondance est soulignée par la particule γε – avant que l'adjectif φίλιον ne le définisse spécifiquement comme un « attelage d'amis ». Remarquons encore l'inflexion décisive apportée par la suite du vers pour qualifier cet attelage singulier : si les deux amis sont étroitement liés comme des animaux attelés, ils ne sont pas égaux devant le sort. On voit ici à quel point l'image est sélective chez

⁴²⁴ C'est le terme qui désigne notamment tout couple fraternel dans la tragédie, tel le « couple des Atrides » (cf. Esch. *Ag.* 44 ζεῦγος Ἄτρειδῶν). On trouve également employé le substantif ζυωρίς (*Méd.* 1145 τέκνων ζυωρίδα, *Phén.* 1618 εὔτεκνος ζυωρίς, *Bacch.* 324 πολιὰ ζυωρίς).

⁴²⁵ Rien de comparable, ce faisant, avec la métaphore du joug employée par Eschyle (sur le joug comme métaphore principale des *Perses*, cf. J. DUMORTIER 1935, p. 12-26) : au joug, symbole de la servitude qui écrase de son poids, se substitue ici l'idée dominante de l'union de deux êtres, qui l'emporte sur l'idée de soumission ou la renouvelle comme soumission volontaire dictée par l'affection, et d'une avancée commune malgré le poids de la maladie, de l'âge, du malheur.

⁴²⁶ *H.f.* 1402-1403.

Euripide et vise moins à décrire la réalité concrète qu'elle évoque, comme chez Eschyle, qu'elle ne ramène à la réalité scénique pour produire par ce détour un effet pathétique : elle s'arrête ici au lien entre les deux animaux, attachés entre eux mais chargés d'un poids inégal, puisque le personnage faible et douloureux se présente à la fois comme partie de l'attelage et poids inerte dépendant de l'action motrice du φίλος. Cette distorsion au sein même de l'image montre qu'elle ne vise pas à une cohérence interne parfaite. Mais elle se présente au sein du motif gestuel comme une image de référence. C'est elle qui, dans une situation scénique analogue, dans l'*Oreste*, redonne, me semble-t-il, à l'adjectif παράσειρος appliqué à Pylade « dirigeant en droite ligne la jambe malade d'Oreste, d'un pas plein de sollicitude », son sens propre de « cheval de volée », ce cheval attaché par une longe à côté de l'attelage⁴²⁷. Précisons ici que l'opposition, attestée chez Pollux⁴²⁸, entre le cheval attelé sous le joug (ζύγιος) et le cheval de volée (παράσειρος) présente peu de pertinence pour définir le mouvement sur la scène euripidienne : les rôles de Thésée et de Pylade à l'égard de l'ami affaibli sont, nous le verrons, parfaitement parallèles, aussi parlera-t-on davantage d'une variation dans le registre des images destinée à donner plus de relief pathétique au mouvement que d'une véritable différence d'expression scénique que traduirait le changement de métaphore. Peu importe même le sens dans lequel s'exerce la force motrice. L'« attelage d'amis » et la métaphore du cheval παράσειρος évoquent une action physique latérale du φίλος, mais il peut également s'agir d'une traction par l'avant. Au début du second épisode de l'*Héraclès furieux*, au moment où ressortent du palais l'épouse, les enfants et le père d'Héraclès, vêtus de la parure des morts et prêts à mourir, le chœur décrit Mégara comme « tirant ses enfants attachés à ses pas, attelée devant eux » (*H.f.* 445-447 ὑπὸ σειραίοις / ποσὶν ἔλκουσαν τέκνα). L'image, que rend bien la traduction de V.-H. Debidour⁴²⁹, est celle de l'attelage « en flèche », où les chevaux sont attelés l'un derrière l'autre, comme le suggère l'adjectif σειραῖος (« attaché par une corde ») appliqué aux pas de celle qui tire (ἔλκω), et comme le confirment les premiers mots de Mégara, qui définit leur groupe comme un « affreux attelage de morts » (*H.f.* 454 ζεῦγος

⁴²⁷ *Or.* 1016-1017 <τοῦδ' > ἰθύνων νοσερὸν κῶλον [Ὀρέστου]
ποδὶ κηδοσύνῳ παράσειρος.

⁴²⁸ POLL. I. 141. Cette distinction semble présente chez Eschyle : alors qu'il a été question, nous l'avons vu, du « couple des Atrides » (*Ag.* 44 ζεῦγος Ἄτρειδᾶν), Ulysse est présenté par Agamemnon comme ayant été, « une fois attelé », un « cheval de volée plein de diligence pour [lui] » (*Ag.* 842 ζευχθεὶς ἔτοῖμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος).

⁴²⁹ « Son épouse chérie est en flèche, tirant les enfants sur ses pas » (trad. V.-H. DEBIDOUR). Le texte est toutefois jugé obscur par J. Diggle, qui athétise l'expression ὑπὸ σειραίοις ποσὶν.

οὐ καλὸν νεκρῶν).

Citons enfin, à côté de ces attelages de configurations diverses, des comparaisons qui filent dans le domaine maritime l'image du véhicule soumis à une force motrice, exercée dans un sens ou dans l'autre. Dans l'*Héraclès furieux*, le héros, voyant ses fils s'attacher à ses vêtements, les qualifie dans l'annonce de son mouvement de sortie de « barques à la remorque » :

ἄξω λαβῶν γε τούσδ' ἐφολκίδας χεροῖν,
ναῦς δ' ὡς ἐφέλξω

« Je les conduirai, en les prenant par la main, petites chaloupes que remorque un navire, ainsi je les tirerai »⁴³⁰.

Le développement de l'image qui prolonge le développement du verbe simple ἄγω par la description du contact physique instauré (λαβῶν γε χεροῖν) signe la transformation radicale de l'énoncé conventionnel du mouvement de sortie en énoncé poétique qui le charge d'intensité pathétique. Le travail de l'image est particulièrement remarquable : le substantif ἐφολκίδες, forgé par Euripide, est déplacé au sein même de la description du geste de contact, en une sorte de prolepse qui le dissocie du verbe ἐφέλκω dont il dérive et de la comparaison qui lui donne un sens propre ; désignant abruptement, accolé au déictique τούσδε, les enfants, il prépare ainsi efficacement l'expression du mouvement scénique de déplacement (ἐφέλξω). Et c'est dans la reprise de cette image ainsi mise en valeur, désormais appliquée à Héraclès lui-même à la fin du drame, que s'illustre le renversement dramatique opéré dans l'*Héraclès furieux* : le héros « entièrement détruit » s'apprête alors à « suivre, tel une petite chaloupe, Thésée » qui lui offre un appui salvateur (*H.f.* 1424 Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφολκίδες) et le pluriel employé rend plus sensible le parallèle. La dernière comparaison, empruntée également à la navigation, traduit quant à elle une pression exercée par l'arrière : c'est celle de la « brise conductrice de navires » (*Phén.* 1710 ὥστε ναυσίπομπον αὔραν) à laquelle Antigone compare son action dans les *Phéniciennes*, lorsqu'elle se propose d'être « celle qui conduit » (*Phén.* 1711 πομπίμαν) son père sur les chemins de l'exil. Notons ici la continuité entre le comparé et le comparant, instaurée à travers l'adjectif composé ναυσίποπος, qui est un *hapax* euripidéen.

⁴³⁰ *H.f.* 631-632.

Cette présentation des images du soutien physique fait apparaître que sous cette correspondance remarquable entre l'image et le jeu scénique, qui témoigne de l'attention nouvelle que porte le poète à celui-ci, il ne saurait s'agir de déterminer dans le langage poétique euripidéen une cohérence rigoureuse entre image et jeu, pas plus qu'une unité forte entre toutes ces images. Unité et cohérence importent peu finalement au regard de l'effet pathétique recherché. Mais on voit bien comme toutes ces images sont aimantées par le souci commun de représenter la faiblesse et la dépendance, dessinant un faisceau convergent de représentations visuelles du mouvement.

Ainsi vont de pair renouvellement du procédé conventionnel et renouvellement de l'expression de l'accompagnement scénique. En accordant un véritable rôle au personnage qui assiste les mouvements du plus faible, Euripide a déplacé l'accent dramatique de la faiblesse physique individuelle vers la relation affectueuse comme force nouvelle pour le personnage tragique, et fait du geste concret d'assistance l'émouvante manifestation du lien de sang ou d'amitié qui unit le personnage faible et le φίλος qui l'assiste. L'expression poétique s'affranchit elle aussi de l'expression conventionnelle, à travers créations verbales et réseaux d'images qui structurent la représentation imaginaire du geste et lui donnent une résonance singulière. Aussi peut-on parler à propos de ce motif gestuel d'une tension permanente et féconde entre une fonction première pratique, liée aux problèmes concrets que pose la mise en scène du corps faible⁴³¹, et une fonction pathétique qui réinvestit avec force ce souci de vraisemblance et d'effet de réel.

2.3.4. Effusions et étreintes, sommet du pathétique euripidéen

La recherche du pathétique culmine dans le dernier motif gestuel qui sera présenté ici, le plus développé d'entre tous dans le théâtre d'Euripide. S'y trouvent rassemblées diverses sortes d'étreintes et de baisers (baisers sur la main, sur la bouche, étreintes joue contre joue, poitrine contre poitrine, bras autour du cou...) qui, étant généralement associées dans le texte et présentant des analogies sémantiques, définissent un ensemble aux contours assez flous que nous qualifierons d'« effusions », engageant en définitive le corps tout entier dans le contact physique.

M. Kaimio a bien noté que ces étreintes et baisers n'ont lieu d'une part qu'entre parents

⁴³¹ Nous reviendrons ainsi dans la troisième partie sur l'analyse des séquences qui ont pu être considérées comme un témoignage littéraire d'une légère surélévation de l'espace scénique dès l'époque classique.

proches (*close relative*) – enfants et parents, frère et sœur, mari et femme – et c'est à ce titre que nous pouvons les désigner à proprement parler comme des gestes de la *φιλία*, entendue ici au sens strict de communauté familiale⁴³² – en témoigne la présence régulière des adjectifs *φίλος* (ou, au superlatif, *φίλτατος* dans un contexte d'émotion soutenue) et *φίλιος* au sein même de l'énoncé du geste ou en association directe avec lui – ; qu'elles n'ont lieu d'autre part que dans certaines scènes typiques où culmine l'émotion, scènes de retrouvailles entre les personnages – et le plus souvent de retrouvailles après reconnaissance –, ou scènes d'adieu final, que la séparation soit imminente et vienne interrompre l'étreinte scénique ou qu'il s'agisse d'étreindre le corps défunt de l'être cher⁴³³. L'étreinte se présente donc comme une expression scénique remarquable de ces liens de *φιλία*, où l'émotion forte (joie ou désespoir) qui l'inspire se mêle au sentiment d'affection comme à la conscience du lien indéfectible qui fonde la relation familiale. Au titre de son efficacité pathétique, elle occupe une place privilégiée sur la scène euripidéenne : il est significatif que sur les dix-sept tragédies qui nous ont été conservées, on ne compte qu'une pièce sans étreinte ni baiser joués sur scène (il s'agit des *Héraclides*, où les relations humaines entre les personnages sont peut-être les moins approfondies dans l'œuvre d'Euripide⁴³⁴), tandis que quatre fragments font encore mention de tels gestes⁴³⁵. C'est dire s'il s'agit d'un motif scénique essentiel, qui trouve pleinement sa place dans l'univers tragique d'Euripide, où sont développées les relations familiales et amicales, où femmes et enfants occupent une place inédite par rapport à ses prédécesseurs et où les valeurs héroïques sont tenues à distance ou réévaluées⁴³⁶. Je voudrais montrer ici qui plus est la richesse exceptionnelle de l'expression poétique chargée d'assurer l'effet pathétique de ces gestes d'effusion.

Considérons pour commencer la richesse du vocabulaire. Elle apparaît tout d'abord

⁴³² Rappelons que la *φιλία* se définit à la fois comme un lien objectif et institutionnel (lien de sang, d'alliance, d'amitié) impliquant des devoirs mutuels, et comme un lien subjectif et affectif, qui se surimpose au précédent.

⁴³³ cf. M. KAIMIO 1988, p. 35.

⁴³⁴ On pourrait presque en excepter également les *Suppliantes*, qui constituent selon V.-H. Debidour une sorte de doublet des *Héraclides* : si le thème de l'étreinte maternelle imprègne les discours tout au long du drame (l'étreinte est réclamée par les mères argiennes aux vers 815-817, promise par Adraste au vers 818 et refusée par Thésée au vers 943), ce motif ne s'incarne sur scène que de façon détournée et à l'extrême fin du drame, lorsque les enfants reviennent portant dans leurs bras l'urne contenant les cendres de leur père (*Suppl.* 1166-1167). Nous développerons ce point dans le chapitre suivant.

⁴³⁵ J'inclus dans ce nombre les gestes codifiés dont l'expression ressortit à celle de l'étreinte pathétique, que nous étudierons dans la section suivante.

⁴³⁶ Telles sont les caractéristiques de l'univers dramatique d'Euripide que souligne M. TRÉDÉ dans son introduction au *Théâtre complet I* d'Euripide (Garnier-Flammarion, 2000). On a souvent dit qu'en faisant ainsi des relations individuelles de *φιλία* un ressort important de l'action dramatique, Euripide anticipait la comédie nouvelle (cf. par exemple S. SCHEIN 1988, p. 180-181).

dans le choix des verbes qui disent le mouvement. À côté des verbes simples signifiant « toucher » (ψάω, θιγγάνω, ἄπτω)⁴³⁷, « prendre, recevoir » (ἔχω, λαμβάνω) qui peuvent être développés par un complément de moyen quelque peu redondant (χερὶ, χεροῖν) ou un complément de manière (ἐν χεροῖν / χέρας, ἐν ὠλένας, ou encore ἐν ἀγκάλαισι et l'on notera la signification particulière de ce terme généralement attesté au pluriel, ἀγκάλαι, qui renvoie d'après P. Chantraine aux « bras ouverts qui embrassent », et désigne les bras recourbés pour tenir notamment un enfant) et « embrasser » (ἀσπάζομαι)⁴³⁸, relevons l'abondance des composés en προσ- qui soulignent le mouvement dynamique, l'élan vers l'être cher⁴³⁹ ainsi que l'émergence de composés en περι- ou ἀμφι-, variantes expressives qui disent le mouvement dynamique des bras qui étreignent⁴⁴⁰. Mais ce qui est plus frappant encore, c'est l'emploi récurrent et parallèle de substantifs pour dire le geste, comme nous l'avons déjà observé à propos des gestes rituels de lamentation, substantifs neutres en -μα ou substantifs féminins qui soulignent le résultat concret de l'action exercée par le verbe correspondant. Ce sont eux qui, joints à l'animation particulière que traduit l'emploi du tétramètre trochaïque catalectique, créent un effet d'étrangeté dans ce vers de l'*Ion* où Xouthos s'adresse à celui qui lui a été désigné comme son fils :

δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς

« accorde ta main à mon baiser et ton corps à mes enlacements »⁴⁴¹

Ajoutons que nombre de ces substantifs se présentent comme des créations poétiques d'Euripide, tels, dans ce vers de l'*Ion*, ἀμφιπτυχή qui est un *hapax* en grec, περιπτυχή forgé sur περιπτύσσω « plier autour », πρόσπτυγμα sur προσπτύσσομαι « embrasser », ou encore, à partir d'ἀσπάζομαι, le pluriel ἀσπάσματα au sens concret d'« embrassements ».

⁴³⁷ N'oublions pas les énoncés négatifs sur le mode de la défense (refus du contact physique) ou sur le mode déclaratif (affirmation du contact par refus de lâcher prise).

⁴³⁸ Notons que le verbe ἀσπάζομαι a généralement dans ce contexte le sens très concret d'« embrasser ».

⁴³⁹ προσελκύω (*Hipp.* 1432, *IA* 1451), προστίθημι (*H.f.* 486 et 1408, *Phén.* 1699), προσβάλλω (*Héc.* 410, *Or.* 1044, *IA* 632 et 636), προσπτύσσω (*Méd.* 1412, *Él.* 1325, *Phén.* 1671), προσαρμόζω (*H.f.* 486, *Bacch.* 1467), προσάπτω (*Él.* 1321). Ces composés sont construits tantôt absolument, tantôt transitivement avec la partie du corps concernée (παρειά, στόμα, στέρνα, σῶμα...). Notons l'emploi du verbe προσπίτνω (*Tr.* 762, *Él.* 576) qui, du mouvement spécifique de la supplication, s'élargit chez Euripide au mouvement pathétique d'effusion (cf. *infra* III, 2.2.)

⁴⁴⁰ περιβάλλω (*IT* 796 et 799, *Hél.* 634), ἀμφιβάλλω (*Phén.* 306, *Bacch.* 1364), ἀμφιτίθημι (*Or.* 1042).

⁴⁴¹ *Ion* 519. Le tétramètre trochaïque catalectique est le mètre des scènes animées et s'il s'agit d'un mètre ancien, son emploi répond au souci d'Euripide d'utiliser toutes les ressources métriques à sa disposition plutôt qu'à une recherche d'archaïsme. Sur l'emploi du tétramètre trochaïque dans la tragédie grecque, cf. T. DREW-BEAR 1968, p. 385-405.

Ainsi se révèle particulièrement féconde l'invention poétique d'Euripide dans l'expression de l'étreinte et du baiser. Outre les adjectifs à valeur largement affective φίλος et φίλιος que nous avons déjà mentionnés, relevons ensuite des adjectifs exprimant la sensation, tels μαλθακός (« au doux toucher »), γλυκός (litt. « de saveur douce »), ἡδύς (« doux, agréable ») et son superlatif ἡδιστος, employés de façon récurrente notamment dans l'expression de l'ultime étreinte maternelle, et donnent au style d'Euripide une couleur unique, où le langage des sens sert puissamment l'effet pathétique. L'arrangement des mots est enfin lui aussi créateur d'effets remarquables, avec des jeux de redoublements et de répétitions qui, en soulignant la circularité de l'étreinte ou la réciprocité de l'effusion, exaltent le caractère pathétique du geste. C'est ce que nous pourrions observer en examinant la manière dont Euripide a utilisé chaque type d'énoncé et les a combinés entre eux, à la recherche d'effets poétiques et dramatiques renouvelés.

Il est tout d'abord fréquent que l'étreinte soit appelée et dirigée avec précision par un énoncé impératif généralement prononcé par l'un des acteurs engagés dans l'exécution du geste⁴⁴². Il s'agit en premier lieu du mode par lequel les mères chez Euripide mettent elles-mêmes en scène les câlins de l'enfant dont elles vont être séparées ou qu'elles retrouvent, exaltant le caractère pathétique de leurs gestes. Dans les premières paroles du discours d'adieu adressé par Médée à ses fils, l'impératif qui appelle le geste tire un relief particulier de sa position après l'asyndète très expressive au quatrième pied, et de la répétition à l'attaque du vers :

παῖδας προσειπεῖν βούλομαι. – Δότ', ὦ τέκνα,
 δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα

« Je veux adresser encore un mot à mes fils : donnez, mes enfants, donnez aux baisers de votre mère votre main droite »⁴⁴³

⁴⁴² Seule exception, l'injonction d'Artémis adressée à Thésée pour que celui-ci « [prenne] au creux de [s]es bras et attire à [lui s]on enfant » (*Hipp.* 1431-1432 λαβέ / σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι) : la déesse se pose en artisan de la réconciliation entre père et fils et l'expression du geste met en relief le verbe à l'impératif ainsi placé en contre-rejet. Remarquons cependant que l'exécution du geste n'est pas soulignée dans le texte et qu'elle peut être mise en doute puisqu'Hippolyte répète la demande (*Hipp.* 1445 λαβοῦ, πάτερ, μου).

⁴⁴³ *Méd.* 1069-1070 : la mention de la main droite signifie pas, comme semble le dire M. ΚΑΙΜΙΟ (1988, p. 28) que Médée serre la main de ses fils, puisqu'il convient de donner un sens concret au verbe ἀσπάζομαι. En revanche, s'il s'agit pour Médée d'embrasser la main de ses enfants, prélude à l'étreinte exprimée à travers les apostrophes dans la suite du passage, la mention de la δεξιὰ a ici à mon sens une résonance pleinement tragique : elle évoque, à travers la main innocente des enfants, les grandes étapes du drame, renvoyant à l'instrument du serment trahi (*Méd.* 496), de la réconciliation trompeuse (*Méd.* 899), et du meurtre (*Méd.* 1365).

L'expression δότ' ἀσπάσασθαι souligne la conjonction des mouvements de l'enfant et des mouvements de la mère qui se présente comme l'auteur des effusions⁴⁴⁴, tandis que ses paroles mêmes assurent l'effet pathétique recherché. Si la tonalité du discours d'Andromaque dans les *Troyennes* est très similaire, la mère se pose au contraire en objet presque statique d'une action qu'elle dirige pourtant, comme l'exprime la place centrale dans le vers de μητέρ' et de τήν τεκοῦσαν, mis en relief entre deux coupes :

νῦν, οὐποτ' αὔθις, | μητέρ' | ἀσπάζου σέθεν,
 πρόσπιτνε | τήν τεκοῦσαν, | ἀμφὶ δ' ὠλένας
 ἔλισσ' ἐμοῖς νώτοισι καὶ στόμ' ἄρμοσον.

« maintenant – et jamais plus ! – embrasse ta mère, précipite-toi sur celle qui t'a mis au monde ! Enroule tes bras autour de ma nuque et colle ta bouche à la mienne »⁴⁴⁵

Ce procédé, destiné à camper un tableau intimiste émouvant de mère à l'enfant, est encore amplifié dans les *Phéniennes* lors des retrouvailles entre Jocaste et Polynice, où les trimètres iambiques habituels font place aux iambes lyriques culminant au vers 309 sur un dochmiaque, élément rythmique qui entre dans la composition des morceaux pathétiques, alors que la mère décrit elle-même le mouvement d'étreinte à laquelle elle exhorte son fils :

ἀμφίβαλλε μα-
 στὸν ὠλέναισι ματέρος,
 παρηίδων τ' ὄρεγμα βο-
 στρύχων τε κυανόχρωτα χαί-
 τας πλόκαμον, σκιάζων ἀμὰν δέραν.

« enveloppe de tes bras le sein de ta mère, tends tes joues, et que les boucles de ta chevelure d'ébène viennent ombrager mon cou »⁴⁴⁶

Dans cette extraordinaire variation lyrique sur les formules de l'effusion maternelle, la construction heurtée et alambiquée traduit toute l'émotion de Jocaste, avec ce substantif neutre ὄρεγμα qui se substitue au verbe conjugué attendu pour dire l'action de tendre, l'antéposition du complément aux multiples redondances (βοστρύχων... χαίτας πλόκαμον), tandis que l'image picturale, composée à partir de touches de couleur, d'ombre et de lumière

⁴⁴⁴ En guidant ainsi de la voix le mouvement des enfants, appelés à lui donner leur main, elle peut aller jusqu'à leur prendre elle-même la main pour l'embrasser.

⁴⁴⁵ Tr. 761-763.

⁴⁴⁶ Phén. 306-310.

(κυανόχρωτα, σκιάζων), de la chevelure du fils ombrageant le cou de la mère suggère ici encore une proximité exceptionnelle. Une ultime variante sur ce type d'énoncé se trouve dans l'*Hécube* où, avec l'introduction du thème du sacrifice volontaire de Polyxène, les rôles sont inversés. C'est ici la jeune fille qui dirige la scène des adieux, tandis que sa mère reste provisoirement muette :

ἀλλ', ὦ φίλη μοι μήτερ, ἡδίστην χέρα
δὸς καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι

« allons, mère chérie, donne-moi ta main très douce, ta joue à presser sur ma joue »⁴⁴⁷.

On retrouve dans la bouche de Polyxène non seulement la mise en relief de l'impératif qui appelle le mouvement, à travers le rejet de δός, mais aussi le mélange d'adjectifs affectifs (φίλη) et d'adjectifs de sensation (ἡδίστην), l'emploi d'un verbe dynamique (προσβαλεῖν), et l'on notera de plus cette belle reprise avec variation de παρειὰν par παρηίδι qui dit la réciprocité et la circularité de l'étreinte⁴⁴⁸. Je ferai une dernière remarque sur la particularité de l'énoncé impératif qui exhorte à l'étreinte dans l'adieu entre frère et sœur qui conclut l'*Électre* : dans ce finale lyrique, l'expression du geste n'est plus portée par une voix unique qui met en scène unilatéralement les effusions, mais par deux voix qui se répondent en un véritable duo fraternel :

ΗΛ. πέρῃ μοι στέρνοις στέρνα πρόσαψόν,
σύγγονε φίλτατε [...]
ΟΡ. βᾶλε, πρόσπτυζόν σῶμα

Électre. – Sur mon sein appuie ton sein, mon frère bien-aimé !

Oreste. – Jette-toi, serre-toi contre moi !⁴⁴⁹

À l'exhortation d'Électre, qui en appelle à un contact étroit destiné à conjurer la séparation imminente entre φίλοι par des effets expressifs encore différents, à travers la redondance nominale στέρνοις στέρνα et la surdétermination du mouvement, présenté à la fois comme élan vers (προσ-) et enroulement autour (περί), répond celle d'Oreste qui accentue le caractère dynamique du mouvement, avec une variation sur le composé en προσ-, tandis que

⁴⁴⁷ *Héc.* 409-410.

⁴⁴⁸ Sur le cri d'Hécube qui tente de répéter cette mise en scène de l'étreinte (*Héc.* 439-440), cf. *supra* dans la présentation générale de l'énoncé impératif.

⁴⁴⁹ *Él.* 1321-1325.

se fait entendre entre elles un phénomène de *responsio* métrique.

Les énoncés interrogatifs sont quant à eux très divers. Certains se présentent comme des variantes expressives sur ces énoncés impératifs. Ce sont les interrogations introduites par (τί) μέλλεις; (« pourquoi tardes-tu ? ») et prononcées par un tiers qui œuvre à la réunion de deux φίλοι : précédant le mouvement, elles servent à précipiter son exécution. Deux formules annoncent ainsi de façon analogue le geste d'effusion scellant les retrouvailles entre frère et sœur dans l'*Électre*, entre mère et fils dans les *Phéniennes*⁴⁵⁰, geste qui sera ensuite développé au moment de son exécution par celui qui l'accomplit. Nous avons ensuite souligné le caractère suspensif et tout rhétorique de l'énoncé en τί; que l'on relève au vers 1364 des *Bacchantes*, dans un dialogue comme déjà brisé entre les deux personnages (Agavé, sans commenter son propre geste, répond par une question délibérative), ainsi que la forte coloration émotionnelle de l'énoncé que vient prolonger l'image pathétique du cygne⁴⁵¹. Si cet énoncé-ci met fin au geste en même temps qu'il le décrit, c'est en revanche une véritable interrogation tragique qui transparaît dans les paroles qu'inspire à Médée la vue de ses enfants tendant les bras en réponse à son appel à venir saluer leur père :

ἄρ', ὦ τέκν', οὕτω καὶ πολὺν ζῶντες χρόνον
φίλην ὀρέξετ' ὠλένην;

« Mes enfants, vivrez-vous encore longtemps pour tendre ainsi votre bras chéri ? »⁴⁵²

L'ambiguïté de l'expression est remarquable, avec cette distorsion entre un adverbe déictique οὕτω qui renvoie à la situation présente et se trouve rapproché du participe ζῶντες qui porte le thème de la phrase, et la formulation du geste joué au futur : la description du mouvement présent se trouve ainsi déplacée vers l'annonce du dénouement tragique. Enfin, à côté des énoncés interrogatifs qui, dans les scènes de reconnaissance, retardent le geste scénique ou, exprimant l'incrédulité du personnage, mettent en relief son exécution, sur lesquels nous reviendrons⁴⁵³, il est une forme plus complexe d'interrogation, où la description du geste joué se mêle à une sorte de mise en question, à des fins pathétiques, du motif gestuel lui-même. On

⁴⁵⁰ *Él.* 576 ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν τοῖς φιλτάτοις; « et ensuite, tu tardes à te jeter dans les bras de ton bien-aimé ? » et *Phén.* 299-300 τί μέλλεις ... θιγεῖν τ' ὠλέναις τέκνου; (« pourquoi tardes-tu... à toucher ton enfant, à le prendre dans tes bras ? »).

⁴⁵¹ *Bacch.* 1364 τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ ; « à quoi bon, malheureuse enfant, jeter tes bras autour de moi...? ». Nous analyserons dans le chapitre suivant le développement de l'image qui prolonge cet énoncé.

⁴⁵² *Méd.* 901-902.

⁴⁵³ *Ion* 560 et 1453, *IT* 803, *Phén.* 312-317.

en trouve un bel exemple dans l'énoncé qui accompagne les effusions de Mégara :

ὦμοι, τίν' ὑμῶν πρῶτον ἢ τίν' ὕστατον
πρὸς στέρνα θῶμαι; τῷ προσαρμόσω στόμα;
τίνος λάβωμαι;

« Hélas, lequel d'entre vous serrer en premier, en dernier sur ma poitrine ? Sur lequel poser mes lèvres ? Lequel prendre ? »⁴⁵⁴

Se fait entendre ici, me semble-t-il, sous ces interrogations délibératives, une véritable variation rhétorique sur le thème de l'étreinte pathétique à proposer à trois enfants à la fois.

Loin de se situer dans la dépendance des énoncés impératifs, les énoncés déclaratifs ont ici leur pleine force assertive. Il s'agit d'énoncés gestuels largement explicites, où l'on distingue trois cas. Dans le premier, les énoncés au présent sont des déclarations du geste joué simultanément. Ainsi Pélée déclare dans l'*Andromaque* « [recevoir] dans [s]es bras » (δέχομαι χερὶ) « le malheur » qui lui a été annoncé, à savoir le cadavre de Néoptolème qui est alors apporté sur scène⁴⁵⁵. À cette catégorie d'énoncé se rapporte une formule que M. Kaimio qualifie de « *topos* des scènes de reconnaissance » et dont nous étudierons l'expression en détail dans la seconde partie, ἔχω σε « je te tiens »⁴⁵⁶. Dans le second cas, l'énoncé est au futur et exprime l'intention qui préside à l'acte et lui donne son relief dramatique. On distinguera toutefois une nuance selon la forme de cet énoncé. Les uns, de forme positive, disent la volonté d'entrer ou de rester en contact physique avec le φίλος, tel le ἄψομαι de Xouthos (*Ion* 523 « je te toucherai ») ou le ἀνθέξομαι / ... καὶ σοῦ de Créuse (*Ion* 1404-1405 « je m'attacherai à toi »). Nous reviendrons dans ces deux séquences parallèles sur l'ambivalence du contact physique, signe du lien familial affirmé par l'un ou violence pour celui qui l'ignore encore, mais observons seulement ici comme, fortes de cette ambivalence, elles s'alignent sur l'expression déclarative de la menace, qui déclinent au futur le geste de violence⁴⁵⁷, laissant planer une certaine ambiguïté concernant l'instauration ou la durée du contact physique. Les autres, de forme négative, disent le refus de la séparation donc le maintien du geste déjà joué, comme le fait entendre le cri d'Antigone étreignant le cadavre de Polynice (*Phén.* 1661 τοῦδ' οὐ μεθήσομαι νεκροῦ « je ne lâcherai pas ce corps »). Or

⁴⁵⁴ H.f. 485-487.

⁴⁵⁵ *Andr.* 1173-1174 κακὸν οἶον ὁρῶ τὸδε / καὶ δέχομαι χερὶ.

⁴⁵⁶ cf. M. KAIMIO 1988, p. 36. Cette formule apparaît dans les passages suivants : *Él.* 579, *IT* 829 sq., *Ion* 1440, 1443, *Hél.* 650 sq.

⁴⁵⁷ Ces formules sont regroupées dans le tableau [II.C.e].

cette affirmation au futur peut signifier une intention si ferme, si déterminée que l'énoncé semble déjà décrire simultanément le geste joué. Voyant sa supplication rejetée par Ulysse et sa fille accepter le sort qui lui est fait, Hécube s'écrie :

ὅποῖα κισσὸς δρυὸς ὅπως τῆσδ' ἔξομαι

« comme le lierre s'attache au chêne, ainsi je la tiendrai. »⁴⁵⁸

Cet emploi du futur qui semble vouloir conjurer une séparation imposée et inéluctable est encore renforcé ici par l'image végétale, qui fait entendre le geste comme une étreinte brute, vitale ; puis devant le refus catégorique d'Ulysse, elle amplifie encore son cri en le transposant sur le mode négatif :

ὡς τῆσδ' ἐκοῦσα παιδὸς οὐ μεθήσομαι

« car ma fille, je ne la lâcherai pas de bonne grâce »⁴⁵⁹.

Dans le troisième et dernier cas, l'énoncé déclaratif marque encore l'intention mais précède cette fois nettement le geste joué, créant un effet d'annonce destiné à exalter le caractère pathétique du geste : il s'agit d'énoncés le plus souvent introduits par un verbe de volonté comme θέλω⁴⁶⁰ et complétés par un autre énoncé qui confirme l'exécution du geste. Ce peut être la particule ἰδοῦ, comme dans le finale de *Héraclès furieux*, où après que le héros a exprimé sa volonté d'« étreindre la poitrine de [son] père » (πατρός γε στέρνα προσθέσθαι θέλω), la réponse d'Amphitryon ne laisse aucun doute quant à l'accomplissement de ce mouvement, la particule étant ainsi renforcée par le déictique (ἰδοῦ τὰδ', ὧ παῖ)⁴⁶¹. Mais il est un autre type d'énoncé qui relaye fréquemment ce type d'annonce, pour dire lui aussi de façon plus ou moins explicite le geste scénique, et qui mérite un examen approfondi : c'est l'apostrophe, qui se présente comme le trait le plus original dans l'expression poétique de l'étreinte.

C'est ici de fait qu'elles sont les plus nombreuses. Elles déclinent d'une part au vocatif diverses parties du corps du φίλος concernées par le geste (main, bouche, corps, visage et

⁴⁵⁸ *Héc.* 398.

⁴⁵⁹ *Héc.* 400.

⁴⁶⁰ On trouve aussi un énoncé au futur qui annonce véritablement un mouvement ultérieur dans *Iphigénie à Aulis*, où la jeune fille prévient sa mère qu'elle va courir plus vite pour, la première, « presser [sa] poitrine contre celle de [son] père (*IA* 632 πρὸς στέρνα πατρός στέρνα τὰμὰ προσβαλῶ) et où le geste même de l'étreinte doit être réalisé une fois la permission de Clytemnestre donnée, après le vers 639. Cet énoncé est d'ailleurs redoublé aux vers 635-636 par un énoncé introduit par βούλομαι et adressé à Agamemnon, à tel point parallèle qu'il a pu être retranché comme une dittographie. Cette reprise littéraire se défend, selon F. JOUAN (1990, n. 1 p. 136), par le changement d'interlocuteur.

⁴⁶¹ *H.f.* 1408-1409.

yeux, peau, joue, cheveux, poitrine, seins), et très souvent qualifiées d'un adjectif affectif ou d'un adjectif de sensation. On peut s'interroger sur la nature de ces évocations, se demander s'il s'agit véritablement d'une désignation des points de contact physique dans l'effusion – points de contact qui peuvent être seulement présentés comme tel dans le langage poétique, si l'on pense notamment aux évocations de baisers sur le visage que le masque ne permettra quoi qu'il en soit d'exécuter que de façon très sommaire –, ou par une sorte d'élargissement du champ de la sensation, d'une désignation de ce que l'on contemple. Mais on voit d'autre part apparaître une façon singulière de mettre en apostrophe le geste lui-même, qui ressaisit ces apostrophes éclatées et confirme leur relation avec la scène. L'exemple le plus complet se trouve dans les adieux de Médée à ses enfants, où les apostrophes s'enchaînent à travers les répétitions d'adjectifs, les effets de relance, les parallélismes et les chiasmes entre les groupes nominaux :

ὦ φιλτάτη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενές τέκνων
[...] ὦ γλυκεῖα προσβολή,
ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων

« ô main chérie ! lèvres tout aussi chéries ! noble visage, noble allure de mes enfants !
[...] ô délicieuse étreinte, ô tendre peau et souffle si doux de mes enfants ! »⁴⁶²

Dans cette célébration poétique générale du corps de l'être aimé, se trouvent ainsi juxtaposées apostrophes qui accompagnent naturellement des gestes implicitement joués (ce sont les deux premiers vers, où la forme exacte du geste joué n'est pas strictement définie), apostrophe qui nomme explicitement et simultanément le mouvement scénique (ὦ γλυκεῖα προσβολή) et, enfin, apostrophes qui jouent sur la proximité exceptionnelle que celui-ci crée entre les personnages : l'une revient à la douceur de la peau des enfants sous les doigts, l'autre élargit le champ de la sensation à son souffle senti dans l'étreinte. Il apparaît ainsi que ces deux dernières précisions sont moins destinées à dire spécifiquement le geste joué qu'à produire une impression générale de fusion charnelle, accentuant le relief pathétique de ce tableau scénique proposé par Médée.

Le jaillissement même de ces apostrophes est remarquable, et nous permet de préciser leur fonction au sein du dialogue dramatique. Rarement isolées pour dire le geste scénique,

⁴⁶² Méd. 1071-1075.

elles sont en effet le plus souvent étroitement associées à un autre énoncé gestuel⁴⁶³. L'apostrophe initiale de Médée à la main bien-aimée (ὦ φιλτάτη χεῖρ) répond immédiatement à l'énoncé exhortatif qui la précède (δοτ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρρα) et permet de l'identifier sans ambiguïté comme accompagnement verbal simultané du baiser ainsi réclamé, baiser progressivement élargi en étreinte au fil des apostrophes. Il s'agit d'un procédé récurrent dans la mise en scène de l'ultime étreinte, employé encore dans *Hécube* et dans *Iphigénie à Aulis*, où l'on notera toutefois dans les deux cas un élargissement immédiat du geste réclamé par la formule impérative sous l'effet des apostrophes qui la suivent : Polyxène, après avoir demandé à sa mère de lui tendre la main et la joue (*Héc.* 409-410), invoque la poitrine et les seins qui l'ont nourrie (*Héc.* 424 ὦ στέρνα μαστοί θ'), tandis qu'Agamemnon, qui réclamait un baiser et la main d'Iphigénie, invoque semblablement sa poitrine, ses joues et ses cheveux blonds (*IA* 681 ὦ στέρνα καὶ παρῆδες, ὦ ξανθαὶ κόμαι). En une inversion qui s'appuie sur un phénomène très net de reprise des formules de *Médée*⁴⁶⁴, les apostrophes précèdent la mise en scène exhortative du geste d'adieu dans les *Troyennes* : l'évocation du corps vivant de l'enfant, précisément défini par les bras recourbés qui le tiennent, à travers le substantif neutre ὑπαγκάλισμα forgé par Euripide à partir d'ἀγκάλη, naît abruptement d'une description anticipée du corps disloqué de l'enfant que l'on va jeter du haut des remparts, comme si la mère se trouvait soudain ramenée à la réalité de la sensation :

ὦ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον,
 « ô jeune étreinte si chère à ta mère ! »⁴⁶⁵

Ce n'est que dans un second temps qu'elle dirige l'étreinte d'adieu, comme nous l'avons vu (*Andr.* 761-763). Dans *Alceste*, c'est après avoir interrogé, encore incrédule, l'exécution du geste (θίγω...; « toucherais-je... ? ») qu'Admète fait précéder la formule de l'étreinte des retrouvailles (*Alc.* 1134 ἔχω σ' ἀέλπτως) d'une invocation au visage et au corps de son épouse tant aimée (*Alc.* 1133 ὦ φιλτάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας), donnant ainsi à cette apostrophe qui annonce le geste la valeur d'un pur cri d'émotion. L'apostrophe peut

⁴⁶³ Nous reviendrons sur les deux seules exceptions, qui concernent les apostrophes accompagnant les baisers sur la bouche ou les mains du φίλος mort, dans le chapitre suivant.

⁴⁶⁴ Nous examinerons ce point dans le chapitre suivant.

⁴⁶⁵ *Tr.* 752. La proximité physique entre la mère et l'enfant a été soulignée dès leur entrée en scène par une formule remarquable, alors que le petit Astyanax est décrit comme « accompagnant [sa mère] bercé contre son sein » (*Tr.* 570 παρὰ δ' εἰρεσία μαστῶν ἔπεται). Notons l'emploi du substantif εἰρεσία qui désigne au propre le mouvement des rames, selon une image qui traverse toute la pièce.

encore jaillir à partir d'un énoncé déclaratif, confirmant le geste qu'il annonce. Ce phénomène de mise en relief du geste est comme exhibé dans l'*Oreste* par le jeu d'écho verbal entre la déclaration d'intention d'Électre :

ἀλλ' ἀμφιθεῖναι σῆ δέρη θέλω χέρας,
 « je veux autour de ton cou passer mes bras »⁴⁶⁶

et celle d'Oreste qui, après avoir dirigé le geste de sa sœur comme de l'extérieur (*Or.* 1043-1044 *τέρπου κενὴν ὄνησιν... / περιβαλεῖν χέρας*, « jouis du vain plaisir d'entourer de tes bras... »), entend lui rendre ses effusions :

καί σ' ἀμείψασθαι θέλω
 φιλότητι χειρῶν

« je veux te répondre par le témoignage d'affection de mes bras »⁴⁶⁷,

chaque déclaration étant immédiatement suivie d'apostrophes qui accompagnent l'étreinte ainsi annoncée, en une ornementation pathétique efficace. Celles que prononce Électre présentent toutefois une particularité intéressante : elles ne disent pas le geste scénique mais, en nommant et en exaltant le lien de *φιλία* d'un ὦ φίλτατ', se présentent comme un mot à la place d'un geste⁴⁶⁸. C'est à ce titre que figurent dans notre tableau certaines occurrences du vocatif de *φίλος*, au positif ou au superlatif, parfois décliné comme *μητρ*, *τέκνον*, *etc.* : cris de reconnaissance parfois répétés, reliés à un autre énoncé exprimant un geste joué, ces vocatifs marquent le début de l'étreinte ou en rythment l'exécution⁴⁶⁹. L'apostrophe d'Oreste accompagne quant à elle de façon remarquable le geste joué en juxtaposant au vocatif de la partie du corps que l'on touche la désignation du geste lui-même à travers l'un de ces substantifs en -μα qui portent la marque du style d'Euripide :

⁴⁶⁶ *Or.* 1042.

⁴⁶⁷ *Or.* 1047-1048.

⁴⁶⁸ *Or.* 1045-1046 ὦ φίλτατ', ὦ ποθεινὸν ἡδιστόν τ' ἔχων
 τῆς σῆς ἀδελφῆς ὄνομα καὶ ψυχὴν μίαν.

« ô mon bien-aimé, ô nom, âme si désirés, si doux, qui ne font qu'un avec ceux de ta sœur ! ».

Sur les difficultés que pose l'interprétation de ces vers, je renvoie à V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad loc.*

⁴⁶⁹ C'est ce que l'on observe dans les passages suivants (*Ion* 1437, 1439, 1443 ; *IT* 795, 800-801, 827 ; *Hél.* 566, 625, 636 ; *Phén.* 1695, 1701 ; *Or.* 1045-1046 ; *IA* 1452) et que l'on pourra opposer à l'exclamation *χαῖρε* qui semble accompagner des gestes plus composés (*cf. infra*). J'ajouterai que l'apostrophe par laquelle Mégara salue Héraclès comme « le plus cher des hommes » (*H.f.* 531 ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν) me semble faire exception, en n'accompagnant pas un mouvement d'étreinte de sa part : elle vient en effet d'inviter ses enfants à se pendre aux vêtements de leur père (*H.f.* 520-522) et la présence de cet énoncé exhortatif me paraît placer indiscutablement l'accent dramatique sur le contact physique entre père et fils, plutôt qu'entre les époux.

ὦ στέρν' ἀδελφῆς, ὦ φίλον πρόσπτυγμα' ἐμοί
« ô poitrine de ma sœur, ô étreinte qui m'est chère ! »⁴⁷⁰

C'est sur l'emploi poétique de ces substantifs que je voudrais revenir pour finir : quel que soit l'énoncé dans lequel ils s'insèrent, le choix d'un substantif pour dire l'action concrète, qui plus est lorsqu'il s'agit de créations poétiques à partir de verbes existants, me semble introduire au cœur de l'énoncé un écart, un jeu propice à de nouveaux effets. Ce jeu sert, nous l'avons vu, dans l'exhortation à l'étreinte qu'adresse Xouthos au jeune Ion, l'effet d'étrangeté et d'incongruité favorisé par le contexte dramatique de reconnaissance arrangée entre père et fils, chargeant d'affectation le ton même de la requête. Mais ces substantifs entrent également dans les séquences les plus authentiquement pathétiques, pour qualifier étreintes de reconnaissance ou ultimes étreintes, au sein d'apostrophes comme celle d'Oreste qui nomment subjectivement le geste ou au sein d'énoncés déclaratifs qui le commentent, tant subjectivement qu'objectivement. Le substantif πρόσπτυγμα, utilisé par Oreste, est employé de la même manière, qualifié par un adjectif affectif (φίλιον), par Talthybios dans les *Troyennes* pour nommer la « tendre étreinte de la malheureuse mère » dont il a dégagé le petit Astyanax⁴⁷¹ ; et au moment où il s'arrache de lui-même à l'étreinte fraternelle, Oreste parle encore des « chers plaisirs des embrassements » (*Él.* 596 φίλας μὲν ἡδονὰς ἀσπασμάτων) pour déclarer les remettre à plus tard⁴⁷². Le jeu introduit par le substantif sert ici l'effet de clôture dans ces énoncés qui commentent le geste. L'exemple le plus frappant se trouve dans la scène de reconnaissance de l'*Iphigénie en Tauride* où après l'écho autour du participe περιβαλῶν, employé par Oreste pour décrire son premier mouvement d'étreinte (*IT* 796) et repris par le chœur pour décrire de l'extérieur ce qu'il interprète comme une profanation (*IT* 799), Pylade désigne à son tour comme χειρῶν περιβολάς, expression nominale où résonne encore le sens concret du verbe περιβάλλω, l'étreinte du frère et de la sœur pour y mettre cette fois un terme (*IT* 903). C'est ainsi sous cette désignation nominale inédite du geste en train de se faire que me semble apparaître une véritable dimension réflexive dans l'énoncé du geste.

⁴⁷⁰ *Or.* 1049.

⁴⁷¹ *Tr.* 782-783 φίλιον πρόσπτυγμα μεθεὶς / μητρὸς μογεράς.

⁴⁷² À l'apostrophe aux « chers plaisirs des embrassements » (*Él.* 596 φίλας μὲν ἡδονὰς ἀσπασμάτων) qui met fin à l'étreinte des retrouvailles entre les enfants d'Agamemnon s'oppose celle aux « tristes joies des baisers » (*H.f.* 1376-1377 ὦ λυγαὶ φιλημάτων / τέρψεις) qui met un terme aux effusions d'Héraclès étreignant le corps de sa femme et de ses enfants, pour se prolonger en un terrible effet de parallèle sur la « triste compagnie de ces armes » qui lui est désormais imposée (λυγαὶ τε τῶνδ' ὅπλων κοινωνίαι).

Tel est le développement poétique exceptionnel de ces gestes qui disent l'affection entre φίλοι dans le théâtre d'Euripide. Il n'a pas échappé à Aristophane qui détourne dans les *Grenouilles* l'une de ces formules exhortatives si caractéristiques de l'étreinte pathétique : Eschyle y conclut en effet abruptement sa parodie des vers lyriques et des procédés favoris de son adversaire sur un περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλένας (« entoure-moi, enfant, de tes bras ») que les scholiastes attribuent à l'*Hypsipyle*, pour introduire peut-être un jeu de scène dévoyé sur la scène comique⁴⁷³. Pour en revenir au contexte pathétique de la mise en scène euripidéenne, l'étreinte se définit donc par un langage fondé sur de remarquables effets de réel autour du contact physique, par le biais de notations picturales et sensorielles, tandis que l'abondance des effets de style et des créations poétiques – parmi lesquelles nous retiendrons notamment ces nombreux substantifs chargés de dire l'action concrète – révèle un art poétique très conscient de ses moyens.

À travers cette étude stylistique des motifs gestuels qui ne se prétend pas exhaustive mais constitue un point de départ pour l'étude dramaturgique du geste chez Euripide⁴⁷⁴, nous avons voulu faire apparaître la variété des moyens d'expression utilisés par le poète pour dire le geste dramatique, mais aussi le formidable développement réservé à l'expression des gestes que nous avons désignés comme « pathétiques ». Mais les frontières entre les trois catégories que nous avons définies sont loin d'être étanches. C'est ce que montrera l'examen spécifique des gestes qui mettent en jeu, à travers le contact physique établi entre les personnages, une relation de φιλία, institutionnelle ou affective⁴⁷⁵ : ces gestes occupent une place à part dans

⁴⁷³ *Gren.* 1322. Cette séquence mériterait une étude approfondie, tant pour l'effet de décrochage que suscite, me semble-t-il, l'introduction, au sein de la parodie par Aristophane de la lyrique chorale euripidéenne, de cette formule exhortative caractéristique des dialogues d'adieux ou de retrouvailles entre deux personnages (et il n'y a aucune raison à mon sens qu'il en aille autrement dans l'*Hypsipyle*), que pour le jeu de scène qui s'ensuit, si l'on prend en compte les implications d'une telle formule qui appelle un geste dans le théâtre d'Euripide : celui-ci nous échappe largement, le dialogue comique étant des plus elliptiques, mais il me semble probable qu'il puisse exploiter la présence dans cette séquence de la Muse d'Euripide, que les commentateurs de la pièce disent nue, détournant ainsi le geste pathétique en geste obscène.

⁴⁷⁴ Il y aurait des observations à faire sur d'autres motifs gestuels, par exemple sur l'expression des mouvements de danse, où l'exécution scénique du geste est autant appelée rituellement qu'interrogée pathétiquement : je renvoie pour cela aux tableaux récapitulatifs qui figurent en annexe. Nous examinerons l'expression d'autres motifs dans la suite de notre étude, dans le chapitre suivant lorsque nous analyserons les ambivalences du contact physique, dans la seconde partie lorsque nous poserons la question de l'influence et de la rivalité entre les poètes tragiques, et dans la troisième partie, pour étudier les jeux d'expérimentation théâtrale dans la mise en scène du geste chez Euripide.

⁴⁷⁵ J'entends comme gestes instaurant un lien institutionnel la *dexiosis* et la supplication, comme gestes exprimant un lien affectif les gestes de soutien ou d'assistance physique et les effusions ; à ces gestes se trouvent étroitement liés les gestes de violence qui présentent une analogie d'expression avec les gestes de la

notre relevé, tant leur expression témoigne de l'attention particulière que leur a portée Euripide. Nous concluons donc cette étude stylistique des grands motifs gestuels dans le théâtre euripidéen en examinant le jeu d'analogies et de déplacements qui existe d'un motif à l'autre autour du contact physique. Cela nous permettra non seulement de justifier certains choix dans la classification des gestes dramatiques mais d'apprécier encore davantage le travail de l'expression pathétique du geste chez Euripide.

III. Contacts physiques et expression pathétique du geste : les gestes de

φιλία

Pour dresser un aperçu de l'ampleur que prend chez Euripide la catégorie des gestes pathétiques impliquant un contact physique entre les personnages, nous partirons des ambivalences dans l'expression du geste qui nous permettront d'élargir notre présentation consacrée aux gestes de la *φιλία* ; nous examinerons ensuite les glissements stylistiques, d'un type de geste à l'autre, au service d'un langage pathétique commun, avant de définir un travail véritablement poétique qui refond les formules pathétiques du geste à la recherche d'une expression nouvelle, surprenante et efficace.

1. Jeux d'ambivalence dans l'expression du contact physique

1.1. Contact physique et expression de la violence

Partons de l'ambivalence sémantique la plus flagrante dans l'expression du contact physique : ce contact que nous avons vu jusqu'ici sceller ou réaffirmer une relation de *φιλία* entre deux personnages a une autre facette, la violence physique dont l'instrument principal est de la même manière la main, armée ou nue. Nous reviendrons sur le traitement dramatique de la violence dans le théâtre d'Euripide, sur les problèmes que pose sa représentation sur la scène attique et qui expliquent pour une part le déséquilibre important dans l'expression poétique chez Euripide entre gestes scéniques de la *φιλία* au sens large et gestes scéniques de violence⁴⁷⁶, l'autre étant à chercher dans la mise en valeur à travers le geste scénique des

φιλία.

⁴⁷⁶ À la quantité inférieure des énoncés de gestes de violence, nous pouvons ajouter la différence de clarté, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, l'énoncé elliptique du geste est constitutif d'un grand nombre de scènes de violence, dont le rythme de l'action est soutenu et où le geste lui-même s'effectue dans un silence du texte.

thèmes de prédilection d'Euripide, la faiblesse, la souffrance, la solidarité, la dépendance.

Pour en rester ici aux énoncés qui disent explicitement le contact scénique violent, partons de l'observation que leur vocabulaire n'est guère spécifique mais qu'ils se caractérisent souvent par la reprise des verbes de contact que nous avons relevés dans l'expression tant du soutien que de l'étreinte (*λαμβάνω*, *λάζυμαι*, *ἔλω*), employés seuls ou avec un adverbe comme *βίᾳ* ou *βιαιῶς* qui vient expliciter l'idée de violence dans les déplacements⁴⁷⁷. Si l'on accepte la correction du texte retenue par J. Diggle, on trouve même dans la bouche de Ménélas, au moment où ses serviteurs s'emparent d'Andromaque, un *ἔλω σ'*, qui reprend la formule triomphale accompagnant l'étreinte des retrouvailles pour en pervertir entièrement le sens⁴⁷⁸. Dans un contexte dramatique de tension générale qui suffit à les connoter négativement, ces verbes ne présentent généralement en eux-mêmes aucune ambiguïté.

Mais certains échanges jouent explicitement de l'ambivalence inscrite dans l'énoncé du geste de violence et je voudrais montrer ici comme ce dernier se nourrit de façon récurrente du langage pathétique du geste de *φιλία* pour créer un effet tragique particulier. Cette ambivalence est tout d'abord le fondement d'une séquence typique des scènes de reconnaissance conçues chez Euripide comme des reconnaissances en deux temps : il s'agit du quiproquo qui se développe autour de l'étreinte esquissée ou exécutée par celui qui reconnaît l'autre le premier, et perçue comme une violence par le second. Cette séquence, destinée à retarder et mettre en valeur l'étreinte finale de la reconnaissance partagée, se retrouve dans les deux scènes de reconnaissance qui se font écho dans *l'Ion*. Dans la première, alors que le jeune homme lui enjoint de ne pas le toucher⁴⁷⁹, Xouthos tente de dissiper l'ambiguïté autour du contact physique :

ἄψομαι, κοῦ ῥυσιάζω

« je vais te toucher – ce n'est pas te saisir de force. »⁴⁸⁰

Dans la seconde, l'échange verbal joue au contraire sur l'ambiguïté des verbes de contact et

⁴⁷⁷ Observons, à propos de l'emploi de *λαμβάνω* ou *λάζυμαι* dans l'ordre donné à ses serviteurs de se saisir de son adversaire, qu'il apparaît une forme d'énoncé impératif dont le caractère simple, récurrent et presque figé semble se faire l'écho d'un geste pour ainsi dire mécanique dans la pratique théâtrale (*Andr.* 425, *Ion* 1266 et 1402, *Tr.* 786, *Phén.* 1660, *Bacch.* 503, *Crétois* fr. 5 v. 46). Sur la question de l'exécution de ces ordres de maître à serviteur, cf. l'étude de D. BAIN 1981. Sur l'emploi de *βίᾳ* ou *βιαιῶς* avec *ἔλω* : *Hclid.* 79, *Héc.* 1282 ; avec *ἄγω* : *Hclid.* 128.

⁴⁷⁸ *Andr.* 427.

⁴⁷⁹ *Ion* 522 *παῦε, μὴ ψάσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήζης χερσί*

« Halte-là ! Ne touche pas les bandelettes du dieu, tu vas les déchirer avec ta main ! ».

⁴⁸⁰ *Ion* 523.

l'entretient en répétant et renversant le procédé de réinterprétation de l'expression comme étreinte ou comme violence. Alors qu'il s'agissait jusque là pour Créuse d'échapper à Ion, par un retournement de situation provoqué par la vue du panier, c'est elle qui proclame soudain son intention de « s'attacher » à celui qu'elle reconnaît comme son fils (*Ion* 1404 ἀνθέξομαι) ainsi qu'aux objets de la reconnaissance. Interprétant une telle annonce comme une volonté de se saisir de force de sa personne (*Ion* 1406 ῥυσιάζομαι λόγῳ « elle parle de se saisir de moi ! ») et l'on peut noter l'écho de la scène avec Xouthos dans l'emploi du verbe ῥυσιάζω, au passif cette fois), Ion réaffirme alors son intention de s'emparer d'elle (*Ion* 1410 ...λήψομαι σ' ἐγὼ καλῶς « je vais m'emparer de toi, et avec raison »). Et à nouveau, le sens de l'expression est réinterprété par Créuse, qui acquiesce avec vigueur (*Ion* 1411 ἐς τοῦθ' ἰκοίμην, τοῦδε τοξεύω, τέκνον « tel est mon souhait, mon but, mon enfant ! »). Mais c'est dans *Iphigénie en Tauride* que l'expression du geste est la plus resserrée, du geste de profanation au geste d'étreinte. Nous avons relevé l'effet de reprise presque littérale entre la description subjective du geste comme étreinte par Oreste :

ὄμως σ' ἀπίστῳ περιβαλὼν βραχίονι
 « néanmoins je t'entoure d'un bras encore incrédule »⁴⁸¹

et le commentaire du geste par le chœur :

χραίνεις ἀθίκτοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα
 « tu souilles en les entourant de ton bras les voiles intouchables de la déesse. »⁴⁸²

Observons toutefois ici l'effet plus subtil de variation d'une description à l'autre qu'introduisent l'inversion de la construction de περιβάλλω⁴⁸³, et la substitution des voiles sacrés de la prêtresse à la personne d'Iphigénie : ainsi se trouve vidée de sa substance l'expression de l'étreinte.

L'ambivalence entre geste dicté par l'affection et geste de violence est ensuite au cœur de la séquence qu'on peut qualifier de véritable corps-à-corps entre Oreste et Électre dans le premier épisode de *Oreste* : alors que la jeune fille tente de maîtriser sur sa couche son frère repris par les hallucinations, ce dernier lutte pour échapper à l'étreinte de sa sœur qu'il prend pour l'une des Érinées bondissant vers lui. La déclaration au futur d'Électre (*Or.* 262 οὔτοι

⁴⁸¹ *IT* 796.

⁴⁸² *IT* 799.

⁴⁸³ Le verbe est construit la première fois avec l'accusatif de la personne que l'on entoure et le datif de l'objet dont on entoure, la seconde avec l'accusatif de l'objet dont on entoure et le datif de la chose autour de laquelle on jette.

μεθήσω « non, je ne te lâcherai pas ») se présente d'emblée comme ambiguë, condensant des significations opposées sous cette formule déclarative au futur. Si elle rappelle clairement, avec la nuance plus concrète peut-être de l'actif soulignant l'action directe exercée, les formules de l'étreinte physique qui tente de conjurer l'arrachement imminent avec le φίλος, celles d'Hécube (*Héc.* 400 τῆσδ' ἐκοῦσα παιδὸς οὐ μεθήσομαι) et d'Antigone dans les *Phéniciennes* (*Phén.* 1661 τοῦδ' οὐ μεθήσομαι νεκροῦ), elle fait également écho aux formules qui expriment univoquement la contrainte physique. Deux d'entre elles se répondent pour dire l'acharnement égal avec lequel Ménélas et le vieux serviteur d'Agamemnon se disputent la lettre destinée à Clytemnestre (Με. Οὐκ ἄν μεθείμην. Πρ. Οὐδ' ἔγωγ' ἀφήσομαι.). Pensons encore à celle qui accompagne dans l'*Hélène* le geste par lequel le serviteur de Théonoé contient l'avancée de Théoclymène (*Hél.* 1629 οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν « je ne lâcherai pas tes vêtements »)⁴⁸⁴ et qui, accentuant un trait déjà présent dans l'énoncé du mouvement par lequel les enfants d'Héraclès se suspendent aux vêtements de leur père pour chercher une protection (*H.f.* 629), traduit cette fois une forme de violence effective⁴⁸⁵. Observons ensuite la précision avec laquelle la jeune fille décrit très précisément son geste, « enlaçant de sa main » (*Or.* 263 χεῖρα δ' ἐμπλέξασ' ἐμὴν, le participe est lui-même comme enlacé entre les deux termes qui se rapportent à la main d'Électre) son frère pour « l'empêcher de faire des bonds funestes » (*Or.* 264 σχήσω σε πῆδαν δυστυχῆ πηδήματα). Or c'est l'expression même de ce contact dicté par l'affection, mais doté d'une force de contrainte, que réutilise de façon négative Oreste, tout à la vision des Érinées bondissant sur lui :

μέθες· μί' οὔσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων

μέσον μ' ὀχμάζεις

« lâche-moi ! Tu es une de mes Érinées et tu me saisis fermement à bras-le-corps. »⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Sur l'identité de celui qui s'oppose à Ménélas, cf. D.P. STANLEY-PORTER (1977) qui conteste les arguments de A.M. Dale et R. Kannicht en faveur du coryphée.

⁴⁸⁵ *IA* 310 Ménélas. – Je ne lâcherai pas prise.

Le vieillard. –

Moi non plus, je ne lâcherai pas.

⁴⁸⁶ *Or.* 264-265. Notons le relief de l'impératif μέθες, probablement prononcé sur un ton particulièrement énergique, qui marque la fin de la lutte dans l'*Oreste* comme dans l'*Iphigénie* : il précède en effet le moment où Oreste s'arrache finalement à l'étreinte de sa sœur et où Ménélas arrache la lettre des mains, comme le décrit le vieillard dans l'appel qu'il lance à son maître (*IA* 314-315 ὦ δέσποτ', ἀδικούμεσθα· σὰς δ' ἐπιστολάς / ἐξαρπάσας ὅδ' ἐκ χερῶν ἐμῶν βίβη, « maître, on me fait violence : cet homme m'a arraché des mains ta lettre, de force »).

Ce verbe ὀχμάζω est particulièrement expressif, forme tardive dérivée du verbe ἔχω qui désigne dans le *Prométhée enchaîné* la façon dont le héros est « fixé » au roc, et qui est appliqué dans les deux autres occurrences que l'on relève chez Euripide et Sophocle au cheval que l'on maintient par la contrainte du joug, au sein donc d'actions de répression violente⁴⁸⁷.

On voit ainsi comme l'expression du geste de violence inverse le signe du contact physique, en allant parfois jusqu'à filer l'expression du geste dicté par l'affection dans ces séquences qui jouent sur les liens réels et supposés de φιλία entre les personnages. Et de ces jeux autour de l'expression du geste qui incarne ces liens sort encore renforcé l'effet pathétique. Nous avons vu que le thème de l'étreinte comme violation dans les scènes de reconnaissance servait à retarder et ainsi mettre en relief l'instauration du contact partagé scellant une authentique relation de φιλία. L'effet recherché à travers la redéfinition du geste d'Électre comme violence physique exercée par une ennemie est quant à lui immédiatement mis en scène dans le geste qui suit le cri de détresse de la jeune fille : c'est en effet une figure voilée pour cacher ses larmes qui constitue, ne l'oublions pas, l'arrière-plan scénique pour les spectateurs tout au long de la crise d'Oreste⁴⁸⁸.

1.2. « Porter » vs « tenir dans les bras »

Examinons en second lieu les jeux à visée pathétique sur l'expression poétique du contact physique lorsqu'il s'agit de porter le corps sans vie de l'être cher. Quand celui-ci est ramené sur scène par des serviteurs, il apparaît que la formulation la plus courante, à travers l'emploi de verbes comme φέρω ou κομίζω, l'assimile à un véritable objet scénique, destiné à engendrer l'émotion par sa simple exposition : les énoncés d'un tel geste sont donc répertoriés dans notre tableau parmi les gestes individuels de personnages portant un objet⁴⁸⁹. Lorsqu'en revanche au serviteur muet et anonyme se substitue le φίλος, l'expression du geste, de neutre qu'elle était, se colore de l'émotion de celui qui porte le corps et se fait vraiment pathétique. On trouve de cela deux exemples remarquables dans l'œuvre d'Euripide.

⁴⁸⁷ Sur l'étymologie du verbe, cf. P. CHANTRAINE s.v. ἔχω. Pour les occurrences tragiques du verbe, cf. ESCH. *Prom.* 5, 618, SOPH. *Ant.* 351, EUR. *Él.* 817.

⁴⁸⁸ C'est ce que nous montre l'interrogation par laquelle Oreste reprend contact avec elle au vers 280 : σύγγονε, τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ' εἶσω πέπλων; « ma sœur, pourquoi pleures-tu, la tête dans tes voiles ? »

⁴⁸⁹ Ces formules étant récurrentes dans les textes tragiques, je n'ai relevé dans le tableau que celles qui présentent un relief dramatique particulier, telles *Andr.* 1166, *Héc.* 671-672 ou encore *Phaéthon* fr. 4 v. 216. Notons que c'est bien ce statut d'objet pathétique qui incombe au petit Oreste dans *Iphigénie à Aulis* (si tant est que l'on conserve les vers qui font état de sa présence, parfois soupçonnés d'interpolation précisément à des fins spectaculaires), aussi trouvera-t-on de même les vers 1118-1119 et 1623, où est évoquée Iphigénie portant son petit frère, dans la rubrique regroupant le geste de porter un objet.

Le premier se trouve dans les *Suppliantes* où la séquence se fonde sur un véritable développement poétique qui parcourt toute la pièce. Tel est en effet le premier vœu formulé par les mères argiennes dans leur supplication à Aethra, que Thésée « remette dans leurs bras le corps » de leur fils mort (*Suppl.* 61-62 ἐς χέρρα θείναι νεκύων ... σώματ’). Mais lorsque les corps des chefs argiens sont apportés sur scène par des personnages muets⁴⁹⁰, à l'étreinte réclamée par le chœur qui réaffirme son désir de « poser au creux de ses bras son enfant » (*Suppl.* 817 (ὡς) ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι) est substituée la promesse d'Adraste, convaincu par Thésée de ne pas laisser les mères s'approcher des corps, de les laisser « presser contre elles leurs cendres », une fois les corps brûlés (*Suppl.* 949 ὅστ᾿ προσάξεσθ’). Or alors que le chœur des enfants rapporte sur scène ces reliques dans l'*exodos*, il semble que s'opère par le biais de l'orchestration poétique du geste une nouvelle substitution, et que l'étreinte des fils vient réaliser celle des mères. Partons en effet de leur entrée en scène, annoncée par le chœur à travers une formule gestuelle simple en φέρω :

ὦ, τάδε δὴ παίδων κήδη, φθιμένων

ὅστ᾿ φέρεται

« ah ! Voici maintenant le convoi funèbre des enfants : on apporte les cendres de nos fils... »⁴⁹¹

Ce motif est alors repris par les enfants eux-mêmes qui le développent sur une tonalité pathétique à travers une répétition caractéristique du style lyrique d'Euripide :

φέρω φέρω,

τάλαινα μάτερ, ἐκ πυρῶς πατρὸς μέλη

« J'apporte, j'apporte, mère infortunée, les restes de mon père retirés du bûcher. »⁴⁹²

Enfin, comme si la présentation finale du geste se trouvait contaminée par le souhait très expressif des mères de serrer sur leur sein les cendres de leur fils⁴⁹³, Thésée, s'adressant de

⁴⁹⁰ L'enjeu spectaculaire est net dans l'injonction adressée par Adraste à ceux qui portent les civières d'« apporter les corps ensanglantés des infortunés » (*Suppl.* 811-812 προσάγετε <τῶν> δυσπότμων / σώμαθ' αἵματοσταγῆ). L'expression de l'étreinte dans le souhait des mères est quant à elle des plus pathétiques, comme le montre la redondance entre le mouvement d'« entourer étroitement de ses bras », avec un usage remarquable du substantif (*Suppl.* 815-816 ὡς περιπτυχαῖσι δὴ / χέρας προσαρμόσασ'...) et celui de « placer son enfant dans ses bras recourbés » (*Suppl.* 816-817 ... ἐμοῖς / ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι).

⁴⁹¹ *Suppl.* 1114-1115.

⁴⁹² *Suppl.* 1123-1124.

⁴⁹³ *Suppl.* 1160 φέρ', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλω σποδὸν <τέκνου> « allons, que je presse sur mon sein la cendre de mon fils ! ». Notons l'emploi du verbe ὑποβάλλω qui dit spécifiquement le geste maternel de

façon solennelle à Adraste et au chœur, redéfinit le port des cendres comme étant cette étreinte pathétique qu'on lui réclamait initialement (notons le retour de σώματα qui remplace ὅστ᾿ ou μέλη, ainsi que l'emploi de ἔχω qui se substitue à φέρω) et qu'il présente ainsi comme réalisée :

ὄρατε παῖδας τούσδ' ἔχοντας ἐν χεροῖν
πατέρων ἀρίστων σώμαθ'

« Voyez ces enfants qui tiennent dans leurs bras le corps de leur très valeureux père. »⁴⁹⁴

Du développement pathétique sur l'énoncé simple du geste de « porter un objet », on en vient donc à une reformulation du geste comme geste pathétique de « tenir l'être cher » qui, en contournant la représentation scénique de la douleur maternelle, vient soutenir le discours politique d'apaisement final de Thésée.

Cette ambivalence du geste est ensuite orchestrée de façon tout à fait dramatique dans l'*exodos* des *Bacchantes*, où se trouve exploitée la confusion sur l'identité de l'objet porté : Agavé, toujours sous l'emprise de la folie, y rapporte sur scène la tête de son fils, convaincue quant à elle de porter dans ses bras et d'exhiber le trophée de sa chasse⁴⁹⁵. Le thème est préparé dès la fin du quatrième épisode, lorsque Dionysos qui s'apprête à conduire Penthée vers le lieu de sa mort, annonce dans un énoncé chargé d'ironie tragique la façon dont il reviendra sur scène, « porté dans les mains de sa mère » (*Bacch.* 968-969 φερόμενος... ἐν χερσὶ μητρός). L'exécution du plan de Dionysos dans l'*exodos* résonne à travers la mise en scène de ce geste, avec la répétition du verbe φέρω : après une première déclaration au chœur (*Bacch.* 1169-1171 φέρομεν... / ἔλικα νεότομον...) où le verbe est mis en relief en tête de vers – déclaration relayée par l'exhortation du coryphée à montrer à ses concitoyens « le trophée victorieux qu'elle porte au retour de sa chasse » (*Bacch.* 1200-1201 δεῖξόν νυν, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον / ἀστοῖσιν ἄγραν ἣν φέρουσ' ἐλήλυθας) –, le geste est décrit de façon complète, presque solennelle, dans la déclaration d'Agavé à son père où φέρω est souligné de la même manière à l'ouverture du vers et où le regard est sollicité avec insistance :

mettre un enfant au sein.

⁴⁹⁴ *Suppl.* 1166-1167.

⁴⁹⁵ L'objet qu'elle porte dans les bras prend successivement, d'après des formes changeantes au gré de ses hallucinations mentales, l'aspect d'une touffe de lierre (*Bacch.* 1170), d'un jeune lion (*Bacch.* 1174), d'un jeune taureau (*Bacch.* 1185) pour être enfin affiné comme la tête d'un lion (*Bacch.* 1214-1215).

φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὀρᾷς, τάδε

« je porte dans les bras, comme tu le vois, ceci... »⁴⁹⁶

C'est alors que dans le dialogue entre père et fille, le geste se trouve petit à petit renommé. L'interrogation de Cadmos qui porte sur l'identité du visage définit d'emblée le geste comme un geste maternel, changeant φέρω en ἔχω et évoquant les « bras recourbés » :

τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;

« alors, quel est ce visage que tu tiens dans tes bras ? »⁴⁹⁷

Les modifications progressives de l'énoncé dans la bouche d'Agavé épousent le mouvement même de son retour à la réalité. La première étape consiste à interroger son propre énoncé, et le mode interrogatif dit l'émotion qui l'envahit avant même de pouvoir nommer ce qu'elle tient autrement que par un déictique :

ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χερσῶν;

« Ah, que vois-je ? Qu'est-ce que je porte, là, dans mes mains ? »⁴⁹⁸

La seconde est celle de la pleine reconnaissance, qui joint à l'identification de l'objet comme étant la tête de son enfant, la redéfinition du geste comme geste maternel perverti, comme le fait entendre le rapprochement entre les fins des vers 1284 et 1286 (... ἔχω κάρα / ... ἐς χέρας). La dénomination lucide du geste sonne, ainsi formulée sur le mode déclaratif, comme un aveu pathétique : c'est elle qui provoque l'éclaircissement de l'action tragique et mène à la lamentation finale.

De cette tension poétique sur la définition même du geste de contact naît donc dans ces séquences l'effet pathétique. Voyons maintenant de quelle manière l'expression poétique du geste peut brouiller la distinction stylistique entre gestes rituels et gestes pathétiques qui disent un même lien affectif de φιλία, ou opérer des échanges dans l'expression de l'un et l'autre pour en accentuer le caractère pathétique.

⁴⁹⁶ *Bacch.* 1238.

⁴⁹⁷ *Bacch.* 1277.

⁴⁹⁸ *Bacch.* 1280.

2. Analogies et déplacements stylistiques entre le geste rituel et le geste pathétique

2.1. Des effusions codifiées ?

Je voudrais examiner ici la question des effusions comme signe non d'une émotion profonde mais d'une salutation d'usage, gestes à caractère codifié que je distinguerai pour ma part, du point de vue de l'expression poétique, du geste de la *dexiosis* tel que nous l'avons défini⁴⁹⁹.

Il est tout d'abord des gestes d'adieu qui n'impliquent, semble-t-il, contrairement aux étreintes pathétiques, qu'une poignée de main entre les deux parties. Tel est le geste que réclame Érechthée à son fils adoptif avant de partir au combat :

ἀλλ' ὃ τέκνον μοι δὸς χέρ', ὡς θίγη πατήρ
καὶ χαῖρ'· ὑπ' αἰδοῦς δ' οὐ λίαν ἀσπάζομαι.

« allons, mon enfant, donne-moi ta main, que ton père la touche, et puis adieu ! Mais la pudeur me retient de pousser plus avant les embrassades. »⁵⁰⁰

S'il n'est pas explicitement fait mention de la *δεξία*, qui nous est apparue caractériser l'expression solennelle et codifiée de la poignée de main, la proposition finale (ὡς θίγη πατήρ) ne laisse toutefois aucune ambiguïté quant à la forme du geste : il s'agit bien de « toucher » la main, non de l'embrasser. Mais la suite montre bien que c'est par rapport à l'étreinte pathétique que ce geste se trouve défini par la négative (οὐ λίαν ἀσπάζομαι), l'*αἰδώς* intervenant comme principe de modération du comportement social. Soulignons le sens plein que la coordination par *δέ* donne à l'exclamation *χαῖρε* : à la différence d'une coordination par *γάρ* qui ne ferait que justifier le fait d'abrégé cette poignée de main, *δέ* introduit une légère opposition qui laisse résonner l'absence d'étreinte. Il apparaît ainsi que si cette poignée de main est un geste d'adieu entre un père et son fils tout à fait exceptionnel sur la scène euripidéenne, le modèle contre lequel elle se définit est bien l'étreinte qui scelle d'ordinaire les séparations tragiques. Cet effet de variation s'explique probablement par l'identité de l'interlocuteur d'Érechthée⁵⁰¹, qui n'est que son fils adoptif et surtout son successeur, et par la nature réelle du discours, moins pathétique que moral et politique,

⁴⁹⁹ Contra M. KAIMIO (1988, p. 26-28).

⁵⁰⁰ *Érechthée* fr. 19 v. 32-33.

⁵⁰¹ Sur la question, qui divise les commentateurs, je renvoie à la notice de F. JOUAN, p. 105-106.

constitué comme il est de *gnomai* : l'expression particulière du geste d'adieu reflète ainsi l'enjeu dramatique de la séquence, qui porte moins sur la séparation entre deux φίλοι que sur la transmission d'une vision du monde⁵⁰². Il s'agit donc, me semble-t-il, d'un cas-limite entre geste codifié et geste pathétique⁵⁰³.

Ces paroles d'Érechthée peuvent être mises en parallèle avec celles qu'adresse Ion à Xouthos, au moment où il se résigne à sceller d'un geste la reconnaissance avec celui qui se présente comme son père. Mettant une dernière fois en question un contact physique qu'il fuit depuis le début de la séquence et qu'il semble encore réduire à la plus simple expression (*Ion* 560 ἦ θίγω δῆθ' ὅ μ' ἔφυσαν; « j'entrerais donc en contact avec celui qui m'a engendré ? »), il accompagne de la même manière d'un χαῖρέ μοι πάτερ, sinon une poignée de main comme dans l'*Érechthée*, du moins un geste de salutation que le contexte laisse imaginer plutôt formel. Le doute sur l'authenticité du lien de φιλία est marqué ici par l'absence de toute indication gestuelle supplémentaire, de tout commentaire lyrique et par le déplacement de l'adjectif φίλος à la mère qu'il espère toujours ardemment retrouver (*Ion* 563). L'absence d'étreinte ne s'exprime pas dans l'énoncé gestuel lui-même comme dans l'*Érechthée* mais elle est soulignée par la construction dramatique, qui propose une seconde scène de reconnaissance, préparée et mise en valeur par la première, entre Ion et Créuse, où le geste découle tout naturellement de l'émotion procurée par l'affirmation d'un lien véritable de φιλία. Au χαῖρέ μοι πάτερ, on opposera le cri de reconnaissance filiale d'Ion qui accompagne de façon caractéristique la description pathétique de l'étreinte, toute en redondances et en hypallages :

ὦ φιλάττη μοι μήτερ, ἄσμενός σ' ἰδὼν
πρὸς ἄσμενάς πέπτωκα σὰς παρηίδας

« ô ma mère bien-aimée, quelle joie de te voir, quelle joie de me retrouver tout contre ta joue ! »⁵⁰⁴

Un cri qu'il répète quatre vers plus loin : ὦ φίλη μοι μήτερ (*Ion* 1443). Ainsi peut-on à travers les nuances de l'expression poétique distinguer un geste dont le caractère codifié par

⁵⁰² F. JOUAN (2000, notice p. 111-112) a bien montré que les conseils d'Érechthée, derrière leur apparente banalité, montrent une « inspiration solonienne », qui manifeste une véritable préoccupation d'Euripide pour la situation intérieure d'Athènes et les tendances démagogiques qui s'y développent.

⁵⁰³ Aussi ai-je fait figurer cette occurrence dans le tableau des effusions et non dans celui de la *dexiosis* : si l'exécution concrète se rapproche davantage du geste rituel, ni le contexte ni l'expression ne désignent entièrement celui-ci.

⁵⁰⁴ *Ion* 1437-1438.

l'usage social est dominant, et un geste à caractère éminemment pathétique, dicté par l'émotion. Il semble pour autant que la distinction soit une affaire de degré d'émotion tragique, dépendant du contexte dramatique, et que ces deux gestes ne sauraient être radicalement dissociés, dans la mesure où ils expriment tout deux une relation de *φιλία* et peuvent être ainsi mis en parallèle et opposés dans un but dramatique.

C'est ce que nous montre la mise en scène des retrouvailles entre Tyndare et Ménélas dans l'*Oreste*, marquée pourtant par un net glissement dans l'expression. Lors de son entrée en scène, le vieillard affirme son intention de se tenir, littéralement, « du côté de sa main droite » pour le saluer :

πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ θέλω
στὰς ἀσπασασθαι⁵⁰⁵

Toute la question est de savoir quel sens donner à *ἀσπασασθαι*, le sens propre général d'« embrasser, serrer dans ses bras », comme le propose V. Di Benedetto après U. von Wilamowitz, qui interprète la précision de l'arrivée de Tyndare du côté droit de Ménélas comme un présage favorable, ce qui n'est guère attesté dans les textes, ou un sens plus spécifique d'« embrasser » ou « serrer » la main droite de Ménélas vers laquelle se dirige Tyndare : c'est ce que propose C.W. Willink, qui cite à l'appui de son interprétation les baisers passés du vieillard que vient d'évoquer Oreste (*Or.* 462-463 *πολλὰ δὲ φιλήματ' ἐξέπλησε* « il m'a comblé de baisers ») et l'expression parallèle de Médée demandant à ses enfants de lui donner leur main pour qu'elle l'embrasse (*Méd.* 1070 *δὸτ' ἀσπασασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα*), tout en traduisant par « *for I wish to approach (προσίστασθαι) his right hand and clasp it* »⁵⁰⁶. Si cette seconde interprétation donne un sens plus satisfaisant à la locution verbale *πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ... στὰς*⁵⁰⁷, le flottement qu'elle révèle sur le sens exact d'*ἀσπασασθαι*, « embrasser » ou « serrer », rend compte, me semble-t-il, du décalage entre l'enjeu dramatique du geste et son effet propre. Le geste en soi ne saurait avoir l'effet pathétique du geste qui scelle les adieux entre une mère et ses enfants, s'agissant ici d'un homme qui retrouve « l'époux de sa fille » : la distance du lien est marquée dès le premier vers de Tyndare (*Or.* 470) et elle est du reste reflétée par la formule assez solennelle de

⁵⁰⁵ *Or.* 474-475.

⁵⁰⁶ DI BENEDETTO 1965 et C.W. WILLINK 1986, *comm. ad loc.*

⁵⁰⁷ M. KAIMIO (1988, n. 6 p. 27) s'oppose justement, me semble-t-il, à l'idée, souvent retenue par les commentateurs, que la précision concernant le côté de la main droite se justifie par une question de présage favorable, qui ne correspond pas ni à la réalité des déplacements sur scène ni à celle de l'étreinte, réalisée de face.

Ménélas (*Or.* 476 ὦ πρέσβυ, χαῖρε, Ζηνὸς ὁμόλεκτρον κάρα « Salut vieillard, ô toi dont Zeus a partagé la couche »). Mais c'est bien, au même moment, l'effusion pathétique qui se trouve désignée à l'arrière-plan de cette séquence : préparée par l'évocation des tendresses passées du vieillard à l'égard de son petit-fils, elle est présente non seulement à travers le thème de l'être cher que l'on revoit après un si long temps (*Or.* 474 χρόνιος εἰσιδὼν φίλον), l'un des principaux thèmes des scènes de retrouvailles chez Euripide, mais encore à travers la formulation emphatique du geste, annoncé sur le mode déclaratif par un verbe de volonté (θέλω) puis accompagné d'une formule qui précise la relation de φιλία (*Or.* 477 ὦ χαῖρε καὶ σύ, Μενέλεως, κήδευμ' ἐμόν), formulation que nous avons observée dans l'expression des effusions, et tout particulièrement dans l'*Oreste* où elle s'est révélée récurrente, à côté de la tournure exhortative. L'expression poétique nomme ainsi, je crois, l'enjeu dramatique du geste, destiné à souligner fortement le contraste entre l'accueil réservé par le vieillard à son gendre et la violente hostilité que déclenche en lui l'instant d'après la vue d'Oreste. De cette tension entre l'écho faiblement pathétique du geste en lui-même et cet enjeu dramatique témoigne la formule de Tyndare, introduite par un ὦ χαῖρε qui rappelle le geste de serrer simplement la main accompli par Ion et Érechthée.

L'enjeu pathétique est davantage marqué d'emblée dans l'*Iphigénie à Aulis*, lorsqu'Agamemnon invite sa fille à rentrer dans sa tente après lui avoir donné « un baiser et sa main droite » (*IA* 679 φίλημα δοῦσα δεξιάν τέ μοι). Mais je voudrais montrer ici qu'il résulte plutôt d'un glissement stylistique dans un contexte dramatique précis. La formule d'Agamemnon évoque en effet un geste composé, dont l'expression est attestée chez Aristophane : un personnage, pour signifier son amitié à un autre, prend sa main (τὴν δεξιάν ἐμβάλλειν) avant d'embrasser (κυνεῖν) ce nouveau φίλος, geste dont l'expression répétée, sinon figée, souligne le caractère codifié⁵⁰⁸. Le geste réclamé dans l'*Iphigénie à Aulis* est identique dans la forme et il est bien question ici de la δεξιά. Si l'expression ne présente donc pas en soi de relief pathétique particulier mais semble se faire effectivement l'écho, par cette coordination de substantifs, d'une formule codifiée du geste d'adieu, la position de φίλημα, terme poétique caractéristique des effusions et mis en relief en tête de l'énoncé, me semble

⁵⁰⁸ L'ordre entre les deux gestes est variable, comme en témoignent dans les *Grenouilles* le mouvement appelé par Xanthias pour sceller la reconnaissance de l'affinité de son caractère avec celui du serviteur de Pluton (*Gren.* 754-755 ἐμβαλέ μοι τὴν δεξιάν, / καὶ δὲς κύσαι καὶ τὸς κύσον « donne-moi ta dextre, et embrassons-nous... ») et celui de Sophocle faisant allégeance à Eschyle dès son arrivée aux Enfers (*Gren.* 788-789 ἀλλ' ἔκυσσε μὲν Αἰσχύλον, / ὅτε δὴ κατῆλθε, κἀνέβαλε τὴν δεξιάν) « il a embrassé Eschyle dès qu'il est descendu, lui a donné sa dextre »).

toutefois donner un ton spécifique à la séquence. Dans un tel contexte d'adieu tragique entre père et fille, la suite de l'expression montre en effet une véritable contagion du langage de l'effusion sur celui du geste codifié : elle se manifeste à travers le surgissement des apostrophes qui accompagnent le développement scénique du geste d'adieu et confirment *in fine* son rattachement à la catégorie des effusions dictées par l'émotion.

Je finirai sur l'évocation des baisers eux-mêmes, dont l'expression poétique ne se prête absolument pas à mon sens à une distinction entre une forme rituelle et une forme purement dictée par l'émotion ou l'affection. Il est en effet des baisers d'adieu au φίλος défunt qui ressortissent selon toute probabilité aux rites funéraires, comme cela apparaît dans l'*exodos* des *Phéniciennes* où après s'être vue refuser le droit de laver le cadavre de Polynice comme celui de bander ses plaies, honneurs rituels réservés aux morts, Antigone s'exclame :

ὦ φίλτατ', ἀλλὰ στόμα γε σὸν προσπτύξομαι

« ô mon bien-aimé, ta bouche du moins je vais l'embrasser ! »⁵⁰⁹

On retrouve ici la valeur d'affirmation solennelle de l'énoncé déclaratif que nous avons relevée dans l'expression des gestes rituels. Mais l'on sent également toute la coloration proprement pathétique que donnent à l'expression du geste le vocatif initial ὦ φίλτατ' ainsi que l'emploi du verbe προσπτύσσομαι, que nous avons constatés récurrents dans l'expression de l'effusion pathétique. Ce sont même des apostrophes, certes isolées dans le discours funèbre, qui accompagnent les baisers posés sur la bouche du φίλος mort dans l'*Andromaque*, en association qui plus est avec d'autres apostrophes, aux mains et aux joues :

ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρρες

« ô lèvres, joue, mains bien-aimées ! »⁵¹⁰

Dans ces apostrophes qui jaillissent, comme dans le discours d'adieu d'Andromaque à Astyanax dans les *Troyennes*, de l'évocation du corps de l'être aimé que la mort leur arrache, Pélée en revient à ce qui lui reste de contact avec ce corps et l'on retrouve l'emploi pathétique de l'adjectif φίλιος. Des apostrophes analogues ponctuent la plainte funèbre prononcée dans les *Troyennes* par Hécube sur le corps d'Astyanax qu'elle décompose pour ainsi dire

⁵⁰⁹ *Phén.* 1667-1671. Avant d'attester les divinités de l'impiété de Médée qui lui refuse le droit rituel de toucher de ses mains le corps de ses enfants et de les ensevelir (*Méd.* 1410-1412), c'est ce baiser, rituel lui aussi, que réclame en vain Jason dans le finale de la pièce, clamant son désir d'« embrasser la chère bouche de ses enfants » et l'on notera, précédée d'une exclamation pathétique (ὦμοι), l'expression φίλιου στόματος παιδῶν προσπτύξασθαι (*Méd.* 1399-1400).

⁵¹⁰ *Andr.* 1181.

verbalement (*Tr.* 1178 ὦ χεῖρες..., 1180 ὦ φίλον στόμα...) selon un procédé que nous avons vu à l'œuvre dans le discours de Médée pour dire l'étreinte pathétique d'adieu à ses enfants encore vivants (*Méd.* 1071-1075) : il apparaît donc là encore que rien dans l'expression ne peut les distinguer d'effusions dictées par la seule émotion et la seule affection.

Ainsi peut-on parler d'une expansion de l'expression pathétique du geste qui se lit en négatif ou s'impose dans l'expression du geste codifié dès qu'il signifie l'attachement affectif, au point de le transformer dans un contexte qui s'y prête en pur motif pathétique.

2.2. *La supplication et le geste pathétique*

Analogies et déplacements poétiques sont plus remarquables encore entre l'expression de la supplication rituelle et l'expression de gestes tout entiers dictés par l'émotion, l'affaissement mais surtout l'étreinte.

Ce double rapprochement ne saurait surprendre dans la mesure où, dans les tragédies d'Euripide, la supplication est dictée soit par le désespoir (et le mouvement du suppliant tombant aux genoux du supplié rejoint en cela le mouvement d'affaissement du personnage accablé par la douleur), soit par l'affection, comme en ces séquences de supplication dont M. Kaimio souligne à juste titre le caractère paradoxal, puisque le φίλος se fait suppliant pour aider celui qui est abîmé dans une douleur morale et veut mourir⁵¹¹. Cette affection qui inspire la supplication ne suffit certes pas à évoquer à proprement parler l'étreinte et l'expression de la supplication nous a révélé une stylisation générale de l'énoncé bien identifiable, caractéristique du geste rituel. Partons cependant de l'observation que ce dernier présente avec le motif pathétique de l'étreinte une certaine convergence thématique. Le contact physique occupe en effet une place centrale chez l'un comme chez l'autre et son instauration est le signe concret d'une relation de φιλία établie entre les deux personnages en présence (dont on soulignera toutefois le caractère institutionnel dans un cas, et largement affectif dans l'autre). Et il sera perçu de la même manière comme une violence, si cette relation de φιλία recherchée par le suppliant est refusée par le supplié, ou si elle n'est pas reconnue par le φίλος que l'on étreint sans explication. Après avoir évoqué explicitement la violente contrainte que représente le geste de la nourrice de se suspendre à sa main (*Hipp.* 325 τί δρᾶς; βιάζη χειρὸς ἐξαρωμένη;), Phèdre tente de l'écarter d'un δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθης (*Hipp.* 326, 333) qui rappelle la réaction du personnage fuyant l'étreinte ; Hippolyte, que la nourrice vient

⁵¹¹ Il s'agit des supplications de la nourrice à Phèdre (*Hipp.* 325-335) et d'Amphitryon à Thésée (*H.f.* 1203-1212).

ensuite supplier, tente quant à lui de soustraire ses vêtements au contact suppliant, comme Ion et Iphigénie les leurs au contact affectif (*Hipp.* 606 μηδ' ἄψη πέπλων;). Enfin, que le geste soit dicté par l'émotion ou par le sentiment, il est évident que sa mise en scène vise à susciter la pitié, comme peut l'accentuer encore la mention des larmes du suppliant : le plus bel exemple en est peut-être la déclaration d'Amphitryon qui appuie la description très complète de son geste par l'évocation expressive de ses larmes, le tout en mètres lyriques qui exaltent encore l'émotion⁵¹².

Je m'intéresserai ici aux analogies stylistiques ponctuelles qui apparaissent sous ces convergences thématiques. L'expression poétique peut en premier lieu rapprocher certains mouvements spécifiques du suppliant de l'affaissement de douleur⁵¹³. Le tableau que décrit Amphitryon dans le prologue de *l'Héraclès furieux* me semble ainsi aller au-delà de la stricte description d'une pose suppliante à l'autel du dieu : l'accumulation de détails destinés à montrer leur dénuement, ainsi que l'expression ἀστρώτω πέδω πλευράς τιθέντες (« posant à même le sol nos flancs ») qui rappelle la pose pathétique d'Hécube telle qu'elle est décrite dans les *Troyennes* et dans *l'Hécube*, finissent par désigner, sous le contact symbolique avec la terre du supplié, une pure attitude d'accablement.

C'est en second lieu entre expression de la supplication et expression de l'étreinte qu'apparaissent des emprunts réciproques intéressants. Prenons d'une part l'imploration adressée par Iphigénie à son père dans *l'Iphigénie à Aulis*. Si la tonalité pathétique du monologue est donnée d'emblée par la mention des larmes en un tour tout rhétorique⁵¹⁴, et l'enjeu spécifique du discours introduit par la mention du rameau de suppliant (*IA* 1216 ἰκετηρίαν), il est frappant de voir comme l'expression explicite de la supplication finit par dire implicitement l'étreinte, dans une ambiguïté sur laquelle joue l'ensemble du discours. Cela apparaît tout d'abord dans la précision, rejetée au vers suivant, que c'est son corps tout entier que la jeune fille « attache étroitement aux genoux [de son père] pour tout rameau de suppliant » (*IA* 1216-1217) :

⁵¹² *H.f.* 1207-1209 ἰκετεύομεν ἀμφὶ σὰν γενει-
άδα καὶ γόνυ καὶ χέρα προσπίτνων,
πολιόν τε δάκρυον ἐκβάλλων.

« Je te supplie, en tombant à tes pieds pour toucher ta joue, ton genou, ta main, et en répandant des larmes de vieillard »

⁵¹³ L'analogie stylistique est telle que ces mouvements suppliants se trouvent classés dans le tableau des mouvements verticaux du corps qui s'affaisse et se relève.

⁵¹⁴ L'évocation des larmes régit tout le discours de supplication d'Iphigénie dans *l'Iphigénie à Aulis* : introduites par un tour rhétorique (*IA* 1215), elles sont à nouveau mentionnées lorsqu'elle invite Oreste à s'unir à sa prière (*IA* 1242).

ικετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν
τὸ σῶμα τοῦμόν

Cela se manifeste ensuite dans l'expression même de sa tentative pour établir un contact visuel avec le supplié, contact décisif pour susciter sa pitié :

βλέψον πρὸς ἡμᾶς, ὄμμα δὸς φίλημά τε
« tourne les yeux vers moi, accorde-moi un regard... et un baiser ! »⁵¹⁵

À l'injonction figée βλέψον πρὸς ἡμᾶς⁵¹⁶ succède une exhortation d'abord redondante, qui infléchit l'énoncé vers l'effusion avec la mention du baiser, et ce, sur le modèle de celui par lequel Agamemnon lui-même avait dirigé l'étreinte d'adieu entre eux :

χώρει δὲ μελάθρων ἐντός...
... φίλημα δοῦσα δεξιάν τέ μοι

« Rentre à l'intérieur de la tente... après m'avoir donné un baiser et ta main droite. »⁵¹⁷

Ainsi s'entremêlent étroitement dans l'expression pathétique du geste formules de la supplication et formules de l'effusion dont l'assimilation au sein du discours de supplication est destinée à renforcer l'efficacité de celle-ci.

Je voudrais revenir d'autre part sur l'emploi du verbe προσπίτνω, qui nous est apparu qualifier spécifiquement le mouvement dynamique du suppliant se jetant aux pieds du supplié, et qui dit également chez Euripide celui de se jeter dans les bras du φίλος dans un contexte de retrouvailles ou d'adieu⁵¹⁸. C'est ainsi que le vieillard presse Électre d'étreindre son frère (Él. 576 ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν τοῖς φιλτάτοις; « et ensuite tu tardes à te jeter dans les bras de celui qui t'est le plus cher ? »). L'analogie est encore renforcée dans les vers des *Troyennes*, où Andromaque invite l'enfant à « se jeter contre celle qui l'a mis au monde » et à « enrouler ses bras autour de sa nuque (*Tr.* 762-763) :

πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας
ἔλισσ' ἐμοῖς νώτοισι...

⁵¹⁵ IA 1238.

⁵¹⁶ On trouve cette même injonction dans un contexte de supplication dans les *Héraclides* (*Hcl.* 225 βλέψον πρὸς αὐτούς, βλέψον).

⁵¹⁷ IA 678-679.

⁵¹⁸ Notons que les emplois narratifs ou discursifs désignent également, à côté du mouvement spécifique du suppliant, tout mouvement similaire d'« élan vers », celui de Jocaste se précipitant sur le champ de bataille puis se jetant sur le corps de ses fils (*Phén.* 1429 et 1433) ou, en une expression parallèle qui dit bien l'ambivalence tragique de son mouvement, celui d'Agavé fondant sur Penthée pour le mettre à mort (*Bacch.* 1115).

À l'attaque du vers se trouvent mis en relief deux verbes essentiels dans la supplication, προσπίτνω d'une part, d'autre part ἔλισσω qui introduit la thématique de l'enroulement, symbole, nous l'avons vu, de la démarche suppliante⁵¹⁹. Il apparaît ainsi sous l'analogie stylistique qu'à l'inverse de ce que nous avons observé dans *Iphigénie à Aulis*, le langage de l'étreinte tend à s'approprier, en empruntant celui du geste de la supplication rituelle, l'effet pathétique propre à celui-ci pour décupler le sien propre.

À travers ces analogies et ces déplacements, se révèle donc une certaine fluidité de l'expression poétique entre geste rituel et geste pathétique, dans un jeu d'emprunts réciproques qui donne en définitive une nouvelle ampleur au langage pathétique du geste dans son ensemble.

Revenons-en maintenant à l'expression des gestes pathétiques, pour y examiner certaines obscurités qui nous révéleront un véritable travail de la forme poétique et, par là, un renouvellement du pathétique.

3. Répétition verbale de formules gestuelles et réécriture poétique

Examinons plus précisément la question des répétitions verbales que nous avons effleurée à propos des images du soutien physique. Elle nous permettra de définir dans l'expression pathétique des gestes de la φιλία un usage de la répétition bien différent de celui que nous avons identifié dans l'expression des gestes jouant un rôle au sein de la communication tragique : celui-ci s'inscrit dans un véritable processus de réécriture poétique.

3.1. Répétition et réécriture d'images

Deux images sont particulièrement récurrentes chez Euripide, nous l'avons vu, dans l'expression du soutien physique ou de la protection, celles de l'attelage et de la poule abritant ses poussins sous ses ailes. Dans son étude consacrée aux répétitions d'images chez Euripide, H. Delulle a cherché à rendre compte « au point de vue littéraire » de ces reprises « d'une même image associée à une même idée », à partir des images de l'oiseau⁵²⁰. S'il considère que

⁵¹⁹ On trouve une expression presque similaire dans les *Phéniciennes* à propos du geste suppliant que refuse Œdipe, celui d'« enrouler ses bras autour du genou » de Créon (*Phén.* 1622 ἐλίξας γ' ἀμφὶ σὸν χεῖρας γόνυ).

⁵²⁰ H. DELULLE 1911. Précisons que les images qui nous occupent ici par leur portée scénique ne constituent qu'une partie des occurrences qu'il analyse : à ces images « statiques » de la protection sous les ailes de l'oiseau, il oppose les images cinétiques de l'aile qui disent le souhait de voler vers quelqu'un ou de fuir les maux présents, et distingue encore des images associées au cri de l'oiseau, cri de douleur ou chant plaintif.

la répétition est une faiblesse, il propose l'idée intéressante que ces images récurrentes témoignent d'un ample procédé de composition par lieux communs dont Aristophane a tiré la fameuse scène du *ληκύθειον ἀπώλεσεν* dans les *Grenouilles* : les images constitueraient elles aussi autant de « clichés dramatiques » ou de « registres d'invention », « qu'il tirait lorsqu'il avait telle idée à développer, tel sentiment à exprimer, tel effet dramatique à provoquer »⁵²¹. Les mêmes images apparaîtraient « à un moment dramatique et avec une portée artistique similaires » : celle de l'oiseau proposée à l'ouverture des *Héraclides* et de l'*Héraclès furieux*, servirait à « attirer l'attention du public sur le tableau d'ouverture qui est une scène de supplication autour d'un autel », tandis que celle des oisillons terminerait chaque fois une scène.

Si Aristophane a su percevoir les traits récurrents et innovants du théâtre d'Euripide, il ne faudrait pas donner excessivement raison à sa caricature en figeant l'attribution d'une même image à une situation, voire à un moment dramatique précis, qui plus est dans l'expression de gestes dont nous avons souligné la dimension pathétique fondamentale. L'effet remarquable de reprise d'une image, de son thème général et des termes génériques, ne doit pas faire oublier l'effet non moins remarquable de variation dans l'énoncé, qu'est précisément destinée à faire apprécier la répétition. Nous avons vu comme la reprise littérale de l'expression des *Héraclides* dans l'*Héraclès furieux* (ὕπὸ πτεροῖς σώζω) met en valeur le développement très chargé et très pathétique de l'énoncé de Mégara qui poursuit la métaphore (νεοσσούς) puis la file par la comparaison explicite de l'oiseau (ὄρνις ὡς)⁵²². Mais c'est à partir d'un exemple où l'expression poétique révèle un décalage par rapport au mouvement scénique décrit, que je voudrais réévaluer de façon positive cette idée d'un fond de lieux communs dans l'écriture du geste dramatique, en montrant qu'Euripide a pu introduire un certain jeu au sein de ces motifs gestuels.

Il s'agit de la comparaison qui développe la description proposée par Cadmos dans l'*exodos* des *Bacchantes* du geste d'adieu d'Agavé et pour laquelle nous partirons de la traduction proposée par H. Grégoire et J. Meunier :

τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα,
ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιόχρων κύκνος;

⁵²¹ H. DELULLE 1911, p. 46-51.

⁵²² *Hcl.* 10-11 τὰ κείνου τέκν' ἔχων ὑπὸ πτεροῖς / σώζω τὰδ'
H.f. 71-72 οὐς ὑπὸ πτεροῖς / σώζω νεοσσούς ὄρνις ὡς ὑφειμένη

« À quoi bon m'entourer de tes bras, pauvre fille, comme un cygne protège un faible volatile, au plumage tout gris ? »⁵²³

Nous avons déjà souligné la particularité de cet énoncé interrogatif au sein d'un dialogue comme déjà brisé entre un vieux père et sa fille condamnés à partir séparément en exil. Voyons ici comme le développement de l'image brouille peu à peu le sens du geste au sein de la relation de *φιλία*. Le geste scénique, tel qu'il est décrit dans le premier vers, n'est pas ambigu : l'expression *ἀμφιβάλλειν χερσίν* le définit comme un simple geste d'étreinte, qui précède ici la séparation définitive entre *φίλοι*. Il est alors réévalué par la comparaison avec l'oiseau (*ὄρνις ὄπως*) qui fait glisser, en reprenant le verbe *ἀμφιβάλλω*, parfaitement approprié pour désigner le mouvement des ailes qui abritent les petits, le langage de l'étreinte vers celui de la protection offerte à l'être faible et dépendant, ici au *κηφῆνα*, image si usée du faux-bourdon qu'il semble désigner simplement l'être inutile, parasite. Si, comme le souligne H. Delulle, ces vers des *Bacchantes* présentent une forte analogie formelle avec la description que propose Andromaque du mouvement par lequel le petit Astyanax cherche refuge contre elle dans les *Troyennes* – dans la mesure où, comme nous l'avons vu, l'expression de la protection recherchée rejoint celle de l'étreinte maternelle à travers l'emploi du verbe *ἀντέχω* et où la description du mouvement est immédiatement suivie d'une comparaison avec l'oiseau développée sur un vers entier⁵²⁴ – je soulignerai pour ma part d'une pièce à l'autre le renversement du point de vue du petit qui cherche à s'abriter sous les ailes de sa mère dans les *Troyennes* (*νεοσσὸς ὡσεὶ...*) à celui de la mère qui abrite sous ses ailes (*ὄρνις ὄπως...*), renversement qui se justifie par l'âge avancé de Cadmos. À l'étreinte d'une fille vers son père se surimposerait ainsi le mouvement dont « un cygne (*ὄρνις - κύκνος*) entoure de ses ailes un être chenu, inutile » et pour souligner la correspondance entre le geste scénique et l'expression de l'image, on pourrait noter avec H. Delulle la façon dont « mis ainsi en saillie, enclavé dans les deux mots qui désignent Agavé (*ὄρνις - κύκνος*) et qui sont aux deux extrémités du vers, [*κηφῆνα*] peint merveilleusement le vieillard enlacé dans les bras de sa fille »⁵²⁵. L'expression reste pourtant étrange et pleine d'ambiguïté, alors que les expressions *κηφῆνα πολιόχρων* et *μικρὸς ἐπίκουρος πατήρ* résonnent comme des constats amers de

⁵²³ *Bacch.* 1364-1365 (trad. H. GRÉGOIRE et J. MEUNIER).

⁵²⁴ *Tr.* 750-751 *τί μου δέδραξαι χερσὶ ἀντέχη πέπλων*
νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτων ἑμᾶς;

« pourquoi me tiens-tu agrippée à pleines mains et t'attaches-tu à mes vêtements, comme un petit poussin te blottissant sous mes ailes ? »

⁵²⁵ H. DELULLE 1911, p. 57.

Cadmos : faisant ainsi état de sa faiblesse, il semble plutôt vouloir décourager un mouvement de refuge de sa fille contre lui. De l'étreinte claire, on passe à un geste ambigu où l'on ne sait trop qui protège qui. Il me semble en définitive que l'effet d'étrangeté vient de la désignation de l'oiseau comme κύκνος⁵²⁶. On ne trouve en effet nul parallèle chez Euripide d'un cygne entourant son petit de ses ailes⁵²⁷ : il apparaît au contraire que l'image du cygne est toujours utilisée pour évoquer son cri ou son chant, conformément à l'idée si répandue chez les Anciens selon laquelle, comme l'écrit P. Vidal-Naquet dans un article consacré au chant du cygne à propos de deux vers de l'*Antigone* de Sophocle, « les cygnes, oiseaux consacrés à Apollon, étaient de merveilleux chanteurs »⁵²⁸. Peut-on dire, comme le propose J. Roux, qu'il s'agit d'une comparaison raccourcie dont l'expression complète se trouve dans l'*Électre*, lorsque la jeune femme se compare à « un cygne à la voix sonore qui appelle son père chéri »⁵²⁹ et traduire par « tu jettes tes bras autour de moi, qui ne suis plus qu'un vieil être inutile, toi, qui es semblable à un cygne appelant ses parents à son secours »⁵³⁰ ? Il me semble que la comparaison de l'*Électre* est trop imprégnée de la situation scénique de la pièce pour apparaître comme une notion banale que suffirait à convoquer l'image du cygne et que le mouvement de l'énoncé dans les *Bacchantes*, où κύκνος est à la chute du vers, ne permet pas si facilement l'ellipse du verbe de la principale, ἀμφιβάλλω, pour sous-entendre καλέω. C'est plus généralement, à mon sens, que l'on peut identifier cette comparaison d'Agavé avec le cygne comme une de ces comparaisons que la chercheuse appelle « condensées », dont le raccourci dans l'expression rend l'énoncé obscur pour qui ne repère pas l'image générique, ce qui n'était probablement pas le cas du public athénien⁵³¹ : le vers des *Bacchantes* qui développe la comparaison se présente, me semble-t-il, comme la combinaison de deux images récurrentes distinctes de ὄρνις, à l'attaque du vers, celle de la poule qui abrite ses poussins et, à la chute du vers, celle du cygne qui pousse un cri plaintif. On pourrait aller jusqu'à dire que κύκνος est comme appelé par l'adjectif πολυλόχρων qui, qualifiant l'être chenu, rappelle d'une part les épithètes attachées au cygne dans l'*Héraclès furieux*, où elles jouent de la même

⁵²⁶ La même périphrase se trouve dans l'*Hélène* à propos de Zeus prenant la forme d'un cygne κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος (*Hél.* 19).

⁵²⁷ Citons ici R. SEAFORD 1996, *comm. ad loc.* : « although swans do extend their wings (without flying), the implied notion of swans embracing is odd ».

⁵²⁸ À côté des allusions à la métamorphose de Zeus pour séduire Lédè, dont est issue Hélène, les autres occurrences de κύκνος, associées à son chant ou à son cri, se trouvent en *Phaéthon* 78, *Él.* 151-153, *H.f.* 110, 391, 692, *IT* 1104, *Ion* 162. Sur le chant du cygne mourant, cf. P. VIDAL-NAQUET 1993, p. 285-297.

⁵²⁹ *Él.* 151-153 ὄϊα δὲ τις κύκνος ἀχέτας... / ... / πατέρα φίλτατον καλεῖ.

⁵³⁰ J. ROUX 1972, *comm. ad loc.*

⁵³¹ Ou peut-être que si, d'où les critiques d'Aristophane dirigées contre l'obscurité du langage d'Euripide !

manière du double sens « blanc » ou « gris » à propos du chœur de vieillards qui se lamentent, d'autre part l'adjectif composé qui le définit dans l'*Hélène* où Zeus, changé en cygne, est qualifié de *χιονόχρως*⁵³². Or c'est ce terme *κύκνος* qui me semble réévaluer brusquement la signification d'ensemble de la comparaison : de la rencontre entre ces deux images de la poule et du cygne naît la création d'une troisième, hybride et inédite, qui, tout en prolongeant l'expression de l'étreinte scénique, déplace l'accent dramatique, par la désignation de l'oiseau comme *κύκνος*, c'est-à-dire comme oiseau chanteur, du geste de *φιλία* qui n'est pas davantage exploité dans ce finale où éclate la solitude des hommes jouets de la divinité, au chant pathétique individuel de désespoir qui, accompagnant le désastre final, clôt le drame.

Aussi proposerai-je la traduction suivante :

« Pourquoi m'entoures-tu de tes bras, malheureuse, telle un oiseau, un cygne, moi qui suis un être chenu, inutile... ? »

L'image prend ainsi peu à peu son autonomie à l'égard du geste scénique qui constitue son point de départ : dans cet énoncé saturé d'images qui s'enchaînent sans cohérence parfaite, énoncé fait plutôt d'évocations poétiques, s'impose finalement un pur effet pathétique.

3.2. La condensation poétique des formules gestuelles : autour de Méd. 1075 et Tr. 758

Élargissons à présent notre étude hors du champ des comparaisons. Nous avons déjà eu quelques aperçus de cet aspect de la création poétique d'Euripide par condensation d'un énoncé récurrent au cours de nos analyses sur l'expression de tel ou tel geste : nous en avons trouvé un exemple dans la constitution originale du verbe *ἀμφιπίτνω*, ou dans un énoncé aussi condensé que celui qui accompagne dans les *Phéniciennes* le geste de supplication de Créon (*Phén.* 923 ὦ πρός σε γονάτων καὶ γερασμίου τριχός).

Je développerai ici un dernier exemple au sein du motif gestuel auquel Euripide, nous l'avons vu, a donné le plus d'ampleur et peut-être le plus d'expressivité dans son théâtre, celui de l'étreinte, plus précisément, l'ultime étreinte entre une mère et son enfant que la mort va séparer. Il s'agit de deux vers très connus de *Médée* et des *Troyennes* que les éditions critiques mettent bien systématiquement en parallèle mais dont je voudrais ici examiner de plus près l'expression stylistique, afin de montrer l'émergence d'un phénomène qui dépasse à mon sens le simple écho verbal. Ce sont deux mises en apostrophe de parties du corps ou d'éléments corporels qui entrent en contact dans l'étreinte – énoncé en soi chargé de relief expressif –,

⁵³² *Hél.* 216.

l'une de Médée (*Méd.* 1075) :

ὦ μαλθακὸς χρωὸς πνεῦμά θ' ἡδιστον τέκνων

l'autre, d'Andromaque (*Tr.* 758) :

ὦ χρωτὸς ἡδὺ πνεῦμά· [...]

L'analogie stylistique autant que la reprise littérale des termes qui accompagnent l'étreinte scénique montrent un lien évident entre ces deux vers. Pourtant si la traduction du premier est aisée (« tendre peau, souffle très doux de mes enfants ! »), il apparaît que le second résiste davantage. La traduction courante, sans autre précision, par « ô suave odeur de ta peau » ne me semble pas si évidente. Si la continuité sémantique est indéniable de l'idée de « souffle » à l'idée d'« exhalaison », puis à l'idée d'« odeur », il me semble que les échos poétiques ne sont pas les mêmes, du « souffle » à l'« odeur ». Les dictionnaires ne citent que deux références de πνεῦμα au sens d'« exhalaison, odeur » : l'une est tirée d'une autre tragédie d'Euripide, l'autre, postérieure, se trouve chez Plutarque⁵³³. Or il faut noter que dans la première, au vers 1391 de l'*Hippolyte*, πνεῦμα garde bien son sens de « souffle », à côté d'ὄδμη qui signifie l'« odeur », tandis que lorsqu'est évoqué chez Plutarque le πνεῦμα βαρὺ καὶ καρωτικὸν du noyer, l'idée du souffle reste présente dans le participe présent ἀφιεῖσα, tandis que ce sont les adjectifs qualificatifs qui viennent donner à ce souffle un caractère odorant : on parlera bien ici d'« effluves lourds et enivrants »⁵³⁴. Revenons un instant sur le passage de l'*Hippolyte*, où après qu'Artémis s'est adressée à lui dans le finale de la pièce, le jeune homme s'exclame ainsi :

ὦ θεῖον ὄδμησ πνεῦμα

« ô souffle à la divine odeur ! »

C'est certes ici l'*euôdia*, cette bonne odeur qui caractérise le corps des dieux, qui signale à Hippolyte la présence de la déesse⁵³⁵. Mais contre les traductions courantes qui mettent généralement l'accent sur ce parfum et les commentaires qui se fondent sur elles pour souligner le rôle apaisant du parfum divin⁵³⁶, il me semble important de garder πνεῦμα

⁵³³ P. Chantraine ne glose pas le passage du sens ordinaire de « souffle, respiration » au sens d'« odeur », et ne donne aucun exemple de ce dernier.

⁵³⁴ PLUT. *Symp.* III 647b πνεῦμα βαρὺ καὶ καρωτικὸν ἀφιεῖσα.

⁵³⁵ Sur cette « odeur suave du divin », qui accompagne les épiphanies des divinités (*H. Dem.* 277-278, *H. Herm.* 231, *Prom.* 115 et, parodiquement, au vers 1717 des *Oiseaux* à propos de l'arrivée de Pisthétairos), cf. L. BODIΟΥ et V. MEHL 2008, p. 141-163.

⁵³⁶ C'est ce que montrent les analyses des historiens de l'Antiquité à partir de ces vers dans les études citées ci-dessus.

comme objet central de l'exclamation : c'est ce « souffle » (πνεῦμα) que sent Hippolyte et qu'il peut qualifier d'emblée de « divin » précisément d'après le parfum (ὀδμή) dont il est chargé⁵³⁷ : on voit ici comme la composition de l'expression épouse le mouvement de la perception sensorielle vers la perception olfactive proprement dite. Et si l'ordre des mots met en valeur l'identification de la divinité qui en résulte⁵³⁸, c'est ce souffle (et non l'odeur), qui, portant à la fois les paroles d'Artémis et son parfum, vient emplir et « alléger le corps » du jeune homme (*Hipp.* 1392 *κἀνεκουφίσθην δέμας*)⁵³⁹.

Observons de la même manière, dans le mouvement dramatique du monologue d'Andromaque, l'effet de reprise de πνεῦμα, employé deux vers plus haut au sens incontestable de « souffle ». Nous avons vu que dans ce discours d'adieu, les apostrophes jaillissaient directement du tableau par anticipation de la chute de l'enfant qui se clôt sur l'expression πνεῦμ' ἀπορρήξεις σέθεν, littéralement, « tu briseras ton souffle » : c'est alors comme une réponse en écho à ce tableau prospectif que se présente l'invocation d'Andromaque, revenant à la sensation actuelle que lui procure son contact physique avec l'enfant, au πνεῦμα comme souffle vital de l'enfant encore intact dont elle goûte une dernière fois la douceur.

Si l'on ne prend donc pas pour établi le sens d'« odeur » mais que l'on tente de garder l'idée d'un souffle émis, la construction directe de πνεῦμα avec χρωτὸς comme génitif d'origine paraît pour le moins abrupte dans notre vers des *Troyennes* : comment comprendre le « doux souffle de la peau » ? C'est ici que le parallèle avec le vers de *Médée* se révèle éclairant et permet d'avancer l'hypothèse que χρωτὸς πνεῦμα constitue une authentique figure de style, née de la condensation d'un premier énoncé où la formule était dédoublée (ᾧ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἤδιστον τέκνων). L'effet de surprise, créé par le rapprochement et la combinaison inédite entre deux termes disjoints à l'origine, fonde l'effet poétique singulier de cette nouvelle formule.

Ainsi apparaît dans l'expression du geste chez Euripide ce que nous proposons de lire comme un travail du poète sur ses propres formules antérieures, condensées pour davantage

⁵³⁷ Contrairement à l'interprétation de W.S. Barrett qui voit en ὀδμῆς πνεῦμα un groupe nominal que qualifie θεῖον, d'où la traduction de M.R. Halleran simplement par « *Oh divine fragrance !* », je considère ὀδμῆς comme un complément au génitif indiquant le motif de l'adjectif θεῖον.

⁵³⁸ On déduit généralement de cette perception de la présence de la déesse par son souffle que celle-ci n'est pas visible par Hippolyte.

⁵³⁹ Au lieu de voir dans ces vers un témoignage du rôle apaisant du parfum, il me semble qu'à l'arrière-plan se trouve l'action du souffle comme source d'allègement pour le corps, telle que la présentent les différents traités hippocratiques.

d'efficacité pathétique.

C'est en définitive, animée par un principe général de variation, une véritable poétique du geste dramatique qui se dégage de cette étude sur les moyens d'expressions utilisés par Euripide pour dire le geste scénique, et au sein de laquelle les gestes du contact physique qui mettent en jeu un lien de *φιλία* entre les personnages occupent une place privilégiée. Cette description des énoncés gestuels nous a permis de pénétrer, pour ainsi dire, dans l'atelier du poète : ce dernier se présente bien comme le *δεξιὸς ποιητής*, le « poète habile » qu'évoque Aristophane dans les *Grenouilles*, cet artisan des vers que le poète comique caricature quant à lui en géomètre forcené⁵⁴⁰. Ce soin extrême apporté à l'expression du geste nous montre bien que celle-ci ne saurait se comprendre comme une simple indication scénique mais qu'elle dépasse le geste joué : en nommant celui-ci et en accompagnant son effet propre, elle vise véritablement à garantir par-delà le geste effectif de l'acteur l'effet de réel et/ou l'effet pathétique recherché⁵⁴¹.

Il convient à présent de mesurer cette appréciation à l'aune de ce que l'on peut observer du geste dramatique chez les autres poètes tragiques, afin de mieux dégager la spécificité d'Euripide en ce domaine. Ce sera l'objet de notre seconde partie, où nous envisagerons cette expression du geste au sein de la mise en scène dramatique, du point de vue de la réécriture à l'œuvre entre les poètes tragiques au v^e siècle avant J.-C. : nous tenterons d'apprécier les jeux d'influence, ainsi que les différences de sensibilité théâtrale et de vision tragique.

⁵⁴⁰ *Gren.* 71. Sur l'étude du vocabulaire des poids et mesures appliqué à la création poétique d'Euripide dans la scène d'*agôn* entre Eschyle et Euripide dans les *Grenouilles*, cf. F. MÜLLER 2004, p. 27-57.

⁵⁴¹ Effet de réel et effet pathétique ne s'excluent pas : nous avons pu apprécier à quel point le pathétique se nourrissait d'effets de réel dans l'expression du soutien physique ou de l'étreinte.

PARTIE 2

CONTINUITÉS ET INNOVATIONS DANS L'EXPRESSION DU GESTE

D'ESCHYLE À EURIPIDE

L'objectif de cette partie sera de définir, à partir des éléments que nous avons dégagés de l'étude des énoncés gestuels, l'originalité d'Euripide dans la mise en scène du geste à l'égard des deux autres grands poètes tragiques, Eschyle dont il est, sur bien des points, justement nommé « l'héritier », et Sophocle sous l'émulation duquel se développa sa production dramatique, une émulation qui transparaît surtout dans leurs dernières œuvres. Faute de pouvoir nous appuyer sur une analyse des énoncés gestuels, dans le théâtre d'Eschyle et celui de Sophocle, similaire à celle que nous avons menée dans l'œuvre d'Euripide, nous partirons de scènes et de séquences comparables, déjà mises en parallèles par les critiques comme reprenant et réécrivant un même épisode mythique pour y examiner la place du geste dans le langage dramatique⁵⁴². Ce sera l'occasion de montrer tout ce que ces motifs gestuels doivent à Homère, dont Euripide s'inspire fréquemment, et de mettre au jour, entre les trois grands poètes, les différences de sensibilité théâtrale et de vision tragique qui nourrissent des façons différentes de dire le geste dramatique. En replaçant ainsi l'étude poétique des mots du geste dans le cadre de la représentation dramatique et dans l'évolution du théâtre tragique grec, nous serons amenés à apprécier et à interpréter le développement des indications gestuelles au cours du v^e siècle avant J.-C.

I. Dire et jouer le geste, d'Eschyle à Euripide

La comparaison qui s'impose avec le plus d'évidence est celle des séquences parallèles entre les *Choéphores* et les deux *Électre*, puisqu'il s'agit des trois seules pièces traitant d'un même sujet qui nous soient parvenues intégralement. Les deux scènes qui nous occuperont ici sont la découverte des indices menant à la reconnaissance entre Oreste et Électre, et le meurtre de Clytemnestre dont nous voudrions montrer qu'il renvoie surtout, chez Sophocle et Euripide, au meurtre d'Agamemnon dans la première pièce de la trilogie eschyléenne.

On a beaucoup écrit, beaucoup disputé sur la manière dont Euripide et Sophocle ont repris et réécrit ces scènes composées par Eschyle pour traiter le mythe de l'Orestie. Je n'entrerai pas ici dans toutes les discussions qu'engendre l'étude comparée de ces trois pièces, touchant notamment au problème débattu de la datation respective des pièces de Sophocle et d'Euripide. Je m'intéresserai aux notations gestuelles décisives pour l'action tragique dans

⁵⁴² Tel est le projet que J. DE ROMILLY (1961) présente dans son étude consacrée à l'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide, et que nous voudrions appliquer ici à l'étude spécifique de la mise en scène du geste. Sur la définition et les difficultés d'un tel projet, je renvoie à son introduction (p. 1-7).

deux séries de séquences parallèles : la mise en scène du geste dans ces trois versions d'un même épisode mythique auquel Eschyle a donné forme dramatique permettra de mettre en lumière les traits saillants de l'art de chacun des trois poètes. Et puisque, dans les séquences qui nous occuperont, les gestes les plus chargés de tension dramatique, sont des gestes qui impliquent un contact physique, geste d'étreindre le φίλος que l'on retrouve ou de frapper le parent dont on veut tirer vengeance, nous pourrions voir s'ils trouvent chez Eschyle et Sophocle le relief poétique que nous leur avons découvert chez Euripide.

1. Étude comparée des gestes dramatiques de contact dans les trois Électre

1.1. Les gestes de la reconnaissance

Commençons par la très fameuse scène de la découverte par Électre des indices du retour d'Oreste qui conduit à la scène de retrouvailles : celle-ci culmine sur le geste de l'étreinte, dont nous avons apprécié le caractère pathétique. Il s'agira de déterminer le plus précisément possible, d'un Tragique à l'autre, le rôle que joue le geste dramatique au sein du texte⁵⁴³.

1.1.1. L'autonomie des gestes scéniques chez Eschyle : une étreinte sur scène dans les

Choéphores ?

Dans le premier épisode des *Choéphores*, la découverte par Électre des deux premiers indices préparant la reconnaissance est très précisément mise en scène : verbes de vision, mis en relief en tête de vers, et déictiques qui désignent les objets concrets accompagnent la matérialisation progressive de la présence d'Oreste, de la boucle de cheveux suggérant qu'il est en vie à l'empreinte de pas indiquant son passage⁵⁴⁴, jusqu'à son apparition effective. Il faut souligner en revanche le caractère plus qu'elliptique des notations gestuelles : on ne saurait tirer avec certitude des gestes du texte, qui nécessite au contraire une interprétation.

⁵⁴³ Une première version de ce texte a été présentée au second colloque des jeunes chercheurs « Jeux de réécriture historiques et littéraires, transcriptions et transpositions, imitation et parodie », organisé par M.-R. Guelfucci à l'Université de Besançon (1^{er}-2 février 2008), à paraître prochainement aux Presses universitaires de Franche-Comté. Pour l'ample bibliographie consacrée à l'étude comparée de ces trois scènes selon différents points de vue, je renvoie au volume consacré aux *Choéphores* dans les *Cahiers du GITA* (A. MOREAU et P. SAUZEAU (dir.) 1997).

⁵⁴⁴ Pour la boucle de cheveux (*Ch.* 168) et le tissu brodé (*Ch.* 231), l'effet de présence est créé par l'association entre le verbe de vision (ὄρω, ἴδοῦ) placé en tête de vers et le déictique (τόνδε, τοῦτο) placé entre les coupes penthémimère et hephthémimère ; pour les traces de pas (*Ch.* 205), on notera l'emploi du présentatif καὶ μὴν, qui est rapproché par A.F. GARVIE (1986, *comm. ad loc.*) de son utilisation pour indiquer l'entrée en scène d'un personnage, tandis que l'objet présenté, explicitement commenté comme δεύτερον τεκμήριον, est encore souligné par la particule γε, puis, au vers 207 par le déictique τῶδε.

Rien ne permet en effet d'affirmer d'emblée qu'Électre a pris dans ses mains la boucle de cheveux pour l'examiner, ni par conséquent, comme le précise l'indication scénique que Paul Mazon a fait figurer après le vers 204, qu'Électre « replace avec soin la boucle sur le tombeau, et, en se baissant, aperçoit des traces de pas »⁵⁴⁵. Devant cette interprétation toute personnelle de mise en scène, il faut au contraire souligner l'absence d'indications gestuelles explicites dans le texte eschyléen, qui laisse tout aussi bien imaginer une Électre stupéfaite, interdite, commentant à distance la couleur des cheveux déposés sur le tombeau et découvrant par un seul mouvement des yeux les traces de pas un peu plus loin. Les indices textuels de la présence d'un geste sont très subtils. Notons l'asyndète, alors qu'examinant les empreintes, Électre les juge « analogues, semblables à celles de [ses] pas » (Ch. 206 ποδῶν ὁμοῖοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς) :

πτέρναι τενόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι
εἰς ταῦτ' οὐ συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις

« Talons, contour des muscles du pied, quand on les compare, sont pareils à mes propres empreintes. »⁵⁴⁶

L'asyndète, nous l'avons vu dans la présentation générale des énoncés elliptiques du geste, crée une rupture très sensible dans le texte, qui peut abriter un geste ou souligner un mouvement scénique. Faut-il croire que l'on ait dans le μετρούμεναι l'indication d'un mouvement de mesure concrète de la part de la jeune fille ? C'est à partir d'une telle lecture que l'on s'aventure sur le terrain de la question de la vraisemblance, ce qui sera le propos d'Euripide mais n'est en aucun cas celui d'Eschyle, qui développe ici des symboles⁵⁴⁷. J. Jouanna a bien montré que « rien dans le texte n'indique qu'Électre plante son pied dans une trace de son frère pour vérifier la similitude, sinon une conception trop étroite du sens de

⁵⁴⁵ P. MAZON 1949, *comm. ad loc.* Selon A.F. Garvie, la découverte des empreintes doit suspendre son mouvement : il considère en effet qu'Électre tient encore la boucle dans ses mains au vers 230. J. JOUANNA (1997, p. 75) se fonde sur cette indication scénique, qui ne repose sur aucun élément du texte, pour attribuer à la métaphore de la petite graine d'où peut naître une grande tige ce qu'il appelle une « fonction scénique » (« la jeune fille qui se baisse pour déposer à terre la boucle évoque une femme qui plante une graine en terre ») et soutenir ainsi l'idée d'une « transition tout à fait naturelle, qui est d'ordre scénique » entre les deux premiers indices.

⁵⁴⁶ Ch. 209-210.

⁵⁴⁷ Citons ici B. DEFORGE (1997, p. 87) qui observe très justement que « s'opposent là deux formes de pensée totalement irréductibles : une pensée symbolique, qui dit vrai par le symbole, et une pensée matérialiste, qui dit vrai par la matière ; pour une pensée symbolique, un frère et une sœur se ressemblent en tout point ; pour une pensée matérialiste, il n'y a là nulle nécessité ».

μετρούμεναι » qui garde le sens de « mesurer avec les yeux »⁵⁴⁸. C'est ainsi cette opération avant tout intellectuelle destinée à établir une concordance entre les empreintes que souligne l'effet de rupture. Mais je voudrais revenir sur la valeur métaphorique du verbe que retient le chercheur en rapprochant ce verbe du participe employé plus loin par Oreste pour décrire le mouvement de sa sœur (*Ch.* 228 ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς « quand tu examinais l'empreinte de mes pas »), valeur métaphorique à laquelle il attribue une « fonction scénique », celle d'amener la jeune fille, par l'observation non des traces qui arrivent au tombeau mais de celles qui en partent, jusqu'à l'endroit où s'est retiré Oreste. Il s'agit de la métaphore de la chasse, qui présente Électre comme « semblable au chasseur qui est sur les pas du gibier et va le débusquer »⁵⁴⁹. Or si cette interprétation métaphorique est intéressante en ce qu'elle inscrit le geste de manière oblique dans le texte, il convient de souligner le caractère très lâche du lien entre geste et parole. On ne peut en effet, à mon sens, se fonder sur un rapprochement avec l'*Ajax* de Sophocle, où est directement coordonné à μετρούμενον (ἴχνη) le terme technique κυνηγετέω⁵⁵⁰, ni sur le fait que, plus tard, Plutarque parle de ἰχνοσκοπία en un sens spécifique dans un contexte de chasse⁵⁵¹ pour dire que l'appartenance au vocabulaire de la chasse du verbe ἰχνοσκοπέω est « indéniable », comme le présente J. Jouanna. Dans la mesure où nous ne trouvons pas d'occurrence de ce terme avant Eschyle, ne pourrait-il s'agir de l'un de ces verbes composés par le poète lui-même, comme on en trouve tant dans son œuvre ? Quoi qu'il en soit, ce terme fait apparaître comme premier le regard, et non le geste, comme c'est du reste le cas dans toute cette scène de reconnaissance : c'est seulement de cette observation des traces que naît l'idée, implicite, d'un déplacement. Dans cette séquence d'Eschyle qui met en jeu une découverte spectaculaire à partir de ces empreintes, il apparaît ainsi que le langage dramatique, loin d'être l'instrument transparent d'une représentation mentale préétablie du mouvement du chasseur, comme le ferait un terme technique spécifique tel κυνηγετέω, joue un rôle actif dans une représentation qu'il crée. Ne pourrait-on donc pas inverser le rapport et dire que les reprises ultérieures du verbe par Sophocle et Plutarque témoignent du rayonnement de cette scène de débusquement si fameuse

⁵⁴⁸ J. JOUANNA (1997, p. 71-76) conteste ainsi la nouvelle interprétation que propose G. ROUX (1987, p. 53), selon lequel μετρεῖν signifie ici non pas « mesurer » mais « suivre en marchant » : « suivies en marchant (μετρούμεναι) dans la bonne direction, ces empreintes aboutissent ensemble au même point que celles d'Électre (ἐς ταὐτὸ συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις), au tombeau d'Agamemnon ».

⁵⁴⁹ Sur ce thème de la chasse que l'on retrouve sur le vêtement brodé présenté comme indice ultime par Oreste, cf. P. VIDAL-NAQUET 1972, p. 151-152.

⁵⁵⁰ *Soph. Aj.* 5. Sur la thématique de la chasse à l'ouverture de la pièce de Sophocle, cf. J. DE ROMILLY 1976, p. 33.

⁵⁵¹ PLUT. *Mor.* 917F (ἰχνοσκοπία), *Mor.* 339A (ἰχνοσκοπεῖν).

dès sa réception auprès du public athénien et probablement reprise au cours du v^e siècle ?

Le geste scénique le plus explicite est formulé par Oreste qui, après avoir décrit le mouvement précédent de sa sœur « examinant l'empreinte de [ses] pas » (*Ch.* 228 ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς), dirige le processus de la reconnaissance :

σκέψαι τομῆ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός
σαυτῆς ἀδελφοῦ, συμμέτρου τῷ σῶ κάρᾳ.

« Regarde : rapproche de la place où elle fut coupée la boucle empruntée aux cheveux de ton frère, si semblables aux tiens. »⁵⁵²

La description du geste appelé par le participe aoriste est toutefois, ici encore, subordonnée à la vision appelée par le verbe principal, ce qui me semble atténuer son importance : il s'agit avant tout d'« examiner » (σκέψαι), comme il s'agit ensuite de « voir » (ἰδοῦ) le troisième indice, l'étoffe brodée qui sera désignée, contrairement à la boucle de cheveux, par un déictique mais dont on ne sait trop si Oreste en est revêtu ou s'il la tient simplement à la main. Entre ces deux actes d'observation, l'exécution du geste n'est pas soulignée et l'on pourrait la mettre en question sans changer le sens de la séquence.

La mise en scène de la reconnaissance elle-même, après la présentation de cette ultime preuve de l'identité d'Oreste, est plus pauvre encore en notations gestuelles. Le seul élément du texte qui puisse indiquer un geste réside dans l'ordre brusquement intimé par le héros à sa sœur :

ἔνδον γενοῦ· χαρᾶ δὲ μὴ ἵκπλαγῆς φρένας
« Contiens-toi ! Ne te laisse pas égarer par la joie. »⁵⁵³

L'effet de rupture produit par l'asyndète laisse entendre que quelque chose s'est produit sur la scène tragique. Mais que doit-on comprendre ? Qu'Électre s'est jetée dans les bras de son frère et que celui-ci entend par ces mots réprimer le cri qu'elle va pousser, comme le précise l'indication scénique de Paul Mazon⁵⁵⁴ ? La question porte sur l'instauration effective d'un contact physique entre ces φίλοι qui se reconnaissent et sur la présence ici d'une étreinte dont nous n'avons aucun parallèle dans le théâtre conservé d'Eschyle. Il apparaît d'emblée que le texte, par ces formules exhortatives, fait moins porter l'accent sur un mouvement d'élan dicté à Électre par la joie que sur la réaction négative d'Oreste, qui peut se traduire par un geste

⁵⁵² *Ch.* 230 (traduction P. MAZON modifiée : je supprime le démonstratif, absent du texte grec).

⁵⁵³ *Ch.* 233.

⁵⁵⁴ P. MAZON 1949, *ad loc* (Électre se jette dans ses bras. Il arrête le cri qu'elle va pousser).

d'autorité. Si l'on veut chercher à déterminer plus précisément les potentialités scéniques inscrites dans le ἔνδον γενοῦ, des rapprochements éclairants ont été faits par A. Sideras et J. Jouanna⁵⁵⁵ entre le comportement d'Oreste et celui d'Ulysse dans l'*Odyssee*. Le premier, le plus proche du point de vue du texte, concerne le passage du chant XXII où, alors que le spectacle des prétendants massacrés fait naître chez la nourrice le désir de pousser la clameur (ὀλολύζειν), Ulysse l'en empêche vivement⁵⁵⁶. Ce sont ses paroles au discours direct qui nous intéressent :

ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο, μηδ' ὀλολύζει·

« Vieille, aie la joie au cœur ! Mais tais-toi !... pas un cri ! »⁵⁵⁷

Il n'est question ici, notons-le, que d'un cri à réprimer, et l'écho que l'on peut lire dans le ἔνδον γενοῦ des *Choéphores* de l'expression homérique ἐν θυμῷ χαῖρε καὶ ἴσχεο peut renvoyer au cri de joie qu'Électre s'apprête de la même manière à pousser. Mais le contexte est fort différent dans ce passage de l'*Odyssee* (la vengeance sur les prétendants est achevée), comme l'est la raison invoquée (il est impie de triompher sur les morts) et le second rapprochement proposé par J. Jouanna peut de ce point de vue paraître plus pertinent : il s'agit en effet d'une scène de reconnaissance, celle d'Euryclée qui identifie grâce à sa cicatrice son maître au chant XIX, ainsi que d'une parole réprimée pour ne pas nuire à la complète exécution du plan de vengeance⁵⁵⁸. Or c'est un passage qui abonde non seulement en détails concrets (pensons au chaudron qui se renverse, laissant l'eau s'écouler) mais aussi en indications de contact physique⁵⁵⁹ : la nourrice touche le menton d'Ulysse avant de s'adresser à lui, en un geste de φιλία à la limite de la supplication, destiné à renforcer l'efficacité de ses paroles⁵⁶⁰, tandis que le geste d'Ulysse qui précède ses menaces verbales est un geste dont la violence est soulignée par la décomposition du mouvement⁵⁶¹. La comparaison est significative en ce qu'elle nous

⁵⁵⁵ A. SIDERAS 1971, p. 227 cité par J. JOUANNA 1997, p. 79.

⁵⁵⁶ *Od.* XXII 407-408 ἧ δ' ὡς οὔν νέκυάς τε καὶ ἄσπετον ἔσιδεν αἶμα,
ἴθυσέν ῥ' ὀλολύξαι, ἐπεὶ μέγα εἴσ<ατο> ἔργον·
ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθε ἱεμένην περ

« En voyant tous ces morts et ces ruisseaux de sang, devant un tel exploit, la vieille allait pousser la clameur de triomphe. Ulysse l'arrêta et contint son envie »

⁵⁵⁷ *Od.* XXII 411. Pour le θυμός comme ce qui est « à l'intérieur » (ἐνδοθι), voir par exemple *Od.* XIX 377.

⁵⁵⁸ *Od.* XIX 486 σίγα, μὴ τίς τ' ἄλλος ἐνὶ μεγάροισι πύθῃται
« Tais-toi ! qu'en ce manoir, nul autre ne le sache ! »

⁵⁵⁹ Le contact physique est décisif dans l'ensemble de la séquence : c'est en « tâtant » le pied d'Ulysse (*Od.* XIX 467-468, 475), et non à la simple vue de la cicatrice, que la nourrice a reconnu son maître.

⁵⁶⁰ *Od.* XIX 473 ἀψαμένη δὲ γενείου Ὀδυσσῆα προσέειπεν
« enfin, prenant Ulysse au menton, elle dit : »

⁵⁶¹ *Od.* XIX 480-481 χεῖρ' ἐπιμασσάμενος φάρυγος λάβε δεξιτερῆφι,

invite à penser un Oreste tout entier tendu, comme l'est Ulysse au chant XIX, vers la réalisation de sa vengeance, alors que les φιλάτους dont devait encore se cacher le héros épique pour parvenir à ses fins contre ses ennemis, sont devenus « cruels » pour le héros tragique (*Ch.* 234 πίκρους) et constituent eux-mêmes l'objet de la vengeance. Mais les menaces verbales d'Ulysse ne trouvent pas d'écho dans le texte d'Eschyle et je proposerai pour ma part plutôt un rapprochement avec la reconnaissance par le bouvier et le porcher à la vue de cette même cicatrice au chant XXI : après qu'ils ont jeté leurs bras autour du cou de leur maître, lui ont embrassé la tête et les épaules, et qu'Ulysse leur a rendu leurs baisers⁵⁶², ce dernier finit par mettre fin à ces larmes et à ces cris, de peur que quelqu'un, sortant de la salle, ne les voie et ne retourne informer les prétendants. Peut-on penser que de telles effusions mutuelles soient présentes à l'arrière-plan du texte d'Eschyle et soient contenues dans l'asyndète ? Ce que fait ressortir la comparaison avec le texte homérique, c'est précisément l'absence de toute expression du geste, qui laisse apparemment une grande liberté à l'acteur, du seul cri de joie aux gestes les plus expressifs. Il me semble pourtant que le discours d'Oreste ne fait aucune place à la célébration des retrouvailles, lui qui n'envisage la joie que comme une source de perturbation mentale, proche de la folie⁵⁶³, risquant de le détourner de l'action et dont toutes les manifestations physiques, le cri comme l'étreinte, doivent être contenues. L'accent dramatique est ainsi mis sur la répression du cri comme du mouvement d'effusion qui peut l'accompagner et qui n'est donc tout au plus qu'ébauché.

La tirade d'Électre montre à quel point le pathétique de cette scène de retrouvailles n'est pas lié à l'expression du geste. La jeune fille réaffirme verbalement avec force le lien de φιλία, reconnaissant dans celui qui n'était qu'un étranger (ξένος) son frère, « souci bien-aimé du foyer de [son] père » (*Ch.* 235 φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός) et célébrant le

τῆ δ' ἑτέρῃ ἄσσον ἐρύσσατο φώνησέν τε

« mais Ulysse, de sa main droite, avait saisi la nourrice à la gorge et, de son autre main, l'attirant jusqu'à lui : »

⁵⁶² *Od.* XXI 223-225 κλαῖον ἄρ' ἀμφ' Ὀδυσῆι δαΐφρονι χεῖρε βαλόντε
καὶ κύνεον ἀγαπαζόμενοι κεφαλὴν τε καὶ ὤμους·
ὥς δ' αὐτως Ὀδυσσεὺς κεφαλὰς καὶ χεῖρας ἔκυσσε.

« ils jetèrent leurs bras au cou du sage Ulysse et, tout en pleurs, avec amour, ils le baisaient au front, sur les épaules, et le maître en retour les baisait tous les deux sur le front et les mains ».

⁵⁶³ La joie est présentée dans le texte eschyléen comme ce qui « frappe et trouble l'esprit » (φρένας ἐκπλήσσειν). Les expressions parallèles que l'on trouve chez les autres Tragiques renvoient clairement à la démence (dans les *Héraclides* (*Hcl.* 709), Iolaos est désigné par Alcène comme « n'étant pas en possession de ses facultés intellectuelles » σῶν φρενῶν οὐκ ἔνδον ὦν) ou à la déviance morale (Philoctète implore ainsi Néoptolème, perverti par la ruse d'Ulysse, dans la tragédie de Sophocle, de « revenir en lui-même » : *Ph.* 950 ἐν σαυτῷ γενοῦ).

visage plein de charme (*Ch.* 238 *τερπνὸν ὄμμα*) de l'être cher ; mais rien dans ces déclarations de tendresse, qui font entendre un motif remontant aux paroles d'adieu adressées par Andromaque à Hector (*Il.* VI 429-430), ne suggère qu'elles soient accompagnées de gestes d'affection, de contacts physiques qui incarneraient visuellement le lien fraternel.

C'est en cela que je parlerai d'une autonomie fondamentale du geste joué sur scène et largement laissé à la discrétion de l'acteur dans cette séquence des *Choéphores* : pour tout indice, nous n'avons dans le texte que des notations indirectes (la métaphore), en creux dans le texte (l'asyndète) ou encore en négatif (dans le « contiens-toi »), dont on peut se demander si elles indiquent réellement un geste, tandis que prévalent le regard et la parole.

L'expression du contact physique, tactile et non plus seulement visuel, représente au contraire le sommet pathétique de la scène de reconnaissance tant dans l'*Électre* de Sophocle que dans celle d'Euripide : non seulement une étreinte a lieu sur scène, qui scelle la reconnaissance et donne à voir le lien de *φιλία*, mais une place importante est réservée à cette étreinte au sein du texte dramatique. On voit ainsi s'affirmer chez les deux poètes une conscience accrue de la puissance émotionnelle des gestes, qui sont joués et dits, et notamment ceux qui jouent sur les rapprochements scéniques et le contact physique. Mais l'expression explicite de l'étreinte, qui se caractérise par l'emploi de la même formule verbale *ἔχω σε*, révèle, nous allons le voir, deux traitements bien distincts du geste, un traitement profondément dramatique chez Sophocle, un traitement poétique qui double un traitement véritablement théâtral du geste chez Euripide.

Nous commencerons par l'*Électre* de Sophocle, non pas en vertu de l'hypothèse qu'elle serait antérieure à celle d'Euripide, mais afin d'avoir ce faisant tous les éléments de comparaison qui nous permettront de définir la spécificité du traitement que réserve Euripide au geste. Nous retiendrons ici l'hypothèse que la référence principale des deux tragédies reste les *Choéphores*⁵⁶⁴ : c'est ainsi que nous nous attacherons non à déterminer lequel des deux poètes a infléchi la version dramatique de l'autre et de quelle manière, ce qui a entraîné nombre de jugements de valeur partisans, mais à déterminer des conceptions artistiques

⁵⁶⁴ Sur la datation des deux pièces, voir J.D. DENNISTON 1964⁴ (1939), p. xxxiii-xxix. U. CRISCUOLO (2000, p. 193-209) fait très justement le point sur cette question débattue. Il observe notamment que « s'il est vrai que l'un des deux tragiques devait connaître l'œuvre de l'autre, ce serait une erreur de vouloir croire que l'une des deux *Électre* se justifie purement et simplement comme une réponse à l'autre », car « ni Sophocle ni Euripide n'avaient en vue une polémique directe » (traduction personnelle de l'italien). Bien que tenant la tragédie d'Euripide pour postérieure, il souligne la réversibilité des arguments destinés à prouver l'antériorité de l'une ou l'autre pièce.

différentes⁵⁶⁵.

1.1.2. La dramatisation de l'expression de l'étreinte dans l'*Électre* de Sophocle

J. Jouanna a mis en lumière l'importance des transpositions et des dédoublements de personnages et de scènes dans la pièce de Sophocle, qui assurent dans sa perspective un renouvellement du modèle eschyléen et un rebondissement de l'action⁵⁶⁶. Je voudrais montrer ici que le procédé du dédoublement imprègne jusqu'à la mise en scène du geste dramatique et qu'il fait de celui-ci un enjeu décisif pour une action largement tributaire de l'usage de la parole. Aussi parlerons-nous d'un véritable traitement *dramatique* du geste chez Sophocle.

La scène de reconnaissance est tout d'abord dédoublée car compliquée par le stratagème dont Oreste a présenté le scénario dans le prologue et distribué les rôles : il enverrait son précepteur annoncer sa mort pour endormir tout soupçon et pouvoir accomplir sa vengeance. Ce faux messager s'est présenté dans le second épisode à Clytemnestre et Électre comme un témoin visuel de la mort d'Oreste⁵⁶⁷ et leur en a apporté des « preuves » que Clytemnestre a jugées « dignes de confiance » (πίστα τεκμήρια)⁵⁶⁸. Aussi lorsque dans le troisième épisode, Chrysothémis, dépêchée sur la tombe d'Agamemnon par sa mère, rapporte avoir vu de ses propres yeux des « signes clairs » (σαφή / σημεῖ ἰδοῦσα)⁵⁶⁹, ne peut-il s'agir pour Électre, trompée par le messager, que d'une illusion de reconnaissance. Nulle apparition d'Oreste ne vient de fait, comme chez Eschyle, immédiatement confirmer le pressentiment de Chrysothémis et son récit s'interrompt avant toutes retrouvailles.

Le récit de Chrysothémis se présente aux oreilles des spectateurs comme une narration, tronquée donc mais fidèle dans l'esprit, de la scène des *Choéphores*. On y relève la même récurrence des verbes de vision, mis en relief de la même façon, tel ce ὄρω en tête de vers (Él. 894) que l'on retrouve plus loin à la chute (Él. 900)⁵⁷⁰. Prenons l'évocation de la découverte de la boucle de cheveux par Chrysothémis :

⁵⁶⁵ C'est également ce que prône P.J. FINGLASS (2007, p. 3) : « *differences between the Electra plays are often better understood as the result of different responses to Aeschylus than as the later Electra reacting to the earlier, whatever the order in which they were performed. [...] Differences between their work will then reflect not incompetence or derivativeness, but rather the diversity of their artistic aims* ».

⁵⁶⁶ J. JOUANNA 1993.

⁵⁶⁷ Él. 762-763 τοῖς δ' ἰδοῦσιν, οἵπερ εἶδομεν,
 μέγιστα πάντων ὧν ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν

« et pour nous qui les avons vus de nos propres yeux, ce spectacle restera le plus douloureux de tous ceux auxquels j'ai jamais assisté »

⁵⁶⁸ Él. 774.

⁵⁶⁹ Él. 885-886.

⁵⁷⁰ Sur la vive vision de Chrysothémis, cf. D. SEALE 1982, p. 67-68.

κεῦθ' ὅς τ' ἄλαιν' ὡς εἶδον, ἐμπαίει τί μοι
ψυχῇ σύννηθες ὄμμα, φιλτάτου βροτῶν
πάντων Ὀρέστου τοῦθ' ὄρ' ἄν τεκμήριον·

« à peine l'ai-je vue, infortunée, que m'assaille un visage à mon âme familier : du plus cher entre tous, Oreste, voici un indice sous mes yeux ! »⁵⁷¹

Ces vers font écho à ceux des *Choéphores* où Oreste décrit la réaction de sa sœur :

κουρᾶν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχός
ἀνεπτερώθης κἀδόκεις ὄρ' ἄν ἐμέ

« en voyant cette boucle de cheveux coupée en offrande funéraire, tu as été transportée et tu croyais me voir. »⁵⁷²

Ils s'inspirent également des déclarations de tendresse d'Électre adressées au « visage plein de charme » (*Ch.* 238 ὃ *τερπνὸν ὄμμα*). On notera toutefois, dans l'évocation de l'évidence visuelle capable de faire jaillir l'image de l'être cher, l'émergence d'un registre plus sensible chez Sophocle : le sentiment d'allégresse qui précède l'opération mentale chez Eschyle, exprimé de façon imagée (*ἀναπτερώω* signifie littéralement « faire s'envoler avec des ailes »), laisse place de façon tout à fait remarquable chez Sophocle à une sensation immédiate (ce que traduit *κεῦθ' ὅς*), presque palpable comme l'exprime l'image du choc (*ἐμπαίω*), une sensation brute, première à l'égard du sentiment (*φιλτάτου*) et de la réflexion (*τεκμήριον*)⁵⁷³. Mais c'est aux vers 905-906 que se trouve la précision la plus intéressante pour notre propos :

καὶ χερσὶ βαστάσασα δυσφημῶ μὲν οὐ,
χαρᾶ δὲ πίμπλημ' εὐθὺς ὄμμα δακρύων.

« Je la serre entre mes mains, réprimant toute parole de mauvais augure ! Mais des larmes de joie aussitôt inondent mes yeux. »⁵⁷⁴

Cette indication gestuelle se détache sur fond de réminiscence eschyléenne. Chrysothémis réprime toute parole comme Électre était exhortée à contenir tout cri. Mais il ne s'agit pas

⁵⁷¹ *Él.* 902-904 (traduction personnelle).

⁵⁷² *Ch.* 225-227.

⁵⁷³ cf. P.J. FINGLASS (2007, *comm. ad loc.*) « *the sight of the lock does not merely prompt Chrysothemis to conclude that Orestes has returned : it causes her to experience an internal vision of her brother. The sudden vividness of this image is quite different from the reactions which the lock provokes in Aeschylus and Euripides* ».

⁵⁷⁴ *Él.* 905-906 (traduction personnelle).

seulement d'observer un silence religieux : il semble que le balancement μέν... δέ... auquel il convient de donner ici sa pleine signification adversative, oppose dans ces vers la plainte, le gémissement⁵⁷⁵ à la joie (χαρᾶ δέ) et que, dans ce balancement, nous retrouvons l'hésitation de l'héroïne d'Eschyle dont les larmes coulaient à la vue de cette boucle de cheveux lorsqu'elle l'imaginait provenir d'un autre que son frère⁵⁷⁶. Alors que ces larmes étaient des larmes de douleur et qu'Électre ne savait si elle devait la rejeter ou l'associer à son deuil, Chrysothémis tranche d'emblée – avec la certitude, pourrions-nous dire, de celle qui connaît l'histoire – en faveur de l'interprétation optimiste. Observons du même coup le relief qui est donné à l'indication gestuelle : c'est le contact physique avec l'objet (βαστάζω) qui déclenche cette fois, avec la même immédiateté (εὐθὺς), la joie faisant naître les larmes. Or avec l'introduction de ce participe, apparaît tout à la fois l'indication scénique qui nous manquait dans la scène des *Choéphores*, et par laquelle le récit sophocléen se trouve expliciter la mise en scène de la découverte des indices inscrite en puissance dans le texte d'Eschyle, et une ébauche d'étreinte, pour l'instant suspendue.

Si Chrysothémis se présente donc comme la doublure d'Électre et son récit comme une véritable exégèse du texte eschyléen, il nous faut revenir sur l'effet du dispositif dramatique qu'a mis en place Oreste et à l'intérieur duquel est enchâssé ce récit. On parlera justement d'ironie tragique puisque le spectateur sait bien que l'intuition de Chrysothémis est fondée et que c'est Électre qui est en proie à l'illusion. Plus encore, comme l'a très bien montré S. Saïd, « le texte d'Eschyle se trouve doublement mis à distance : non seulement le récit se substitue à l'action, mais encore l'action passe d'un personnage principal, Électre, à un personnage secondaire, Chrysothémis »⁵⁷⁷. De même que le personnage de Chrysothémis, cette « forme vide » qui « n'était jusqu'ici qu'un nom », qui « n'existe que par rapport à Électre et en sa présence » tout en permettant de retarder l'apparition d'Oreste, « est d'abord un moyen de libérer Électre du rôle qu'elle jouait dans les *Choéphores* », de même, pourrait-on dire, cette construction qui met en abyme le texte d'Eschyle permet de dégager véritablement la mise en scène de la reconnaissance entre Électre et Oreste, qui reste la scène à faire, de la référence eschyléenne. Et c'est en effet de façon tout à fait originale que Sophocle a pu ensuite la

⁵⁷⁵ C'est ainsi qu'au vers 1078 de l'*Agamemnon*, δυσφημέω est associé à ἀνοτοτύζω, « éclater en sanglots ».

⁵⁷⁶ Ch. 185-187 ἐξ ὀμμάτων δὲ δῖψιοι πίπτουσί μοι
σταγόνες ἄφρακτοι δυσχίμου πλημυρίδος
πλόκαμον ἰδοῦση τόνδε·

« et de mes yeux des pleurs tombent, brûlants, débordement d'orage irrésistible, à la vue de cette boucle ».

⁵⁷⁷ S. SAÏD 1993, p. 320.

concevoir, en développant les thèmes centraux de son drame que sont l'illusion et le pouvoir des mots.

L'ensemble de la séquence qui mène à ces véritables retrouvailles dans le quatrième et dernier épisode s'organise autour d'un objet, l'urne funéraire censée enfermer les cendres d'Oreste⁵⁷⁸. On a beaucoup commenté la signification métathéâtrale de cet objet⁵⁷⁹. Je m'y intéresserai pour ma part dans la mesure où, par sa nature double d'objet mais d'objet qui contient ce qui reste du corps de l'être que l'on pleure, et par son caractère trompeur d'objet vide, il provoque un nouveau dédoublement dans l'expression du geste, entre le geste de porter l'objet, explicitement souligné au début de l'épisode, et celui d'étreindre, après la reconnaissance, le φίλος qui s'est substitué à l'objet trompeur. Or de l'un à l'autre s'opère une série de glissements qui jouent sur les ambivalences, les parallèles et les oppositions. Partons du geste simple de porter l'objet, ainsi décrit par Oreste de manière très précise, voire redondante avec l'apposition de φέροντες à κομίζομεν :

φέροντες αὐτοῦ σμικρὰ λείψαν' ἐν βραχεῖ
τεύχει θανόντος, ὡς ὄρας, κομίζομεν.

« Nous portons là, tu vois, dans une petite urne, le peu qui reste de son corps. »⁵⁸⁰

L'objet lui-même est tout d'abord exhibé à travers les déictiques, et son transfert de mains en mains décomposé dans le dialogue, de la demande d'Électre qui réclame de le « prendre dans ses mains » :

ὦ ξεῖνε, δός νυν, πρὸς θεῶν, εἵπερ τόδε
κέκευθεν αὐτὸν τεύχος, εἰς χεῖρας λαβεῖν

« Ô étranger, au nom des dieux, s'il est vrai que cette urne renferme Oreste, accorde-moi de la prendre dans mes bras. »⁵⁸¹

à l'ordre d'Oreste qui invite ses serviteurs à « apporter et donner » l'objet (Él. 1123 δόθ' ἤτις ἐστί, προσφέροντες). Mais dans la lamentation d'Électre, l'objet concret – auquel elle

⁵⁷⁸ J. JOUANNA (1993, p. 185, note 23) remarque toutefois que Sophocle a pu avoir trouvé l'idée de l'urne dans le texte d'Eschyle, dans le discours trompeur que fait Oreste à Clytemnestre (Ch. 686-687). On relèvera l'emploi chez Sophocle du même verbe κεύθω (Él. 1120).

⁵⁷⁹ Prenons, pour n'en citer qu'un, le commentaire de R. REHM (1996, p. 55-56) : « *the scene is a deconstructionist's dream, for the urn embodies the tangible presence of absence, serving as the locus for conflicting meanings and a concrete expression of the gap between sign and signified* ». Cf. également M. RINGER 1998.

⁵⁸⁰ Él. 1113-1114.

⁵⁸¹ Él. 1119-1120 (traduction modifiée).

s'adresse initialement comme au « souvenir de celui qui entre tous [lui] est le plus cher », « à ce qui reste de la vie d'Oreste » (*Él.* 1126-1127 ὃ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ / ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν) – s'efface rapidement devant ce qu'il contient, comme en témoigne l'expression du geste ainsi déclaré avec quelque solennité :

Νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν
 δόμων δέ σ', ὃ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ·

« Je te serre aujourd'hui dans mes bras réduit à rien, alors que c'est éclatant de santé que je t'ai moi-même fait quitter cette demeure. »⁵⁸²

À l'objet concret s'est d'une part substitué le corps « réduit à néant » (οὐδὲν ὄντα) d'Oreste, auquel elle s'adresse directement au vers suivant à travers le pronom personnel σ', et auquel se surimpose, par opposition, l'image du corps de l'enfant « éclatant de santé » appelée par le vocatif ὃ παῖ⁵⁸³. Les verbes φέρω, λαμβάνω ont d'autre part laissé place au verbe βαστάζω et nous pouvons relever l'effet d'écho avec l'énoncé qui évoquait le geste de Chrysothémis⁵⁸⁴. Dans le procédé général du dédoublement de la scène de reconnaissance, cette reprise signe un renversement dramatique complet, du récit joyeux de Chrysothémis à cette scène de lamentation d'Électre, convaincue par l'objet qu'on lui a remis dans les mains qu'« au lieu de la figure bien-aimée » (qui était apparue à l'esprit de Chrysothémis), le sort lui a renvoyé « de la cendre et une ombre vaine »⁵⁸⁵. Or tant l'effacement de l'objet concret dans le οὐδὲν ὄντα que l'emploi du verbe βαστάζω au sens de « serrer » font pencher très significativement l'expression du geste vers l'étreinte : la première étreinte de Chrysothémis, narrée, se fait avec Électre étreinte sur scène, étreinte de mère et de nourrice autant que de sœur⁵⁸⁶, autour d'une petite urne qu'elle porte en ses bras comme autrefois l'enfant, une étreinte qui se trompe pourtant d'objet, comme le souligne pour les spectateurs la présence d'Oreste, et qui apparaît

⁵⁸² *Él.* 1126-1129 (traduction modifiée).

⁵⁸³ Par leur position identique au sein du vers, entre les coupes trihémimère et hephthémimère, s'opposent ainsi nettement οὐδὲν ὄντα et σ', ὃ παῖ, λαμπρὸν.

⁵⁸⁴ *Él.* 905 χερσὶ βαστάσασα. L'analogie s'étend au cri de tendresse que Chrysothémis rapportait avoir poussé à la vue de la boucle de cheveux (*Él.* 903-904 φιλτάτου βροτῶν / πάντων Ὀρέστου).

⁵⁸⁵ *Él.* 1158-1159 ὅς σ' ὄδδ' ἐμοὶ προὔπεμψεν, ἀντὶ φιλτάτης
 μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ.

⁵⁸⁶ Après avoir déploré comme toutes les mères en deuil dans la tragédie l'inutilité des soins d'autrefois (*Él.* 1143-1144 οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς / ἀνωφελήτου), en évoquant la « douce peine » qu'elle a souvent prise pour son frère (*Él.* 1144-1145 τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ / πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον), Électre met avec force en parallèle son rôle de « nourrice » et son nom de « sœur » (*Él.* 1147-1148 ... ἀλλ' ἐγὼ τροφός· / ἐγὼ δ' ἀδελφῆ σοὶ προσηυδώμην αἰεί).

ainsi vide.

C'est ce qu'accentue encore le jeu de scène qui se développe à partir du moment où Oreste, ayant reconnu sa sœur à ses lamentations, tente sans plus d'explication de lui arracher l'objet trompeur (*Él.* 1205 *μέθες τὸδ' ἄγρος...*) pour y substituer son corps vivant, ce qu'Électre interprète naturellement comme une violence, le suppliant de ne pas lui « arracher ce qu'elle a de plus cher »⁵⁸⁷. L'originalité de ce quiproquo, à l'égard des séquences que nous avons étudiées chez Euripide, qui servent de la même manière à retarder l'étreinte pour la mettre encore davantage en valeur, tient à ce qu'il n'oppose pas deux significations contraires d'un même geste, geste de tendresse pour l'un, de violence pour l'autre, mais à ce qu'il met en question l'identité de l'objet qualifié de τὰ φίλτατα, sur lequel s'exercent en sens contraire deux forces, l'une qui cherche à retenir, l'autre à arracher. C'est ici qu'avant même de reconnaître son frère, Électre pousse le plus loin l'identification entre l'urne et le corps d'Oreste, en redéfinissant ainsi son geste comme celui de « serrer là le corps d'Oreste » (*Él.* 1216 Ὀρέστου σῶμα βαστάζω τὸδε). Tout l'enjeu de ce jeu de scène consiste donc pour Oreste à substituer un corps vivant, présent, au σῶμα, au corps mort que figure l'objet, et l'on notera la disparition de l'objet matériel dans le dialogue dramatique dès le vers 1205, vide stylistique qui prépare la substitution scénique⁵⁸⁸. Il faudra toutefois un autre objet, qui lui apporte, comme chez Eschyle, une preuve matérielle de l'identité d'Oreste (ici, le cachet d'Agamemnon), pour qu'Électre reconnaisse son frère et le prenne dans ses bras.

L'étreinte qui a enfin lieu, scellant les véritables retrouvailles entre frère et sœur, tire donc un relief pathétique intense du renversement tragique et du contraste entre le désespoir avec lequel Électre étreignait l'urne et la joie avec laquelle elle étreint à présent son frère vivant :

ΗΛ. ἔχω σε χερσίν;

ΟΡ. ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις αἰεί.

Électre. – Je te tiens dans mes bras ?

Oreste. – Et puisses-tu me tenir ainsi toujours !⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ *Él.* 1208 *μή, πρὸς γενείου, μή 'ξέλη τὰ φίλτατα*. Sur les effets inattendus que provoque l'urne dans les bras d'Électre, cf. A.-S. NOËL (à paraître n°1) : « L'émotion [que sa lecture de l'objet] suscite est si intense qu'elle balaie le plan glacé d'Oreste, qui, chez Sophocle, n'a pas inscrit à son plan de campagne les retrouvailles avec sa sœur : il dévoile la ruse employée, arrache l'urne à Électre, et lui révèle son identité ».

⁵⁸⁸ Il n'est alors plus question de l'urne dans la suite de la scène, toute l'attention se portant peu à peu dans le processus de la révélation sur le corps même d'Oreste : l'objet, vide et désormais inutile, est relégué dans l'ombre.

⁵⁸⁹ *Él.* 1224-1226 (traduction modifiée).

Contrairement à ce que nous avons observé chez Eschyle, le geste est dit, sous une forme interrogative qui souligne encore l'émotion de celle qui n'ose croire à son bonheur, puis repris sous une forme optative montrant qu'Oreste prend alors pleinement part à cette émotion. Cette formule ἔχω σε, M. Kaimio l'a bien noté, est une formule qui se présente comme un *topos* des scènes tragiques de retrouvailles après reconnaissance⁵⁹⁰ et qui rappelle les retrouvailles épiques : Ulysse est ainsi décrit comme pleurant, « tenant la femme de son cœur » ἔχων ἄλοχον θυμαρέα⁵⁹¹. La comparaison avec la référence épique montre à quel point le contact physique est mis en relief dans ce vers de Sophocle, avec ce χερσίν placé entre deux coupes, tandis que les échos verbaux des *antilabai*, φίλτατον au vers 1224 et surtout ἔχω σε / ἔχοις donnent à entendre la réunion fraternelle⁵⁹².

Pourtant si Sophocle a particulièrement souligné l'instauration du contact physique qui réaffirme sur scène le lien mutuel de φιλία, les indications scéniques restent relativement imprécises. On peut associer le début de l'étreinte à la naissance des exclamations, mais rien ne permet de déterminer le moment où elle prend fin. Le mouvement accompli est en effet bientôt submergé sous le chant d'Électre qui « peine à retenir une langue désormais libre »⁵⁹³, et exprime des émotions à leur comble, malgré les injonctions répétées d'Oreste au silence. Et lorsque, soixante vers plus tard, le thème des retrouvailles revient avec le νῦν δ' ἔχω σε du vers 1285, il a perdu, à mon sens, sous ce débordement lyrique le sens concret et précis de « tenir » pour une acception plus générale et figurée, « avoir (à ses côtés) ». Et ce sont les « discours superflus », « les longs discours » et la « clameur de joie insatiable » d'Électre qu'Oreste et le précepteur entendent interrompre⁵⁹⁴. L'étreinte perd ainsi peu à peu sa réalité scénique, tandis que résonne la parole débordante de joie d'Électre.

Par cette invention extraordinaire de l'urne, Sophocle a donné une place tout à fait nouvelle à l'étreinte scénique dans les retrouvailles entre frère et sœur dans l'*Électre*. Et devant

⁵⁹⁰ M. KAIMIO 1988, p. 35sq.

⁵⁹¹ HOM. *Od.* XXIII 232.

⁵⁹² Il est une ultime séquence de reconnaissance (*Él.* 1346-1366) qui vient encore redoubler les retrouvailles entre frère et sœur, comme en témoigne la répétition de l'exclamation initiale ὦ φίλτατον φῶς. Notons comme Électre, donnant au vieux précepteur le nom de « père » (*Él.* 1361), apostrophe ses mains et ses pieds, qui ont jadis emporté et sauvé Oreste, en un langage proche de celui qui caractérise les effusions chez Euripide (*Él.* 1357-1358 ὦ φίλταται μὲν χεῖρες, ἦδιστον δ' ἔχων / ποδῶν ὑπηρέτημα).

⁵⁹³ *Él.* 1256.

⁵⁹⁴ *Él.* 1288 τὰ μὲν περισσεύοντα τῶν λόγων ἄφες ; *Él.* 1335 καὶ νῦν, ἀπαλλαχθέντε τῶν μακρῶν λόγων / καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς ; *Él.* 1372 οὐκ ἂν μακρῶν ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ἂν λόγων.

ces jeux de transposition narrative, de glissements et de dédoublements dans le dialogue, on parlera d'une véritable dramatisation du geste dans son expression même.

1.1.3. Description des gestes scéniques et langage poétique de l'étreinte dans l'*Électre* d'Euripide

La scène euripidéenne de la découverte des indices menant à la reconnaissance a été abondamment étudiée sous l'angle de la parodie ou de la polémique dirigée contre la scène des *Choéphores*, ce qui a souvent conduit à exagérer la pertinence de l'examen critique tel qu'il est conduit par Électre et ce faisant, le sérieux des intentions d'Euripide⁵⁹⁵. Je situerai mon étude dans la perspective définie par R. Aéliion : si le plus jeune des trois Tragiques remet ouvertement en question le modèle eschyléen, c'est moins pour l'attaquer que pour souligner la façon dont il s'en démarque et pour manifester son originalité⁵⁹⁶. Voyons donc de quelle manière cela se traduit dans la mise en scène du geste et tentons de préciser les points de contact et les ruptures avec ce que nous avons observé chez Eschyle.

Les allusions aux *Choéphores* prennent de fait la forme de citations quasi textuelles dans le second épisode de l'*Électre*, où le vieillard, revenant d'une visite au tombeau d'Agamemnon, fait part à sa maîtresse des indices de la présence d'Oreste. Euripide y adopte notamment la manière eschyléenne de suggérer un geste tout en le subordonnant à l'examen visuel, en construisant l'impératif σκέψαι avec le participe d'un verbe de mouvement. Les points de contact sont très précis, tel ce vers 520 :

σκέψαι δὲ χαιτήν προστιθεῖσα σῆ κόμη
« observe, en approchant les cheveux de ta chevelure... »

qui rappelle étrangement, même s'il change la nature du geste, le vers 230 des *Choéphores* :

σκέψαι τομῆ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός
« observe, en l'approchant de l'endroit où elle a été coupée, la boucle de cheveux »,

tandis que εἰς ἴχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν (*Él.* 532), dont J. Jouanna a réaffirmé le sens figuré de « marcher sur les traces », fait bien écho au ἰχνοσκοποῦσα des *Choéphores*

⁵⁹⁵ Sur les diverses orientations des discussions et interprétations, et sur les soupçons d'interpolation qu'elles ont fait naître chez certains critiques, cf. R. AÉLION 1983 I, p. 114-115 et M.J. CROPP 1988, p. 137-138. Nous ne retiendrons pas ici la thèse de l'interpolation. Rappelons que deux formes de pensée s'opposent d'un poète à l'autre et que, comme le note R. Aéliion, « s'il n'y avait pas eu la scène d'Euripide, nul n'aurait rien trouvé à dire à celle d'Eschyle », comme du reste nul n'a trouvé à dire dans l'Antiquité.

⁵⁹⁶ R. AÉLION 1983, p. 114-117.

(*Él.* 228), qu'il développe au lieu de le caricaturer comme on l'interprète traditionnellement⁵⁹⁷. Or ces échos dissimulent une différence profonde dans l'écriture du geste.

La reprise de ces expressions eschyléennes s'inscrit en premier lieu dans une remise en question générale du mode de reconnaissance présenté dans les *Choéphores*. Il ne s'agit pas, comme chez Sophocle, de mettre à distance le modèle eschyléen à travers un récit mis en abyme dans une construction dramatique qui le discrédite : chez Euripide, le récit proprement dit du vieillard est bref (*Él.* 509-519), et très descriptif. Mais il abonde en notations gestuelles fort précises sur le comportement du vieillard qui se prosterne devant le tombeau, ouvre l'outre, fait des libations, dépose des branches de myrte autour de la tombe avant d'apercevoir la brebis immolée et « des boucles coupées sur une chevelure blonde » (*Él.* 515 ξανθῆς τε χαίτης βοστρύχους κεκαρμένους). C'est après ces dix vers, la transition étant ménagée par un simple δέ, qu'il exhorte ainsi Électre :

σκέψαι δὲ χαίτην προστιθεῖσα σῆ κόμη
εἰ χροῶμα ταῦτόν κουρίμης ἔσται τριχός

« observe, en approchant les cheveux de ta chevelure, si elle est de la même couleur que la boucle coupée. »⁵⁹⁸

Nous avons déjà pu mettre en doute chez Eschyle la nécessité de l'exécution du geste. Chez Euripide, l'expression du geste, pourtant analogue, perd encore de son relief scénique. Cela vient d'une part de ce que le débat s'élève aussitôt à des considérations théoriques sur les ressemblances physiques entre enfants issus du sang d'un même père, et de ce qu'Électre, pour toute réponse au geste proposé, lui oppose un raisonnement intellectuel sur le fondement même de la comparaison ; cela vient d'autre part du participe présent qui ne fait plus du geste le préalable à l'observation, comme le faisait le participe aoriste chez Eschyle, mais une simple modalité de l'impératif σκέψαι ; cela vient enfin de la singulière indétermination de la boucle de cheveux, qu'aucun déictique ni aucune précision ne dotent d'effet de présence, indétermination d'autant plus frappante comparée au traitement que reçoivent les autres objets scéniques, à la façon si insistante dont ont été détaillés les divers présents apportés par le vieillard à sa maîtresse, désignés avec force démonstratifs au début de la séquence⁵⁹⁹, ou

⁵⁹⁷ J. JOUANNA (1997, p. 85) a bien montré que εἰς ἕχνοσ βᾶσ' signifiait non pas, au propre, « mettre son pied dans une trace » mais, au figuré, « marcher sur les traces », « suivre la trace ».

⁵⁹⁸ *Él.* 520-521.

⁵⁹⁹ *Él.* 493-500.

encore à cette précision singulière au sein du récit à propos de l'outre de vin qu'en une digression, il souligne être celle qu'il « apporte pour les hôtes »⁶⁰⁰ et qu'il avait évoquée lors de son entrée en scène⁶⁰¹. À côté de cette abondance d'effets de réel, la boucle de cheveux semble quant à elle seulement dotée d'une réalité textuelle, ne valant que pour la référence eschyléenne. Aussi le geste ne se distingue guère en définitive d'un geste à l'expression analogue qui ne peut être effectué quant à lui que hors-scène, près du tombeau :

σύ δ' εἰς ἴχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν
εἰ σύμμετρος σῶ ποδὶ γενήσεται, τέκνον.

« alors va suivre en marchant sur ses traces l'avancée de la bottine, et observe si elle concorde avec ton pied, mon enfant. »⁶⁰²

Ce second indice eschyléen est mentionné par le vieillard indépendamment de toute évocation d'une perception préalable des empreintes : il semble ainsi tiré directement du texte des *Choéphores*, tout comme l'étoffe tissée par Électre qui servait chez Eschyle d'ultime preuve tangible et qui n'est ici qu'une pure hypothèse dans le raisonnement du vieillard – rapidement invalidée par la jeune fille. Aussi en refusant de réaliser sur scène ou hors scène les gestes auxquels il l'incite, il apparaît qu'Électre refuse tout net dans la scène d'Euripide de rejouer le rôle de l'héroïne d'Eschyle, auquel se plie Chrysothémis chez Sophocle⁶⁰³.

Si la réalité scénique de ces gestes liés aux indices de la reconnaissance s'efface sous la référence textuelle chez Euripide, il faut souligner en second lieu l'attention pour la forme concrète du geste que révèle l'énoncé de ce second mouvement proposé à Électre :

σύ δ' εἰς ἴχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν

L'expression euripidéenne tire du verbe composé ἰχνοσκοπέω l'idée de la marche qui, nous

⁶⁰⁰ *Él.* 511 λύσας ἀσκὸν ὃν φέρω ξένοις.

⁶⁰¹ *Él.* 497-499.

⁶⁰² *Él.* 532-533.

⁶⁰³ Ce refus prend une dimension encore plus ludique et plus éloignée de toute intention polémique, si l'on observe la surenchère dans la citation poétique que manifeste le choix de la cicatrice (οὐλή) comme véritable pierre de touche de la reconnaissance, ainsi que le traitement qu'Euripide réserve à la référence épique : si ce terme, ainsi placé en tête de vers, devait aussitôt appeler à l'esprit des spectateurs athéniens les fameuses scènes de reconnaissance entre Ulysse et ses fidèles serviteurs – qui, nous l'avons vu, pouvaient être à l'arrière-plan de la scène des *Choéphores* –, la nourrice Euryclée au chant XIX, le porcher et le bouvier au chant XXI, la fidélité même de la reprise sert ici encore à souligner son détournement. La référence épique est en effet exploitée dans un registre plus quotidien et trivial qui concorde avec le dessein d'ensemble du drame, cette sécularisation du mythe qui en fait jaillir le caractère absurde, puisque la blessure héroïque à la chasse est devenue chute d'enfant lors d'un jeu domestique et que c'est la marque de cette chute qui, des années après, devient le véritable τεκμήριον (*Él.* 575).

l'avons vu, restait implicite dans le texte d'Eschyle, tandis que la figure étymologique βᾶσ' βάσιν et la caractérisation très précise de cette marche par l'introduction de la mention de ἄρβύλη finit par imposer une représentation mentale du geste où est affaiblie la prééminence du regard que nous avons soulignée dans les *Choéphores* : l'impératif σκέψαι est peu à peu recouvert par l'expression du geste. Devant ce langage explicite du geste, on peut se demander, comme nous l'avons fait pour le χερσὶ βαστάσασα de Chrysothémis, dans quelle mesure le texte d'Euripide fait lui aussi, avant de le remettre en question, l'exégèse du texte d'Eschyle en ce qui concerne la mise en scène des gestes d'Électre dans la découverte des indices : le premier geste proposé par le vieillard renvoie moins, sous l'effet de citation littérale, au geste appelé par Oreste dans les *Choéphores* – où il était destiné à prouver matériellement par la τομή, « l'endroit de la coupe », l'origine de la boucle de cheveux – qu'à celui dont il n'est fait aucune mention dans le texte des *Choéphores*, celui de d'approcher la boucle de ses cheveux, mais que peut faire l'héroïne eschyléenne pour pouvoir auparavant qualifier cette boucle de « tout à fait semblable à ses propres cheveux »⁶⁰⁴, tandis que l'invitation à suivre les empreintes en marchant sur leurs traces (*Él.* 532 σὺ δ' εἰς ἔχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν) révèle chez Euripide le déplacement de la jeune fille⁶⁰⁵. En explicitant les gestes, Euripide met ainsi en lumière, même s'il s'agit de les écarter, certaines des potentialités scéniques inscrites dans le texte de son prédécesseur. Peut-être pourrait-on même avancer que c'est cette lecture du texte d'Eschyle telle qu'elle se présente dans le récit de Chrysothémis ou les deux suggestions de geste du vieillard, qui a durablement informé chez les critiques modernes la représentation mentale de la scène d'Eschyle que traduisent les didascalies externes de Paul Mazon : des deux *Électre* peut venir l'idée que le personnage d'Eschyle prend la boucle de cheveux dans ses mains, l'approche de sa propre chevelure pour en comparer la couleur, marche dans les pas ou suit la trace (selon la manière dont on a compris le εἰς ἔχνος βᾶσ' ἀρβύλης σκέψαι βάσιν) des empreintes de pas laissées par Oreste. Mais on peut aussi faire l'hypothèse que ces lectures de Sophocle et d'Euripide reflètent sous forme narrative ou discursive la mise en scène des reprises de l'*Orestie* qui

⁶⁰⁴ *Ch.* 176 αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν. La référence à Eschyle est soulignée par la reprise du même terme figuré ὁμόπτερος au sens de « d'aspect semblable » (*Él.* 530 et *Ch.* 174).

⁶⁰⁵ Le vers 532 de l'*Électre* qui se présente comme un développement du participe eschyléen ἔχνοσκοποῦσα introduit ainsi au vers suivant (*Él.* 533 εἰ σύμμετρος σῶ ποδὶ γενήσεται, τέκνον) une reprise explicite de l'observation des empreintes par Électre dans les *Choéphores* (*Ch.* 209-210 πτέρναι τενόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι / εἰς ταῦτ' οὐ συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις) dont nous avons déduit l'existence d'un geste.

semblent avoir eu lieu en leur temps.

Or c'est cette description explicite du geste que l'on retrouve chez Euripide dans l'expression du geste effectivement joué sur scène, révélant une attention exceptionnelle pour le corps en mouvement et pour la réalité concrète des gestes. Prenons les premières paroles du vieillard qui se décrit lui-même comme « [devant] traîner son échine courbée en deux et son genou qui ploie »⁶⁰⁶ : la même figure étymologique met en relief l'expression de la marche (πρόσβασιν... προσβῆναι), tandis que, nous l'avons déjà noté dans la présentation générale du motif dans la première partie, l'accent est placé de façon remarquable sur le pied du vieillard, ridé, vieux, et souligné d'un déictique (ῥυσῶ γέροντι τῶδε ... ποδί)⁶⁰⁷. On retrouve cette même insistance sur le pied du vieillard, lorsqu'Oreste décrit le mouvement de celui qui l'examine comme s'il observait un « signe gravé » (χαρακτῆρ') :

τί δὲ κυκλεῖ περίξ πόδα;

« mais pourquoi son pied fait-il cette ronde autour de moi ? »⁶⁰⁸

De tels énoncés permettent de mesurer très précisément l'écart avec ce que nous avons observé chez Eschyle, où des gestes de ce type devaient être déduits de l'interprétation du texte lors de la découverte des indices : soulignant ici le geste scénique, ils révèlent l'intérêt d'Euripide pour le processus physique qui mène à la perception visuelle (seule mise en valeur chez Eschyle), ainsi qu'un travail sur la vraisemblance qui prolonge la réfutation des indices eschyléens. Mais c'est également à l'égard de Sophocle que nous pouvons apprécier la différence dans l'écriture du geste dramatique à partir de cette scène de l'*Électre* qui fait apparaître les registres contrastés dans lesquels peut se déployer chez Euripide une même attention pour la forme concrète du geste.

Nous avons observé chez Sophocle l'orchestration savamment construite des gestes autour d'un objet dédoublé mais unique, objet à la charge symbolique importante que l'on porte autant qu'on l'étreint, et nous avons vu que le mouvement des serviteurs apportant sur ordre d'Oreste l'urne pour la donner à Électre était partie prenante de la composition

⁶⁰⁶ *Él.* 491-492 ὅμως δὲ πρὸς γε τοὺς φίλους ἐξελκτέον / διπλῆν ἄκανθαν καὶ παλίρροπον γόνυ.

⁶⁰⁷ *Él.* 489-490 ὡς πρόσβασιν τῶνδ' ὀρθίαν οἴκων ἔχει / ῥυσῶ γέροντι τῶδε προσβῆναι ποδί. L'accent mis sur la décrépitude physique et l'effort que représente pour un vieillard cette pénible marche n'a pas ici de visée pathétique, comme c'est également le cas pour l'entrée du serviteur de Créuse dans l'*Ion* ou de Tirésias dans les *Phéniennes*, mais sert à mettre fortement en relief, par ces effets de réel qui jouent sur la vraisemblance dans la représentation du corps âgé, l'entrée en scène d'un personnage décisif pour l'action dramatique. Sur le vieillard comme intermédiaire décisif dont ont besoin Oreste et Électre pour se reconnaître, puis jouant un rôle actif tant dans l'élaboration du plan que dans la prière finale où il tient le rôle du chœur des *Choéphores*, cf. R. AÉLION 1983, p. 113-119.

⁶⁰⁸ *Él.* 561.

dramatique de la séquence. Il n'est pas chez Euripide d'objet unique qui aime ainsi gestes et regards. Bien au contraire, les indications gestuelles, nombreuses, diverses et éclatées, invitent à distinguer nettement, selon deux registres différents, ce qui relève de la manipulation d'objets scéniques (dont la démultiplication, au regard de l'*Électre* de Sophocle, est soulignée par la présentation initiale que fait le vieillard des nombreux présents qu'il apporte) et ce qui relève de l'étreinte.

Cet examen comparé de ces scènes de reconnaissance nous permet en effet de faire tout d'abord une place à cette catégorie hétérogène de gestes que nous avons laissée de côté dans la première partie : il s'agit des gestes de nature commune, parfois triviale, sans effet dramatique propre à première vue et que l'on trouve principalement en relation avec ces objets domestiques et hétéroclites que l'Euripide des *Grenouilles* se vante d'avoir introduits sur scène. On en trouve un magnifique exemple au début de l'épisode, alors que le vieillard dit apporter à Électre des provisions qu'il détaille une par une (*Él.* 494 ἤγω φέρων σοι...), puis ordonne « que quelque serviteur les emporte à l'intérieur de la maison pour les hôtes » (*Él.* 500 ἴτω φέρων τις τοῖς ξένοις τάδ' ἐς δόμους). Parler uniquement à propos de ces précisions gestuelles du goût d'Euripide pour les effets de réel risque de faire croire à des effets entièrement gratuits et extérieurs à l'action⁶⁰⁹. Or ils ont une fonction dramatique propre, à l'échelle de la scène et des personnages comme à l'échelle de la pièce tout entière. Le vieillard exécute là d'une part les ordres d'Électre qui, devant l'accueil offert aux étrangers par le laboureur, son mari, a envoyé ce dernier le chercher pour qu'il apporte de quoi compléter le menu de leurs hôtes (*Él.* 404-414). Détailler comme il le fait ses présents montre tout le zèle que met le vieillard à servir sa maîtresse, tout en montrant la continuité entre les deux personnages humbles de la pièce, d'une égale générosité et noblesse d'âme. Ces effets de réel servent d'autre part pleinement le dessein de la réécriture euripidéenne, celui de « séculariser, désacraliser le mythe », pour reprendre les mots de R. Aélion, et mettre à distance, par cette présentation insistante de la réalité quotidienne, le monde héroïque tel que le peint Eschyle. C'est un aspect de la pièce qui a été beaucoup commenté dans la pièce, mais rarement de façon neutre, et plutôt dans l'idée d'une dégradation de l'univers des *Choéphores*. Il s'agit cependant d'un tout autre projet dramaturgique, qu'il faut apprécier comme tel, et qui se traduit ici très précisément, je crois, dans le langage des gestes et des objets⁶¹⁰. C'est encore du

⁶⁰⁹ G. CAPONE (1935, p. 67) qualifie ainsi les vers 490-492 d'« expressions psychologiquement vraies » et le vers 561-562 d'« indications réalistes tout à fait naturelles », mais les vers 493-500 de « morceau descriptif qui ressortit à une intention purement informative ».

⁶¹⁰ Le relevé de gestes fait en effet apparaître l'importance et l'unité, relativement aux autres tragédies, du geste

point de vue de l'objet de nature triviale que j'envisagerai la singularité de cette indication gestuelle à première vue banale qui clôt la tirade initiale du vieillard. Après avoir remis ses présents, il annonce ainsi :

ἐγὼ δὲ τρύχει τῷδ' ἐμῶν πέπλων κόρας
δακρύοισι τέγξας ἐξομόρξασθαι θέλω

« pour ma part, avec ce lambeau de vêtement, je veux essuyer mes yeux mouillés de larmes. »⁶¹¹

Il ne s'agit pas, comme c'était le cas pour Électre chez Eschyle ou, sous forme narrative, pour Chrysothémis chez Sophocle, de décrire les larmes qui débordent, mais de décrire l'attitude physique qui les suggère. Or une telle annonce, sur le mode déclaratif, est unique dans l'expression du geste associé aux larmes, et même redondante à l'égard de l'interrogation d'Électre qui donne ensuite à voir, comme cela se fait d'ordinaire, les larmes d'un personnage⁶¹². Nous avons vu en effet dans la première partie que le personnage qui pleure reste généralement silencieux et tend à cacher ses larmes par un geste que décrit son interlocuteur. Cette annonce très emphatique (introduite par un verbe de volonté que nous avons trouvé employé pour mettre en relief certains gestes dramatiques importants, notamment l'étreinte⁶¹³) pour ce simple geste d'essuyer ses yeux produit donc un effet singulier, introduisant une certaine distance dans l'énoncé, comme si l'enjeu était moins d'accéder à l'émotion même du personnage et donc de la communiquer aux spectateurs, comme c'est le cas des énoncés que nous avons étudiés, que de mettre en scène cette émotion.

simple de porter un objet : c'est tout d'abord la cruche avec laquelle Électre sort de la maison puis rentre sur scène dans le prologue, avant de la poser à terre pour se livrer aux gestes de la lamentation (*Él.* 55, 140), ce sont ensuite ces présents que le vieillard porte puis fait envoyer dans la maison, ce sont enfin des parures qu'Électre s'exhorte à aller chercher elle-même à l'intérieur (*Él.* 870-872) pour en couronner ensuite avec grande solennité la tête des vainqueurs d'Égisthe (*Él.* 880-889). S'agissant d'Électre, qui choisit d'accomplir elle-même ces tâches subalternes, il s'agit d'accentuer volontairement la dégradation de son statut social. Notons qu'il est à l'évidence un jeu entre Euripide et Sophocle autour de l'objet que tient Électre (urne funéraire chez Eschyle, vase rempli d'eau chez Euripide) défini comme *τεῦχος*, *ἄγγος* ou *ἄχθος*, mais il semble difficile de déterminer dans quel sens s'effectue la reprise, tant ici encore les arguments sont réversibles. Sur le vase comme « lieu de la réinvention dramatique et spectaculaire des poètes » tragiques, cf. A.-S. NOEL (à paraître n°1) qui note, d'après les représentations figurées, qu'il n'existe pas de différence évidente entre une hydrie et une urne funéraire, mais que seul l'usage les distingue.

⁶¹¹ *Él.* 501-502.

⁶¹² *Él.* 503 τί δ', ὦ γεραιέ, διάβροχον τόδ' ὄμμα' ἔχεις; « pourquoi, vieillard, tes yeux sont-ils ainsi baignés de larmes ? »

⁶¹³ Nous ne trouvons aucun parallèle à ce geste, que nous avons dû classer, non parmi les gestes qui mettent en jeu à travers le regard une relation entre deux personnages, mais parmi les gestes liés au maniement d'objets du quotidien [I.C.a.4.] : il y apparaît ainsi sur le même plan que le geste d'essuyer une tâche de sang (*Phaéthon* fr. 4 v. 219-220).

C'est également ce que montre l'accent mis sur l'objet, « ce lambeau de mes vêtements » (τρύχει τῷδ' ἐμῶν πέπλων), qui reprend la formule par laquelle Électre a elle-même désigné sa tenue (Él. 185 τρύχη τὰδ' ἐμῶν πέπλων), un terme à connotation pathétique, destiné à émouvoir autrui. L'expression même du geste montre ainsi une sorte de théâtralisation de ce geste par le biais d'un objet.

Examinons à présent l'expression de l'étreinte qui accompagne la reconnaissance d'Électre à la vue de la cicatrice et qui contraste avec ces effets de réel liés au maniement d'objets triviaux. La stichomythie entre la jeune fille et le vieillard devant un Oreste muet laisse place, lorsqu'elle déclare se rendre aux preuves qui lui sont avancées, aux *antilabai* qui déclinent le thème des retrouvailles :

ΗΛ. ὦ χρόνῳ φανείς,

ἔχω σ' ἀέλπτως.

ΟΡ. καὶ ἐμοῦ γ' ἔχη χρόνῳ.

Électre. – Ô toi apparu après un si long temps, je te tiens contre toute espérance !

Oreste. – Et moi aussi, je te tiens, après un si long temps !⁶¹⁴

L'étreinte est brève et, après un court chant du chœur à qui il revient d'exprimer la joie de ces retrouvailles (Él. 585-595), Oreste en appelle aussitôt à l'action (Él. 599 τί δρῶν;). C'est la raison pour laquelle on a pu juger que cette étreinte réalisée sur scène produisait un effet moins pathétique que la scène proposée par Sophocle, où Électre chantait elle-même sa joie. Or le fait de confier au chœur le rôle de *dire* la joie permet précisément de dégager le geste de l'étreinte, qui apparaît, même brièvement, comme figé en une posture silencieuse des plus émouvantes⁶¹⁵. La variation sur la formule de l'étreinte révèle également la façon originale dont Euripide conçoit l'action dramatique dans son *Électre*. L'étreinte se présente en effet dans le vers partagé entre Oreste et Électre comme l'expression d'une union harmonieuse, encadrée par la reprise de l'adverbe χρόνῳ : frère et sœur se tiennent mutuellement (ἔχω σ' / καὶ ἐμοῦ γ' ἔχη) – un geste bien différent du mouvement d'appropriation chez Sophocle où Électre tenait son frère (ἔχω σε / ἔχοις). C'est déjà dire et montrer sur scène le rôle nouveau qui est dévolu dans l'action dramatique au couple fraternel chez Euripide, et non plus à l'un au détriment de l'autre (Oreste chez Eschyle, Électre chez Sophocle).

⁶¹⁴ Él. 578-579.

⁶¹⁵ Cf. M. CAPPONI 2008, p. 269-275.

Mais ce que je voudrais surtout souligner dans cette séquence, c'est l'apparition d'un véritable langage poétique du geste, qui naît de cette attention portée à la composition concrète du geste que révélait dans un autre sens la mise en scène des mouvements triviaux du vieillard. Dans l'*Électre* d'Euripide, non seulement le geste est explicite dans la formule en ἔχω σε, mais à la différence de ce que nous avons observé chez Sophocle, il est clairement qualifié à son commencement comme à son terme, par des termes qui précisent sa résonance. La nature du geste est en effet définie dès la question du vieillard qui suit la reconnaissance de la preuve de la chute par Électre :

ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν τοῖς φιλτάτοις;

« et ensuite tu tardes à te jeter dans les bras de celui qui t'est le plus cher ? »⁶¹⁶.

Προσπίτνειν, nous l'avons vu, est un verbe récurrent chez Euripide, qui du mouvement du suppliant tombant à genoux, en vient à caractériser tout type d'effusion à caractère pathétique. Et après le chant d'action de grâce du chœur, Oreste met tout aussi explicitement fin à l'étreinte avec une particule expressive marquant l'impatience (εἶεν), en nommant alors le mouvement scénique comme des « embrassements » :

εἶεν· φίλας μὲν ἡδονὰς ἀσπασμάτων

ἔχω, χρόνῳ δὲ καῦθις αὐτὰ δώσομεν.

« Allons ! Je chéris le plaisir des embrassements, mais nous nous y adonnerons de nouveau plus tard. »⁶¹⁷

On trouve ici ce substantif neutre pluriel ἀσπασμάτα auquel Euripide a, semble-t-il, donné le premier un sens concret et qui est si caractéristique du langage euripidéen des effusions⁶¹⁸. Il ne s'agit donc pas, comme chez Sophocle, de mettre fin aux *discours*, mais de remettre à plus tard les « chers plaisirs des embrassements » (φίλας ἡδονὰς ἀσπασμάτων) : c'est bien par cet accent sur la sensation physique – qui fait, nous l'avons vu, toute la particularité de la mise en scène pathétique des gestes qui disent l'affection chez Euripide – que se distingue cette étreinte, si brève soit-elle, et c'est ce qui donne à la scène une autre dimension pathétique.

⁶¹⁶ *Él.* 576.

⁶¹⁷ *Él.* 596-597. Nous verrons dans la suite de ce chapitre que la participation du personnage masculin aux effusions des retrouvailles apparaît généralement quelque peu en retrait par rapport à celle du personnage féminin dont l'émotion exaltée, prédominante dans le dialogue, est rendue par le mode lyrique.

⁶¹⁸ Sur ce substantif que l'on retrouve en *IT* 376, *Tr.* 1187, *Héc.* 829, cf. première partie, II, 2.3.4.

Par ce vocabulaire nouveau se trouvent inscrits dans le texte les gestes qui scellent la reconnaissance entre Ulysse et les siens dans les diverses scènes de retrouvailles de l'*Odyssee*, où l'on entoure de ses bras le φίλος (l'expression épique ἀμφί τινι χεῖρε βάλλειν se retrouve dans le verbe composé, récurrent chez Euripide, ἀμφιβάλλειν τινά qui peut être construit avec χερσίν) et où l'on embrasse son front, ses yeux, ses mains, ou encore ses épaules⁶¹⁹. Pour n'en citer qu'un, prenons la description de celui de Pénélope reconnaissant son époux :

δακρύσασα δ' ἔπειτ' ἰθύς δράμεν, ἀμφί δὲ χεῖρας
 δειρῆ βάλλ' Ὀδυσῆι, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσηύδα

« toute en pleurs, elle court aussitôt à lui, jette ses bras autour du cou d'Ulysse, embrasse son visage et lui dit. »⁶²⁰

Apparaît ici d'une part tout ce qui sépare Euripide d'Eschyle dans le registre des gestes d'effusion : ces gestes qui n'étaient qu'à l'arrière-plan du texte des *Choéphores* pour être réprimés, sont accueillis positivement chez Euripide et, du mouvement d'élan initial aux baisers, sont détaillés dans le langage dramatique au moment même où ils sont joués. La particularité du *pathos* chez Euripide peut d'autre part être définie par la comparaison avec Sophocle : il ne s'agit pas, dans l'expression de la joie comme dans l'expression de la douleur (adieux ou lamentation funèbre), de dépasser, submerger sous les mots, à l'instar de ce qui se passe dans l'*Électre* de Sophocle, la réalité charnelle de l'être aimé, mais bien d'en rester aux sensations physiques qui fondent les sentiments de tendresse.

Si Euripide, comme Sophocle et à la différence d'Eschyle, a ainsi réservé une place non seulement sur la scène mais également dans le langage dramatique aux gestes scéniques,

⁶¹⁹ Laërte reconnaissant Ulysse « jette ses bras autour de son enfant » (*Od.* XXIV 347 ἀμφί δὲ παιδὶ φίλω βάλε πήχεε), comme le fait Pénélope au retour de Télémaque qu'elle embrasse également sur le visage, et les deux yeux (*Od.* XVII 38-39 ἀμφί δὲ παιδὶ φίλω βάλε πήχεε δακρύσασα, / κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ). Les effusions d'Eumée accueillant Télémaque ajoutent encore des baisers sur les deux mains (*Od.* XVI 15-16 κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ / χεῖρας τ' ἀμφοτέρως). Rappelons ici encore les effusions du porcher et du bouvier, que leur rend presque à l'identique Ulysse (*Od.* XXI 223-225) :

κλαῖον ἄρ' ἀμφ' Ὀδυσῆι δαΐφροني χεῖρε βαλόντε
 καὶ κύνεον ἀγαπαζόμενοι κεφαλὴν τε καὶ ὤμους·
 ὧς δ' αὐτως Ὀδυσσεὺς κεφαλὰς καὶ χεῖρας ἔκυσσε.

« ils jetèrent leurs bras au cou du sage Ulysse et, tout en pleurs, avec amour, ils le baisaient au front, sur les épaules, et le maître en retour les baisait tous les deux sur le front et les mains ».

⁶²⁰ *Od.* XXIII, 207-208.

il se distingue par la précision de leur expression poétique qui témoigne d'une attention nouvelle pour l'expression corporelle dans ses moindres mouvements, des plus communs (porter des présents, essuyer ses larmes...) aux plus pathétiques (l'étreinte des retrouvailles). L'étude de cette scène de reconnaissance nous a montré que cette attention pouvait être à l'origine d'une surenchère dans le vraisemblable qui donne aux objets les plus triviaux une légitimité scénique et peut encore tendre à l'effet « de théâtre », comme d'un renouvellement de l'expression poétique qui donne à voir l'étreinte et en redouble, par le caractère très concret de l'évocation, l'effet pathétique.

Pour résumer à grands traits notre étude en ce qui concerne très spécifiquement l'étreinte scénique, on pourrait dire que de la prédominance du langage de la *φιλία* chez Eschyle⁶²¹, on passe à l'explicitation dramatique du geste de la *φιλία* chez Sophocle et à la description poétique explicite de ce geste chez Euripide. Plus généralement, la comparaison entre ces trois scènes de reconnaissance du point de vue de la mise en scène du geste montre bien le développement des notations gestuelles chez Euripide, à l'égard d'Eschyle où le geste apparaît très faiblement marqué dans le texte, et de Sophocle où le geste est travaillé avant tout dans une perspective dramatique. Telle est la première conclusion à laquelle nous pouvons arriver et que nous chercherons à affiner dans la suite de ce chapitre.

1.2. *Le geste de la supplication maternelle et le geste meurtrier*

Mettons à présent en parallèle une autre série de scènes : ce sont les scènes de meurtre qui culminent sur un geste de contact opposé, le coup mortel dirigé contre un *φίλος* et dicté sinon par la haine, du moins par une loi de vengeance progressivement intériorisée. Nous avons jusqu'ici abordé l'expression de la violence sous le seul signe de l'ambivalence avec l'expression du geste de la *φιλία*. En examinant à présent de quelle manière les trois poètes

⁶²¹ Les rares gestes dramatiques de *φιλία* appartiennent chez Eschyle au registre discursif. Le plus bel exemple en est peut-être l'évocation proposée cyniquement par Clytemnestre de l'accueil qu'Iphigénie réservera à son père dans l'Hadès (Ag. 1555-1559) :

ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως
 θυγάτηρ, ὡς χροή,
 πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον
 πρόθυμυμ' ἀχέων
 περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.

« Seule, Iphigénie, pleine de tendresse, sa fille, ira comme il sied, au-devant de son père, sur la rive du fleuve impétueux des douleurs, et, jetant ses bras autour de son cou, l'accueillera de son baiser ».

Notons ainsi que la rencontre entre mère et fils, pourtant annoncée verbalement dans les *Perses* (Pers. 845-850), n'aura pas lieu sur scène.

tragiques ont mis en scène les retrouvailles sanglantes entre Oreste et sa mère, nous pouvons mettre en regard trois manières différentes de dire le geste, qui illustreront les distinctions que nous avons posées en introduction au sein du geste dramatique.

1.2.1. De la supplication scénique à une mise à mort sur scène dans les *Choéphores* ?

Les *Choéphores* s'achèvent, comme l'*Agamemnon*, sur un double meurtre, mais à la différence de la première pièce de la trilogie, un seul, celui d'Égisthe, est accompli à l'intérieur du palais, d'où jaillit un simple gémissement (*Ch.* 869 ἐὶ ὀτοτοτοῖ) que commente le chœur. Eschyle a en revanche choisi de représenter sur scène le brutal affrontement entre Oreste et sa mère.

Examinons le premier mouvement de Clytemnestre, qui, après une parole de lamentation à l'annonce de la mort d'Égisthe, arrête d'un cri (ἐπίσχες) le geste d'Oreste qui a dû aussitôt brandir son épée et tente de le fléchir en lui montrant le sein qui l'a nourri⁶²² :

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσαι, τέκνον,
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφές γάλα.

« arrête, ô mon fils ! Respecte, enfant, ce sein, sur lequel souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier. »⁶²³

On a beaucoup débattu de la façon dont Clytemnestre pouvait ici montrer son sein et par « montrer », on a souvent entendu « dévoiler », en pensant au geste d'appel au sentiment filial qu'illustre le célèbre mouvement d'Hécube suppliant Hector de ne pas affronter Achille en combat singulier, ainsi décrit dans le récit épique :

κόλπον ἀνιεμένη, ἑτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε

« faisant d'une main tomber le haut de sa robe, de l'autre présente son sein »⁶²⁴.

Puisque le rôle de Clytemnestre était tenu par un acteur masculin et que nous n'avons aucun témoignage sur d'éventuels rembourrages portés sur la poitrine par les acteurs tragiques à l'époque classique, qui pourraient figurer le sein féminin⁶²⁵, ce geste est généralement

⁶²² On pourrait relativiser la portée dramatique du geste en montrant, d'après les paroles de la nourrice (*Ag.* 749-750), que Clytemnestre n'a jamais nourri son fils. Si se trouve ainsi encore soulignée la perfidie de la mère, là n'est pas l'essentiel, me semble-t-il : ici, comme dans la scène de reconnaissance, Eschyle développe avant tout des symboles et se soucie peu de la vraisemblance du geste.

⁶²³ *Ch.* 896-898.

⁶²⁴ HOM. *Il.* XXII 80 (trad. P. MAZON modifiée).

⁶²⁵ La question mériterait d'être examinée de plus près, d'après les témoignages, certes tardifs, que nous

considéré par les commentateurs comme l'un de ces gestes impossibles à représenter tel quel sur la scène tragique antique. Relevant l'emploi du déictique, O. Taplin pense ainsi à un simple geste de désignation du sein⁶²⁶. Je soulignerai ici la façon dont l'écho entre les paroles d'Hécube et celles de Clytemnestre⁶²⁷, qui les détourne pour assurer son propre salut, peut contribuer à rappeler à l'esprit des spectateurs nourris d'Homère l'image de ces gestes si précisément décrits dans le récit épique et passés dans l'imaginaire collectif. Remarquons également encore une fois la puissance d'évocation du langage eschyléen qui, sans faire précisément état d'un geste, présente véritablement ce sein, mis en relief par le rejet expressif de *μαστόν* et par la position du déictique placé entre les coupes penthémimère et hephthémimère. Aussi peu importe en définitive à mon sens, du point de vue de l'effet dramatique, que le geste soit représenté de façon réaliste ou non sur la scène tragique, tant la simple désignation verbale du sein vaut pour dévoilement.

Précisons encore que ce geste est chez Eschyle un geste tragique ambigu dont la fonction dramatique dépasse la visée pathétique de la supplication. Si la présentation du sein suspend d'une part le bras d'Oreste, provoquant l'unique hésitation de celui-ci (*Ch.* 899 *Πυλάδη, τί δράσω;* « Pylade, que dois-je faire ? »), et retarde un instant le coup meurtrier,

possédons sur le costume des acteurs tragiques. Dans son traité *Sur la danse* (*De Salt.* 27), Lucien mentionne, à côté des *προγαστρίδια* « remboursements sur le ventre » – suivi dans un manuscrit du *Zeus Tragédien* par le terme *σωμάτια* (*Jur. Trag.* 41) que Pollux traduit par *ἡ τῶν ὑποκριτῶν σκευή* « le costume des acteurs » (2.235 et 4.115) et Photius (*s.v.*) par *τὰ ἀναπλάσματα οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσιν αὐτούς* « remboursements utilisés par les acteurs », tout en prenant un exemple chez Platon le comique, ce qui peut faire supposer qu'il parle des acteurs comiques – des *προστερνίδια* « remboursements sur la poitrine ». Or ceux-ci sont directement associés à la haute stature que confère aux acteurs, à l'époque de Lucien, le port de hauts cothurnes et d'un masque au front démesuré, puisqu'ils sont destinés à harmoniser en largeur leurs proportions physiques. Aussi, comme le souligne A.W. PICKARD-CAMBRIDGE (1968, n. 11 p. 203), on ne saurait déduire de ces quelques témoignages tardifs l'utilisation de tels éléments à l'époque classique sur la scène tragique. Une utilisation de ces remboursements sur la poitrine, parallèle à celle qui est en usage chez les acteurs comiques tout en étant moins accentuée, serait techniquement possible. Reste à savoir si elle est nécessaire à la représentation du geste de dévoiler sa poitrine, qui apparaît chez Euripide dans le récit de la mort de Polyxène découvrant ses seins et sa poitrine devant le couteau du sacrificateur (*Héc.* 560 *μαστός τ' ἔδειξε στέρνα θ'*), mais qui est également porté sur la scène tragique dans *l'Andromaque*, comme le montre l'injonction adressée par la nourrice à Hermione de couvrir sa poitrine (*Andr.* 832 *κάλυπτε στέρνα*). Pour les sources dont nous disposons sur les remboursements des acteurs, cf. L.M. STONE 1980 et pour une mise au point sur les remboursements constitutifs du costume de l'acteur comique, cf. A. PIQUEUX 2006.

⁶²⁶ O. TAPLIN 1978, p. 61 : « *at this point Clytemnestra cannot (as many commentators declare) bare her breasts – not only for the sake of decorum, but also because the part is played by a male actor. None the less, the deictic pronoun ('this', tonde) shows that Clytemnestra made some expressive gesture, presumably by laying her hand on her breast* ». N. LORAUX (1986a, n. 5 p. 91), « convaincue que, dans une tragédie, les mots assument l'essentiel », met en doute jusqu'à la nécessité d'un tel geste.

⁶²⁷ HOM. *Il.* XXII 82-84 *Ἕκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·*

« Hector, mon enfant, aie respect de ce sein. Et de moi aussi aie pitié, de moi qui t'ai jadis offert cette mamelle où s'oublie les soucis ».

elle nomme symboliquement au même moment, à l'insu de celle qui l'accomplit, le dénouement : comme O. Taplin l'a justement souligné, ce geste prépare la réalisation sanglante du rêve de Clytemnestre dans lequel elle s'était vue donner elle-même le sein (Ch. 531 *αὐτὴ προσέσχε μαστόν*) au serpent qu'elle avait enfanté et qui en tirait un caillot de sang avec le lait⁶²⁸. Le tableau, touchant de réalisme, de l'enfant mordillant de ses gencives le sein maternel tout en somnolant – image qui file l'expression homérique *λαθικηδέα μαζόν* – n'a donc pas pour seule fonction d'exalter le *pathos* de la supplication maternelle, il présente une autre version, à fonction apotropaïque, de la vision nocturne qui avait engendré la terreur de Clytemnestre et dont la signification lui apparaît soudain avec une redoutable certitude :

οὐ γὰρ, τεκοῦσα τόνδ' ὄψιν ἐθρεψάμην
ἢ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος

« Malheur à moi, voilà donc le serpent que j'ai engendré et nourri ! Elle présageait juste, la terreur que m'a inspirée mon rêve ! »⁶²⁹.

Le geste pathétique de la supplication maternelle se double ainsi d'un véritable acte symbolique de dévoilement qu'accompagne – voire réalise – le langage dramatique.

À cet ultime cri de Clytemnestre reconnaissant en son fils le serpent de ses rêves succède le verdict d'Oreste :

ἔκανες ὃν οὐ χρῆν, καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθει.

« Tu as tranché une vie qui devait t'être sacrée : paie-la de celle qui aurait dû m'être sacrée »⁶³⁰.

Ce sont les derniers mots de l'épisode. Nul cri de la victime ne se fait entendre et après un chant du chœur célébrant le triomphe de la Justice, les deux cadavres sont désignés par leur meurtrier, en un tableau qui constitue le pendant du tableau final de l'*Agamemnon*. Le problème qui se pose au lecteur d'aujourd'hui est de savoir où situer exactement le geste meurtrier dans cette scène.

Selon l'interprétation traditionnelle, Oreste entraîne sa mère à l'intérieur du palais pour la mettre à mort. Pour O. Taplin qui met en parallèle sur la foi de la stichomythie

⁶²⁸ Ch. 523-534. Cf. O. TAPLIN (1978, p. 61) : « when Clytemnestra lays her hand on her breast, source of Orestes' first sustenance, she instantly conjures up the image of her dream – a connection she herself makes in her very last line before death : 'Ah, this man is the snake I bore and fostered' ».

⁶²⁹ Ch. 928-929. Je suis ici le texte de D. PAGE (1972).

⁶³⁰ Ch. 930 (trad. V.-H. DEBIDOUR modifiée).

l'affrontement entre Oreste et sa mère et le face-à-face entre Clytemnestre et son époux (l'un étant aussi franc que le second est perfide), le seuil a ici l'importance stratégique qu'il possède lors de l'entrée d'Agamemnon dans le palais : il s'agit de la frontière symbolique entre la vie et la mort, et il en conclut que « *when Orestes takes her in at 930, she has finally lost her domination over the frontier of the palace, and with it her life* »⁶³¹. Dans l'*Agamemnon*, cependant, la ligne symbolique que franchit Agamemnon n'est pas à proprement parler le seuil qui sépare l'extérieur de l'intérieur, mais doit être déplacée. Son sort est scellé au moment même où il pose le pied sur les étoffes pourpres déroulées à ses pieds : c'est de fait sur l'objet lui-même ainsi que sur l'accomplissement en silence du geste au terme d'une longue hésitation qu'est placé l'accent dramatique⁶³². Dans les *Choéphores*, on invoquera avec J. de Romilly « une règle à la fois esthétique et pratique » qui « interdisait que le meurtre eût lieu sous les yeux mêmes des spectateurs » pour penser que le coup meurtrier d'Oreste est donné à l'intérieur du palais, et non dans l'espace visible du théâtre, tout en soulignant à quel point « la scène est conduite aussi loin que possible » : « Eschyle [montre] à ses spectateurs le meurtre presque effectif, ne soustrayant à leurs yeux que le coup final »⁶³³. Tel est l'effet que produit l'absence de cri confirmant la mort de Clytemnestre.

Je ne discuterai pas ici les conventions dramaturgiques qui président à la représentation scénique de la violence⁶³⁴. Je voudrais seulement souligner la façon dont le texte brouille dans les *Choéphores* la séparation entre intérieur et extérieur, espace visible et espace invisible, et fait entendre le geste mortel dans un espace intermédiaire, pourrait-on dire, entre la scène et le hors-scène. Partons de la déclaration d'intention d'Oreste au moment où il choisit de suivre le conseil de Pylade :

ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάζαι θέλω

« suis-moi : près de lui, là, je veux t'égorger »⁶³⁵.

Puisque le meurtre d'Égisthe a eu lieu à l'intérieur du palais, celui de Clytemnestre doit logiquement s'y dérouler. Or l'ambiguïté vient de l'emploi du déictique τόνδε, déjà utilisé pour désigner au vers 892 le cadavre d'Égisthe : celui-ci est-il visible dès cet instant du

⁶³¹ O. TAPLIN (1978, p. 35) « *the outcome is also given a spatial dimension, in which the threshold of the ancestral palace is the line which divides life and death, as it was in Agam.* ».

⁶³² La relation entre le geste et le silence dans les tragédies d'Eschyle, et notamment dans cette séquence de l'*Agamemnon* (Ag. 905-957), a été analysée par M. FARTZOFF lors de la journée d'étude sur « Le geste et la parole », organisée par M.-P. NOËL à Montpellier en mars 2006 (Actes à paraître dans les *Cahiers du GITA*).

⁶³³ J. DE ROMILLY 1961, p. 12-15.

⁶³⁴ Nous y reviendrons dans la troisième partie.

⁶³⁵ Ch. 904 (trad. V.-H. DEBIDOUR).

drame ? C'est ce que soutient B. Deforge, pour qui Clytemnestre comprend alors d'autant mieux la réponse énigmatique du serviteur qu'elle « voit au même instant, sur le sol, dans l'embrasement de la porte du palais, le corps inanimé »⁶³⁶. Je me situerais plutôt pour ma part – moins toutefois dans l'idée qu'une exposition du premier corps diminuerait l'effet du dévoilement simultané des deux cadavres qui répond au tableau de l'*Agamemnon* (une variation est possible) que dans l'idée qu'elle nuirait à l'effet de l'affrontement entre mère et fils – du côté de ceux qui, tels A.M. Dale et O. Taplin, considèrent qu'Égisthe n'est pas directement visible mais que le déictique présente le corps « comme s'il était présent »⁶³⁷. Cet emploi du déictique n'affaiblit pas en effet, contrairement à ce que dit B. Deforge, la représentation mais, produisant en quelque sorte le corps inanimé dans l'espace visible, il rend inutile une vision effective. C'est ce qui nous permet d'aller plus loin dans la voie tracée par J. de Romilly et d'affirmer que le mot final d'Oreste dans l'affrontement verbal avec sa mère, *πάθει* (« subis »), résonne comme un coup de poignard : symboliquement donc, c'est bien le coup mortel que ce mot donne déjà à entendre, rendant vain, et même préjudiciable à l'effet tragique le spectacle de son exécution. Ainsi, de même qu'Agamemnon est déjà condamné lorsqu'il franchit la porte du palais, de même Clytemnestre est déjà morte lorsqu'Oreste l'entraîne à l'intérieur pour l'exécuter, ce qui explique l'absence de cri : c'est en cela que l'on peut dire que, sur un plan symbolique, le meurtre a lieu sur scène dans les *Choéphores*.

Ni Sophocle ni Euripide n'ont refait cette scène, qui reste unique dans le théâtre tragique grec tel que nous le connaissons. Chez les deux successeurs d'Eschyle, l'affrontement se trouve dédoublé entre les deux enfants d'Agamemnon : le face-à-face entre Oreste et sa mère qui mène au matricide a lieu hors-scène, à l'intérieur du palais, tandis que sur scène, c'est Électre qui, auparavant, est mise en présence de sa mère, en un affrontement qui, pour être verbal, est d'une violence au moins égale. On s'est intéressé aux enjeux dramatiques des modifications opérées par chacun des deux poètes, concernant l'évolution du caractère des personnages et l'affirmation du rôle d'Électre qui disparaissait dans les *Choéphores* après le *kommos* sur le tombeau d'Agamemnon et devient l'héroïne des deux *Électre*⁶³⁸. Je voudrais voir pour ma part dans quelle mesure et de quelle manière le geste de la supplication maternelle et le coup mortel restent inscrits dans le texte de Sophocle et d'Euripide et

⁶³⁶ B. DEFORGE 1997, p. 130 : « si Égisthe est montré, c'est qu'on le voit ».

⁶³⁷ A.M. DALE 1956, p. 269 ; O. TAPLIN 1977, p. 355 : « *Aegisthus is just inside the house, the vision of his corpse is vivid in the minds of Orestes and Clytemnestra (and of the audience)* ».

⁶³⁸ Je renvoie notamment à l'ouvrage de R. AÉLION 1983.

examiner les conséquences dramatiques de ces variations dramaturgiques.

1.2.2. Gestes dans la *skénè* et acte meurtrier chez Sophocle

Alors que toute la pièce des *Choéphores* était tendue vers l'affrontement final entre Oreste et sa mère, que précédait le meurtre vite expédié de l'amant comme la première étape d'une vengeance plus essentielle, le meurtre de Clytemnestre non seulement est le premier accompli dans l'*Électre* de Sophocle qui se clôt sur le meurtre d'Égisthe, mais c'est intégralement à l'intérieur du palais qu'a lieu l'affrontement entre mère et fils, tandis qu'Égisthe, à l'instar de la Clytemnestre d'Eschyle, comprenant soudain ce qui l'attend (la référence est explicitement signée par l'écho eschyléen dans l'exclamation ξυνῆκα τοῦπος) est contraint par le héros justicier à rentrer dans le palais pour y être tué. On pourrait penser que, si le schéma eschyléen de la vengeance est inversé, les modalités de représentation restent inchangées et qu'à un premier meurtre hors-scène répond un second affrontement sur scène qui se conclura – sans ambiguïté toutefois – à l'intérieur du palais⁶³⁹. Le jeu des références eschyléennes autour du coup meurtrier est cependant plus complexe et c'est en examinant précisément les variations sophocléennes que nous pourrions examiner le sens dramatique nouveau donné au double meurtre, tout en définissant la spécificité de la mise en scène du geste qui y préside dans l'*Électre*.

Il ne fait nul doute en premier lieu que le meurtre de Clytemnestre à l'intérieur de la *skénè* soit un écho, voire, pour reprendre la formule de P. Judet de la Combe, une « reprise quasi littérale » du meurtre d'Agamemnon dans la première pièce de la trilogie d'Eschyle⁶⁴⁰. Ce sont les deux dernières exclamations de Clytemnestre qui signent la référence en reprenant textuellement les premiers mots des deux cris lancés par Agamemnon et en faisant entendre de la même manière les deux coups mortels que lui porte Oreste. C'est un procédé que l'on peut dire inventé par Eschyle au sens où il lui a donné une forme dramatique si remarquable qu'elle s'est imposée comme un modèle pour les scènes ultérieures de meurtre⁶⁴¹. Il s'agit donc

⁶³⁹ Contrairement à ce que nous avons observé chez Eschyle, le mouvement de déplacement vers l'intérieur du palais est ici très clairement souligné, cf. *infra*.

⁶⁴⁰ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 579. Le meurtre d'Égisthe dans les *Choéphores* se présente comme l'écho très affaibli de ce premier meurtre de la trilogie : l'unique gémissement et le rapide questionnement du chœur témoignent de l'importance dramatique limitée de ce premier acte de la vengeance dans la pièce d'Eschyle, pièce tout entière dirigée vers le meurtre de la mère.

⁶⁴¹ Contre R. HAMILTON (1987, p. 585-599) qui conteste « l'idée que la mort d'Agamemnon ait été le modèle de toutes les morts tragiques », P. JUDET DE LA COMBE (2001, p. 578) défend l'idée qu'elle a servi de « référence constante » : « s'il est sûr que le double cri d'Agamemnon mourant reprend une forme codifiée de cri, avec le renchérissement qu'apporte μάλ' αὔθις, il reste que cette forme s'est réalisée de manière sans doute marquante pour les Athéniens dans cette scène ; et les emplois ultérieurs, dans un contexte similaire, devaient être entendus comme des rappels de cet événement théâtral. La complexité du meurtre, dans l'*Agamemnon*,

ici de ce type de geste qui, même s'il n'est pas exécuté sur scène, présente, comme nous l'avons dit en introduction, de grandes affinités avec le geste scénique : par ces cris jaillissant de l'espace situé derrière l'espace de jeu, une action invisible est donnée à voir en temps réel aux spectateurs et donc représentée, pour ainsi dire, en direct. Or ce qui frappe dans cette évocation par Clytemnestre du coup porté, c'est l'effet de concision à l'égard du modèle. Examinons les deux cris d'Agamemnon chez Eschyle :

ὦμοι πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.

« Ah ! Je suis frappé, un coup mortel me transperce ! »

ὦμοι μάλ' αἰθις, δευτέραν πεπληγμένος

« Ah ! Encore, une seconde fois frappé ! »⁶⁴²

P. Judet de la Combe a bien analysé la richesse de l'expression, les « diverses formes de redoublement (figure étymologique : πέπληγμαι... πληγὴν ; redondance : μάλ' αἰθις δευτέραν) », comme la précision avec laquelle est définie « la portée du coup reçu (καιρίαν... ἔσω) »⁶⁴³. Si l'on garde donc en mémoire le développement très expressif du parfait πέπληγμαι dans la première exclamation, prolongé par un substantif πληγὴν que répète, tel un écho, le chœur (Ag. 1344 σῆγα· τίς πληγὴν ἀυτεῖ καιρίως οὐτασμένος; « écoutez ! Qui crie là, atteint d'un coup mortel ? ») puis repris sous la forme d'un participe (πεπληγμένος) dans la seconde exclamation, il apparaît avec plus de force que, sous l'effet de reprise, les cris de Clytemnestre réduisent l'acte à sa plus simple expression, un premier coup déjà administré (Él. 1415 ὦμοι πέπληγμαι) puis une simple répétition elliptique (Él. 1416 ὦμοι μάλ' αἰθις). Cette concision révèle l'originalité de la variation que présente ici Sophocle, et la réévaluation à l'œuvre. Puisqu'à Agamemnon est ici substituée sa meurtrière, il convenait d'ôter tout effet pathétique aux paroles de la victime et c'est ce que produit cette façon de tronquer les cris d'origine : ces deux premiers hémistiches privés de tout développement expressif suscitent l'effet de reconnaissance sans provoquer de pitié.

n'interdit pas de penser que ce drame ait pu servir de référence par la suite. En effet, les auteurs ne reprenaient pas seulement une forme dramatique, mais des mots, avec leur effet dramatique immédiat ».

⁶⁴² Ag. 1343, 1345 (traduction personnelle inspirée du commentaire de P. Judet de la Combe).

⁶⁴³ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 578 ; contre l'idée que l'adverbe ἔσω pourrait « venir d'une glose sur la mise en scène introduite dans le texte (Agamemnon crie « du dedans ») », il reprend l'interprétation d'E. FRAENKEL (1950) : « à la mention de l'organe touché, selon l'usage, est substituée ici celle de la réussite du coup, avec καιρίαν (cf. Fraenkel), substitution d'autant plus facile qu'en spécifiant l'organe, on signale d'habitude que le coup a bien porté ». Sur cet emploi de καιρίως « qualifiant une partie du corps ou un coup porté » et sur la reprise de l'expression καιρία πληγή, qui souligne « la parfaite symétrie des meurtres d'Agamemnon et de Cassandre (Ag. 1292, 1343, 1344), cf. M. TRÉDÉ 1992.

Outre ces références explicites à l'*Agamemnon*, on peut entendre un écho de la scène des *Choéphores* dans le cri qui les précède, alors que Clytemnestre supplie son fils d'avoir pitié de celle qui l'a mis au monde (*Él.* 1410-1411 ὦ τέκνον, τέκνον, / οἴκτιρε τὴν τεκοῦσάν). La reformulation, plus abrupte, plus directe, de l'imploration maternelle fait ressentir l'écart avec l'appel au respect filial pour le sein nourricier que mettait en relief le tableau très concret de l'enfant tétant : il s'agit ici d'un appel à la pitié du fils par la seule mention de son origine. Or il me semble que celui-ci n'est pas incompatible avec le geste mis en scène dans les *Choéphores* : ce geste n'est pas dit chez Sophocle, mais peut être imaginé par celui qui garde en mémoire la scène d'Eschyle comme se déroulant à l'intérieur de la *skênè*. Si l'on considère donc cette séquence comme une transposition de l'affrontement entre Oreste et sa mère de la scène vers l'intérieur du palais, il apparaît qu'elle fait disparaître toute trace verbale du geste de la supplication, avant de proposer une expression du coup meurtrier si minimale que tout effet pathétique est comme suspendu.

Il faut maintenant relier ces deux modifications dans l'expression du geste à la profonde discordance introduite par Sophocle dans la reprise du procédé dramaturgique employé dans l'*Agamemnon*. Elle tient à la présence sur scène d'Électre, qui est ressortie du palais pour surveiller l'arrivée d'Égisthe et qui s'approprie d'emblée le rôle dévolu au chœur chez Eschyle, celui de propager le cri entendu⁶⁴⁴. P. Judet de la Combe a bien souligné le dédoublement de la voix qui répond à la voix jaillissant du palais, voix d'Électre qui oppose des iambes aux iambes de Clytemnestre et voix du chœur qui, « après les deux vers du meurtre, commentera l'action dans un mètre lyrique »⁶⁴⁵. Or de simple témoin auditif, Électre prend peu à peu une part active au meurtre de sa mère, et ce, grâce à une parole dont l'efficacité est rendue sensible par ces *antilabai* qui créent un effet de dialogue entre mère et fille, brouillant la séparation entre l'espace visible de l'*orchestra* et l'espace intérieur de la *skênè*. Électre répond – en lieu et place d'Oreste qu'elle désigne par le déictique – à l'imploration de Clytemnestre, dont elle complète la réplique, et l'on notera comme la reprise en écho du verbe οἴκτιρω ainsi que le rythme identique à l'attaque des deux vers accentuent l'impression de dialogue :

ΚΛ. ὦ τέκνον, τέκνον,
οἴκτιρε τὴν τεκοῦσάν.

⁶⁴⁴ *Él.* 1406 βοᾷ τις ἔνδον· οὐκ ἀκούετ', ὦ φίλαι; (« On crie là-dedans, mes amies, n'entendez-vous pas ? ») puis *Él.* 1410 ἰδοὺ μάλ' αὖ θροεῖ τις (« Entends, encore un cri ! »).

⁶⁴⁵ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 579.

ΗΛ. Ἄλλ' οὐκ ἐκ σέθεν
ῥακτίρεθ' οὔτος οὔθ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Clytemnestre. – Mon fils, mon fils, aie pitié de ta mère !

Électre. – Mais de toi, il n'a reçu aucune pitié, pas plus que le père qui l'a engendré !⁶⁴⁶

Après un vers de commentaire du chœur suit l'énoncé du premier coup dans la bouche de Clytemnestre : c'est donc Électre qui semble avoir mis fin, à l'instar de Pylade dans les *Choéphores*, aux doutes qu'aurait pu susciter en Oreste l'imploration maternelle. L'effet est encore plus troublant entre les deux coups. Il apparaît en effet, si l'on considère le vers 1415 en son entier, qu'au développement expressif de l'énoncé dans l'*Agamemnon*, supprimé dans l'*Électre*, se substitue, par le procédé du vers alterné, une exhortation d'Électre invitant le meurtrier à « [frapper], [s'il en a] la force, deux fois aussi fort » :

ΚΛ. ὦμοι πέπληγμαί.

ΗΛ. Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.

À l'accent sur la victime succède donc chez Sophocle l'accent sur les meurtriers : la sécheresse de l'expression du coup est en définitive l'expression du caractère implacable d'une vengeance proclamée comme juste et intransigeante. Or cet appel d'Électre, qui termine la réplique de Clytemnestre, trouve une réalisation immédiate dans le second cri (*Él.* 1416 ὦμοι μάλ' αἰθέρις). C'est cette correspondance entre parole à l'extérieur et action à l'intérieur qui fait toute la spécificité dramaturgique de cette séquence et réévalue entièrement tant la répartition des rôles dans l'action dramatique que la signification de l'acte meurtrier. Selon la technique du dédoublement que nous avons déjà vue à l'œuvre dans l'*Électre* à propos de l'étreinte, l'Oreste eschyléen se trouve dédoublé dans le couple fraternel entre une main invisible qui agit en silence – cette « main sanglante » φοινία χεῖρ que décrit le chœur au vers 1422 en voyant Oreste et Pylade sortir du palais – et une voix que l'on entend diriger de l'extérieur cette main⁶⁴⁷. Et l'on voit, ici encore, s'affirmer la parole dominante d'Électre, qui n'est plus discours superflu d'allégresse comme dans la scène des retrouvailles mais parole efficace qui semble, en énonçant le coup meurtrier, le donner.

Tout concourt donc dans cette scène de l'*Électre* à mettre au jour en définitive l'acte,

⁶⁴⁶ *Él.* 1410-1412.

⁶⁴⁷ Sur ce point, voir l'article de S. SAÏD (1993, p. 299-327) consacré aux couples fraternels chez Sophocle, où elle prend l'exemple de l'*Électre*.

dicté par la parole d'Électre, plutôt que le geste d'Oreste qui y préside effectivement mais qui est accompli à l'abri des regards et en silence. Or c'est dans cette double provenance du coup meurtrier que réside à mon sens toute l'ambiguïté du sens de l'acte de vengeance dans la pièce. S'il est proclamé par le chœur comme le résultat d'un enchaînement logique qui n'appelle aucun reproche⁶⁴⁸, le rôle actif que joue la parole d'Électre dans l'exécution de l'acte fait entendre un contre-point plus sombre, marqué par un excès dont témoigne l'adjectif διπλήν, signifiant moins la répétition que le redoublement de puissance dans le coup donné : l'acte semble ouvertement dicté par la haine d'une fille à l'égard de sa mère, et non par le souci de venger un père.

C'est ce que fait également apparaître la mise en scène du meurtre d'Égisthe dans la scène finale de la pièce, qui joue aussi sur le souvenir de la scène des *Choéphores*. S'il s'agit de la même manière pour Oreste de faire entrer sa victime dans le palais, toute ambiguïté a disparu du texte sophocléen par rapport à la mort « scénique » de Clytemnestre, comme le montre la triple répétition de l'ordre, amenée par la résistance d'Égisthe⁶⁴⁹. Le sens de l'acte revisité par Sophocle est clairement énoncé par Oreste (*Él.* 1495-1496) : l'enjeu n'est plus de tuer côte à côte les amants criminels mais de tuer Égisthe à l'endroit où celui-ci a tué Agamemnon, après avoir tué Clytemnestre de la manière même dont elle avait tué son époux. En rejouant ainsi en deux temps leur meurtre commun, ce dernier est comme annulé et le chœur peut célébrer la libération de la race d'Atrée (*Él.* 1508-1510), tandis que la postposition du meurtre d'Égisthe permet de supprimer la question du surgissement des Érinyes. Mais cet acte si logique et juste naît lui aussi d'une prise de parole d'Électre : c'est elle qui abrège les discours d'Égisthe, c'est elle qui ordonne à Oreste de le tuer « loin de ses yeux » (*Él.* 1489 ἀποπτον ἡμῶν), et son ordre éclaire le meurtre d'un jour très différent, tant le ton est chargé de violence (notons la répétition du verbe κτείνω) et de mépris :

ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε, καὶ κτανὼν πρόθεε

« tue-le donc au plus vite, et quand tu l'auras tué, expose-le. »⁶⁵⁰

Telle est donc la détermination initiale du mouvement de sortie qui en propose une version sombre, haineuse, que réajustent les paroles d'Oreste, mais qui continue à courir sous l'action d'Oreste célébrée comme positive⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ *Él.* 1419-1423.

⁶⁴⁹ *Él.* 1491, 1495-1496, 1501-1502.

⁶⁵⁰ *Él.* 1487 (traduction modifiée).

⁶⁵¹ Il ne faudrait pas cependant à mon sens en faire le sens profond de ce mouvement de sortie, comme l'affirme B. DEFORGE (1997, p. 104-105).

1.2.3. Évocation rétrospective de la scène et développement expressif des gestes chez

Euripide

Sous des innovations flagrantes, le schéma de la vengeance d'Oreste chez Euripide, où le meurtre d'Égisthe précède cette fois celui de Clytemnestre, se révèle beaucoup plus proche de celui d'Eschyle qu'il n'y paraît, R. Aélion l'a bien montré⁶⁵². Si le cadre dramatique de l'*Électre* est entièrement nouveau et prend le contre-pied de celui de l'*Orestie*, il apparaît qu'Euripide y a transposé assez fidèlement la trame des *Choéphores*, tout en l'agrémentant de déplacements et de variations⁶⁵³. La comparaison avec Sophocle fait encore davantage apparaître ce trait. Comme nous l'avons observé, l'affrontement final entre Oreste et sa mère est dédoublé chez les successeurs d'Eschyle entre les deux enfants d'Agamemnon, un face-à-face invisible avec le fils qui va la tuer, un *agôn logôn* avec la fille qui aspire ardemment à le faire et qui participera verbalement à l'acte chez Sophocle, concrètement chez Euripide. Or tandis que Sophocle dissocie radicalement les deux scènes (que rapproche toutefois un même usage, violent, de la parole d'Électre), le meurtre à l'intérieur du palais est placé chez Euripide, comme dans les *Choéphores*, dans la continuité d'un affrontement verbal opposant les raisons de la mère aux raisons du fils ou de la fille vengeant son père (seul un chant du chœur, interrompu par les cris de la victime, sépare les deux scènes dans l'*Électre*). Par ailleurs, sous l'argumentation contradictoire, l'enjeu dramatique de cette rencontre rappelle fortement celui du face-à-face entre Agamemnon et Clytemnestre dans la première pièce de la trilogie d'Eschyle, où la femme déploie toute sa persuasion pour amener son époux à se plier à sa volonté avant d'entrer dans le palais⁶⁵⁴. De l'Oreste à la Clytemnestre d'Eschyle, c'est dire si

⁶⁵² Cf. R. AÉLION 1983, p. 120-124, ainsi que B. DEFORGE (1997, p. 93-94) : « paradoxalement, je crois juste de dire qu'Euripide a suivi fidèlement dans ce drame le schéma eschyléen : il a réagi, il a développé, il a exploité, il a changé génialement les apparences en en tirant toutes les conséquences et en les poussant même à leurs limites, en s'offrant aussi le luxe de faire de l'Euripide à qui mieux mieux [...], mais il a respecté en gros le schéma ».

⁶⁵³ Notons la variation importante que constitue le meurtre d'Égisthe hors-scène, avant que le cadavre ne soit ramené sur scène pour être ensuite emporté dans la maison d'Électre, afin que Clytemnestre puisse être frappée, comme dans les *Choéphores*, près de lui (*Él.* 1142-1145).

⁶⁵⁴ L'ordre que donne Clytemnestre à ses servantes, à l'ouverture de la scène (*Él.* 998-999 ἔκβητ' ἀπήνης, Τρωάδες, χεῖρὸς δ' ἐμῆς / λάβεισθ', ἔν' ἔξω τοῦδ' ὄχου στήσω πόδα « descendez du char, Troyennes, et prenez ma main, afin que je pose le pied hors de cette voiture »), me semble pouvoir être interprété comme une référence eschyléenne détournée, si l'on rapproche ἔκβητ' ἀπήνης non de l'ordre donné par Clytemnestre à Cassandre, comme le suggère M.J. CROPP (1988, *comm. ad loc.*), mais de celui qu'elle a auparavant donné à son époux (*Ag.* 906-907 ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς / τὸν σὸν πόδ', ὦναξ, Ἴλίου πορθήτορα « descends de ce char, sans poser à terre, ô maître, ce pied qui renversa Troie »). Au mouvement de poser ou non le pied « à terre », Euripide substitue la décomposition du simple mouvement de soulever le pied « hors de la voiture » – les servantes descendent les premières, prennent la main de la reine qui peut avec ce soutien effectuer ce geste. C'est cette décomposition qui permet à Électre d'isoler le geste réservé aux servantes de soutenir la main pour faciliter la descente, et de le

Électre, invitant dans un langage à double entente sa future victime à pénétrer dans le lieu du meurtre, est présentée dans la lignée des grandes figures meurtrières de l'*Orestie*.

Comme dans l'*Agamemnon*, Euripide a donné à entendre en temps réel le matricide par les cris de la victime proférés depuis l'intérieur de la *skéné*. Il apparaît d'emblée que la scène n'a ni l'ampleur ni le relief dramatique que lui donne Sophocle, après Eschyle. Électre n'est pas ressortie de la maison où elle est rentrée à la suite de sa mère et où Oreste et Pylade sont restés postés en faction. Le chœur est donc seul sur la scène et joue son rôle traditionnel, qui consiste à relayer le cri qui a interrompu son chant (Él. 1166 κλύεις ὑπώροφον βοάν;) et à gémir sur l'action en train de se dérouler (Él. 1168 ὤμωξα καὶ γὰρ πρὸς τέκνων χειρουμένης), avant de la commenter en trois vers brefs (Él. 1169-1171). Les cris eux-mêmes de Clytemnestre ne présentent aucune référence spécifique ni à l'*Agamemnon*, ni aux *Choéphores*. L'expression du premier est simple et directe : il s'agit pour Clytemnestre non plus d'implorer le respect ou la pitié, mais de défendre « au nom des dieux » à ses enfants de tuer leur mère (Él. 1165 ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν μὴ κτάνητε μητέρα), tandis que le second n'est qu'un gémissement. C'est en ce sens que, comparant les trois scènes du matricide, J. de Romilly a pu dire que « d'un auteur à l'autre, la scène s'est éloignée, rétrécie, amenuisée » et que « la brutalité du geste est en quelque sorte écartée de nos yeux »⁶⁵⁵. Dans l'*Agamemnon* comme dans l'*Électre* de Sophocle, les cris jaillis du palais, certes utilisés différemment par les deux poètes, faisaient ressentir la scène dans toute son horreur. Dans l'*Électre* d'Euripide, la séquence est comme vidée de sa substance dramatique, ainsi que le montrent les deux variations relevées par W.G. Arnott à l'égard du schéma qu'il établit à partir de la scène de l'*Agamemnon*. La première réside dans le « puzzle métrique » que représente l'exclamation, probablement hors-mètre, ἰὼ μοί μοι, qui succède au premier cri en trimètre iambique sans avoir le poids dramatique d'un second cri répétant le premier ; la seconde variation tient à l'écart entre la claire identification de la victime et des meurtriers, dans ce premier cri et dans la deuxième réplique du chœur, et l'absence, inhabituelle, de toute confirmation explicite portant sur l'accomplissement de l'acte⁶⁵⁶ : très vague est l'indication apportée par le participe

repandre à son compte de façon provocatrice (Él. 1004-1006 οὔκουν ἐγώ, - δούλη γὰρ ἐκβεβλημένη δόμων πατρῶων δυστυχεῖς οἰκῶ δόμους - μητερ, λάβωμαι μακαρίας τῆς σῆς χερρός; « ne serait-ce pas à moi, mère, de prendre ta main bénie, moi, l'esclave chassée du palais de mon père, qui vis dans une demeure misérable ? »). Chez Eschyle, l'exécution du geste constituait tout l'enjeu du débat entre Agamemnon et Clytemnestre ; chez Euripide, il sert à nouer d'entrée de jeu ce débat contradictoire autour des relations conflictuelles entre la mère et la fille.

⁶⁵⁵ J. DE ROMILLY 1962, p. 12-28.

⁶⁵⁶ W.G. ARNOTT 1982, p. 40 : « ἰὼ μοί μοι which has been variously interpreted as a syncopated dochmiac, an

présent dans la locution πρὸς τέκνων χειρουμένης (Él. 1168 « elle est au pouvoir de ses enfants »), ce qui crée un effet d'inachèvement et de suspens de l'action. Euripide propose ici en quelque sorte une solution intermédiaire entre le simple récit du messager (qu'il a utilisé pour rapporter le meurtre hors-scène d'Égisthe, dont seuls les personnages de la pièce ont entendu les cris) et la scène complète de meurtre dans la *skéné* que proposait Sophocle et dont lui-même a déjà proposé des variations remarquables dans ses pièces antérieures⁶⁵⁷ : la séquence de l'agression dans la *skéné* sert pour ainsi dire de repère dramatique formel, presque vide, qu'une évocation ultérieure de la scène peut alors emplir avec force.

En proposant cette évocation ultérieure de la scène du meurtre, Euripide suit avec fidélité la ligne dramatique développée par Eschyle dans l'*Agamemnon*. Après la délibération opposée par le chœur aux cris du roi, se trouve en effet dévoilé le tableau des corps tombés sous les coups de Clytemnestre⁶⁵⁸, tandis que la meurtrière, « [se tenant] debout sur le lieu même où [elle a] frappé, face à ce qu'[elle a] accompli » (Ag. 1379 ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις), rapporte en détail des faits dont l'évocation est rendue plus frappante par l'usage du présent historique⁶⁵⁹ :

παίω δέ νιν δίς, κὰν δυοῖν οὐμώγμασιν
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα, καὶ πεπτωκότι
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός
 Διὸς νεκρῶν Σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
 Οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρυγάνει πεσῶν...

« Je le frappe – deux fois – et, en deux gémississements, il a laissé aller ses membres ; et quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup, offrande votive au Zeus Sauveur des morts qui règne sous la terre. Ainsi il crache son âme en tombant... »⁶⁶⁰.

Notons au sein de cette évocation le relief pris par le verbe παίω qui suffit à compléter, en suggérant l'idée du coup, l'expression elliptique τρίτην ἐπενδίδωμι, et l'accent sur la chute d'Agamemnon, avec ce participe aoriste πεσῶν redoublant le participe parfait πεπτωκότι.

anapaestic monometer, and (perhaps most plausibly) a non-metrical exclamation ».

⁶⁵⁷ Sur les diverses variations euripidéennes sur le modèle du meurtre d'Agamemnon, cf. W.G. ARNOTT 1982.

⁶⁵⁸ L'emploi de l'*eccyclème* permettant de dévoiler une telle scène d'intérieur, que soutiennent A.M. DALE 1956, P.D. ARNOTT 1962 ou T.B.L. WEBSTER 1970², est contesté par A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1973⁴ (1946) ainsi que par V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002², p. 22-24. Sur cette question, cf. O. TAPLIN 1977a, p. 325-327.

⁶⁵⁹ La traduction du vers 1379 est ici inspirée de celle de V.-H. Debidour. Sur le vocabulaire de l'action employé par Clytemnestre et la forte revendication de l'acte, cf. M. FARTZOFF 2008.

⁶⁶⁰ Ch. 1383-1386 (traduction modifiée).

Selon P. Judet de la Combe, ce récit, qui pervertit les modèles narratifs de l'épopée, tend « à faire du déroulement temporel de l'action, avec les deux coups mortels et le troisième, donné en plus, conformément à un rite inventé, le symbole d'une perfection : chaque étape évoque la plénitude d'une réussite »⁶⁶¹. Toute cette évocation est de fait orientée vers la revendication de l'acte (ἔργον) désigné métaphoriquement comme σφαγή⁶⁶², et sa consécration aux dieux (Ag. 1394 ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι) :

οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμός
 πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
 ἔργον δικαίας τέκτονος. Τάδ' ὦδ' ἔχει.

« Celui-ci est Agamemnon, mon époux ; le cadavre est l'œuvre de cette main droite, ouvrière de justice. C'est ainsi. »⁶⁶³

P. Judet de la Combe parle ici d'un « retour au fait » qui a « une valeur polémique : aucun langage normatif qui s'appuierait sur l'usage ne tient plus ; la situation est simplement autre »⁶⁶⁴.

Comme l'a bien souligné R. Aélion⁶⁶⁵, « la grande innovation d'Euripide, c'est le remords des deux meurtriers » et un remords qui intervient aussitôt l'acte exécuté : le pied à peine posé hors du palais, alors que le chœur les décrit comme étant « trempés du sang de leur mère qu'ils viennent de tuer »⁶⁶⁶, Oreste entame un chant de plainte, auquel font écho le chant de regret d'Électre et les commentaires du chœur. Ainsi intégrée à ce chant, l'évocation du matricide prend d'emblée une coloration pathétique et J. de Romilly a bien souligné le déplacement du pathétique chez Euripide, d'un pathétique lié à l'action violente, comme chez Eschyle, vers un pathétique lié à la souffrance qu'elle engendre chez les personnages qui l'ont accomplie⁶⁶⁷. Observons pour notre part l'extraordinaire développement de l'expression du

⁶⁶¹ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 617-635.

⁶⁶² Ch. 1389. Selon P. JUDET DE LA COMBE (2001, p. 627), « σφαγή ne note pas une réalité, mais une interprétation de l'acte ». F.I. ZEITLIN (1965, p. 472) voit dans la description de cette scène « *the most horrifying parody of ritual* ».

⁶⁶³ Ch. 1404-1406 (je reprends pour les vers 1405-1406 la traduction de P. Judet de la Combe).

⁶⁶⁴ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 600.

⁶⁶⁵ R. AÉLION I 1983, p. 123.

⁶⁶⁶ ÉL. 1172-1173 ἀλλ' οἷδε μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασι / πεφυρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα.

⁶⁶⁷ J. DE ROMILLY (1961, p. 16-19) parle d'un « dédoublement » chez Euripide de la scène d'Eschyle dont « les éléments s'en retrouvent, coupés de l'action, à des moments divers ». L'hésitation d'Oreste au moment du meurtre, absente chez Sophocle, « s'étale à loisir en une longue scène de doute et de tourment », mais le vrai pathétique vient surtout après l'acte. Euripide « ne nous montre plus la scène directement, entraînée au rythme de l'action : il nous la fait revivre à travers les souvenirs horrifiés d'Électre et d'Oreste, à travers leur souffrance ».

geste que propose cette évocation rétrospective et qui contraste avec la reconstitution symbolique de l'acte dans l'*Agamemnon*. Il s'agit encore d'un autre type de geste, celui que nous avons rangé parmi les gestes « narratifs » au sens large – c'est un geste qui a eu lieu hors-scène et est rapporté après coup – mais dont nous pourrions ici observer la singularité que lui confère la forme personnelle et lyrique de l'évocation : elle réside dans l'effet singulier de présence scénique qui distingue radicalement ce geste ainsi rapporté par son auteur, du geste narré par un messager.

Examinons de plus près, pour commencer, la composition du chant après le premier couple strophique consacré, nous l'avons dit, aux plaintes d'Oreste et aux regrets d'Électre. Le moment de la supplication de Clytemnestre, dans le second couple strophique, est nettement distingué de celui de la mise à mort, dans la troisième strophe, et considérablement plus développé puisque l'un s'étend sur quatorze vers et que l'autre n'occupe qu'une strophe de six vers ; notons également un resserrement soudain du *kommos* autour d'Oreste lorsqu'est évoquée cette supplication maternelle, qui laisse la mère et le fils face-à-face, même si l'affrontement est initialement reflété dans le regard d'Électre, prise à partie comme témoin visuel à travers une formule interrogative qui traduit l'émotion d'Oreste (*Él.* 1206 *κατεῖδες οἶον...*; « as-tu vu comme... »), et même s'il est comme anticipé par le chœur qui semble orchestrer toute cette émotion. Or c'est ce *κατεῖδες οἶον* qui, ouvrant la description de la scène, permet, littéralement, de l'évoquer et de la placer, par-delà Électre, sous les yeux des spectateurs. Il est en effet remarquable de voir comme dans cette scène rapportée de supplication, Euripide a fortement mis en valeur autour de l'expression du geste les sensations visuelles et auditives qui se répondent en chiasme : à l'accent initial sur la vision (a) dans la strophe répond, à l'attaque de l'antistrophe, le cri (b') de Clytemnestre (*Él.* 1214 *βοᾶν δ' ἔλασκει τάνδε*), tandis qu'à la description anticipée de ce cri (b) par le chœur dans la strophe (*Él.* 1211 *ἰήιον κλύων γόον*) répond l'expression très insistante de la vision (a') qui clôt l'antistrophe (*Él.* 1219 *δι' ὁμμάτων ἰδεῖν σέθεν*). C'est cet effet de circularité et de complémentarité entre l'ouïe et la vision qui donne à la scène cet effet de présence si singulier :

OP. Κατεῖδες οἶον ἅ τάλαιν' ἔξω πέπλων⁶⁶⁸ (a) strophe β
 ἔβαλεν, ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν
 ἰώ μοι, πρὸς πέδῳ

⁶⁶⁸ Je retiens avec J. Diggle la correction de Seidler (έῶν L).

τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τὰν κόμαν δ' ἐγὼ...

ΧΟ. Σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας,

ἰήιον κλύων γρόον (b)

ματρός, ἅ σ' ἔτικτε.

ΟΡ. Βοᾶν δ' ἔλασκε τάνδε, πρὸς γένυν ἐμᾶν (b) antistrophe β

τιθεῖσα χεῖρα· Τέκος ἐμόν, λιταίνω·

παρήδων τ' ἐξ ἐμᾶν

ἐκρήμναθ', ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος.

ΧΟ. Τάλαινα· πῶς ἔτλας φόνον

δι' ὀμμάτων ἰδεῖν σέθεν (a')

ματρός ἐκπνεούσας;

Oreste. – As-tu vu comme la malheureuse hors de sa robe fit jaillir son sein, le montra au moment du meurtre – hélas ! – en posant à terre ses membres pleins de vie ? Et moi, par les cheveux ...

Le chœur. – Je sais bien : tu fus traversé de douleurs en entendant les cris gémissants de ta mère, de celle qui t'a mis au monde !

Oreste. – Elle hurla ces mots, en portant la main vers mon menton : « Mon enfant, je t'en supplie ! », et à mes joues elle se suspendait, de sorte que mes mains ont laissé échapper mon arme...

Le chœur. – La malheureuse ! Comment as-tu osé voir de tes yeux couler le sang de ta mère expirante ?⁶⁶⁹

Observons la façon dont se trouvent développées les indications gestuelles autour de la supplication maternelle. Nous avons vu que dans la mise en scène du geste suppliant de Clytemnestre chez Eschyle, la désignation verbale du sein pouvait se fonder sur le souvenir homérique d'Hécube montrant son sein nu. L'évocation lyrique chez Euripide reprend quant à elle la décomposition précise du geste dans le récit épique (Clytemnestre « faisant jaillir son sein hors de sa robe » avant de le « montrer »), tout en accentuant le caractère dynamique et saccadé du geste par la juxtaposition des deux aoristes (ἔβαλεν, ἔδειξε). À cette description d'un geste qui rappelle la scène des *Choéphores* s'ajoutent de nombreuses précisions que l'on peut mettre en parallèle avec l'iconographie du matricide tel qu'il semble se constituer au milieu du ^ve siècle. Le meurtre de Clytemnestre, précisément saisi entre le moment de la

⁶⁶⁹ *Él.* 1206-1220.

supplication et celui de la mise à mort, apparaît comme un sujet assez rare dont on trouve un magnifique exemple sur une amphore campanienne à figures rouges du IV^e siècle⁶⁷⁰. Outre le sein dénudé qui constitue le principal critère iconographique permettant de l'identifier, Clytemnestre est généralement représentée à terre (Él. 1208-1209 *πρὸς πέδω / τιθεῖσα γόνιμα μέλεα*), la main tendue vers le menton de son fils (Él. 1214-1215 *πρὸς γένυν ἐμὰν / τιθεῖσα χεῖρα*) ; Oreste est quant à lui caractérisé par le geste de saisir sa victime par les cheveux (Él. 1209 *τὰν κόμαν δ' ἐγὼ*) en brandissant de l'autre main son épée. Toute la question est de savoir si Euripide reprend ici et détaille un thème iconographique déjà constitué à son époque, ou si c'est cette évocation si précise qui a pu influencer le développement du motif. Il est quoi qu'il en soit, dans la description tragique, un effet d'animation pathétique propre à Euripide. Il tient d'une part à la suspension créée par le changement de voix et l'interruption du chœur dans la strophe β, qui fait ressentir avec la force de l'indicible l'horreur que représente le geste de saisir sa mère par les cheveux (Él. 1209 *τὰν κόμαν δ' ἐγὼ...*). Il tient d'autre part à l'amplification singulière du contact physique dans le geste suppliant, alors que le geste habituel de « tendre la main vers » le menton ou la joue (*πρὸς γένυν ἐμὰν τιθεῖσα χεῖρα*) est prolongé par celui, marqué par un contact effectif, d'« être suspendu aux » joues du supplié (*παρήδων τ' ἐξ ἐμᾶν ἐκρήμναθ'*) et l'on notera la force très concrète d'un verbe comme *κρήμναμαι*⁶⁷¹. Il est ainsi intéressant de voir la façon dont, à partir d'un détail emprunté à Eschyle (Clytemnestre montrant son sein), Euripide a conçu le récit d'une scène qui lui est propre : on est loin en définitive de la vision du sein qui suffisait à susciter le doute dans l'esprit du héros ; c'est ici finalement la pression très physique exercée par le suppliant sur le supplié qui, au terme d'une sorte d'épreuve de force, semble faire tomber l'arme des mains d'Oreste (Él. 1217 *ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος*).

Au moment de l'évocation de la mise à mort, dans la strophe suivante, Électre reprend sa place dans le *kommos*. L'accomplissement du geste meurtrier y est en effet clairement

⁶⁷⁰ Cf. LIMC VI 1992, s.v. *Klytaimestra*, 2, n° 31 p. 37 (Malibu, Getty Mus. 80.AE.155.I. - RVP 183-184 n°418 pl. 128 a-b : proche d'Astéas et du P. de Würzburg H 5739 ; Trendall, *RFSIS* fig. 382 - vers 340 av. J.-C). Dans son commentaire de la scène (1, p. 77 et 80), Y. Morizot en décrit la grande brutalité, rendue par la tension manifeste du corps d'Oreste qui, la jambe soulevée, l'épée dressée au-dessus de la tête de sa mère, semble sur le point de frapper de toutes ses forces, ainsi que par la torsion remarquable du corps de Clytemnestre.

⁶⁷¹ C'est un composé de ce verbe, *ἐκρήμναμαι*, qu'emploient Mégara lorsqu'elle invite ses enfants à se suspendre aux vêtements d'Héraclès (*H.f.* 520) et Créuse lorsqu'elle évoque la joie qu'elle éprouve désormais à se suspendre au heurtoir du portail dans le temple d'Apollon (*Ion* 1612-1613).

(κατηρξάμαν). Et l'on soulignera là encore le développement de l'énoncé de l'acte par la description détaillée du mouvement (ματέρος ἔσω δέρας μεθείς), si typique du langage euripidéen du geste. La nouveauté dans la présentation du meurtre de Clytemnestre chez Euripide réside en second lieu dans la façon dont à cette description rétrospective du geste meurtrier répond aussitôt dans l'antistrophe, donc en un écho rythmique parfait, la description simultanée du geste scénique de voiler le corps, geste destiné à recouvrir, au moyen du voile même qui l'a permise, le spectacle de la violence commise et à substituer à la σφαγή dont ils sont les auteurs une action de reconstitution qui rappelle les honneurs funèbres accordés par les φίλοι au corps du défunt⁶⁷⁶. Par ce geste se trouve donc réinstauré un contact physique de φιλία qui apporte un singulier démenti au matricide :

- OP. Λαβοῦ, κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις
 < καὶ > καθάρμοσον σφαγᾶς.
 Φονέας ἔτικτες ἄρα σοι.
- ΗΛ. Ἴδού, φίλαν τε κοῦ φίλαν
 φάρεα < σέ > γ' ἀμφιβάλλομεν.
- XO. Τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.

Oreste. – Prends, couvre les membres de notre mère de voiles, arrange ses blessures. (à Clytemnestre) Tu as donc mis au monde tes propres meurtriers !

Électre. – Voilà, toi qui nous étais liée par le sang, non par l'affection, nous t'enveloppons de ce manteau.

Le chœur. – Voici le terme de grands maux pour cette demeure !⁶⁷⁷

Le geste d'apaisement final est ainsi singulièrement intégré à l'évocation de la scène du meurtre et les rôles sont inversés : Oreste dirige le mouvement de la voix et c'est Électre qui l'exécute (exécution nettement soulignée d'un ἰδού), mais en leur nom à tous les deux, comme l'exprime l'emploi de la première personne du pluriel (ἀμφιβάλλομεν). C'est dire si en définitive l'acte de vengeance se trouve chez Euripide privé de résonance propre, voire privé de sens, puisqu'il n'est accompli que pour être immédiatement déploré, à travers des gestes qui tentent désespérément de rétablir la φιλία au sein de la famille.

⁶⁷⁶ Pensons à Hécube pansant les plaies d'Ashtanax avec des bandelettes (*Tr.* 1232-1233), ce qu'Antigone supplie en vain Créon de lui permettre de faire pour Polynice (*Phén.* 1669).

⁶⁷⁷ *Él.* 1227-1229.

Pour conclure sur l'évocation rétrospective de la supplication et de la mise à mort de Clytemnestre, remarquable de précision, il apparaît que cette « multiplication des détails concrets », dont parle J. de Romilly, ne saurait se réduire à une façon d'« étaler » le pathétique, ainsi isolé de l'action. Si ce renchérissement pathétique est bien propre à Euripide, il est loin d'être gratuit dans l'*Électre* et participe pleinement de la réévaluation dramatique de l'acte meurtrier au regard d'Eschyle et de Sophocle. Après le raccourci significatif opéré dans la présentation simultanée de l'acte et l'intégration de l'évocation rétrospective de la scène dans un chant de plainte et de regrets exprimé par les vainqueurs, cette décomposition de l'acte justicier en un enchaînement de gestes semble prendre le contre-pied du procédé eschyléen qui figeait l'événement en acte symbolique dans l'évocation rétrospective de Clytemnestre : il s'agit ici de se placer au ras de l'événement, de revenir à la source même de l'acte parce que précisément le sens se dérobe et, en détaillant chaque geste, de montrer l'horreur particulière que chacun d'entre eux inspire. C'est ainsi cette présentation pathétique du matricide, couronnée par des gestes scéniques de *φιλία*, qui ôte définitivement toute légitimité et tout sens à la vengeance d'Oreste chez Euripide, de même que la séparation tout aussi pathétique du frère et de la sœur dans l'*exodos* (*Él.* 1321-1325) éclaire d'un jour ironique leurs retrouvailles orientées vers cette vengeance.

Si éloignement du meurtre il y a dans la scène d'Euripide, cela n'implique donc aucunement atténuation de la vision, tant les gestes qui composent l'acte sont décrits avec force et expressivité, par toutes les ressources de la parole poétique. Et l'on trouvera dans la bouche du vieux Tyndare un témoignage intéressant de la conscience de l'efficacité pathétique que possèdent de telles scènes rapportées, même par un tiers qui reste toutefois impliqué affectivement dans l'acte. Apostrophant son petit-fils dans l'*Oreste* et évoquant de façon condensée la scène de la supplication :

ἐπεὶ τίν' εἶχες, ὦ τάλας, ψυχὴν τότε,
 ὅτ' ἐξέβαλλε μαστὸν ἰκετεύουσά σε
 μήτηρ ;

« car enfin quelle âme était la tienne, malheureux, quand elle a fait jaillir son sein et t'a supplié, elle, ta mère ! »

il commente ainsi :

ἐγὼ μὲν οὐκ ἰδὼν τὰκεῖ κακά,
δακρύοις γέροντ' ὀφθαλμὸν ἐκτήκω τάλας

« Moi qui n'ai pas vu le crime qui s'est déroulé alors, malheureux, j'inonde mon vieil œil
de larmes ! »⁶⁷⁸

Les résultats de la comparaison de cette seconde série de scènes confirment-ils ceux de la première ? Entre un geste symboliquement accompli sur scène au moyen de la parole chez Eschyle, et un geste revêcu à travers le discours dans ses moindres détails et redonné à voir sur la scène chez Euripide, ils présentent de façon tout à fait intéressante, à la différence de ce que nous avons observé à propos des gestes qui entourent la reconnaissance, un Sophocle nettement en retrait en ce qui concerne la mise en scène du geste meurtrier, puisque chez lui le geste s'efface devant l'acte. Concernant Euripide, ils confirment, malgré l'absence de représentation directe, le très net développement des mots du geste, le souci nouveau d'inscrire le geste dans le texte dramatique, qu'il s'agisse du geste joué simultanément ou d'un geste qui ne pouvait vraisemblablement pas être représenté sur scène et que l'on rejoue donc rétrospectivement par la parole.

L'étude parallèle de ces deux séries de scènes révèle un autre aspect qui me paraît essentiel pour définir l'univers dramaturgique d'Euripide et nous permet de compléter les conclusions de J. de Romilly lorsqu'elle s'attache à définir le pathétique de notre poète à partir de « scènes de caractère frappant et spectaculaire » : si elle a bien montré son évolution d'Eschyle à Euripide, d'un théâtre de la crainte à un théâtre de la souffrance, tout en montrant que le théâtre d'Euripide est loin d'être exempt de violences suspendues ou poussées à leur terme, comme nous le verrons plus loin, soulignons le rééquilibrage dramaturgique entre gestes de *φιλία* et gestes de violence d'Eschyle à Euripide : en explicitant les uns et en les plaçant sur le devant de la scène, en reculant les autres dans l'ombre de la *skéné* ou dans l'espace extrascénique, Euripide manifeste nettement sa prédilection pour la représentation scénique des gestes de la *φιλία* – fût-ce une *φιλία* qui arrive trop tard – qui ne laisse pas de surprendre dans le traitement de mythes faits d'événements sanglants, de meurtres et de sacrifices. Un « pathétique coupé de l'action » donc ? De l'action au sens d'acte violent, oui ; de l'action au sens d'acte de tendresse, non. C'est ce que nous pourrions encore davantage

⁶⁷⁸ Or. 526-529.

apprécier en examinant tout le soin qu'Euripide a apporté à l'expression des gestes scéniques de tendresse dans la mise en scène des retrouvailles entre φίλοι.

2. Reprises euripidéennes du schéma dramatique de la reconnaissance et développement lyrique du thème des retrouvailles (ἔχω σε)

Nous avons vu dans la première partie que le travail du poète passait chez Euripide par une condensation des énoncés poétiques du geste, dans une recherche d'effets pathétiques nouveaux. Je voudrais mettre ici en lumière un mouvement inverse et montrer comme la reprise et la réécriture d'un même schéma dramatique tout au long de la carrière d'Euripide fait apparaître un développement et une amplification que, suivant l'ordre chronologique que propose la collection des Oxford Classical Texts, nous pouvons qualifier, avec toute la prudence qui s'impose, de continus. Il s'agit de la reconnaissance en deux temps entre deux φίλοι⁶⁷⁹, frère et sœur, mère et fils, époux et femme. Il est apparu dans l'*Électre* de Sophocle et dans celle d'Euripide qu'une même formule (ἔχω σε) accompagne le geste final de l'étreinte mutuelle scellant les retrouvailles pathétiques. Voyons comme ce phénomène de reprise et d'amplification fait de cette formule un véritable *leitmotiv* poétique chez Euripide.

2.1. Dans l'Alceste

La première occurrence de cette formule apparaît dès la plus ancienne pièce que nous possédons d'Euripide, c'est dire si elle parcourt toute son œuvre dramatique. L'*exodos* de l'*Alceste* nous présente en effet une scène de reconnaissance entre époux : si elle ne répond pas véritablement au schéma en deux temps que nous avons défini, il me semble toutefois que le rôle très singulier de l'épouse ramenée du séjour des morts, présentée comme vivante, mais demeurant muette et passive, telle une marionnette entre les mains d'Héraclès, introduit un déséquilibre où l'on peut voir les prémices de ce schéma dramatique où nous retrouvons la formule ἔχω σε. La reconnaissance par Alceste de celui entre les mains duquel la remet Héraclès n'est pas en jeu, tandis qu'Admète, croyant sa femme morte, constate seulement que cette étrangère a même taille et formes similaires, d'où l'on déduit généralement qu'elle apparaît sur scène voilée et que ce voile empêche la reconnaissance⁶⁸⁰. Le quiproquo se

⁶⁷⁹ La reconnaissance par l'un de l'identité de l'autre fait naître un quiproquo qui se traduit par un jeu de scène jouant sur l'ambivalence de l'étreinte, avant que l'autre ne finisse par découvrir la vérité.

⁶⁸⁰ Alc. 1062-1063 ἦτις ποτ' εἴ σύ, ταῦτ' ἔχουσ' Ἀλκῆστιδι
μορφῆς μέτρ' ἴσθι· καὶ προσήμξαι δέμας.

« Qui que tu sois, femme, tu es de la même taille qu'Alceste, sache-le ; et tu lui ressembles pour le

développe alors autour de la demande que fait Héraclès à Admète et que ce dernier tente de refuser, celle d'introduire lui-même la jeune femme chez lui, en « tendant le bras pour la toucher »⁶⁸¹. C'est seulement lorsque ce geste est exécuté (*Alc.* 1117-1120) qu'Héraclès doit soulever le voile qui masque le visage d'Alceste et qu'Admète peut reconnaître sa femme⁶⁸².

À cette vue, Admète commence par interroger Héraclès de façon répétée sur la réalité de la vision qui s'offre à lui⁶⁸³, craignant d'être étourdi par une joie trompeuse (*Alc.* 1125). Et ce n'est qu'après avoir demandé s'il peut « toucher son épouse, comme vivante, et lui parler » (*Alc.* 1131 θίγω, προσείπω ζῶσαν ὡς δάμαρτ' ἐμήν;) qu'avec la bénédiction d'Héraclès, Admète étreint sa femme en s'exclamant :

ὦ φιλτάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας,
ἔχω σ' ἀέλπτως, οὔποτ' ὄψεσθαι δοκῶν.

« ô visage et corps de ma femme bien-aimée, je te tiens contre toute attente, alors que je croyais ne plus jamais te revoir ! »⁶⁸⁴

Notons ici l'emploi des apostrophes adressées au visage et au corps : cet accent sur la personne physique, progressivement reconnue en passant de la similitude à l'identité, se nourrit des interrogations précédentes et de la difficulté à croire qu'il s'agisse vraiment de sa femme, qu'elle soit vraiment vivante. Comparée à l'incrédulité initiale, l'expression concrète de l'étreinte finale, ἔχω σε, n'en prend ainsi que plus de force⁶⁸⁵.

La singularité de cette étreinte dramatique vient du silence d'Alceste qui la fait apparaître dans cette séquence comme l'objet de la reconnaissance et non comme un acteur à part entière : ces deux vers représentent la seule adresse directe d'Admète à sa femme, qui reste suspendue. Héraclès parle pour Alceste, en confirmant à sa place l'étreinte d'un ἔχεις solennel (*Alc.* 1135) : ainsi, dans la symbolique nuptiale que l'on peut dégager dans cette dernière scène, il se présente véritablement comme le *kurios* de la jeune épousée.

corps ».

⁶⁸¹ Sur les différentes images qui se surimposent successivement dans l'expression de ce geste, geste de mise en dépôt, geste nuptial par lequel le jeune marié conduit la nouvelle épousée dans la maison en la prenant par le poignet, voire geste de violence, je renvoie à notre étude des gestes d'engagement dans la première partie (II, 1.1.1.).

⁶⁸² Sur le caractère elliptique de ce geste, logé dans la rupture produite par l'asyndète, cf. la présentation de l'énoncé elliptique dans la première partie. Pour la discussion générale sur le voile d'Alceste, cf. M. TELÒ 2002a, p. 68-71.

⁶⁸³ Cf. *Alc.* 1124, 1129.

⁶⁸⁴ *Alc.* 1133-1134.

⁶⁸⁵ À la suite de J. Diggle, et reprenant l'analyse qu'en propose M. TELÒ (2002, p. 62-67), je considère les vers 1119-1120 (ἔχεις; ἔχω, ναί) qui posent des problèmes d'attribution des répliques, comme interpolés, peut-être par des acteurs soucieux d'accentuer le premier contact entre les deux époux.

Cette expression, ἔχω σ' ἀέλω, Euripide l'a reprise à l'identique dans l'*Électre* pour dire la joie de celle qui retrouve un frère revenu après un long exil. Je ne reviens pas sur cette séquence que nous avons étudiée plus haut mais nous pouvons mieux apprécier maintenant, au regard de la formule employée de façon unilatérale par Admète et confirmée par Héraclès pour une Alceste muette, la réciprocité parfaite dans l'étreinte que traduit dans l'*Électre* le procédé de l'*antilabè*, qui partage le trimètre iambique entre les deux acteurs de l'étreinte et rassemble en une seule ligne rythmique les deux déclinaisons du thème des retrouvailles qui se font écho.

Les trois autres scènes au sein desquelles nous retrouvons la formule ἔχω σε et qui, comme l'*Électre*, suivent avec des effets de variations le schéma général de la reconnaissance en deux temps présentent une caractéristique importante dans l'expression du geste. Ce sont toutes les trois des duos semi-lyriques, qui révèlent lorsque s'élève le chant une amplification de l'émotion ; M. Dirat en a mis au jour la singularité dans une étude consacrée au lyrisme d'Hélène⁶⁸⁶ : ces duos « de reconnaissance » se distinguent des autres mélanges de parties chantées et de trimètres récités que l'on rencontre en plusieurs des pièces d'Euripide par le fait que « le chant n'est pas l'affaire exclusive d'un seul acteur », et que, si la répartition des vers chantés et des vers récités entre les acteurs varie d'une pièce à l'autre, « dans tous les cas, c'est le personnage féminin qui a le plus grand rôle ». Examinons sur la foi de ce rapprochement, le développement du thème poétique dans ces trois scènes.

2.2. Dans l'Iphigénie en Tauride

Commençons par la reconnaissance entre Oreste et son autre sœur, Iphigénie, telle que l'a mise en scène Euripide dans l'*Iphigénie en Tauride*. Oreste reconnaît le premier sa sœur, grâce à l'artifice d'une lettre dont le contenu est révélé au porteur. Aussi, après que Pylade a remis avec solennité l'objet à son destinataire⁶⁸⁷, Oreste change de ton pour dire le geste de tendresse que lui inspire la vue de celle qu'il croyait morte :

⁶⁸⁶ M. DIRAT 1976, p. 301-302 : dans l'*Alceste*, *Andromaque*, *les Troyennes*, *Héraclès*, *les Phéniciennes*, « un seul acteur chante, l'autre répond en trimètres ».

⁶⁸⁷ IT 791-793 ΠΥ. ἰδοῦ, φέρω σοι δέλτον ἀποδίδομί τε,
ὄρεστα, τῆσδε σῆς κασιγνήτης πάρα.
ΟΡ. δέχομαι·

Pylade. – Voilà : Oreste, je t'apporte et te remets la lettre, de la part de ta sœur que voici.
Oreste. – Merci, je la prends !

τὴν ἡδονὴν πρῶτ' οὐ λόγοις αἰρήσομαι

« Je vais d'abord saisir autrement qu'en paroles ma joie. »⁶⁸⁸

tandis que son exclamation – à laquelle fait fidèlement écho, nous l'avons vu, le commentaire indigné du chœur – dit bien l'ébauche d'un mouvement d'étreinte, qualifié de façon très sensible à travers la contamination du bras par le sentiment éprouvé :

ὦ φιλτάτη μοι σύγγον', ἐκπεπληγμένος
ὄμως σ' ἀπίστῳ περιβαλὼν βραχίονι
ἐς τέρψιν εἶμι, πυθόμενος θαυμάστ' ἐμοί.

« ô ma sœur bien-aimée, bien que tout étourdi, je t'entoure d'un bras incrédule. Quelle joie ! Ces nouvelles sont pour moi miraculeuses ! »⁶⁸⁹

C'est alors dans l'imploration d'Oreste – par laquelle est donné à voir le mouvement de retrait d'Iphigénie – qu'entre de façon négative le thème poétique des retrouvailles :

ὦ συγκασιγνήτη τε καὶ ταύτοῦ πατὴρ
'Αγαμέμνωνος γεγῶσα, μή μ' ἀποστρέφου,
ἔχουσ' ἀδελφόν, οὐ δοκοῦσ' ἔξειν ποτέ.

« ô ma sœur, toi qui es née d'Agamemnon, notre père, ne te détourne pas de moi : tu tiens ton frère, ce que tu croyais ne plus jamais faire ! »⁶⁹⁰

Iphigénie réclamant une preuve de cette identité qu'il a ainsi dévoilée, Oreste se livre à une surenchère de preuves verbales par rapport aux *Choéphores* et à l'*Électre*, de celles qu'il tient d'Électre (*IT* 811 *sq.*) à celle qu'il a vues lui-même (*IT* 822 *sq.*). Ce sont ces dernières qui provoquent le cri de reconnaissance d'Iphigénie :

ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ

« Mon bien-aimé – il n'est pas d'autre mot, tu es mon bien-aimé ! »⁶⁹¹

À partir de ce vers en trimètre iambique qui dit le lien de *φιλία* naît le chant d'Iphigénie⁶⁹². Et pour apprécier le développement pathétique que connaît dans l'*Iphigénie en Tauride* le geste

⁶⁸⁸ *IT* 794.

⁶⁸⁹ *IT* 795-797.

⁶⁹⁰ *IT* 800-802.

⁶⁹¹ *IT* 827.

⁶⁹² M. DIRAT (1976, p. 302-303) a dégagé de l'examen de ces duos de reconnaissance l'idée que « la tradition de ces duos [...] veut que ce soit le personnage féminin qui accède le premier au chant » et observe à diverses reprises que « les trimètres [commencent] les premières répliques, comme si cet intermédiaire était nécessaire à l'envol des vers lyriques ».

dramatique dicté par l'affection et l'émotion tout ensemble, il n'est que de comparer avec les quelques vers alternés en trimètres iambiques qui lui sont consacrés dans l'*Électre*, le long duo semi-lyrique qui se déploie entre le frère et la sœur sur près de soixante-quinze vers et dont voici seulement les premiers :

ΙΦ. ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον [χθονός] ἀπὸ πατρίδος
Ἄργόθεν, ὦ φίλος.

ΟΡ. κάγω σε τὴν θανοῦσαν, ὡς δοξάζεται.
κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶ
τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμόν.

Iphigénie. – Je te tiens, Oreste, toi qui étais loin et viens de notre patrie, d'Argos, mon chéri !

Oreste. – Et moi, je te tiens, toi qui étais morte, du moins à ce que l'on croyait ! Coulent larmes, sanglots de joie qui mouillent ta paupière, et la mienne tout ensemble⁶⁹³.

Le chant accompagne précisément l'entrée du thème des retrouvailles dans le ἔχω σ' Ὀρέστα d'Iphigénie, où culmine l'émotion, tandis que sa reprise, en trimètre iambique, par Oreste sous une forme condensée (κάγω σε) introduit les deux seuls vers chantés par Oreste dans ce duo. Il me semble que la belle évocation parallèle des larmes et des sanglots (κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος) qui mouillent indistinctement leurs paupières y fait apparaître en filigrane, sous l'empathie éprouvée par les φίλοι qui s'étreignent, l'idée d'une proximité physique exceptionnelle. Et à la différence de ce qui se produisait dans l'*Électre*, c'est Pylade qui doit mettre un terme à ces effusions qui pourraient encore se prolonger longtemps, étant comme il le reconnaît l'expression naturelle des retrouvailles entre φίλοι :

τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων,
Ὀρέστα, χειρῶν περιβολὰς εἰκὸς λαβεῖν

« Lorsque deux êtres chers se retrouvent en présence l'un de l'autre, il est naturel, Oreste, qu'ils s'étreignent »⁶⁹⁴.

Or cet énoncé qualifie ici encore le geste auquel on entend mettre fin. L'effet d'encadrement avec un énoncé qui indique le début du geste, que nous avons souligné dans l'*Électre*, est encore plus frappant dans l'*Iphigénie en Tauride*, si l'on rapproche l'expression nominale

⁶⁹³ IT 827-833.

⁶⁹⁴ IT 902-903.

χειρῶν περιβολὰς λαβεῖν – avec un emploi du substantif que nous avons déjà relevé comme récurrent chez Euripide et introduisant une certaine distance réflexive, parfaitement adaptée ici à la valeur conclusive du commentaire – de l'expression du premier geste de retrouvailles effectué par Oreste (σ' ἀπίστω περιβαλὼν βραχίονι).

Je voudrais encore revenir sur une expression qui prolonge le thème de l'étreinte et l'enrichit de nouvelles résonances. Au moment même où Iphigénie chante le plaisir extraordinaire qu'elle se trouve goûter (*IT* 842 ἄτοπον ἄδονάν ἔλαβον, ὦ φίλαι), elle s'exclame :

δέδοικα δ' ἐκ χειρῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπτάμενος φύγη·

« Je crains que s'échappant de mes mains vers le ciel, il ne s'envole. »⁶⁹⁵

Dans cette crainte d'Iphigénie, on peut entendre un écho du chant XI de l'*Odyssée* où Ulysse, retrouvant sa mère aux Enfers, tente par trois fois de la saisir et où « trois fois d'entre [ses] mains, elle s'envole, telle une ombre ou un songe » (τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ / ἔπτατ')⁶⁹⁶. L'étreinte tragique se nourrit ici, me semble-t-il, du souvenir de cette fameuse étreinte manquée entre mère et fils qui ne peuvent, « se tenant embrassés » (φίλας περὶ χεῖρε βαλόντε), « [goûter à eux deux] le frisson des sanglots » (κρυεροῖο τεταρπώμεσθα γόοιο)⁶⁹⁷ : l'irréalité de cette crainte s'agissant de l'être de chair que l'on tient déjà dans ses bras renouvelle, par cet écho contrasté, l'émotion qui entoure l'étreinte concrète. Tel est en effet le vocabulaire que l'on retrouve chez Euripide et l'on a notamment observé la récurrence singulière dans l'*Iphigénie en Tauride* du verbe περιβάλλω qui signe, pourrait-on dire, l'allusion à Homère.

2.3. Dans l'*Ion*

Nous avons vu que le langage des effusions se présente comme la pierre de touche des retrouvailles dans l'*Ion*, qui permettait de distinguer l'effusion spontanée, dictée par la reconnaissance d'un lien de sang, et l'effusion codifiée, liée à un lien social. Le contraste en termes d'effet dramatique est en effet saisissant entre la fausse scène de reconnaissance, ménagée par Apollon entre Ion et Xouthos et scellée par un geste dont nous avons souligné le

⁶⁹⁵ *IT* 843-844.

⁶⁹⁶ *Od.* XI 207-208.

⁶⁹⁷ *Od.* XI 211-212.

caractère plutôt formel, et la véritable scène de reconnaissance, qui a lieu entre Ion et Créuse au terme d'une série de péripéties et à laquelle est réservée la formule des retrouvailles.

Créuse est la première à reconnaître, grâce à la corbeille apportée par la Pythie, son fils en l'ennemi qui la poursuivait. Si Ion interprète comme un acte de démence le premier mouvement d'effusion de Créuse, comme il avait interprété la demande de Xouthos, il est une différence certaine dans l'expression pathétique du geste qui accompagne le cri de reconnaissance filiale :

ΙΩΝ ὦ φιλτάτη μοι μήτηρ, ἄσμενός σ' ἰδὼν
πρὸς ἀσμένους πέπτωκα σὰς παρηίδας.

ΚΡ. ὦ τέκνον, ὃ φῶς μητρὶ κρεῖσσον ἡλίου -
συγγνώσεται γὰρ ὁ θεός - ἐν χεροῖν σ' ἔχω,
ἄελπτον εὖρημ', ὃν κατὰ γᾶς ἐνέρω
χθόνιον μετὰ Περσεφόνας τ' ἐδόκουν ναίειν.

ΙΩΝ Ἄλλ', ὃ φίλη μοι μήτηρ, ἐν χεροῖν σέθεν
ὁ κατθανὼν τε κοῦ θανῶν φαντάζομαι.

Ion. – Mère bien-aimée, quelle joie de te voir, sur ta joue heureuse, de reposer !

Créuse. – Mon enfant, lumière plus douce pour une mère que le soleil – ce dieu me pardonnera – dans mes bras, je te tiens, contre toute espérance retrouvé ! Je te croyais dans le sein de la terre, habitant le royaume de Perséphone.

Ion. – Non, mère chérie, il est dans tes bras, celui qui était mort : j'apparais bien vivant !⁶⁹⁸

De l'élan initial à l'étreinte soulignée par la formule ἔχω σε, il apparaît que le mouvement dramatique est ici semblable à celui que nous avons observé dans l'*Électre*, mais l'expression des gestes y est nettement plus développée. Prenons tout d'abord le mouvement par lequel Ion se précipite vers sa mère et notons le dynamisme de la locution verbale πρὸς... πίπτω, le parfait qui montre le mouvement comme déjà réalisé, en une pose pathétique, tandis que le polyptote (ἄσμενος... πρὸς ἀσμένους σὰς παρηίδας), qui rend sensible la contagion de la joie de l'esprit du fils aux joues de la mère, dit autant la proximité physique que l'empathie au sein du couple. L'expression même de l'étreinte (σ' ἔχω) qui répond, dans la bouche de la mère, à l'élan du fils, est rendue plus précise et concrète, ainsi complétée par ἐν χεροῖν. L'introduction de ce thème des retrouvailles fait s'élever aussitôt le chant de Créuse, comme il

⁶⁹⁸ Ion 1437-1444.

faisait s'élever le chant d'Iphigénie et l'on voit comme il constitue une sorte de seuil dans l'émotion du personnage, généralement féminin. Ion, quant à lui, répond en trimètres mais c'est un écho presque parfait que, située de même à la chute du vers, l'expression ἐν χερσῶν σέθεν (*Ion* 1443) rend à la formule de Créuse ἐν χερσῶν σ' ἔχω. Ce thème en ἔχω revient encore, plus loin, dans l'expression de la crainte que cette étreinte ne soit qu'une illusion, filant toutefois moins ici le souvenir du chant XI de l'*Odyssée*, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*, qu'elle n'exploite les formules paradoxales auxquelles se plaît Euripide dans ces scènes de reconnaissance, telle celle d'Ion au vers 1444 (ὁ κατθανών τε κοῦ θανών) :

KP. ἔτι φόβῳ τρέμω...

ION μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα;

Créuse. – Je tremble encore de peur... -

Ion. – Est-ce de ne pas me tenir quand tu me tiens ?⁶⁹⁹

Il est encore des évocations de sensations physiques qui prolongent la description de l'étreinte en suggérant, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*, une étroite proximité physique entre les personnages. Elles me paraissent encore davantage développées ici. Ces retrouvailles entre une mère et son enfant font une place essentielle à la douceur du contact physique : la joie de Créuse sentant son souffle caresser les joues de son fils (*Ion* 1460 γενειάσιν παρὰ σέθεν πνέω) répond à la joie d'Ion appuyant sa joue contre celle de sa mère (*Ion* 1438 πρὸς ἀσμένας πέπτωκα σὰς παρηίδας) et l'on notera la contagion de l'émotion au corps des personnages, avec ces « joues heureuses ».

Le spectacle de l'étreinte réalisée sur scène, si stylisée et grossièrement jouée soit-elle, s'enrichit ainsi de la description poétique de ce tableau de mère à l'enfant, joue contre joue, souffle contre souffle, dans une proximité quasi-fusionnelle qui entend annuler par un contact physique plus étroit la séparation passée.

2.4. Dans l'Hélène

Mais c'est dans la scène de reconnaissance de l'*Hélène*, qui se présente jusque dans l'expression du geste comme la pièce jumelle de l'*Iphigénie en Tauride*, que le thème des retrouvailles en ἔχω σε accompagnant l'étreinte scénique trouve son développement lyrique le plus remarquable. Il s'agit de la reconnaissance entre Ménélas et une Hélène restée, selon la

⁶⁹⁹ *Ion* 1452-53.

version du mythe présentée par Euripide, en Egypte alors qu'était envoyé à Troie un fantôme forgé à son image, des retrouvailles qui ont donc lieu à rebours de la tradition mythique⁷⁰⁰. Si les deux époux sont, cas unique, en mesure de se reconnaître immédiatement à vue, c'est l'existence de cet εἶδωλον qui empêche Ménélas de passer de la reconnaissance de la similitude à celle de l'identité⁷⁰¹. Nulle autre scène de reconnaissance ne frôle autant l'échec : se soustrayant à tout contact physique⁷⁰², Ménélas finit par en conclure que ne pouvant être l'époux de deux Hélène (*Hél.* 577), il préfère croire l'ampleur des peines qu'il a endurées à Troie, et non celle qui lui parle⁷⁰³. Les deux temps ordinaires de la scène apparaissent donc ici comme deux moments bien distincts, séparés par un court récit : il faudra en effet l'intervention d'un messager qui rapporte la disparition soudaine de l'εἶδωλον et qui identifie Hélène avec ce dernier, pour convaincre Ménélas et conduire au duo des retrouvailles.

Dans l'article que nous avons déjà exploité sur le lyrisme d'Hélène, M. Dirat a souligné l'originalité formelle de ce duo parmi les morceaux de ce genre, qui réside dans « le passage le plus fréquent et le plus souple du récité au chanté, et inversement »⁷⁰⁴. Ce duo est le seul duo entre époux que nous propose l'œuvre conservée d'Euripide, puisque, comme nous l'avons vu, dans les retrouvailles entre époux que présente l'*Alceste*, la femme, muette, ne se distingue guère d'un objet que l'on se réapproprie⁷⁰⁵. Je voudrais montrer ici que ce duo est également exceptionnel en ce qu'il révèle une exploitation véritablement musicale du thème en ἔχω σε dans l'expression de ce sentiment amoureux.

Ce thème entre d'abord, comme dans l'*Iphigénie en Tauride*, sur un mode négatif pour dire les retrouvailles manquées : Hélène se dit perdue, elle qui « ne tiendra pas [son] époux,

⁷⁰⁰ Les retrouvailles entre Ménélas et Hélène à l'issue de la guerre de Troie ne sont guère tendres dans la tradition mythique qui semble dominante : comme le rappelle Teucros dans le prologue de l'*Hélène*, Ménélas a saisi son épouse par les cheveux pour l'entraîner (*Hél.* 116 Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης). Tel est le geste qui est mis en scène, accompli par des serviteurs, dans les *Troyennes* (*Tr.* 880-882, 895-897).

⁷⁰¹ Le thème de la similitude est développé du vers 559 au vers 591. Le rôle de l'εἶδωλον est comparable à celui du voile d'Alceste qui empêchait de la même manière Admète de conclure de la similarité du corps à la reconnaissance.

⁷⁰² *Hél.* 567. Sur l'effet burlesque de ce geste, cf. troisième partie, II, 2.1.

⁷⁰³ *Hél.* 593.

⁷⁰⁴ M. DIRAT 1976, p. 302 : « Dans *Ion* la partie du jeune homme se réduit à un vers, dans *Iphigénie en Tauride* à deux, alors que Ménélas, dans notre pièce, chante neuf vers. D'autre part, alors que dans les deux autres tragédies ni Créuse ni Iphigénie ne disent de trimètres, Hélène en prononce sept. C'est donc dans notre pièce que les rôles de chacun des personnages ont le plus de points communs, et que l'on constate le passage le plus fréquent et le plus souple du récité au chanté, et inversement, tantôt en passant d'un personnage à l'autre, tantôt même à l'intérieur d'une même réplique ».

⁷⁰⁵ Le thème de la φιλία conjugale est par ailleurs un thème propre à Euripide, comme le souligne U. SCHMIDT-BERGER (1973, p. 72-73), qui observe que Clytemnestre tue son époux et que Jocaste et Déjanire se tuent parce qu'elles ne peuvent plus vivre avec le leur, tandis qu'Alceste et Évadné se tuent parce qu'elles ne peuvent pas vivre sans le leur.

alors qu'[elle] l'a retrouvé », λαβοῦσά σ' οὐχ ἔξω πόσιν (*Hél.* 592). Puis, lorsque Ménélas reconnaît enfin sa femme, il revient par vagues successives comme un véritable refrain, lancé par l'un et répété par l'autre, par cinq fois. Le prélude en est le cri de Ménélas qui, répondant au cri initial d'Hélène (*Hél.* 566 ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας, « ô toi qui es enfin rendu aux bras de ta femme »), bénit le « jour tant désiré » qui lui accorde de « [la] recevoir dans ses bras » (*Hél.* 624) :

ὦ ποθρινός ἡμέρα,
ἦ σ' εἰς ἐμάς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν

Hélène lui fait écho au vers 627 :

ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν
« j'ai pris – ô joie ! – mon époux »

Ici comme dans les duos de retrouvailles antérieurs, c'est « le personnage féminin qui accède le premier au chant », pour reprendre la formule de M. Dirat⁷⁰⁶ et le chant accompagne désormais l'étreinte scénique, amplifiant l'émotion que le geste suscite par lui-même, avec le recours au dochmiacque, mètre par excellence, nous l'avons vu, des morceaux pathétiques. C'est Hélène qui conduit alors le duo des retrouvailles, suivie par Ménélas qui confirme chaque fois le contact physique de façon plus mesurée (en trimètres), tandis que son insistance sur la première personne trahit une certaine confusion du personnage : καὶ γὰρ σέ (*Hél.* 630), ἔχεις, ἐγὼ τε σέ (*Hél.* 652) et καὶ γὰρ σέ τὴν δοκοῦσαν... (*Hél.* 658). Il accède tout de même soudain à l'expression lyrique lorsqu'après une apostrophe au « visage bien-aimé » de sa femme (*Hél.* 636 ὦ φιλτάτη πρόσοψις), il s'exclame en trimètres catalectiques :

ἔχω τὰ τῆς Διὸς τε λέκτρα Λήδας θ'
« je tiens le fruit de l'union de Zeus et de Lédas ! »⁷⁰⁷

Nous retrouvons là un véritable florilège des formules de retrouvailles, avec au vers 658 (καὶ γὰρ σέ τὴν δοκοῦσαν) une belle reprise avec variation de la formule de l'*Iphigénie en Tauride*, καὶ γὰρ σε τὴν θανοῦσαν (*IT* 831). Revient ici avec force le souvenir de l'étreinte trois fois manquée d'Ulysse au séjour des morts, que nous avons évoquée à l'arrière-plan de la scène de retrouvailles dans l'*Iphigénie* et qui prend dans l'*Hélène* une résonance particulière.

⁷⁰⁶ M. DIRAT 1976, p. 303.

⁷⁰⁷ *Hél.* 637. Sur les problèmes d'établissement du texte que pose ce vers, je renvoie à l'article de C.W. WILLINK 1989, p. 45-69.

Comme le souligne en effet F. Frazier, « la longueur des embrassements, ponctués par le retour lancinant des verbes ἔχειν et λαμβάνειν, tenir et prendre, n'a d'égale que la difficulté que Ménélas, pris au piège de l'*eidôlon*, a eue à « saisir » la vérité au lieu d'embrasser une venteuse épouse » : il apparaît ainsi que « loin de « couper » l'épisode, le duo prolonge les thèmes de la première partie entièrement bâtie [...] sur les vertiges de l'être et de l'apparence »⁷⁰⁸.

Revenons plus précisément sur le langage poétique du geste amoureux, exalté dans sa dimension dynamique comme statique. Le mouvement circulaire est en effet tout d'abord comme décomposé, avec ce περί placé en tête des vers 628 et 634, alors qu'Hélène dit, toujours en dochmies, « [déployer son] bras tendre » pour embrasser son époux (*Hél.* 628-629 περί τ' ἐπέτασα χέρα φίλιον), « [jeter] ses bras autour de [ses] membres » (*Hél.* 634 περί δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον). L'évocation du plaisir goûté que l'on trouvait déjà dans la bouche d'Iphigénie (*IT* 842 ἄτοπον ἄδονάν ἔλαβον) et sous forme interrogative dans celle de Créuse (*Ion* 1447-1449 πόθεν μοι / συνέκυρσ' ἀδόκητος ἠδονά; Πόθεν / ἐλάβομεν χαράν;) est ici directement associée à l'expression du geste, ce qui lui donne une sensualité remarquable⁷⁰⁹ :

περι δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον, ἠδονάν,
ὦ πόσις, ὡς λάβω.

« j'ai jeté les bras autour de tes membres, pour goûter, ô mon époux, mon bonheur. »⁷¹⁰

C'est ensuite une soudaine amplification du thème poétique des retrouvailles qui se fait entendre, dans un cri de joie qui s'apparente à un véritable air d'opéra, où les mots répétés supportent moins le développement du sens que celui de la phrase mélodique⁷¹¹ :

πόσιν ἔμῶν ἔμῶν ἔχομεν ἔχομεν ὄν ἔμενον

« je tiens, oui je tiens mon époux, mon époux que j'attendais... »⁷¹²

⁷⁰⁸ F. FRAZIER 2009, p. 115.

⁷⁰⁹ L'association entre geste et plaisir se retrouve encore sous forme interrogative dans la bouche de Jocaste qui, retrouvant son fils, se demande « comment de toutes les manières, par [ses] gestes, par [ses] paroles, [l']entourant, ici, là, d'une ronde de joie, retrouver le charme des plaisirs anciens » (*Phén.* 312-317 Τί φῶ σε ; πῶς ἅπαντα / καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι / πολυέλικτον ἄδονάν < τ' > / ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο / περιχορεύουσα τέρψιν παλαιᾶν λάβω / χαρμονᾶν;).

⁷¹⁰ *Hél.* 634-635. Sur les problèmes que pose le texte transmis par les manuscrits, cf. R. KANNICHT 1969, p. 185-187 et C.W. WILLINK 1989 p. 51.

⁷¹¹ Je dois cette idée à une réflexion proposée par M. Trédé lors de son séminaire à l'École Normale Supérieure.

⁷¹² *Hél.* 650.

Ces dochmiaques entièrement résolus, composés de seize brèves, cette triple répétition, ces assonances apparaissent comme le point d'orgue de cette scène, avant le retour du thème simple, en un mouvement plus apaisé, qui donne à voir l'image finale d'une étreinte comme figée pour faire face au doute qui resurgit :

ἄδοκῆτον ἔχω σε πρὸς στέρνοισι

« contre tout espoir, je te tiens sur ma poitrine. »⁷¹³

Tel est le développement poétique que, de pièce en pièce, Euripide a donné au langage de l'étreinte, geste qui s'impose plus que jamais à ce point de notre étude comme un motif essentiel dans son théâtre. Nous voyons en effet qu'il l'a décliné tout au long de sa carrière et n'a cessé de le doter d'accents nouveaux, jusqu'à cette explosion lyrique dans l'*Hélène* qui a dû frapper le public athénien, inspirant à Aristophane, nous y reviendrons dans la troisième partie, l'une de ses plus belles parodies. Or c'est ce lyrisme d'*Hélène* dans lequel M. Dirat invite à découvrir « la création d'un art nouveau »⁷¹⁴, qui me semble résonner encore nettement chez celui que Jacques Copeau nomme « le plus lyrique de nos poètes dramatiques », Paul Claudel. M. Delcourt a consacré un article bref mais très éclairant au rapport entre les deux poètes, à propos du *Protée* que Claudel dit dans une note⁷¹⁵ inspiré d'un drame satyrique perdu d'Eschyle mais qui révèle, les commentateurs ne s'y sont pas trompés, l'influence principale de l'*Hélène* d'Euripide. Elle montre bien l'influence de la réception dominante des poètes grecs au début du xx^e siècle sur un auteur comme Claudel :

« Il [*sc.* Claudel] n'a pas accusé sa dette. Et même, en nommant Eschyle, il a dissuadé de rien chercher du côté d'Euripide. Silence explicable. Son esthétique est toute eschyléenne. En 1896, à Fou-Tchéou, il a traduit *Agamemnon*. Il prépare *Les Choéphores* et *Les Euménides*, qui paraîtront en 1916. Euripide n'a jamais été compris et goûté en France (ni même en Allemagne), comme il l'a toujours été en Angleterre. La mode au tournant du siècle était particulièrement sévère pour le baroque euripidéen : qu'on se rappelle ce que disent de lui Nietzsche et Péguy. Claudel n'a pas réagi contre cette mésestime. Mais, ce poète qu'il n'a pas nommé, il l'avait très bien lu. »⁷¹⁶

⁷¹³ *Hél.* 657.

⁷¹⁴ M. DIRAT 1976, p. 309 : il y loue « une combinaison harmonieuse du récité et du chanté, un usage subtil des divers mètres suivant l'évolution des sentiments des personnages, la nature de leur sexe, de leur caractère, de leur rôle ».

⁷¹⁵ « À la suite de l'*Orestie*, Eschyle avait placé un drame satyrique dont il ne nous reste que le titre : *Protée*. C'est en rêvant sur ces deux syllabes que je me trouve avoir composé la pièce suivante ».

⁷¹⁶ M. DELCOURT 1961, p. 600.

Or cette pièce qu'il avait lue de si près pour écrire son *Protée*, où il a exploité à merveille les potentialités comiques inscrites dans le texte d'Euripide, il me semble que c'est dans *Partage de Midi* qu'elle laisse une trace de ce langage pathétique de l'étreinte, au lyrisme si développé que Claudel a pu l'intégrer sans mal, me semble-t-il, à sa vision poétique en l'élevant à une dimension mystique⁷¹⁷. Examinons le long duo d'amour du second acte, cette étreinte amoureuse qui succède à une première étreinte plus maternelle. Les rôles sont ici inversés, puisque si c'est Ysé qui initie le mouvement, comme le fait généralement le personnage féminin dans les retrouvailles tragiques (« Viens et ne demeure pas séparé de moi plus longtemps »), elle demeure toutefois, comme le précise l'indication scénique, « immobile et passive » : le thème de l'étreinte est placé dans la bouche de Mesa, et Ysé le reprend en écho, confirmant l'étreinte à laquelle elle s'abandonne entièrement. Écoutons la façon dont il revient, par vagues musicales successives que crée le rythme même du verset claudélien :

- 214 Mesa : Ô femme entre mes bras ! [...]
 216 Mesa : Je te tiens, je t'ai trouvée. [...]
 220 Ysé : Est-il vrai ? comme tu me serres à m'étouffer ! [...]
 222 Ysé : Ce n'est pas un bateau que tu tiens, c'est une femme vivant entre tes bras.
 Mesa : Ainsi donc
 230 Je vous ai saisie ! et je tiens votre corps même
 Entre mes bras [...]
 237 Et une sœur, et je tiens votre bras rond et féminin entre mes doigts,
 239 Ô je m'en vais et je n'en puis plus, et tu es entre mes bras comme quelqu'un de
 replié
 243 Ysé : Tu me tiens donc et bien que ma chair tressaille
 Je ne me retire point [...]

Telle est la rencontre qui me semble s'opérer à partir d'une œuvre précise, l'*Hélène*, entre deux poètes dramatiques extrêmement soucieux d'introduire des effets musicaux au sein du langage dramatique⁷¹⁸.

⁷¹⁷ S'il est vrai que Claudel est, comme l'écrit G. ANTOINE (1994, p. 278), un « dramaturge hanté par le symbole du double », comment s'étonner de cette prédilection marquée, parmi les pièces d'Euripide, pour l'*Hélène*, où tout est dédoublé jusqu'au vertige ?

⁷¹⁸ Citons, à défaut de pouvoir citer Euripide, un extrait d'une lettre de Claudel à Gabriel Frizeau à propos de *Partage de Midi* : « Je m'occupe d'un drame purement humain, que je m'efforce de rendre aussi poignant que possible. J'ai tiré de mon vers tous les effets de musique, d'expression personnelle et de prosodie qu'il comportait pour le présent » (lettre du 6 septembre 1905).

Un tel développement dramatique et poétique d'un même motif gestuel n'a pas d'équivalent, me semble-t-il, chez Eschyle et Sophocle : au terme de ce premier chapitre se trouve ainsi confirmée, sur la foi de ces études comparées, la spécificité de ce que nous avons appelé la « poétique du geste » chez Euripide, où l'expression précise du geste est servie par des effets poétiques et des effets véritablement musicaux, et où se trouvent magistralement développés les gestes pathétiques de la *φιλία*.

Revenons maintenant sur notre étude comparée de l'art dramaturgique des trois poètes tragiques et voyons dans quelle mesure elle fait écho à cette conclusion que propose F.L. Shisler dans la synthèse finale de son article consacré à l'utilisation, par les trois poètes tragiques, du geste scénique pour exprimer l'émotion⁷¹⁹ :

« in general, indications of action for expressing emotion are almost twice as frequent in Euripides as in the other dramatists, Sophocles using them somewhat less often than Aeschylus ».

Si la supériorité d'Euripide en ce domaine ne fait pas de doute, nous pouvons ajouter que cette expression du geste, bien présente dès les premières pièces du poète, semble se développer encore au fur et à mesure de sa carrière ; mais si Sophocle nous est effectivement apparu en retrait dans l'expression du geste meurtrier, l'affirmation de F.L. Shisler montre qu'il nous faut affiner notre comparaison en ce qui concerne Eschyle. Si ces séquences des trois *Électre* présentaient l'avantage de comparer la mise en scène d'un même geste dramatique, dans une perspective synchronique, il convient désormais de prendre en compte des évolutions majeures dans le théâtre attique au cours du v^e siècle, qui ont des conséquences directes sur l'écriture du geste. Il s'agit d'une part de la modification importante de l'équilibre entre les acteurs et le chœur, entre l'époque d'Eschyle où le chœur joue un rôle dramatique de premier plan, et celle d'Euripide où il reste largement en retrait de l'action ; de l'augmentation des acteurs sur la scène tragique d'autre part, et de la liberté grandissante de leur jeu dans le cadre d'une professionnalisation progressive, qui a dû selon M. Kaimio favoriser le développement des contacts physiques entre les personnages⁷²⁰. Puisque nous n'avons jusqu'ici fait état que de gestes individuels et que les scènes que nous avons étudiées proposaient des gestes de contact, il nous faut donc rééquilibrer notre étude en examinant l'expression dramatique qu'Eschyle a donnée au geste collectif et aux gestes individuels qui n'impliquent pas de contact. Ajoutons à

⁷¹⁹ F.L. SHISLER 1945, p. 396.

⁷²⁰ Sur le lien entre le développement des contacts physiques et les évolutions dans la pratique théâtrale au cours du v^e siècle, cf. M. KAIMIO 1988, p. 9-10.

cela que le théâtre de Sophocle ne se présente pas, du point de vue du geste dramatique, comme un tout homogène et que l'expression du geste, et notamment des contacts physiques, tient une place beaucoup plus grande dans ses dernières pièces. Il convient donc à présent d'étudier de plus près les jeux d'emprunts et d'innovations de notre poète à l'égard d'Eschyle puis le jeu d'influences réciproques avec Sophocle, afin de définir la vision tragique propre à chaque poète que révèle la mise en scène du geste dramatique.

II. Euripide, héritier d'Eschyle ?

De nombreuses études ont bien mis en lumière à quel point, sous des différences flagrantes entre les deux poètes, Euripide était dans bien des domaines le digne héritier d'Eschyle⁷²¹. En ce qui concerne les moyens scéniques, O. Taplin loue l'utilisation des effets visuels chez Eschyle, tout en s'élevant contre une conception exagérée du spectacle eschyléen, supposé avoir stupéfait le public athénien par des moyens extraordinaires, des foules exotiques et l'usage d'une machinerie complexe⁷²². J. de Romilly fonde quant à elle sa comparaison du pathétique propre à chacun des deux poètes sur le constat d'un même goût pour les effets spectaculaires, pour lesquels Sophocle marque un intérêt plus limité et c'est à partir de scènes similaires fondées sur de tels effets qu'elle s'est attachée à mesurer le contraste entre les émotions suscitées chez Eschyle et Euripide⁷²³.

Je chercherai pour ma part à voir si ces effets spectaculaires qui engagent une action scénique reposent effectivement sur une même façon de dire le geste. À partir d'une sélection de gestes et de mouvements dramatiques dont s'est manifestement inspiré Euripide, nous tenterons d'évaluer le plus justement possible, en nous fondant sur l'étude des formules euripidéennes, le jeu d'influence et d'écarts entre Eschyle et Euripide, dans l'expression du geste rituel collectif d'une part, dans celle du geste individuel d'autre part.

1. Du geste rituel collectif au geste individuel

Partons de l'observation très synthétique de F.L. Shisler :

« Sophocles seems to have avoided and Euripides to have adopted Aeschylus' use of extravagant tearing of cheek, etc., and supplication, – with this difference, however, that

⁷²¹ Sur ce point, je renvoie à l'ouvrage déjà cité de R. AÉLION 1983.

⁷²² O. TAPLIN 1977a, p. 39-49.

⁷²³ J. DE ROMILLY 1961.

Euripides adapts to the use of the individual actor, also, what Aeschylus indicated for the action of a whole chorus »⁷²⁴.

Sur la foi de ce constat, qui place Sophocle en retrait⁷²⁵ et qui prend à juste titre en compte l'importance grandissante de l'acteur aux dépens du chœur sur la scène tragique, comparons donc l'expression de la supplication et de la lamentation chez Eschyle avec ce que nous avons dit de l'expression de ces gestes chez Euripide dans la première partie.

Supplication et lamentation rituelles sont de fait principalement l'apanage du chœur dans les pièces d'Eschyle et représentent les mouvements dramatiques les plus marqués dans les pièces qui précèdent l'*Orestie*. Si, comme nous l'avons vu dans la première partie, Euripide a abondamment développé la supplication et la lamentation individuelles, il a également repris ponctuellement cet usage du geste collectif, tandis que son traitement du geste individuel en garde, me semble-t-il, quelques traces. C'est cette influence d'Eschyle que nous chercherons à apprécier, tout en montrant l'inflexion décisive qu'Euripide a donnée au geste dans le langage dramatique.

1.1. La supplication collective à l'autel

La principale forme de supplication que l'on trouve parmi ces gestes collectifs est celle que nous avons définie comme « supplication à l'autel » : par le contact avec l'autel ou la statue du dieu, le suppliant trouve un refuge immédiat contre des poursuivants, et ce contact décisif avec un élément sacré du pays appartenant au supplié lui permet d'exercer sur ce dernier une force contraignante pour exaucer ses prières. Selon R. Aélion, c'est Eschyle qui a donné, dans les *Suppliantes*, à ce motif gestuel une « forme dramatique assez bien fixée », en d'autres termes un « schéma » qu'Euripide a repris à des fins différentes dans les *Héraclides* puis dans ses *Suppliantes*⁷²⁶. Examinons donc, dans ces pièces où le thème de la supplication constitue l'action tout entière, sous les variations dans la mise en œuvre du schéma qu'a bien dégagées R. Aélion, l'expression des gestes qui composent cette supplication.

Euripide s'est manifestement souvenu du tableau de supplication que présentent les *Suppliantes* d'Eschyle, lorsqu'il en a fait le motif scénique d'ouverture de deux de ses pièces⁷²⁷.

⁷²⁴ F.L. SHISLER 1945, p. 396.

⁷²⁵ Ce constat est à nuancer en ce qui concerne la supplication, si l'on pense au tableau de suppliants qui ouvre l'*Œdipe Roi*. Pour la lamentation, ces gestes « extravagants » sont seulement évoqués discursivement (cf. SOPH. *Él.* 89-90).

⁷²⁶ R. AÉLION 1983, p. 15-61.

⁷²⁷ Je laisse de côté le tableau de supplication qui ouvre l'*Héraclès furieux* dans la mesure où, comme nous l'avons vu dans la première partie, au motif de la supplication se mêle étroitement celui de la prostration pour accentuer encore l'effet pathétique : ces suppliants couchés à terre n'ont guère plus de ressemblance avec le

Ce tableau scénique, contrairement à ce que nous avons fait apparaître jusqu'à présent chez Eschyle et qui nous a fait parler à propos des gestes individuels de contact d'une autonomie de la représentation chez lui, est très précisément inscrit dans le texte eschyléen. Dans la monodie qui tient lieu de prologue, l'attitude du chœur est définie par le coryphée comme la posture rituelle de suppliant à travers l'évocation des « rameaux ceints de laine », « attributs des bras suppliants » auxquels le déictique accorde un fort effet de présence (*Suppl.* 21-23 σὺν τοῖσδ' ἱκετῶν / ἐγχειριδίους, / ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν). L'adjectif ἐγχειρίδιος qui qualifie l'objet rituel est doublement remarquable. Comme le note A. Moreau, il est d'une part forgé par Eschyle à partir du substantif τὸ ἐγχειρίδιον, qui est ici pris dans son sens étymologique d'« objet que l'on tient dans les mains » mais qui désigne en un sens spécifique courant un petit poignard « facile à dissimuler » : l'adjectif appliqué aux rameaux semble donc inverser la signification de l'objet⁷²⁸. C'est d'autre part cet adjectif qui dit le geste de porter les rameaux : celui-ci se trouve donc placé dans la dépendance de l'objet qui concentre toute la symbolique du rite. Observons ensuite le dynamisme avec lequel, à partir de ce premier élément concret, se met peu à peu en place le tableau complet de la supplication, sous les yeux des spectateurs. Après que le chœur a chanté son angoisse et accompagné ce chant de mouvements de danse probablement vifs, Danaos invite ses filles à « s'asseoir sur ce tertre consacré aux dieux d'une cité » (*Suppl.* 188-189 πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν, avec une nouvelle utilisation du déictique), dans l'idée que, « plus sûr qu'un rempart, un autel est un infrangible bouclier » (*Suppl.* 190 κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος) : c'est lui qui dirige le mouvement, pressant la marche des jeunes filles (*Suppl.* 191 ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε) puis répétant son exhortation à s'asseoir après que le mouvement a été retardé par le salut adressé aux dieux (*Suppl.* 224 ἕξεσθε). Lorsqu'entre le Roi, le tableau est donc constitué selon les règles de la supplication rituelle collective : les suppliantes sont assises sur le tertre sacré, leurs rameaux à la main.

Si ces précisions autour du mouvement scénique des choreutes sont frappantes dans la pièce d'Eschyle, plus remarquable encore est le traitement du geste de tenir les rameaux, cet objet sur lequel l'accent est porté dès les premiers mots de la pièce et qui est doté d'une importance sans équivalent chez Euripide. La première expression du geste, condensée dans

chœur suppliant d'Eschyle.

⁷²⁸ Comme le montre A. MOREAU (1985, p. 58-59), il s'agit d'une arme volontiers employée pour tuer par ruse : « c'est pourquoi le rameau d'olivier que les Danaïdes tiennent dans les mains pourrait bien préparer le poignard assassin ».

l'adjectif ἐγχειρίδιος, est tout d'abord développée par Danaos qui, tout en pressant le mouvement vers le terre, dicte à ses filles l'attitude qu'il sied d'adopter en pareille situation :

Ἄλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε καὶ λευκοστεφεῖς
ἰκτηρίας, ἀγάλματ' Αἰδοίου Διός,
σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων
αἰδοῖα καὶ γοεδνά καὶ ζαχρεῖ' ἔπη
ξένους ἀμείβεσθ', ὡς ἐπήλυδας πρέπει...

« allons, hâtez-vous, et, vos rameaux aux blanches guirlandes, attributs de Zeus Suppliant, pieusement tenus sur le bras gauche, répondez aux étrangers en termes suppliants, gémissants et éplorés, ainsi qu'il convient à des arrivants... »⁷²⁹

Le geste ainsi précisé par le participe ἔχουσαι et la mention de la main gauche est ensuite reformulé par le Roi, qui décrit la scène qui s'offre à sa vue et l'on notera l'écho de l'adjectif λευκοστεφεῖς qualifiant les rameaux :

τί φῆς ἰκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν,
λευκοστεφεῖς ἔχουσα νεοδρέπτους κλάδους;

« que demandes-tu donc en suppliante aux dieux de la cité, avec ces rameaux frais coupés aux bandelettes blanches ? »⁷³⁰

Enfin, c'est encore la mention des rameaux et du geste qui dit leur manipulation qui ratifie la décision finale du Roi de se garder de la colère de Zeus Suppliant en protégeant celles qui l'implorent : aussitôt sa décision prise, il ordonne que Danaos « [prenne] vite en [ses] bras ces rameaux et [aille] les déposer sur d'autres autels de [leurs] dieux nationaux »⁷³¹ :

κλάδους γε τούτους αἴψ' ἐν ἀγκαλαῖς λαβών
βωμούς ἐπ' ἄλλους δαιμόνων ἐγχωρίων
θές

Sous la précision et la répétition de l'expression du geste, je voudrais surtout souligner la mobilité du regard porté sur le geste, car c'est un procédé qui nous est apparu, lors de l'examen stylistique des motifs gestuels chez Euripide, caractériser la présentation des tableaux de supplication à l'autel, qu'elle soit individuelle ou collective. Nous avons vu qu'à

⁷²⁹ *Suppl.* 191-195.

⁷³⁰ *Suppl.* 332-333.

⁷³¹ *Suppl.* 481-483.

un premier regard porté par le suppliant sur son propre geste répondait généralement le regard porté par autrui sur l'attitude du suppliant, en une correspondance entre description subjective et description objective du geste qui renforçait l'effet pathétique recherché, cet effet étant comme anticipé, puis réalisé. Or il semble que ce procédé est déjà récurrent dans la mise en scène des gestes collectifs de la supplication chez Eschyle et l'on peut se demander si Euripide a développé un procédé de mise en relief d'une pose scénique qu'il a perçu chez son prédécesseur ou si ce procédé est comme inhérent à la nature d'une posture où l'on se constitue en objet de spectacle. Qu'il s'agisse d'un emprunt ou non, il semble bien que s'opère ici une rencontre entre les deux poètes à propos de l'expression du geste de la supplication et du rayonnement dramatique qui lui est donné.

C'est ainsi, nous l'avons vu, que dans les *Héraclides*, la déclaration initiale d'Iolaos :

ἰκέται καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν

« en suppliants, nous restons assis à l'autel des dieux »⁷³²

est reprise en écho par le coryphée qui présente le tableau scénique à Démophon :

ἰκέται κάθηνται παῖδες οἶδ' Ἡρακλέους

βωμὸν καταστέψαντες, ὡς ὄραξ, ἄναξ

« ces suppliants qui sont ici assis sont les enfants d'Héraclès et ils ont couronné l'autel de feuillages, comme tu le vois, Seigneur. »⁷³³

Nous voyons apparaître ce faisant de profondes différences par rapport à la mise en scène du geste chez Eschyle. Comme l'a bien souligné R. Aéliou⁷³⁴, le groupe des suppliants est un groupe d'enfants muets dans les *Héraclides* et c'est Iolaos, leur porte-parole, qui apparaît comme le véritable suppliant de la pièce : il tient le rôle qui était celui du chœur chez Eschyle, tandis que le chœur des vieillards de Marathon se présente comme l'observateur extérieur qui, en relayant la supplication auprès du chef de la cité, « double le protecteur ». Le groupe muet n'est plus qu'un objet de spectacle destiné à susciter visuellement la pitié, sorte d'argument pathétique dans le plaidoyer d'Iolaos pour introduire le geste final de supplication qui est un geste adressé à titre individuel : après avoir invité Démophon, en une incise insistante, à regarder les fils d'Héraclès (*Hclid.* 225 βλέψον πρὸς αὐτοὺς βλέψον), Iolaos entoure de ses mains ses genoux et touche son menton (*Hclid.* 226-227 ἀλλ' ἄντομαί σε καὶ καταστέρω

⁷³² *Hclid.* 33.

⁷³³ *Hclid.* 123-124.

⁷³⁴ Cf. R. AÉLION 1983, p. 21-45.

χεροῖν, / μή, πρὸς γενείου...)). Si, comme nous l'avons déjà observé, le verbe καταστέφω souligne bien le parallélisme entre les deux formes de supplication, la supplication collective, ainsi réduite au rang de spectacle pathétique, est vidée de sa puissance contraignante rituelle au profit d'une supplication individuelle, qui repose essentiellement sur le contact physique d'individu à individu. L'expression du geste prime ensuite largement sur celle de l'objet rituel dans les *Héraclides* : c'est ce que me semble révéler l'expression βωμὸν καταστέφαντες où le rameau, cet objet rituel que nous avons vu si fortement souligné dans les *Suppliantes*, n'est plus qu'implicite, tandis que l'expression du geste suppliant « s'asseoir à l'autel » revient comme un véritable *leitmotiv* dans les discours rhétoriques des *Héraclides*⁷³⁵. Enfin, et c'est un trait qu'a également mis en lumière R. Aélion, à la composition dynamique du tableau des *Suppliantes* et à l'émotion que traduisait l'exposition lyrique dans laquelle était insérée la première expression du geste, s'oppose l'ouverture statique des *Héraclides* qui propose dans le prologue un tableau constitué de suppliants déjà assis à l'autel – même s'il a fallu composer ce tableau sous les yeux des spectateurs en l'absence de rideau masquant les préparatifs de la pièce – et une description du geste très prosaïque, en trimètres iambiques, dont la reprise comme *leitmotiv* souligne la fonction plus rhétorique qu'émotive.

Le cas des *Suppliantes* d'Euripide est des plus intéressants. Pour reprendre les analyses de R. Aélion, il semble rejoindre le modèle eschyléen puisque, comme chez Eschyle, le chœur est constitué par les suppliants, groupe de femmes accompagné d'un homme, tout en offrant une complexité nouvelle dans le schéma de la supplication, par une série de dédoublements : il s'opère tout à la fois un dédoublement de la scène de supplication, provoqué par le refus que commence par opposer Thésée à Adraste, un dédoublement des suppliants, la supplication des mères succédant à celle, manquée, d'Adraste, et un dédoublement des protecteurs, entre Aethra et Thésée. Comme le précise très justement R. Aélion, « le dédoublement est plus complexe encore : c'est avant le prologue qu'Aethra a reçu les prières des suppliantes et que son rôle doublait celui de Thésée, maintenant, émue par leurs larmes, elle intervient auprès de Thésée, elle sert ainsi en quelque sorte de porte-parole aux suppliantes ; c'est le rôle d'Adraste qu'elle double, et elle sait se montrer plus convaincante que lui »⁷³⁶. L'originalité de cette supplication me semble encore résider dans la superposition de deux formes de supplication : il s'agit pour les mères à la fois de supplication à l'autel et de supplication aux genoux du supplié, en l'occurrence Aethra qui se tient elle-même auprès des autels où elle venait

⁷³⁵ cf. *Hclid.* 196, 508, 955.

⁷³⁶ R. AÉLION 1983, II p. 34.

sacrifier. Comme dans les *Héraclides*, le tableau est déjà constitué à l'ouverture de la pièce et c'est Aethra qui prononce le monologue d'exposition : elle y décrit ces vieilles femmes qui « avec une branche de suppliant se jettent à [ses] genoux » (*Suppl.* 10 ἰκτῆρι θαλλῶ προσπίτνουσ' ἔμὸν γόνυ), ainsi que sa propre attitude figée :

Δεσμὸν δ' ἄδεσμον τόνδ' ἔχουσα φυλλάδος
 μένω πρὸς ἀγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεᾶν
 Κόρης τε καὶ Δήμητρος, οἰκτείρουσα μὲν
 πολιὰς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων,
 σέβουσα δ' ἱερὰ στέμματ'

« Enchaînée non par des liens mais par ces rameaux, je demeure devant les saints autels des deux déesses, Déméter et Koré, tant par pitié pour ces mères aux cheveux blancs privées de leur enfant, de leur fils, que par respect pour les bandelettes sacrées. »⁷³⁷

C'est sur cette double forme de supplication que joue l'expression du geste. Dans le chant du chœur qui tient lieu de *parodos*, les mères mettent en parallèle leur supplication à Aethra :

ἰκετεύω σε, γεραιά,
 γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς
 γόνυ πίπτουσα τὸ σόν

« De vieille femme à vieille femme, je te supplie, et me jette à tes genoux. »⁷³⁸

et leur supplication à l'autel des dieux, par la reprise d'un composé de πίπτω :

ὀσίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτου-
 σα προσαιτοῦσ' ἔμολον δε-
 ξιπύρους θεῶν θυμέλας·

« Non par piété, mais par nécessité, je suis venue, suppliante, me jeter au pied des autels qui accueillent la flamme sacrée. »⁷³⁹

La description objective de Thésée qui exprime son étonnement en voyant « [sa] vieille mère assise à l'autel, avec des femmes étrangères » (*Suppl.* 92-94 ὀρῶ... / μητέρα γεραιὰν βωμίαν ἐφημένην / ξένους θ' ὁμοῦ γυναικας) fait ressortir toute la singularité et

⁷³⁷ *Suppl.* 32-36.

⁷³⁸ *Suppl.* 42-44.

⁷³⁹ *Suppl.* 63-64. Il serait tentant, pour renforcer le parallélisme entre les deux énoncés, de garder la leçon de L (προσπίπτουσα).

l'ambiguïté de la position d'Aethra. Vue de l'extérieur, cette position est en effet autant celle d'une suppliante, comme le montrent l'expression qualifiant la position assise à l'autel (βωμίαν ἐφημένην) et l'intégration dans le groupe des étrangères (θ' ὁμοῦ), et comme le confirmera par la suite son intercession auprès de Thésée, que celle d'une suppliée sur laquelle s'exerce, par le biais des rameaux, une contrainte presque hostile, comme en fait état Aethra elle-même :

ἱκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις
φρουροῦσί μ', ὡς δέδορκας, ἐν κύκλῳ, τέκνον

« Avec leurs rameaux suppliants, elles m'assiègent et m'encerclent, tu le vois, mon fils. »⁷⁴⁰

Dans cette première relation de supplication, des mères à Aethra, Euripide semble s'être souvenu du rôle dramatique et de la présence scénique qu'ont les rameaux dans les *Suppliantes* d'Eschyle : s'ils sont également utilisés ici, ils n'ont toutefois pas le relief que leur donnait le langage eschyléen et ne font qu'accompagner et appuyer l'attitude suppliante. Remarquons enfin la façon dont le regard porté par le supplié sur le suppliant (Aethra sur les mères) est déplacé vers le regard que porte le suppliant sur lui-même (les mères), avant de se reporter, d'abord objectivement (Thésée sur Aethra) puis subjectivement (Aethra), sur le supplié qui exerce lui-même une fonction intermédiaire de suppliant (Aethra) et s'emploie ainsi à faire à son tour pression sur le véritable destinataire de la supplication (Thésée).

Puisqu'Adraste n'est pas, comme dans les *Héraclides*, le porte-parole des suppliantes mais joue, pour reprendre la formule de R. Aéliion, « son propre rôle de roi vaincu »⁷⁴¹, la supplication qu'il adresse à Thésée n'apparaît pas comme une annexion de la supplication collective ; bien au contraire, son échec ne fait que retarder et mettre en valeur le second acte de supplication, celle des mères, qui rejoue le geste d'Adraste. Nous avons vu dans l'étude stylistique de la première partie que se présentait ici un cas unique d'auto-exhortation rituelle (*Suppl.* 272 ἀντίασον γονάτων ἐπι χεῖρα βαλοῦσα, « va presser tes bras à ses genoux »), reprise sur le mode de l'apostrophe et de la déclaration rituelles quelques vers plus loin :

πρός <σε> γενειάδος, ὦ φίλος [...]
ἀντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνυ καὶ χεῖρα δειλαία [...]
περὶ σοῖσι

⁷⁴⁰ *Suppl.* 102-103.

⁷⁴¹ R. AÉLION 1983, p. 32.

γούνασιν ὧδε πίτνω

« par ton menton, ami [...] je t'implore, en serrant tes genoux et ta main, malheureuse !

[...] je me jette ainsi à tes genoux et les entoure. »⁷⁴²

Dans ce court chant astrophique des mères qui marque un moment de tension extrême, comme le note C. Collard⁷⁴³, et où la solennité des dactyles soutient l'expression rituelle du geste, notons l'emploi de la première personne du singulier. Elle ne saurait surprendre dans un tel épanchement d'émotion destiné à fléchir Thésée, si l'on se fonde sur le lien établi par M. Kaimio entre l'utilisation par le chœur de cette première personne du singulier et la description d'une émotion intense : c'est ainsi que le singulier se trouve employé dans les *Suppliantes* pour mettre en valeur le caractère personnel de la douleur de ces mères qui pleurent leur fils, à côté de la première personne du pluriel qui souligne la communauté de leur sort⁷⁴⁴. Et il s'agit précisément dans ces vers, pour reprendre sa formule, d'un cas où « *the imperatives usually addressed to other choreutai have become real* » « *Selbstanrede* » of the *chorus* ». Or cette première personne me semble avoir une fonction très précise dans l'expression du geste : elle permet de concilier, sur le plan de l'expression poétique qui suscite la représentation mentale des spectateurs, le mode collectif de la supplication⁷⁴⁵ et l'idée d'un contact physique décisif dans la supplication aux genoux. Si l'on peut donc penser qu'en ce qui concerne la représentation scénique, une supplication collective adressée par le chœur à un personnage unique ne peut être que figurative, l'on voit comme le langage dramatique s'emploie ici à faire ressentir comme effective, alors même qu'un simple déplacement collectif du chœur à proximité de l'acteur jouant Thésée devait produire un effet remarquable⁷⁴⁶.

Nous pouvons rapprocher ce cas de supplication collective d'un autre tableau eschyléen de supplication, dont l'expression est tout à fait remarquable : c'est celui que présente la première partie des *Sept contre Thèbes* et qui pose lui aussi la question du contact physique, cette fois à l'égard des statues des dieux.

Après un prologue où Étéocle a rationnellement exposé le danger et invoqué

⁷⁴² *Suppl.* 277-278 et 284-285.

⁷⁴³ Cf. C. COLLARD 1975, *comm. ad loc.*

⁷⁴⁴ Cf. M. KAIMIO 1970, p. 60-70. Sur la tension singulière entre l'emploi de la première personne du singulier et du collectif dans les *Suppliantes* d'Euripide, cf. p. 76-78 ; sur ces vers, p. 133.

⁷⁴⁵ Selon M. KAIMIO (1970, p. 133), il n'y a pas lieu de supposer, comme le fait C. COLLARD (1975, *comm. ad loc.*), que les vers 271-285 doivent être répartis entre deux demi-chœurs.

⁷⁴⁶ C. COLLARD (1975 I. Intr. p. 17) souligne ainsi au sein de la pièce l'exceptionnelle fluidité du mouvement entre la *skênè* et l'*orchestra*, « *Euripides using theatrical resources to emphasise the Chorus' real involvement in its action* ».

brièvement le secours des dieux, la *parodos* impose un brusque changement de ton : rythme, vocabulaire et images concourent à créer d'emblée une impression d'irruption et de désordre⁷⁴⁷. Ainsi à l'évocation de l'assaut, hors-scène, de « cette foule de cavaliers » qui « se rue » contre les portes de Thèbes (*Sept.* 80 πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας et le déictique soutient l'effet de présence dans la représentation mentale du mouvement), correspond sur scène le spectacle de ces femmes qui, face à Étéocle dans le premier épisode, se décriront elles-mêmes comme étant venues « se ruer sur les vieilles statues des dieux » vraisemblablement érigées dans l'*orchestra* (*Sept.* 211-212 ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἄρ-/ χαῖα βρέτη). Prenons la première mention d'un tel mouvement au sein du chant d'angoisse dominé par les dochmies qui occupe la *parodos* :

πότερα δῆτ' ἐγὼ
ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων;
ὠ μάκαρες εὐεδροί,
ἀκμάζει βρετέων
ἔχουσθαι·

« Que puis-je, moi, que tomber à genoux devant les statues de nos dieux ? O Bienheureux fidèles à vos sanctuaires, je m'attache à vos statues ; car l'heure presse »⁷⁴⁸.

La forme interrogative initiale de l'énoncé gestuel révèle l'ampleur de l'émotion qui étreint ces femmes, leur terreur et leur confusion. C'est encore ce que fait apparaître l'expression d'un second geste suppliant :

πέπλων καὶ στεφάνων
πότ', εἰ μὴ νῦν, ἀμφὶ λιτάν' ἔξομεν;

« Quand donc, si ce n'est à cette heure, aurons-nous recours aux supplications des voiles et des guirlandes ? »⁷⁴⁹

Examinons la nuance introduite d'un énoncé à l'autre par l'emploi de la première personne du singulier ou du pluriel. M. Kaimio interprète l'utilisation du singulier comme une marque d'émotion et de confusion de la part du chœur, qui ne présente pas encore l'unité qu'il aura

⁷⁴⁷ Pour l'analyse des éléments métriques et rythmiques qui concourent à créer cette impression de terreur panique dans la *parodos*, cf. L. LUPAS et Z. PETRE 1981, p. 40-70.

⁷⁴⁸ *Sept.* 94-102. Je suis ici le texte de D. Page.

⁷⁴⁹ *Sept.* 101-102.

dans la prière collective⁷⁵⁰. L'on peut également montrer à nouveau le lien spécifique qui s'établit entre la première personne du singulier et l'expression d'un geste de contact physique dans la supplication collective. Il s'agit en effet pour les femmes du chœur de se jeter à genoux devant les statues des dieux et d'établir un contact décisif avec elles en les « tenant » : c'est bien ce que dit le verbe ἔχω construit avec le génitif de la partie que l'on touche (βρετέων ἔχουσαι). Or si dans les mêmes conditions scéniques et dramatiques, rien ne permettrait de mettre en doute l'exécution d'un tel geste de la part d'un seul personnage⁷⁵¹, dans le cas d'un chœur entier de suppliantes, la dimension collective du geste, la vision d'un groupe compact de femmes autour des statues et l'agitation générale qui répond à l'émotion du chant, semble primer sur le contact effectif avec ces statues. Aussi, alors que les mots qui disent le geste précis de supplication prennent leur pleine valeur performative, puisque dire le contact sacré sur scène revient à l'instaurer⁷⁵², l'emploi du singulier vient, comme nous l'avons observé dans les *Suppliantes* d'Euripide, accentuer l'impression d'une véritable relation individuelle de contact au sein de cette supplication collective.

C'est autour de ce geste et du tableau pathétique ainsi composé qu'est construite la confrontation, dans le premier épisode, entre les femmes groupées autour des statues et Étéocle, dont aucun mouvement n'est, par contraste, suggéré tout au long de la scène. Ses paroles confirment en revanche d'un point de vue objectif le mouvement de panique des femmes vers les statues et leur attitude suppliante. Il leur reproche de semer la panique, de « [se] jeter sur les statues des dieux thébains avec des cris, des hurlements » (*Sept.* 185-186 βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν / αὔειν, λακάζειν;) et dans la correspondance étroite avec le ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων du chœur se fait entendre à nouveau le jeu d'écho entre description subjective et description objective qui caractérise l'expression de la supplication « à l'autel » ; il désigne du déictique leurs « courses éperdues par la ville » (*Sept.* 191 τὰσδε διαδρόμους φυγὰς) ; enfin il les blâme de continuer à proférer des paroles de mauvais augure en « touchant » les dieux (*Sept.* 258 παλινστομεῖς αὖ θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων;) avant de leur ordonner de se détacher des statues (*Sept.* 265

⁷⁵⁰ M. KAIMIO 1970, p. 115-116.

⁷⁵¹ Pensons au geste d'Andromaque dans la pièce d'Euripide qui s'ouvre sur le tableau de l'héroïne « assise » dans le sanctuaire de Thétis (*Andr.* 44 θάσσω et 117 θάσσεις) et « entourant, en suppliante, de ses bras la statue de la déesse » (*Andr.* 115 πρὸς τὸδ' ἀγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρα βαλοῦσα).

⁷⁵² Sur l'analogie entre geste symbolique codifié et acte rituel dont l'énoncé modifie le contexte extralinguistique, cf. J.L. AUSTIN 1962, que cite C. MARZOLO 1996, n. 14 p. 28 (ici dans la traduction de G. Lane, éd. du Seuil) : « énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire ».

ἐκτὸς οὔσ' ἀγαλμάτων). On peut toutefois se demander à quel moment les femmes obéissent à cette injonction d'Étéocle et s'écartent des statues, tant dans le chant suivant du chœur dominant encore la crainte et l'angoisse, en tableaux visionnaires de panique et de désordre.

Les gestes de supplication sont donc nettement indiqués dans le langage eschyléen et il apparaît que, si J. de Romilly a justement souligné la différence de tonalité entre le geste de la supplication chez Eschyle (« geste d'appréhension, et presque de terreur ») et chez Euripide (geste de « détresse permanente de qui se sait sans protection »)⁷⁵³, et si R. Aéliion comme D. Aubriot-Sévin ont bien montré l'évolution de la conception religieuse de la supplication que révèle le traitement dramatique des deux poètes⁷⁵⁴, Euripide s'est souvenu très précisément des procédés de mise en scène du geste collectif chez son prédécesseur (précision des mouvements, jeu d'écho entre description objective et subjective, usage de la première personne), notamment dans ses *Suppliantes* et les a également utilisés pour décrire les gestes de la supplication individuelle, à laquelle il a donné, nous l'avons vu dans la première partie, une précision et une singularité poétiques remarquables. Nous pouvons toutefois retenir de cette comparaison qu'Eschyle ne s'attache pas à mettre en scène pour eux-mêmes les gestes de la supplication et que dans le langage eschyléen de la supplication, l'accent porte sur l'objet ou sur les sentiments d'angoisse et de crainte plutôt que sur le geste lui-même et c'est un point que nous approfondirons plus loin. Nous avons pu observer à quel point leur expression était chargée des marques stylistiques et poétiques des émotions et des sentiments qui les dictent. Relevons encore, après l'adjectif ἐγχειρίδιος qui qualifiait le rameau rituel, l'adjectif χειροτόνους qui qualifie les prières (λιτάς) formulées dans le prolongement de la supplication : dans ces « prières offertes les bras tendus », l'expression du geste précise et appuie la parole rituelle qui est première. Et il n'est que de comparer cette belle expression condensée avec la pleine affirmation du geste qui accompagne les mots de la prière dans les *Héraclides* (*Hclid.* 498-499 ἐγὼ δὲ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δικῶν / αὐδῶ) pour

⁷⁵³ J. DE ROMILLY 1961, p. 83 où elle reprend les analyses de F.L. Shisler.

⁷⁵⁴ R. AÉLION 1983, II p. 18-45 ; D. AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 485 : « Euripide, tout en donnant à sa tragédie le même titre IKETIDES, entreprit de bâtir une pièce fondée sur d'autres ressorts que celle d'Eschyle : celle-ci nous faisait mesurer le poids de la contrainte rituelle, indépendamment de tout argument avancé, de toute pression accompagnée d'effet pathétique. Euripide au contraire nous montre l'autorité des rites insuffisante ou incertaine, Aethra interdite, Thésée hésitant à l'idée de lier le sort de sa cité à celui de l'imprudent Adraste ; en sorte qu'il devient nécessaire d'argumenter, d'apitoyer pour persuader un roi qui n'en aura que plus de mérite à choisir le parti de la générosité ».

mesurer le plein développement de l'expression du geste chez Euripide.

1.2. Gestes collectifs de lamentation

Tandis que l'Électre de Sophocle mentionne brièvement le seul geste de se frapper la poitrine, dont elle a l'habitude d'accompagner ses chants de deuil⁷⁵⁵, ce sont les mêmes manifestations extrêmes du deuil féminin qu'Eschyle et Euripide ont mises en scène dans leurs tragédies : se frapper la tête et la poitrine, se lacérer les joues, déchirer ses vêtements. La lamentation rituelle est une manifestation traditionnellement collective en Grèce antique, aussi ces gestes rituels semblent intrinsèquement liés sur la scène tragique au chœur qui représente cette collectivité. Il convient toutefois de distinguer avec V. Di Benedetto et E. Medda les situations dramatiques où le deuil touche la communauté ou son chef et celles où il frappe un individu ou une famille⁷⁵⁶ : dans le premier cas, il revient au chœur de lancer le signal du deuil et de mener les gestes rituels de la lamentation, selon le rôle traditionnel de l'ἐξάρχων, et c'est que l'on peut voir notamment dans les tragédies d'Eschyle⁷⁵⁷ ; dans le second, ce rôle incombe au personnage, tandis que le chœur a une position subalterne. Si le chœur n'occupe plus chez Euripide une place aussi prépondérante dans l'action dramatique, et si l'importance de la lamentation individuelle a été bien soulignée dans son théâtre⁷⁵⁸, le chœur garde pourtant dans certaines pièces l'initiative de la lamentation.

C'est ce que l'on constate sans surprise dans les *Suppliantes*, seule tragédie d'Euripide où le chœur est l'un des personnages principaux du drame et où les mères qui le composent mènent la lamentation sur leur fils mort, tantôt sur le mode de l'exhortation, tantôt sur le mode de la déclaration. Le chœur exerce également sa fonction rituelle dans les *Troyennes*, où est accentuée la communauté de sort entre le chœur de captives et Hécube qui n'est plus que l'une d'elles, mais pour cette fois partager et amplifier la douleur individuelle du personnage. L'exhortation à la lamentation que lance le chœur sur le corps du petit Astyanax témoigne de cette solidarité et de cette compassion, amplifiant le cri lancé précédemment par la vieille

⁷⁵⁵ *Él.* 89-90.

⁷⁵⁶ V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002 (1997).

⁷⁵⁷ Il est une exception, notable, chez Eschyle dans l'*exodos* des *Perses* où l'on trouve un chant alterné entre Xerxès et le chœur et où Xerxès, en dirigeant les gestes de la lamentation, réaffirme son rôle de souverain à l'égard de ses conseillers (*Pers.* 1054-1065).

⁷⁵⁸ Dans l'*Hécube*, la vieille mère prélude elle-même aux lamentations sur le corps de son fils Polydore (*Héc.* 684-685 ὃ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι γόων), lamentations qui ne sont relayées que par des paroles de compassion de la part du chœur. Sur la prédilection d'Euripide pour les réactions « personnelles, directes », et sur le deuil qui, dans les *Phéniciennes*, « va d'individus en individus au lieu de se symboliser en un chant collectif et religieux », cf. J. DE ROMILLY 1961, p. 25.

reine à l'annonce de son propre sort (*Tr.* 279 ἄρασσε κρᾶτα κούριμον « frappe violemment ta tête rasée ») par la répétition du verbe (*Tr.* 1235-1236 ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα « frappe, frappe ta tête ») avant de reprendre dans le vers suivant (*Tr.* 1236 πιτύλους διδοῦσα χειρός « en battant de ta main ») un autre cri qu'Hécube avait lancé, anticipant le deuil, dès la sortie de scène de l'enfant (*Tr.* 793-794 τάδε σοι δίδομεν / πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους « à toi je dédie ces coups que je porte sur ma tête et ceux dont je frappe ma poitrine »). C'est enfin dans deux pièces de la fin de la carrière d'Euripide, où l'on souligne habituellement la marginalisation du chœur, que ce dernier renoue avec la lamentation rituelle : celle-ci se fait l'expression de la sympathie qui unit à la famille d'Œdipe un chœur composé d'étrangères dans les *Phéniciennes*⁷⁵⁹, comme aux enfants d'Agamemnon le chœur de jeunes Argiennes dans l'*Oreste*, soulignant peut-être encore davantage par cette implication paradoxale l'isolement des protagonistes à l'écart de toute communauté naturelle. Dans les *Phéniciennes*, le chœur ponctue l'annonce faite par le messager de la mort de Jocaste par deux vers lyriques qui font soudain éclater toute l'émotion :

ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτόν,
ἐπὶ κᾶρα τε λευκοπήχεις κτύπους χερσῶν.

« Élevez, élevez vos lamentations, et que résonnent sur votre tête des coups de vos blanches mains. »⁷⁶⁰

Quant à l'*Oreste*, je suis l'analyse d'E. Medda en attribuant au chœur les deux strophes qui suivent l'annonce du verdict rendu par l'assemblée des Argiens contre Oreste et sa sœur⁷⁶¹. C'est à lui qu'il revient donc de donner d'une manière analogue, sur le mode déclaratif, le signal de la lamentation :

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία,
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχά διὰ παρηίδων
αἵματηρὸν ἄταν,

⁷⁵⁹ Sur l'implication émotionnelle des Phéniciennes dans le deuil qui frappe la famille des Labdacides comme dans la joie que le retour de Polynice provoque au début de la pièce, où le chœur prélude à la monodie de Jocaste, cf. C. MAUDUIT 2008, p. 19. Sur la voix du chœur dans les *Phéniciennes*, cf. également C. NANCY 1986, p. 461-479.

⁷⁶⁰ *Phén.* 1350-1351. C. MAUDUIT (2008, p. 19) souligne l'absence de « transition musicale » et « l'irruption du chant » au sein même d'une partie parlée, qui « [rend] compte des brusques montées d'émotion qui submergent ses personnages ».

⁷⁶¹ Cf. E. MEDDA 1989, p. 114 où il met en parallèle cet emploi de κατάρχομαι lié à la fonction d'ἐξάρχων du chœur avec celui que l'on rencontre en *Andr.* 1197-1198 (ὄττοτοτοτοτοῦ, θανόντα δεσπότην γόοις / νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω).

κτύπον τε κρατός.

« Je prélude à la plainte funèbre, ô terre des Pélasges, en portant mon ongle blanc à travers mes joues – sanglant égarement ! – et des coups sur ma tête »⁷⁶².

Voici les cas où, sous une implication dramatique du chœur certes différente au sein de l'action, Euripide semble renouer directement avec la lamentation collective eschyléenne. Or je voudrais montrer ici à quel point l'expression même du geste de lamentation, qu'elle soit individuelle ou collective, présente des analogies sémantiques et stylistiques fortes d'Eschyle à Euripide.

Commençons par une remarque à propos de l'énonciation. À côté d'exhortations rituelles comme celles qu'adresse Xerxès au chœur des *Perses* (*Pers.* 1054-1065), qui constituent une situation dramatique très particulière, ou celle que s'adressent à elles-mêmes les femmes qui composent le chœur des *Sept contre Thèbes*, sur laquelle nous reviendrons (*Sept.* 854-856), c'est sur le mode déclaratif que sont généralement mentionnées les manifestations de la lamentation féminine chez Eschyle. Dans la *parodos* des *Choéphores*, les femmes du chœur évoquent ainsi le martèlement de mains, dont elles sont chargées d'accompagner les libations, montrent leurs joues déchirées par leurs ongles et leurs vêtements en lambeaux⁷⁶³; et cette façon de présenter d'emblée, à l'ouverture de la pièce, une attitude générale de lamentation, en montrant (*Ch.* 24 *πρέπει παρής...*) le résultat de gestes déjà accomplis, peut être comparée avec la façon dont, dès les premiers mots du chant qui sert de *parodos*, les mères qui composent le chœur des *Suppliantes* d'Euripide attirent le regard d'Aethra sur les « écorchures faites de [leurs] propres mains, qui rident leurs tempes grises » (*Suppl.* 48-50 *ἔσιδοῦσ'.../ ῥυ-/σὰ δὲ σαρκῶν πολιᾶν / καταδρύμματα χειρῶν*). Mais ce sont surtout les gestes mis en scène dans le *kommos* sur le tombeau d'Agamemnon qui nous intéresseront, dans la mesure où ils donnent à voir les gestes accomplis par les pleureuses :

⁷⁶² *Or.* 960-963.

⁷⁶³ *Ch.* 22-31 *ἰαλτός ἐκ δόμων ἔβην*
χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ·
πρέπει παρής φοίνισσ' ἄμυγ-
μοῖς ὄνουχος ἄλοκι νεοτόμῳ· [...]
λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων
λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν
προστέρνῳ στολ-
μῶ πέπλων, ἀγελάστοις ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

« Un ordre m'envoie hors du palais accompagner des offrandes funèbres d'un battement de bras rapide. Voyez : sur ma joue aux entailles sanglantes l'ongle a tracé de frais sillons – car les sanglots, c'est chaque jour que s'en nourrit mon cœur – et, faisant crier le lin des tissus, ma douleur a mis en lambeaux les voiles drapés sur mon sein : toute joie m'a fuie à jamais sous les maux qui m'ont frappée ».

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον, ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας·
ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτ' ἄρ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα
ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπιρροθεῖ
κροτητὸν ἄμὸν [καὶ] πανάθλιον κάρρα.

« Je bats sur ma poitrine le rythme du thrène arien. Voyez donc suivant le rite des pleureuses kissiennes, sans relâche, ma main qui bondit encore et encore s'étend ; elle va redoublant ses coups, frappant de haut et de loin, faisant gémir sous mes chocs mon front meurtri et douloureux. »⁷⁶⁴

L'aoriste ἔκοψα, auquel nous pouvons accorder une valeur aspectuelle⁷⁶⁵, claque brusquement à l'ouverture de cette strophe tout entière dominée par l'orchestration sonore du geste de se marteler la tête : le verbe principal est développé par le substantif κομμὸν en une belle figure étymologique, puis se trouve décliné dans une avalanche d'adjectifs composés par le poète, qui soutiennent puissamment le spectacle offert par la lamentation.

Soulignons également l'usage de la première personne du singulier que l'on rencontre de façon récurrente dans l'expression déclarative des gestes de lamentation chez Eschyle et qui facilite l'analogie avec l'expression de la lamentation individuelle. Si elle permet au chœur, comme nous l'avons vu à propos de la supplication, d'exprimer plus fortement son émotion, en la présentant comme ressentie individuellement par chaque membre du chœur, liée à l'expression du geste, elle le montre du même coup directement mû par cette émotion individuelle intense. C'est ce qui apparaît avec un relief particulier dans les *Suppliantes* d'Eschyle où, dans le chant du chœur tout imprégné de terreur qui ouvre la pièce, le geste est décrit cette fois au présent de l'indicatif :

δάπτω τὰν ἀπαλὰν
Νειλοθερῆ παρειὰν
ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν

« Je déchire ensemble ma tendre joue mûrie au soleil du Nil et mon cœur novice aux

⁷⁶⁴ Ch. 423-428 (traduction P. MAZON modifiée).

⁷⁶⁵ C'est ce que rend possible la leçon proposée au vers 425 par P. MAZON ἄρ' ἦν ἰδεῖν (-πάλαγκται δὴν εἰδεῖν M²) qui fait de l'imparfait un imparfait de découverte.

larmes. »⁷⁶⁶

puis, concluant strophe et antistrophe :

πολλάκι δ' ἐμπίτνω ζῦν

λακίδι λινοσινεῖ

Σιδονία καλύπτρα.

« – Et sans répit, ma main s'abat, pour en mettre le lin en pièces, sur mon voile de Sidon. »⁷⁶⁷

Examinons maintenant à travers ces séquences dans quelle mesure se trouvent dans le langage eschyléen ces traits stylistiques qui nous ont paru remarquables dans l'expression euripidéenne des gestes de la lamentation. Il apparaît tout d'abord que l'on peut faire remonter à Eschyle cet emploi si singulier du substantif pour dire l'action concrète. Outre l'évocation du coup lui-même, désigné comme κομμός (*Suppl.* 423) ou κτύπος (*Ch.* 23 et *Suppl.* 427), les « déchirures de l'ongle » dont « est rougie la joue » du chœur des *Choéphores* (*Ch.* 24-25 παρής φοίνισσ' ἀμυγμοῖς ὄνυχος) sont reprises presque littéralement chez Euripide dans l'*Andromaque*, avec toutefois un effet de variation apporté par le dérivé en -μα (*Andr.* 826-827 ὄνυχων ἀμύγματα) ; et c'est sur le modèle d'une expression comme τὰ χερὸς ὀρέγματα (*Ch.* 426, littéralement « les extensions de la main ») qu'Euripide a pu composer des groupes nominaux comme πλήγματα κρατὸς (*Tr.* 794 « les coups sur la tête ») ou καταδρύμματα χειρῶν (*Suppl.* 50 « les écorchures faites par les mains ») où le substantif en -μα peut être forgé par le poète et où le complément au génitif représente tantôt l'objet de l'action, tantôt le moyen de l'action exécuté. Toutefois si l'expression eschyléenne ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ (*Ch.* 23) fait entendre le χειρῶν κτύπος dont nous avons relevé les différentes variations expressives chez Euripide, l'adjectif ὀξύχειρι « fait par une main agile » est loin d'apporter, comparé au génitif de moyen employé par Euripide, le même poids concret au geste dramatique : l'on retrouve plutôt ce trait si caractéristique de l'écriture eschyléenne, déjà observé à propos du geste de supplication, où l'expression du geste est portée de façon privilégiée par l'adjectif qualificatif, ce qui la place donc dans la dépendance immédiate du nom qu'il qualifie. La « tête frappée » (*Ch.* 428 κροστητὸν κάρα) en est un autre exemple : le geste apparaît ce faisant comme une détermination de l'objet du discours qu'il précise.

⁷⁶⁶ *Suppl.* 69-71.

⁷⁶⁷ *Suppl.* 119-121 et 130-132.

S'agissant du κτύπος, dont nous avons vu qu'il ressortissait autant au bruit qu'au geste chez Euripide, il semble qu'il tient chez Eschyle davantage au bruit qu'au geste, tant le langage eschyléen exploite le jeu des rythmes et des sonorités pour faire entendre ce martèlement des mains, comme le montrent les vers 423-428 des *Choéphores*. C'est ici qu'apparaît à mon sens la différence fondamentale entre l'écriture du geste chez Eschyle et chez Euripide sous l'emploi analogue de tels substantifs : à la densité expressive du langage eschyléen qui, par l'accumulation de noms et d'adjectifs, comme autant de petites touches destinées à épouser sonorités et mouvements, crée la vision et l'atmosphère sonore de la scène évoquée, s'oppose le développement de l'expression du geste chez Euripide, plus linéaire et plus lié. Et je soulignerai la fonction qu'exercent dans le style euripidéen des verbes simples comme δίδωμι ou τίθημι, absents chez Eschyle⁷⁶⁸ : ce sont eux qui, tout en apportant davantage de fluidité dans l'énoncé, me semblent donner à ces notations poétiques denses et elliptiques du geste cette dimension réflexive si particulière chez Euripide.

Euripide a pu ensuite se souvenir ponctuellement d'effets de style propres à Eschyle dans l'expression des gestes rituels. Il est un zeugma remarquable aux vers 69-71 des *Suppliantes* (δάπτω τὰν ἀπαλὰν / Νειλοθερῆ παρειὰν / ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν « je déchire ensemble ma tendre joue mûrie au soleil du Nil et mon cœur novice aux larmes »), dans lequel A. Moreau voit « l'assimilation du concret et de l'abstrait [...] totalement réalisée » puisque « le même verbe *daptô* prend à la fois son sens propre et son sens figuré grâce à deux compléments de nature différente »⁷⁶⁹. S'en rapproche l'énoncé des *Phéniciennes* où le chœur exhorte à « élever, élever la lamentation, et sur la tête les coups des blanches mains » (*Phén.* 1350-1351 ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτόν, / ἐπὶ κάρᾳ τε λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν) : le poète semble surenchérir dans l'effet de style avec l'adjectif épithète de forme lyrique qu'il a forgé (λευκοπήχεις) et qui introduit en un bel hypallage l'une de ces touches de couleur caractéristiques du langage euripidéen, tandis que χεροῖν, que l'on a pu vouloir supprimer comme une glose, vient apporter un poids concret supplémentaire à l'expression du geste. Une tournure similaire, qui joue sur les sens propre et figuré du verbe ἀνέχω, se retrouve encore dans l'expression du geste de la prière dans

⁷⁶⁸ *Andr.* 826-827 σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε δάι' ἄ-/ μύγματα θήσομαι ; *Tr.* 793-794 τάδε σοι δίδομεν / πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους ; *Él.* 146-149 κατὰ μὲν φίλαν / ὄνουχι τεμνομένα δέραν, / χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον / τιθεμένα θανάτῳ σῶ ; *Or.* 960-963 κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία, / τιθεῖσα λευκὸν ὄνουχα διὰ παρηγίδων / αἵματηρὸν ἄταν, / κτύπον τε κρατὸς...

⁷⁶⁹ A. MOREAU 1985, p. 235.

l'Électre, lorsque le chœur invite à « élever les mains, à élever sa parole » (*Él.* 593 ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον) : l'anaphore brise toutefois ici le zeugma et déplace l'effet poétique.

Dans la lignée de ces substantifs employés pour dire le geste concret, nous avons enfin constaté le relief particulier de l'image du coup de rame dans l'expression *πιτύλους χεῖρος* (*Tr.* 1236 « les battements de la main »). Or cette image apparaît déjà dans l'expression de la lamentation chez Eschyle et la comparaison me semble révélatrice du fonctionnement spécifique de l'image chez l'un et l'autre poète.

L'assimilation entre le geste rituel de la pleureuse et le coup de rame qui fait avancer la barque est réalisée dans *l'exodos* des *Sept contre Thèbes*, au moment où sont apportés sur scène les corps des deux fils d'Œdipe. Le chœur, entonnant « le chant dû au tombeau » (*Sept.* 835) donne, souligné d'un ἄλλά dynamique, le signal du deuil collectif⁷⁷⁰, où aux gémissements se mêle le martèlement des coups sur la tête :

Ἄλλὰ γόων, ὦ φίλοι, κατ' οὔρον
ἐρέσσειτ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χερσῶν
πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται
τὰν ἄστολον μελάγκροκον θεωρίδα,
τὰν ἀστιβῆ ἰπόλλωνι, τὰν ἀνάλιον,
πάνδοκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον.

« Allons, mes amies, qu'au vent des sanglots, vos bras battent autour de vos fronts l'entraînante cadence de nage qui, de tout temps, à travers l'Achéron a su faire passer la lourde nef aux voiles noires, avec ses pèlerins, jusqu'à la rive ignorée d'Apollon, la rive sans soleil, hospitalière et ténébreuse ! »⁷⁷¹.

Est tout à fait remarquable dans cette exhortation la façon dont l'image poétique imprègne d'emblée l'expression du geste à travers l'emploi du verbe ἐρέσσω (« ramer »), que file l'expression πόμπιμον πίτυλον (« le coup de rame qui entraîne »), avant de s'imposer peu à peu. Alors que, comme l'a noté A. Moreau, « presque toujours les métaphores de la mer et du navire servent à traduire la violence et le malheur »⁷⁷², il s'agit très précisément de l'une de ces métaphores paradoxales si caractéristiques de la poésie d'Eschyle, qui transforme « le

⁷⁷⁰ Sur l'attribution de ces vers au chœur tout entier, cf. M. KAIMIO 1970, p. 119 : « *the whole chorus may well use the vocative plural meaning the chorus themselves* ».

⁷⁷¹ *Sept.* 854-856.

⁷⁷² A. MOREAU 1985, p. 223.

vaisseau sacré envoyé pour le pèlerinage annuel de Délos, la célèbre galère paraliennne » « en vaisseau de mort »⁷⁷³. Le geste concret fournit ainsi le point de départ de la métaphore, en étant assimilé au coup de la rame battant l'eau, et nourrit son développement puisque c'est sa signification funèbre qui colore l'image de la galère sacrée. Mais il n'en reste pas moins que la forme concrète du geste s'efface dans l'expression dramatique à mesure que la métaphore prend de l'ampleur : tandis que le chœur offre le spectacle de ces coups martelés, l'accent poétique se reporte vers leur effet symbolique, celui de faire avancer la nef qui transporte les enfants d'Œdipe vers l'Achéron.

Cette métaphore du coup de rame qui se développe pour elle-même dans une perspective symbolique se trouve éclatée chez Euripide : elle est divisée dans les *Troyennes* entre le geste de la lamentation proprement dite où elle est réduite au seul *πιτύλους χειρός* (*Tr.* 1236) – variation métaphorique, nous l'avons dit, sur le plus courant *κτύπους χείρος* – et un geste plus commun, décrit après que le corps d'Astyanax a été emporté, celui des mains que le chœur voit au loin agiter des torches enflammées (*Tr.* 1256-1258), pour lequel nous avons commenté l'emploi du verbe *διερέσσω*. Si la brièveté de l'image peut apparaître comme une perte, comparée à l'image eschyléenne, elle permet de fragmenter l'effet tragique de la métaphore – qui fait déjà, comme nous l'avons dit, résonner sous les mots les mouvements saccadés d'une navigation funeste pour ces captives emmenées loin de leur patrie – mais surtout de préserver la forme concrète du geste : qu'il s'agisse de battre sa tête de sa main en signe de deuil, ou de battre l'air d'une torche pour enflammer la ville, le geste scénique ou donné comme tel reste bien présent à l'esprit, à la différence de ce que nous avons observé dans le développement de la métaphore chez Eschyle.

Eschyle a donc tiré de puissants effets dramatiques et poétiques de l'expression des gestes accomplis sur scène dans ces séquences de supplication et de lamentation, et Euripide semble avoir été sensible à certains procédés eschyléens qu'il a repris et exploités en développant l'expression du geste scénique et en accordant une importance plus grande à sa forme concrète.

⁷⁷³ A. MOREAU 1985, p. 47-49. Citons encore l'analyse de L. LUPAS et Z. PETRE (1981, p. 259) : cette image marine, « la plus complexe des *Sept* » « marque l'aboutissement du lent travail souterrain qui substitue au navire de la cité le négatif parfait du vaisseau des théores, la nef funèbre qui fait traverser l'Achéron aux dépouilles des rejetons d'Œdipe. Reliant le thème du navire à la race maudite de Laïos et le motif du vent, enfin favorable, à celui des lamentations, ce passage d'une rare densité poétique, évoque à la fois Apollon, le dieu qui poursuit la famille des Labdacides, et le royaume de la mort, inaccessible à sa colère ».

2. Réécritures euripidéennes du geste individuel d'après Eschyle

À côté de ces gestes collectifs, qu'Euripide a repris et adaptés à des fins différentes dans son théâtre, il est également des gestes individuels qui trouvent chez Eschyle un relief dramatique singulier par leur inscription dans le texte même et dont Euripide s'est souvenu dans ses pièces. Nous étudierons ici deux séquences dramatiques précises, dont le parallèle avec les scènes eschyléennes a été maintes fois souligné et la différence de perspective tragique commentée, pour y examiner en détail l'expression du geste et apprécier ainsi l'originalité dramaturgique de chacun des deux poètes.

2.1. Arracher une parure inappropriée

La première séquence concerne un geste très précis : il s'agit du mouvement par lequel Cassandre, dans les *Troyennes*, arrache de son corps les bandelettes prophétiques d'Apollon, en un geste qui fait directement écho au geste de la prophétesse dans l'*Agamemnon*.

Ces deux scènes consacrées au délire de Cassandre ont été mises en parallèle par J. de Romilly et R. Aéliion⁷⁷⁴, qui se sont attachées à montrer ce qu'Euripide avait repris à son aîné et la façon dont il l'avait profondément renouvelé. J. de Romilly parle d'un « goût commun » d'Euripide et Eschyle, que ne semble pas partager Sophocle, pour les « trances prophétiques » et de « scènes similaires », et R. Aéliion a montré à quel point « pour la fonction dramatique du personnage, pour la structure de la scène, Euripide s'est inspiré d'Eschyle »⁷⁷⁵. Toutes deux ont en revanche souligné la différence profonde de nature entre le délire véritablement prophétique du personnage eschyléen, à qui s'impose la claire vision du passé et de l'avenir et qui vit par anticipation le meurtre imminent, et celui du personnage euripidéen à qui rien n'est révélé sur scène mais qui sait déjà, pour l'avoir appris d'Apollon, ce qui doit arriver : l'exaltation dont Cassandre fait preuve dans les *Troyennes* n'a rien de prophétique, c'est un « égarement psychologique », provoqué par un « comble de souffrance, mêlé à la joie d'une destruction générale », « reflet de sa souffrance présente et non effet direct d'une révélation divine concernant l'avenir »⁷⁷⁶.

Au sein de cette transformation du délire prophétique en exaltation psychologique, qui culminent tous deux sur le même geste d'arracher les bandelettes, examinons donc dans le détail la mise en scène des gestes, et commençons par le geste dramatique mis en scène par

⁷⁷⁴ J. DE ROMILLY 1961, p. 91-95 et R. AÉLION 1983, p. 217-233.

⁷⁷⁵ R. AÉLION 1983, p. 232.

⁷⁷⁶ J. DE ROMILLY 1961, p. 94-95.

Eschyle.

2.1.1. Dans l'*Agamemnon*

L'effet de l'intervention scénique de Cassandre est préparé, dans l'*Agamemnon*, par le long silence dans lequel elle est restée figée pendant près de 300 vers, et qu'elle continue à observer alors même que Clytemnestre, reparaissant au seuil du palais, l'invite à descendre du char, comme l'y encourage de même le chœur⁷⁷⁷. La rupture de ce silence sous le poids des visions internes qui assaillent la prophétesse prend alors un relief exceptionnel : en jaillit un flux de paroles dont R. Aéliion a justement souligné la force d'évocation poétique⁷⁷⁸. Il est en revanche peu d'indications sur les mouvements de la jeune femme en proie au délire. Si l'on peut penser que Cassandre descend du char à la fin du chant alterné, à l'apparition des trimètres qui font succéder à la description saccadée des visions un discours plus rationnel et explicite, le texte ne mentionne pas ce mouvement. Quel sens donner ensuite au verbe *στροβέω* lorsque, reprise par le délire, elle parle du « terrible travail de la vérité prophétique » qui la « trouble » et l'« agite » de ses « préludes » (Ag. 1215-1216)

ὕπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος
στροβεῖ ταρασσῶν φροιμίαις ἄρ' ἄρ' ?

Le délire prophétique fait-il, au sens propre, « tourner sur elle-même » Cassandre sur scène, comme le traduit P. Mazon ? L'évocation du *πόνος* me semble plutôt mettre l'accent sur une souffrance intérieure qui peut se traduire par une agitation physique externe. L'emploi du verbe *στροβέω* permet de donner corps à cette peine intérieure mais il n'est nul besoin à mon sens d'imaginer un personnage « tournoyant » véritablement sur scène. C'est donc sur fond d'absence de notations gestuelles explicites que vient se détacher avec une netteté singulière le geste de Cassandre, alors qu'un nouvel accès, lui montrant sa meurtrière aiguisant le poignard (Ag. 1256-1263), la pousse, dans un sursaut de révolte, à se dépouiller des insignes du dieu :

Τί δ' ἤτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφη;
σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ·
ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὦδ' ἀμείβομαι·

⁷⁷⁷ Sur la progressive exploitation dramatique du silence de Cassandre chez Eschyle, cf. O. TAPLIN 1972, p. 77-78 : « *Cassandra's silence helps to show her independence ; but its chief point lies in its breaking* ».

⁷⁷⁸ R. AÉLION 1983, p. 219 : « Cassandre voit et nous fait voir le sang qui a coulé autrefois et celui qui va couler aujourd'hui ; elle sent et nous fait sentir l'odeur des chairs humaines rôties, l'odeur du sang versé ».

ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.

« Pourquoi porter dès lors telle dérision, ce sceptre, ces bandelettes prophétiques autour de mon cou ? Toi, avant de subir mon sort, je vais te détruire ! (*Elle brise le bâton ; puis elle arrache de sa tête et jette à terre ses bandelettes*) Soyez détruits : vous voir ainsi à terre, c'est ma revanche ! Allez donc enrichir de malheur une autre que moi ! »⁷⁷⁹

La structure verbale est très claire. À partir de l'énoncé interrogatif qui remet en question le fait de porter autour du cou des ornements jugés dérisoires et désignés par le déictique (Τί δῆτ'... ἔχω τάδε... περὶ δέρη;), on relève deux temps, marqués par le balancement μὲν... δέ qui souligne le changement d'interlocuteur : dans un premier temps, s'adressant aux objets eux-mêmes, Cassandre annonce un geste à travers un énoncé déclaratif au futur proche qui porte en lui l'exécution du geste (διαφθερῶ), en accompagne un autre sur le mode injonctif (ἴτ' ἐς φθόρον), puis le montre comme accompli (πεσόντα γ' ὤδ') ; dans un second temps, changeant de point de vue et se mettant elle-même en scène sous le regard du chœur, elle résume le mouvement d'ensemble, qu'elle présente comme l'œuvre d'Apollon lui-même, d'un ἰδού destiné, comme le souligne P. Judet de la Combe⁷⁸⁰, à communiquer au chœur l'horreur que suscite la brutalité du dieu, tandis que le participe présent, qui reste en suspens sans se rapporter à un verbe conjugué, montre l'acte en train de se faire⁷⁸¹ :

Ἴδου δ', Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμέ
χρηστηρίαν ἐσθῆτ'...

« Regardez, c'est Apollon lui-même qui me dépouille ici du manteau des prophètes. »⁷⁸²

Le caractère dérisoire et vain du costume dont se dépouille ainsi Cassandre est peut-être encore accusé par le surgissement d'une ultime prophétie qui, annonçant la vengeance d'Oreste, l'amène à se résigner à son sort. C'est cette difficile résignation que donne alors à voir son mouvement de sortie de scène pour entrer dans le palais, marqué par divers cris d'horreur et un mouvement de recul que décrit le chœur⁷⁸³.

Pourtant, sous ce mouvement dramatique inscrit fort clairement dans le texte, se posent à la lecture du texte des questions quant au détail des gestes. Comment comprendre le

⁷⁷⁹ Ag. 1264-1268 (traduction de P. MAZON modifiée ; je conserve son indication scénique).

⁷⁸⁰ P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 549.

⁷⁸¹ E. FRAENKEL (1950, *comm. ad loc.*) cite ici l'interprétation de Paley : « *the prophetess fancies the actual presence of the god before her, in the act of stripping her of her attire* ».

⁷⁸² Ag. 1269-1270.

⁷⁸³ Ag. 1306.

déictique initial τὰδε ? S'agit-il d'un objet distinct du sceptre et des bandelettes mentionnés ensuite, comme le pense E. Fraenkel en suivant une glose de Triclinius⁷⁸⁴ ? Dans ce cas, s'agit-il de la robe de Cassandre ? Selon J.D. Denniston et D. Page, « c'est l'un des rares passages de tragédie où le sens des mots est obscur sans l'aide de la vision et où l'on ne sait quelle indication scénique proposer »⁷⁸⁵. Ou annonce-t-il καὶ σκῆπτρα καὶ στέφη placés en apposition, comme le défend P. Judet de la Combe, dans l'idée qu'il s'agit des deux attributs prophétiques qui distinguent le devin Chrysès dans l'*Iliade*⁷⁸⁶ ? Comme le remarque E. Fraenkel à propos de ce déictique comme du pronom personnel σέ (Ag. 1266), que les commentateurs byzantins réfèrent à la robe de Cassandre, les modernes au sceptre sur la foi du singulier et de l'emphase, les spectateurs voyaient immédiatement de quoi il était question à travers le geste joué simultanément, tandis que nous en sommes réduits à des hypothèses⁷⁸⁷. C'est en cela, me semble-t-il, que l'on peut parler d'une ouverture du texte eschyléen sur la représentation.

2.1.2. Dans les *Troyennes*

Nous avons étudié la remarquable entrée en scène de Cassandre dans les *Troyennes*, décrite par sa mère avant même son apparition comme « [se précipitant vers eux] en une course de ménade » (*Tr.* 307 μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ). Elle-même se présente portant une torche et souligne ses gestes de ἰδοῦ répétés (*Tr.* 308-309 φῶς φέρω... ἰδοῦ, ἰδοῦ), lance l'appel à la danse et invite sa mère à joindre ses pas aux siens, avant que, suivant le conseil du chœur qui l'invite à retenir les « bonds légers » de sa fille (*Tr.* 342 κοῦφον βῆμ'), Hécube lui retire la torche, qu'elle « ne [tient] pas droite en [sa] course de ménade » (*Tr.* 348-349 παράδος ἐμοὶ φῶς· οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς / μαινὰς θοάζουσ'): l'on voit comme ce dernier énoncé reprend en les concluant les motifs gestuels développés dans cette séquence. Cette entrée dynamique de Cassandre dans le campement des captives troyennes avant leur départ pour la Grèce est donc en parfait contraste avec la situation dramatique et le tableau scénique de l'*Agamemnon*, tant les mouvements de la jeune femme apparaissent largement inscrits dans le texte et tant sa parole est d'emblée débordante et exaltée.

⁷⁸⁴ E. FRAENKEL 1950, *comm. ad loc.*

⁷⁸⁵ J.D. DENNISTON & D. PAGE 1957, *comm. ad loc.*: « this is one of the few places in Tragedy where the meaning of the words is obscure without visual aid ; and it is not clear what stage-directions should be supplied ».

⁷⁸⁶ HOM. *Il.* I. 14-15. Sur ce point, cf. P. JUDET DE LA COMBE 2001, p. 544.

⁷⁸⁷ E. FRAENKEL 1950 et P. JUDET DE LA COMBE 2001, *comm. ad loc.*

Sous ce contraste frappant, comme l'a bien noté R. Aélion, la structure de la scène d'Euripide reprend celle d'Eschyle. Après le chant de Cassandre en vers lyriques, son discours rhétorique très construit accuse le procédé employé par Eschyle de l'alternance entre exaltation prophétique et paroles plus claires, tandis que la scène se conclut sur un « nouveau passage inspiré, en tétramètres trochaïques, disposés en trois couplets de sept vers, quatre vers, sept vers »⁷⁸⁸. Et c'est de même l'annonce de son propre sort, à travers ce qui apparaît moins comme une vision claire s'imposant à elle que comme une description à visée pathétique, celle de son corps sans vie jeté nu dans un ravin et livré aux bêtes sauvages (*Tr.* 448-450), qui amène la jeune femme, en un geste dramatique remarquable, à arracher les emblèmes prophétiques.

J'ajouterai deux remarques au commentaire de R. Aélion. Les tétramètres trochaïques qui clôturent la scène signifient tout d'abord moins « en soi », comme le dit R. Aélion, « un retour à l'archaïsme et à l'inspiration eschyléenne » qu'ils ne marquent une accélération soudaine du débit tragique lors de la sortie de scène de Cassandre⁷⁸⁹ : c'est ce qui fait parler J. de Romilly d'un « funèbre emportement comparable à celui qui saisit Iphigénie juste avant de partir à la mort »⁷⁹⁰. Le geste d'arracher ses ornements, développé dans le couplet central de quatre vers, est ensuite intégré au sein de ce mouvement de sortie de Cassandre, qu'elle lance elle-même dans une exhortation adressée à Talthybios (*Tr.* 445 *στεῖχ' ὅπως τάχιστα*) puis reprend, ses ornements arrachés, de façon pressante et pathétique sous forme interrogative (*Tr.* 455 *ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγού; ποῖ ποτ' ἐμβαίνειν με χρῆ;*) : il s'achève sur le bref adieu aux siens et la promesse de les venger en provoquant la ruine des Atrides. Le mouvement dramatique présente ainsi un renversement complet autour du geste de Cassandre. Chez Eschyle, la révolte l'amenait à se dépouiller de ses attributs prophétiques et ce geste la conduisait alors, par le biais d'une ultime prophétie, à se résigner et à entrer dans le palais. Chez Euripide, c'est la résignation initiale à son sort, si terrifiante soit l'évocation de son propre cadavre, qui l'amène à faire le geste d'ôter ces attributs, sans qu'il soit question de révolte.

Examinons à présent l'expression d'un geste qui, sous la claire référence à Eschyle, a en réalité une forme et un sens bien différents chez Euripide. R. Aélion a montré que la virginité de Cassandre était une invention d'Euripide destinée à dénoncer la démesure et

⁷⁸⁸ R. AÉLION 1983, p. 226.

⁷⁸⁹ Sur l'emploi des tétramètres trochaïques dans la tragédie grecque, cf. T. DREW-BEAR 1968, p. 385-405.

⁷⁹⁰ J. DE ROMILLY 1961, p. 95.

l'impiété des Grecs⁷⁹¹ : alors qu'il s'agissait chez Eschyle de détruire et de fouler aux pieds des insignes sacrés qui n'avaient servi à rien, il s'agit ici de préserver leur caractère sacré en les ôtant avant que le corps qui les porte ne soit souillé, et en les rendant à Apollon par l'intermédiaire du vent. Aux paroles de malédiction se substitue donc un tendre adieu, empli de regret, et au geste de jeter à terre les insignes sacrés, celui de les lancer dans les airs :

ὦ στέφη τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὖια,
χαίρετ'
ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὖσ' ἀγνή χροά
δῶ θοαῖς αὐραῖς φέρεσθαί σοι τάδ', ὦ μαντεῖ' ἀναξ.

« ô bandelettes de celui d'entre les dieux qui m'est le plus cher, parure que l'on brandit en criant « évoé ! », adieu ! Allez, arrachées à mon corps ! C'est avec un corps encore pur que je veux confier aux souffles rapides le soin de te les apporter, ô prophète souverain ! »⁷⁹²

On retrouve bien ici le changement d'interlocuteur que nous avons relevé chez Eschyle mais alors que les deux temps étaient chez celui-ci nettement marqués entre l'adresse directe aux objets et l'adresse aux spectateurs du geste, ils sont comme fusionnés chez Euripide où l'on glisse de l'adresse aux bandelettes, avec un impératif ἴτε qui fait directement écho à celui d'Eschyle, à une finale où la jeune femme s'adresse à Apollon lui-même, tandis que les objets sont désignés par le déictique. Le glissement est favorisé par le fait qu'il ne s'agit pas, comme dans l'*Agamemnon*, de renier, en détruisant ses emblèmes, un dieu que Cassandre n'évoquait plus chez Eschyle qu'à la troisième personne : bien au contraire, à travers ces bandelettes, c'est le dieu que la prophétesse continue à respecter et honorer dans les *Troyennes*, comme le montre le développement affectif de l'apostrophe de τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν. Aussi, si « l'action de saisir pour arracher de son corps » les bandelettes (ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς) dit explicitement chez Euripide le mouvement qui restait implicite chez Eschyle entre la remise en question du fait de les porter et l'expression de leur destruction, nous retrouvons en définitive les éléments caractéristiques de l'expression de l'effusion pathétique d'adieu, l'apostrophe soutenue par l'adjectif φίλτατος et cet emploi du substantif pour dire l'action concrète d'arracher (σπαραγμοῖς). C'est dire si la tonalité du geste, de violent et révolté dans l'*Agamemnon*, a bien changé dans les *Troyennes*, où il devient geste de

⁷⁹¹ R. AÉLION 1983, p. 226-227.

⁷⁹² Tr. 451-454.

tendresse et de douleur, et l'on peut penser que Cassandre serre dans ses mains les insignes avant de s'en séparer.

L'expression du geste lui-même se fait donc plus précise et plus développée chez Euripide. J'ajouterai qu'elle est redoublée dans la pièce, et que cette réévaluation dramatique du geste d'arracher les insignes du dieu a été préparée très tôt. Lorsque Talthybios, avant l'entrée en scène de Cassandre, annonce à Hécube le sort qui est réservé à celle-ci, la vieille reine, après avoir protesté en rappelant le privilège de virginité accordé par Apollon à sa fille, s'écrie aussitôt, comme anticipant le geste final de celle-ci de la même façon qu'elle peut anticiper son mouvement d'entrée :

ῥίπτε, τέκνον, ζαθέους κλη-
δας καὶ ἀπὸ χροῦς ἐνδυ-
τῶν στεφάνων ἱεροῦς στολμούς

« Jette, mon enfant, les saintes clés, ôte de ton corps les bandelettes qui le revêtent, parures sacrées ! »⁷⁹³

Aussi le geste scénique de Cassandre apparaît-il comme la stricte réalisation de cette exhortation maternelle, qui naît d'une révolte moins dirigée contre Apollon que contre l'audace des Grecs, et que la fille infléchit en geste de tendresse pour le dieu.

Si le geste de Cassandre présente ainsi un traitement dramaturgique nouveau qui ressortit à la création d'une tout autre figure dramatique, vierge et tendre à l'égard d'Apollon, je voudrais encore suggérer qu'il s'inscrit dans un motif gestuel euripidéen que l'on pourrait voir généralement inspiré par la mise en scène de ce geste chez Eschyle. Selon cette hypothèse, Euripide aurait repris et retravaillé l'expression du geste en l'adaptant à d'autres contextes dramatiques, autour d'objets divers, en exploitant simplement le sens d'« ôter un ornement inapproprié », voire « dérisoire ».

La première occurrence de ce type de geste est en effet celle qui présente l'écho textuel le plus fidèle, avec l'interrogatif τί δῆτα suivi de la mise en question du geste de porter un objet désigné par le déictique. Il s'agit de Thésée qui, revenant chez lui dans l'*Hippolyte* couronné de feuillages et apprenant la mort de Phèdre, s'écrie :

Αἰᾶ· τί δῆτα τοῖσδ' ἀνέστεμμαι κάρα

⁷⁹³ Tr. 256-258.

πλεκτοῖσι φύλλοις, δυστυχῆς θεωρὸς ὄν;

« Hélas ! À quoi bon avoir la tête couronnée de feuillages tressés, infortuné pèlerin que je suis ? »⁷⁹⁴

Apparaît ici l'idée d'un ornement inapproprié, en totale contradiction avec la situation présente, et cette appréciation amène celui qui le porte à l'ôter et probablement à le jeter à terre. Une tonalité plus violente colore, dans l'*Andromaque*, le geste de Pélée anéanti par la mort de Néoptolème :

σκῆπτρά τ' ἐρρέτω τάδε·

« Maudit soit ce sceptre ! »⁷⁹⁵

Ce σκῆπτρον désigne le sceptre que Néoptolème refusait, comme le rappelait Andromaque dans le prologue, de prendre du vivant de son aïeul (*Andr.* 21-23) et dont, appuyé de même par le déictique, Pélée venant au secours d'Andromaque menaçait Ménélas (*Andr.* 588 σκῆπτρω δὲ τῷδε σὸν καθαιμάξω κάρα) : privé de descendance légitime par la mort de son petit-fils, le vieillard mesure l'évanouissement de son bonheur passé et rejette le symbole de son pouvoir devenu dérisoire. Mais on pourrait approfondir la signification de ce geste et penser à l'assimilation, courante dans les discours pathétiques d'adieu à l'enfant, entre celui-ci et le bâton qui soutient ses vieux parents⁷⁹⁶ : la perte de l'enfant trouve ainsi une illustration concrète sur la scène dans le rejet de ce qui devait lui fournir un soutien concret pour la marche – c'est ce terme de σκῆπτρα qui est employé dans l'*Héraclès* pour désigner le bâton comme « soutien de la main droite » des vieillards qui composent le chœur, bâton dont ils se servent comme Pélée pour menacer Lycos⁷⁹⁷ –, et ce geste semble de fait aussitôt provoquer l'annonce de son affaissement à terre (*Andr.* 1224-1225). Enfin au sein de la pièce, l'expression de ce geste le met en relation avec le geste opposé d'Hermione qui, sachant le déshonneur que lui apportera sa conduite envers Andromaque auprès de son mari, ôte le voile couvrant ses cheveux et le laisse flotter au vent :

⁷⁹⁴ *Hipp.* 806-807. Pensons encore au geste d'Héraclès dans l'*Alceste* : apprenant dans l'*Alceste* le deuil qui frappe la maison de son hôte alors qu'il festoie joyeusement sans en avoir connaissance, il remet en question le geste qu'il invitait précisément le serviteur d'Admète à accomplir (*Alc.* 796 στεφάνοις πυκασθεῖς « après avoir ceint ta tête de couronnes ») et l'on notera la reprise littérale de l'expression, seulement sur un mode interrogatif (*Alc.* 831-832 κατὰ κωμάζω κάρα / στεφάνοις πυκασθεῖς; « et ensuite je festoie, la tête ceinte de couronnes ? »), ce qu'il doit traduire par le geste d'arracher cette couronne.

⁷⁹⁵ *Andr.* 1223.

⁷⁹⁶ Pensons au cri d'Hécube qui trouve en sa fille tout à la fois « cité, nourrice, bâton, guide pour la route » (*Héc.* 281 πόλις, τιθήνη, βάλτρον, ἡγεμῶν ὁδοῦ).

⁷⁹⁷ *H.f.* 254.

ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐμῶν ἄπο,
λεπτόμιτον φάρος

« va, flotte au vent en découvrant mes cheveux, voile délicat ! »⁷⁹⁸

puis déclare inappropriée la tenue pudique à laquelle veut la ramener la nourrice :

τί δέ με δεῖ καλύπτειν πέπλοις στέρνα;

« Pourquoi donc me faudrait-il rattacher ma robe et cacher ma poitrine ? »⁷⁹⁹

Évoquons encore la variation énonciative qu'apportent les autres énoncés au sein de ce motif gestuel : l'objet n'est plus remis en question par celui qui le porte, mais par celui qui l'aperçoit et qui impose ou tente d'imposer son retrait. Héraclès, dont le retour parmi les siens délivre ceux-ci d'une mort imminente, les invite ainsi avec une vivacité que traduit le mode interro-négatif à rejeter les bandeaux funèbres, désormais inappropriés :

οὐ ρίψεθ' Ἄιδου τάσδε περιβολὰς κόμης... ;

« n'allez-vous pas arracher de vos cheveux ces ornements funèbres ? »⁸⁰⁰

Dans les *Bacchantes* revient le motif de se dépouiller d'attributs sacrés ; toutefois ils semblent dérisoires non à ceux qui les portent, Tirésias et Cadmos, mais à Penthée contemplant un spectacle qu'il juge risible (*Bacch.* 250 πολὺν γέλων). Aussi le ton de l'exhortation tourne-t-il à l'épreuve de force :

οὐκ ἀποτινάξεις κισσόν; οὐκ ἐλευθήραν

θύρσου μεθήσεις χεῖρ', ἐμῆς μητρὸς πάτερ;

« Veux-tu bien faire tomber ce lierre et dégager ta main du thyrses, père de ma mère ? »⁸⁰¹

Apparaît ainsi à travers ce motif gestuel une focalisation nouvelle et récurrente sur les éléments du costume. Nous verrons qu'elle trouve un développement singulier dans les *Bacchantes* où se trouve mis en scène le costumier lui-même.

À partir de l'expression poétique remarquable qu'Eschyle a donnée au geste individuel très symbolique de Cassandre, dont nous avons pu apprécier le traitement dramaturgique nouveau dans les *Troyennes*, Euripide a donc, me semble-t-il, constitué un véritable motif

⁷⁹⁸ *Andr.* 830-831. Ce geste souligne le renversement dramatique depuis la première entrée d'Hermione, qui se vantait à Andromaque de la richesse de ses atours (*Andr.* 147-148).

⁷⁹⁹ *Andr.* 833.

⁸⁰⁰ *H.f.* 562.

⁸⁰¹ *Bacch.* 253-254.

gestuel qui reflète et modifie tout à la fois cette expression : elle s'y fait plus précise et manifeste l'intérêt pour le processus physique qui mène à l'acte. Il apparaît ainsi qu'en comparaison du texte eschyléen qui présente des traces d'ouverture sur la représentation, le texte dramatique euripidéen, par cette inscription précise du spectacle en son sein, se présente comme étant davantage clos sur lui-même.

2.2. *La folie d'Oreste*

La seconde séquence que je voudrais étudier concerne un mouvement d'ensemble. Il s'agit des mouvements qu'exécute Oreste, pris de délire après le meurtre de sa mère⁸⁰². En représentant sur scène à l'ouverture de *Oreste* la folie du protagoniste qui croit chasser avec un arc les Érinyes qui le harcèlent, Euripide s'est en effet manifestement souvenu de la scène finale des *Choéphores*, où sitôt le matricide perpétré et la victoire sur ses ennemis obtenue, le héros est assailli par la vision des déesses vengeresses. Partons ici encore du texte d'Eschyle pour y examiner précisément ce qu'il dit du geste scénique et déterminer à partir de là l'originalité de la mise en scène d'Euripide.

2.2.1. Dans les *Choéphores*

La crise d'Oreste, bien que brève (une quinzaine de vers), devait produire un effet d'autant plus saisissant qu'elle accélère le mouvement de sortie du héros en clôturant le drame et impose ainsi l'image finale, non plus d'un héros maître de son langage et de ses actes tel que se présente Oreste tout au long de la pièce, mais d'un être à son tour dirigé par une force externe :

ἐλαύνομαι δὲ κοῦκέτ' ἄν μείναιμι' ἐγώ
« elles me pourchassent, je ne puis plus rester. »⁸⁰³

Dans cette représentation de la folie, le chœur se pose, face à Oreste, en observateur, puis en interprète de la crise, et c'est lui qui donne à voir la scène en commentant les cris du héros. Dans quelle mesure fait-il donc état de gestes scéniques ? Lorsqu'il s'exclame :

Τίνες σε δόξαι, φίλτατ' ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν ; ἴσχε, μὴ φοβοῦ, νικῶν πολύ.

« Quelles hallucinations t'agitent, toi, de tous les mortels le plus cher à ton père ?

⁸⁰² Ces analyses, que nous poursuivrons dans le chapitre suivant, ont fait l'objet d'une présentation lors du XVI^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Montpellier, 1^{er}-4 septembre 2008), cf. I. MARCHAL-LOUËT 2009.

⁸⁰³ ESCH. *Ch.* 1062.

Contiens-toi, n'aie pas peur, tu es le grand vainqueur. »⁸⁰⁴

se repose la question du sens exact de *στροβέω* : faut-il penser, comme au vers 1216 de l'*Agamemnon* à propos de Cassandre en proie au délire prophétique, que le verbe a ici un sens propre, faisant dire que les hallucinations « font tourner » Oreste, ou un sens figuré, qui laisse penser qu'elles le « bouleversent » mentalement ? Le sens propre est attesté dans le théâtre attique mais principalement dans les comédies d'Aristophane, à côté du plus courant *στρέφω*. Chez Eschyle, outre les deux cas que nous venons de citer, il est une troisième occurrence particulièrement intéressante du verbe au vers 215 des *Choéphores*, dans la mesure où il appuie de son sens propre la métaphore des marins pris dans le tourbillon de l'orage :

ἀλλ' εἰδότας μὲν τοὺς θεοὺς καλούμεθα
οἷοισιν ἐν χειμῶσι ναυτίλων δίκην
στροβούμεθ'

« Mais les dieux que nous invoquons savent, eux, quelles tempêtes nous emportent en leur tourbillon comme des marins en détresse. »⁸⁰⁵

C'est ainsi qu'à mon sens, dans la mise en scène de la folie d'Oreste comme du délire de Cassandre, le verbe *στροβέω* donne à entendre la métaphore très concrète du tourbillon qui, selon A. Moreau⁸⁰⁶, traduit chez Eschyle l'angoisse et la folie : cette métaphore sera d'ailleurs explicitée après la sortie du héros par le chœur qui parle de la « troisième tempête » dévastant le palais royal (*Ch.* 1065 ὄδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις τρίτος αὔ χειμῶν...). Il s'agit donc moins à mon sens de décrire formellement un geste scénique, que de communiquer avec force l'effet de cette angoisse et de cette folie intérieures : si celles-ci peuvent se traduire par des mouvements scéniques en accord avec elles, ils restent en large partie extérieurs au texte. De même que l'emploi de *πόνος* mettait l'accent sur la souffrance intérieure de Cassandre, la suite du vers des *Choéphores* met en effet l'accent sur le sentiment de crainte plutôt que sur ses manifestations externes, avec un *μὴ φοβοῦ* (« n'aie pas peur ») qui suit et précise l'impératif *ἴσχε* (« contiens-toi »).

Il semble ainsi que ce vers constitue le pendant exact du *ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ ἔκπλαγγῆς φρένας* adressé à Électre au vers 233. Il montre d'une part l'étendue du

⁸⁰⁴ *Ch.* 1051-1052 (traduction de P. MAZON modifiée).

⁸⁰⁵ *Ch.* 201-204.

⁸⁰⁶ A. MOREAU 1985, p. 231.

retournement dramatique puisque celui qui réprimait dans la scène des retrouvailles les effets physiques d'une joie qu'il craignait de voir perturber l'esprit de sa sœur, se trouve ici lui-même en proie à ce que le chœur interprète comme un véritable trouble mental (*Ch.* 1056 παραγμὸς ἐς φρένας) qui lui met devant les yeux des δόξαι : il est à son tour exhorté à contenir les manifestations externes d'un tel trouble. Il fait apparaître d'autre part que dans de telles séquences de délire ou d'émotion paroxystique, les gestes ne sont pas développés pour eux-mêmes sur la scène eschyléenne : de façon très révélatrice, l'avènement de la crise provoque la sortie de scène⁸⁰⁷. Comme le souligne A. Guardasole dans son ouvrage sur la relation entre la tragédie et la médecine grecques, la folie se présente chez Eschyle comme la « limite extrême, au-delà de laquelle règne pour les hommes l'obscurité totale de l'inconnu »⁸⁰⁸, aussi n'est-elle quasiment pas exploitée pour son intérêt spectaculaire et disparaît-elle totalement dans les *Euménides*. Toutefois cette brève mise en scène de la folie montre à nouveau à quel point dans la production du spectacle, la parole poétique eschyléenne est féconde, puissante, grâce à des métaphores concrètes qui font ressentir autant que voir⁸⁰⁹.

2.2.2. Dans l'*Oreste*

Dans cette tragédie d'Euripide qui aborde un épisode de l'histoire d'Oreste correspondant aux *Euménides* d'Eschyle, les premiers mots du héros pris par le délire font nettement écho au finale des *Choéphores* :

ὦ μῆτερ, ἱκετεύω σε, μὴ ἴπισιέ μοι
τὰς αἱματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας.

« Mère, je t'en supplie, ne soulève pas contre moi les vierges au regard injecté de sang et à l'aspect de serpent ! »⁸¹⁰

⁸⁰⁷ C'est encore le cas pour Io, « emportée hors de la carrière par un furieux souffle de rage » (*Pr.* 883-884 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης / πνεύματι μάργω) dans le *Prométhée enchaîné*.

⁸⁰⁸ A. GUARDASOLE 2000, p. 179 : « *la follia è un limite estremo, oltre il quale regna per gli uomini la totale oscurità dell'ignoto* ».

⁸⁰⁹ J. DE ROMILLY (1958, p. 21) parle ainsi de la crainte « tout à la fois, réaliste et imagée, précise et poétique, exacte et métaphorique » en précisant que « dans l'énoncé tout simple des symptômes [...] la métaphore vient au secours de cet énoncé ». C'est également ce qui ressort de la crise d'Io dans le *Prométhée enchaîné*, couramment qualifiée de plus « réaliste » que celle d'Oreste, de « clinique », tant les symptômes pathologiques évoqués semblent précis. Pourtant le spectacle me semble largement créé par la parole, notamment par des images qui, si concrètes et physiques soient-elles (cœur qui tape du pied, esprits qui s'emballent comme des chevaux et sortent de la piste...), appartiennent à une tradition poétique remontant à Sappho et se développent indépendamment de la représentation scénique qui peut leur correspondre.

⁸¹⁰ *Or.* 255-256.

Les composés verbaux – citons encore les *κυνώπιδες γοργῶπες* aux vers 260-261⁸¹¹ – condensent de façon remarquable les descriptions eschyléennes où les Érinyes sont comparées à des Gorgones qu'enlacent des serpents agglutinés et dont les yeux dégouttent d'un sang répugnant⁸¹². Mais si cette évocation plastique est empruntée à Eschyle, elle se trouve chez Euripide animée d'un dynamisme nouveau. Oreste voit en effet les Érinyes s'approcher et bondir sur lui, et la répétition du démonstratif rend l'angoisse procurée par ce rapprochement physique :

αὐται γὰρ αὐται πλησίον θρωσκουσί μου
 « Là, là, elles s'approchent, elles bondissent sur moi. »⁸¹³

Dans l'*Oreste*, c'est Électre qui, reprenant le rôle du chœur eschyléen, observe la crise de folie de son frère. Sa description précède toutefois les paroles inspirées à Oreste par le délire, au lieu de les commenter comme le faisait le chœur chez Eschyle : elle donne à voir les premiers signes de son altération mentale en les colorant d'emblée d'une appréhension que marque l'exclamation :

οἴμοι, κασίγνητ', ὄμμα σὸν ταρασσεται,
 ταχὺς δὲ μετέθου λύσσαν, ἄρτι σωφρονῶν.

« Hélas, mon frère ! Ton regard se trouble. La rage t'a vite repris, toi qui avais à l'instant toute ta raison... »⁸¹⁴

S'il ne s'agit pas ici d'une description à visée spectaculaire semblable à celles que proposent les messagers à propos des yeux d'Héraclès ou d'Agavé roulant sous l'emprise de la folie⁸¹⁵, le trouble intérieur, le *ταραγμός* d'Eschyle est bien saisi de l'extérieur, dans sa manifestation physique, à la vue du regard qui se trouble (*ὄμμα σὸν ταρασσεται*) et la description vise à faire voir un symptôme physiologique non directement appréciable par le spectateur,

⁸¹¹ Si ces adjectifs composés sont forgés à la manière d'Eschyle (on trouve au vers 1049 des *Choéphores* l'adjectif *φαιοχίτωνες*), notons qu'Euripide lui-même les affectionne : l'adjectif *αίματωπούς* est déjà employé au vers 933 de l'*Héraclès furieux* et au vers 870 des *Phéniciennes*.

⁸¹² cf. *Ch.* 1048-1050 *δμοιαὶ γυναῖκες αἶδε Γοργόνων δίκην / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν, Ch.* 1058 *κᾶξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές.*

⁸¹³ *Or.* 247.

⁸¹⁴ *Or.* 253-254.

⁸¹⁵ Il est question à propos d'Héraclès de ses « tournolements d'yeux », de son « fond d'œil exhorbité et injecté de sang », où l'on notera la double redondance autour des termes renvoyant à l'œil (*H.f.* 932-933 *ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος / ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλῶν*) ; à propos d'Agavé, de la façon dont elle « roule ses pupilles en tout sens » (*Bacch.* 1122-1123 *διαστρόφους / κόρας ἐλίσσουσ'*).

s'agissant d'un jeu de physionomie sous le masque. Électre incarne, comme le chœur chez Eschyle, le principe de réalité, en dénonçant le caractère illusoire de ses visions, qui ne sont que des δόξαι :

ὄραῖς γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι

« Tu ne vois rien de ce que tu crois savoir avec certitude. »⁸¹⁶

Si la continuité avec Eschyle est ainsi soulignée par de tels échos verbaux dans le déplacement du motif de la folie au sein de l'épisode suivant le matricide, on ne peut imaginer renversement plus frappant en termes de représentation scénique. Le chœur des *Choéphores* invitait d'une part Oreste à ne pas s'agiter pour garder, debout, l'attitude impavide, presque sculpturale, qui sied au vainqueur qu'il voit encore en lui :

ἴσχε, μὴ φοβοῦ, νικῶν πολὺ

« contiens-toi, n'aie pas peur, tu es le grand vainqueur. »⁸¹⁷

Chez Euripide, tout au contraire, Oreste est étendu sur un lit où il repose depuis le début de la pièce (*Or.* 34-36). Et c'est toujours en tant que malade alité qu'Électre l'exhorte à rester tranquille :

μέν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς ἐν δεμνίοις

« demeure, infortuné, paisible sur ta couche. »⁸¹⁸

Cette exhortation d'Électre n'est pas, d'autre part, simplement verbale comme dans les *Choéphores* : joignant le geste à la parole, elle s'efforce physiquement d'empêcher son frère de sauter hors de son lit. C'est ce geste, perçu par Oreste comme une violence exercée par l'une de ces Érinyes qu'il voyait se précipiter au même moment sur lui, qui le fait échapper aux mains de sa sœur et bondir hors de son lit (*Or.* 262-265). Le dynamisme des visions mentales d'Oreste alimente ainsi directement le dynamisme scénique.

Alors que la folie d'Oreste signe chez Eschyle l'ultime sortie de scène du héros, elle devient donc de « limite extrême » le point de départ de la pièce d'Euripide, se déclarant lors de la première intervention scénique d'Oreste et prenant une tout autre dimension spectaculaire. C'est ici en effet qu'en une séquence brève mais particulièrement frappante, la folie se fait pur spectacle. Oreste, faisant mine de prendre un arc, fait le geste de lancer des

⁸¹⁶ *Or.* 259.

⁸¹⁷ *Ch.* 1052.

⁸¹⁸ *Ch.* 258.

flèches pour chasser les Érinyes :

Δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ' εἶπ' Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
εἴ μ' ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
Βεβλήσεται τις θεῶν βροτησίᾳ χερὶ,
εἰ μὴ ἕξαμείψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
Οὐκ εἰσακούετ' ; οὐκ ὄραθ' ἐκηβόλων
τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμώμενας ;

« Donne-moi l'arc de corne, présent de Loxias, avec lequel Apollon m'a dit de me défendre contre les déesses, si elles m'effrayaient par des crises de rage furieuse. Une d'entre elles sera frappée par une main mortelle si elle ne s'éloigne pas loin de mon regard. Vous n'entendez pas ? Vous ne voyez pas, de l'arc qui frappe de loin, bondir les flèches ailées ? »⁸¹⁹

Se trouve ainsi mis à exécution ce qui n'était, dans les *Euménides*, qu'une menace adressée par Apollon en personne aux déesses alors incarnées sur scène, et destinée à les chasser du temple :

ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμαίων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν
χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον
ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν...

« Dehors ! Je l'ordonne ; vite, hors de chez moi ! Débarrasse le sanctuaire prophétique, si tu ne veux que t'atteigne le serpent à l'aile blanche qui, bondissant de l'arc d'or, te fera cracher douloureusement la noire écume que tu dois aux humains... »⁸²⁰

On peut voir un indice de ce souvenir eschyléen dans la reprise du participe ἐξορμώμενος, placé chez Euripide comme chez Eschyle en fin de vers, pour désigner les flèches bondissant de l'arc d'Apollon (*Eum.* 182). Le passage de la menace à l'exécution du geste se traduit chez Euripide par un appel à la vue qui vient redoubler au vers 273 l'appel à l'ouïe déjà présent chez Eschyle (*Eum.* 190 ἄρ' ἀκούετε;).

⁸¹⁹ *Or.* 268-276.

⁸²⁰ *Eum.* 179-184.

Au souvenir eschyléen s'agrège le modèle scénique de la chasse aux oiseaux de l'*Ion* que nous avons commenté dans la première partie pour illustrer l'énoncé elliptique. Oreste y fait le même geste de bander un arc pour repousser des Érinyes assimilées à des oiseaux que le héros exhorte à « s'envoler jusqu'au plus haut des cieux ». Sur fond d'analogie dans le ton d'exaltation rythmé par les exclamations, les interrogations et les exhortations, il est une variation intéressante dans la représentation du geste. Il y a en effet tout lieu de croire que lors de la représentation originale du drame, il s'agissait d'un arc tout aussi imaginaire qu'au temps du scholiaste, contrairement à l'interprétation du texte que propose celui-ci⁸²¹. Aucune autre mention n'est faite dans le texte de cet objet⁸²² et l'efficacité spectaculaire autant que l'enjeu dramatique de cette scène repose précisément sur l'absence de l'arc : non seulement Apollon n'est plus physiquement présent aux côtés d'Oreste pour le défendre comme dans les *Euménides* mais, contrairement à Ion, cet autre protégé du dieu, Oreste est privé de toute arme de défense, ce qui rend sa situation particulièrement pathétique et dénonce plus fortement comme pure illusion la protection d'Apollon. Or de cette variation dans la représentation du geste naît un effet de variation dans l'énonciation même du geste. Si son arc est imaginaire, Oreste le bande, tout comme Ion celui qu'il tient réellement en main et l'on retrouve dans l'*Oreste* le procédé utilisé dans l'*Ion* : le héros évoque non pas son geste mais les flèches qui jaillissent (πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας), en un mouvement comme indépendant de son action, de même qu'Ion faisait entendre la seule vibration de l'arc. Mais en soulignant ainsi d'un οὐκ ὄραϊθ' le résultat évidemment imaginaire pour les spectateurs d'un geste réalisé sans instrument, cet énoncé qui laisse en creux le geste joué sert de plus pleinement l'étrange représentation sur scène d'un héros en proie à une hallucination.

Ainsi que l'écrit A. Guardasole, « c'est la première fois que les spectateurs assistent *de visu* à un accès de folie en plein développement, sans l'intermédiaire de leur imagination nourrie par les paroles d'un messager qui en rapporte les manifestations »⁸²³. Je préciserai que

⁸²¹ Rappelant qu'Euripide suit ici la version de Stésichore, où Apollon donnait effectivement un arc à Oreste (Σ *ad Or.* 268 Στησιχόρω [frg. 40 Page] ἐπόμενος τόξα φησὶν αὐτὸν εἰληφέναι παρὰ Ἄπολλωνος), le scholiaste, suivant le texte à la lettre, en déduit que « l'acteur devrait effectivement saisir l'arc et lancer des flèches » (ἔδει οὖν τὸν ὑποκριτὴν τόξα λαβόντα τοξεύειν) et s'élève contre les acteurs de son temps qui « réclament un arc mais ne le prennent pas et font seulement mine de lancer des flèches » (οἱ δὲ νῦν ὑποκρινόμενοι τὸν ἥρωα αἰτοῦσι μὲν τὰ τόξα, μὴ δεχόμενοι δὲ σχηματίζονται τοξεύειν).

⁸²² L'ordre d'Oreste peut être mis en parallèle avec l'interrogation à valeur exhortative d'Héraclès rapportée par le messager (*H.f.* 942 τίς μοι δίδωσι τόξα;) qui ne paraît pas davantage suivie d'une réaction des serviteurs, puisque le héros ne semble pas avoir son arme à la main dans les mouvements suivants, et qu'il apprête lui-même son arc et son carquois plus tard (*H.f.* 969-970).

⁸²³ A. GUARDASOLE 2000, p. 210-211 : « è la prima volta che gli spettatori assistono de visu a un accesso di follia

cette innovation repose dans la représentation scénique des gestes et des mouvements de la folie. Nous avons vu que la folie d'Oreste dans les *Choéphores* repose davantage sur l'expression des sentiments intérieurs que sur les gestes. Chez Sophocle, les véritables crises de démente ont lieu hors-scène dans l'*Ajax*, la scène est rapportée par Athéna, qui fait venir le héros encore en proie à sa folie furieuse (*Aj.* 59 *μανιάσιν νόσοις*) mais calme, puis par Tecmesse qui décrit l'accablement de son époux revenu à la raison (*Aj.* 206-207 *θολερόν / κείται χειμῶνι νοσήσας*, « il gît à terre, victime d'un troublant orage » ; *Aj.* 323-325), avant que soit mis sous les yeux des spectateurs le tableau du héros prostré au milieu de ses victimes et commentant sa propre folie et la douleur morale qui lui a succédé ; dans les *Trachiniennes*, la crise du héros est décrite avec plus de détails encore par un messager, avant que le héros ne paraisse sur scène, restant couché sur sa civière mais toujours en proie à la douleur physique⁸²⁴. Nous avons ici en revanche dans l'*Oreste* un exemple de ces jeux de scène écrits par l'auteur tragique pour l'acteur, dont parle le commentaire de Démétrios que nous avons cité en introduction⁸²⁵, une de ces scènes qui laissent libre cours au jeu de l'acteur à partir des éléments elliptiques inscrits dans le texte et qui seront promises à un succès important au IV^e siècle avec l'influence grandissante des acteurs.

L'étude comparée du geste dramatique entre Eschyle et Euripide met donc en lumière une continuité plus grande entre les deux poètes que ne l'a laissé paraître l'examen des contacts physiques, dans le soin apporté à l'inscription des effets spectaculaires dans le texte dramatique. Euripide s'est inspiré des grandes scènes de supplication et de lamentation d'Eschyle, et même en les adaptant à l'usage d'un seul acteur, il s'est souvenu dans le détail de leur expression poétique. Il a repris des gestes individuels qu'Eschyle a remarquablement soulignés dans son œuvre, tel ce geste de Cassandre arrachant les emblèmes d'Apollon, ou qu'il a seulement esquissés, comme la folie d'Oreste qu'Euripide a pu alors développer à loisir.

Revenons toutefois sur les différences que nous avons pu relever dans l'écriture dramaturgique du geste à partir de ces quelques séquences. Il est en premier lieu une tendance profonde qui distingue les deux poètes : là où Eschyle privilégie l'expression verbale du sentiment intérieur, qui peut se traduire dans le jeu de l'acteur par des mouvements scéniques

attiva nel suo pieno svolgimento, senza il tramite della propria immaginazione, innescata dalle parole di un messaggero che ne riferisce le manifestazioni » (traduction personnelle).

⁸²⁴ SOPH. *Aj.* 51-70, 232-244, 285-305 ; *Trach.* 765-805.

⁸²⁵ DÉMÉTRIOS, *Du Style* III, 195.

en accord avec lui, non décrits dans le texte, et utilise pour cela des métaphores au langage très concret, Euripide manifeste une prédilection pour l'appréhension du geste lui-même, qui, ainsi saisi de l'extérieur, est chargé lui-même de traduire un sentiment intérieur, généralement lié à la souffrance plutôt qu'à l'angoisse comme chez Eschyle⁸²⁶. C'est ce qui me semble expliquer d'une part en ce qui concerne Eschyle la diversité des appréciations concernant la nature de ses spectacles, que l'on peut juger, sur la foi des grands mouvements d'ensemble et sur la richesse concrète de l'expression, grandioses et expressifs, ou que l'on peut ramener, selon la vision plus sobre que prône O. Taplin⁸²⁷, à la simple expression poétique, à la puissance d'évocation concrète de la parole eschyléenne et des images eschyléennes, capables de créer un spectacle qui a pleine valeur dramatique. Ainsi s'explique d'autre part, en ce qui concerne Euripide, chez qui l'expression du geste permet de façon privilégiée d'exprimer l'émotion, le formidable développement des énoncés gestuels dans son théâtre qui nous occupe dans cette étude.

La seconde tendance dans l'écriture dramaturgique du geste peut être mise en relation avec l'évolution du rôle du poète dans la représentation au cours du v^e siècle, que nous avons présentée en introduction. L'autonomie du geste joué sur la scène eschyléenne à l'égard d'un texte dramatique qui le détermine parfois très faiblement, les ambivalences du texte que nous avons présentées comme des signes d'ouverture de ce texte sur la représentation peuvent être considérées comme autant d'indices d'un texte composé au plus près de sa représentation scénique, par celui-là même qui en assurait une part importante en tant que protagoniste. En revanche, la tension que nous découvrons chez Euripide entre un texte dramatique plus fermé sur lui-même, marqué par un développement remarquable des notations gestuelles qui portent en elles l'effet dramatique recherché par le geste, et un texte qui fournit à l'acteur, sur la base d'éléments textuels elliptiques, l'occasion de développer le geste scénique manifeste chez Euripide un état de transition dans la création dramatique : c'est l'œuvre d'un poète qui n'a jamais été acteur et qui a pu concevoir, voire pratiquer, une séparation entre création

⁸²⁶ À propos de la description concrète qui saisit les manifestations physiques de l'intérieur chez Eschyle, cf. J. DE ROMILLY 1958, p. 22 : « chez lui, les manifestations physiques qu'elle évoque ne sont jamais vues de l'extérieur : elles constituent une série d'impressions senties de l'intérieur. Et c'est même la raison pour laquelle la multiplicité ou la précision des détails contribue à communiquer l'angoisse, plutôt qu'à en tirer un spectacle, plus ou moins teinté d'ironie ou bien d'indulgence ».

⁸²⁷ O. TAPLIN 1977, p. 39-49. Sur la divergence d'appréciation du spectacle eschyléen, je renvoie à l'échange entre R. Parker et J. Jouanna qui suit l'exposé de ce dernier dans les entretiens de la Fondation Hardt consacrés à Eschyle (2009, p. 125-126) : J. Jouanna dit avoir « constaté que des passages qui [lui] paraissaient évidents pour recréer le spectacle notamment dans les *Euménides* étaient vidés de leur contenu dramaturgique par O. Taplin ».

dramatique et réalisation scénique, mais qui, étant des plus soucieux de la visée spectaculaire de son texte et étant conscient du rôle important de l'acteur en son temps, peut tout à la fois chercher à compenser un détachement plus grand par une maîtrise plus importante de la représentation en contrôlant l'effet des gestes joués par l'acteur et assurer à celui-ci une certaine liberté de mouvements dans un cadre déterminé, par laquelle il pourra faire montre de son art.

Tels sont les facteurs qui me semblent jouer dans le développement très net des indications gestuelles chez Euripide. Au mode de perception et à la sensibilité personnelle du poète d'une part, à l'évolution de la pratique théâtrale d'autre part, on peut encore probablement ajouter le reflet des goûts du public et de la tendance artistique de la fin du v^e siècle avant J.-C., alors que, succédant aux peintres de la seconde génération du style « libre », un courant nouveau anime la céramique à figures rouges, caractérisé par un dessin miniaturiste et une abondance de détails⁸²⁸. Or afin de dégager véritablement la spécificité de la sensibilité théâtrale de notre poète, affinons à présent la comparaison entre l'expression euripidéenne du geste et celle que lui a donnée Sophocle, son aîné mais surtout son rival, écrivant donc dans les mêmes conditions que lui, dans le même air du temps.

III. Contacts physiques et rivalité dramaturgique entre Sophocle et Euripide

Nous examinerons plus précisément la mise en scène des contacts scéniques qui se multiplient nettement dans les dernières œuvres de Sophocle et nous permettent de poser la question d'une influence sur celui-ci de la part d'Euripide. Ces contacts ne sont pas profondément liés chez Sophocle à l'expression d'un lien affectif fort entre les personnages comme c'est le cas, nous l'avons vu, chez Euripide⁸²⁹. Mais le point sur lequel peut être

⁸²⁸ C'est ainsi que F.L. SHISLER (1945, p. 396) explique le résultat de la comparaison entre les trois poètes que nous avons cité et qui montre la nette inflation des indications gestuelles chez Euripide : « *Of course the reason for this might very well be that, unlike Aeschylus, and Sophocles in his earlier career, Euripides may not have had close supervision of the rehearsals and performance of the play, and so incorporated directions in the text. More likely, however, is the general trend in the late fifth century toward freedom of expression, evident in the use of rhythm and in art* ». Pour les raisons que nous avons indiquées en introduction, nous ne reprenons pas à notre compte le terme de « *directions* » pour désigner les indications gestuelles intégrées au texte.

⁸²⁹ Il est ainsi révélateur que le verbe typique des effusions scéniques euripidéennes, *προσπτύσσομαι*, ne soit employé chez Sophocle pour désigner un tel geste que de façon narrative : c'est Hémon qui, dans l'*Antigone*, « avant de perdre connaissance, étreint d'un bras défaillant la vierge » *Antigone* (*Ant.* 1236-1237 ἐς δ'

comparée l'expression des contacts physiques chez les deux poètes concerne la mise en scène du corps souffrant : nous verrons qu'à travers une certaine convergence dans la façon d'écrire le geste et une même familiarité avec la médecine hippocratique qui se développe à la même époque, suscitant un intérêt nouveau pour le corps humain, cette mise en scène sert deux projets dramaturgiques bien distincts.

1. Variations sur la représentation du corps souffrant

Si les tournolements métaphoriques qui caractérisent dans l'œuvre d'Eschyle la crise de démence provoquent chez le héros eschyléen un mouvement de fuite, il n'est pas chez lui de héros souffrant au point de ne plus pouvoir se tenir debout : comme le note J. de Romilly, « pas une seule fois le verbe gésir (*keisthai*) ne s'applique à un héros d'Eschyle, à moins qu'il ne soit mort »⁸³⁰. Nous avons également déjà remarqué que ses tragédies ne présentaient aucune occurrence de gestes de soutien : même aussi affaibli physiquement et moralement que l'est Xerxès, le héros continue à se mouvoir seul. En comparaison de la « galerie de vieillards sans force, couchés à même le sol » que l'on trouve chez Euripide, abîmés dans la faiblesse et la douleur morale, il n'est chez Sophocle que deux héros gisant à terre, terrassés par la douleur physique. Mais ils nous permettront d'examiner la façon dont la représentation pathétique du corps souffrant repose chez les deux poètes sur des mouvements précisément inscrits dans le texte dramatique et dont elle reflète les théories et pratiques médicales de l'époque, tout en traduisant une vision tragique spécifique.

1.1. L'entrée en scène du héros mourant, des Trachiniennes à l'Hippolyte

Dès les toutes premières pièces connues de Sophocle et d'Euripide, des personnages sont ramenés mourants sur scène, et la position scénique allongée du personnage suggère l'intensité de cette souffrance. Examinons pour commencer l'expression du mouvement d'entrée du personnage, et celle des gestes réalisés par ceux qui le portent ou le soutiennent dans les *Trachiniennes* de Sophocle, dans *l'Alceste* et *l'Hippolyte* d'Euripide. Si cette dernière pièce est manifestement postérieure aux *Trachiniennes* et nous permettra de définir la façon dont Euripide a pu reprendre ce mouvement d'entrée, le rapport entre *l'Alceste* et la pièce de Sophocle est plus difficile à déterminer⁸³¹. Mais ce qu'il nous importe avant tout de discerner

ὕγρον / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένω προσπτύσσεται). Sur ce geste, cf. *infra* dans ce chapitre.

⁸³⁰ J. DE ROMILLY 1961, p. 82.

⁸³¹ Si nous savons que *l'Hippolyte* a été représenté en 428 et constitue un probable *terminus ante quem* pour les *Trachiniennes* dont la date est l'objet de nombreuses discussions, l'ordre chronologique avec *l'Alceste* est très

ici, quel que soit le rapport d'influence précis entre les pièces, c'est de savoir si, sous ce même intérêt pour le corps souffrant, l'on peut identifier des procédés communs dans l'expression du geste.

Observons tout d'abord qu'il s'agit – à l'exception d'Hippolyte dont l'ultime retour sur scène contraste avec sa première apparition, libre, fière et joyeuse – de la première entrée en scène d'un personnage dont il n'a été jusqu'ici question que dans les discours, et qu'à l'exception de Phèdre dont le mal est précisément mystérieux, cette entrée prolonge un récit fort détaillé exposant l'événement qui a frappé le personnage. Apparaît ensuite un schéma de présentation bien défini : le mouvement d'entrée est d'abord caractérisé par le chœur qui l'observe et le donne à voir, faisant porter d'emblée l'accent dramatique sur la condition physique du héros, puis celui-ci évoque lui-même sa faiblesse, sa douleur, en animant ainsi la description préalable.

C'est déjà le cas d'Alceste, que le chœur décrit sortant du palais en marchant près de son époux (*Alc.* 232-233 ἰδοὺ ἰδοὺ, / ἧδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται). La description objective, saturée de déictiques et de présentatifs, indique bien quel événement dramatique représente l'apparition de celle qui est au centre de tous les discours depuis le début de la pièce. L'héroïne vacille une première fois, comme le souligne l'exhortation d'Admète (*Alc.* 250 ἔπαιρε σαυτήν, ὦ τάλαινα « redresse-toi, ô malheureuse ») et après s'être débattue, en une courte lutte hallucinée (*Alc.* 259 ἄγει μ' ἄγει μέ τις - οὐχ ὄραξ; « on m'entraîne, on m'entraîne – ne vois-tu pas ? », *Alc.* 263 ἄφες « lâche-moi »)⁸³², succombant à la faiblesse physique, elle supplie en vers lyriques qu'on cesse de la tenir en position debout et qu'on l'allonge sur un lit :

Μέθετε μέθετέ μ' ἧδη.

Κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν·

« Lâchez-moi, lâchez-moi à présent : étendez-moi, mes pieds n'ont plus de force. »⁸³³

Alceste reste alors sur cette couche, jusqu'au moment où la mort, présentée en termes de rupture du contact visuel avec ceux qui l'entourent⁸³⁴, l'emporte effectivement.

incertain, cf. J.C. KAMERBEEK (1970, p. 27-29) et P.E. EASTERLING (1982, p. 19-23) qui souligne que « *the influence is likely to have been mutual, and no evidence has been found which clarifies the chronology* ».

⁸³² Cette courte lutte contre une vision, où l'appel à voir (οὐχ ὄραξ;) souligne l'hallucination, préfigure celle de l'*Oreste*.

⁸³³ *Alc.* 266-267.

⁸³⁴ *Alc.* 385 καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται (« voici que mon regard s'enténébre et s'appesantit »), *Alc.* 388 ὄρθου πρόσωπον (« lève le visage ! »), *Alc.* 390 βλέψον πρὸς αὐτοὺς, βλέψον

À cette entrée debout suivie d'un pathétique mouvement d'affaissement sur la couche, s'oppose un type d'entrée que l'on a pu qualifier de « clinique », puisque le personnage est amené sur scène déjà couché sur un lit. C'est ainsi qu'apparaît Héraclès dans les *Trachiniennes*, porté sur une civière où il gît, « enchaîné par le sommeil » (*Trach.* 978 ὕπνω κάτοχον). Le chœur commence par décrire, et ce dès l'antistrophe de son chant, la progression des étrangers portant le héros, et l'on notera d'une part, si l'on garde avec la majorité des commentateurs la leçon des manuscrits au vers 964, une tournure nominale intéressante avec ce substantif *βάσις* souligné par le déictique, qui dit l'avancée des étrangers, d'autre part la façon dont, de loin, il interroge le geste de porter le héros à la force légendaire, avant d'interpréter leur marche pesante et silencieuse comme un signe de sollicitude :

Ἐένων γὰρ ἐξόμιλος ἦδε τις βάσις·
 πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου
 προκηδομένα, βαρεῖ-
 αν ἄψοφον φέρει βάσιν.

« Mais voici une troupe d'étrangers inconnus. Ah ! Comment le portent-ils ? On croirait que pour eux il s'agit d'un parent, tant ils vont d'un pas lourd et muet. »⁸³⁵

Puis le regard se fixe sur le corps qui est porté et le verbe *φέρεται* indique la particularité de ce mode d'entrée, renforcée par un silence du héros qui suscite les interrogations du chœur :

Αἰαῖ· ὄδ' ἀναύδατος φέρεται.
 Τί χροῖ, θανόντα νιν ἦ
 καθ' ὕπνον ὄντα κρῖναι;

« Hélas ! Celui qu'ils portent garde le silence. Que dois-je en penser ? Est-il mort ? Ou tombé en sommeil ? »⁸³⁶

Cette entrée ainsi décomposée par le chœur et colorée d'émotion par ses interrogations souligne bien la première apparition paradoxale d'Héraclès sur scène à la fin de la pièce. La nouveauté dramaturgique réside dans le fait que ce héros porté en scène est également plongé dans le sommeil qui a suivi la crise – une crise qui a eu lieu, nous l'avons rappelé, hors-scène

(« regarde vers eux, regarde-les ! »).

⁸³⁵ *Trach.* 964-967 [964 *βάσις* codd. : *στάσις* Meincke].

⁸³⁶ *Trach.* 968-970.

et a été rapportée par Hyllos. Le héros reste endormi jusqu'à ce que la civière soit déposée sur la scène puis pendant tout le dialogue lyrique entre Hyllos et le vieillard qui lui intime le silence, dialogue qui constitue un élément du « schéma » de la scène du sommeil⁸³⁷. À son réveil, il porte sur lui-même un regard qui prolonge celui du chœur, avec un même accent sur sa position horizontale (κεῖμαι), et alors que se réveille avec lui la douleur, il anime cette description d'interrogations et de cris :

ὦ Ζεῦ,
 ποῖ γὰρ ἤκω; παρὰ τοῖσι βροτῶν
 κεῖμαι πεπονημένος ἀλλήλοισι
 ὀδύνας; Οἴμοι <μοι> ἐγὼ τλάμων·
 ἢ δ' αὖ μισὰ βρύκει. Φεῦ.

« Ô Zeus ! Où suis-je arrivé ? En quel pays suis-je là étendu, torturé de douleurs sans fin ? Pitié, pitié pour moi, misérable ! Et voici mon mal qui revient, qui me dévore, l'infâme ! Ah ! Ah ! »⁸³⁸

Euripide a repris ces deux types d'entrée de personnage mourant ou donné pour mourant dans l'*Hippolyte* : Phèdre est amenée sur la scène dans le premier épisode couchée sur un lit, Hippolyte revient, défaillant, dans l'*exodos*, soutenu par deux serviteurs qui l'étendent probablement à terre. Ces deux entrées dissymétriques, toutes deux annoncées en anapestes, se répondent pourtant d'un bout à l'autre du drame, comme l'ont remarqué O. Taplin et M.R. Halleran⁸³⁹.

Commençons par l'entrée de Phèdre, personnage souffrant qu'Aphrodite a décrit dans le prologue comme « se mourant en silence » (*Hipp.* 39-40 ἀπόλλυται σιγῇ). La description du chœur met d'abord l'accent sur le personnage de la vieille nourrice qui se tient devant les portes (*Hipp.* 170 ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν) puis sur Phèdre, soulignée d'un autre déictique placé en tête de vers, que « fait transporter » la nourrice hors du palais (*Hipp.* 171 τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων). On peut s'interroger sur le sens exact de ce verbe et sur la nature du mouvement. S'il est employé chez Sophocle pour exprimer des mouvements d'entrée et de sortie guidées, dans le cas de tout jeunes enfants muets comme Eurysace dans l'*Ajax* ou de vieillards aveugles comme Tirésias dans l'*Œdipe-Roi*⁸⁴⁰, κομίζω

⁸³⁷ Selon J. JOUANNA (1983), ce schéma s'établit à partir des *Trachiniennes* et de l'*Héraclès*.

⁸³⁸ *Trach.* 983-987.

⁸³⁹ O. TAPLIN 1978, p. 135-136 et M.R. HALLERAN 1995, *comm. ad loc.*

⁸⁴⁰ *Cf. Aj.* 544 καὶ δὴ κομίζει προσπόλων ὄδ' ἐγγύθεν, *OR* 444-445 καὶ σύ, παῖ, κόμιζέ με.

est également fréquemment employé, d'après notre relevé des mots qui disent le geste chez Euripide, comme synonyme de φέρω pour porter un objet ou un corps sans vie⁸⁴¹ et l'on peut penser qu'il se rapporte ici à la position abandonnée de Phèdre, déjà allongée sur la couche de malade dont il est fait état explicitement plus loin dans le discours de la nourrice⁸⁴². Il semble surtout qu'en supprimant à ce moment-là toute mention des servantes qui la transportent et auxquelles Phèdre demandera par la suite leur aide, il s'agit de dire d'emblée, en filigrane, l'emprise très forte exercée sur la malade par la nourrice qui la « fait transporter ». On retrouve ici en définitive l'introduction du thème de la φιλία au sein des mouvements d'entrée et de sortie par laquelle, nous l'avons vu dans la première partie, Euripide a renouvelé le procédé conventionnel des annonces d'entrées de personnages, une φιλία qui n'est pas de l'ordre de la comparaison comme dans les *Trachiniennes* où elle sert à mieux faire ressentir la signification du mouvement décrit (*Trach.* 965-966 ὡς φίλου / προκηδομένα), mais qui fonde toute la relation entre malade et garde-malade décrite par la nourrice (*Hipp.* 176-188) et qui, par le poids qu'elle exercera sur la volonté de Phèdre, déterminera le cours de l'action dramatique. Les premiers mots de Phèdre ne laissent ensuite pas cours aux gémissements de douleur qui prennent un si fort relief dans la bouche d'Héraclès chez Sophocle, mais décomposent très précisément les gestes de soutien des servantes, par lesquelles Phèdre veut être redressée :

αἰρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·
 λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
 λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

« soutenez mon corps, redressez ma tête : je sens déliées les jointures de mes membres ;
 saisissez mes bras, mes beaux bras, servantes ! »⁸⁴³

Nous avons déjà souligné dans notre étude stylistique l'expressivité de ces vers qui donnent l'impression d'un corps brisé, presque désarticulé, soumis à l'action d'autrui que dirige pourtant comme de l'extérieur le personnage. Notons ici l'inversion, dans la première dipodie du vers 198, des anapestes en dactyles, qui met en valeur le caractère anormal et pathétique du

⁸⁴¹ C'est le verbe qu'emploie Hécube lorsqu'elle demande à la servante pourquoi elle lui apporte un cadavre qu'elle croit être celui de Polyxène (*Héc.* 671-672 ἀτὰρ τί νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης ἦχεις κομίζουσ' ;) ou par lequel, dans les *Troyennes*, elle redouble le verbe φέρω pour ordonner qu'on apporte une parure funèbre pour Astyanax (*Tr.* 1200 φέρετε, κομίζετ' ἀθλίῳ κόσμον νεκρῷ).

⁸⁴² *Hipp.* 179-180 ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾶς / δέμνια κοίτης, « voici désormais hors du palais ton lit de malade malade ».

⁸⁴³ *Hipp.* 198-200.

mouvement.

Cet effet pathétique est renforcé dans l'entrée d'Hippolyte, alors que l'intensité de la douleur physique exprimée par les cris, les interruptions du discours, l'appel à Zeus et l'explosion de vers lyriques au moment d'un nouvel accès de souffrance invite à rapprocher cette séquence de celle des *Trachiniennes*, à laquelle elle emprunte le langage de la douleur. Si, selon J. de Romilly, la comparaison de ce langage tourne au désavantage d'Euripide⁸⁴⁴, il me semble qu'on ne saurait tout à fait en conclure qu'après un récit pathétique nettement plus détaillé, « le pathétique de la présence directe est, chez lui, atténué ». À côté des descriptions de la sensation douloureuse et des souhaits de s'affranchir de cette souffrance insoutenable par la mort (*Hipp.* 1351-1352, 1370-1377), qui sont autant d'échos, certes abrégés et affaiblis, à la représentation sophocléenne de la douleur sur laquelle nous reviendrons, il convient de souligner la grande nouveauté introduite par Euripide dans cette séquence, qui réside dans la pleine exploitation dramatique de la progression scénique. En faisant revenir son personnage à pied, au lieu de le faire porter, comme chez Sophocle, plus rapidement sur le devant de la scène, qui plus est plongé dans le sommeil (ce qui présente toutefois un autre intérêt dramatique, celui de jouer sur l'ambiguïté entre le personnage endormi et le personnage mort), et en animant cette progression d'arrêts (*Hipp.* 1354 *σχέξ, ἀπειρηγὸς σῶμ' ἀναπαύσω*) et de changements de position (*Hipp.* 1358-1363), il fait, me semble-t-il, de l'avancée du personnage une véritable séquence dramatique, en lui donnant un tout autre dynamisme.

S'il ne fait nul doute d'après la suite de la séquence qu'il est soutenu par des serviteurs qui le portent presque, Hippolyte est d'abord décrit par le chœur selon les termes de l'entrée pathétique du personnage qui s'avance seul (*Hipp.* 1342 *καὶ μὴν ὁ τάλας ὄδε δὴ στείχει*) : l'accent initial est en effet placé sur l'horreur suscitée par l'apparence physique du héros (*Hipp.* 1343-1344 *σάρκας νεαρὰς ξανθὸν τε κάρα / διαλυμανθείς*, « son jeune corps et sa tête blonde affreusement ravagés »). C'est alors à travers les paroles d'Hippolyte lui-même que se trouve détaillée en temps réel l'avancée scénique. En comparaison de la scène des *Trachiniennes*, cette représentation en mouvement du personnage souffrant traduit d'une part une modification de la perception de la douleur : les premiers gémissements du héros euripidéen ne semblent pas naître de l'intérieur, comme chez Sophocle où ils étaient associés à une douleur personnifiée qui revenait le dévorer, mais lui sont arrachés par le mouvement physique de la marche. Les gestes de soin habituellement procurés au personnage

⁸⁴⁴ J. DE ROMILLY 1961, p. 40 : « pour chaque brève citation d'*Hippolyte*, on peut offrir deux, trois, dix longues citations des *Trachiniennes*, bien plus violentes et plus intenses ».

souffrant prennent d'autre part un relief singulier, ainsi déplacés et intégrés au sein même du mouvement de marche comme gestes de soutien. Comme Phèdre, c'est Hippolyte qui dirige les gestes de ses serviteurs, peut-être lors de la reprise de la marche après la pause réclamée au vers 1354 :

Φεῦ φεῦ· πρὸς θεῶν, ἀτρέμα, δμῶες,
χροὸς ἐλκώδους ἄπτεσθε χεροῖν.
Τίς ἐφέστηκεν δεξιὰ πλευροῖς;
Πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἔλκετε
τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον
πατρὸς ἀμπλακίαις.

« Ah, ah ! Au nom des dieux, serviteurs, doucement, lorsque vous touchez de vos mains ma peau couverte de plaies ! Qui se tient à mon flanc droit ? Soutenez-moi comme il faut, harmonisez vos gestes pour tirer l'infortuné, maudit par l'égaré d'un père... »⁸⁴⁵

Si l'on rapproche ces vers de ceux d'Héraclès, réagissant au contact du vieillard qui tente probablement de le maintenir sur sa couche alors qu'il s'agite :

πᾶ μου ψαύεις; ποῖ <ποῖ> κλίνεις;
ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς.
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύση.

« Ah ! où me touches-tu ? Où veux-tu m'étendre, où ? Tu veux ma mort, tu veux ma mort ! Tu as retourné sur sa couche le mal qui s'était assoupi. »⁸⁴⁶

il apparaît que, rompant avec le style saccadé et elliptique qui traduit si bien la douleur qui s'est emparée du héros sophocléen, l'expression des gestes est nettement plus développée et, tout en étant agitée par les interrogations et les exhortations, nettement plus cohérente dans l'*Hippolyte* : l'interlocuteur est explicité, contrairement à la scène de Sophocle, où l'on peut seulement supposer qu'il ne s'agit pas encore d'Hyllos, le contact physique est accentué (ἄπτεσθε χεροῖν) et la douleur expliquée (χροὸς ἐλκώδους), avant que le héros ne s'emploie à diriger les gestes de ses serviteurs qui doivent s'harmoniser et l'on notera particulièrement le travail poétique du vers 1361, parfaitement équilibré et, précisément, harmonieux. Tandis que le simple contact est insupportable au héros sophocléen, il est donc

⁸⁴⁵ *Hipp.* 1358-1363.

⁸⁴⁶ *Trach.* 1007-1009.

un bon usage du soutien physique chez Euripide.

Au souvenir des *Trachiniennes* se superpose un effet d'écho à l'égard des paroles de Phèdre qui s'abandonnait entre les mains de ses servantes : relevons non seulement un même emploi de l'impératif présent $\alpha\lambda\rho\epsilon\tau\epsilon$ (*Hipp.* 1361) qui suppose une continuité dans l'assistance apportée, mais aussi, au moment même de l'appel au mouvement de soutien, une même inversion du rythme anapestique, avec ces dactyles qui réapparaissent dans la bouche d'Hippolyte (*Hipp.* 1361 $\pi\rho\bar{\omicron}\sigma\phi\acute{\omicron}\rho\acute{\alpha}\ \mu'\ \alpha\lambda\rho\epsilon\tau\epsilon$), mais qui, cette fois, se prolongent, avec des effets d'irrégularité qui disent encore tout le caractère douloureux de la marche. Aussi peut-on dire que l'entrée en scène d'Hippolyte dans l'*exodos* répond et développe tout à la fois l'entrée de Phèdre, statique sur sa couche.

Ainsi apparaît dans la représentation du corps souffrant chez Euripide et chez Sophocle une dramatisation du mouvement d'entrée selon un processus analogue, qui passe par la description précise des gestes et par leur animation pathétique. Mais si l'on discerne une certaine influence de Sophocle sur Euripide dans l'expression de la douleur et si l'on peut relever chez eux des traits similaires dans l'expression du geste, la singularité de notre poète éclate dans cette attention première et constante pour les gestes, dans la cohérence et le développement de leur expression poétique.

Euripide et Sophocle ne se sont pas arrêtés à cette présentation du corps souffrant couché qui tranche avec la présentation du corps héroïque debout chez Eschyle. Ils ont tous deux, à la fin de leur carrière, mis en scène l'avènement de la crise aiguë elle-même.

1.2. L'observation de la « maladie sauvage » du Philoctète à l'Oreste

Nous avons vu qu'Euripide a trouvé chez Eschyle le point de départ de la crise de folie d'Oreste qu'il a ensuite développée sur la scène. Or dans la représentation scénique de cette crise, il se révèle rivaliser bien davantage avec Sophocle. Dès le prologue de la pièce, Euripide signe l'emprunt et crée une attente en définissant le mal qui accable Oreste comme une « maladie sauvage » (*Or.* 34 $\acute{\alpha}\gamma\rho\acute{\iota}\alpha\ \nu\acute{\omicron}\sigma\omega$) – thème qui revient de façon récurrente chez Sophocle tant dans le *Philoctète* que dans les *Trachiniennes* où le mal est personnifié comme une bête sauvage⁸⁴⁷ – et en présentant le spectacle d'un héros en proie au sommeil sur la scène à l'ouverture de sa tragédie : ces deux éléments ne pouvaient manquer de rappeler à l'esprit

⁸⁴⁷ Pour l'étude de la « maladie sauvage » et en particulier de la « maladie dévorante », cf. J. JOUANNA 1988, p. 343-360.

des spectateurs athéniens le souvenir du *Philoctète* représenté l'année précédente. Mais c'est dans l'avènement de la crise que l'écho se fait le plus explicite.

Cet écho apparaît clair dans le mouvement de lutte entre Oreste et Électre. Si la formule de celle-ci, οὔτοι μεθήσω (*Or.* 262 « non, je ne te lâcherai pas »), peut résonner comme un souvenir de la promesse de protection faite chez Eschyle par Apollon à Oreste (*Eum.* 64 οὔτοι προδώσω « non, je ne te trahirai pas »)⁸⁴⁸, substituant au sens figuré un sens propre chez Euripide et soulignant ainsi l'absence du dieu à l'ouverture de la tragédie, le jeu verbal avec Eschyle se double d'un jeu scénique évident avec Sophocle. La réponse d'Oreste suppliant Électre de le lâcher (*Or.* 264 μέθεις) rappelle en effet les paroles de Philoctète, alors que, saisi d'un accès de son mal au moment où il se dirige avec Néoptolème vers le vaisseau de celui-ci, il délire sous l'effet d'une douleur physique à son paroxysme :

ΦΙ. μέθεις, μέθεις με.

ΝΕ. Ποῦ μεθῶ;

ΦΙ. μέθεις ποτέ.

Philoctète. – Lâche-moi, lâche-moi.

Néoptolème. – Où iras-tu, si je te lâche ?

Philoctète. – Lâche-moi donc enfin⁸⁴⁹.

Pourtant si Euripide, en s'inspirant d'un tel jeu de scène, s'est montré sensible à la dimension très spectaculaire que prend la maladie chez Sophocle, il l'a exploitée en un sens tout à fait original.

Le mouvement se trouve tout d'abord inversé. Maintenu debout par Néoptolème qui lui a donné sa main pour lui promettre de rester à ses côtés, à peine dégagé de la poignée de main du jeune homme (celui-ci souligne nettement le relâchement du soutien : *Ph.* 818 καὶ δὴ μεθίημι', « eh bien, soit ! Je te lâche »), Philoctète s'effondre sur le sol, et le cas est assez rare dans la dramaturgie sophocléenne pour prendre de ce fait un relief immédiat, que souligne l'apostrophe :

⁸⁴⁸ C'est par ce rappel d'Eschyle que, dans son introduction à l'édition de *Oreste* dans la CUF (1959, p. 15), F. CHAPOUTHIER justifie l'ordre des répliques. Cette formule d'Apollon peut elle-même être mise en parallèle avec celle par laquelle Oreste promet ironiquement à sa mère, au moment même où il semble lever son épée contre elle, qu'elle ne trahira pas Égisthe dont elle pleure la mort (*Ch.* 895 θανόντα δ' οὔτι μὴ προδῶς ποτέ « même mort, je t'en réponds, tu ne le trahiras pas »).

⁸⁴⁹ *Ph.* 816. Cette séquence développe de façon remarquable le jeu de scène que l'on trouve dans les entrées de personnage mourant, où ce dernier, gagné par la faiblesse ou la douleur, supplie celui qui le soutient de le lâcher (*Alc.* 266 μέθετε μέθετέ μ' ἤδη, *Trach.* 1005-1006 ἐᾶτέ με<ε>, ... ἐᾶτέ με δύσμορον... ἐᾶτέ με δύστανον, *Hipp.* 1372 μέθετέ με τάλανα).

ὦ γαῖα, δέξαι θανάσιμόν μ' ὅπως ἔχω·
τὸ γὰρ κακὸν τόδ' οὐκέτ' ὀρθοῦσθαί μ' ἔῃ

« Ô Terre, accueille-moi mourant, tel que je suis là. Le mal qui m'accable ne me permet plus de me redresser. »⁸⁵⁰

Néoptolème décrit alors sa tête qui tombe en arrière et le sommeil qui s'empare de lui, mettant fin à la crise et le laissant maître de la situation (*Ph.* 821-826). Oreste, lui, se dégage violemment de l'étreinte d'Électre pour, au contraire, se relever de sa couche, ce qui donne lieu à la séquence spectaculaire au paroxysme de la crise que nous avons étudiée dans la comparaison avec Eschyle.

Ensuite, alors que le déroulement de la crise chez Sophocle est dominé par les gémissements de Philoctète qui interrompent sa marche et par les métaphores concrètes qui font état d'un mal qui le « parcourt de part en part » (*Ph.* 743-744 διέρχεται διέρχεται), le « dévore » (*Ph.* 745 βρύκομαι), qui « vient, approche, est là tout près » (*Ph.* 787-788 προσέρπει, προσέρχεται τόδ' ἐγγύς), c'est en revanche l'expression du geste scénique qui domine dans l'*Oreste*. Prenons le geste d'Électre tentant de maintenir Oreste sur son lit :

οὔτοι μεθήσω· χεῖρα δ' ἐμπλέξασ' ἐμήν
σχήσω σε πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα.

« Je ne te lâcherai pas : je vais t'enlacer de ma main pour t'empêcher de faire des bonds funestes. »⁸⁵¹

Cette façon de décrire avec précision le geste que l'on accomplit contraste fortement avec les énoncés elliptiques et ambigus du *Philoctète* où l'on ne sait trop en revanche de quelle manière Néoptolème maintient le héros (*Ph.* 814-815) et ceux des *Trachiniennes* où les gestes du vieillard ne peuvent être, nous l'avons vu, que déduits des protestations et des interrogations brisées du héros. Surtout nous retrouvons ici le développement poétique qui caractérise l'écriture euripidienne du geste. Nous avons déjà relevé la richesse de l'expression, la façon dont la construction du participe ἐμπλέξασα, ainsi encadré par la mention de la main d'Électre χεῖρα ... ἐμήν semble épouser le mouvement physique par lequel elle tente de tenir son frère⁸⁵². Notons encore la redondance très expressive de la formule πηδᾶν δυστυχῆ

⁸⁵⁰ *Ph.* 820. Nous avons vu qu'Héraclès paraissait déjà allongé sur une civière dans les *Trachiniennes*.

⁸⁵¹ *Or.* 262-263.

⁸⁵² Cf. première partie, III, 1.1.

πηδήματα, expression résumée, la crise finie, par Oreste avec le verbe ἄλλομαι :

ποῖ ποῖ ποθ' ἠλάμεσθα δεμνίων ἄπο ;

« où donc, où suis-je allé bondir hors ma couche ? »⁸⁵³.

Ces mouvements réalisent, en les portant sur scène, ceux que décrivait Électre dans le prologue, peignant son frère « caché dans son manteau, tantôt [pleurant] lorsque son corps connaît une rémission de la maladie et qu'il reprend ses esprits, tantôt [sautant] hors de sa couche d'un bond, comme un poulain échappe au joug » (*Or.* 42-45) :

Χλανιδίων δ' ἔσω

κρυφθεῖς, ὅταν μὲν σῶμα κουφισθῆ νόσου,

ἔμφρων δακρύει, ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο

πηδᾶ δρομαῖος, πῶλος ὡς ἀπὸ ζυγοῦ.

L'étroit parallèle entre cette description du prologue et l'accompagnement verbal de la crise se lit dans la reprise et le développement de πηδᾶ (*Or.* 45) par πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα (*Or.* 263), dans l'emploi par Électre du verbe ἔχω au vers 263 (σχῆσω σε) au sens de « retenir », « réprimer » notamment un cheval, qui fait écho à l'image du poulain libre de tout joug, ainsi que dans la reprise par Oreste au vers 278 de δεμνίων ἄπο (*Or.* 44), placé de même à la chute du vers. Ainsi se trouve soulignée la correspondance entre vue directe et vue mentale sollicitée par le seul langage : la crise de folie, d'abord annoncée et décrite sous forme narrative, est ensuite jouée telle quelle sur scène et l'on voit comme spectacle mental et spectacle visuel entrent en résonance pour amplifier l'effet pathétique.

La singularité dramaturgique d'Euripide consiste donc en cette attention constante portée au détail des gestes et mouvements accomplis individuellement par les personnages sur scène. Dans le cas d'un malade comme Oreste, cette attention rejoint étrangement le regard porté par les médecins hippocratiques sur les troubles comportementaux des malades qu'ils

⁸⁵³ *Or.* 278. La recherche euripidéenne de nouveaux effets tragiques dans la mise en scène du geste et du mouvement scéniques trouve une illustration dans la comparaison avec le premier épisode de l'*Hippolyte*, auquel cette scène de l'*Oreste* fait écho. Rien dans les paroles de la nourrice ne permet en effet de supposer que le délire de Phèdre, malade d'amour pour Hippolyte, soit autre que purement verbal. Et la variation poétique entre les formules marquant le retour à la raison de Phèdre et d'Oreste (*Hipp.* 240 ποῖ παρεπλάγχθη γνῶμης ἀγαθῆς; et *Or.* 278) fait nettement apparaître cette scène de l'*Hippolyte* comme une première version, statique, de la scène du malade alité. À la différence d'Oreste et contrairement à l'interprétation de L. Méridier explicitée dans les didascalies externes de son édition de l'*Hippolyte*, Phèdre est restée sur sa couche et seul son esprit a divagué, ce qui s'accorde mieux avec la faiblesse physique extrême qu'elle manifeste depuis son entrée en scène. Sur ce point, cf. M. TEL0 2002a, p. 48-51.

observent. Comme l'a en effet souligné J. Jouanna⁸⁵⁴, la maladie se présente comme un spectacle pour le médecin qui en observe les symptômes et cette dimension spectaculaire se prête tout naturellement à une exploitation dramatique. On a ainsi relevé dans les représentations tragiques de crises de folie ou de souffrance aiguë des analogies lexicales frappantes avec certaines descriptions médicales, et mis en lumière l'intérêt grandissant des poètes tragiques pour la nouvelle médecine hippocratique⁸⁵⁵. Aussi, sur la foi de ces rapprochements, ces représentations dramatiques sont-elles généralement qualifiées de « réalistes » : examinons donc ici ce qui fonde les effets de réel ainsi produits sur la scène tragique.

Chez Sophocle, ces effets de réel apparaissent dans l'évocation des symptômes physiologiques et de la sensation douloureuse. S. Terasse a bien relevé dans les *Trachiniennes* et dans le *Philoctète* l'exceptionnel mélange de description clinique – où la précision technique des termes employés pour qualifier les symptômes pathologiques montre la familiarité du poète avec le milieu médical –, et de description métaphorique de la maladie, comparée à une bête sauvage qui s'approche, transperce le malade et le dévore, puis s'éloigne avant de revenir « quand il est las d'avoir couru ailleurs » (*Ph.* 759), description métaphorique que l'on trouve également dans les écrits hippocratiques⁸⁵⁶. Le langage exacerbé de la douleur chez le héros sophocléen – dont V. Di Benedetto a souligné l'extraordinaire expressivité⁸⁵⁷ – n'est pas sans rappeler également, comme le remarque L. Villard, les représentations et analyses précises qu'en proposent ces écrits et qui montrent tout l'intérêt porté par les médecins hippocratiques à la douleur comme signe éminent et singulier à interpréter pour choisir un traitement approprié⁸⁵⁸.

Chez Euripide, l'approche rationnelle de la nouvelle médecine se trouve appliquée au comportement physique du malade. On en trouve un bref aperçu dans la description qu'Électre fait dans le prologue de l'attitude de son frère (*Or.* 42-45), avec l'emploi spécifique du verbe *κουφίζομαι* au sens de « soulager une maladie », et surtout avec le balancement *ὅταν μὲν... ποτὲ δὲ...* qui résume et systématise l'observation qu'elle montre avoir réalisée, jour après

⁸⁵⁴ J. JOUANNA 1987, p. 109-137.

⁸⁵⁵ Sur le rapport d'influence entre tragédie et médecine grecques, ces deux types de production intellectuelle qui se sont épanouis parallèlement au v^e siècle avant notre ère, voir l'ouvrage d'A. GUARDASOLE 2000, qui fait de façon très complète le point sur cette question.

⁸⁵⁶ S. TÉRASSE 2001, p. 47-59. Sur le vocabulaire appartenant à la sphère du sauvage et de la dévoration utilisé dans les écrits hippocratiques, parallèlement aux textes tragiques, pour décrire les pathologies des malades, cf. J. JOUANNA 1988.

⁸⁵⁷ V. DI BENEDETTO 1983, p. 195-198.

⁸⁵⁸ L. VILLARD 2006.

jour, des mouvements cycliques de la folie pathologique. Tel est également l'effet produit par les réflexions de type aphoristique, caractérisées par la brièveté et l'autonomie de l'énoncé, qui ponctuent chaque changement de position effectué par Oreste dans le premier épisode (*Or.* 229-234). Son cas particulier est ainsi ramené au général, avec l'emploi du singulier collectif (*Or.* 229 τῷ νοσοῦντι) ou du pluriel (*Or.* 232 οἱ νοσοῦντες, *Or.* 234 πάντων), tandis que ses mouvements se trouvent inscrits dans des comportements déjà observés et identifiés.

Au-delà de la démarche rationnelle d'ensemble, des analogies précises entre le déroulement de la crise d'Oreste et celui de la crise d'épilepsie, ou d'autres crises effrayantes que décrivent le chapitre 14 du traité des *Vents* et *La Maladie Sacrée* ont déjà frappé plus d'un critique. L'auteur du traité *Des Vents* parle des « contorsions en toute sorte » (διαστροφαι παντοῖαι) qui rendent les malades « privés de toute sensation, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se produit, insensibles à la souffrance », tandis que des flots d'écume remontent par leur bouche⁸⁵⁹. L'auteur de *La Maladie sacrée* évoque ces malades qui s'élancent hors de leur lit en délirant en pleine nuit et restent après la crise pâles et faibles⁸⁶⁰ (Oreste en se réveillant se dit ainsi au vers 228 ἄναρθρος, « sans vigueur »), et fait allusion aux « sauts hors du lit » ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης réalisés par les malades pris de « délires », παράνοιαι⁸⁶¹. On voit bien par ces exemples qu'on ne peut identifier un modèle

⁸⁵⁹ HIPPI., *Vents* 14. 5-6 : Ἀνομοίης δὲ τῆς πορείης τῷ αἵματι διὰ τοῦ σώματος γινομένης, παντοῖαι αἱ ἀνομοιότητες - πᾶν γὰρ τὸ σῶμα πανταχόθεν ἔλκεται καὶ τετίνακται τὰ μέρη τοῦ σώματος ὑπηρετέοντα τῷ ταραχῇ καὶ θορύβῳ τοῦ αἵματος - διαστροφαι τε παντοῖαι παντοῖως γίνονται. Κατὰ δὲ τοῦτον τὸν καιρὸν ἀναίσθητοι πάντων εἰσίν, κωφοὶ τε τῶν λεγομένων τυφλοὶ τε τῶν γινομένων, ἀνάληγτοι τε πρὸς τοὺς πόνους [...] Ἀφροὶ δὲ διὰ τοῦ στόματος ἀνατρέχουσιν εἰκότως.

« Or comme la marche du sang à travers le corps devient irrégulière, il se produit des irrégularités de toute sorte (le corps tout entier est tiré de tout côté, et les parties du corps, soumises au trouble et au tumulte du sang, sont secouées) et des contorsions de toute sorte se produisent de toutes sortes de façons. Durant cette crise, les malades sont privés de toute sensation, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se produit, insensibles à la souffrance [...] De plus, des flots d'écume remontent précipitamment par la bouche, ce qui est naturel » (Trad. J. JOUANNA).

⁸⁶⁰ HIPPI., *La Maladie Sacrée*, I. 3 : Τοῦτο δὲ ὁρῶ μαινομένους ἀνθρώπους καὶ παραφρονέοντας ἀπ' οὐδεμιῆς προφάσιος ἐμφανέως καὶ πολλά τε καὶ ἄκαιρα ποιέοντας, ἐν τε τῷ ὕπνῳ οἶδα πολλοὺς οἰμῶζοντας καὶ βοῶντας, τοὺς δὲ καὶ πνιγομένους, τοὺς δὲ καὶ ἀναΐσσοντάς τε καὶ φεύγοντας ἔξω καὶ παραφρονέοντας μέχρι ἐπέγρωνται, ἔπειτα δὲ ὑγίειας ἐόντας καὶ φρονέοντας ὥσπερ καὶ πρότερον, ἐόντας τ' αὐτοὺς ὠχρούς τε καὶ ἀσθενέας, καὶ ταῦτα οὐχ ἄπαξ, ἀλλὰ πολλάκις.

« D'autre part, je vois des gens tomber dans la folie et le délire sans aucune cause apparente et accomplir bien des actes inconvenants, et je sais que dans le sommeil bien des gens gémissent et crient, que certains aussi étouffent, que d'autres même se dressent d'un bond, fuient au dehors et délirent jusqu'à leur réveil, puis retrouvent la santé et la raison comme auparavant, sauf qu'ils restent pâles et sans force, tout cela ne se produisant pas une fois, mais bien des fois » (Trad. J. JOUANNA).

⁸⁶¹ HIPPI., *La Maladie Sacrée*, I. 11 : ἦν δὲ ἀφρόν ἐκ τοῦ στόματος ἀφιῆ καὶ τοῖσι ποσὶ λακτίζη,

médical unique pour la représentation tragique de la folie, qui a pu s'inspirer de divers phénomènes pathologiques et les combiner. Mais certains rapprochements entre texte euripidéen et textes hippocratiques sont étonnamment précis, d'ordre non seulement scientifique mais stylistique. La mise en relief du verbe *πηδάω* dans l'*Oreste* tend-elle ainsi à inscrire le comportement du héros parmi ces crises effrayantes où se produisent les *ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης* ? Pensons également aux symptômes que décrit Oreste à la fin de la crise :

τί χρῆμ' ἀλύω, πνεῦμ' ἀνείς ἐκ πνευμόνων ; [...]
ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλήν' ὄρω.

« Pourquoi suis-je agité, pourquoi ce souffle expulsé de mes poumons ? [...] Après les vagues, je revois les flots calmes »⁸⁶²

Cette description rappelle un passage des *Vents* expliquant l'issue de la crise d'apoplexie ou d'épilepsie par l'expulsion de l'air qui perturbait la circulation du sang :

(14.7) « A quel moment donc ceux qui sont en proie à ce mal sont-ils libérés de la maladie et de la tourmente (*χειμῶνος*) présente, je vais l'expliquer : quand le corps, qui a pris de l'exercice par suite des efforts, s'est échauffé, le sang aussi s'échauffe ; le sang, une fois qu'il est bien échauffé, échauffe les vents ; ceux-ci, une fois qu'ils sont bien échauffés, se dispersent et dispersent l'accumulation du sang tandis qu'ils sortent en partie avec la respiration (*μετὰ τοῦ πνεύματος*), en partie avec le phlegme. Une fois que l'écume (*ἀφροῦ*) est sortie en bouillonnant, que le sang s'est apaisé, que le calme (*γαλήνης*) est revenu dans le corps, la maladie cesse (*πέπαυται τὸ νόσημα*) »

Dans son introduction au traité, J. Jouanna souligne la profusion d'images, de métaphores et de jeux sur les sonorités qui caractérise le style de l'auteur des *Vents* et le rapproche de celui de Gorgias. Or il n'est pas indifférent, me semble-t-il, que les vers d'Euripide où l'on peut entendre l'écho d'une théorie médicale soient précisément enrichis de ces jeux phoniques (*πνεῦμ'... πνευμόνων*), ou que les vers suivants développent poétiquement l'image marine de la *γαλήνη* en filant concrètement l'image topique, employée par l'auteur hippocratique, de

Ἄρης τὴν αἰτίην ἔχει· οἷσι δὲ νυκτὸς δείματα παρίσταται καὶ φόβοι καὶ παράνοιοι καὶ ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης καὶ φεύξιες ἔξω, Ἐκάτης φασὶν εἶναι ἐπιβολὰς καὶ ἠρώων ἐφόδους.

« S'il rejette de l'écume par la bouche et s'il lance des ruades, c'est Arès qui porte la responsabilité. Dans le cas où, la nuit, surviennent des craintes, des frayeurs, des troubles de l'esprit, des bonds hors du lit et des fuites au dehors, ils disent que ce sont des assauts d'Hécate et des irruptions de héros » (Trad. J. JOUANNA).

⁸⁶² *Or.* 277-279.

la tempête (χειμῶν) pour désigner la maladie par κυμάτων.

La question qui se pose pour ces rapprochements portant sur la forme autant que sur le fond est celle du sens de l'influence qui s'est exercée entre médecine et tragédie : faut-il dire qu'il s'agit d'un emprunt effectué par le poète tragique qui, connaissant ces traités, a en quelque sorte pastiché la description médicale ? Ou est-ce au contraire le langage tragique qui, par la richesse de ses images, a fourni un matériau aux médecins pour décrire la souffrance pathologique et le comportement qui lui est associé⁸⁶³ ? La question est toujours abondamment débattue. Mais cette incertitude même me paraît exemplaire de la fécondité de l'échange intellectuel qui existe alors dans la seconde moitié du v^e siècle entre les poètes tragiques et les hommes de science, qui, loin d'évoluer dans des sphères distinctes, étaient en contact permanent⁸⁶⁴. Or dans le cas d'Euripide, il ne s'agit pas seulement d'échange intellectuel : il semble bien que le poète manifeste un intérêt pour le corps humain comparable à celui que doit manifester le médecin soucieux d'observation précise.

Si les tragédies d'Euripide et de Sophocle révèlent une même familiarité avec le monde de la médecine hippocratique, il apparaît donc un net déplacement de l'attention, d'un poète à l'autre, du champ de la sensation physiologique de la douleur vers les manifestations extérieures, les symptômes externes et visibles de la maladie. Or Électre, tout comme Néoptolème, ne sont pas seulement spectateurs de la crise, comme l'était le chœur des *Choéphores* et comme se pose en premier lieu le médecin hippocratique. Ils sont également pleinement impliqués, tout comme ce dernier, dans une relation physique avec le malade. C'est ici que je voudrais souligner une dernière différence essentielle dans la mise en scène du geste entre Euripide et Sophocle, qui concerne les gestes de contact avec le malade.

1.3. Soigner le corps souffrant : le φίλος médecin

Les gestes dramatiques sont en effet loin d'être absents de la scène sophocléenne lors de la crise aiguë qui terrasse Philoctète. Il est au contraire des gestes explicitement indiqués dans le texte, qui engagent des contacts physiques décisifs entre le malade et son assistant. Mais sous des modalités d'expression analogues, la nature et le sens dramatiques des gestes de

⁸⁶³ C'est la position de S. TÉRASSE 2001, p. 53-54.

⁸⁶⁴ Il semble que le public, ou tout au moins une partie du public, était à même de saisir les allusions médicales et de goûter la saveur particulière de ces vers tragiques, ayant, comme l'a rappelé J. JOUANNA (1987, p. 126), une certaine culture scientifique pour avoir écouté à l'assemblée du peuple les joutes oratoires entre médecins : c'est en effet le peuple qui accordait d'après la qualité de ces discours techniques les places de médecin public.

contact changent considérablement d'un poète à l'autre.

Les gestes qui ponctuent les accès successifs de la crise de Philoctète dans le deuxième épisode de la pièce sont des gestes rituels ou symboliques, et le contact physique instauré est doté d'un rôle dramatique important. Le premier accès détermine la cession de l'arc, que le héros, sentant la crise imminente, confie à Néoptolème de peur que ses ennemis ne s'en emparent. Il s'agit du geste de mise en dépôt d'un objet vital, proposé une première fois par Philoctète (*Ph.* 762-766 ἀλλά μοι τὰ τόξ' ἔλων / τὰδ'... σῶζ' αὐτὰ καὶ φύλασσε « mais prends cet arc, comme tout à l'heure tu le demandais, et [...] garde-le bien, veille sur lui ») puis dirigé à l'initiative de Néoptolème :

NE. ξὺν τύχῃ δὲ πρόσφερε.

ΦΙ. ἰδοὺ δέχου, παῖ.

Néoptolème. – Donne-le moi, et qu'il me porte chance !

Philoctète. – Le voilà, prends-le, mon fils⁸⁶⁵.

La précision de l'échange verbal qui accompagne le passage de l'arc d'une main à l'autre souligne assez l'importance de la péripétie dans le déroulement du drame, puisque Néoptolème se trouve désormais en possession de l'objet de sa mission. L'inversion des rôles dans le dialogue est à cet effet significative, qui place l'accent sur la cession de l'arc par ce relai d'impératifs, plutôt que sur sa réception. Le rapport de confiance ainsi instauré par l'intermédiaire de cet objet des plus symboliques, central dans la pièce, est ensuite, dans le second accès, directement scellé entre les deux hommes par un autre geste rituel à l'expression solennelle, la *dexiosis*, qui, par la jonction des mains droites tenant lieu à elle seule de serment, constitue un signe visuel fort d'alliance :

ΦΙ. ἔμβαλλε χειρὸς πίστιν.

NE. ἐμβάλλω μενεῖν.

Philoctète. – Engage ta main dans la mienne.

Néoptolème. – Voici ma main, je resterai⁸⁶⁶.

Néoptolème promet ainsi à Philoctète de ne pas l'abandonner et ce geste déterminera son revirement ultérieur. Si la tournure nominale (χειρὸς πίστιν) affaiblit quelque peu l'expression concrète du geste, celui-ci joue un rôle important dans le jeu de scène qui s'ensuit,

⁸⁶⁵ *Ph.* 775-776.

⁸⁶⁶ *Ph.* 813 (traduction P. MAZON modifiée).

puisque c'est cette main donnée qui retient Philoctète et représente très concrètement l'aide nouvelle qui incombe au nouveau φίλος : la réticence de Néoptolème à relâcher la main de Philoctète montre qu'il y voit un signe d'abandon.

Ces gestes symboliques prennent d'autant plus de relief dramatique que tout contact entre les deux hommes a pour l'instant été évité dans le *Philoctète*⁸⁶⁷. Il semble douteux que, comme l'indique la didascalie de P. Mazon au début de l'épisode, fondée sur sa traduction des vers qui précèdent la sortie de scène des deux personnages⁸⁶⁸, Philoctète soit soutenu par Néoptolème lorsqu'ils ressortent ensemble de la grotte. Cette interprétation force le sens du substantif ζυμπαραστάτην appliqué au fils d'Achille, qui désigne tout compagnon « se tenant auprès de » (particulièrement dans le domaine militaire), et implique une présence auxiliaire, si renforcée soit-elle ici par le préfixe ζυμ-, plutôt qu'un soutien physique. Aucune des autres occurrences tragiques de ce terme ne laisse d'ailleurs entrevoir un jeu scénique impliquant un contact physique. Or il serait étrange qu'aucune notation plus explicite ne vienne appuyer l'idée d'un contact qui serait loin d'être anodin à cet endroit de la pièce entre un homme rendu sauvage par une maladie à l'odeur pestilentielle et l'exclusion de toute société humaine, et un autre à qui le double langage qu'il manie impose aussi bien une certaine distance physique.

Alors que la maladie isole le héros sophocléen – de façon radicale pour Philoctète, ἀπηγριωμένον, μόνον, ἔρημον, κᾶφιλον, « réduit à l'état de sauvage, seul, abandonné, sans amis » (*Ph.* 226-228) –, ces gestes solennels tentent donc de réintégrer symboliquement le malade dans une relation sociale de φιλία. Mais ils rencontrent une résistance dans l'irruption même du mal. Envahi par une souffrance qui le transperce et le dévore, le héros sophocléen a d'emblée réclamé au φίλος des gestes radicaux destinés à retrancher chirurgicalement le mal par le fer ou par le feu, dussent-ils mettre fin à la vie en même temps qu'à la douleur. Héraclès implore son fils de tirer son glaive et de le frapper sous la clavicule pour « guérir [sa] souffrance » (*Trach.* 1032-1033). Philoctète supplie de même Néoptolème, si ce dernier a une épée à sa portée, de frapper, de couper au plus vite son pied, « sans épargner [sa] vie » μὴ φείση βίου (*Ph.* 747-749), avant qu'une douleur plus intense lui fasse exprimer, comme

⁸⁶⁷ On trouve seulement un contact minimal, qui peut se réduire à un rapprochement scénique entre les deux hommes dans le mouvement de supplication de Philoctète (*Ph.* 485 προσπίτνω σε γόνασι « je tombe à tes genoux »).

⁸⁶⁸ *Ph.* 674-675 ΦΙ. καὶ σέ γ' εἰσάξω· τὸ γὰρ νοσοῦν ποθεῖ σε ζυμπαραστάτην λαβεῖν
« Oui, et je te ferai même entrer avec moi : mon infirmité réclame ton appui ».

Héraclès, le vœu que Néoptolème le « prenne » (συλλαβών) pour le brûler dans le feu de Lemnos (*Ph.* 799-801)⁸⁶⁹. Le contact physique, loin de pouvoir apporter quelque soulagement, semble ne pouvoir qu'aggraver le mal, comme le montre la vivacité avec laquelle Philoctète écarte les gestes de soin que lui propose Néoptolème :

NE. Βούλει λάβωμαι δῆτα καὶ θίγω τί σου;

ΦΙ. Μὴ δῆτα τοῦτο γ'.

Néoptolème. – Veux-tu que je te prenne, que je te touche ?

Philoctète. – Non, vraiment, pas cela !⁸⁷⁰

Et la simple poignée de main instaurée par la *dexiosis* entre les deux hommes lors d'un instant de répit, devient tout à coup insupportable à Philoctète et lui arrache des cris de douleur :

μέθες, μέθες με [...] μέθες ποτέ.

[...] ἀπό μ' ὀλεῖς, ἦν προσθίγῃς

« Lâche-moi, lâche-moi [...] Lâche-moi donc enfin [...] Tu me tues, si tu me touches encore »⁸⁷¹.

Ces cris rappellent ceux d'Héraclès dans les *Trachiniennes*, où la torture causée par le poison qui ronge ses chairs est ravivée par le contact physique instauré par le vieillard :

πᾶ μου ψάυεις; [...]

ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς

« Ah ! où me touches-tu ? [...] Tu vas me tuer, tu vas me tuer ! »⁸⁷².

Il semble que sous cette mise en scène sophocléenne de la douleur se fasse entendre un écho à diverses pratiques médicales : l'appel au fer ou au feu fait penser à la médecine à l'ancienne évoquée par Platon dans la *République* où aux longs régimes préconisés par les médecins de son temps sont opposés la cautérisation et l'incision qui débarrassent du mal⁸⁷³, tandis que l'association étroite entre le toucher et le cri de douleur peut être mise en relation avec l'usage du toucher comme moyen dont dispose le médecin hippocratique pour connaître l'intensité de la souffrance du malade⁸⁷⁴.

⁸⁶⁹ Sur le rapprochement entre les personnages d'Héraclès et de Philoctète, cf. E. GILIS 1992, p. 41-57.

⁸⁷⁰ *Ph.* 761-762.

⁸⁷¹ *Ph.* 816-817 (traduction modifiée).

⁸⁷² *Trach.* 1007-1009.

⁸⁷³ *Rép.* 406d ἢ καύσει ἢ τομῇ χρησάμενος ἀπηλλάχθαι.

⁸⁷⁴ Sur ce point, cf. L. VILLARD 2006, p. 65-66.

La maladie physique apparaît ainsi chez Sophocle comme étant ce qui porte directement atteinte à l'intégrité de l'être, prélude à sa destruction et laisse le héros fondamentalement seul face à la douleur.

Si la maladie est également envisagée dans l'*Oreste* en terme d'exclusion sociale, étant liée à une souillure qui contamine autrui par le toucher ou la vue, elle n'est pas synonyme de solitude pour le malade. Ce dernier est au contraire profondément engagé dans une relation de *φιλία* très empathique, où le *φίλος* ne craint pas la contamination ou la honte. Et c'est dans le cadre de cette *φιλία* que le geste de soin, refusé chez Sophocle, est accueilli avec prédilection sur la scène euripidéenne, et développé dans l'*Oreste* dans une première séquence de soins paisibles au malade avant l'arrivée de la crise.

L'écart entre les deux poètes se trouve comme exhibé dans l'*Oreste* par une variation sur des formules sophocléennes. Proposant son aide à son frère, Électre reprend en effet presque littéralement au vers 218 le vers 761 du *Philoctète* :

βούλη θίγω σου κάνακουφίσω δέμας ;

« veux-tu que je te touche et que j'apporte quelque soulagement à ton corps ? »

L'ardeur de l'acquiescement d'Oreste n'a d'égale que le refus de Philoctète, dont il prend l'exact contre-pied, comme le souligne la reprise de la particule *δῆτα* :

λαβοῦ λαβοῦ δῆτ'

« oui, oui, prends-moi »⁸⁷⁵.

Les gestes de soin, « thérapeutiques » au sens où il s'agit pour Électre de *θεραπεύειν* (*Or.* 222), sont alors exprimés dans le texte poétique avec une minutie extraordinaire. Le verbe générique *λαμβάνομαι*, employé initialement, est détaillé et décomposé dans une suite de demandes précises et variées d'Oreste, qu'accomplit chaque fois Électre : la répétition de la particule *ἰδοῦ* (*Or.* 221, 229) et l'apostrophe aux cheveux qu'elle écarte (*Or.* 225) confirment ainsi l'exécution scénique des gestes réclamés. Électre, qui se définit depuis le prologue par sa position concrète de *πάρεδρος*, veillant assise sur son frère endormi et comme mort (*Or.* 83-84), puis, en un sens figuré, par sa *προσεδρία* (*Or.* 93, 304), soulève d'abord légèrement son frère, lui essuie la bouche et les yeux, soutient son flanc, écarte ses cheveux, le recouche sur son lit, avant de le redresser à nouveau pour poser les pieds à terre : toutes ces indications

⁸⁷⁵ *Or.* 218-220.

gestuelles, qui traduisent en acte le discours de la nourrice de Phèdre sur l'insatisfaction permanente du malade et la *χερσίν πόνος* « peine pour les mains » du garde-malade (*Hipp.* 176-188), concourent à donner du corps souffrant d'Oreste cette image de corps brisé et désarticulé, entièrement livré aux gestes de celui qui le soigne, si caractéristique des personnages faibles chez Euripide. Est ainsi offert un spectacle d'une intensité pathétique remarquable, qui développe de façon très concrète le thème de l'*ὑπηρέτης φίλος* (Électre va jusqu'à parler au vers 221 de *δούλευμα*, de « condition servile » en la revendiquant comme « agréable » ἡδύ) et qui naît autant d'effets visuels que d'effets poétiques, de la vue directe des gestes d'affection réalisés sur scène que de leur langage, alors que le jeu des polyptotes traduit une relation physique quasi-fusionnelle entre frère et sœur, entre malade et garde-malade (*Or.* 222 *ἀδελφ' ἀδελφῆ χειρὶ θεραπεύειν μέλη* ; *Or.* 223 *ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρά*).

Au terme de cette étude sur les gestes des malades, c'est en repartant de l'*exodos* des *Choéphores* que nous pourrions mesurer pleinement l'évolution de la façon dont le poète pense sur la scène tragique l'horizon thérapeutique de la maladie. Dans les *Choéphores*, le diagnostic du chœur est clair : il n'existe qu'une purification pour Oreste, qu'apportera seule la main d'Apollon⁸⁷⁶. Le geste du dieu touchant (*προσθιγών*) Oreste annulera le contact meurtrier de la Justice, la fille de Zeus, qui « a touché son bras (*ἔθιγε χερός*) dans le combat » (*Ch.* 948). Chez Eschyle, le remède est donc immédiatement annoncé, aussi certain qu'infaillible : à l'horizon de la maladie envoyée par les dieux et à l'horizon de la tragédie, se trouve la guérison procurée par le toucher divin (*θιγγάνειν*) qui, seul, hors-scène, mettra fin au *ταραγμός* et rétablira l'équilibre dans le corps et l'esprit⁸⁷⁷. Lorsque les manifestations de la maladie ou de la folie prennent une part plus grande au sein de la représentation tragique, la main divine se fait plus impalpable pour laisser œuvrer la main humaine : chez Euripide comme chez Sophocle, la maladie ne peut être soulagée que par la main d'un *φίλος*, de sang

⁸⁷⁶ *Ch.* 1059-1060 *εἷς σοι καθαρός· Λοξίας δὲ προσθιγών
ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει.*

Je reprends ici la leçon de A.F. GARVIE (Oxford, 1986) qui corrige *Λοξίου* en *Λοξίας* : il est préférable de voir la main d'Apollon s'approcher pour guérir, plutôt que faire du dieu l'objet passif du toucher.

⁸⁷⁷ De même, dans le *Prométhée enchaîné*, celui qui a enseigné la médecine aux hommes reconnaît la supériorité de la médecine divine, qui s'exerce sans intermédiaire humain ni remède médical : Io ne recouvrera la raison que lorsque Zeus, effaçant le viol brutal de jadis, l'effleurera d'un simple contact de sa main calmante, *ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγῶν μόνον* (*Pr.* 848-849).

ou d'alliance. Mais la différence est grande d'un poète à l'autre. Chez Sophocle, la main du φίλος ne reste qu'un substitut imparfait de la main divine, qui ne peut apporter de soulagement qu'en hâtant la mort. Héraclès en appelle vainement au miracle divin, se demandant quel serait « l'enchanteur (ἀοιδός), le guérisseur expert (χειροτέχνης ἰατορίας) qui serait en état d'apaiser par un charme telle calamité, si ce n'est Zeus lui-même ? » (*Trach.* 1000-1002). Or Zeus ne répond plus et Hyllos en le touchant à la demande du vieillard (*Trach.* 1020 ψάω μὲν ἔγωγε) « ne trouve ni en [lui] ni hors de [lui] le moyen de lui faire oublier les douleurs qu'il endure » (*Trach.* 1020-1021)⁸⁷⁸. Le « médecin, seul guérisseur de tous [les] maux » d'Héraclès (*Trach.* 1208-1209 παιώνιον καὶ μοῦνον ἱατῆρα τῶν κακῶν) sera donc celui qui « de sa propre main » (*Trach.* 1194 αὐτόχειρα) mettra le feu à son corps : ce « médecin » est synonyme pour Hyllos de « meurtrier aux mains souillées de sang », φονεύς καὶ παλαμναῖος (*Trach.* 1206-1209).

Chez Euripide, au contraire, le φίλος est appelé à soigner dans l'immédiat, sur scène, pour ramener à la raison et à la vie. Même si la cause de la maladie reste, conformément au mythe, d'ordre divin, et si la guérison complète est encore apportée, mais presque accessoirement, par un dieu, cette guérison tend à ne devenir qu'un horizon lointain du drame, laissant toute place à une souffrance d'ordre exclusivement humain, et non plus solitaire mais communautaire : ni maîtrisée par les dieux qui la font cesser à leur gré (chez Eschyle), ni entendue comme le sceau de la différence et de la solitude radicales du héros (chez Sophocle⁸⁷⁹) qui trouve en lui-même les moyens de s'en affranchir en choisissant sa mort, elle est le lieu privilégié de l'expression du lien fondamental qui unit les membres d'une même communauté unis par une empathie profonde. Et c'est ce lien que donnent à voir les nombreux gestes de soin qui scellent la relation de φιλία entre les personnages. Or ce rôle thérapeutique que joue la main du φίλος chez un poète si ouvert aux théories et aux pratiques médicales de son époque comme l'est Euripide, ne peut manquer de rappeler l'importance du rôle de la main du médecin que soulignent si fréquemment les traités hippocratiques. D'après le traité *De l'ancienne médecine*, c'est en effet l'habileté manuelle autant que l'intelligence qui fait le bon médecin, et le terme de χειροτέχνης y est employé comme synonyme de δημιουργός sans

⁸⁷⁸ Sur la crise morale provoquée par le spectacle du corps souffrant chez le φίλος de sang ou d'alliance, vers lequel est alors déplacé l'intérêt dramatique, cf. D. CUNY 2002, p. 69-78.

⁸⁷⁹ A. GUARDASOLE 2000, p. 177 : « la malattia - che essa colpisca la mente (Aiace) oppure il corpo (Filottete) - contribuisce a segnare il destino di solitudine dell'eroe sofocleo ».

acception dévalorisante ou spécialisée⁸⁸⁰. J. Jouanna a relevé la célèbre définition, que donne le début du traité *Des Vents*, de l'action du médecin qui « voit des spectacles effrayants » (ὁ μὲν γὰρ ἰητρὸς ὁρεῖ τε δεινά) pour rapprocher le regard porté par le médecin sur la souffrance humaine et le regard que portent personnages tragiques et spectateurs sur des événements dramatiques étonnants et terribles, δεινά⁸⁸¹. La suite de la phrase est tout aussi intéressante : « il touche des choses désagréables θιγγάνει τε ἀηδέων et, à propos des malheurs d'autrui, récolte des chagrins pour lui-même... ». C'est en effet ce second volet de la pratique médicale, entendue comme un art manuel, opératoire, et caractérisée par un partage de la souffrance, qu'a singulièrement développé et mis en scène Euripide dans son *Oreste*. Électre, qui « ne refuse pas », ou plus exactement « n'éprouve pas de dégoût κούκ ἀνάινομαι à soigner d'une main fraternelle ἀδελφῆ χειρί (et χειρί se détache très nettement entre les coupes) les membres fraternels » (*Or.* 221-222), montre par ses gestes de soin l'étendue de son dévouement pour son frère, car, ainsi que le dit plus loin Oreste à Pylade qui se substitue, tel un autre frère, à Électre comme garde-malade dans la suite de la pièce, « toucher un malade est pénible », δυσχερὲς ψάθειν νοσοῦντος ἀνδρός (*Or.* 792).

C'est ainsi qu'à mon sens Euripide a renouvelé, à partir de schémas communs ou sur des thèmes empruntés à Sophocle, la mise en scène tragique de la maladie, en exploitant par le développement de l'expression du geste la dimension spectaculaire non seulement de la souffrance pathologique mais également de la pratique médicale, dont les aspirations humanitaires servaient pleinement sa conception du pathétique.

Il est un autre aspect du corps souffrant que je voudrais envisager ici pour comparer l'écriture du geste chez Euripide et chez Sophocle : c'est le cas particulier d'Œdipe, dont la cécité en appelle à une intensification des contacts physiques, le toucher compensant la vue chez l'aveugle qui doit d'autre part être étroitement guidé par autrui. C'est ce qui apparaît dès l'*exodos* de l'*Œdipe-Roi* où le geste de toucher le paria qu'est devenu le chef de la cité ou un père qui est aussi un frère prend soudain un relief dramatique à travers les exhortations

⁸⁸⁰ I. 2 (Jouanna) = I, 572 (Littré) : ὡσπερ καὶ τῶν ἄλλων τεχνέων πασέων οἱ δημιουργοὶ πολλὸν ἀλλήλων διαφέρουσι κατὰ χεῖρα καὶ κατὰ γνώμην, οὕτω δὲ καὶ ἐπὶ ἰητρικῆς « de même que dans tous les autres arts les professionnels diffèrent beaucoup entre eux par la main et par l'intelligence, de même en est-il pour la médecine » ; I. 1, 10 (Jouanna) = I, 570 (Littré) : χειροτέχνας καὶ δημιουργούς.

⁸⁸¹ J. JOUANNA 1987, p. 109 et p. 125.

répétées du héros⁸⁸². Mais c'est seulement, à notre connaissance, dans l'*Œdipe à Colone* qu'est développée chez Sophocle une véritable relation d'assistance autour de l'aveugle, qui témoigne d'une attention nouvelle à la mise en mouvement du corps aveugle et non plus seulement au contact symbolique avec l'homme « abhorré des dieux ». Or cette relation d'assistance évoque fortement celle qui se met en place dans l'*exodos* des *Phéniciennes* : c'est donc maintenant une influence d'Euripide que nous chercherons à mesurer sur Sophocle, influence qui s'exerce toutefois, nous allons le voir, dans une tout autre direction dramatique.

2. Guider le pied aveugle d'*Œdipe* : des *Phéniciennes* à l'*Œdipe à Colone*

2. 1. Le départ d'*Œdipe* et *Antigone* vers l'exil dans les *Phéniciennes*

La relation d'assistance dont nous avons étudié l'expression dans la première partie trouve son développement poétique et stylistique le plus remarquable dans l'*exodos* des *Phéniciennes*. Alors que le spectacle des trois cadavres ramenés sur scène présente le résultat de la violence destructrice à l'œuvre dans le drame, où au sang versé a répondu le sang versé (*Phén.* 1495-1497 φόνω φόνος), le finale de la tragédie laisse de façon singulière le dernier mot à l'expression scénique de la φιλία : celle-ci, qui se traduit par l'instauration d'un contact physique étroit entre *Œdipe* et *Antigone*, les deux membres les plus faibles de la famille et les deux derniers survivants, prend donc d'autant plus de relief qu'elle se détache sur un fond narratif et discursif de contacts meurtriers et sanglants⁸⁸³.

Cette relation d'assistance s'établit de façon très progressive dans les *Phéniciennes* et c'est justement sa lente constitution qui donne finalement toute sa singularité dramatique au couple étroitement uni en partance pour l'exil. Si les derniers mots de Créon, effrayé par l'obstination d'*Antigone*, la vouaient au même bannissement que son père (*Phén.* 1682 λίπε χθόνα), et si elle-même proclamait son désir de partager l'exil (*Phén.* 1679 συμφεύξομαι), et même la mort de son père (*Phén.* 1681 ξυνθανοῦμαι γε), l'accent dramatique reste mis au

⁸⁸² *Œdipe* implore tout d'abord le chœur de ne pas refuser de toucher un malheureux (*OR* 1413 ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν), puis ce sont ses filles qu'il invite à avancer vers ses mains fraternelles (*OR* 1480-1481 δεῦρ' ἴτ', ἔλθετε / ὡς τὰς ἀδελφὰς τάσδε, τὰς ἐμὰς χέρας), enfin il exhorte Créon à s'engager, en le touchant de sa main, à veiller sur elles (*OR* 1510 ξύννευσον, ὦ γενναῖε, σῆ ψάσας χερί).

⁸⁸³ Sur l'emploi du verbe συνάπτειν qui sert à dire, hors-scène, dans les *Phéniciennes*, la violence meurtrière, du meurtre parricide à l'union incestueuse, l'affrontement guerrier et la lutte fratricide, cf. J. ALAUX 2007, p. 104-106.

début de la séquence sur la solitude d'Œdipe : celui-ci continue à dissocier son sort de celui de sa fille, comme le montrent les marques insistantes de la première personne (*Phén.* 1685 τᾶμ' ἐγὼ στέρξω κακά et *Phén.* 1687 πεσὼν ὅπου μοι μοῦρα). Le thème de l'assistance nécessaire pour l'aveugle est introduit par Antigone :

καὶ τίς σε τυφλὸν ὄντα θεραπεύσει, πάτερ;
« Et qui prendra soin de toi qui es aveugle, père ? »⁸⁸⁴

Cette question fait nettement écho à celle qu'Œdipe se posait avec angoisse père à l'annonce de la sentence d'exil : ce thème de l'assistance au déplacement y était exprimé avec force à travers l'emploi du verbe ὀμαρτεῖν qui traduisait le souhait d'un ajustement parfait entre le pas de l'aveugle et son guide, tandis que la position de ποδὸς entre deux coupes et le rejet de τυφλοῦ en fin de vers mettait en relief l'hypallage du « pied aveugle » :

Τίς ἡγεμὼν μοι ποδὸς ὀμαρτήσει τυφλοῦ;
« Quel guide s'ajustera à ma démarche aveugle ? »⁸⁸⁵

Sans même songer à Antigone, Œdipe évoquait alors le soutien dont le privait la mort de ses fils, rassemblés sous le qualificatif εὐτεκνος ξυνωρίς (*Phén.* 1618) où l'on retrouve l'image de l'attelage explicitement employée par Jocaste au début de la tragédie⁸⁸⁶, et celle de son épouse, dont Antigone a déjà évoqué les « soins auprès du bâton d'Œdipe » (*Phén.* 1549-1550 παραβάκτροις θεραπεύμασιν) pour veiller sur son « pied aveugle » (πόδα σὸν τυφλόπουν, où l'on notera la belle redondance apportée par l'adjectif composé qui renforce l'effet de l'hypallage). Tel est l'office que seule Antigone peut désormais remplir auprès de son père, et l'emploi du verbe θεραπεύειν au vers 1686 montre que la fille se place volontairement dans la continuité des θεραπεύματα de sa mère⁸⁸⁷. Elle écarte elle-même la dernière réticence d'Œdipe, concernant la honte que confère à une fille l'exil avec un père aveugle (*Phén.* 1691). Voici la jeune fille craignant la foule des soldats (*Phén.* 1276) qui, après avoir balayé toute pudeur, être rentrée sur scène en rejetant son voile telle une bacchante pour conduire le cortège funèbre (*Phén.* 1485-1492) et avoir résisté à Créon, recuse à présent,

⁸⁸⁴ *Phén.* 1686.

⁸⁸⁵ *Phén.* 1616.

⁸⁸⁶ Jocaste évoque dans sa monodie le regret que nourrit le vieil Œdipe pour l'« attelage fraternel détaché du joug familial » (*Phén.* 328-330 ἀπήνας ὀμοπτέρου τᾶς ἀπο-/ζυγείσας δόμων / πόθον).

⁸⁸⁷ Les gestes dramatiques de la pièce confirment le lien très fort qui existe entre les deux personnages féminins de la pièce, entre Jocaste et Antigone qui tient son nom de sa mère (*Phén.* 58), comme nous le verrons encore plus loin. Ce lien est également traduit, comme le souligne C. Mauduit (2008, p. 18), par la façon dont se répondent la monodie de la mère et celle de la fille d'une extrémité à l'autre du drame.

au nom de la σωφροσύνη et de l'εὐγένεια (*Phén.* 1692) toute crainte de scandale, toute honte dans l'ordre de la φιλία, une φιλία que l'on voit revendiquée à travers la récurrence de θυγάτηρ et πατήρ dans cette séquence⁸⁸⁸.

L'*exodos* des *Phéniciennes* présente donc une Antigone solidaire des siens et de son γένος jusque dans l'exil et la mort, et derrière l'emploi de composés comme συμφεύξομαι et ξυνθανοῦμαι (*Phén.* 1679, 1681), on pense bien sûr à l'héroïne de Sophocle née pour συμφιλεῖν « partager la φιλία » (*Ant.* 523). Mais il s'agit d'apprécier le traitement original qu'Euripide a réservé à cette (συμ-)φιλία qui triomphe à la fin des *Phéniciennes* et qui s'incarne en des gestes scéniques d'assistance concrète.

Ce finale s'organise autour de deux déplacements du couple ainsi formé : l'un pour se diriger vers les corps déposés devant la *skénè* afin qu'Œdipe touche une dernière fois le corps de ses φίλοι, l'autre pour quitter définitivement la scène par l'une des *parodoi*. Nous verrons comme dans l'un et l'autre déplacement, Antigone se fait l'instrument du mouvement d'Œdipe : c'est elle qui pose tout d'abord sa « main aveugle » (*Phén.* 1699 τυφλήν χεῖρ') sur le corps des défunts en signe d'adieu et de réconciliation, c'est elle qui place ensuite son bâton sur le sol et guide son « vieux pas » (*Phén.* 1718 γεραῖον ἕχνος) sur le chemin de l'exil.

2.1.1. L'adieu aux φίλοι : guider la « main aveugle » d'Œdipe

Le premier déplacement devait être célèbre dans l'Antiquité puisqu'on en trouve une représentation sur un petit fragment de bol à reliefs de provenance inconnue⁸⁸⁹. Son sujet en est toutefois bien identifiable grâce à l'inscription qu'il porte et qui glose les vers où Œdipe, qui n'a pas encore accepté explicitement l'offre de sa fille de l'accompagner dans son exil, lui demande de le conduire vers le corps de son épouse et de ses fils pour leur dire un dernier adieu⁸⁹⁰.

Les deux requêtes successives d'Œdipe comportent le même accent initial sur le préverbe προσ-, qui indique un élan, une mise en relation :

Προσάγαγε νύν με, μητρὸς ὡς ψάύσω σέθεν

⁸⁸⁸ Il s'agit d'un thème récurrent chez Euripide. Nous l'avons vu à propos d'Électre et de Pylade dans les soins prodigués à Oreste malade. Citons encore Héraclès, retrouvant ses enfants à son retour des enfers, qui déclare ne pas rougir de prendre soin d'eux (*H.f.* 632-633 καὶ γὰρ οὐκ ἀναίνομαι θεράπευμα τέκνων).

⁸⁸⁹ Pour une étude détaillée de ces bols à reliefs, cf. F. COURBY 1922.

⁸⁹⁰ Ce fragment, conservé au British Museum [*Cat. Vas.*, VI, G. 105 ; l'inscription mutilée a été restituée par A.S. MURRAY, *Clas. Rev.* II, 1888, p. 237-238], est reproduit dans C. ROBERT 1905, p. 454.

« guide-moi maintenant vers ta mère, que je la touche »⁸⁹¹

Πρόσθεσ τυφλήν χεῖρ' ἐπὶ πρόσωπα δυστυχῆ

« Appose ma main aveugle sur le visage des infortunés »⁸⁹²

Ces deux requêtes sont relayées par deux répliques très similaires d'Antigone, construites sur le même schéma métrique et sémantique, qui confirment l'accomplissement du mouvement à l'attaque du vers par la particule dynamique ἰδού et à sa chute par la mention, avec répétition et variation ψαῦσον χερί / ἄπτου χερί, du contact physique lui-même, et ces procédés stylistiques confèrent solennité et emphase au geste d'adieu répété :

ἰδού, γεραιᾶ φιλτάτης ψαῦσον χερί

« Tiens. De ta vieille main effleure ce que tu aimas tant »⁸⁹³

ἰδού, θανόντων σῶν τέκνων ἄπτου χερί

« Tiens, tes enfants morts, touche-les de ta main »⁸⁹⁴

Nous reviendrons, en étudiant les jeux d'échos autour du geste dramatique dans les *Phéniciennes*, sur le parallèle que l'on peut établir entre ces gestes scéniques d'Œdipe et les gestes, rapportés par le messager, qu'échangent sur le champ de bataille Jocaste et ses fils. Voyons ici comme le contact physique ainsi établi lors de l'adieu du père à ses fils prend, s'agissant d'Œdipe, un relief pathétique particulier, puisqu'il sert également à pallier l'absence de perception visuelle, que souligne la répétition insistante de τυφλός. Si le toucher est aussi prédominant dans cette séquence, c'est bien qu'il est désormais pour Œdipe le seul mode de relation physique avec ses φίλοι, lui qui ne peut plus, comme le disait Antigone aux vers 1563-1564, « porter sur les corps de ces morts l'éclat de [ses] yeux »⁸⁹⁵.

Le contact tactile se substitue donc pleinement au contact visuel dont il prend les fonctions. Fonction pathétique d'une part, puisque l'ultime contact concentre ici le thème de l'ultime étreinte et celui de l'ultime regard, étroitement associés dans les scènes d'adieux chez Euripide. Fonction que nous avons qualifiée de « phatique » d'autre part, si l'on pense au rôle

⁸⁹¹ *Phén.* 1693.

⁸⁹² *Phén.* 1699.

⁸⁹³ *Phén.* 1694.

⁸⁹⁴ *Phén.* 1700. Il est tentant de parfaire la symétrie entre les deux vers en instaurant la même antéposition du génitif de l'objet touché, et en choisissant pour le vers 1694, avec E. MEDDA et D.J. MASTRONARDE, la conjecture de Schmidt παρειᾶς pour γεραιᾶ : « la très chère joue, touche-la de ta main ».

⁸⁹⁵ Notons à ce propos les effets de variation ménagés par Euripide d'une pièce à l'autre. Dans les *Suppliantes*, Thésée refuse, par crainte d'un débordement de douleur, que les mères en deuil voient, et par conséquent touchent le corps défiguré de leur fils ; Jason peut voir ses fils mais Médée les a soustraits à ses caresses ; Œdipe, lui, ne peut voir ses fils mais il peut les toucher une dernière fois.

que joue le regard dans le protocole de réconciliation tel que l'a défini Jocaste dans le premier épisode : il doit préluder au dialogue pour garantir une bonne relation entre les φίλοι. Or le toucher précède ici chaque fois l'expression verbale de la φιλία et de la plainte funèbre, marquée par la déclinaison des adjectifs ἄθλιος et φίλος, sous forme simple ou superlative. L'exhortation d'Antigone à poser la main sur le corps de Jocaste est ainsi suivie de cette exclamation d'Œdipe :

ὦ μῆτερ, ὦ ξυνάορ' ἀθλιωτάτη
 « ma mère, mon épouse si malheureuse ! »⁸⁹⁶ ;

l'injonction à poser sa main sur le visage de ses fils, de celle-ci :

ὦ φίλα πεσῆματ' ἄθλι' ἀθλίου πατρός
 « chers corps tombés – ô malheur – par la faute de votre malheureux père ! »⁸⁹⁷

Cette fonction « phatique » du contact lui-même – le toucher renforçant un contact visuel implicite – servant à établir concrètement, avant toute parole, une relation entre deux êtres, est récurrente dans le théâtre d'Euripide. Elle transparaît notamment, dans l'expression des gestes de supplication qui précèdent et appuient la parole du suppliant, à travers cette façon de décrire le geste dans une participiale rattachée directement à un verbe déclaratif signifiant « supplier » ou « implorer ». C'est ce que l'on trouve encore dans des formules narratives : dans le récit de la folie d'Héraclès, le messager rapporte qu'Amphitryon a touché la main de son fils avant de lui parler et de tenter de le raisonner (*H.f.* 963-964 πατήρ δέ νιν / θιγῶν κραταιᾶς χειρὸς ἐννέπει τὰδε). Puisqu'il ne s'agit pas ici de supplication mais d'une simple déclaration de φιλία, l'on pourrait encore rapprocher le rapport établi ici entre geste et parole, comme figé par l'expression répétée et solennelle, des deux formules utilisées chez Homère pour introduire ce que M. Nappi appelle une « conversation intime » dans un contexte spécifique de φιλία, notamment maternelle ou conjugale⁸⁹⁸ :

ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε
 « elle lui prend la main, elle lui parle, en l'appelant de tous ses noms »

χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε
 « il la flatte de la main, en l'appelant de tous ses noms. »⁸⁹⁹

⁸⁹⁶ *Phén.* 1695.

⁸⁹⁷ *Phén.* 1701.

⁸⁹⁸ M. NAPPI (à paraître).

⁸⁹⁹ C'est ainsi que dans *Illiade* Hécube et Andromaque supplient Hector (VI 253 et 406) et Héra le Sommeil

Tel est le geste de pur contact qui, dans le récit épique comme sur la scène tragique, en établissant un lien entre deux êtres, sert de prélude aux déclarations faites au nom de la *φιλία* – supplication mais aussi consolation ou hospitalité, ici lamentation –, qui se traduisent par la déclinaison des noms donnés au *φίλος* : il donne tout leur poids et toute leur efficacité pathétique à ces déclarations.

Ainsi le toucher d'Œdipe, réalisé grâce à la médiation de la main d'Antigone, scelle-t-il la réconciliation familiale et les adieux aux *φίλοι* avant un nouvel éclatement de la famille.

2.1.2. Le mouvement de départ : guider le « pied aveugle » d'Œdipe

Ces gestes accomplis, Œdipe donne en effet par une soudaine injonction le signal du départ :

Ἄλλ' εἶα, τυφλῷ τῷδ' ὑπηρέτει πατρί,
ἐπεὶ προθυμῇ τῆσδε κοινοῦσθαι φυγῆς

« Eh bien allons ! Aide ton père aveugle, puisque tu désires tant partager mon exil. »⁹⁰⁰

Se font entendre ici des échos au débat des vers 1683-1691 entre Antigone et Œdipe : l'allusion à la *προθυμία* d'Antigone, à l'aide nécessaire au père aveugle avec le même accent sur l'adjectif *τυφλός*, au thème de l'exil partagé avec le même emploi de *φυγή* dont le déictique montre désormais l'imminence. La relation d'assistance se trouve maintenant établie, à travers l'expression *ὑπηρέτει πατρί* qui file l'expression *ὑπηρέτης φίλος* par laquelle, nous l'avons vu, dans l'*Héraclès furieux*, Thésée se désignait, par amitié pour Héraclès et sans nulle honte (*H.f.* 1400 *οὐκ ἀναίνομαι*), comme « serviteur » afin de conduire la marche (*H.f.* 1402 *ὁδηγήσω*). Ici c'est Œdipe qui désigne ainsi sa fille et lui décerne le titre de *ποδαγός* :

σύ μοι ποδαγός ἀθλία γενοῦ
« toi, sois mon guide, malheureuse enfant ! »⁹⁰¹

Pour la première fois, Œdipe lie étroitement les pronoms personnels. En réaffirmant fortement le lien de *φιλία* qui existe entre les deux personnages, Euripide donne au procédé de

(XIV 232), qu'Hector cherche à rassurer Andromaque (VI 485), Thétis à consoler Achille (I 361, XIV 127 et XIX 7), Dioné sa fille Aphrodite blessée par Diomède (V 372), ou que Charis et Héphaïstos accueillent leur hôte Thétis (XVIII 384 et 423). On relève également quatre occurrences de la première formule et deux de la seconde dans l'*Odyssée* mais elles y sont moins spécifiquement liées à la *φιλία*.

⁹⁰⁰ *Phén.* 1708-1709.

⁹⁰¹ *Phén.* 1715.

l'accompagnement sa pleine valeur pathétique, exaltée encore par le surgissement des vers lyriques pour accompagner ce départ. Le mouvement est extrêmement décomposé. Antigone invite tout d'abord son père à tendre sa main pour qu'elle le guide – ce qu'il confirme d'un ἰδοῦ à valeur pleine – et illustre son action scénique par l'image de la brise, que nous avons déjà commentée :

ὄρεγε χέρα φίλαν,
πάτερ γεραιέ, πομπίμαν
ἔχων ἔμ' ὥστε ναυσίπομπον αὔραν

« tends ta chère main, ô mon vieux père : je te guiderai comme la brise guide le navire »⁹⁰².

Elle place ensuite les pas de son père en dirigeant à sa demande son bâton de sa main :

OI. Πόθι γεραιὸν ἔχνος τίθημι;
Βάκτρα πρόσφερ', ὦ τέκνον.

AN. Τᾷδε τᾷδε βᾷθί μοι,
τᾷδε τᾷδε πόδα τίθει,
ὥστ' ὄνειρον ἰσχύν.

Œdipe. – Où puis-je poser mon vieux pas ? Place mon bâton sur le sol, mon enfant.

Antigone – Là, là, avance ! Là, là, pose le pied, toi qui as la force d'un songe⁹⁰³.

Pour les vers 1718-1719, qui ont été abondamment discutés, je suis l'interprétation de J. Jouanna contre la traduction de L. Méridier « donne-moi le bâton »⁹⁰⁴ : rien dans le texte ne laisse en effet penser qu'Œdipe ait précédemment déposé le bâton avec lequel il a fait son entrée en scène (*Phén.* 1539). Avançant en tâtant le sol de son bâton, il s'inquiète soudain, de façon très vraisemblable, de savoir où il posera son pas. Toutefois la précision de la réponse d'Antigone, et particulièrement la quadruple répétition de τᾷδε ne suffit pas, à mon sens, à véritablement prouver l'hypothèse de l'existence dans le théâtre de Dionysos d'un escalier de quatre marches permettant aux acteurs de gagner l'*orchestra*⁹⁰⁵.

⁹⁰² *Phén.* 1710-1713.

⁹⁰³ *Phén.* 1718-1722. Il me semble que ὄνειρον est à considérer non comme un accusatif masculin rattaché à πόδα comme le propose C. AMIECH, mais ainsi que l'entend D.J. MASTRONARDE (1994), comme un nominatif neutre apposé au sujet du verbe, Œdipe (ce dernier se qualifiait déjà de « songe ailé » πτανόν ὄνειρον au vers 1545).

⁹⁰⁴ J. JOUANNA (1976, p. 94-96) ; voir C. AMIECH 2004, p. 598-599.

⁹⁰⁵ Nous reviendrons sur cette question dans la troisième partie (II, 1.2.).

Tous les types d'énoncés que nous avons détaillés dans l'expression stylistique des gestes d'assistance se mêlent ici, demande et proposition d'aide, questions inquiètes et instructions du personnage faible dirigeant de la voix les mouvements de celui qui le soutient, instructions très précises du φίλος qui s'inclut personnellement dans le mouvement du personnage faible : c'est ce que montre le remarquable datif éthique du vers 1720 : βᾶθί μοι. De plus, dans ces vers lyriques, le mouvement de la main puis celui du pied d'Œdipe sont soulignés dans le texte poétique par la même succession de six voyelles brèves (*Phén.* 1711 ὄρῆῆ χῆρᾶ φίλᾶν et 1718 πόθῆ γῆραιῶν ἔχνος), qui fait naître un même sentiment d'urgence et de désarroi. Mais au moment où la démarche d'Œdipe devient hésitante et doit être lentement orientée, pas à pas, par Antigone, le rythme s'inverse et les iambes des vers 1710-1713 laissent place aux trochées au vers 1718 : le changement métrique appelle ainsi l'attention sur l'exécution précise du déplacement scénique détaillé et chanté.

Ce finale peut apparaître d'une part comme une variation spectaculaire sur les motifs développés dans le finale de l'*Héraclès Furieux*, présenté cinq ans plus tôt. Nous avons relevé les échos dans l'expression du geste de Thésée soutenant un Héraclès comme désarticulé par la douleur et la honte, trop faible pour partir seul en exil (*H.f.* 1358 φυγή) ou pour suivre de son propre mouvement Thésée, qui lui a offert de le conduire à Athènes afin de l'y purifier de sa souillure. Nous avons vu que la dépendance totale d'Héraclès est exprimée par une image empruntée, comme dans les *Phéniciennes*, à la navigation mais alors que la « petite barque traînée à la remorque » (*H.f.* 1424 ἐφολκίδες) souligne à quel point le héros jadis salvateur est devenu un poids mort pour l'ami, la délicate image de la brise employée par Antigone dit admirablement quant à elle l'aide offerte, si ténue soit-elle : c'est précisément cette faiblesse du soutien lui-même qui apparaît, dans l'*exodos* des *Phéniciennes*, comme un facteur pathétique supplémentaire au regard de l'*Héraclès*. On relève enfin un jeu de variation dans l'adieu aux φίλοι morts. Thésée refuse qu'Héraclès se retourne pour voir une dernière fois ses enfants (*H.f.* 1406-1407) et ce refus participe du mouvement général de retour à la vie qui imprègne l'*exodos* de l'*Héraclès Furieux* sous l'influence bienfaitrice de Thésée. Ce dernier, qu'Héraclès vient de ramener de l'Hadès, entend ramener à son tour son bienfaiteur du séjour des morts où il s'apprêtait à vouloir redescendre (*H.f.* 1153) et doit par conséquent l'empêcher de contempler ces morts. Dans les *Phéniciennes*, au contraire, la différence entre défunts et vivants n'importe plus guère, alors qu'aucune perspective d'avenir ne s'ouvre pour les

membres de la famille qui ont survécu au drame et que la vie future s'apparente à une mort en sursis⁹⁰⁶. L'ultime toucher, variation sur le thème de l'ultime regard, peut donc avoir lieu, reconstituant l'unité de la famille au-delà de la mort.

On a d'autre part suspecté depuis le XIX^e siècle ce finale d'avoir été interpolé à partir de thèmes empruntés à l'*Œdipe à Colone* joué en 401, près de huit ans plus tard⁹⁰⁷. Il semble pourtant qu'à l'inverse, Sophocle se soit souvenu de la pièce d'Euripide et qu'il ait pris sa conclusion comme point de départ de la sienne⁹⁰⁸ : c'est ce que montre notamment l'utilisation des contacts scéniques et la mise en scène des mouvements qui fondent la relation d'assistance apportée à l'aveugle.

2.2. Les contacts physiques dans l'*Œdipe à Colone*

Sophocle a remarquablement développé au regard des *Phéniennes* le motif du toucher et du soutien physique apporté par Antigone à son vieux père aveugle à l'ouverture de sa pièce. La relation entre les deux personnages est ainsi posée dès le premier vers, à travers l'apostrophe d'*Œdipe* qui qualifie sa fille de τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη : il apparaît d'emblée que la relation de φιλία se mêle à une relation d'assistance.

La dépendance d'*Œdipe* est tout d'abord soulignée à travers le registre impératif où il n'est que l'objet de l'action exercée, parfois encore désigné à la troisième personne. *Œdipe*, épuisé par la route parcourue jusqu'à Colone, ordonne lui-même à sa fille de « l'arrêter » et de le « faire asseoir », et même de « veiller sur l'aveugle » (OC 11 στῆσον με κάξιδρυσον, OC 21 κάθιζε νύν με καὶ φύλασσε τὸν τυφλόν). Or l'endroit où il s'est assis dans le prologue est un bois sacré, et le chœur qui entre en scène lui enjoint de sortir de ce lieu, refusant même de l'écouter tant qu'il s'y trouve. Commence alors une progression scénique remarquable occupant trente vers avec des lacunes, scandée par les gémissements pathétiques d'*Œdipe* : la relation d'assistance y prend une ampleur inégalée chez Sophocle et reprend certains effets stylistiques du langage euripidéen du soutien physique que nous avons en particulier relevés dans les *Phéniennes*.

Le contact physique initial entre le père et la fille est très nettement souligné, appelé par *Œdipe* avec un même emploi de προσ- puis clairement confirmé par Antigone à travers un synonyme verbal :

⁹⁰⁶ *Œdipe* se qualifie au vers 1544 de « mort venu de l'autre monde » (νέκυν ἔνερθεν) lorsqu'il sort du palais.

⁹⁰⁷ Cf. E. MEDDA 2006, p. 69.

⁹⁰⁸ Cf. C. AMIECH 2004, p. 64-65.

OI. πρόσθιγέ νύν μου

AN. ψάύω καὶ δῆ.

Œdipe. – Alors prends ma main.

Antigone. – Je la tiens, c'est fait.⁹⁰⁹

On retrouve ensuite l'hypallage sur le « pas aveugle » d'Œdipe (OC 182 ἀμαυρῶ κώλω), le jeu de rapprochement entre les pronoms personnels dans la requête adressée par Œdipe à Antigone (OC 188 ἄγε νυν **σύ με**, παῖ), la création d'un verbe expressif pour dire le mouvement de conduire le vieillard (OC 348 γερωνταγωγεῖ). Enfin, la jeune fille veille à ajuster, comme le souhaitait l'Œdipe des *Phéniciennes*, son pas et celui de l'aveugle :

βάσει βάσιν ἄρμοσαι,
γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σὸν
προκλίνας φιλίαν ἐμάν

« règle tes pas sur mes pas ; appuie ton vieux corps sur ce bras ami. »⁹¹⁰

Le déplacement scénique qui débutait dans les *Phéniciennes* se trouve ici amplifié à l'extrême, non seulement par la longueur et la précision de la séquence, mais encore par un redoublement de la voix qui guide. Les instructions d'Antigone sont en effet doublées par celles du chœur qui dirige à distance l'aveugle comme son guide :

OI. ἔτ' οὔν;

XO. ἔτι βαῖνε πόρσω.

OI. ἔτι;

XO. προβίβαζε, κούρα,
πόρσω· σὺ γὰρ ἄτεις.

AN. ἔπεο μάν, ἔπε' ὦδ' ἀμαυρῶ -

OI. <ὶώ μοί μοι >

AN. κώλω, πάτερ, ἄ σ' ἄγω

Œdipe. – Encore un peu ?

Le chœur. – Oui, avance encore.

Œdipe. – Encore ?

Le chœur. – Fais-le avancer, jeune fille. Tu te rends compte, toi.

⁹⁰⁹ OC 173.

⁹¹⁰ OC 199-201.

Antigone. – Viens avec moi, père, viens comme cela.

Œdipe. – Ah ! Ah !

Antigone. – ... de ton pas d'aveugle, par où je te mène⁹¹¹.

Plus longuement et plus précisément encore que dans le finale des *Phéniciennes*, les moindres pas et mouvements d'Œdipe se trouvent donc dirigés par la double voix du chœur et d'Antigone, et rythmés par les répétitions et les gémissements de l'aveugle :

OI. οὕτως;

XO. Ἄλις, ὡς ἀκούεις.

OI. ἦ ἴσθῶ;

XO. λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου

λάου βραχὺς ὀκλάσας.

AN. πάτερ, ἐμὸν τόδ'· ἐν ἀσυχαίᾳ -

OI. ἰὼ μοί μοι.

Œdipe. – Comme cela ?

Le chœur. – Pas plus loin, je te dis.

Œdipe. – Dois-je m'asseoir ?

Le chœur. – Oui, mais en obliquant, tout au bout du rocher, et en te baissant autant qu'il faudra.

Antigone. – Ceci me regarde, père. Doucement...

Œdipe. – Ah ! Ah !⁹¹²

Le soutien concret apporté par Antigone sera lui aussi redoublé avec l'arrivée d'Ismène. Après avoir réclamé de « serrer leur corps » (OC 1105 σῶμα βαστάσαι δότε), proclamant qu'il « tient ce qu'il a de plus cher » (OC 1108 ἔχω τὰ φίλτατ'), Œdipe salue ses deux filles comme σκῆπτρα φωτός (OC 1113 « bâtons de l'homme mortel ») et les exhorte ainsi :

ἐρείσατ', ὦ παῖ, πλευρὸν ἀμφιδέξιον

ἐμφύντε τῷ φύσαντι, κἀναπαύσατον

τοῦ πρόσθ' ἐρήμου τοῦδε δυστήνου πλάνου.

« Étayez seulement mes deux flancs, ma fille, en vous serrant toutes deux contre moi, et vous aurez ainsi mis fin à ma pitoyable solitude errante. »⁹¹³

⁹¹¹ OC 178-183.

⁹¹² OC 194-198.

⁹¹³ OC 1112-1114.

Cette ouverture de l'*Œdipe à Colone* fait ainsi nettement écho au finale des *Phéniciennes*. Pourtant la mise en scène du contact physique y sert un projet bien différent⁹¹⁴. Elle suit en effet dans les deux tragédies un mouvement inverse, tout à fait révélateur de la différence de vision tragique entre Sophocle et Euripide.

Dans les *Phéniciennes*, Œdipe, appelé par Antigone à sortir du palais pour apprendre les nouveaux malheurs accablant sa famille, entre seul en scène (*Phén.* 1539-1545) et cette entrée solitaire d'un personnage aveugle et âgé devait produire, nous l'avons vu, un effet saisissant sur les spectateurs. Ce n'est qu'après une longue réticence que, pour partir sur les chemins de l'exil, il accepte le soutien de sa fille et nous avons pu apprécier alors l'efficacité pathétique des contacts physiques mis en scène dans cette lente sortie de scène.

Dans l'*Œdipe à Colone* au contraire, l'extraordinaire multiplication et intensification des contacts au cours du drame permet surtout de rendre d'autant plus remarquable la façon dont, à la fin de la pièce, Œdipe s'affranchit de tout soutien et de toute aide, lors de sa transformation miraculeuse, de son apothéose. Le messager rapporte en effet qu'Œdipe se qualifie alors d'ἡγεμῶν καινός, « guide d'un nouveau genre » (*OC* 1543), lui l'aveugle qui refuse tout soutien (*OC* 1544 καὶ μὴ ψάυετ' « et ne me touchez pas ») et entend, guidé lui-même par Hermès ὁ πομπός et Perséphone (*OC* 1548), guider aussi soigneusement les autres qu'ils le faisaient pour lui jusqu'ici. On retrouve ici non seulement la double voix qui guide mais également la précision des instructions exprimées par les démonstratifs :

τῆδ', ὧδε, τῆδε βᾶτε

« par ici – ainsi – par ici ! Avancez. »⁹¹⁵

Les spectateurs emportent ainsi, d'après le récit du messager, l'image d'un héros tragique seul, affranchi de toute dépendance dans l'ordre humain, l'aide des dieux se substituant à celle des hommes (*OC* 1540).

Ces deux trajectoires dramatiques illustrent deux définitions opposées du héros tragique, qui confirment ce que nous avons observé précédemment dans la mise en scène du corps souffrant. À la solitude essentielle du héros sophocléen⁹¹⁶, s'oppose chez Euripide

⁹¹⁴ Précisons que l'utilisation du contact physique sur la scène sert aussi bien dans *Œdipe à Colone* les manifestations de φιλία – telles les effusions qui suivent l'arrivée d'Ismène (*OC* 329-330) – que les démonstrations de violence, exercées sur ordre de Créon, plus rares encore sur la scène tragique.

⁹¹⁵ *OC* 1547.

⁹¹⁶ C'est ainsi cette « solitude de soi à soi » qui caractérise Antigone αὐτόνομος, selon N. LORAUX (1986b, p. 171).

l'importance de la relation pour le personnage tragique, qui ne trouve son salut, si mince soit-il dans les *Phéniciennes*, que dans une relation de *φιλία* : c'est cette *φιλία* unissant les deux derniers survivants comme les vivants et les morts, qui s'impose à travers des gestes concrets comme la seule force positive dans ce finale désespéré⁹¹⁷.

Faut-il établir enfin un lien entre ce souci de détailler dans la parole poétique les mouvements et gestes d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone*, souci plus marqué en comparaison des autres pièces de Sophocle, y compris du *Philoctète*, et l'écart qui sépare la composition de la pièce de sa représentation, près de cinq ans plus tard, après la mort de Sophocle, et proposer l'hypothèse que Sophocle, pressentant qu'il ne pourrait mettre lui-même en scène sa pièce, aurait inscrit ces gestes avec plus de soin dans le texte ? La réponse semble être dans le mouvement dramatique que nous avons dégagé dans cette pièce. Si ces gestes scéniques sont soulignés, ce ne peut être, ou du moins pas exclusivement, dans le but pratique de contrôler plus étroitement leur représentation : ils servent de façon trop évidente un projet dramaturgique bien précis, la mise en scène de la divinisation d'Œdipe, projet dont la source d'inspiration peut être trouvée dans le développement original du motif euripidéen dans les *Phéniciennes*. L'expression nouvelle du geste confirme donc surtout à mon sens le rayonnement de l'expression euripidéenne du geste que Sophocle a développée et orientée dans une perspective toute personnelle.

Au terme de cette seconde partie qui, à défaut de pouvoir présenter une vision complète de l'écriture dramaturgique du geste chez Eschyle et Sophocle, visait à éclairer par la comparaison l'écriture euripidéenne du geste, sous des angles qui me sont parus pertinents, il apparaît que si Euripide a exploité des gestes dramatiques mis en scène par Eschyle et s'il partage avec Sophocle un certain nombre de procédés dramaturgiques, tels ceux qui soulignent les entrées en scène, et de formules gestuelles, qui font référence à autant de schémas ou codes communs et montrent l'influence réciproque qui a pu s'exercer entre les deux rivaux dans la mise en scène du geste, nul ne manifeste toutefois une attention aussi complète et constante qu'Euripide pour la représentation des mouvements corporels qui, sous

⁹¹⁷ Voir sur ce point E. MEDDA (2006, p. 70-71) qui souligne justement le sentiment d'abandon et de vide qui caractérise le finale des *Phéniciennes*. Nul *deus ex machina* ne vient donner un sens aux malheurs d'Œdipe et d'Antigone, nulle compassion ni aide n'est offerte par les concitoyens, le palais d'Œdipe s'est vidé de ses habitants et ne reste en scène qu'un chœur composé d'étrangères, chœur étonnamment muet dans l'*exodos* où seuls Œdipe et Antigone font entendre leur plainte.

l'action scénique en cours, sont chargés de traduire les émotions des personnages.

Nous avons pu observer que le développement des indications gestuelles, si remarquable chez Euripide et dans les dernières pièces de Sophocle où les contacts dramatiques prennent une importance nouvelle, n'est pas le résultat d'une évolution dramaturgique linéaire qui serait uniquement déterminée par la séparation progressive entre le poète et la scène et les progrès de l'expressivité dans l'art, mais que la mise en scène du geste tient au projet dramaturgique propre à chaque poète : à côté de ces facteurs historiques qui ont indéniablement joué un rôle dans ce phénomène, il me semble ainsi que l'inflation du geste dramatique chez Euripide – que M. Capponi définit comme une modalité théâtrale parmi d'autres – par rapport aux systèmes concurrents de représentation que nous avons approchés chez Eschyle et Sophocle⁹¹⁸, est surtout chez Euripide le fruit d'une sensibilité artistique et d'une vision du monde très personnelles, qui à la différence d'Eschyle, saisit de façon privilégiée de l'extérieur les expressions physiques, porteuses des sentiments intérieurs, et à la différence de Sophocle, ne cherche pas à dépasser cette réalité physique. Un dernier rapprochement, avec un auteur dramatique bien postérieur, est intéressant à cet égard : il s'agit de Racine, grand lecteur d'Euripide comme nous le montrent les nombreuses annotations qu'il a portées sur ses exemplaires des tragédies du poète. Malgré toute l'admiration qu'il avoue pour les scènes pathétiques d'Euripide, notamment pour le suicide de Jocaste sur le corps de ses fils, ces contacts ont intégralement disparu de son théâtre qui procède d'une tout autre vision du monde, sous un langage du corps qui n'est pourtant pas sans analogie : identifiant dans les tragédies de Racine une « problématique du corps éclaté » qui rappelle la façon dont sont évoquées dans les scènes d'effusion chez Euripide les mains du φίλος, sa bouche, ses joues, sa peau, ses boucles de cheveux, A. Ubersfeld observe que sur la scène racinienne, cependant, « personne ne touche rien, comme si les personnages n'avaient pas de main »⁹¹⁹.

C'est la raison pour laquelle nous concluons cette partie sur la redéfinition du pathétique euripidéen qui certes, comme l'a montré J. de Romilly, se caractérise par la représentation centrale de la souffrance et de la faiblesse, mais qui, plus fondamentalement peut-être, en l'absence de toute réaffirmation d'un ordre divin, ouvre, à travers cette souffrance et cette faiblesse, un espace essentiel de communion et de solidarité entre les êtres, illustré sur la scène par la proximité physique entre les personnages : pour reprendre la formule de

⁹¹⁸ Comme le montre M. CAPPONI 2008, les trois données qui président à l'efficacité de la parole (rite, forme de l'énoncé, geste) sont présentes chez les trois Tragiques mais selon un dosage différent.

⁹¹⁹ A. UBERSFELD 1996, p. 128-144.

M. Lacore, le corps apparaît chez Euripide comme l'« instrument privilégié des échanges entre personnes »⁹²⁰, et ce sont les gestes qui mettent en relation, donc principalement les gestes de contact, qui portent ce pathétique si singulier.

Cette attention constante portée aux gestes et aux mouvements des personnages s'exerce chez Euripide avec une pleine conscience des moyens artistiques dont il dispose et dont nous avons déjà relevé quelques traces dans l'expression même du geste. Après avoir mesuré l'originalité dramaturgique du poète à l'égard des autres poètes tragiques, nous examinerons donc de quelle façon il a cherché à renouveler sans cesse la mise en scène du geste dramatique dans son théâtre.

⁹²⁰ M. LACORE 2002, p. 105.

PARTIE 3

EXPÉRIMENTATIONS THÉÂTRALES AUTOUR DU GESTE : POUR UNE REDÉFINITION DU TRAGIQUE EURIPIDIÉEN

Le théâtre d'Euripide a longtemps déconcerté les critiques par son manque d'unité de ton et de pensée. On rend aujourd'hui davantage justice à sa variété et à sa diversité, comme le rappelle F. Frazier, en mettant en avant l'idée d'un théâtre « expérimental », tendance qui s'exprime dans toute son œuvre mais se trouve exacerbée dans ses dernières œuvres, où le poète explore des voies théâtrales radicalement neuves⁹²¹. Voyons dans cette troisième partie comme le traitement du geste dramatique, que nous avons déjà pu constater à la source d'effets spectaculaires renouvelés dans l'ensemble du théâtre d'Euripide, se trouve au cœur d'expérimentations théâtrales variées qui redéfinissent le tragique euripidéen. Après avoir étudié la façon dont Euripide a développé l'expression du geste dramatique sur un très large spectre, nous verrons comment il a pu pousser la mise en scène du geste aux limites tant des codes tragiques que de la représentation dramatique elle-même.

I. Gestes dits et gestes joués

Nous avons surtout parlé jusqu'ici du geste scénique et de son expression poétique. Revenons à présent plus précisément sur la distinction que nous avons tracée en introduction à l'égard des gestes narratifs et discursifs. Nous envisagerons dans un premier temps, en la comparant avec l'expression verbale du geste scénique, la façon dont Euripide a exploité l'expression du geste au sein du récit, avant d'élargir notre étude à tous ces gestes évoqués dans le discours qui ne renvoient pas à une représentation effective : nous examinerons alors les divers liens qu'ils peuvent entretenir avec le geste scénique, sur lesquels Euripide a constamment joué tout au long de sa carrière mais plus encore dans ses dernières pièces.

1. Dire vs jouer le geste

Les gestes narratifs au sens strict sont ceux qui, ayant eu lieu hors-scène, à l'intérieur du palais ou dans l'espace extrascénique, sont rapportés au sein de récits à la première personne. Ceux-ci sont généralement dans la tragédie grecque le fait d'un messager anonyme et désigné comme *θεράπων* ou *ἄγγελος*, parfois individualisé (c'est le cas du chœur et de Talchybios dans *Hécube*, du Phrygien dans les *Phéniciennes*), mais qui peut encore, chez

⁹²¹ Cf. F. FRAZIER 2009 qui cite l'étude de M. FUSILLO (1992) intitulée « *Was ist eine romanhafte Tragödie ? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus* » et l'ouvrage de F.M. DUNN (1996b) qui s'attache à mettre en lumière la force de l'innovation dramaturgique à l'œuvre dans les dernières pièces d'Euripide. C'est dans cette perspective que se place C. MARZOLO (1996) dans son analyse de l'expression des contacts physiques dans les dernières œuvres athéniennes du poète.

Sophocle, être un personnage du drame à part entière, tel Hyllos dans les *Trachiniennes* ou le pédagogue dans l'*Électre*.

1.1. Narration objective et narration subjective du geste

Ces récits ont fait l'objet de deux études importantes, celle d'I. de Jong consacrée à Euripide et celle, générale, de J. Barrett, qui posent toutes deux la question de leur statut problématique au sein de l'imitation dramatique⁹²². La première s'élève contre une conception répandue depuis le XIX^e siècle selon laquelle, comme le retrace J. Barrett, le récit de messenger serait comparable au récit épique dans sa façon de présenter les événements comme à travers un écran invisible⁹²³ : contestant « the objectivity claim » qui transparaît encore dans l'opposition tracée par S. Barlow entre le style de présentation objectif et factuel du récit de messenger et le style de présentation irrationnel et subjectif de la monodie lyrique⁹²⁴, I. de Jong s'est attachée à montrer que le caractère factuel de ces récits n'implique pas leur objectivité et défend l'idée selon laquelle, au narrateur omniscient et omniprésent de l'épopée, s'oppose le messenger tragique comme narrateur engagé, même de loin, dans l'action et témoin visuel d'événements qu'il présente donc selon une focalisation restreinte. C'est dans cette perspective qu'après avoir mis en relation l'existence de ces récits avec les problèmes de représentation que posent certains événements (changement de lieu, scènes de bataille ou d'assemblée, miracles et meurtres)⁹²⁵, la chercheuse compare l'expression du geste dans le déroulement du drame et dans le récit de messenger.

Il est intéressant de constater que cette description du geste au sein du récit est tout d'abord mise en parallèle avec la description du geste joué que la chercheuse, citant le postulat d'O. Taplin (« *people say what they are doing, or they are described doing it* »), définit comme un trait de la tragédie grecque en général, dû au port des masques et à la taille du théâtre, mais que nous pouvons désormais mettre plus spécifiquement en relation avec le soin

⁹²² I.J.F. DE JONG 1991 et J. BARRETT 2002. J'élargis quelque peu ici la définition que donne I. de Jong du récit de messenger, caractérisé par la forme narrative du discours où tous les verbes sont au passé ou au présent historique, et par la présence d'un dialogue introductif, en ne limitant pas, comme elle le fait, ceux-ci aux personnages anonymes ou désignés comme *θεράπων, ἄγγελος*.

⁹²³ J. BARRETT 2002, p. 16 qui cite T.G. ROSENMEYER 1982, p. 197 (« *the messenger is, as far as his message is concerned, omniscient. He is the equivalent of the epic bard* ») et A. MICHELINI (1982, p. 75) qui qualifie le messenger de « *transparent window upon the truth* ». Sur la structure très formelle de la scène de messenger chez Euripide, chez qui « *almost invariably a short exchange, in which a tense if stylized expectancy is created in the messenger's interlocutor, is followed by an uninterrupted narrative of (on average) 80 lines* », cf. J.M. BREMER 1976, p. 46.

⁹²⁴ cf. S.A. BARLOW 1971, p. 61.

⁹²⁵ I. de Jong s'appuie ici sur l'étude de J.M. BREMER (1976). Nous reviendrons sur la question du meurtre comme événement irréprésentable sur la scène tragique dans le troisième chapitre.

spécifique apporté par Euripide au développement de l'expression du geste scénique que traduisent les nombreuses descriptions du geste, faites par le personnage lui-même ou par celui qui l'observe, notamment sur le mode déclaratif ou interrogatif : expression du geste narratif et expression du geste scénique peuvent ainsi s'inscrire, nous en avons donné ponctuellement des exemples, dans le développement poétique d'un même motif gestuel. Comme l'écrit I. de Jong, la question qui se pose dans cette comparaison est celle de savoir si le récit de messenger est toutefois l'occasion pour Euripide de rapporter des descriptions de gestes ou de jeux de physionomie plus longues, plus complexes ou différentes⁹²⁶.

Prenons ici l'exemple d'une narration emplie de mouvements précisément détaillés et décomposés, celle du suivant d'Hippolyte rapportant l'attaque surnaturelle du taureau envoyé par Poséidon contre le char de son maître. On pourrait tout à fait mettre en parallèle l'énoncé descriptif du geste qui accompagne la prière d'Hippolyte à Zeus et où l'on peut noter le dynamisme particulier du verbe ἀναπτύσσω :

Καὶ πρῶτα μὲν θεοῖς εἶπ' ἀναπτύξας χέρας

« Avant toute chose, déployant son bras, il s'adressa aux dieux. »⁹²⁷

avec les déclarations rituelles faites par le personnage qui accomplit le geste, où le geste scénique décrit par le participe apposé au sujet crée les conditions de l'accueil favorable de la prière verbale. Mais ce qui est remarquable dans ce récit, c'est la précision avec laquelle sont détaillés les gestes d'Hippolyte maniant son char, gestes que l'on retrouve dans le récit de la folie d'Héraclès mais qui n'appartiennent pas au registre des gestes scéniques, et que souligne ici l'usage du présent historique :

Μάρπτει δὲ χερσὶν ἡνίας ἀπ' ἄντυγος,

αὐταῖσιν ἀρβύλαισιν ἀρμόσας πόδα.

« Il saisit de ses mains les rênes fixées au bord du char, prenant soin d'ajuster ses pieds dans les encoches pratiquées à cet effet. »⁹²⁸

Après la prière adressée à Zeus, « prenant l'aiguillon dans ses mains » (*Hipp.* 1194 κέντρον ἐς χεῖρας λαβών), il en touche (ἐπῆγε) ses chevaux. Puis c'est encore le geste de saisir les rênes qui revient au moment où l'apparition du taureau monstrueux suscite la panique des chevaux : il est question d'Hippolyte qui « saisit vivement les rênes de ses mains »

⁹²⁶ I.J.F. DE JONG 1991, p. 142.

⁹²⁷ *Hipp.* 1190.

⁹²⁸ *Hipp.* 1188-1189.

(*Hipp.* 1220 ἤρμασ' ἠνίας χεροῖν) puis « tire, comme un marin ramène la rame, suspendant aux courroies son corps penché en arrière » (*Hipp.* 1221-1222 ἔλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτης ἀνήρ / ἱμάσιν ἐς τοῦπισθεν ἀρτήσας δέμας). Comparaisons et précisions concrètes donnent du relief à l'attitude d'Hippolyte, toute en tension et en mouvements contraires. Et cet accent porté depuis le vers 1188 sur les rênes, loin d'être un pur effet de réel au service de la narration, joue un rôle dramatique précis dans l'économie du récit, préparant le renversement tragique. Ces rênes qu'il serrait dans ses mains et sur lesquelles il tirait se transforment soudain en liens par lesquels il se retrouve tiré :

αὐτὸς δ' ὁ τλήμων ἠνίαισιν ἐμπλακείς
δεσμὸν δυσεξήνυστον ἔλκεται δεθείς

« lui, le malheureux, enlacé dans les rênes, il est entraîné, attaché par des liens inextricables. »⁹²⁹

Au-delà de la question de la plus grande précision des indications, discutable au regard de celle que nous avons relevée dans l'expression du geste scénique, et celle, plus vérifiable, de la nature différente des gestes décrits dans le récit, la différence fondamentale entre la description du geste narratif et celle du geste scénique tient à la présence ou à l'absence d'un narrateur extérieur à l'action, et à la façon dont il médiatise le regard du spectateur sur le geste décrit. C'est ici qu'il nous faut revenir sur les analyses d'I. de Jong : si elle a très justement souligné qu'à la différence du narrateur épique, le messenger euripidéen revendique le statut de témoin visuel pour asseoir la véracité de son récit⁹³⁰, et relevé les marques de la vision partielle et subjective qu'il propose, il semble que le point de vue du messenger soit plus complexe. Montrant qu'à côté des éléments relevés par I. de Jong, le récit euripidéen tendait véritablement par divers moyens narratifs à donner l'illusion de la transparence et à se poser en rapport factuel objectif, J. Barrett a fort bien analysé les tensions que crée le conflit entre le rôle du messenger comme témoin visuel à titre individuel et comme narrateur ayant des prétentions à un statut extradiégétique⁹³¹. C'est précisément ce que nous pouvons observer dans ce récit de l'*Hippolyte*. L'implication personnelle du messenger est posée dès le premier mot (*Hipp.* 1173 ἡμεῖς), alors qu'il s'attache à décrire le rôle des serviteurs dont il fait partie

⁹²⁹ *Hipp.* 1236-1237.

⁹³⁰ Contrairement aux récits trompeurs que l'on trouve chez Sophocle, le messenger chez Euripide ne ment jamais. Cf. S.A. BARLOW 1971, p. 61 : « *his description of the catastrophe, coming as it usually does at the highest point of tension in the play, is the definitive one* ».

⁹³¹ J. BARRETT 2002, p. 76.

dans les préparatifs du départ puis à décrire la position de leur groupe près d'Hippolyte :

πρόσπολοι δ' ὑφ' ἄρματος
πέλας χαλινῶν εἰπόμεσθα δεσπότη

« nous, les serviteurs, au pied du char, près du mors, nous suivions notre maître. »⁹³²

Il souligne ensuite la terreur qui s'empare d'eux alors qu'ils regardent la rive (*Hipp.* 1204-1206 παρ' ἡμῖν... εἶδομεν) et l'on notera même une mention au singulier de son regard (*Hipp.* 1208 ὄμμα τοῦμόν). Pourtant, si le récit se clôt sur deux formules parallèles qui disent avec insistance les limites de la connaissance du messager devant le phénomène surnaturel dont il a été le témoin (*Hipp.* 1245 οὐ κάτοιδ' ὅτω τρόπῳ et *Hipp.* 1248 οὐ κάτοιδ' ὅποι χθονός), le cœur du récit, la description centrale de l'affrontement entre Hippolyte et le taureau, se trouve curieusement dénué de toute marque subjective. Ce phénomène est relevé par I. de Jong, qui y voit la simple illustration de la position particulière du messager à la périphérie de l'action :

« Euripidean messengers usually refer to themselves (using either « I » or « we ») at the beginning and at the end of their stories, while in between they tend to fade into the background. »⁹³³

L'ambiguïté est pourtant flagrante dans le récit de l'*Hippolyte* où, après l'insistance sur la vision subjective du messager que nous avons relevée, on trouve une soudaine indétermination dans l'énoncé – l'absence de ἡμῖν me semble tout à fait significative et la traduction ne saurait le rétablir, comme le fait I. de Jong⁹³⁴ – qui élargit temporairement le cercle des spectateurs en se plaçant d'un point de vue qu'on peut qualifier de surplombant :

εἰσορῶσι δέ
κρεῖσσον θέαμα δεργμάτων ἐφαίνετο.

« pour qui en était témoin, c'était un spectacle qui domptait les regards. »⁹³⁵

Or cette réflexion qui dilue tout à coup le regard individuel du messager dans la catégorie

⁹³² *Hipp.* 1195-1196.

⁹³³ I.J.F. DE JONG 1991, p. 5.

⁹³⁴ I.J.F. DE JONG 1991, p. 146 : « for us watching, the sight was more than our eyes could bear ». Elle voit ici la justification de l'absence de description visuelle du taureau lui-même, le messager étant trop effrayé pour regarder et n'entendant que son mugissement. *Contra* S.A. BARLOW 1971, p. 71-73 qui met en avant, comparée à celle que présente le récit de Sénèque, l'économie de cette description dans le récit euripidéen qui « aid both the progress of the action and the illusion of an objective factual report ».

⁹³⁵ *Hipp.* 1216-1217.

indistincte des témoins (εἰσορῶσι) et suggère un détournement du regard, coïncide précisément, le rythme de la narration s'accéléralant, avec le moment où se trouvent décomposées le plus attentivement les diverses actions et réactions conjointes d'Hippolyte, des chevaux et du taureau, et où la description fait ressentir le jeu de forces contraires en épousant les virevoltes des adversaires. Si l'emploi de δεσπότης pour qualifier Hippolyte reflète encore le point de vue du messenger, c'est au cœur de l'action que la narration semble soudain placer le spectateur : on est loin du grand angle qui permettrait de suivre la scène avec les serviteurs du héros, qui, comme le rapporte le messenger lorsque reviennent les marques de la première personne, sont « restés trop loin en arrière » pour secourir leur maître (*Hipp.* 1243-1244 ὕστέρῳ ποδί ἐλειπόμεισθα)⁹³⁶. C'est ainsi que les gestes et mouvements décrits se trouvent dotés d'un effet d'authenticité et d'une apparence d'objectivité supplémentaires du fait de l'effacement momentané du regard de celui qui les rapporte et de l'expression de sympathie limitée à des adjectifs comme τλήμων, δεινός (*Hipp.* 1236, 1239), « *words which are so commonplace that they do not distract the listener as more subtly reactive comments would* », comme le souligne S. Barlow⁹³⁷. C'est ce qui éclate dans la comparaison avec la version qu'a donnée Racine de ce morceau de bravoure narratif dans le fameux récit de Théràmène que l'on dirait par certains aspects traduit d'Euripide. On retrouve l'accent initial sur la première personne du pluriel (« à peine nous sortions des portes de Trézène... »)⁹³⁸, sur le geste de tenir les rênes (« Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes »), puis les limites de la perception visuelle dans le contexte merveilleux du spectacle offert par le monstre (« On dit qu'on a vu même... »). Pourtant, outre la précision qui situe précisément la localisation du messenger (« Dans le temple voisin chacun cherche un asile »), c'est le commentaire de Théràmène disant avec force l'émotion personnelle suscitée par la vision qu'il a eue lui-même d'Hippolyte ligoté par les rênes de son propre attelage, qui le distingue radicalement du messenger euripidéen, au regard somme toute fort détaché sur le geste rapporté :

⁹³⁶ Sur les effets de « gros plan », cf. les commentaires de S.A. BARLOW 1971, p. 61-65.

On peut ici penser au procédé emprunté aux techniques de montage cinématographique auquel J. BARRETT (2002, p. 90-92 à propos d'*Él.* 819-826) compare l'auto-effacement du messenger, celui du « champ-contrechamp » qui en montrant le champ d'où est censée avoir été prise l'image suivante donne l'illusion que le regard qui oriente celui du spectateur est celui d'un personnage de la fiction, et non celui de la caméra à laquelle on peut assimiler le messenger.

⁹³⁷ S.A. BARLOW 1971, p. 62.

⁹³⁸ RACINE, *Phèdre*, Acte V, scène VI. Notons le transfert du regard du serviteur d'Hippolyte chez Euripide au compagnon d'Hippolyte qu'est Théràmène chez Racine et qui décrit, comme le messenger avait décrit lui-même son groupe au pied du char, « ses gardes affligés [...] autour de lui rangés ».

Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur. Cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

Telle est donc l'ambiguïté qui réside dans le regard du messager, subjectif et surplombant tour à tour, juste assez impliqué dans l'action pour garantir sa qualité de témoin authentique et rendre compte avec justesse des faits et gestes rapportés, et c'est ce qui donne une coloration particulière à l'expression des gestes qui sont au cœur de la narration.

1.2. Description narrative du geste et dramatisation du récit

I. de Jong a bien souligné la nature exégétique des commentaires du messager rapportant la crise de folie d'Héraclès ou celle d'Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride*⁹³⁹, et montré que le souci d'expliquer les mouvements visibles du héros par ceux qu'il croit faire distingue la représentation narrative du geste de sa représentation scénique dans l'*Oreste*, fondée comme nous l'avons vu sur des énoncés elliptiques du geste qui ne présentent que la perception faussée du personnage. Revenons ici sur deux précisions gestuelles, dans deux pièces tardives d'Euripide. La première se trouve dans l'*Hélène*, dans le récit du messager qui rapporte à Théoclymène la ruse par laquelle Hélène et Ménélas se sont enfuis d'Égypte. C'est un récit qui présente, comme ceux des crises de folie, une description des événements à un double niveau, s'agissant cette fois de proposer une interprétation rétrospective de gestes dont le messager s'est lui-même trouvé dupe au moment de leur déroulement. De la même manière qu'il identifie d'emblée pour son maître « celui qui est présent aux côtés d'Hélène » comme étant « son époux bien vivant » (*Hél.* 1529 *πόσιν πέλας παρόντα κοῦ τεθνηκότα*) et les naufragés qui approchent comme étant les compagnons de Ménélas, le serviteur de Théoclymène décrypte donc les jeux de physionomie feints, de la « compassion trompeuse » de Ménélas pour ses propres compagnons (*Hél.* 1542 *δόλιον οἴκτον*) aux larmes que ceux-ci « répandent, pur artifice » (*Hél.* 1547 *οὐ δ' ἐκβαλόντες δάκρυα ποιητῶ τρόπῳ*), jusqu'aux gestes dérobés à la vue, évoquant les Grecs qui s'asseoient à bord, « tenant des épées cachées sous leurs vêtements » (*Hél.* 1574-1575 *ὑφ' εἵμασι ξίφη λαθραῖ' ἔχοντες*). Au delà de la simple exégèse, ce procédé permet ici, comme le remarque très

⁹³⁹ *H.f.* 930-1003 et *IT* 281-314.

justement F. Frazier⁹⁴⁰, de « prolonger le spectacle de l'épisode précédent, en détaillant dans leur succession la marche vers le bateau, les préparatifs, l'arrivée des autres Grecs, leur montée inquiétante, le départ en mer, puis le signal du carnage donné par Ménélas, et surtout de faire voir au spectateur la réalisation de la ruse avec le même regard averti qu'il aurait posé sur elle, décelant dans chaque détail la mise en scène ». Et c'est « cette intrication du dramatique et du narratif », « renforcée formellement par l'abondance des styles directs », qui la fait parler d'une sorte de « récit épique théâtralisé ». Or il est un détail dans l'expression narrative du geste qui semble aller encore en ce sens. Alors qu'il rapporte les propos de Ménélas enjoignant à ses hommes de se saisir du taureau et de le porter sur la proue, c'est par une incise au sein même du discours direct que le messenger fait état du geste exécuté en même temps par l'époux d'Hélène :

ἐς προῶραν ἐμβλαεῖτε – φάσγανόν θ' ἄμα
 πρόχειρον ὠθεῖ – σφάγια τῷ τεθνηκότι

« Jetez-le à la proue (en même temps il pousse à portée de main son glaive), c'est la victime du sacrifice en l'honneur du mort. »⁹⁴¹

L'incise lie ici de façon remarquable le geste au contenu même des propos et met en valeur ce geste qui, faisant ressentir l'impatience de Ménélas, dit par anticipation l'immolation du taureau et le massacre perpétré par les Grecs. Mais au-delà de l'animation et de la vivacité apportées par l'emploi du discours direct, on pourra véritablement parler de dramatisation du discours si l'on pense que le geste ainsi décrit incomberait probablement au seul jeu de l'acteur sur la scène, et n'y serait probablement pas dit : le récit du messenger semble ainsi mettre en perspective le geste joué par l'acteur et le geste dramatique, appelé sur le mode exhortatif (« jetez-le à la proue »), geste énoncé avant d'être joué.

Le même procédé se retrouve dans les *Phéniciennes* dans le second récit de messenger, qui rapporte le combat fratricide et la mort de Jocaste sur le corps de ses fils et où le narrateur ne manifeste sa présence que lors de la réaction des guerriers à cette triple mort⁹⁴². Après qu'il a rapporté les gestes et le regard d'adieu qu'Étéocle adresse à sa mère sans pouvoir parler⁹⁴³, il donne la parole à Polynice qui déclare sa tendresse pour les siens et réclame de la part de sa

⁹⁴⁰ F. FRAZIER 2009, p. 128.

⁹⁴¹ *Hél.* 1563-1564.

⁹⁴² *Phén.* 1427-1479. La première marque de la première personne du pluriel intervient au vers 1461, après que Jocaste a expiré sur le corps de ses fils.

⁹⁴³ *Phén.* 1437-1441.

mère un geste d'adieu rituel :

ξυνάρμοσον δὲ βλέφαρά μου τῇ σῆι χειρί,
μητέρα, τίθησι δ' αὐτὸς ὀμμάτων ἔπι,
καὶ χαίρετ'· ἤδη γὰρ με περιβάλλει σκότος.

« Clos mes paupières de ta main, mère (il la pose lui-même sur ses yeux) et adieu ! Déjà les ténèbres m'enveloppent. »⁹⁴⁴

L'on voit ici encore de quelle manière le messenger, d'un regard surplombant, précise l'exécution du geste, en introduisant au sein même du discours du personnage une certaine distance que ne pourrait conserver la description verbale du geste joué sur la scène. Avec l'illusion d'objectivité créée par la neutralité singulière de la vision dans ce récit, l'on pourrait parler d'un effet de didascalie.

Ainsi se trouve en quelque sorte mis à nu – pourrait-on dire, mis en abyme – dans ces récits si précisément composés et détaillés, où le regard du messenger, en s'effaçant momentanément, donne l'illusion d'une description au cœur de l'événement, tout l'intérêt pour la mise en scène des gestes scéniques que nous avons cherché à mettre en lumière dans le théâtre d'Euripide.

Après avoir étudié le geste narratif dans le cadre strict du récit de messenger, pour montrer la spécificité de son expression, venons-en à la distinction principale que nous avons retenue à l'égard du geste scénique, en regroupant tous les gestes dits mais non joués (ou du moins non présentés comme joués) simultanément sur la scène tragique. Parmi ces gestes dits, se trouvent d'une part les gestes narratifs, insérés dans un récit de messenger, mais également les gestes du passé rapportés plus ponctuellement par un personnage ou par le chœur dans les parties dialoguées ou les parties lyriques, d'autre part les gestes que nous appelons « discursifs » et qui évoquent un geste à venir ou la simple possibilité d'un geste sans renvoyer à une représentation scénique effective. Voyons donc les rapports que ces gestes dits peuvent entretenir avec le geste joué, afin de mettre au jour les jeux d'échos qu'a développés Euripide dans son théâtre.

2. Jeux d'annonce, du geste dit au geste joué

Il est tout d'abord des « jeux d'annonce », où l'expression du geste est développée dans

⁹⁴⁴ *Phén.* 1451-1453.

le discours, dans une séquence ponctuelle ou à l'échelle de la pièce tout entière, afin de préparer et de mettre en valeur la réalisation scénique ultérieure du geste. C'est un procédé qui a été puissamment utilisé par Eschyle. B. Deforge a bien montré comme dans les *Perses*, le thème des haillons, préparé dès la *parodos*, parcourt toute la pièce à travers le geste de déchirer ses vêtements et de les mettre en lambeaux, jusqu'au moment où Xerxès paraît sur scène, précisément vêtu de haillons, qui apparaissent comme le symbole visuel de la destruction de la puissance royale et de l'empire perse, et qui sont associés dans le vocabulaire aux corps déchiquetés des guerriers perses, avant de réclamer, en initiant le thrène sur les morts, que le chœur des conseillers déchire également ses vêtements⁹⁴⁵. On pourrait encore évoquer la façon dont, à travers les descriptions de plus en plus précises de Cassandre en proie au délire prophétique, de l'acte d'abord perçu confusément (Ag. 1107 τóδε) aux deux bras qui se tendent l'un après l'autre pour frapper (Ag. 1110-1111 προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ / χειρὸς ὀρεγομένα) puis à l'énoncé prospectif complet, mais imagé, des gestes et du coup meurtriers (Ag. 1125-1128), est ménagé un sentiment d'angoisse et de tension qui prépare efficacement l'exécution de l'acte, que l'on percevra avec force, nous l'avons vu, par l'intermédiaire des cris d'Agamemnon et que rapportera encore Clytemnestre. S'il n'est pas mis chez Euripide au service de la création d'une pareille tension dramatique, éveillant terreur et angoisse parmi les personnages, ce procédé sert de façon variée et efficace l'expression euripidéenne du geste.

2.1. De l'exploitation discursive à la réalisation du geste

Un jeu d'écho verbal créé entre l'évocation prospective du geste et son évocation narrative rétrospective peut d'une part souligner la parfaite exécution d'un plan. C'est ce qui apparaît dans *Médée* où la formulation encore hypothétique du geste qui provoquera la perte de la fille de Créon :

κάνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῦ
κακῶς ὀλεῖται...

« si elle prend la parure et en enveloppe son corps, elle mourra misérablement... »⁹⁴⁶,

est d'abord relayée par le chœur, qui anticipe, dans le *stasimon* précédant le récit du messager,

⁹⁴⁵ B. DEFORGE 2008, p. 247-259. Toutefois nous ne suivons pas intégralement sa démonstration, qui présente Xerxès lui-même comme un « mort-vivant », « cadavre sur scène, cadavre objet du rituel funéraire final », interprétant ces haillons comme « la représentation scénique de son corps déchiqueté » préparée par l'association, dès le début du drame, de « la transformation des corps glorieux des guerriers en lambeaux de chair à celle du bondissant Xerxès en homme en haillons ».

⁹⁴⁶ *Méd.* 787.

le geste fatal – s'il fait état de la seule manipulation de la couronne, notons la formulation parallèle :

ξανθᾶ δ' ἄμφι κόμα
θήσει τὸν Ἄιδα
κόσμον αὐτὰ χεροῖν

« autour de sa blonde chevelure, elle va poser la parure funèbre, elle-même, de ses deux mains »⁹⁴⁷,

puis reprise, et l'écho verbal est net dans le nouvel emploi de la locution ἀμφι-τίθημι, dans le récit du messager qui décompose et détaille l'expression des deux gestes et confirme le succès du plan de Médée :

λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἡμπέσχετο,
χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἄμφι βοστρύχοις
λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην

« elle prend la tunique moirée, en est déjà revêtue, et, enserrant ses boucles dans la couronne d'or, dans l'éclat du miroir, elle arrange sa chevelure. »⁹⁴⁸

L'exploitation discursive d'un geste peut d'autre part servir à amplifier la résonance pathétique du geste annoncé, avant de tromper au contraire l'attente en privant le spectateur de la réalisation scénique de ce geste, donnant de ce fait plus de poids au renversement dramatique opéré. Prenons l'exemple de l'*Hécube* où le thème de l'arrachement par la force revient de façon récurrente dans les discours, bien avant le moment de la séparation effective entre Polyxène et sa mère. Il entre de façon détournée dans l'exposition du rêve d'Hécube, qui a vu une biche sous la griffe sanglante d'un loup « immolée, à [ses] genoux arrachée sans pitié » (*Héc.* 91) :

σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως

Le coryphée apportant à la vieille reine la nouvelle décidée par l'assemblée des Grecs, le même mouvement d'arrachement est filé dans le registre maternel, avec de nouvelles images animales :

ἤξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἤδη,

⁹⁴⁷ *Méd.* 979-981.

⁹⁴⁸ *Méd.* 1159-1161.

πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν
ἐκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων

« Ulysse va venir sous peu, pour retirer ton petit à ta mamelle et l'écarter de ton vieux bras. »⁹⁴⁹

Puis Polyxène elle-même déplore sur le mode lyrique, par anticipation, la scène imminente de l'arrachement d'une fille (notons ici encore l'image animale) aux bras de sa mère :

σκύμνον γάρ μ', ὥστ' οὐριθρέπταν
μόσχον, δειλαία
δειλαίαν εἰσόψη
χειρὸς ἀναρπαστᾶν
σᾶς ἄπο

« Moi, ton enfant, telle une génisse nourrie dans la montagne, tu me verras – malheureuse ! – emmenée, malheureuse, de force loin de tes bras. »⁹⁵⁰

Au moment de passer à l'acte, Ulysse, voyant la résistance d'Hécube, renverse le sens du mouvement en exhortant Hécube à ne pas faire en sorte d'« être arrachée de force à sa fille » (*Héc.* 225 μήτ' ἀποσπασθῆς βία) : à cette exhortation répond alors celle d'Hécube qui le supplie de ne pas arracher [son] enfant à [ses] mains (*Héc.* 277 μή μου τὸ τέκνον ἐκ χερῶν ἀποσπάσης), évoquant la façon dont les Grecs les ont déjà arrachées de force aux autels (*Héc.* 290 βωμῶν ἀποσπάσαντες). Après une telle récurrence de l'expression, le retournement est soudain provoqué par le consentement au sacrifice de Polyxène qui écarte ce mouvement en invitant elle-même Ulysse à l'emmener et à l'achever (*Héc.* 369 ἄγ' οὔν μ', Ὀδυσσεῦ, καὶ διέργασαί μ' ἄγων) et en exhortant à son tour sa mère à « ne pas lutter contre les puissants » pour ne pas « être indécemment arrachée par un jeune bras » (*Héc.* 407-408 ἀσχημονῆσαί τ' ἐκ νέου βραχίονος / σπασθεῖσ'). Ce mouvement de départ volontaire, relancé (*Héc.* 432 κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ') après l'étreinte d'adieu dirigée par la jeune fille, prend ainsi d'autant plus de relief pathétique qu'il a été précédé de l'expression récurrente d'une brutalité imminente. Polyxène se réapproprie alors véritablement son sacrifice en soustrayant son corps à tout contact physique et en présentant d'elle-même sa gorge au coup qui la frappe (*Héc.* 548-549 μή τις ἄψηται χροός / τοῦμοῦ· παρέξω γὰρ

⁹⁴⁹ *Héc.* 141-143.

⁹⁵⁰ *Héc.* 205-208.

δέρην εὐκαρδίως), thème qui est alors repris avec insistance (*Héc.* 605, 728-729). Mais c'est avec une ultime plainte sur sa fille « ravie à sa mère », thème pathétique par excellence, qu'Hécube reçoit l'annonce de sa mort (*Héc.* 513 ὄλωλας, ὦ παῖ, μητρὸς ἀρπασθεῖσ' ἄπο).

Ce thème de l'arrachement d'un enfant à sa mère revient également dans *Iphigénie à Aulis*, pour servir un renversement dramatique similaire, amené par le revirement d'Iphigénie qui choisit avec une conviction patriotique soudaine de marcher au sacrifice. Dans cette pièce, pourtant, l'accent dramatique est davantage mis sur la force spécifique du lien affectif entre la jeune fille et ce père qui s'apprête à la sacrifier à ses ambitions. Dès son apparition, Iphigénie est qualifiée par Clytemnestre de φιλοπάτωρ⁹⁵¹ et nous avons étudié la mise en scène particulièrement pathétique des effusions ambiguës entre les deux personnages, qu'il s'agisse de l'ambiguïté entre retrouvailles et adieux ou entre étreinte et supplication. Aussi lorsque Clytemnestre, qui défend également à travers la vie de sa fille son honneur de femme, introduit, sur le modèle pour ainsi dire de *Hécube*, le thème de l'arrachement d'un enfant à sa mère puis tente de mettre en scène l'étreinte propre à le conjurer, c'est cette fois la façon dont sont coupés courts les premiers développements de ce thème qui est frappante, manifestant la nouvelle orientation dramatique donnée dans la pièce au sacrifice volontaire de la jeune fille, moins pathétique qu'idéologique. Ce thème entre en effet de façon lointaine dans le réquisitoire dirigé par Clytemnestre contre Agamemnon, où elle l'accuse d'« avoir arraché de force à son sein » le nourrisson qu'elle avait eu de Tantale, son premier mari (*IA* 1152 μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας). Il reparaît dans le conseil que lui donne Achille de « s'attacher à sa fille » (*IA* 1366 ἀντέχου θυγατρὸς) lorsqu'Ulysse « viendra la saisir et l'emmènera contre son gré » (*IA* 1365 ἄξει δ' οὐχ ἐκοῦσαν ἀρπάσας). Mais lorsque Clytemnestre annonce à Iphigénie qu'elle compte « s'attacher à ses vêtements » (*IA* 1460 πέπλων ἐχομένη σῶν), la jeune fille, écartant tout mouvement qui retarderait sa libre marche au sacrifice (*IA* 1461 μὲν'), reformule le mouvement de départ énoncé par sa mère en lui ôtant toute coloration pathétique⁹⁵², et lui refuse jusqu'aux larmes (*IA* 1466 οὐκ ἐῶ

⁹⁵¹ *IA* 638-639 ΚΛ. φιλοπάτωρ δ' αἰεί ποτ' εἶ
 μάλιστα παίδων τῶδ' ὅσους ἐγὼ ἴτεκον.

Clytemnestre. – Tu as toujours été, de tous les enfants que je lui ai donnés, celle qui aime le plus son père.

⁹⁵² *IA* 1464-1466 ΚΛ. ὦ τέκνον, οἴχη;
 ΙΦ. καὶ πάλιν γ' οὐ μὴ μὀλω.
 ΚΛ. λιποῦσα μητέρ' ;

στάζειν δάκρυ).

L'*Iphigénie en Tauride* présente quant à elle une forme particulièrement remarquable d'orchestration discursive d'un motif gestuel préparant sa réalisation scénique. « Prendre la statue d'Artémis », comme l'a ordonné Apollon à Oreste (*IT* 87 λαβεῖν τ' ἄγαλμα θεᾶς) pour, « l'ayant prise, la rapporter en terre athénienne » (*IT* 89-90 λαβόντα... Ἀθηναίων χθονὶ δοῦναι) est un thème qui revient avec une insistance exceptionnelle, à partir de cette annonce faite par Oreste dans le prologue. Il est repris par Pylade dans l'élaboration du plan (*IT* 111-112 ξεστὸν ἐκ ναοῦ λαβεῖν ἄγαλμα) puis, après la reconnaissance et les retrouvailles entre Oreste et Iphigénie, dans le récit que le héros fait de ses aventures à sa sœur :

Φοῖβος μ' ἔπεμψε δεῦρο, διοπετέες λαβεῖν
ἄγαλμα Ἀθηῶν τ' ἐγκαθιδρῦσαι χθονί

« Phoibos m'a envoyé ici prendre la statue tombée du ciel pour l'ériger en terre athénienne. »⁹⁵³

Son salut dépend donc de la prise (*IT* 980 ἦν γὰρ θεᾶς κατάσχωμεν βρέτας) ou non (*IT* 986 εἰ μὴ ληψόμεσθα θεᾶς βρέτας) de la statue. Iphigénie lui ayant fait écho (*IT* 1000 ἄγαλμα οἷσεις, *IT* 1018 λαβεῖν θ' ἃ βουλόμεσθα), ils échafaudent un plan où le premier rôle, celui de « porter la statue », est reporté sur la jeune femme :

OP. σὺ δ' ἢ τις ἄλλος ἐν χεροῖν οἷσει βρέτας;

IΦ. ἐγώ· θιγεῖν γὰρ ὅσιόν ἐστ' ἐμοὶ μόνη.

Oreste. – Est-ce toi (ou un autre ?) qui porteras dans tes bras la statue ?

Iphigénie. – C'est moi : moi seule ai le droit de la toucher.⁹⁵⁴

C'est cette formulation que nous retrouvons lors de la réalisation scénique du geste, alors que Thoas souligne de façon insistante, sur le mode interrogatif, le caractère extraordinaire du

IΦ. ὡς ὀρᾶς γ', οὐκ ἀξίως.

ΚΛ. Σχές, μή με προλίπης.

Clytemnestre. – Mon enfant, tu t'en vas ?

Iphigénie. – Oui, et je ne reviendrai pas.

Clytemnestre. – Tu laisses ta mère ?

Iphigénie. – Oui, comme tu le vois, sans que tu l'aies mérité.

Clytemnestre. – Attends, ne m'abandonne pas !

⁹⁵³ *IT* 977-978.

⁹⁵⁴ *IT* 1044-1045.

spectacle qui s'offre à lui. Poussant une exclamation de surprise, il demande aussitôt à Iphigénie « pourquoi de son socle inamovible elle transporte cette statue de la déesse dans ses bras » (*IT* 1157-1158 τί τόδε μεταίρεις ἐξ ἀκινήτων βάθρων... θεᾶς ἄγαλμ' ἐν ὠλέναις) – l'on notera le rapprochement expressif entre l'interrogatif et le déictique désignant l'objet porté –, puis il ramène les explications d'Iphigénie concernant les étrangers qui ont provoqué l'horreur de la déesse vers le geste en jeu :

ἦ τῶνδ' ἕκατι δῆτ' ἄγαλμ' ἔξω φέρεις;

« C'est sans doute pour cela assurément que tu portes au dehors la statue ? »⁹⁵⁵

La réalisation de la mission d'Oreste telle qu'elle a été définie dans le prologue est abondamment soulignée par la répétition de la formule gestuelle dans le double rapport du messager, qui annonce au chœur que les étrangers, aidés par la fille d'Agamemnon, « s'enfuient de ce pays après avoir pris la sainte statue » (*IT* 1291-1292 φεύγοντες ἐκ γῆς τῆσδε καὶ σεμνὸν βρέτας / λαβόντες), avant d'annoncer à Thoas lui-même qu'« Iphigénie s'enfuit du pays avec les étrangers, en emportant la statue sacrée de la déesse » (*IT* 1314-1316 Ἴφιγένει', ἔξω χθονὸς / σὺν τοῖς ξένοισιν οἴχεται, σεμνὸν θεᾶς / ἄγαλμ' ἔχουσα). Or, dans ce récit, le mouvement d'emporter la statue se confond étrangement avec celui d'enlever Iphigénie du pays barbare où elle était en exil, alors qu'Oreste « prend sur son épaule gauche » sa sœur (*IT* 1381 λαβὼν Ὀρέστης ὄμον εἰς ἀριστερόν) pour lui faire atteindre le bateau et l'y déposer avec la statue que celle-ci porte toujours dans ses bras (*IT* 1383-1385). C'est en effet ce but caché du voyage d'Oreste en Tauride que dévoile Athéna, au moment où elle intervient pour arrêter les poursuites de Thoas. Après avoir rappelé la double mission assignée en réalité par Apollon à Oreste (*IT* 1440-1441 ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας / ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα, « il devait ramener à Argos le corps de sa sœur et apporter la statue sacrée sur mon sol »), formulation où la mention du « corps » d'Iphigénie permet de resserrer le parallèle avec le transfert matériel de la statue, elle renouvelle l'ordre divin en mentionnant un seul et unique geste (*IT* 1448 χώρει λαβὼν ἄγαλμα σύγγονόν τε σῆν, « pars, en emportant la statue et ta sœur ! »). Thoas ne peut alors donner que sa bénédiction à l'accomplissement du geste :

ἐγὼ δ' Ὀρέστη τ', εἰ φέρων βρέτας θεᾶς

βέβηκ', ἀδελφῆ τ' οὐχὶ θυμοῦμαι·

⁹⁵⁵ *IT* 1176.

« Pour moi, je fais cesser mon courroux contre Oreste qui est parti en emportant la statue de la déesse, et contre sa sœur. »⁹⁵⁶

Ainsi Euripide a fait de ce thème, dominant d'un bout à l'autre de la pièce, un véritable *leitmotiv* gestuel dans *Iphigénie en Tauride*.

C'est dans la continuité de cette préparation discursive de l'événement scénique, exploitée dans le sens d'une tension et d'une angoisse moindres par rapport à Eschyle mais mise chez Euripide au service d'effets dramatiques contrastés, que J. de Romilly situe l'apparition sur scène, d'abord annoncée dans le discours, de certains personnages en proie à la rage ou à la douleur⁹⁵⁷. Or se fait jour ici un procédé original chez Euripide, qui accorde au prologue, ou plus largement au discours d'exposition qui se poursuit dans la *parodos*, un rôle spécifique dans la mise en scène du geste dramatique.

2.2. Du discours d'exposition à la représentation scénique

Nous avons déjà relevé l'étroit parallèle verbal qui existe dans *Oreste* entre la description des mouvements de folie du héros dans le prologue prononcé par Électre et celle de ses mouvements scéniques dans le premier épisode, qui semblent ainsi réaliser visuellement l'une de ces crises que dit observer régulièrement la garde-malade. Nous montrerons ici qu'il s'agit d'un procédé bien ancré dans le théâtre d'Euripide, qui n'est pas tendu, comme le théâtre d'Eschyle, vers un « devenir », pour reprendre l'expression de J. de Romilly, mais reste dans l'immanence de la passion qu'incarnent de façon privilégiée les gestes concrets des personnages : le discours d'exposition qui annonce souvent explicitement la catastrophe finale, ne laissant à la pièce que le soin d'en montrer les modalités, définit d'emblée, de même, la passion qui habite le personnage, et ce de l'extérieur, à travers la description verbale d'attitudes et de gestes qui seront vérifiés au cours de l'action.

Commençons par l'entrée en scène pathétique d'Alceste, agonisante et soutenue par son époux. C'est dès le prologue, prononcé par Apollon, qu'est présenté dans cette attitude ce personnage souffrant :

ἡ νῦν κατ' οἴκου ἐν χερσὶν βαστάζεται
ψυχορραγοῦσα

⁹⁵⁶ *IT* 1477-1478.

⁹⁵⁷ J. DE ROMILLY 1986, p. 74.

« en ce moment même, à l'intérieur, celle-ci est soutenue par le bras [de son époux],
rendant l'âme. »⁹⁵⁸

Cette description initiale est reprise d'une part dans les premiers propos de la servante qui, sortant du palais, annonce que sa maîtresse « déjà baisse le regard et rend l'âme » (*Alc.* 143 ἤδη προνωπῆς ἐστι καὶ ψυχορραγεῖ), et la répétition de ce verbe qui fait son apparition chez Euripide souligne l'écho entre les deux descriptions ; d'autre part dans le récit de cette même servante où Admète est décrit « [pleurant], tenant dans ses bras sa chère épouse » (*Alc.* 201 κλαίει γ' ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων). Nous voyons comme ces évocations discursives, en mettant l'accent de façon remarquable sur les gestes et les attitudes des personnages, qui seront comme fidèlement animés par la présentation scénique, préparent efficacement l'entrée en scène ultérieure de l'héroïne : c'est bien encore, au sens propre, une Alceste προνωπῆς (« qui a la tête penchée ») qu'évoque le dernier échange de paroles, alors qu'elle sent son regard s'appesantir (*Alc.* 385 ὄμμα μου βαρύνεται) et qu'Admète l'exhorte à redresser son visage (*Alc.* 388 ὄρθου πρόσωπον).

J. de Romilly a développé l'exemple de l'effet produit par l'entrée en scène de Médée, en soulignant que l'héroïne paraît après plus de deux cents vers où sont décrits et commentés ses sentiments, confirmés qui plus est à plusieurs reprises par les cris jaillissant de l'intérieur de la *skéné*. Précisons toutefois quelques points. Ces « sentiments » de Médée sont, comme toujours chez Euripide, saisis de l'extérieur, alors qu'elle est décrite de façon quelque peu stéréotypée par la nourrice dans le prologue comme une femme prostrée :

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσι [...]
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσοῦσα γῆς
πρόσωπον

« Elle gît sans nourriture, abandonnant son corps aux douleurs [...] sans relever les yeux
ni détacher du sol son visage. »⁹⁵⁹

Cette description d'un personnage prostré sous l'effet de la douleur, doublée d'une évocation insistante de sa colère par un terme à tonalité homérique, *χόλος* (*Méd.* 94, 99, 172), terme qui, comme le souligne justement M. Fartzoff, « fait de [Médée] un être à la fois dangereux et

⁹⁵⁸ *Alc.* 19-20.

⁹⁵⁹ *Méd.* 24-29. Notons l'insensibilité au monde extérieur et la surdité que suggère la comparaison avec le roc ou la vague marine (*Méd.* 28-29).

souffrant, comme l'est Achille irrité »⁹⁶⁰, crée une attente de la part des spectateurs ; les cris de l'héroïne qui proviennent de l'intérieur de la maison et qui confirment cette présentation du personnage accroissent encore la tension dramatique autour du sort des enfants. Or cette attente est soudain trompée par l'entrée on ne peut plus calme de Médée et par son discours parfaitement composé sur la condition féminine et sur son désir de revanche : l'effet de surprise ainsi ménagé permet de mettre en valeur cette autre facette du personnage, redoutablement habile (σοφῆ) et sachant manier la persuasion comme la ruse pour arriver à ses fins. À côté de cet effet de contraste, se trouve toutefois présenté dès le prologue un geste qui revient avec une relative fréquence dans la pièce, celui de détourner le visage (*Méd.* 30 στρέψασα πάλλευκον δέρην) : dans le quatrième épisode, Médée « détourne sa blanche joue » pour pleurer en réponse aux vœux formulés par Jason pour l'avenir de leurs enfants et l'on peut relever la reprise à l'identique de la forme verbale (*Méd.* 922-923 αὐτή, τί χλωροῖς δακρῦοις τέγγεις κόρας / στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα;). Or si, dans le prologue, la nourrice interprète dans le même sens ce geste dans le sens du chagrin et de la nostalgie que Médée nourrit à part elle (πρὸς αὐτήν), il s'agit, nous l'avons vu, d'un geste ambivalent, qui peut tout autant dire l'aversion, la répulsion : c'est ce que montre sans ambiguïté le mouvement de tête de la fille de Créon rapporté par le messager, qui reprend presque textuellement le vers 923 (*Méd.* 1148-1149 λευκὴν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα, / παίδων μυσσυχθεῖσ' εἰσόδους « elle détourna sa blanche joue, saisie d'aversion à l'entrée de tes enfants »). Le prologue présente donc, me semble-t-il, une occurrence intéressante d'interprétation faussée d'un geste, qui s'oppose à l'interprétation donnée comme objective du messager. C'est ce qui apparaît encore dans l'idée que, toujours selon la nourrice, Médée « hait ses enfants et n'éprouve aucune joie à leur vue » (*Méd.* 36 στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται) : la scène pathétique des adieux aux enfants montrera au contraire que si Médée écarte de sa vue ceux dont elle ne peut plus supporter l'intensité du regard et du sourire⁹⁶¹, c'est bien parce que, loin d'éprouver pour eux de la haine,

⁹⁶⁰ Sur cette colère de Médée qui « tient une place centrale » et « organise toute l'action » dans la pièce d'Euripide et sur son ambivalence, tour à tour, selon le contexte et le regard porté, « passion funeste » ou « qualité propre au caractère héroïque de la magicienne bafouée », cf. M. FARTZOFF 2007, p. 34-41. Dans le prologue, l'âme (φρῆν) de Médée est ainsi qualifiée de βαρεῖα (*Méd.* 38) et d'αὐθάδης (*Méd.* 104), son caractère (ἦθος) d'ἄγριον (*Méd.* 103) et sa nature (φύσις) de στυγεράν. Sur le caractère complexe de Médée qui dépasse le cadre de la vengeance héroïque, cf. J. PEIGNEY 2007, p. 51-68, dans le même volume d'actes consacrés à la colère chez Euripide.

⁹⁶¹ *Méd.* 1076-1077 χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἰμι προσβλέπειν
οἷα τε παῖδας (le texte n'est pas sûr)

Cette intensité du regard est exprimée dans les composés en προσ-, préverbe qui dit la relation établie entre

« l'œil lumineux de ses enfants », tissant un lien indéfectible avec leur mère, comme à l'inverse, pour un fils, la vue du sein maternel, lui ôte au contraire le courage d'accomplir ses desseins⁹⁶².

Nous développerons davantage ici l'utilisation de ce procédé dans l'*Hippolyte*, qui contribue efficacement à la mise en scène pathétique de la douleur de Phèdre. La présentation discursive initiale est ici dédoublée. Aphrodite, qui annonce son plan de vengeance contre Hippolyte dans le prologue, la dépeint tout d'abord rapidement :

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται
σιγῇ

« depuis lors, gémissante, piquée par l'aiguillon de l'amour, la malheureuse se meurt en silence. »⁹⁶³

C'est ensuite dans la *parodos* que le chœur en propose un portrait précis :

τειρομέναν νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη
ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν

« abîmée sur sa couche de malade, elle tient son corps reclus dans la maison et des voiles légers ombragent sa tête blonde. »⁹⁶⁴

Si Phèdre paraît sur scène dans le premier épisode, c'est que, par un caprice propre aux malades, elle a réclamé que l'on transporte sa couche à l'extérieur du palais, comme le précise la nourrice (*Hipp.* 179 ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾶς δέμνια κοίτης), et l'on voit comme la reprise de l'expression νοσερᾶς κοίτης souligne l'exactitude de la description faite dans la *parodos*, tandis qu'il est question par deux fois du corps (δέμας) que Phèdre abandonne aux mains de ses servantes (*Hipp.* 198) et qu'elle retourne avec impatience sur sa couche (*Hipp.* 204). Quant aux voiles légers qui couvrent sa tête à l'intérieur de la maison, ils sont vraisemblablement rejetés en arrière lors de l'entrée en scène de Phèdre, couvrant peut-être ses

deux personnes (cf. *Méd.* 1040-1041 τί προσδέρκεσθὲ μ' ὄμμασιν, τέκνα; / τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;).

⁹⁶² *Méd.* 1042-1044 αἰᾶ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὄμμα παιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.

« Hélas ! Que faire ? Le cœur me manque, femmes, à la vue du regard lumineux de mes enfants ».

⁹⁶³ *Hipp.* 38-40.

⁹⁶⁴ *Hipp.* 131-132.

cheveux mais laissant à découvert son visage. Mais après un instant d'égarement verbal qui provoque alors sa honte et ses larmes, ce sont eux qui doivent servir à cacher à nouveau sa tête, comme elle le réclame à la nourrice :

Μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν·
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
Κρύπτε·

« ma mère, cache-moi de nouveau le visage : je rougis de ce que j'ai dit. Cache ! »⁹⁶⁵

Avant d'en venir précisément à la mise en scène dramatique de ce geste, il convient de remarquer qu'entre le portrait initial présenté dans la *parodos* et ce geste qui opère un retour à l'attitude première (avec un emploi de l'adverbe *πάλιν* qui renvoie à l'insatisfaction permanente et aux désirs contradictoires du malade qu'a évoqués la nourrice aux vers 182-185⁹⁶⁶), il est un geste qui introduit un élément dramatique supplémentaire : sur scène, Phèdre a en effet, dès ses premières paroles, invité ses suivantes à lui ôter l'*ἐπίκρανον*, ce bandeau qui tient relevés sur le haut de la tête les cheveux des femmes (*Hipp.* 201)⁹⁶⁷. Le retrait de cet ornement, qui figure la tentation de l'indécence, s'accorde parfaitement avec l'égarement amoureux qui s'empare à ce moment-là de Phèdre. Comme le souligne justement M. Telò⁹⁶⁸, on ne saurait assimiler cet *ἐπίκρανον* – dont le poids, moins réel que figuré, l'accable, étant le symbole de sa condition de femme mariée (*Hipp.* 201 *βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν*) – aux voiles qui ombrageaient hors-scène son visage et penser, avec S. Montiglio⁹⁶⁹, que l'héroïne, faisant son entrée le visage voilé, le découvre à cet instant. Il semble en revanche, contrairement à ce que propose le chercheur⁹⁷⁰, que le mouvement réclamé par

⁹⁶⁵ *Hipp.* 243-245.

⁹⁶⁶ *Hipp.* 181-183
δεῦρο γὰρ ἐλθεῖν πᾶν ἔπος ἦν σοι·
τάχα δ' ἐς θαλάμους σπεύσεις τὸ πάλιν.
Ταχὺ γὰρ σφάλλη κοῦδενὶ χάρεις,

« Venir ici, tu n'avais que ce mot à la bouche. Et bientôt tu seras pressée de retourner dans ta chambre. Car tu es vite trompée dans ton attente et rien ne te fait plaisir ».

⁹⁶⁷ Pour l'identification précise de cet *ἐπίκρανον* comme équivalent de la *μίτρα* dont fait état Aristophane (*Thesm.* 257) et de l'*ἄμπυξ* de l'âge archaïque, parfois complété de façon distincte par un *κεκρόφαλος*, sorte de coiffe qui couvrait les cheveux, cf. M. TELÒ 2002a, p. 51-55 ; voir également L. LLEWELLYN-JONES 2003, p. 23-39.

⁹⁶⁸ M. TELÒ 2002a, n. 100 p. 55.

⁹⁶⁹ S. MONTIGLIO 2000, p. 177-178.

⁹⁷⁰ Cf. M. TELÒ (2002a, p. 55-57) qui considère que Phèdre, « honteuse de s'être défaite sous l'effet du délire d'un élément vestimentaire distinctif de sa condition, cherche, en le remettant, à donner à voir le rétablissement de la norme et de la raison » (traduction personnelle) : il soutient qu'elle se couvre la tête et non qu'elle se voile le visage, tout en proposant l'hypothèse qu'elle rompt simultanément tout contact visuel avec la nourrice en tournant ou baissant le regard. Cette interprétation me paraît appauvrir l'effet visuel et pathétique de la scène.

l'héroïne revenue de son égarement ne saurait uniquement viser à remettre sa coiffe pour reprendre, le sentiment de l'*aidôs* retrouvé, une tenue féminine décente. Il s'agit bel et bien d'exprimer sa honte (*αἰσχύνῃ*) et de reprendre l'attitude pathétique qui était la sienne hors-scène, en cachant, avec ses cheveux, son visage tout entier : le verbe *κρύπτειν* revient avec trop de force, deux fois dans la bouche de Phèdre qui cache désormais son visage sur la scène comme elle persiste à cacher son mal (*Hipp.* 139 *κρυπτῶ πάθει*, *Hipp.* 279 *κρύπτει γὰρ ἤδε πῆμα*), avec une variation d'aspect, de l'impératif aoriste (*κρύψον*) à l'impératif présent (*κρύπτε*), qui semble établir le geste dans la durée, avant d'être repris par la nourrice qui souligne ainsi l'exécution du geste (*Hipp.* 250 *κρύπτω*).

À partir de ce moment-là, Phèdre, qui cherche donc non seulement à dérober par ce voile ses larmes aux regards (*Hipp.* 245 *κρύπτει· κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βάλνει*) mais également à se rendre elle-même aveugle à sa honte (*Hipp.* 246 *καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται*)⁹⁷¹, se mure dans un silence de soixante vers que la nourrice aura toutes les peines à briser : le voile apparaît à ce point lié à ce silence de Phèdre que le jaillissement de la parole provoqué par le nom d'Hippolyte vaudra, me semble-t-il, pour expression du geste de se dévoiler (*Hipp.* 310). Mais ce voile qui, certes, ne cache que la tête de Phèdre, mais la rend aussi muette que sourde aux prières de la nourrice, donc insensible à ce qui l'entoure et comme pétrifiée par la honte, finit par désigner, dans le développement du discours, le voile funèbre lui-même. Après que Phèdre a conclu son exhortation à être voilée en évoquant la mort (*Hipp.* 248-249), la réponse de la nourrice nomme quant à elle très clairement le geste de l'ensevelissement funéraire :

Κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
σῶμα καλύψει;

« Voilà, je le cache. Et moi, quand la mort viendra-t-elle donc envelopper mon corps ? »⁹⁷²

On voit ici comme la nourrice glisse de *κρύπτω* à *καλύπτω*, et du geste de voiler la tête au geste de voiler le corps (*σῶμα*) du défunt, tandis que l'allitération des dentales fait se détacher *θάνατος* à la chute du vers. Une telle interprétation du geste est encore confirmée par le parallèle que l'on peut établir entre la demande de Phèdre et celle d'Hippolyte dans l'*exodos*

⁹⁷¹ Sur ce geste situé entre peur de voir et peur de montrer, cf. M. PEDRINA 2001, p. 101-105.

⁹⁷² *Hipp.* 250-51.

qui, au moment de mourir, invite son père à cacher en hâte son visage sous son manteau (*Hipp.* 1458 κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις)⁹⁷³.

Ainsi se trouve progressivement animé le double portrait initial de Phèdre, celui de la *parodos* mais également celui du prologue, celui d'une héroïne qui, comme le disait Aphrodite, « se meurt en silence » (*Hipp.* 39-40 ἀπόλλυται / σιγῇ) : alors que les deux termes se trouvaient mis en relief à l'enjambement du vers, le voile figure bien autant le silence de Phèdre que sa mort annoncée dès le prologue par la déesse et comme déjà là. Le geste scénique a donc ici une pleine valeur d'annonce tragique.

Euripide a donc tiré des effets dramatiques remarquables de ces échos entre présentation discursive initiale et expression verbale du geste joué, en animant sur scène un tableau mental qui portait déjà en lui les prémices de l'action dramatique développée ultérieurement. Nous trouvons ainsi érigée en procédé dramaturgique la façon euripidéenne de saisir de l'extérieur, à travers ses manifestations physiques, la passion ou la souffrance intérieures du personnage.

L'exemple de Phèdre nous amène à un autre aspect des jeux d'échos que l'on peut relever entre les différents énoncés gestuels dans les tragédies d'Euripide : outre cet écho qui porte sur scène une évocation antérieure par une sorte de redondance, il est un écho qui complète l'évocation du geste et amplifie sa résonance pathétique tout en redéfinissant sa portée ou le contexte dramatique. Ce type d'échos concerne la mise en scène des gestes de *φιλία* (ou de gestes impliqués dans une relation de *φιλία*) et confirme l'attention particulière qui lui est accordée dans le théâtre d'Euripide.

3. Échos gestuels et amplification de la résonance pathétique du geste de

φιλία

3.1. Corps voilés, corps ensevelis

Revenons tout d'abord, après l'exemple de Phèdre dont le voile figurait le silence et la mort déjà là, sur le geste scénique par lequel, sous l'effet d'un excès de douleur ou de honte, un personnage tragique se voile. Nous avons étudié dans la première partie ce geste en

⁹⁷³ Cette demande inhabituelle, puisqu'il s'agit généralement de cacher le corps du défunt, selon les termes employés par la nourrice, et non le visage seul, montre bien à quel point les destins de Phèdre et Hippolyte sont liés dans la pièce.

association avec l'expression des larmes sur la scène, pour mettre en lumière la stylisation et le statut spécifique au sein de la communication tragique des énoncés qui disent un tel geste. Les gestes dont nous parlerons ici partagent quelques points communs avec ce geste associé aux larmes, notamment dans le lien avec le silence qu'ils instaurent, mais s'inscrivent pleinement quant à eux dans la mise en scène pathétique d'une douleur morale peinte en termes physiques, dont ils constituent comme le point d'orgue. Il s'agit de gestes réalisés dans une situation dramatique particulière, celles où un enfant est enlevé à sa mère ou à celui qui lui tient lieu de père pour être mis à mort⁹⁷⁴ : brisé par la douleur de la séparation, le personnage se voile ou réclame à celui ou ceux qui l'assistent, personnages muets ou non, de le cacher sous un voile. Si ce geste marque l'isolement du héros dans sa douleur, il se présente avant tout comme l'anticipation ou l'imitation du sort réservé au défunt⁹⁷⁵. Or il est remarquable que dans le contexte dramatique précis de ces séparations tragiques entre un père ou une mère et son enfant, l'expression de ce geste soit prise dans un jeu d'échos qui mettent nettement en relation le geste du personnage douloureux, voilé tel un corps défunt, avec le geste, annoncé dans le discours ou décrit par le récit, par lequel l'enfant sacrifié est lui-même recouvert d'un voile. C'est à ce titre que nous pouvons envisager comme un véritable geste de *φιλία* ce geste individuel par excellence, qui coupe le personnage de ceux qui l'entourent mais le met symboliquement en relation avec le *φίλος* qui va mourir.

Examinons pour commencer la mise en scène du geste lui-même. Comme Phèdre, le personnage peut diriger lui-même le geste qui dit son propre ensevelissement. C'est ainsi qu'Iolaos, présenté dès le début de la pièce comme un véritable père de substitution pour les enfants d'Héraclès, à l'égard desquels il a les paroles et les gestes caractéristiques de la *φιλία* parentale chez Euripide, accablé de douleur par le départ de Macarie, détaille précisément à l'aide de déictiques les mouvements qu'il réclame de la part des fils d'Héraclès, simples exécutants muets du geste :

ὦ παῖδες, οἰχόμεσθα· λύεται μέλη
 λύπη· λάβετε κείσ' ἔδραν μ' ἐρείσατε
 αὐτοῦ πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες, τέκνα.

⁹⁷⁴ Nous laissons ici de côté les scènes où un personnage se voile par *αἰδώς*, tels Héraclès, Adraste ou Eurydice dans l'*Hypsipyle* (*H.f.* 1159-1231, *Suppl.* 110-111, *Hyps.* fr. 758 N. ca. 874-883).

⁹⁷⁵ C'est ce lien d'ordre mimétique avec le cadavre dont on ferme les yeux et couvre les membres qui fait de ce geste le paradigme du deuil selon M. PEDRINA (2001, p. 101-102). Sur les diverses façons de se voiler, cf. L. LEWELLYN-JONES 2003.

« mes fils, c'en est fait de moi, je sens mes membres déliés par le chagrin : prenez-moi, appuyez-moi contre l'autel, là, et cachez-moi, enfants, dans les plis de mon vêtement. »⁹⁷⁶

Iolaos ainsi enveloppé, tout à sa douleur, dans son manteau et entouré des enfants d'Héraclès, compose un tableau pathétique qui rappelle fortement celui qu'offre à Iris au chant XXIV de l'*Illiade* le vieux Priam entouré de ses fils et pleurant la mort d'Hector, « étroitement enveloppé de son manteau » (*Il.* XXIV 163 ἐντυπᾶς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος). La formule homérique est des plus expressives, alors que le verbe καλύπτω désigne, en un sens spécifique, le geste d'envelopper d'un linceul, et que l'adverbe ἐντυπᾶς⁹⁷⁷ fait du corps du vieillard, sous ce manteau-linceul, une sorte de moulage pétrifié : dans l'expression hyperbolique de la douleur, le corps apparaît comme mort et déjà enseveli.

C'est de cette façon que, lorsque l'intensité de la douleur du personnage tragique se traduit par l'absence de toute pose pathétique – comme celle que compose Iolaos – mais par le simple effondrement à terre du personnage, le geste est saisi d'après son résultat, figé à l'accompli du parfait, et selon le point de vue du personnage qui décrit le tableau s'offrant à sa vue. Dans l'*Hécube*, où est proposée une reprise avec variation encore plus pathétique de la scène des *Héraclides*, et où est peinte avec plus de force encore la douleur d'une mère séparée de son enfant, Hécube ne pousse elle-même qu'un cri, qui fait écho à celui d'Iolaos (*Héc.* 438-440 λύεται δέ μου μέλη ... ἀπωλόμην, φίλαι). Son effondrement à terre est décrit plus tard, comme nous l'avons déjà noté : le chœur présente le résultat du mouvement à Talthybios en désignant la vieille reine comme « gisant enclose dans ses voiles » (*Héc.* 487 ξυγκεκλημένη πέπλοις). Ce verbe συγκλείω (« fermer hermétiquement, clore ») est riche de signification, étant fréquemment associé à ὄμμα pour désigner le geste rituel de fermer les yeux du mort, un geste que vient précisément évoquer Polyxène pour consoler sa mère, en imaginant que Polydore pourra le faire à sa place à la mort d'Hécube (*Héc.* 430 θανούσης ὄμμα συγκλήσει τὸ σόν). Hécube nous est ainsi présentée comme un corps hermétique, aux yeux déjà clos, dans la posture figée de la mort. Précisons encore d'une part que, telle Phèdre durant le dialogue entre la nourrice et le chœur, le personnage voilé, silencieux et prostré, est dans ces deux pièces laissé de cette façon pour mort le temps d'un chant du chœur, véritable point d'orgue où résonnent les accents de la scène précédente ; que d'autre part, couvert du voile comme du casque d'Hadès, il semble véritablement échapper aux regards et

⁹⁷⁶ *Hcl.* 604.

⁹⁷⁷ Selon N. RICHARDSON (1993, *comm. ad loc.*), ἐντυπᾶς « could well have been coined by the poet for this occasion, as a graphic and concise way of indicating Priam's despair ».

devra être désigné aux nouveaux venus pour être aperçu⁹⁷⁸.

Voyons maintenant comme cette présentation pathétique du personnage voilé qui pleure le départ de son enfant et sa mort imminente s'inscrit dans un jeu d'échos gestuels qui, mettant en lumière la relation de *φιλία* elle-même, ouvre l'espace dramatique sur des gestes simplement annoncés ou rapportés.

L'attitude voilée d'Iolaos comme celle d'Hécube se présentent toutes deux en effet comme la réalisation scénique d'un geste analogue évoqué ou réclamé précédemment par la jeune fille qui marche volontairement au sacrifice. Dans les *Héraclides*, le tableau scénique que compose Iolaos lui-même autour de son corps accablé par le chagrin répond à la mise en scène volontaire et déterminée des gestes du sacrifice par Macarie, qui se rend ainsi maîtresse du sort qui lui est imposé⁹⁷⁹. Invitant le vieillard à la suivre, elle exprime son souhait d'expirer dans ses bras, en lui assignant le soin de l'ensevelir :

ἔπου δέ, πρέσβυ· σῆ γὰρ ἐνθανεῖν χερσί
θέλω· πέπλοις δὲ σῶμ' ἐμὸν κρύψον παρών

« suis-moi, vieillard ; c'est dans tes bras que je veux mourir ; sois présent **pour cacher mon corps dans les plis de mon vêtement.** »⁹⁸⁰

Alors que les paroles de Macarie donnent à voir, en l'ordonnant par avance, le déroulement d'un sacrifice que ne rapportera aucun récit de messenger et un ensevelissement qui aura lieu de façon indéterminée hors-scène, le mouvement d'Iolaos, resté en scène, semble bien figurer cet ensevelissement évoqué par la jeune fille. Sous les nuances qu'apporte généralement la traduction de *πέπλοι*, selon que le terme désigne le « manteau » masculin ou les « voiles » féminins, l'effet très net de reprise verbale entre *πέπλοισι* (*Hclid.* 561) et *πέπλοις δὲ* (*Hclid.* 606), situés à la même place dans le vers, dit bien, sous la malléabilité du vêtement qui

⁹⁷⁸ Talthybios dans *Hécube* ou le serviteur d'Hyllos dans les *Héraclides* demandent en effet au chœur ou aux enfants où se trouvent Hécube et Iolaos qui sont devant eux (*Héc.* 484-85 **Ποῦ** δὴ ποτ'... *Hclid.* 630-31 *Ἰόλεως δὲ ποῦ γέρων*...). C'est une occasion, nous l'avons vu, de redoubler la description du geste scénique pour amplifier l'effet pathétique. Sur l'association entre silence et invisibilité sur la scène tragique, cf. S. MONTIGLIO 2000, p. 176-180.

⁹⁷⁹ *Hclid.* 528-531 ἡγεῖσθ' ὅπου δεῖ σῶμα κατθανεῖν τόδε
καὶ στεμματοῦτε καὶ κατάρχεσθ', εἰ δοκεῖ·
νικᾶτε δ' ἐχθρούς· ἦδε γὰρ ψυχὴ πάρα
ἐκοῦσα κοῦκ ἄκουσα·

« emmenez-moi là où mon corps doit mourir, entourez-le de bandelettes, préledez au sacrifice, si bon vous semble, et triomphez des ennemis : voici ma vie, je la donne de plein gré, non à contre-cœur ».

⁹⁸⁰ *Hclid.* 560-61.

se fait linceul, la similarité du mouvement entre les deux personnages⁹⁸¹.

Si le personnage de Macarie a influencé celui de Polyxène et si la situation dramatique présente, nous l'avons vu, des analogies jusque dans l'expression de la douleur morale, il est d'importantes différences d'une tragédie à l'autre, notamment dans la mise en scène du geste. Polyxène, en effet, est loin de marcher à la mort avec la même fermeté et la même détermination. Après avoir dirigé d'ultimes effusions où le contact physique prend toute sa valeur pathétique (*Héc.* 409-410, 424), elle s'arrache soudain à l'étreinte de sa mère pour inviter Ulysse à l'emmener, voilée :

Κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρα πέπλους·
ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν
θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτήκω γόοις.

« Entoure-moi la tête d'un voile, Ulysse, et emmène-moi : avant d'être immolée, je sens en effet mon cœur fondre sous les plaintes de ma mère, comme mes gémissements font fondre le sien. »⁹⁸²

Pour les spectateurs, il s'agit d'une attitude éminemment pathétique et codifiée⁹⁸³. Mais si l'on replace ce geste dans le mouvement de départ ainsi lancé, on voit que le voile est ici encore destiné à isoler le personnage : il constitue une barrière imperméable qui empêche d'émettre comme d'entendre gémissements et plaintes, et permet la séparation, en supprimant tout contact auditif⁹⁸⁴. Par ce geste, Polyxène cherche à se rendre sourde au désespoir de sa mère,

⁹⁸¹ Comme le souligne C. MAUDUIT (2010, p. 155) d'après l'observation des représentations figurées, sur la scène tragique, le vêtement « fait pour dissimuler le corps de l'acteur n'établit pas de distinction nette entre personnages masculins et personnages féminins, dont l'opposition, sur le plan visuel, s'exprime principalement à travers les masques ». Sur les diverses transformations poétiques et dramatiques du vêtement tragique défini non par sa coupe mais par la façon dont il est plié en fonction d'un usage spécifique, cf. A.-S. NOEL (à paraître n°2).

⁹⁸² *Héc.* 432-434.

⁹⁸³ La forme du geste de Polyxène me semble pouvoir être rapprochée de celui qui figure sur une stèle funéraire provenant de Larissa en Thessalie et datée de 440 avant J.-C. (musée national d'Athènes, staïs no. 733, cf. K. FRIIS JOHANSEN 1951, fig. 67, p. 133-134) : la jeune fille défunte, nommée Polyxenaia, y est représentée de côté, le genou gauche fléchi, comme saisie en marche, tandis qu'elle tient dans sa main gauche levée un coin de son voile. Ce geste des jeunes filles et des jeunes femmes est traditionnellement interprété comme un geste de dévoilement (*anakalypsis*), associé de façon pathétique au rite nuptial de l'*anakalypteria*. K. FRIIS JOHANSEN (1951) décrit ainsi « *the great cloak drawn over the head like a veil, but pulled aside by the left hand* ». On peut toutefois se demander si un tel geste ne peut signifier en soi la douleur de cette jeune fille qui, tout en se voilant, marcherait comme l'héroïne tragique vers la mort. Sur la remise en question de l'interprétation exclusive du geste de l'*anakalypsis* sur les représentations figurées comme acte de dévoilement, notamment sur les stèles représentant une scène d'adieu au guerrier, cf. L. LLEWELLYN-JONES 2003, p. 85-120.

⁹⁸⁴ On peut comparer l'effet « imperméabilisant » du voile à celui qui transparait dans l'accomplissement du matricide rapporté dans l'*Électre* : c'est en jetant son manteau sur ses yeux, donc en rompant tout contact visuel avec sa mère, qu'Oreste se trouve en mesure de lui porter le coup fatal (cf. *supra*).

muette dans le sien. C'est en ce sens que ce geste, réalisé sur scène pour se prolonger dans l'espace extrascénique, annonce l'attitude d'Hécube ξυγκεκλιμένη πέπλοις, enclose hermétiquement dans ses voiles, insensible comme un cadavre. On pourrait encore rapprocher le geste scénique de la mère du geste de la fille que rapporte le récit du messager : Polyxène, après avoir déchiré ses vêtements pour découvrir son sein devant le couteau du sacrificateur (*Héc.* 559), a soin de tomber « avec décence » (*Héc.* 570 εὐσχήμων πεσεῖν) « en cachant ce qu'il faut cacher aux regards masculins » (*Héc.* 570 κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεών). Cette attitude de Polyxène, en accord avec les conseils qu'elle donnait à sa mère de ne pas lutter contre les puissants pour ne pas tomber à terre et « avoir une attitude indécente » (*Héc.* 405-408 ἀσχημονῆσαι) contraste fortement avec le renoncement effectif d'Hécube à toute dignité, alors que Talthybios la décrit gisant à terre sur scène, « souillant dans la poussière sa tête infortunée » (*Héc.* 496 κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα) et qualifie son sort de « déshonorant » (*Héc.* 498 αἰσχρῶ τύχη). Mais on pourra noter comme, à la différence d'Iolaos et de Macarie, mère et fille se cachent elles-mêmes dans leurs voiles, sans l'aide de mains étrangères : c'est ainsi que, semble-t-il, le tableau scénique et le tableau narratif peuvent résonner de concert dans l'esprit du spectateur autour de ces deux figures intouchées et voilées.

De tels jeux d'échos entre gestes scéniques et gestes discursifs qui annoncent un geste hors-scène, ou entre gestes scéniques et gestes narratifs qui le rapportent ouvrent en définitive l'espace dramatique, en même temps qu'ils amplifient la résonance pathétique du geste de se voiler dont ils développent la portée dramatique en l'inscrivant dans une relation empathique de φιλία.

Il est maintenant un autre type d'échos gestuels qui ouvre l'espace autant qu'il redéfinit la portée dramatique du geste : c'est celui qui place geste scénique et geste extrascénique dans un rapport de stricte continuité spatiale et temporelle.

3.2. Continuité dramatique entre le geste scénique et le geste extrascénique

Ce second type d'échos joue sur le rapport entre l'espace visible de la scène et l'espace invisible, le hors-scène, et concerne spécifiquement les déplacements des personnages.

Nous avons vu, en étudiant les mouvements remarquables d'entrée et de sortie, notamment chez les personnages faibles dont les gestes sont soulignés avec soin dans la

parole poétique, qu'ils sont généralement décrits par un observateur – le chœur très souvent – et que celui-ci met d'emblée en lumière les éléments significatifs de la démarche. Remarquons ici que cette description du mouvement scénique d'entrée peut être préparée par une indication narrative qui rapporte la façon dont il s'est constitué hors-scène et, en soulignant la continuité du mouvement de l'espace extrascénique à l'espace scénique, renforce l'effet pathétique du mouvement porté sur scène. C'est ce qui apparaît dans l'*Andromaque*, où un serviteur de Néoptolème, après avoir raconté l'embûche tendue par Oreste à son maître et le combat dans lequel celui-ci a succombé, conclut son récit en disant que les autres serviteurs et lui « l'ont enlevé en hâte dans leurs bras et l'apportent au vieux Pélée » (*Andr.* 1158-1159) :

ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὡς τάχος χερσῶν
κομίζομεν νιν σοὶ

Ainsi se trouve annoncé dès la fin du récit du messager, dans une formule analogue à celles qui accompagnent d'ordinaire les entrées en scène d'un personnage, le mouvement qui est aussitôt après produit sur scène et ressaisi dans une brève description du chœur, à travers l'adverbe φοράδην (*Andr.* 1166 καὶ μὴν ὄδ' ἀναξ ἤδη φοράδην), soulignant la cohérence entre ce qui, pour des raisons diverses, est représenté par l'intermédiaire du récit et ce qui est mis sous les yeux des spectateurs.

C'est dans l'*Oreste* que, comme l'a montré E. Medda, ce procédé trouve une forme particulièrement articulée et dramatisée, et je prolongerai ici les analyses qu'il a développées dans son article consacré au traitement de l'espace dramatique dans l'*Oreste*⁹⁸⁵. Après avoir mis en lumière le rapport de tension, peu à peu instauré par Euripide dans la première partie de la pièce, entre l'espace extrascénique, qui représente l'espace de la cité hostile aux enfants d'Agamemnon, et l'espace scénique, où ces derniers se retrouvent comme assiégés et encerclés⁹⁸⁶, c'est dans le traitement dramaturgique d'un mouvement dont nous avons étudié le relief stylistique singulier dans le théâtre d'Euripide que le chercheur identifie le véritable tournant de l'action dans la pièce : il s'agit du mouvement par lequel Oreste est soutenu et assisté par Pylade en raison de sa faiblesse physique autant que morale pour aller plaider sa cause devant l'assemblée thébaine, mouvement d'autant plus accentué qu'il sera plus vain et que cette frustration fera dévier l'élan de solidarité qui portait Oreste, Pylade et Électre dans la première partie vers la planification d'une vengeance sanguinaire dans la seconde partie de la

⁹⁸⁵ E. MEDDA 1999, p. 12-65.

⁹⁸⁶ cf. *Or.* 760-762.

pièce⁹⁸⁷.

Observons l'expression du geste scénique. Le soin avec lequel est décrite la constitution de ce couple de φίλοι est comparable à celui que nous avons souligné dans la constitution du couple père/fille dans le finale des *Phéniciennes*, qui faisait elle-même écho à celle du ζεῦγος φίλιον mis en scène dans le finale de l'*Héraclès furieux*. Dans ces trois scènes, le contact physique effectif est retardé et mis en valeur par les scrupules du personnage souffrant qui craint de contaminer ainsi de sa souillure ou de son déshonneur le φίλος. Les paroles d'Oreste (*Or.* 793 εὐλαβοῦ λύσσης μετασχεῖν τῆς ἐμῆς, « prends garde de partager ma rage ») rappellent autant la mise en garde d'Héraclès qui, devant la proposition d'aide de Thésée, protestait en disant qu'il risquait d'« essayer sur ses vêtements le sang » dont il était couvert⁹⁸⁸, que l'affirmation par Antigone de la nécessité pour elle de « partager les malheurs » de son père (*Phén.* 1690 οὐκουν μετασχεῖν καμὲ δεῖ τῶν σῶν κακῶν). Si le motif du soutien physique présente un développement singulier ici, c'est que, comme dans les *Phéniciennes*, il conjugue le thème de la proposition d'assistance, seul présent dans l'*Héraclès* où le héros s'abandonne passivement à celui qui lui promet de le guider (*H.f.* 1402 ὀδηγήσω δ' ἐγώ), et celui de la demande de soutien, qu'il file de façon très concrète et précise. Pylade revendique aussi fortement que Thésée, avec un même accent sur ἐγώ, l'office de le « transporter à travers la ville, sans nulle honte » (*Or.* 801-802 ὡς ἐγὼ δι' ἄστεώς σε... / οὐδὲν ἀισχυνηθεὶς ὀχήσω) – et nous avons déjà relevé le sens technique du verbe ὀχέω. Oreste, quant à lui, donnant comme Œdipe le signal du départ, renchérit sur le titre de ποδαγός décerné à Antigone (*Phén.* 1715 σύ μοι ποδαγός ἀθλία γενοῦ) en attribuant à son guide celui de « gouvernail du pied » (*Or.* 795 ἔρπε νυν οἶαζ ποδός μοι), association de mots hardie où nous retrouvons le thème nautique si présent dans les images du soutien physique. Notons toutefois, à côté de ces formules exhortatives parallèles, la nuance que l'impératif ἔρπε introduit dans l'énoncé déclaratif du départ, en comparaison du ἰδού,

⁹⁸⁷ E. MEDDA 1999, p. 49 : « la sua carica di amicizia, privata dello sbocco naturale in direzione del conforto dell'amico, resta disponibile per essere avviata su una strada diversa, e si trasforma nel collante che lega indissolubilmente i tre congiurati nella ricerca della vendetta violenta e della salvezza a tutti i costi (o, in caso di fallimento, della morte comune) ».

⁹⁸⁸ *H.f.* 1399-1400 HP. ἀλλ' αἶμα μὴ σοῖς ἐξομόρξωμαι πέπλοις
ΘΗ. ἔκμασσε, φείδου μηδέν· οὐκ ἀνάινομαι.

Héraclès. – Mais je vais essayer mon sang sur tes vêtements !

Thésée. – Tache-les sans ménagement : je n'en ai nul dégoût.

Le rapprochement entre la souillure matérielle et la contamination morale est confirmé par l'expression que l'on trouvera dans les *Bacchantes* à propos de la folie définie comme pouvant « s'essuyer » concrètement sur autrui (*Bacch.* 344 μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;).

πορεύομαι d'Œdipe (*Phén.* 1714) : ἔρπω garde ici son sens premier de « marcher lentement » et semble placer Oreste dans une dépendance physique plus grande encore à l'égard de son guide que ne l'est le vieil aveugle. Comme le note E. Medda, le mouvement de départ qui s'organise ainsi devait également rappeler aux spectateurs le souvenir des deux tentatives de départ de Philoctète dont Néoptolème soutient la marche (*Ph.* 893-896, 1402-1408), dans la mesure où, comme nous l'avons vu, la pièce de Sophocle représentée l'année précédente est explicitement placée dès le prologue à l'arrière-plan de l'*Oreste*. Une comparaison entre les deux séquences confirme cependant que ce développement poétique du geste est véritablement propre à Euripide. On ne trouve pas en effet dans le *Philoctète* d'indications explicites du soutien physique : alors que, lors du premier départ manqué, Néoptolème a seulement exhorté le héros à « trouver en lui la force de tenir bon » (*Ph.* 893 καὐτὸς ἀντέχου), l'ellipse du complément de la personne qui peut « affermir la marche » (*Ph.* 1403 ἀντέρειδε νῦν βάσιν σήν) paraît tout à fait significative dans le second, qui laisse à la marge dans la pièce l'approfondissement verbal de la relation d'assistance. Outre ces échos externes, ce mouvement scénique se nourrit d'échos internes à la pièce, qui inscrivent ce rôle d'assistant de Pylade auprès d'Oreste non seulement dans la continuité de celui qu'il a déjà joué – il est évoqué dans le second épisode comme celui qui était présent auprès d'Oreste et « a relevé [son] corps » (*Or.* 405 ὄρθευεν δέμας) –, mais également dans la continuité de celui que jouait jusqu'à présent Électre, précisément absente à ce moment du drame. Si ce rôle d'assistant s'avère complémentaire de celui de la jeune fille, s'agissant désormais non plus de soigner le malade dans l'espace privé de l'*oikos* mais d'assister son déplacement à travers l'espace public et d'être à ses côtés dans l'assemblée de la *polis*, c'est la similarité de leur fonction que soulignent les échos verbaux. De même qu'Électre disait lui être « douce sa condition servile » (*Or.* 221 τὸ δούλευμ' ἦδύ), Pylade affirme qu'« il se charge de soins qui lui sont chers » (*Or.* 795 φίλα γ' ἔχων κηδεύματα), avec un substantif neutre forgé sur κηδεύω auquel le pluriel donne ici un sens concret⁹⁸⁹. On retrouve également dans l'expression du mouvement de soutien un parallèle stylistique dans l'utilisation du même polyptote (*Or.* 223 πλευροῖς πλευρά) qui souligne un contact physique étroit entre les deux personnages, encore mis en valeur par les assonances (*Or.* 800 περιβαλὼν πλευροῖς ἐμοῖσι

⁹⁸⁹ Contrairement à V. DI BENEDETTO (1965, *comm. ad loc.*), je retiens pour φίλα un sens subjectif, qui fait écho à celui de ἦδύ pour Électre. Sur l'importance du thème de la parenté (κηδος) dans l'*Oreste*, cf. M. GRIFFITH 2009.

πλευρὰ νωχελῆ νόσω) : une nuance et une concision nouvelles sont toutefois apportées par la substitution au verbe ὑποβάλλω employé par Électre d'un autre composé, περιβάλλω, qui ajoute au contact flanc contre flanc le mouvement du bras passé autour du cou que réclamait Thésée à Héraclès (*H.f.* 1402 δίδου δέρη σὴν χεῖρ').

Or, comme le souligne E. Medda⁹⁹⁰, ce qui fait surtout l'originalité dramaturgique de ce mouvement scénique au regard des *Phéniciennes* et de l'*Héraclès furieux*, c'est en premier lieu le fait que ce mouvement, qui signe dans toutes les tragédies précédentes le départ final du héros et l'abandon définitif de la scène par les protagonistes accablés par l'aventure tragique, est dans l'*Oreste* un mouvement aller et retour. Il s'agit pour Oreste de se rendre à l'assemblée pour y plaider sa cause et tenter d'assurer son salut, au lieu de demeurer lâchement où il est, sans rien faire (*Or.* 778-780) : si un retour n'est pas explicitement mentionné, le mouvement n'est à aucun moment envisagé comme un départ définitif. Pourtant la condamnation à mort de l'assemblée, rapportée à Électre par le messager en l'absence d'Oreste et Pylade, semble véritablement refouler vers l'espace scénique les deux personnages, que l'on voit effectivement rentrer au début du quatrième épisode, probablement du côté même par lequel ils sont sortis. Comme l'écrit E. Medda, « ce rappel de la sortie précédente accentue sur le plan visuel l'impression d'inutilité de la tentative faite par les deux amis »⁹⁹¹. Et ce rappel est explicitement ancré dans l'expression poétique elle-même. Il est d'une part des échos verbaux qui soulignent le caractère symétrique du mouvement d'entrée dans la présentation qu'en fait le chœur :

καὶ μὴν ὄδε σὸς σύγγονος ἔρπει
 ψήφῳ θανάτου κατακυρωθεῖς,
 ὃ τε πιστότατος πάντων Πυλάδης,
 ἰσάδελφος ἀνὴρ,
 <τοῦδ'> ἰθύνων νοσερόν κῶλον [Ὀρέστου],
 ποδὶ κηδοσύνῳ παράσειρος.

« voici ton frère, qui avance lentement, condamné à mort par le vote, ainsi que Pylade, l'ami le plus fidèle entre tous, un véritable frère, qui dirige, attaché à son côté, son pas malade avec sollicitude. »⁹⁹²

⁹⁹⁰ E. MEDDA 1999, p. 46.

⁹⁹¹ E. MEDDA 1999, p. 47.

⁹⁹² *Or.* 1013-1017.

On retrouve le verbe ἔρπω pour dire la lenteur du pas malade (νοσερὸν κῶλον) que semble ici ralentir encore la condamnation à mort ; l'expression ποδὶ κηδοσύνῳ (« pied plein de sollicitude ») rappelle, dans un hypallage caractéristique qui souligne l'harmonie dans le déplacement entre le malade et son assistant, ces κηδεύματα que mentionnait Pylade, tandis que le verbe ἰθύνω file la métaphore de l'οἴαξ ποδός. Enfin l'image du cheval παράσειρος, dans le prolongement de l'image principale qu'est l'attelage dans le motif du soutien physique, donne à voir deux personnages « flanc contre flanc » (πλευροῖς πλευρά). Dans cette image, le caractère plus lâche du lien qui lie le cheval de volée à l'attelage, en comparaison des chevaux attelés sous le joug⁹⁹³, compte moins que l'idée même de proximité et d'assistance incluse dans le préfixe παρα-, qui fait de Pylade, dans l'ordre du déplacement scénique, l'exact pendant d'Électre, définie au début du drame comme πάρεδρος (« assise auprès de »), dans un registre de soins plus statique. Si le caractère symétrique de ce mouvement d'entrée est ainsi souligné par ce réseau d'échos verbaux, remarquons toutefois le changement de rythme que traduit le passage des tétramètres trochaïques – dont le rythme est encore renforcé dans la stichomythie finale entre Pylade et Oreste – qui ont accompagné l'élan et l'enthousiasme de la sortie de scène des deux amis, aux anapestes qui définissent le mouvement comme une entrée lente de personnage souffrant.

Ce qui renforce encore en second lieu la particularité de la mise en scène de ce mouvement et nous ramène à notre propos, ce sont les échos de ce geste que l'on peut retracer au sein même du récit du messager. Comme le montre encore E. Medda⁹⁹⁴, il apparaît en effet que, de façon tout à fait unique dans la tragédie grecque, le déplacement des deux amis peut être suivi de manière linéaire du moment où ils quittent la scène à celui où les citoyens les voient arriver à l'assemblée et de celui où ils quittent l'assemblée à celui où ils reparaissent sur la scène. Cette continuité exceptionnelle est instaurée entre l'espace visible et l'espace invisible par de beaux échos verbaux dans la mise en scène du geste dramatique : Pylade est présenté comme « partageant comme un frère l'affliction de son ami » (*Or.* 882 τὸν δ' ὥστ' ἀδελφὸν ἴσα φίλῳ λυπούμενον), expression que condense remarquablement l'adjectif ἰσάδελφος employé à leur retour par le chœur, et il est question de sa sollicitude dans la façon dont il guide son ami malade (*Or.* 883 νόσημα κηδεύοντα παιδαγωγία), ce que reprend l'expression ποδὶ κηδοσύνῳ. De plus, la description de l'arrivée du couple d'amis

⁹⁹³ Sur cette opposition attestée chez Pollux [POLL. I. 141], cf. première partie, II, 2.3.3.

⁹⁹⁴ E. MEDDA 1999, p. 47-48.

présente au sein du récit un accent sur la vision, qui est redoublée pour donner plus de relief à la représentation mentale de la scène : le mouvement est d'abord désigné dans le discours direct sur le mode interro-négatif par un citoyen au messager qui lui a demandé la raison de l'attroupelement puis rapporté par celui-ci sur le mode déclaratif :

ὁ δ' εἶπ'· Ὀρέστην κεῖνον οὐχ ὄραξ πέλας

στείχοντ' [...]

Ὀρῶ δ' ἄελπτον φάσμ', ὃ μήποτ' ὄφελον,

Πυλάδην τε καὶ σὸν σύγγονον στείχονθ' ὁμοῦ...

« Il me dit : « Ne vois-tu pas qu'Oreste est là, qui approche ? » Et, apparition inattendue (puissé-je ne jamais l'avoir vue), je vois Pylade et ton frère qui avancent côte à côte. »⁹⁹⁵

Lors du mouvement de sortie, le spectacle offert par le couple d'amis est de la même manière mis en scène dans la description, où il est même sujet d'un verbe de mouvement :

πορεύει δ' αὐτὸν ἐκκλήτων ἄπο

Πυλάδης δακρύων· σὺν δ' ὁμαρτοῦσιν φίλοι

κλαίοντες, οἰκτίροντες· ἔρχεται δέ σοι

πικρὸν θέαμα καὶ πρόσοψις ἀθλία.

« Pylade en larmes le ramène de l'assemblée : des amis l'accompagnent, pleurant, gémissant. C'est un cruel spectacle, une vision affligeante qui vient s'offrir à toi. »⁹⁹⁶

La fonction dramatique de cette description de sortie marquée par les redondances emphatiques autour de l'expression des larmes ou de la vision, juxtaposées ou construites en chiasme, est nette : à l'instar du procédé d'anticipation narrative que nous avons relevé dans l'*Andromaque*, elle prépare et renforce l'effet pathétique du retour sur scène du couple d'amis, qui mettra quelques instants plus tard ce spectacle « cruel et affligeant » directement sous les yeux d'Électre et des spectateurs, avec toutefois une réduction et une concentration de la scène pathétique autour du seul couple d'amis⁹⁹⁷. Je reviendrai pour finir sur la description du mouvement d'arrivée d'Oreste et Pylade sur le lieu de l'assemblée. Comme nous l'avons observé dans l'*Andromaque*, elle reprend et intègre au sein du récit des éléments de formules

⁹⁹⁵ Or. 877-880.

⁹⁹⁶ Or. 949-952.

⁹⁹⁷ Sur les φίλοι dont la présence autour d'Oreste et Pylade sert à amplifier l'effet pathétique au sein du récit mais sur la scène est superflue, voire nuisible à l'effet dramatique, cf. E. MEDDA (1999, n. 67 p. 48) qui renvoie à l'étude de D.P. STANLEY-PORTER 1973.

caractéristiques du geste scénique, de la formule conventionnelle « je vois untel approcher » qui souligne l'entrée en scène d'un personnage⁹⁹⁸ à la séquence οὐχ ὀρᾶς; / ὀρῶ qui permet fréquemment de mettre sous les yeux des spectateurs éléments du décor ou objets scéniques⁹⁹⁹. C'est ainsi que l'arrivée des deux amis sur le lieu de l'action narrative fait l'effet d'une véritable entrée sur scène, accentuant encore le rapport de continuité entre l'espace visible et l'espace invisible à cet endroit de la pièce et donnant plus de relief au mouvement de soutien physique transposé dans le récit.

Tels sont les jeux d'échos autour du déplacement scénique du personnage faible soutenu par l'ami fidèle dans l'*Oreste* qui, en créant un effet de continuité exceptionnel entre espace visible et espace invisible, redéfinissent le sens de l'action dramatique : ils mettent en relief un geste dramatique qui apparaît véritablement, pour reprendre l'interprétation d'E. Medda, comme le point central de l'action scénique, autour duquel s'articule le passage de la première à la seconde partie de l'*Oreste*¹⁰⁰⁰.

3.3. Confusion dramatique entre geste narratif passé et geste scénique présent

Le troisième type d'écho gestuel qui nous intéressera ici joue quant à lui sur la superposition de la description d'un mouvement scénique présent et de celle d'un mouvement narratif passé, qui alimente avec force l'effet pathétique du geste joué sur la scène.

Il peut s'agir en premier lieu d'un écho contrasté entre geste passé et geste présent, tels ceux qui tissent le discours d'adieu d'Hécube au corps du petit Astyanax, où l'horreur de la scène présente se nourrit de l'évocation des gestes passés. Dans la description de la tête « rasée » par la chute du haut des remparts (*Tr.* 1173-1174 κρατὸς ὡς σ' ἔχειρεν ἀθλίως / τείχη πατρῶα), le caractère « douloureux » (ἀθλίως) de cette vision offerte au personnage et communiquée aux spectateurs par la violence des mots et des images est exalté d'une part par le souvenir de la scène quotidienne du passé qui lui est directement associée et qui représente Andromaque peignant ces boucles désormais ravagées et les couvrant de baisers

⁹⁹⁸ Ces formules conventionnelles font généralement suivre un verbe de vision du participe du verbe de mouvement ou de l'adverbe πέλας (*Alc.* 611-612 καὶ μὴν ὀρῶ σὸν πατέρα γηραιῷ ποδί / στείχοντ' ; *Andr.* 545-546 καὶ μὴν δέδορκα τόνδε Πηλέα πέλας, / σπουδῆ τιθέντα δεῦρο γηραῖον πόδα). La formule de l'*Oreste* se présente ainsi particulièrement insistante, avec la locution πέλας / στείχοντ' située à l'enjambement du vers.

⁹⁹⁹ Sur cette séquence qui oriente le regard, que l'on trouve fortement développée dans la *teichoscopia* des *Phéniciennes* ou dans la *parodos* de l'*Ion*, cf. S. MONTIGLIO 2000, p. 181-185.

¹⁰⁰⁰ E. MEDDA (1999, p. 49) souligne que dans la seconde partie « la tensione dei personaggi verso lo spazio extrascenico viene meno e il fuoco dell'azione si concentra sempre più sull'orchestra e poi sulla casa, con un movimento 'centripeto' che va facendosi via via più accentuato ».

(Tr: 1175-1176 ὄν πόλλ' ἐκήπευσ' ἡ τεκοῦσα βόστρυχον / φιλήμασιν τ' ἔδωκεν), d'autre part par l'évocation du geste rituel que, dans le passé, l'enfant promettait d'accomplir à la mort d'Hécube, celui de « couper une grande mèche de cheveux en son honneur » (Tr: 1182-1183 πολὺν σοι βοστρύχων / πλόκαμον κεροῦμαι) : on voit comme les échos verbaux soutiennent l'effet pathétique du renversement tragique. De la même manière, le relief que prend le contact physique dans les effusions qui peuvent accompagner les apostrophes aux mains (Tr: 1178 ὦ χεῖρες) et à la « bouche chérie » de l'enfant (Tr: 1180 ὦ ... φίλον στόμα), se trouve renforcé, me semble-t-il, par l'évocation, également sous forme exclamative, des « nombreuses caresses, nombreux soins et veilles auprès de l'enfant endormi envolés » (Tr: 1187-1188 οἴμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ / ὕπνοι τ' ἐκεῖνοι φροῦδά μοι), alors que, par le biais du souvenir d'Hector amené par la mention de la ressemblance que portaient les mains d'Astyanax, Hécube, de mère de substitution chargée d'ensevelir l'enfant en raison du départ d'Andromaque, se fait mère à part entière.

Mais c'est dans l'*Iphigénie à Aulis* que ce jeu de superposition entre la description du geste passé et celle du geste présent présente une véritable confusion expressive des deux gestes. Nous avons vu dans la première partie que l'énoncé de la supplication assimilait le langage de l'effusion, précédemment utilisé par Agamemnon dans ses adieux à sa fille, pour donner plus de poids pathétique au discours d'Iphigénie. L'expression poétique tend ici à confondre de plus ce geste de supplication avec les gestes de tendresse du passé, évoqués par Iphigénie à l'appui de son appel au sentiment paternel, afin de donner plus de force contraignante encore au geste suppliant. Après avoir souligné l'importance du nom qui crée la relation de *φιλία* entre un père et son premier enfant (IA 1220 πρώτη σ' ἐκάλεσα πατέρα καὶ σὺ παῖδ' ἐμέ), la jeune fille relie, par une anaphore toute rhétorique, cette nomination aux gestes de tendresse et à l'étroit contact physique qui définissent cette relation de *φιλία* :

πρώτη δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμὸν
φίλας χάριτας ἔδωκα κἀντεδεξάμην

« la première, portant mon corps contre tes genoux, je t'ai accordé des marques de mon amour et j'en ai reçues en retour. »¹⁰⁰¹

La façon dont l'évocation des effusions passées ramène pleinement au geste présent de la supplication est remarquable, alors qu'Iphigénie a affirmé « attacher étroitement aux genoux

¹⁰⁰¹ IA 1221-1222.

de son père son corps pour tout rameau de suppliant » (IA 1216-1217 *ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν / τὸ σῶμα τοῦμόν*) : on voit comme l'écho verbal soutient l'assimilation entre les deux gestes, assimilation rhétoriquement destinée à produire dans l'ordre de la supplication la réciprocité des marques de bienveillance autrefois assurée dans l'ordre des effusions. Et cette confusion entre geste passé et geste présent se fait plus explicite encore quelques vers plus loin, au moment où Iphigénie décrit les gestes dont elle accompagnait sa réponse aux vœux que formulait Agamemnon pour son avenir :

οὐμὸς δ' ὄδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης
γένειον, οὔ νῦν ἀντιλάζομαι χερί·

« Voici les propos que je tenais en retour, suspendue à ta barbe, que je saisis à présent de ma main. »¹⁰⁰²

L'évocation du geste intervient ici encore dans un processus d'échange, verbal cette fois. Or il est tout à fait remarquable de constater comme l'expression du geste d'effusion qui sert à introduire dans la situation passée la prise de parole et est destiné à renforcer le poids des paroles de l'enfant, emprunte à l'expression de la supplication (*περὶ σὸν ἐξαρτωμένης γένειον*)¹⁰⁰³, ce qui permet ensuite de revenir tout naturellement à la situation scénique, soulignée par l'adverbe temporel *νῦν*, et au geste suppliant qu'accomplit au même moment Iphigénie. L'on voit donc à quel point l'efficacité pathétique de ce dernier se nourrit de ce détour narratif.

Me semble ainsi apparaître, sous la « fraîcheur et simplicité des sentiments » de la jeune fille que souligne F. Jouan¹⁰⁰⁴, une véritable rhétorique du geste, que manifestent dans le discours d'Iphigénie ces jeux sur l'expression de la supplication et de l'étreinte, définies par la même aspiration à la réciprocité, et l'habile confusion entre le passé et le présent qui cherche à ramener Agamemnon, comme mimétiquement, vers son attitude paternelle passée.

¹⁰⁰² IA 1226-1227.

¹⁰⁰³ Un tel emprunt au langage de la supplication pour dire le geste de *φιλία* à fonction phatique, qui introduit et appuie une déclaration de *φιλία* ou un engagement à l'égard d'un *φίλος*, apparaît également dans le discours de lamentation de Cadmos sur le corps de Penthée : il évoque le temps révolu où son petit-fils, « touchant sa barbe de sa main, se jetait sur lui en l'appelant « père de ma mère » pour lui demander qui l'offensait » (*Bacch.* 1318-1320 *οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερί, / τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξῃ, τέκνον, / λέγων*). Sur l'expression et le rôle de ces gestes dans le protocole de prise de parole au sein d'une relation de *φιλία*, et le rapprochement avec les formules homériques de la « conversation intime », cf. deuxième partie, III, 2.1.1.

¹⁰⁰⁴ F. JOUAN 2002, *comm. ad loc.*

4. *L'orchestration pathétique en échos du contact physique dans les Phéniciennes*

Je conclurai ce chapitre consacré aux jeux d'échos entre geste scénique et geste narratif ou discursif en étudiant un cas qui me semble tout à fait particulier : c'est celui des *Phéniciennes*, où a déjà été soulignée l'importance de la narration¹⁰⁰⁵ et où Euripide a développé de façon exceptionnelle un système complet d'échos gestuels entre scène et récit autour de la mise en scène des principaux gestes de *φιλία* que nous avons définis, gestes de supplication, gestes de soutien physique, étreintes et ultimes touchers, faisant ainsi de cette pièce, pour reprendre la formule de C. Marzolo, la tragédie du contact physique par excellence¹⁰⁰⁶.

4.1. *Triptyque de la supplication*

Il n'y a pas dans les *Phéniciennes* de grande scène de supplication comparable à celles que nous avons étudiées dans la seconde partie, mais les indications gestuelles, pour rapides qu'elles soient, peuvent être mises en relation de façon intéressante.

Le premier mouvement de supplication est celui que Créon, dans le troisième épisode, adresse au devin Tirésias, alors que celui-ci lui annonce que seul le sacrifice de son fils pourra sauver la cité. Après une exclamation de révolte (*χαίρων ἔθ'*), il change brusquement de ton et prend une pose suppliante, comme le montre cet échange avec Tirésias :

KP. ᾤΩ πρὸς σε γονάτων καὶ γερασμίου τριχῶς.

TE. Τί προσπίτνεις με;

Créon. – Par tes genoux et ta barbe vénérable !

Tirésias. – Pourquoi te mettre à genoux devant moi ?¹⁰⁰⁷

Ce mouvement trouve un écho dans l'*exodos*, où le même Créon, se montrant aussi intraitable que l'était alors Tirésias, arrête le geste qu'esquisse cette fois Antigone¹⁰⁰⁸. Après la même tentative de résistance contre le décret qu'elle juge inique à l'égard de Polynice, elle prononce

¹⁰⁰⁵ Je renvoie notamment à l'étude de la pièce intitulée « *Phoenician Women and Narrative* » dans F.M. DUNN 1996b, p. 180-202.

¹⁰⁰⁶ C. MARZOLO 1996, p. 122-153. Une version de cette étude a été publiée dans I. MARCHAL-LOUËT 2007, p. 80-93.

¹⁰⁰⁷ *Phén.* 923-924.

¹⁰⁰⁸ On mesure ici à quel point Euripide se démarque de la version que Sophocle a proposée de la lutte fratricide entre les fils d'Œdipe dans son *Antigone*, représentée en 442 et couronnée d'un succès immédiat. La double supplication de Créon et d'Antigone devait produire un certain effet de surprise, au regard des violents affrontements qui opposent Créon et Tirésias, ou Antigone et Créon chez Sophocle.

soudain une parole de supplication, invoquant les liens de *φιλία* qui les unissent à travers Jocaste, mère de l'une et sœur de l'autre, parole qu'appuie probablement un geste, une attitude de supplication (tend-elle toutefois les bras vers Créon, qu'elle implore, ou vers Jocaste, comme le suggère le déictique *τῆσδε* ?) :

Ναὶ πρὸς σε τῆσδε μητρὸς Ἰοκάστης, Κρέον
« si, Créon, au nom de ma mère que voici, Jocaste... »¹⁰⁰⁹

Comme Tirésias, Créon souligne la vanité de sa peine :

Μάταια μοχθεῖς· οὐ γὰρ ἂν τύχοις τάδε.
« C'est en vain que tu te donnes de la peine : tu ne saurais obtenir cela. »¹⁰¹⁰

Un bol à reliefs, qu'évoque J. Jouanna dans son analyse dramaturgique de la pièce¹⁰¹¹, offre une illustration intéressante de l'écho entre ces deux mouvements : ce sont eux en effet que, dans une sélection de scènes remarquables des *Phéniciennes*, l'artiste a choisi de représenter pour encadrer le duel fratricide. Selon le chercheur, « en rapprochant, grâce à la circularité du bol, la scène où Créon, fléchissant brusquement, supplie l'inflexible Tirésias et celle où Antigone, fléchissant tout aussi brusquement, supplie un Créon tout aussi inflexible, il a peut-être saisi mieux que la critique contemporaine un effet d'échos contrastés si caractéristique du pathétique euripidéen »¹⁰¹².

Or entre ces deux mouvements scéniques de supplication, il en est un troisième, discursif, que ne mentionne pas J. Jouanna et qui figure précisément dans la scène qu'ils encadrent sur ce bol homérique. C'est celui de Jocaste qui se précipite sur le champ de bataille pour séparer ses fils en faisant appel à leur sentiment filial. S'il s'agit d'un tout autre mouvement de supplication, comme le montre l'évocation lyrique qu'en fait Antigone :

δάκρυα γοερὰ φανερὰ πᾶσι τιθεμένα,
τέκεσι μαστὸν
ἔφερην ἔφερην ἰκέτις ἰκέτιν ὀρομένα

« montrant ouvertement à tous ses pleurs, ses sanglots, elle s'est élancée, suppliante, pour

¹⁰⁰⁹ *Phén.* 1665.

¹⁰¹⁰ *Phén.* 1666.

¹⁰¹¹ Ce bol provenant de Béotie et datant du début du II^e siècle av. J.-C. est conservé au British Museum [*Cat. vas.* G. 104, pl. XVI]. Selon J. JOUANNA (1976a, p. 87) qui en propose une reproduction partielle, la représentation de ces deux scènes sur ce bol atteste l'ancienneté, sinon l'authenticité, de la séquence de l'*exodos*, puisque l'artiste ne la jugeait pas interpolée. La frise est reproduite dans son intégralité dans C. ROBERT 1905, p. 452 et L. SÉCHAN 1926, p. 482. Elle est détaillée dans F. COURBY 1922, p. 294-295.

¹⁰¹² J. JOUANNA 1976, p. 87.

présenter à ses fils un sein suppliant »¹⁰¹³,

notons comme l'artiste a saisi le moment précis où, sur scène, Jocaste appelle Antigone à sortir de la maison et à abdiquer toute pudeur (*Phén.* 1276 οὐκ ἐν αἰσχύνῃ τὰ σά) pour « se jeter à genoux avec elle » (*Phén.* 1278 προσπίτνουσ' ἐμοῦ μετὰ) et supplier ses frères de cesser le combat. Les personnages sont en effet représentés en plein élan : Antigone jaillit de la *skénè*, Jocaste, dont on peut se demander si elle jette sur ses épaules un *himation*, comme l'interprète F. Courby¹⁰¹⁴, ou si elle ôte déjà son voile pour découvrir son sein, est tendue de tout son corps vers le champ de bataille figuré à côté, mais tourne la tête vers sa fille qu'elle appelle de la main. C'est ce même élan dynamique qui ressort chez Euripide de la description lyrique d'Antigone, où les répétitions, la juxtaposition de *ἰκέτις ἰκέτιν*, le rythme soutenu que traduit la succession de brèves, exaltent encore le caractère pathétique de ce mouvement de supplication maternelle, dont nous avons déjà vu la portée symbolique et émotionnelle dans la supplication de Clytemnestre à Oreste.

Pour différentes que soient les modalités de cette supplication, il me semble que cette scène peut être justement rapprochée des deux autres du point de vue de l'effet dramatique, comme le fait le peintre : il s'agit de trois supplications qui retirent un effet pathétique supplémentaire du fait que, destinées toutes trois à sauver non la vie du suppliant lui-même mais la vie ou la paix dans l'au-delà de celui qui lui est cher, elles s'exercent toutes trois en vain, alors que tout est déjà fixé, et se font pur mouvement pathétique.

4.2. *Triptyque scénique du soutien physique*

Il est une seconde série de séquences, toutes scéniques cette fois, qui proposent un jeu de reprises avec variations, tant visuelles que verbales, d'autant plus intéressant qu'il dessine quant à lui une évolution dramatique assez linéaire.

Partons de l'assistance physique proposée par Antigone à son vieux père dans le finale du drame, mouvement dont nous avons déjà étudié la remarquable mise en scène dramatique. Ce mouvement fait nettement écho, tous les commentaires de la pièce le soulignent, à l'entrée en scène de la jeune fille dans la seconde partie du prologue, dont il reprend et inverse la gestuelle. Avant même d'apparaître sur le toit de la *skénè* d'où elle a souhaité observer le mouvement de l'armée ennemie, la jeune Antigone réclame l'aide de son vieux pédagogue pour qu'il l'aide à gravir les dernières marches, décomposant le mouvement tant de la main

¹⁰¹³ *Phén.* 1567-1569.

¹⁰¹⁴ F. COURBY 1922, p. 295.

que du pied :

ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὰν νέα
χεῖρ' ἀπὸ κλιμάκων [ποδὸς]
ἔχνος ἐπαντέλλων.

« tends donc, tends ta vieille main à la jeune main en soulevant mon pas de l'échelle. »¹⁰¹⁵

Le contact physique établi est explicitement souligné par le vieil homme :

ἰδοὺ ζύναψον, παρθέν'

« Voilà, joins ta main à la mienne, jeune fille. »¹⁰¹⁶

Antigone a sensiblement les mêmes paroles dans l'*exodos* pour inviter son vieux père à prendre sa main, mais cette fois c'est elle qui offre l'appui nécessaire (*Phén.* 1710 ὄρεγε χέρα φίλαν, « tends ta main chérie... ») et guide son vieux pas (*Phén.* 1718 γεραιὸν ἔχνος). L'écho verbal met à jour le renversement dramatique du mouvement d'assistance, montrant la transformation radicale d'Antigone depuis sa première apparition : la jeune fille a désormais quitté le monde protégé et assisté de l'enfance pour jouer un rôle actif dans l'ordre familial auprès de son vieux père aveugle.

Mais une autre scène prépare ce renversement et anticipe le soutien apporté par Antigone à Œdipe. Il s'agit de l'entrée d'un autre vieillard aveugle, le devin Tirésias, appuyé sur son bâton et accompagné par sa fille – un choix qui n'est pas neutre si l'on pense à l'*Antigone* de Sophocle où Tirésias est guidé par un jeune garçon non individualisé, et qui illustre bien l'introduction originale chez Euripide du thème de la *φιλία* au sein du motif gestuel du soutien physique¹⁰¹⁷. Nous reviendrons plus loin sur le détail de cette entrée assistée. Je voudrais souligner ici le rôle dramatique que joue la fille de Tirésias, à laquelle le vieux devin demande, comme Œdipe dans le finale du drame, de « poser [son] pas ici sur un sol uni », pour éviter qu'il ne tombe (*Phén.* 836 δεῦρ' ἐς τὸ λευρὸν πέδον ἔχνος τιθεῖσ' ἐμόν). Comme l'image de la brise, c'est au domaine marin qu'est empruntée l'image poétique qui qualifie celle qui guide l'aveugle, « telle l'étoile pour les marins » (*Phén.* 835 ναυβάταισιν ἄστρον ὥς). « Œil pour le pied aveugle » (*Phén.* 834-835 τυφλῷ ποδὶ / ὀφθαλμὸς), la fille muette de Tirésias semble donc véritablement préfigurer Antigone, qui

¹⁰¹⁵ *Phén.* 103-104.

¹⁰¹⁶ *Phén.* 106.

¹⁰¹⁷ Chez Sophocle, l'accent est mis simplement sur le rôle de guide du jeune garçon, qualifié de *προηγγητής* (*Ant.* 988-990), d'*ἡγεμών* (*Ant.* 1014) et chargé de reconduire Tirésias (*Ant.* 1087).

donnera voix et relief pathétique à ce personnage de guide.

Ainsi se trouve composé le personnage final d'Antigone à partir de deux séquences antérieures de la pièce, que la séquence finale inverse et prolonge tout à la fois.

4.3. *Étreintes croisées*

Si, comme nous l'avons déjà souligné, le finale du drame laisse de façon remarquable le dernier mot à la *φιλία* sous sa forme la plus pathétique, c'est tout au long de cette pièce pourtant sanglante que se révèlent particulièrement nombreux et décisifs les gestes scéniques d'affection qui donnent à voir la réévaluation euripidéenne du mythe, élargi à une famille entière et non plus centré sur le conflit entre les fils d'Œdipe : la force de division suscitée par la malédiction paternelle, héritée du mythe, qui était à l'œuvre de façon d'abord masquée puis explicite dans les *Sept contre Thèbes*, doit affronter dans les *Phéniciennes* une force unificatrice que mettent en œuvre au premier chef les femmes ou un jeune garçon innocent comme Ménécée. Le lien familial, mis en péril par les querelles internes et d'autant plus émouvant qu'il est plus fragile et menacé, est exprimé à travers des procédés spectaculaires récurrents : dans l'éclatement familial, le contact physique, soit étreinte soit simple toucher, tente de restaurer, par les échos entre les différentes scènes, une certaine unité et je voudrais montrer ici comme, de façon tout à fait remarquable, ces effusions scéniques se trouvent systématiquement anticipées par la narration ou l'évocation lyrique, et comme ces parallèles mêmes dessinent de nouveaux liens entre les personnages de la famille d'Œdipe.

Manifestation par excellence de l'amour maternel, l'étreinte scelle tout d'abord sur scène les retrouvailles entre Jocaste et Polynice. Elle est ici dictée par la joie, une joie exaltée par la longue absence du fils, vécue comme un véritable deuil par sa mère, comme en témoigne ses vêtements (*Phén.* 322-326). Toute l'initiative du mouvement revient, nous l'avons vu, à Jocaste, qui met elle-même en scène – comme le font les mères d'enfants muets sur scène, telles Médée ou Andromaque –, dans une longue monodie passionnée, les gestes d'effusion et nous avons déjà souligné la formulation particulièrement dense et pathétique qui rend si bien l'intensité de l'émotion maternelle¹⁰¹⁸ :

ὠ τέκνον,
χρόνω σὸν ὄμμα μυρίαῖς τ' ἐν ἀμέραις
προσεῖδον· ἀμφίβαλλε μα-

¹⁰¹⁸ Cf. première partie, II, 2.3.4 « effusions et étreintes, sommet du pathétique euripidéen ».

στὸν ὠλέναισι ματέρος,
παρηίδων τ' ὄρεγμα βο-
στρύχων τε κυανόχρωτα χαί-
τας πλόκαμον, σκιάζων ἀμὰν δέραν.

« Oh, mon enfant, enfin je vois ton visage, après des jours sans nombre ! Enveloppe de tes bras le sein de ta mère, tends tes joues, et que les boucles de ta chevelure d'ébène viennent ombrager mon cou ! »¹⁰¹⁹

Ces démonstrations d'affection, auxquelles le chœur invitait Jocaste, en l'appelant à sortir du palais pour « toucher son enfant en le serrant dans ses bras » (*Phén.* 300 *θιγεῖν τ' ὠλέναις τέκνου*), apparaissent comme la réalisation scénique d'un souhait formulé par Antigone dans le prologue. Cherchant à reconnaître son frère sur le champ de bataille et n'apercevant qu'une forme vague, la jeune fille s'écrie en effet :

περὶ δ' ὠλένας
δέρα φιλτάτα βάλοιμι χρόνῳ
φυγάδα μέλεον

« puissé-je jeter enfin mes bras autour de son cou très chéri, pauvre exilé ! »¹⁰²⁰

Ce vœu dit bien le lien de *φιλία* particulièrement étroit qui unit Antigone à son frère, tout en préparant l'expression scénique et verbale de la *φιλία* maternelle : tous les éléments présents dans les paroles d'Antigone sont en effet repris et amplifiés par Jocaste, de l'emploi de *χρόνῳ* au sens de « enfin, après un certain temps » (*Phén.* 305), à l'expression de l'étreinte (*περιβάλλω, ἀμφιβάλλω*) avec ce même geste de jeter les bras autour du cou, et au développement de l'expression *φυγάδα μέλεον* (*Phén.* 317-332)¹⁰²¹. L'effusion souhaitée par la fille est donc réalisée par la mère quelques vers seulement plus loin sous les yeux des spectateurs, et l'effet pathétique de l'étreinte scénique en est renforcé, rapprochant d'une part mère et fille dans un même amour pour l'exilé, d'autre part, par la médiation maternelle, frère et sœur.

Ceux-ci ne sont réunis physiquement que dans l'*exodos* où Antigone peut enfin accomplir elle-même son vœu initial. Mais l'étreinte est alors geste d'adieu à l'être cher, et

¹⁰¹⁹ *Phén.* 306-310.

¹⁰²⁰ *Phén.* 165-166.

¹⁰²¹ Cf. D.J. MASTRONARDE 1994, p. 197 et C. MARZOLO 1996, p. 132-133.

exprime la douleur de la perte. Étéocle et Polynice sont morts et les corps ont été déposés sur scène. Antigone tente de défendre face à Créon les droits de son frère à une sépulture et refuse d'abord de lâcher son cadavre pour suivre les gardes de Créon (*Phén.* 1661 οὐ δῆτ', ἐπεὶ τοῦδ' οὐ μεθήσομαι νεκροῦ¹⁰²²). Puis, cédant peu à peu¹⁰²³, elle se jette sur le corps de son frère pour l'embrasser une dernière fois¹⁰²⁴ :

ὦ φίλτατ', ἀλλὰ στόμα γε σὸν προσπτύξομαι
 « mon bien-aimé, du moins j'embrasserai ta bouche ! »¹⁰²⁵.

Ce mouvement scénique d'Antigone reproduit à son tour, en une belle symétrie inversée, un mouvement de Jocaste décrit par le messager (*Phén.* 1455-1459) : il s'agit de l'ultime étreinte maternelle sur le corps de ses fils. Après que le messager a rapporté que la mère, voyant ses fils expirer, s'est elle-même tuée sur leur corps dans l'excès de sa douleur (*Phén.* 1456 μήτηρ ὑπερπαθήσασ'), il est un effet de rupture dans la narration qui fait succéder à l'évocation de ce geste désespéré et violent, telle une épitaphe, le tableau apaisé et émouvant qui en résulte :

ἐν δὲ τοῖσι φιλτάτοις
 θανοῦσα κεῖται περιβαλοῦσ' ἀμφοῖν χέρας.

« sur ses enfants bien-aimés, elle gît morte, en les étreignant tous les deux dans ses bras. »¹⁰²⁶

Par ce geste qui crée un contraste visuel saisissant, comme le souligne C. Marzolo, avec l'image, encore vive à l'esprit des spectateurs, d'une mère qui, dans une joie dépassant toute parole, réclamait d'être étreinte dans les bras de son fils (on trouvait alors le verbe composé

¹⁰²² Sur le rapprochement de cette formule avec le cri de solidarité fraternelle d'Électre, alors qu'Oreste est malade et souillé par son acte impie (*Or.* 262), cf. première partie, III, 1.1.

¹⁰²³ Les reculs successifs d'Antigone face à Créon, la coexistence de deux thèmes jugés incompatibles, l'ensevelissement de Polynice et l'exil d'Œdipe, ont souvent conduit à considérer le passage comme interpolé pour des raisons de cohérence. Mais cette Antigone n'est pas celle de Sophocle : il s'agit pour elle de concilier au mieux piété filiale et affection fraternelle dans ce drame familial complexe. Cf. sur ce point C. AMIECH 2004, p. 59-60.

¹⁰²⁴ Sur ces effusions rituelles que rien dans l'expression ne peut distinguer des gestes dictés par l'émotion et l'affection, cf. première partie, III, 2.1. « des effusions codifiées ? ». Tel est ainsi le geste qu'évoque le jeune fils d'Alceste à la mort de sa mère, penché sur ses lèvres (*Alc.* 401-402), celui que désire accomplir Jason sur le corps de ses fils (*Méd.* 1399-1400). Notons que c'est le verbe utilisé par Sophocle pour désigner l'ultime étreinte d'Hémon, alors qu'Antigone est déjà morte (*Ant.* 1237). Dans cet *exodos* où les réminiscences de la pièce de Sophocle sont nombreuses, le passage du hors-scène à la représentation scénique souligne ainsi la nouveauté dramaturgique d'Euripide.

¹⁰²⁵ *Phén.* 1671.

¹⁰²⁶ *Phén.* 1458-1459.

ἀμφιβάλλω) et entourait des tourbillons de sa danse son fils enfin retrouvé¹⁰²⁷, se trouve réévaluée la position gisante de Jocaste qui fige non pas le résultat de la haine fratricide mais bien l'image de la *φιλία* maternelle, et qui recompose dans la mort l'unité familiale.

4.4. L'ultime contact avec le φίλος

Le récit du messager et l'*exodos* présentent un dernier parallèle gestuel, non plus entre adieux de mère et adieux de sœur, mais entre adieux maternels et paternels, autour du geste de poser sa main sur le corps défunt du φίλος.

Précisons en effet que l'étreinte de Jocaste, qui réunit définitivement dans la mort les frères ennemis, est précédée dans le récit du messager d'un jeu croisé de gestes et de regards dans les adieux parallèles des deux fils à leur mère qui rétablit déjà entre eux, par l'intermédiaire de cette dernière, un lien positif de *φιλία*, et l'on notera la précision des indications gestuelles qui mettent en relief le dynamisme de la scène et les contacts physiques instaurés. Alors qu'Étéocle « pose sur elle une main sans force » (*Phén.* 1439 ἐπιθεις ὑγράν χέρα) et lui exprime son affection par le regard faute de pouvoir parler (*Phén.* 1440-1441 ὀμμάτων δ' ἄπο / προσεῖπε δακρύοις, ὥστε σημῆναι φίλα), Polynice, dirigeant de la même manière son regard non seulement vers sa mère, mais également vers sa sœur à laquelle le lie une affection privilégiée (*Phén.* 1442-1443 πρὸς κασιγνήτην δ' ἰδὼν / γράϊάν τε μητέρ' εἶπε), peut expliciter ce dernier regard par d'ultimes paroles de tendresse : il réaffirme à l'égard de son frère une *φιλία* auparavant pervertie par la haine (*Phén.* 1446 φίλος γὰρ ἐχθρὸς ἐγένετ', ἀλλ' ὅμως φίλος, « de φίλος il était devenu mon ennemi mais reste cependant φίλος ») avant de prendre lui-même la main de sa mère pour la poser sur ses yeux, employant, comme son frère, le verbe ἐπιτίθημι (*Phén.* 1452 τίθησι δ' αὐτὸς ὀμμάτων ἔπι). La mise en scène de ce dernier geste est tout à fait remarquable, qui dit moins finalement l'acte rituel de fermer les yeux que le contact physique de la *φιλία* par le jeu des pronoms personnels : dirigeant les gestes d'adieu de sa mère, comme celle-ci dirigeait les siens dans la scène de retrouvailles, Polynice réclame que sa mère lui « ferme les paupières de [sa] main », qu'il tient lui-même dans la sienne (*Phén.* 1451, ξυνάρμοσον δὲ βλέφαρά μου τῆ σῆ χερί, μητέρα). Très justement, S. Saïd parle d'une « scène où la réconciliation des fils autour de leur mère se traduit par des gestes et des échanges de

¹⁰²⁷ *Phén.* 304-317 ; cf. C. MARZOLO 1996, p. 134.

regard »¹⁰²⁸. En cela, elle se présente comme le contre-point narratif de la scène de conciliation organisée par Jocaste entre ses fils dans le premier épisode, où la haine qui anime Étéocle et Polynice se traduit sur scène par l'absence de tout contact physique, même visuel, répulsion mêlée de fascination, d'attraction fatale¹⁰²⁹, comme le montrent ces paroles de Jocaste :

Σγάσον δὲ δεινὸν ὄμμα καὶ θυμοῦ πνοάς·
οὐ γὰρ τὸ λαιμότμητον εἰσορᾶς κάρα
Γοργόνος, ἀδελφὸν δ' εἰσορᾶς ἤκοντα σόν.
Σὺ τ' αὔ πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε,
Πολύνεικες·

« Apaise ce regard farouche et ce souffle de colère : ce n'est pas la tête tranchée de la Gorgone que tu vois, c'est ton frère qui est là ! Quant à toi, Polynice, tourne le visage vers ton frère. »¹⁰³⁰

Or cette mise en scène, destinée à la réconciliation, provoque l'effet inverse : lorsqu'enfin ils se tournent l'un vers l'autre, c'est pour échanger gestes et paroles de menace (*Phén.* 593-622), et la violence de l'affrontement verbal est soulignée par le changement de mètre et l'accélération du rythme, de la stichomythie aux *antilabai*, annonçant la violence des coups dans l'affrontement physique final, que rapportera le messager.

À ces gestes d'adieux et de réconciliation familiale aimantés autour de Jocaste font écho sur scène ceux d'Œdipe, secondé par Antigone, à la fin du drame¹⁰³¹. Ces gestes, si solennellement énoncés et précisément mis en scène, comme nous l'avons vu¹⁰³², ont la même valeur d'apaisement final et semblent parachever le geste de Jocaste. Il apparaît toutefois que le parallèle gestuel entre père et mère n'est pas exact dans cette réconciliation familiale complexe. Certes réalisé par l'artisan principal – bien qu'involontaire, comme en témoignent ses déclarations de *φιλία* – de la décomposition familiale, le toucher d'Œdipe, qui pose sa

¹⁰²⁸ S. SAÏD 1985, p. 518.

¹⁰²⁹ Pour l'étude du lien complexe qui unit, chez Eschyle comme chez Euripide, les fils d'Œdipe, placés sous le signe du même et de l'autre que l'on hait, jusqu'au fratricide pensé sur le mode du suicide, cf. J. ALAUX 1995, p. 73-111, où est analysé cet épisode en relation avec les *Sept contre Thèbes*. Sur l'ambivalence de la haine, du « lien de la division », cf. N. LORAUX 1987.

¹⁰³⁰ *Phén.* 454-459.

¹⁰³¹ Développant les thèmes de prédilection d'Euripide et s'insérant parfaitement dans l'économie du drame, ces gestes ainsi mis en scène me paraissent constituer un argument valable en faveur de l'authenticité du passage. Je suis ainsi sur ce point C. MARZOLO 1996, p. 141-153.

¹⁰³² Cf. deuxième partie, III, 2.1.1. « l'adieu aux *φίλοι* : guider la « main aveugle » d'Œdipe ».

main sur les visages de ses enfants, sert en effet non à réconcilier les frères ennemis, déjà unis sous le neutre singulier $\pi\tau\tilde{\omega}\mu\alpha$ ¹⁰³³, mais à effacer ses propres malédictions. C'est en définitive Antigone qui, en dirigeant la main de son père, se présente comme l'élément conducteur de la $\phi\iota\lambda\acute{\iota}\alpha$ familiale : alors que le récit du messager la présentait lors de la mort de ses frères et de sa mère légèrement en retrait, aux côtés de sa mère tel un compagnon d'armes (*Phén.* 1435 $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\pi\acute{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma'$), elle reprend désormais la place de sa mère pour réconcilier le père avec ses fils¹⁰³⁴. P. Demont établit un parallèle entre le début de la tirade d'Antigone chez Sophocle, qui reconstruit par son discours, avant de mourir, l'unité de la cellule familiale composée des parents et de leurs enfants¹⁰³⁵, et les représentations que l'on peut observer sur les bas-reliefs funéraires attiques de la période classique où est figurée selon l'interprétation de K. Friis Johansen « la communauté des deux groupes, les membres morts et vivants d'une même famille »¹⁰³⁶. Ce parallèle se vérifie concrètement sur la scène euripidéenne dans ce geste d'ultime contact entre les vivants et les défunts de la famille d'Œdipe (distinction qui, nous l'avons vu, n'importe plus dans le finale de la tragédie), que nous pouvons mettre à notre tour en relation avec la *dexiosis* fréquemment représentée sur ces bas-reliefs : par la parole d'Antigone chez Sophocle, par sa main chez Euripide, se trouve reconstituée l'unité de la famille « au-delà du temps limité de la vie humaine », selon les mots de P. Demont.

Ainsi s'affirme dans les *Phéniciennes* l'importance dramatique de la mise en scène des contacts physiques, qui contribue puissamment à construire une dimension complexe du drame, introduisant et développant une réflexion sur la $\phi\iota\lambda\acute{\iota}\alpha$ familiale et politique, thème essentiel de la réécriture du mythe par Euripide, et présentant à la vue des spectateurs les forces d'unification à l'œuvre. Nous avons montré tout au long de cette étude les effets particulièrement pathétiques qu'Euripide a tirés du contact physique dans ses tragédies. Ce qui

¹⁰³³ Il est cependant une note dissonante introduite par l'écho déformé d'Antigone, qui laisse ouverte la fin du drame : alors qu'Œdipe emploie un neutre collectif pour désigner ses fils, qu'il pleure sans distinction (*Phén.* 1701 $\tilde{\omega}\ \phi\iota\lambda\alpha\ \pi\epsilon\sigma\acute{\eta}\mu\alpha\tau'$), Antigone ne s'adresse en écho qu'à Polynice (*Phén.* 1702 $\tilde{\omega}\ \phi\iota\lambda\tau\alpha\tau\omicron\nu\ \delta\eta\tau'\ \acute{\omicron}\nu\omicron\mu\alpha\ \Pi\omicron\lambda\upsilon\nu\epsilon\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\omicron\iota$).

¹⁰³⁴ Dans le prolongement des échos gestuels que nous avons relevés entre Antigone et Jocaste, notons un autre glissement dans l'expression de la $\phi\iota\lambda\acute{\iota}\alpha$ de la mère à la fille : après la mort de Jocaste, c'est à Antigone qu'il revient d'entonner le chant funèbre et, prenant le relais de la douleur maternelle, elle fait ainsi sien son langage topique, avec l'évocation du chant plaintif du rossignol $\mu\omicron\nu\omicron\mu\acute{\alpha}\tau\omega\rho$, « privé de ses petits » (*Phén.* 1515-1522). Sur cette expression du deuil maternel, cf. N. LORAUX 1990.

¹⁰³⁵ P. DEMONT (1993, p. 120-123) montre ainsi « l'élargissement du deuil d'Antigone à un pathétique plus universel ». La pièce de Sophocle est, nous l'avons déjà vu à propos de la supplication, l'une des pièces à l'arrière-plan des *Phéniciennes*.

¹⁰³⁶ cf. K. FRIIS JOHANSEN 1951, p. 149-159 (*contra* D.C. KURTZ et J. BOARDMAN 1971 qui penchent pour une réunion dans ces groupes familiaux de membres morts à des moments différents).

apparaît tout à fait singulier dans les *Phéniciennes*, c'est cette orchestration en échos contrastés et rappels visuels qui met en relief le geste dramatique. Relevant ces échos, C. Marzolo conclut qu'« en imprimant dans la mémoire visuelle des spectateurs le souvenir d'une scène et en jouant avec les variations de la scène elle-même, Euripide construit un langage artistique fondé sur l'*opsis* des gestes de contact physique »¹⁰³⁷. Je préciserai pour ma part que cette *opsis* est multiple, jouant tant sur la vue directe du geste scénique représenté – à laquelle se surimpose la présentation verbale du geste qui la complète –, que sur la vue indirecte, mentale, des gestes narratifs ou discursifs, donnés à voir avec autant de soin par la seule parole poétique, ou encore sur la vision préalable de représentations figurées qui informent cette vue mentale ou cette vue réelle. Tout l'art d'Euripide dans les *Phéniciennes* – qui porte bien la trace d'une recherche expérimentale de nouveaux effets – est d'avoir établi entre ces diverses façons de dire et de voir le geste un système de parallèles et de correspondances, qui renouvelle avec force l'effet pathétique du geste dramatique.

Ces réflexions faites sur l'usage plus large qu'Euripide a fait du geste dramatique dans son théâtre et sur la façon dont il a joué sur les divers échos tissés entre le geste scénique et le geste discursif ou narratif, venons-en aux expérimentations théâtrales qui, jouant sur les registres et les tonalités dramatiques, mettent en question l'effet tragique du geste.

II. Le geste dramatique aux limites du tragique

Nous avons jusqu'ici envisagé les seuls effets pathétiques ou vraisemblables du geste dramatique. Pourtant, si Euripide a tout au long de sa carrière principalement exploité l'énergie pathétique du corps, il a également joué dans ses dernières pièces avec les codes dramatiques au point de tirer de la mise en scène du geste des effets qui, puisqu'ils naissaient d'un écart avec la norme tragique, sont en général qualifiés de « comiques ».

La question de l'effet comique d'un jeu de scène est une question délicate, qui fait intervenir largement la subjectivité de chacun, tant dans la compréhension du texte que dans la conception que nous pouvons nous faire aujourd'hui, après des siècles de pratique théâtrale et de théorie littéraire, de la tragédie et de la comédie. Elle mène souvent en effet à une

¹⁰³⁷ C. MARZOLO 1996, p. 128 : « *imprimando nella memoria visiva degli spettatori il ricordo di una scena e giocando con le variazioni della scena stessa, Euripide costruisce un linguaggio artistico basato sulla ὄψις delle azioni di contatto fisico* » (traduction personnelle).

interrogation sur le genre littéraire de ces pièces : si elles furent indéniablement reçues lors de leur création comme des tragédies, de tels effets ont pu être depuis perçus comme troublant et menaçant leur qualité « tragique » et l'on a pu chercher à les redéfinir d'après nos catégories modernes. C'est ainsi que B. Knox, observant ce qui lui semble « *a confusing assortment of vague categories* », a proposé pour les intrigues faites de quiproquos qui se finissent bien, l'appellation d'« *Euripidean Comedy* », au sens moderne du terme, a-t-il soin de préciser¹⁰³⁸. Si elle a le mérite de mettre en lumière la variété et la postérité du théâtre d'Euripide, de Ménandre à Shakespeare, Molière et Oscar Wilde, le recours à cette nouvelle catégorie, catégorie générique moderne que notre poète a pu contribuer à forger, est pourtant d'une utilité restreinte, ne s'appliquant qu'à trois pièces, voire au seul *Ion*.

Mais qu'entend-on par « comique » et d'où vient l'effet ainsi qualifié ? C'est en restant sur le plan des formes dramatiques, c'est-à-dire des motifs et des structures caractéristiques que nous pouvons identifier à partir des textes tragiques et comiques qui nous ont été transmis, que nous chercherons ici, en analysant écarts et rencontres, à apprécier la force du renouvellement dramaturgique à l'œuvre dans les dernières pièces d'Euripide et la diversité des effets – qu'il s'agira de définir le plus justement possible – produits par cette façon nouvelle de dire le geste¹⁰³⁹.

Après avoir interrogé le lien entre certaines mises en scène tragiques du geste et leur reprise comique, nous verrons ainsi que ces nouveaux effets dramatiques résultent autant du déplacement et d'une exploitation décalée de motifs gestuels euripidéens, poussés aux limites du tragique, que de l'introduction sur la scène tragique de motifs gestuels extérieurs, empruntés à la comédie qui, loin de menacer le tragique, permettent au contraire de le redéfinir.

1. De l'exacerbation d'un motif tragique au détournement comique

De notre étude stylistique et dramaturgique des motifs gestuels euripidéens est ressortie l'importance du développement poétique de deux motifs, l'étreinte et le soutien

¹⁰³⁸ B. KNOX 1980, p. 250 : « *they have been called romantic tragedy, romantic melodrama, tragicomedy, romances, romantic comedy, drames romanesques, Intrigenstücke, to list only the most influential attempts at nomenclature. One cannot help suspecting that what everyone would really like to call these plays (at least the Ion) is comedy (though no one, to my knowledge, has taken the plunge)* ».

¹⁰³⁹ Nous rejoignons ainsi la perspective définie par F. FRAZIER (2009, p. 111) dans son étude sur l'*Hélène*, pièce qui a reçu peut-être le plus grand nombre d'étiquettes diverses et variées, de la « comédie d'idée » à la « tragédie romanesque » : elle pose ainsi qu'au lieu de « poser le problème en terme de genre littéraire », « on peut aussi, après avoir constaté le « dérèglement des formes », en considérer les conséquences sur le fond, c'est-à-dire les implications pour la nature du tragique ».

physique. Avant même d'en venir à l'étude des effets que l'on a pu qualifier de « comiques » quant au traitement du geste, examinons deux séquences que l'on trouve détournées et parodiées dans le registre comique. Je voudrais ici montrer la surenchère dans le pathétique ou dans l'effet de réel que présentent ces séquences tragiques, et émettre l'hypothèse selon laquelle cette exacerbation du motif pathétique ou vraisemblable chez Euripide prépare déjà, tout en restant dans le registre tragique, sa mise en scène comique.

1.1. *L'étreinte comique : du geste pathétique au geste obscène*

La première séquence tragique que nous envisagerons dans cette perspective est celle du développement lyrique de l'expression de l'étreinte qui scelle la reconnaissance entre époux dans *l'Hélène* d'Euripide et qui pousse l'effet pathétique inhérent à ce motif gestuel tragique à son plus haut degré¹⁰⁴⁰. C'est pourtant une scène que l'on a pu lire comme une scène de comédie : A.M. Bowie la qualifie de « *highly comic* » et y voit une première « parodie » que vient à son tour parodier la scène d'Aristophane¹⁰⁴¹ ; selon G. Karsai, qui se fonde sur une observation d'E. Segal faisant état d'une insistance particulière à l'ouverture de la pièce sur la couche nuptiale¹⁰⁴², « les spectateurs devaient certainement rire aux éclats en voyant une femme brûlant de désir pour son mari » qui « se jette littéralement sur Ménélas, pour l'embrasser, pour le caresser etc »¹⁰⁴³. Si cette lecture me semble tout à fait forcée, simplifiant les enjeux tragiques et nivellant les effets dramatiques¹⁰⁴⁴, peu s'en faut, reconnaissons-le, pour que l'explosion lyrique et la tonalité amoureuse exacerbée que nous avons détaillées ne deviennent effectivement comiques, un décalage dans le ton, le jeu, le vocabulaire. Et c'est exactement ce que fait Aristophane en transposant ces retrouvailles tragiques sur la scène

¹⁰⁴⁰ Pour la démonstration de ce point, cf. deuxième partie, I, 2.4.

¹⁰⁴¹ A.M. BOWIE 1993, p. 223.

¹⁰⁴² E. SEGAL 1995, p. 50. *L'Hélène* compte en effet dix-sept occurrences du mot λέχος, plus encore que *Médée* où « *the heroine is obsessed by the bedroom* » et qui en compte quinze. Si cette insistance est effectivement destinée à souligner la nouveauté de cette καινή Ἑλένη, l'auteur de l'article, associant l'adjectif aux revendications des poètes comiques exprimées dans un fragment d'Antiphane (fr. 191) contre les poètes tragiques qui traitent de sujets déjà connus (« *καινόν is something invented fresh – and it is the most significant characteristic of the comic poet's task* »), y voit l'introduction d'un élément comique de la pièce, dans l'idée que « *Helen's virginity was always a good joke* » et cite pour cela la fin de *Lysistrata* où il est question de « la chaste fille de Léda » qui mène le chœur (*Lys.* 1315) : je serais pour ma part tentée de voir en cette antiphrase un premier souvenir précis, dans cette pièce jouée deux mois avant les *Thesmophories*, de la καινή Ἑλένη d'Euripide, plutôt qu'une plaisanterie proverbiale. Aussi cet argument en faveur de l'interprétation comique du personnage d'Hélène me semble avoir peu de poids.

¹⁰⁴³ G. KARSAI 2006, p. 17.

¹⁰⁴⁴ Si, comme nous l'avons vu, le langage des effusions, s'agissant de retrouvailles conjugales, prend une sensualité nouvelle dans *l'Hélène*, la comparaison avec le langage des effusions dans les autres scènes de retrouvailles relativise fortement, je crois, la présence de sous-entendus érotiques (cf. A.P. BURNETT 1971, p. 85).

comique dans les *Thesmophories*, dans une séquence d'une drôlerie irrésistible.

L'intrigue de cette comédie inclut une série de reprises paratragiques à partir du moment où le parent, déguisé en personnage féminin par Euripide pour plaider sa cause devant les femmes célébrant les Thesmophories, est démasqué et placé sous bonne garde en attendant l'arrivée du prytane. En bon héros euripidéen, il décide alors de trouver un « moyen de salut » (*Thesm.* 765 μηχανή σωτηρίας). Après avoir repris au *Palamède* son « expédient » le plus remarquable (*Thesm.* 769 πόρον) et décrit en des vers lyriques la façon dont Oïax gravait sur des rames le récit de la mort de son frère pour qu'elles soient portées à leur père Nauplios¹⁰⁴⁵, constatant l'échec de sa tentative après la parabase, il choisit de proposer sur la scène comique une reprise de la pièce du salut par excellence, l'*Hélène*, qu'il se met à jouer (*Thesm.* 850 μιμήσομαι) en attendant qu'Euripide lui donne la réplique. Naît donc une seconde tentative de faire fonctionner sur la scène comique des procédés vérifiés dans la tragédie, où ils assurent efficacement la transmission du message ou le salut des héros, à partir d'éléments concrets du spectacle comique – un objet en bois pour graver un message, des vêtements féminins (γυναικεία στολή) ou des chaînes (τὰ δέσμα) pour prendre le rôle d'Hélène ou d'Andromède. Chaque fois se trouve ainsi retenu un aspect original de la mise en scène euripidéenne : entre la citation du *Palamède* qui met en lumière l'attention singulière portée aux gestes qui composent l'acte d'écrire¹⁰⁴⁶ et la parodie de l'*Andromède* qui exploite le jeu de scène construit autour du phénomène de l'écho pour souligner la solitude de l'héroïne à l'ouverture de la pièce, c'est à mon sens la mise en scène du geste de l'étreinte scellant les retrouvailles, particulièrement développée dans l'*Hélène*, qui se trouve au centre de la seconde séquence paratragique. Examinons donc la façon dont est repris dans les *Thesmophories* le schéma tragique de la reconnaissance entre les époux dans un jeu remarquable sur le contraste, souligné par le dialogue comique, entre les paroles tragiques et la réalité scénique.

Soulignons d'emblée la déformation du modèle opérée dans les *Thesmophories*, marquée par une sélection et un libre traitement des motifs gestuels tragiques. Dans son ouvrage de référence sur la paratragédie¹⁰⁴⁷, P. Rau a fait apparaître la simplification considérable des données du drame : avec la suppression de l'εἰδωλον disparaît toute la série

¹⁰⁴⁵ Selon F. JOUAN (2002, p. 505), « le sujet de ce drame a dû être l'objet d'une réflexion du poète sur l'invention la plus célèbre de son héros, celle de l'écriture, dont des textes fameux de Platon (*Phaedr.* 274b ss.) montrent qu'elle posait des problèmes discutés dans les milieux intellectuels ».

¹⁰⁴⁶ Pour la particularité de l'expression stylistique et le déplacement de l'apostrophe des mains qui gravent vers l'objet gravé, pour mettre en valeur l'objet scénique, cf. première partie, I, 2.4.

¹⁰⁴⁷ P. RAU 1967, p. 53-65.

de péripéties et de redoublements qui occupe la première partie de la pièce d'Euripide et qui, développant le paradoxe, central dans la pièce, de l'antithèse entre les apparences et la réalité, retarde la reconnaissance. L'action comique doit, dans une telle séquence, être simple et efficace. Or, sans la présence de ce double qui suffisait chez Euripide à empêcher Ménélas d'identifier comme son épouse celle qu'il voit lui ressembler, Aristophane a dû introduire un nouveau geste, toutefois puisé dans le répertoire euripidéen¹⁰⁴⁸, pour susciter l'instant de cette reconnaissance, celui de « tourner les yeux vers » (*Thesm.* 902 στρέψον ἀνταυγεῖς κόρας). Tandis que la citation quasi littérale des premiers vers du prologue semblait promettre une reprise fidèle du modèle tragique, la mise en scène des gestes qui président à la reconnaissance sur la scène comique révèle ainsi un jeu subtil de fidélité et d'écart. Hélène est tout d'abord décrite comme étant assise au pied du tombeau et portant un voile – précisions qui ne figurent pas dans l'*Hélène* mais qui peuvent tout à fait correspondre à la posture de l'acteur jouant l'héroïne d'Euripide et qui sont introduites à la manière du poète tragique¹⁰⁴⁹. L'expression φάρει καλυπτός glose notamment, sur le plan vestimentaire, l'attitude de cette nouvelle Hélène, pudique et fuyant les avances d'un prétendant : il semble que ce voile, couvrant les cheveux et non le visage du personnage, soit l'élément composant la tenue de la femme respectable qui concentre l'effet de surprise à l'ouverture de la pièce, et non la posture pathétique du personnage tragique voilé, toujours liée à un silence scénique de celui-ci. Aussi ne peut-on comprendre ensuite, à mon sens, comme le propose la didascalie introduite par H. Van Daele au vers 903, que la reconnaissance de Ménélas est provoquée par le dévoilement soudain du parent-Hélène. Comment penser que celui-ci a prononcé cinquante vers voilé ? Si nous avons vu que l'appel à regarder et l'exhortation à se dévoiler sont parfois utilisés l'un pour l'autre, tel ne semble pas être le cas ici : le parent-Hélène déclamant simplement ses tirades face au public, sans regarder en face, conformément aux règles de la pudeur féminine, son interlocuteur masculin, Euripide-Ménélas l'invite à tourner les yeux vers lui pour l'observer. Comme nous le disions, ce second geste dramatique a été ajouté par Aristophane. Pourtant l'expression en est parfaitement euripidienne : C. Austin et S. Douglas Olson notent

¹⁰⁴⁸ L'expression se présente comme une variation sur les formules exprimant un mouvement de tête individuel ou un mouvement de tête au sein d'une relation (cf. *Hclid.* 942-944, *IT* 68, *Phén.* 457-458).

¹⁰⁴⁹ *Thesm.* 889-890 τί δαὶ σὺ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας
φάρει καλυπτός, ὦ ξένη;

« Pourquoi donc es-tu assise en ces funèbres séjours,
couverte d'un voile, étrangère ? » (trad. P. THIERCY modifiée)

Le mot φᾶρος appartient au vocabulaire tragique où il désigne un tissu à usage multiple que l'on ne saurait réduire, comme le fait la traduction de Thiercy, au seul linceul : c'est ici son unique occurrence dans la comédie d'Aristophane que nous connaissons.

que presque toutes les occurrences du terme κόρη au sens de « pupille » se rencontrent chez Euripide, et on le trouve employé dans l'expression du mouvement individuel de diriger les yeux vers un lieu ou un objet¹⁰⁵⁰ ; quant à l'adjectif ἀνταυγής, s'il n'apparaît pas sous cette forme chez Euripide, on peut relever d'autres adjectifs composés à partir du substantif αὐγή « l'éclat », κυαναυγής (*Alc.* 261), μελαναυγής (*Héc.* 154), ou même χρυσαυγής (*Ion* 890). L'effet comique vient alors d'une part de la contradiction entre le geste appelé et la réponse du parent-Hélène (*Thesm.* 903 αἰσχύνομαί σε τὰς γνάθους ὑβρισμένη, « j'ai honte devant toi de l'outrage que subirent mes joues ») qui, tout en accompagnant la réalisation du geste (comme le laisse penser l'exclamation de surprise de Ménélas), continue à dire l'attitude dictée aux héros tragiques par l'αἰσχύνη, celle de détourner le visage ; d'autre part et surtout de l'intégration de cette réplique dans le langage et l'action comiques, alors que l'élévation du ton est brisée par l'évocation des « mâchoires », avec un terme γνάθος qui appartient au lexique comique, et que refait ici surface l'épisode du rasage chez Agathon (*Thesm.* 218-235) : la fiction comique première fait irruption dans la fiction tragique secondaire et réapparaît la contradiction comique entre les signes du féminin (le participe ὑβρισμένη montre que le parent se tient enfin à son personnage de femme) et du masculin (l'identification n'est toutefois toujours pas complète puisque le terme γνάθος renvoie spécifiquement aux mâchoires de l'homme).

Mais revenons sur le choix même de cette séquence dans le plan comique du parent. Pièce « à reconnaissance et à plan », l'*Hélène* présente un schéma entre deux temps bien distincts, identique à celui de l'*Iphigénie en Tauride*¹⁰⁵¹. Alors que le parent se dit, comme Hélène et Ménélas dans la seconde partie de la pièce (*Hél.* 1034), à la recherche d'une μηχανή σωτηρίας, c'est pourtant au prologue de la tragédie qu'il remonte, substituant au plan de salut imaginé par Hélène un détour par la reconnaissance et les retrouvailles des époux. Cette opération se fonde certes sur l'analogie évidente entre la situation dramatique du personnage comique déguisé en femme et celle d'Hélène attendant celui qui pourra la sauver. Si le parent choisit de rejouer, en accéléré, toute la scène des retrouvailles de l'*Hélène*, c'est aussi, je crois, qu'il parie sur la puissance de l'émotion, portée à son comble dans l'étreinte conjugale qui y est mise en scène, pour prendre au jeu de l'illusion tragique la femme préposée à sa garde et lui permettre de s'enfuir avec Euripide déguisé en Ménélas. Les

¹⁰⁵⁰ Cf. tableau [I.B.b.]

¹⁰⁵¹ Cette similitude a été relevée par K. MATTHIESSEN (1964) dans sa comparaison entre les deux pièces.

commentateurs qui envisagent la séquence dans son ensemble insistent généralement sur la résistance du personnage comique que représente la vieille Critylla, incapable d'accepter les conventions qui président à la *mimésis* théâtrale, touchant tant à l'identité fictive des personnages, qu'à la nature fictive des objets : ce sont ses interventions qui brisent de manière répétée l'illusion dramatique. Or, le processus de reconnaissance noué, elle cesse d'intervenir, comme le relèvent justement C. Austin et S. Douglas Olson¹⁰⁵², et son silence, qui permet enfin l'établissement d'un véritable dialogue entre le parent-Hélène et Euripide-Ménélas menant à la réalisation de l'étreinte, ménage une véritable attente quant à l'issue de l'action représentée.

L'on voit ainsi le rôle dramatique nouveau que le choix et la construction de la séquence assurent à l'étreinte conjugale dans les *Thesmophories* : de sommet du pathétique sur la scène tragique et point d'orgue de l'émotion des personnages communiquée aux spectateurs, elle devient dans cette séquence paratragique la finalité même de l'action comique, au service de laquelle est directement mise l'émotion. C'est à ce titre qu'elle peut concentrer dans la séquence comique toute l'action dramatique ultérieure de l'*Hélène*, du plan à la réalisation de l'opération de salut. Par ce geste sur lequel culmine le dialogue des époux et qui scelle physiquement les retrouvailles, il s'agit en effet, chez Aristophane, tout autant d'emmener que d'embrasser, d'agir que de ressentir :

ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας¹⁰⁵³
 λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.
 Φέρε, σὲ κύσω. Ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με
 λαβὼν ταχὺ πάνυ

« ô toi qui, après un si long temps, es revenu » au fourneau « de ton épouse ! »

Prends-moi, mon époux, prends-moi, entoure-moi de tes bras.

Viens que je t'embrasse ! Emmène-moi, emmène-moi, EMMÈNE-MOI

avec toi *illico presto* ! »¹⁰⁵⁴

Examinons en détail la façon dont Aristophane, en parodiant la forme de l'expression,

¹⁰⁵² C. AUSTIN et S. DOUGLAS OLSON 2004, *comm. ad loc.* : « she remains silent for 17 verses, allowing the recognition scene to reach its climax unimpeded before she abruptly punctures the fantasy ».

¹⁰⁵³ Je garde ici avec la plupart des commentateurs la leçon des manuscrits. Il ne convient pas en effet de corriger, comme le fait V. COULON (CUF, 1928), ἐσχάρας en ἐς χέρας, pour rendre le vers d'Aristophane entièrement conforme au vers 566 de l'*Hélène* : c'est mal apprécier la liberté créatrice de la paratragédie, et l'effet comique que provoque, à la chute du vers tragique cité, le changement de lettre (παραγραμματος) à visée obscène.

¹⁰⁵⁴ *Thesm.* 912-916 (trad. P. THIERCY).

détourne véritablement le geste euripidéen. Selon un procédé déjà utilisé à l'ouverture de la séquence paratragique, l'effet d'écart est construit à partir de la reprise fidèle du texte d'Euripide mais ne se fait ici pas attendre : si le vers 912 commence comme une citation littérale du vers 566 de l'*Hélène*, il s'achève sur une obscénité comique, substituant, à la chute du vers, à la mention pathétique des bras qui accueillent l'époux retrouvé (ἐς χέρας) une image à connotation sexuelle, évoquant les parties intimes de la femme (ἐσχάρας). L'on voit ici comme une seule lettre peut faire basculer l'effet pathétique vers l'effet obscène. Le vers suivant file le langage euripidéen de l'étreinte en reprenant des expressions comme λαβέ με et περίβαλε χέρας, soutenues par l'apparition des dochmiaques. Le phénomène qui portait le lyrisme d'Hélène à son comble dans la scène originale est encore grossi par Aristophane : d'une série déjà audacieuse de seize brèves (*Hél.* 650 πόσιν ἔμῶν ἔμῶν ἔχομεν ἔχομεν ὄν ἔμῶν), on passe à deux dimètres composés l'un de quatorze brèves, l'autre de seize avec qui plus est un hiatus, suite qui constitue une véritable prouesse pour l'acteur¹⁰⁵⁵ :

λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.
 Φέρε, σὲ κύσω. Ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με

Ainsi amplifiée, l'expression est en même temps détournée pour les besoins de l'action comique : au mode déclaratif qui, dans l'*Hélène*, permettait de chanter l'étreinte réalisée entre les époux sur le thème du ἔχω σε, succède chez Aristophane le mode exhortatif (λαβέ με) qui, mettant en scène les effusions, introduit une attente dans la réalisation du geste, un écart que semble désespérément tenter de combler le débit précipité qui naît de cette succession de brèves, et la répétition λαβέ με, λαβέ με. Le grossissement comique est plus sensible encore dans l'injonction suivante, plus familière avec ce subjonctif exhortatif appuyé par l'interjection, mais toujours coulée dans le rythme rapide des dochmiaques résolus : Φέρε, σὲ κύσω. Notons toutefois l'ambivalence poétique du verbe κυνέω, employé aussi bien dans les récits homériques (*Il.* VI. 474, *Od.* XVI, 15, *etc*) et tragiques (*Alc.* 183, *Méd.* 1141, 1207) où il est chargé d'une résonance affective neutre, que sur la scène comique où il peut facilement prendre une connotation obscène (*Ach.* 1209, *Lys.* 797) : le grossissement du langage, qui provoquera un effet contraire (imaginons la scène, avec ces deux vieillards déguisés l'un en femme, l'autre en naufragé), naît bel et bien d'un élément formel commun entre l'expression pathétique originale et l'expression obscène déterminée par le contexte comique. Ce jeu

¹⁰⁵⁵ cf. C. PRATO 2001, *comm. ad loc.*

d'amplification et de détournement du geste est alors utilisée et placée au service de l'action comique, comme le révèle la formule, amplifiée par les répétitions multiples et la rapide succession de brèves qui expriment bien l'émotion du parent pressant le mouvement, ἄπαγε με λαβῶν : le verbe qui dit l'étreinte n'est plus qu'une modalité de l'action d'emmenner, ponctuée par une combinaison familière d'adverbes ταχὺ πάνυ, et finit par disparaître dans l'intervention soudaine de la vieille femme qui ne retient que ce verbe ἀπάγω :

κλαύσεται ἄρα νῆ τῶ θεῶ
ὅστις σ' ἀπάξει τυπτόμενος τῆ λαμπάδι.

« ça alors !... Par les deux déesses, il va s'en mordre les doigts celui qui t'emmènera : tabassé à coups de torche ! »¹⁰⁵⁶

L'illusion tragique n'a pas pris, ainsi minée par l'explicitation du geste recherché par le plan comique, et l'intervention de Critylla donne un coup d'arrêt brutal autant au lyrisme paratragique, en interrompant ce qui se présente comme un cinquième dochmiaque et en rétablissant un trimètre iambique normal¹⁰⁵⁷, qu'à la réalisation du mouvement appelé par le parent.

L'expression du geste vers lequel est orientée toute la séquence révèle ainsi, sous le grossissement paratragique, un mélange de fidélité dans la forme à l'expression euripidienne et de détournement en profondeur du geste pathétique vers le geste comique, au double sens de geste obscène destiné à faire rire et d'élément à part entière de l'action comique. Il apparaît bien que l'exacerbation des effets lyriques dans *Hélène* qui sert le pathétique le plus exalté prépare en un sens, par ce grossissement même de l'effet dramatique, l'effet comique que fait jaillir Aristophane de sa reprise dans un contexte décalé. Si cette scène des *Thesmophories* se présente comme l'une des plus belles parodies d'Euripide par Aristophane, c'est précisément, je crois, par cette proximité et cette continuité formelles entre l'original et la copie qui s'apparente à un véritable pastiche : sa réussite réside dans la tension créée entre caricature des effets stylistiques poussés à un point extrême dans *Hélène* pour servir le pathétique et exploitation de ces mêmes effets stylistiques dans le registre de l'action menée sur la scène comique. Est exemplaire à cet égard l'imploration finale du parent qui montre, comme nous l'avons vu, l'irruption de la situation comique au sein de la fiction paratragique :

¹⁰⁵⁶ *Thesm.* 916-917 (trad. P. THIERCY modifiée).

¹⁰⁵⁷ C. AUSTIN et S. DOUGLAS OLSON 2004, *comm. ad loc.*

Ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με

λαβῶν ταχὺ πάνυ

mais qui fait encore parfaitement écho à l'explosion lyrique d'Hélène célébrant l'étreinte (*Hél.* 650) :

πόσιν ἐμὸν ἐμὸν ἔχομεν ἔχομεν ὄν ἔμενον

qu'elle caricature par un simple effet de répétition du verbe : le chant pathétique de joie que nous avons comparé à l'air d'opéra où les répétitions servent le développement de la phrase lyrique, confine alors, chez le parent dont les mots semblent se bousculer dans sa bouche sous l'effet de la hâte, au pur bégaiement¹⁰⁵⁸. Cet effet de miroir grossissant proposé par le texte comique, qui met au jour les ressorts du texte tragique, répond parfaitement à la définition de la parodie comme déformation ironique ou burlesque d'un texte antérieur qui « donne à voir l'objet parodié et lui rend hommage à sa manière »¹⁰⁵⁹. La manière dont l'action comique joue elle-même sur ces ressorts, le souci que manifeste Aristophane de créer une scène vraiment comique par des modifications apportées au texte tragique excluent toutefois, me semble-t-il, d'exagérer l'intention sérieuse de cette déformation ironique et d'y voir une véritable machine de guerre dirigée contre la poétique théâtrale d'Euripide¹⁰⁶⁰. Si, à proprement parler, la parodie est, pour reprendre la définition qu'en propose P. Pucci, « *l'allusione comica con l'intenzione principale e talora unica di beffare uno stile particolare* », à côté de la paratragédie qui peut simplement viser à élever le ton d'un discours, faire écho à une situation tragique pour créer par ce simple parallèle mental un contraste comique, il précise toutefois que « *più spesso i due scopi, quello dell'irisione di uno stile e quello drammatico, cioè determinato dalle necessità stilistiche e strutturali del dramma, si accompagnano insieme, con prevalenza dell'uno o dell'altro, ma solo raramente il puro gusto di beffa è la ragione unica dell'allusione* »¹⁰⁶¹. Gardons-nous en tout cas de renverser le rapprochement formel établi entre le texte parodiant et le texte parodié en projetant sur le texte original l'effet comique provoqué par le détournement du geste pathétique en geste obscène, comme cela semble être

¹⁰⁵⁸ Aristophane caricature de la même façon le goût d'Euripide pour les répétitions au vers 1184 des *Thesmophories* (κάττησο, κάττησο, ναίκι, ναίκι, τυγάτριον) où est ainsi traduite cette fois l'excitation de l'archer, qui ne pense plus à ce qu'il dit ; pour la parodie des effets lyriques tirés de ce procédé, cf. encore *Gren.* 1351-1355.

¹⁰⁵⁹ P. PAVIS 2009 (1996).

¹⁰⁶⁰ Sur la paratragédie comme outil de réflexion sur la fiction et les principes de la création poétique, et comme critique de la *mimésis* euripidéenne, cf. G. JAY-ROBERT 2009, p. 114-124.

¹⁰⁶¹ P. PUCCI 1961, p. 278. La désignation de cette reprise de l'*Hélène* par Aristophane comme « parodie » est refusée par M.S. SILK (1993, p. 494-496) qui met l'accent sur son enjeu dramatique, s'agissant d'enrichir, par ce qu'il appelle « *a tragic co-presence* », la résonance de l'action comique.

le cas des tenants d'une lecture comique de la scène de l'*Hélène* que nous avons cités pour commencer. Même dans la comédie de Ménandre ou dans celle de Plaute où ce motif gestuel, inséré dans un schéma dramatique à dénouement heureux, deviendra un motif récurrent¹⁰⁶², une telle séquence, pour joyeuse soit-elle, n'est pas destinée à susciter le rire de l'assemblée, et l'on ne saurait parler en ce sens d'un geste comique.

1.2. Représentation réaliste et représentation parodique du soutien physique

Un second motif gestuel se trouve singulièrement exacerbé sur la scène tragique dans un épisode que l'on met couramment en relation avec une représentation parodique, sous forme figurée cette fois mais en lien, semble-t-il, avec l'univers théâtral. Il s'agit du motif du soutien physique apporté spécifiquement au vieillard lors de son entrée en scène, dans une séquence qui présente un grossissement exceptionnel non de l'effet pathétique mais du seul effet de réel, la lente arrivée de Tirésias au début du troisième épisode des *Phéniciennes* (*Phén.* 834-852). Examinons donc cet effet de grossissement, qui nous mène au cœur d'un débat épineux concernant l'espace du théâtre à l'époque classique.

Cette entrée en scène de Tirésias est généralement associée à un ensemble de séquences analogues qui, détaillant les mouvements des vieillards et soulignant leur difficulté à se mouvoir seuls ou soutenus, n'ont pas le relief pathétique de l'arrivée d'Hécube (*Héc.* 59-66) ou de Jocaste (*Phén.* 302-303), mais mettent l'accent, pour des raisons dramatiques et dramaturgiques diverses, sur la représentation vraisemblable du corps âgé et sur l'effet de réel ainsi produit. Tel est le cas dans l'*Ion* de la progression développée sur plus de vingt vers qui marque l'entrée du vieux serviteur exhortant Créuse à le « tirer vers le bâtiment » et évoquant la situation « élevée » des « activités oraculaires » (*Ion* 738-739 ἔλχ', ἔλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με. / Αἰπεινά τοι μαντεῖα), dans l'*Électre* de celle du vieux serviteur qui se plaint de la raideur de l'accès à la maison de sa maîtresse (*Él.* 489 πρόσβασιν τῷδε ὀρθίαν οἴκων) et s'exhorte à se traîner jusque chez elle en employant à son tour un composé de ἔλκω

¹⁰⁶² C'est précisément la formule ἔλκω σε que l'on retrouve employée dans les retrouvailles entre Daos et Cléostrate dans l'*Aspis* (v. 739). On distinguera en revanche dans le *Rudens* de Plaute, une première mise en scène de l'étreinte, qui amplifie la mise en scène tragique des gestes (amplification que l'on a pu interpréter comme une parodie de style tragique et qu'un jeu affecté de l'acteur tirera aisément vers l'effet comique, mais qui peut tout aussi bien être lue comme un grossissement analogue à celui que nous avons observé dans l'*Hélène*, « l'expression tragique [s'adaptant] parfaitement à la situation réelle des personnages », comme le remarque J.-C. Dumont) et une seconde scène de retrouvailles, qui marque le dénouement de l'intrigue, n'a pas en soi de caractère comique et où l'expression même du geste est peu marquée (*Rudens* 1172-1175). Sur l'influence de la tragédie d'Euripide dans cette pièce de Plaute, qui « installe la tragédie au sein de la comédie » sans que l'on puisse « parler de comique de parodie », cf. J.-C. DUMONT 1998 et, sur la mise en scène des gestes en particulier, cf. I. DAVID 2011.

(*Él.* 491 ἐξελκτέον). Or ces trois séquences tragiques, auxquelles A.W. Pickard-Cambridge joint l'entrée en scène de deux chœurs de vieillards, dans la *parodos* de l'*Héraclès Furieux* – texte incertain où les vieillards semblent comparer leur pas alourdi à celui du cheval lourdement chargé sur un chemin escarpé¹⁰⁶³ – et, chez Aristophane, dans la *parodos* de *Lysistrata*, où le chœur évoque la « rampe » (τὸ πρὸς πόλιν τὸ σιμόν) qui mène à la citadelle et qu'il doit encore gravir (*Lys.* 286-290), sont les principaux témoignages littéraires invoqués par ceux qui défendent l'existence d'une scène surélevée dans le théâtre de Dionysos au v^e siècle av. J.-C., et qu'en l'absence de témoignage archéologique, nous ne pouvons envisager qu'à titre de possibilité¹⁰⁶⁴.

Dans la mesure où ces descriptions détaillées du corps âgé en mouvement ont pu paraître assez lâchement rattachées à l'action dramatique, faut-il croire que, comme le suggère J. Roux qui accepte l'hypothèse d'une légère surélévation du plateau de scène relié à l'orchestra par un escalier de quatre à cinq marches dès le v^e siècle, Euripide a poussé le souci de l'effet de réel jusqu'à « [signaler] dans son texte les difficultés que [les personnes handicapées par leur vieillesse ou leur cécité] éprouvent à le franchir, soit à la montée, soit à la descente »¹⁰⁶⁵ ? L'idée selon laquelle Euripide aurait ainsi voulu « tenir compte dans son texte des conditions matérielles de représentation »¹⁰⁶⁶ pour souligner l'entrée en scène d'une catégorie de personnages est séduisante, autant que le rapprochement, que l'on pourrait en déduire, avec une technique rompue dans la comédie ancienne, l'exhibition des conditions concrètes de la représentation. Mais ce que dit le texte tragique s'accorde-t-il avec un tel procédé ? On a d'une part fortement contesté que le chemin ainsi décrit comme épuisant puisse représenter le chemin véritablement parcouru sur scène et puisse correspondre précisément à la montée des marches, en objectant qu'il s'agissait du chemin parcouru hors-

¹⁰⁶³ *H.f.* 119-123 : je renvoie à la discussion de ces vers très corrompus par U. VON WILAMOWITZ (1895) qui traduit « *Werdet nicht müde wie das Pferd, welches den Wagen einen Berg hinanziehen soll* » et G.W. BOND (1988, *comm. ad loc.*).

¹⁰⁶⁴ Décrivant l'espace scénique du théâtre athénien à l'époque classique, J.-C. MORETTI (2001, p. 154) observe qu'aux deux lieux scéniques certains que sont l'*orchestra* et le toit de la *skéné*, « il se peut que se soit parfois ajoutée dans le courant de la seconde moitié du v^e siècle av. J.-C. une estrade basse accolée à la *skéné* ». L'historique de la question est présentée dans P.D. ARNOTT (1962, p. 1-41), le plus ardent défenseur de l'existence, dès les débuts des représentations dramatiques dans le théâtre de Dionysos, d'un espace scénique surélevé seulement d'un mètre, qui séparerait acteurs et choreutes tout en permettant par une volée de deux ou trois marches une communication aisée et rapide entre les deux niveaux, et dont l'agrandissement progressif pour atteindre les proportions indiquées par Vitruve reflèterait seulement l'importance croissante des acteurs et le déclin du chœur ; cette hypothèse que refuse d'envisager A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1973⁴ (1946, p. 74) est également acceptée par T.B.L. WEBSTER 1970² (1956) et N.C. HOURMOUZIADES 1965, p. 58-74.

¹⁰⁶⁵ J. ROUX 1972, *comm. ad v.* 364-365.

¹⁰⁶⁶ J. JOUANNA 1976b, p. 90.

scène¹⁰⁶⁷. On peut d'autre part mettre en doute le fait que la désignation de l'espace fictif de la pièce ait besoin de solliciter la vision de l'espace réel du théâtre de Dionysos. L'exemple le plus frappant est celui de l'*Ion*, où la particularité topographique de l'espace dramatique évoqué, cette voie escarpée qui mène en serpentant au temple d'Apollon à Delphes, suffit à produire l'effet de réel et à appeler à l'esprit des spectateurs la représentation de ce paysage¹⁰⁶⁸. Si cet effet de réel serait de fait encore accentué par le dénivellement réel de l'espace scénique, l'on voit que ces allusions qui sont invoquées comme témoignages de cette surélévation peuvent le produire en renvoyant uniquement à l'espace de la fiction dramatique et en invitant à imaginer une ascension achevée, mais comment expliquer à l'inverse l'absence de toute allusion à une quelconque montée ou descente dans les autres mouvements d'entrée ou de sortie de vieillards par l'une des *parodoi*, ainsi que la signification exacte d'une telle mention dans ces quelques séquences.

Reste toutefois un cas assez troublant, me semble-t-il, celui des *Phéniciennes*, où l'accentuation soudaine du mouvement dans le texte pourrait effectivement concorder avec l'instant précis où le personnage doit gravir les quelques marches qui mènent au plateau de scène. F.A. Paley a avancé l'hypothèse selon laquelle Tirésias, entré par la *parodos*, progresserait lentement avec l'aide de sa fille « posant [son] pied sur le sol plat » de l'*orchestra* (*Phén.* 836 ἐς τὸ λευρὸν πῆδον ἵχνος τιθεῖσ' ἐμόν) avant de monter, avec l'aide supplémentaire de Ménécée, sur le *logeion* où se tient Créon¹⁰⁶⁹. Cette hypothèse a été développée par J. Jouanna, selon qui « le texte a conservé ici un détail des conditions matérielles de la représentation dans le théâtre péricléen, sur lequel l'archéologie n'a pu nous

¹⁰⁶⁷ C'est le point sur lequel s'opposent d'un côté P.D. ARNOTT 1962, p. 27-30, de l'autre A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1973⁴ (1946, p. 57-59) ou V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002² (1997), p. 157. N.C. HOURMOUZIADES (1965, p. 65), par ailleurs convaincu de l'existence d'un *logeion* surélevé par rapport à l'*orchestra*, présente la même objection pour contester le témoignage apporté par ces séquences : « *the indications of the text, however, make it very doubtful whether the elevation of the logeion was meant to offer a conventional 'substitute' to account for the old men's grumbling, simply because the 'climbing' mimicry must have begun before the actors had started up the steps of the platform* ».

¹⁰⁶⁸ On pourrait en dire de même de l'exemple comique également pris à l'appui de la thèse d'une légère surélévation du plateau de scène : le demi-chœur de vieillards qui fait son entrée dans la *parodos* de *Lysistrata* et se hâte vers la Citadelle qualifie le bout de chemin qui lui reste à faire de σιμόν, un terme qui désigne un chemin particulièrement escarpé, une « rampe » (*Lys.* 286-288). Selon A.H. SOMMERSTEIN (1994, *comm. ad loc.*), « *theatrically speaking, this probably refers to the ascent from the orchestra to the platform in front of the stage-house* » : l'arrivée du second demi-chœur de femmes dans l'*orchestra* les empêcherait alors d'aller plus loin. Or la référence au σιμόν peut également tout aussi bien s'expliquer par l'effet de réel recherché dans l'évocation liminaire de la topologie de l'espace dramatique qui figure les pentes de l'Acropole. Je noterai encore que dans la *parodos* de l'*Héraclès Furieux*, l'idée d'un chemin escarpé est tirée du développement interne de la comparaison.

¹⁰⁶⁹ F.A. PALEY, *Euripides*, III, Londres, 1860, p. 171 : il rapproche le λευρὸν πῆδον évoqué au v. 836 de l'expression employée au v. 502 des *Suppliantes* λευρὸν ἄλσον, cette « partie plane du sanctuaire » dans laquelle le chœur est invité à passer et qui désigne sans conteste l'*orchestra*.

apporter de réponse »¹⁰⁷⁰. Citons la leçon du texte qu'il défend et l'interprétation qu'il propose pour les paroles de Créon, après que Tirésias, fatigué, a demandé à Ménécée s'il lui restait un long chemin à parcourir :

θάρσει· πέλας γάρ, Τειρεσία, φίλοισι σοῖς.
Ἐξόρμισαι σὸν πόδα· λαβοῦ δ' αὐτοῦ, τέκνον·
ὡς πᾶσ' ἀπήνη πούς τε πρεσβύτου φιλεῖ
χειρὸς θυραίας ἀναμένειν κουφίσματα.

« Rassure-toi. Car tu n'es pas loin, Tirésias, de tes amis.

Lance ton pied en avant. Et toi, hisse-le, mon fils.

Car (sc. dans une montée), comme tout char, le pied de tout vieillard a coutume d'attendre l'allègement d'une main étrangère. »¹⁰⁷¹

Pour illustrer le geste appelé par la formule impérative λαβοῦ δ' αὐτοῦ, τέκνον qui, selon J. Jouanna, « ne se justifie que si la scène est surélevée et si quelques marches séparent l'orchestra du logeion »¹⁰⁷² et pour expliquer l'image du char qui a dérouté plus d'un critique, il invoque le parallèle déjà établi par J. Roux avec une représentation figurée dont il mentionne, comme s'il s'agissait d'une réserve, le mode parodique : il s'agit d'une scène figurant sur « un cratère en cloche apulien de la série des vases Phlyakes (années 380-370 avant J.-C.), où le centaure Chiron atteint d'arthrose gravit péniblement les escaliers montant à la scène, tiré par un serviteur qui le précède et poussé par un autre qui le suit. Le serviteur qui pousse donne une idée un peu caricaturale, mais somme toute assez juste, de la façon dont Ménécée « allège » (cf. v. 848 κουφίσματα) Tirésias. [...] Au moment de la montée, Tirésias a besoin du secours d'une main étrangère, celle de Ménécée, qui l'allège en le poussant, de même qu'un char dans un raidillon a besoin de la main du conducteur ou d'un passant qui pousse le char pour l'alléger »¹⁰⁷³.

Si une telle interprétation du passage et ce parallèle entre mise en scène dramatique et mise en scène figurée du texte nous intéressent ici, c'est finalement moins pour la question

¹⁰⁷⁰ J. JOUANNA 1976b, p. 51.

¹⁰⁷¹ *Phén.* 845-848. L'ensemble de la démonstration figure dans J. JOUANNA 1976b, p. 46-56. Pour la discussion sur la leçon ἐξόρμισαι des manuscrits (vel -μίσαι) corrigée en εἰσώρμισαι par D.J. Mastronarde et M. West, et en ἔσθ' ὀρμίσαι par Kvícala, correction acceptée par J. Diggle, H. Grégoire-L. Méridier-F. Chapouthier et E. Medda, cf. également D.J. MASTRONARDE 1994, *comm. ad loc.*

¹⁰⁷² J. JOUANNA 1976b, p. 50-51.

¹⁰⁷³ J. JOUANNA 1976b, p. 52. Ce vase est conservé au British Museum (F 151) et référencé par A.D. TRENDALL 1967, n°37, p. 35.

même de la surélévation du plateau de scène, qu'une représentation sur un vase datant du iv^e siècle et élaborée dans un contexte culturel spécifique ne saurait entièrement prouver d'une part et qui n'est pas d'autre part absolument nécessaire, contrairement à ce que dit J. Jouanna, à la compréhension du passage, comme le montre la restitution également convaincante de V. Di Benedetto et E. Medda¹⁰⁷⁴ : on peut tout aussi bien expliquer, en l'absence de tout dénivelé, l'appel au soutien de Ménécée dans les derniers mètres à parcourir, par la fatigue extrême et le sentiment d'impuissance du devin¹⁰⁷⁵. L'exhortation λαβοῦ δ' αὐτοῦ, τέκνον, pas plus que l'« allègement » (κουφίσματα) évoqué par Créon, n'expriment nécessairement le mouvement précis de « pousser » dans une montée¹⁰⁷⁶. C'est là au contraire le vocabulaire caractéristique du soutien physique et de l'assistance au personnage faible, en dehors même de tout déplacement : on trouve cet emploi de l'impératif aoriste construit avec le génitif de la personne que l'on saisit pour la soutenir tant dans la bouche d'Hécube exhortant ses suivantes à la soutenir (*Héc.* 59-64), que dans celle d'Hippolyte invitant dans l'*exodos* de la pièce son père à le tenir et à redresser son corps (*Hipp.* 1445 λαβοῦ, πάτερ, μου καὶ κατόρθωσον δέμας). Pensons encore à Oreste répondant à la proposition d'Électre d'« apporter quelque allègement » à son corps (elle emploie ici un composé de κουφίζω : *Or.* 218 κάνακουφίσω) d'un λαβοῦ, λαβοῦ δῆτα qui a bien le sens de « soutenir » à l'arrêt. Il apparaît dès lors que même à propos de cette séquence des *Phéniciennes* où, comme le dit D.J. Mastronarde, l'existence de ces degrés à gravir donnerait un poids supplémentaire à l'expression du mouvement de soutien et montrerait une exploitation intéressante des conditions matérielles de représentation, la seule lecture du texte tragique ne permet pas de trancher le débat sur la surélévation de la scène¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁴ V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002² (1997), p. 159.

¹⁰⁷⁵ *Phén.* 843-844
ὡς ἐμὸν κάμνει γόνυ,
πυκνὴν δὲ βαίνων ἤλυσιν μόλις περῶ.

« car mon genou fléchit et j'ai beau marcher à pas serrés, j'avance à peine ».

¹⁰⁷⁶ De même, si la traduction d'ἔλω et de ses composés par « hisser » dans les séquences que nous avons citées s'accorde avec la représentation de l'espace dramatique évoqué comme escarpé dans l'*Ion* ou dans l'*Électre*, le verbe n'indique pas en lui-même un mouvement d'ascension mais seulement l'action motrice exercée.

¹⁰⁷⁷ Telle est la position très nuancée de D.J. MASTRONARDE 1994, *comm. ad loc.* : « *It is tempting to see in this final assistance the point at which Tir. mounts the step(s) to the stage, as suggested by Paley and Jouanna ; the existence of a low raised stage is by no means certain, but I regard it as more probable than not (cf. MacDowell on Wasps 1341), and climbing would give more point to the call for Men.'s help. But it is conceivable that Men.'s help is needed only ad gradum stabiliendum post iter* ». Une remarque de J. Jouanna semble bien confirmer que l'idée de la surélévation de la scène ressortit en définitive davantage à une conception préalable de l'espace scénique qu'elle n'est déterminée à la lecture du texte (J. JOUANNA 1976b, p. 52) : « la seule idée sous-entendue dans le texte est qu'il y a montée. Mais cette idée fait partie de ces évidences que le texte n'avait pas besoin d'exprimer, puisque les spectateurs voyaient effectivement Tirésias gravir les escaliers raides du *logeion* ».

Ce qui nous retiendra davantage dans ce parallèle iconographique établi à partir de l'interprétation de J. Jouanna et que nous chercherons à affiner, c'est le rapport qualifié de « parodique » entre l'image et le texte, relevant de ce qu'O. Taplin nomme la « paraiconographie »¹⁰⁷⁸. Mon propos n'est pas de voir dans l'image un reflet, même déformé, de la situation scénique tragique des *Phéniciennes*, pas plus de l'espace que du geste. Il vise à mettre en relation, comme nous l'avons fait à propos de la scène de reconnaissance de l'*Hélène* et de sa reprise dans les *Thesmophories*, texte tragique et image comique sur la foi d'une analogie formelle des procédés employés sur cette scène peinte avec la parodie aristophanienne d'Euripide autour de l'expressivité qui y est donnée au soutien physique¹⁰⁷⁹. Cette expressivité est indéniable sur le cratère apulien, où elle est le ressort du comique de la scène¹⁰⁸⁰. Or, de même que dans l'*Hélène* la surenchère dans le pathétique peut préparer son détournement sur la scène comique, de même dans cette séquence des *Phéniciennes*, tout concourt à accentuer l'expressivité propre au geste et à grossir l'effet de réel dans la mise en scène du corps âgé.

Celle-ci s'inscrit tout d'abord dans le registre euripidéen des vieillards qui entrent en scène, animés d'un sentiment particulier et tendus vers l'action où ils vont jouer un rôle dramatique¹⁰⁸¹ : Tirésias fait état du contraste entre la hâte (*Phén.* 849 σπουδῆ) qui inspire sa « marche à petits pas pressés » (*Phén.* 844 πυκνήν ἤλυσιν) et la lenteur effective de son pas (*Phén.* 844 μόλις περῶ). La tonalité particulière de la séquence est alors apportée par l'intervention de Créon, qui se substitue de façon originale au chœur à qui revient généralement, si besoin est, le soin de commenter une entrée en scène et de souligner sa singularité. Or il ne se contente pas, comme ce dernier, de relayer le spectacle organisé par le

¹⁰⁷⁸ cf. O. TAPLIN 1993, p. 79-88 : la « paraiconographie » est, selon sa définition, le phénomène par lequel « comic vase-paintings parody or travesty serious vase-paintings » (p. 80).

¹⁰⁷⁹ Je me réfère ici à une remarque d'A. PIQUEUX (2009) dans sa thèse de doctorat consacrée à la représentation et à la perception du corps dans la comédie ancienne et moyenne à partir d'une analyse croisée des sources textuelles et iconographiques (p. 463-464) : « s'il est impossible d'affirmer que cette scène peinte renvoie à une véritable comédie ou qu'elle en reflète fidèlement la mise en scène, on ne peut qu'être frappé par l'identité des procédés comiques employés ici avec ceux d'Aristophane, notamment lorsqu'il parodie les mises en scène pathétiques d'un Euripide ».

¹⁰⁸⁰ Citons la description qu'en fait A. PIQUEUX (2009, p. 463) : « Le vieillard [...] monte à grand peine une volée de marches en s'appuyant avec force sur sa canne. Les deux esclaves tentent de l'aider. Le premier, Xanthias, le tire vers le haut en plaçant ses mains derrière sa tête. Le second s'arc-boute, genoux pliés, les mains et la tête posées sur le postérieur de son maître. Les deux personnages, nous l'avions noté, ne semblent plus en former qu'un seul, celui d'un centaure, dont dépasse seulement la tête aux traits particulièrement déformés du bien nommé Chiron. L'expressivité des gestes, qui suffit à signifier la peine et l'effort physique, rend toute parole superflue. De cet excès d'expressivité provient la tonalité humoristique de la scène ».

¹⁰⁸¹ Pensons à Pélée accourant aussi vite que lui permet son âge avancé au secours d'Andromaque (*Andr.* 545-553), et aux vieux serviteurs dans l'*Électre* (*Él.* 489-492) et dans l'*Ion* (*Ion* 738-746) qui montrent par la fatigue prise leur zèle et leur dévouement à l'égard de leur maîtresse.

vieux devin aveugle, il complète et amplifie fortement la mise en scène du mouvement. Tirésias a déjà dirigé très précisément les mouvements d'assistance de sa fille, en développant une première exhortation assez générale (*Phén.* 834 ἤγοῦ πάροιθε, θύγατερ, « marche devant et guide-moi, ma fille ») par une seconde exhortation des plus détaillées :

δεῦρ' ἐς τὸ λευρόν πέδον ἔχνος τιθεῖσ' ἐμόν,
 πρόβαινε, μὴ σφαλῶμεν· ἀσθενῆς πατήρ·
 κλήρους τέ μοι φύλασσε παρθένῳ χερί

« Ici, sur un sol plat, place mes pas et marche en avant, afin de m'éviter une chute : ton père est faible. Garde pour moi les sorts dans ta jeune main. »¹⁰⁸²

Selon D.J. Mastronarde, l'adverbe δεῦρ' implique un geste de désignation réalisé à l'aide du bâton sur lequel, tel Œdipe lors de son apparition à la fin de la pièce, doit s'appuyer Tirésias. Il semble qu'il pose son autre main sur l'épaule de sa fille qui le précède et guide ses pas. Cette mise en scène du soutien est alors redoublée par Créon, qui invite son fils à soutenir le devin (*Phén.* 846 λαβοῦ δ' αὐτοῦ, τέκνον). Voici donc un cas unique où le mouvement d'assistance, redoublé, est par ailleurs réglé par un personnage extérieur, qui ne réclame pour lui-même ni ne propose lui-même de soutien. De ce redoublement singulier de l'aide apportée au déplacement d'un vieillard naît d'une part un effet d'amplification qui justifie, me semble-t-il, le rapprochement avec la représentation figurée sur le cratère apulien ; de cette position extérieure, surplombante, de Créon naît d'autre part un effet de décalage, qui a pu faire parler d'une tonalité ironique¹⁰⁸³ et qui semble accentué par le contenu de ses paroles, notamment par la comparaison entre le pied du vieillard et un char (ἀπήνη) par laquelle il justifie son exhortation au soutien.

Revenons à présent sur cette comparaison qui a suscité de nombreuses discussions. Deux interprétations principales s'opposent. La première, retenue par F.A. Paley, A.C. Pearson et L. Méridier-F. Chapouthier, repose sur le parallèle établi avec deux séquences où Clytemnestre entre en scène sur un char (le terme employé est bien celui d'ἀπήνη) et demande l'aide d'autrui pour poser le pied à terre¹⁰⁸⁴. Ce type d'entrée sur un char et le geste

¹⁰⁸² *Phén.* 836-838.

¹⁰⁸³ Rappelant l'emploi ironique de οὔπω (*Phén.* 850) souligné par A.C. Pearson, J. JOUANNA (1976b, p. 56) parle d'une « bonhomie tranquille » et d'une « courtoisie amusée qui contrastent avec l'empressement inquiet du vieillard impotent ». Il juge ainsi que « par là-même, Euripide voulait rendre plus sensible le renversement de situation qui va survenir et ménager ainsi un contraste plus frappant avec la suite de la scène où le père aux abois se jettera aux genoux du vieillard devenu le devin hautain et intraitable ».

¹⁰⁸⁴ Il s'agit d'*Él.* 999 où Clytemnestre ordonne à ses servantes de lui prendre la main (χειρὸς δ' ἐμῆς

qui facilite la descente dit toutefois moins la faiblesse du personnage que son rang social¹⁰⁸⁵, aussi le rapprochement entre ces deux gestes de portée dramatique fort différente, fondé sur une construction des plus elliptiques où il faut tirer du sens propre d'ἀπήνη la personne qu'il véhicule, semble quelque peu artificiel. La seconde interprétation présente l'avantage de se fonder davantage dans le langage du soutien physique tel que nous l'avons défini chez Euripide, en utilisant des raccourcis stylistiques qui lui sont propres. Il me semble en effet possible de retenir le sens général que donne J. Jouanna à la comparaison tout en mettant en suspens l'idée d'une dénivellation scénique. Cette lecture se fonde sur un sens figuré d'ἀπήνη – déjà employé du reste comme synonyme de ζεῦγος au vers 329 des *Phéniciennes*¹⁰⁸⁶ – qui me paraît renouveler de façon intéressante l'image de l'attelage si caractéristique chez Euripide du soutien physique dans les déplacements. Et si l'on rapproche la comparaison paratactique entre l'ἀπήνη et le pied du vieillard d'un trait stylistique typique de l'expression de ce motif gestuel, où le personnage faible est fréquemment caractérisé par son pied, la construction paraît moins abrupte. J'observerai pour ma part d'une part que cette image est étroitement liée à la faiblesse du personnage soutenu, non à une quelconque difficulté extérieure du parcours, montée ou descente, et qu'ainsi il semble légitime de dissocier l'expression du geste dramatique de la question de la surélévation du plateau de scène ; que d'autre part si l'ἀπήνη est bien l'une de ces images qui dit le geste scénique, elle désigne moins, comme l'affirme J. Jouanna, « le groupe formé par la fille de Tirésias et le devin »¹⁰⁸⁷ qu'elle ne soutient l'exhortation au soutien adressée à Ménécée. C'est en cela que le parallèle avec le mouvement figuré sur le cratère prend une saveur nouvelle : de la même manière que, comme le décrit A. Piqueux, le vieillard et celui qui le pousse ne semblent plus former sur l'image qu'un seul personnage, celui d'un centaure, l'attelage me semble désigner ici Tirésias

λάβεσθ') et IA 617-618 où elle réclame « qu'une main lui prête l'appui nécessaire pour qu'elle quitte comme il faut son siège dans le char » (κάμοι χερός τις ἐνδότηω στηρίγματα / θάκουσ ἀπήνης ὡς ἂν ἐκλίπω καλῶς).

¹⁰⁸⁵ Le seul parallèle, en définitive, concerne les enfants de Clytemnestre, que celle-ci dit être trop faibles ou trop petits pour descendre seuls du char : elle invite ses servantes à recevoir dans leurs bras (IA 615-616 νιν ἀγκάλαις ἔπι / δέξασθε) Iphigénie dont elle a évoqué « le pied délicat et sans force » (IA 614 ἄβρον ... κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα) et à prendre le petit Oreste (IA 622 λάζυσθ' Ὀρέστην· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος). Notons toutefois que ce mouvement ressortit encore à la mise en scène du groupe familial royal par Clytemnestre lors de son arrivée et que nous n'avons aucun parallèle de vieillard faisant son entrée sur un char, du fait de sa faiblesse.

¹⁰⁸⁶ Jocaste y évoque le regret que nourrit le vieil Œdipe pour l'« attelage fraternel dételé de la demeure » (*Phén.* 329-330 ἀπήνας ὁμοπτέρου τᾶς ἀπο-/ζυγείσας δόμων).

¹⁰⁸⁷ J. JOUANNA 1976b, p. 52 : « la fille de Tirésias évoque la jeune pouliche qui tire, le bras de Tirésias posé sur l'épaule de sa fille correspond au système d'attelage, et Tirésias, qui paraît remorqué par sa fille, fait penser à un char ».

et celui qui lui apporte en surplus son aide, Ménécée. Nous avons déjà vu, en effet, dans les autres exemples euripidéens, que l'image de l'attelage pouvait comprendre, sans souci de stricte cohérence, la force motrice agrégée au poids à tirer.

Le choix d'un terme comme ἀπήνη dont le caractère concret et prosaïque n'est pas ici atténué, comme dans la monodie de Jocaste, par le vers lyrique et l'adjectif épithète de facture poétique ὁμοπτερός, mais se trouve au contraire accentué par la forme paratactique de la comparaison, contribue fortement, me semble-t-il, à l'effet général de grossissement expressif : voici une expression du geste tragique de soutien étonnamment amplifiée et redoublée, sans effet pathétique particulier et sans autre but dramatique que de souligner le changement ultérieur des relations entre Créon et le devin, une mise en scène vraisemblable du corps âgé fourbu poussée à l'extrême, alors que Créon invite encore Tirésias à « rassembler ses forces » et à « reprendre son souffle, en chassant la fatigue causée par la raideur du chemin » (*Phén.* 850-851 ἀλλὰ σύλλεξαι σθένος / καὶ πνεῦμ' ἄθροισον, αἶπρον ἐκβαλὼν ὁδοῦ ; notons ici la redondance et la construction en chiasme des verbes dont D.J. Mastronarde évoque la coloration médicale).

C'est en cela que, comme nous avons cherché à le montrer à partir de la séquence pathétique de *l'Hélène*, il est chez Euripide une forme d'exacerbation dans l'effet de réel qui présente une certaine analogie stylistique avec la parodie à effet comique, jouée ou peinte, qui peut en être tirée. Si toutefois l'expression lyrique de l'étreinte tragique restait, sous la surenchère manifeste, dans le registre pathétique et que l'exagération ne faisait rire que déplacée sur la scène comique, la représentation du geste de soutien qui grossit à l'extrême l'effet de réel peut d'autant plus facilement être exploitée dans le registre comique qu'elle révèle elle-même, autour du geste ainsi décrit par un observateur extérieur, une tonalité distanciée et légèrement ironique.

Ce point nous fournit une transition vers le second aspect des expérimentations euripidéennes autour de la mise en scène du geste dramatique : il s'agit des jeux de décalage dont Euripide a tiré dans ses dernières pièces des effets particulièrement ambigus, couramment qualifiés de « comiques » ou plus prudemment décrits comme étant « à la limite du comique » : c'est à ces effets que B. Seidensticker a proposé d'appliquer la notion de « tragi-comique », pour définir une combinaison d'éléments tragiques et d'éléments comiques

qui ne diminue en rien l'effet des uns ou des autres mais les fait se renforcer mutuellement¹⁰⁸⁸.

Afin de préciser la nature de ces effets en mettant en lumière la diversité des procédés de décalage employés par Euripide, je voudrais examiner de façon distincte le traitement décalé des motifs que nous pouvons identifier comme des motifs « sérieux », épiques, tragiques, et même typiques d'Euripide, avant de poser la question de l'introduction sur la scène tragique de véritables motifs et procédés comiques et d'apprécier leur effet propre.

2. Motifs tragiques décalés chez Euripide, entre burlesque et grotesque

Commençons par l'étude des résonances « comiques » dans l'expression et la mise en scène de gestes qui appartiennent bien en soi au registre sérieux, épique et tragique. Nous tenterons de les qualifier plus précisément, entre ironie verbale des personnages et ironie dramatique, dégradation de type burlesque et décalage d'ordre paratragique qui se traduit par la « co-présence d'effets contrastés »¹⁰⁸⁹. Nous verrons que cette co-présence peut également résulter de l'exploitation simultanée de motifs gestuels contradictoires, et engendrer des effets polytonaux remarquables.

2.1. Dégradation ironique et décalage burlesque des motifs gestuels tragiques

Distinguons ici l'expression dégradée d'un motif gestuel – « burlesque » au sens où elle résulte très précisément du détournement stylistique et de l'abaissement d'une réalité noble – et l'insertion d'une formule gestuelle tragique dans une situation dramatique dégradée d'où naissent des effets décalés et burlesques au sens plus général du terme.

L'expression du geste elle-même peut apparaître dégradée au sein du texte tragique et se présenter comme un contrepoint ironique inséré dans le discours. On en trouve un bel exemple dans *l'Andromaque*, dans l'évocation verbale que propose Pélée d'un geste appartenant au registre épique, celui par lequel, après la prise de Troie, reprenant possession de la femme qui l'a trahi, Ménélas a lâché son arme à la vue de la beauté d'Hélène :

ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύννα,
ἦσσων πεφυκῶς Κύπριδος, ᾧ κάκιστε σύ

« Au contraire, à la vue de son sein, tu as jeté l'épée, tu as reçu ses baisers et tu as caressé

¹⁰⁸⁸ B. SEIDENSTICKER 1982. Pour l'application de cette notion à l'étude des textes tragiques antiques, cf. p. 14-45.

¹⁰⁸⁹ Telle est la formule par laquelle M.S. SILK (1993) définit la paratragédie.

cette chienne infidèle, vaincu par Cypris, lâche que tu es ! »¹⁰⁹⁰

Toute la tirade de Pélée est empreinte d'une ironie d'autant plus cinglante qu'elle se présente comme un substitut aux coups que le vieillard vient d'être mis par Ménélas au défi de porter¹⁰⁹¹. Placé face à son impuissance physique, il fait alors pleuvoir sur son interlocuteur les accusations de lâcheté qu'il illustre par l'évocation des actes dont il s'est rendu responsable. Cette petite scène insérée dans le discours est particulièrement remarquable. Il s'agit d'un épisode bien attesté dans la tradition épique¹⁰⁹², où il n'est question que de façon générale de la beauté d'Hélène et de l'action de l'ἔρωσ sur Ménélas. Le détail du sein dénudé semble avoir été introduit par Euripide. Notons tout d'abord le détournement opéré à partir de l'expression d'un motif bien connu : par le vocabulaire et par le mètre qui, isolant *μαστόν*, le donne à voir, le premier vers rappelle ces autres scènes épiques et tragiques fameuses où une mère dévoile son sein pour en appeler au respect filial, et souligne de la même façon la force contraignante de la vue directe du sein. Celle-ci est toutefois tout autre dans le regard d'un époux et se trouve prolongée dans le baiser (*φίλημα*) qui ouvre le vers suivant, faisant basculer l'énoncé du geste dans le registre des effusions amoureuses et transformant la scène en véritable « scène d'alcôve », pour reprendre la formule d'A. Garzya¹⁰⁹³. C'est ce registre qui est ensuite dégradé dans l'expression ironique que lui réserve Pélée. Dénonçant la lâcheté et la passivité de Ménélas sous l'opposition entre le châtiment qui devait être donné et le baiser reçu, il file très concrètement l'image péjorative de la chienne traditionnellement attachée à Hélène¹⁰⁹⁴ par l'emploi, unique dans la tragédie selon P.T. Stevens, du verbe *αἰκάλλω* qui se dit au sens propre, selon P. Chantraine, d'un chien qui se frotte contre quelqu'un. *Κύνα* se trouve ainsi pour une part resémantisé au contact d'un verbe qui fait écho à son sens propre, ridiculisant les retrouvailles conjugales en flatterie canine, tandis qu'au sens figuré, l'insulte, récurrente chez Euripide, dirigée contre l'impudeur d'Hélène, se double d'une insulte à l'égard de la servilité de Ménélas. Cette version euripidéenne d'un tel épisode épique, avec cet accent sur le sein dénudé d'Hélène, a été reprise par Aristophane et la comparaison des deux expressions

¹⁰⁹⁰ *Andr.* 629-631.

¹⁰⁹¹ *Andr.* 588-589

ΠΗ. σκήπτρω δὲ τῷδε σὸν καθαμάζω κάρα.

ΜΕ. Ψαῦσόν γ', ἔν' εἰδῆς, καὶ πέλας πρόσελθέ μου.

Pélée. – De ce sceptre-là, je vais t'ensanglanter la tête !

Ménélas. – Touche-moi donc, pour ta gouverne ! Approche-toi de moi !

¹⁰⁹² Cet épisode est rapporté dans la *Petite Iliade* attribuée à Leschès de Milet (*Il. Parv.* fr. 19 Davies), dans un dithyrambe d'Ibycus (fr. 15 P.). On trouve encore un écho de ce thème en *Or.* 1287.

¹⁰⁹³ A. GARZYA 1963² (1953), *comm. ad loc.*

¹⁰⁹⁴ C'est l'insulte qu'Hélène s'adresse elle-même dans *l'Iliade*, se désignant comme *κυνῶπις* (*Il.* III 180 « au regard de chienne ») et se traitant de « chienne méchante à glacer le cœur » (*Il.* VI 344, 356).

qui lui sont données nous permettra de mesurer toute la différence entre sa dégradation ironique, à valeur d'insulte, et sa transformation parodique vulgaire, à effet purement comique. Le parallèle épique est en effet invoqué dans *Lysistrata* par la lacédémonienne Lampito à l'appui du plan d'action que l'héroïne vient de récapituler, un plan fondé sur l'exacerbation du désir masculin par le dévoilement très étudié de la nudité féminine :

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμναῖς παραϊδῶν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος.

« Z'est vrai ! Ménélaos, bâr exemple, aussitôt les coings t'Hélène,
ténuté entrâberçus, il laissa choir son glaive, à ce qu'il me zemble ! »¹⁰⁹⁵

Ce parallèle entre la situation épique et la situation comique est d'autant plus cocasse que ce petit tableau, placé dans la bouche d'une Lacédémonienne, était chez Euripide un élément d'une diatribe dirigée au-delà d'Hélène contre l'impudeur des femmes à Sparte. Notons ainsi l'effet de reprise de l'adjectif γυμνός, à l'attaque du vers, dans l'évocation par Pélée, scandalisé, des jeunes filles spartiates courant avec les jeunes hommes, cuisses nues et tuniques flottant au vent (*Andr.* 598 γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις) et dans l'explicitation, renforcée par l'enjambement, des « seins nus » d'Hélène (*Lys.* 598). L'effet comique est obtenu dans l'expression tant par l'abaissement du registre (au terme tragique μαστόν est substitué le terme vulgaire τὰ μᾶλα, tandis que le passage du singulier au pluriel signe la tonalité grivoise de la scène), que par la modération de l'expression tragique ἐξέβαλ'... τὸ ξίφος par οἰῶ qui introduit un doute bienvenu dans la référence culturelle. Mais on peut aller plus loin encore, je crois, en voyant dans la citation de Phérécrate (*Lys.* 158 κύνα δέρειν δεδαρμένην, « écorcher une chienne écorchée »), plaisanterie utilisée ensuite pour répondre à l'objection que nulle femme n'a précisément la beauté d'Hélène, un détournement de l'expression dégradée qualifiant la réaction de Ménélas chez Euripide : les métaphores canines se trouvent cette fois filées dans le registre obscène, κυών étant l'un des termes attachés au phallus en même temps qu'il désigne ici manifestement les godemichés en cuir, et l'on voit comme le verbe δέρειν qui implique un contact physique appuyé vient déformer le verbe ἀλλάλλω employé par Euripide pour dénoncer l'attitude de Ménélas.

À côté de l'ironie verbale d'un personnage dans l'expression du geste qui n'a pas en soi, à la différence de l'expression vulgaire, d'effet comique, on relève chez Euripide des cas

¹⁰⁹⁵ *Lys.* 155-156.

d'ironie de situation où l'exploitation scénique de motifs gestuels tragiques dans un contexte dramatique dégradé introduit une note burlesque. Cela apparaît dans *Hélène* et *Oreste*, deux pièces qui illustrent merveilleusement la recherche euripidéenne d'effets contrastés : en contrepoint de l'extraordinaire développement pathétique de l'étreinte et du soutien physique que nous avons relevé dans chacune d'entre elles, se nouent des situations dont le caractère burlesque tient au décalage explicite entre l'expression tragique du geste et la situation dramatique du personnage.

Dans *Hélène*, le décalage est lié à la caractérisation physique et morale du personnage de Ménélas. Celui-ci se présente, d'après le corpus que nous possédons, comme l'ultime résurgence de la figure pathétique euripidéenne du prince en haillons, tant raillée par Aristophane dans les *Acharniens*¹⁰⁹⁶. Or, comme le souligne R. Kannicht¹⁰⁹⁷, si ces « haillons » (δυσχλαινίας), qui ne sont eux-mêmes que ce que la mer, emportant ses habits royaux, a rejeté du navire (*Hél.* 421-424), sont initialement le symbole potentiellement pathétique du renversement de la fortune, qui situe Ménélas dans la lignée de personnages tragiques comme Hécube ou Électre, ils deviennent dans la pièce un accessoire essentiel introduisant de l'ironie dans la conduite de l'action. C'est ce costume qui, loin de provoquer chez la vieille portière du palais de Théoclymène une pitié naturelle pour un naufragé, amène celle-ci à repousser celui en qui elle ne voit qu'un Grec et un mendiant importun, c'est encore cet « accoutrement affreux » (*Hél.* 554 *στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ'.*) qui, au lieu de susciter l'élan d'Hélène vers celui qu'elle attend depuis si longtemps et dont elle vient d'apprendre de Théonoé la présence non loin de là, rescapé d'un naufrage (*Hél.* 538-539), provoque sa fuite devant ce naufragé qu'elle prend pour un sbire du tyran, c'est enfin cette « affreuse tenue » (*Hél.* 1204 *ἐσθῆτι δυσμόρφω*) qui convainc Théoclymène de voir en Ménélas un simple marin (*Hél.* 1207) qu'il entend récompenser de son message en lui donnant des vêtements pour remédier à son *ἀχλαινία* (*Hél.* 1281-1282)¹⁰⁹⁸. Le costume joue donc un rôle déterminant dans la caractérisation du personnage aux yeux de ses interlocuteurs tout au long de la pièce. Il est, de façon d'autant plus flagrante que le procédé a une fonction déceptive dans la présentation initiale du personnage épique, le reflet même du caractère du

¹⁰⁹⁶ L'Euripide des *Acharniens* est présenté comme ayant tant de haillons en stock qu'il peine à identifier ceux que souhaite obtenir Dicéopolis et énumère avant d'en arriver à Télèphe ceux d'Énée, Phénix, Philoctète et Bellérophon.

¹⁰⁹⁷ R. KANNICHT 1969, *comm. ad loc.*

¹⁰⁹⁸ Ce don de vêtement apparaît, ainsi que le souligne R. KANNICHT (1969, *comm. ad loc.*), comme le symbole de l'aveuglement de Théoclymène, de la réussite future du sauvetage et de la fin de toutes les souffrances.

personnage : le piètre costume de naufragé est, dans la première partie de la pièce, à l'image de la dégradation morale de Ménélas, menacé et agressé de toutes parts, tandis que les vêtements offerts par Théoclymène dont le revêt Hélène elle-même symbolisent le recouvrement de sa stature héroïque, qu'il démontrera lors de l'opération de salut avec ses attaques meurtrières. En cela, il n'est rien que de normal concernant le costume tragique, qui définit la condition du personnage¹⁰⁹⁹. Ce qui est plus nouveau, et reflète un souci remarquable de mise en scène théâtrale dans la seconde partie de la pièce, c'est que le costume est explicitement pris comme support de l'opération de tromperie jouée devant Théoclymène. Hélène lui intimant de se présenter comme étant le seul survivant du naufrage où périt Ménélas, ce dernier souligne l'à-propos des haillons qui couvrent déjà son corps et qui seront au service de la création de l'illusion¹¹⁰⁰. Cette remarque de mise en scène théâtrale n'a pas échappé à Aristophane, qui fera à son tour dans les *Thesmophories*, nous l'avons vu, du costume ou des objets scéniques le point de départ de ses reprises paratragiques.

À partir de ces éléments généraux sur le personnage de Ménélas et son costume, revenons sur le traitement que reçoit dans cette pièce un moment typique du schéma de la reconnaissance en deux temps, le mouvement de recul initial de celui qui n'a pas encore reconnu l'autre – un refus de tout contact physique qui prépare *a contrario* l'étreinte ultérieure. Dans l'*Électre*, l'attitude inquiétante d'Oreste et Pylade, couchés, en embuscade, près de sa maison, l'épée en main (*Él.* 216-217, 225), explique assez le mouvement de fuite d'Électre devant ces « criminels » (*Él.* 219 φῶτας κακούργους) qui bondissent devant elle. L'ambiguïté étant entretenue dans la pièce par Oreste, qui, sans révéler son identité, l'invite seulement à ne pas craindre son bras, elle le supplie de « s'éloigner sans toucher ce qu'[il] ne doit pas toucher » (*Él.* 223-225 ἄπελθε, μὴ ψαῦ' ὧν σε μὴ ψάσειν χρεῶν). Ce mouvement s'accompagne dans l'*Ion* et dans l'*Iphigénie en Tauride* de l'interdiction particulière de toucher les vêtements, dotée d'une justification dramatique précise là aussi,

¹⁰⁹⁹ Contrairement à ce qui ressort de l'étude de F. MUECKE (1982), le costume de naufragé de Ménélas n'est pas, à l'ouverture de la pièce, un déguisement destiné à tromper autrui, comme le sont les haillons de Télèphe : s'il s'en servira plus tard pour accréditer aux yeux de Théoclymène le plan d'Hélène, il s'agit d'un authentique costume tragique, qui définit le personnage. Nous reviendrons plus loin sur la différence entre l'efficacité du déguisement tragique, qui ne doit pas faire apparaître le jeu sur la différence entre être et paraître mentionnée par Télèphe (c'est ce trait du déguisement tragique que reprend avec humour Aristophane dans les *Acharniens*, où Dicéopolis, vêtu des haillons de Télèphe, se fait véritablement mendiant, quémandant les autres accessoires du héros euripidéen) et le décalage persistant entre le personnage comique et un costume fait de signes contradictoires avec sa nature, dont joue l'effet comique (cf. S. SAÏD 1987).

¹¹⁰⁰ *Hél.* 1079-1080 καὶ μὴν τάδ' ἀμφιβληστρα σώματος ῥάκη
 ζυμμαρτυρήσει ναυτικῶν ἐρειπίων.

« d'ailleurs, les haillons qui enveloppent mon corps, puisqu'ils viennent des débris de mon équipement naval, confirmeront ces dires ! ».

puisqu'il s'agit de deux serviteurs attachés à une divinité qui peuvent invoquer le respect dû à leur fonction et à leurs attributs vestimentaires : Ion craint que la main de Xouthos brise ses bandeaux sacrés (*Ion* 522), tandis que les vêtements de la prêtresse d'Artémis sont qualifiés par le chœur d'« intouchables » (*IT* 799 ἀθίκτοις πέπλοις). Le contact est donc perçu chaque fois comme un acte de violation de la personne et son refus justifié par l'apparence et les intentions présumées de celui qui est pris pour un agresseur, ainsi que, s'agissant des vêtements, par le statut particulier de l'agressé. Dans *l'Hélène* en revanche, tous ces éléments se trouvent repris mais redistribués dans la séquence. Le mouvement de retrait se trouve dédoublé, entre un mouvement initial de fuite de la part d'Hélène devant un homme dont la tenue suscite en elle, comme pour Électre, la crainte d'une violence physique, et un mouvement ultérieur de la part de Ménélas, cherchant à se dérober à l'étreinte d'Hélène qui l'a reconnu. C'est alors que revient le thème de l'interdiction de toucher les vêtements (*Hél.* 567 μὴ θίγῃς ἐμῶν πέπλων, « ne touche pas mes vêtements »), qui s'inscrit certes dans une préoccupation constante pour le costume du personnage que nous avons retracée dans la pièce, mais qui, dans le contexte dramatique, produit un effet décalé, burlesque : l'écho littéral de la formule tragique – qui rappelle fortement celle de *l'Iphigénie* – est en effet placée non dans la bouche du plus faible, jeune homme ou jeune femme, mais d'un héros épique qui, après avoir été agressé par une vieille femme, est ici victime des effusions d'une jolie femme et, comme le note G. Karsai, semble oublier qu'il est précisément privé de ses πέπλοι et de sa dignité royale d'autrefois¹¹⁰¹.

L'Oreste présente également des jeux de variation sur des motifs tragiques et des jeux d'écart paradoxal à partir d'un personnage décalé. Il s'agit du serviteur phrygien, figure originale et individualisée de messenger, qui a délivré son récit de l'enlèvement d'Hélène par Oreste et Pylade en une monodie des plus sophistiquées et des plus virtuoses transgressant toute fonction informative¹¹⁰² et qui se trouve ensuite confronté à Oreste sorti du palais à sa poursuite¹¹⁰³. Ce face-à-face prolonge de façon originale la séquence traditionnelle du récit de messenger, celui-ci quittant d'ordinaire la scène une fois son récit délivré. C'est alors par ses gestes et non plus seulement par ses paroles qui les rapportaient et dont les effets musicaux

¹¹⁰¹ G. KARSAI 2003, p.129.

¹¹⁰² Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur l'ambiguïté informative de cette monodie quant au récit du meurtre à l'intérieur du palais, ambiguïté soulignée par E. MEDDA (2001, n. 186 p. 308).

¹¹⁰³ Comme le remarque V. DI BENEDETTO (1965, *comm. ad* 1506), « la giustificazione apparente è che egli deve impedire che il Frigio chiami gli Argivi, ma la conclusione della tragedia mostra che si tratta di un motivo senza sviluppo ». Cette scène sert ainsi pour lui la recherche d'effets spectaculaires toujours nouveaux dans la partie finale de *l'Oreste*.

minaient de l'intérieur le langage épique que le personnage révèle son décalage à l'égard de la norme héroïque. Celui-ci se manifeste dès la *proskynésis* par laquelle il répond à l'appel provoquant et menaçant d'Oreste :

OP. ποῦ ἴστιν οὗτος ὃς πέφυγεν ἐκ δόμων τοῦμὸν ξίφος;

ΦP. προσκυνῶ σ', ἄναξ, νόμοισι βαρβάροισι προσπίτνων.

Oreste. – Où est-il, celui qui s'est enfui hors du palais devant mon épée ?

Le Phrygien. – Je me prosterne devant toi, Seigneur, je t'adore selon le rite barbare¹¹⁰⁴.

Il s'agit explicitement de la *proskynésis* orientale, bien différente de celle que l'on rencontre chez Sophocle par exemple, uniquement adressée à des puissances divines : c'est ici un geste qui dit la soumission du subordonné devant son maître. La comparaison est intéressante avec l'autre occurrence d'un tel mouvement sur la scène tragique, le geste de salutation respectueuse adressé par le chœur de Phéniciennes à Polynice qu'elles désignent également comme ἄναξ :

γονυπετεῖς ἔδρας προσπίτνω σ', ἄναξ

τὸν οἴκοθεν νόμον σέβουσα.

« à genoux, je me prosterne devant toi, Seigneur, suivant les rites de chez moi. »¹¹⁰⁵

Il me semble qu'au souci de description du geste que traduit l'énoncé des *Phéniciennes* et qui est destiné à rendre accessible au personnage tragique le sens du geste accompli, s'oppose dans l'*Oreste* la formule spécifique du geste qui le pose dans toute son étrangeté : c'est en effet la formule exacte qu'emploie Hérodote pour décrire, avec le point de vue de l'ethnologue grec, le geste de salutation accompli chez les Perses par celui qui est de rang très inférieur à l'autre, ou le geste d'adoration devant le Grand Roi que se refusent à accomplir des Grecs libres¹¹⁰⁶. L'énoncé déclaratif prend ainsi une valeur contraignante supplémentaire sur l'interlocuteur, s'agissant tout à la fois de redéfinir le mode de relation entre les deux personnages d'après un modèle autre – avec προσκυνέω à l'attaque du vers –, et de jouer sur le rapprochement avec le

¹¹⁰⁴ Or. 1506-1507.

¹¹⁰⁵ Phén. 293-294.

¹¹⁰⁶ Ce geste de salutation par prosternation (Hdt. I. 134 προσπίτνων προσκυνέει τὸν ἕτερον) s'oppose ainsi au baiser sur la bouche entre égaux et au baiser sur la joue entre deux individus de rang proche. Le geste d'adoration (Hdt VII. 136 προσκυνέειν βασιλέα προσπίπτοντας) est évoqué au livre VII comme le symbole de la soumission des Perses à leur Roi dans l'épisode des ambassadeurs spartiates qui, venus à Suse pour expier le meurtre des ambassadeurs de Darius par leurs compatriotes, refusèrent de se plier à la coutume perse.

rite suppliant grec à partir d'un terme qui sert de pivot pour articuler les deux modes de relation, προσπίτνων placé à la chute du vers : il ne s'agit plus seulement dans l'*Oreste* de manifester son respect pour un personnage de rang royal mais bien de l'implorer pour obtenir la vie sauve.

C'est en cela que cette scène se présente d'emblée comme une version dégradée de la scène finale des *Choéphores*, ainsi que le note, à la suite de B. Seidensticker, J. Jouanna : si le schéma est identique (« Oreste sort après un premier meurtre de vengeance en brandissant son épée sanglante pour menacer de tuer quelqu'un qui se jette à ses pieds »), la composition de l'affrontement est modifiée et dégradée : « un eunuque phrygien est substitué à la femme et Oreste s'amuse à menacer de mort celui dont il note qu'il n'est même pas une femme (v. 1528) »¹¹⁰⁷. C'est également ainsi qu'a été appréciée la tonalité du dialogue, dont la forme est en contraste flagrant avec la monodie : il s'agit d'une stichomythie de tétramètres trochaïques qui s'achève sur des *antilabè*¹¹⁰⁸, autrement dit d'un échange très direct et rythmé, et ponctué de propos que les scholiastes jugent tantôt « indignes de la tragédie et du malheur d'Oreste », tantôt « tout à fait comiques et prosaïques »¹¹⁰⁹. Nous reviendrons donc dans la section suivante sur l'analyse de cette séquence en posant la question d'une influence de la comédie dans la mise en scène de l'affrontement entre le héros et l'esclave.

Tels sont les effets burlesques qu'Euripide a tirés d'un double jeu de dégradation et de décalage de motifs gestuels tragiques dans certaines situations dramatiques. Ce jeu qui brouille leur effet propre et les tire du côté de l'effet comique rappelle curieusement les procédés de la paratragédie dans la comédie d'Aristophane. Avant de prolonger ces analyses en examinant ce que de telles séquences doivent à une influence de la comédie, étudions une autre forme de décalage paradoxal pratiquée par Euripide, qui ressortit moins à la dégradation de la situation dramatique et des personnages qu'à la combinaison de motifs incompatibles, créant de ce fait une scène dont l'interprétation est des plus disputées entre tenants d'une lecture sérieuse et tenants d'une lecture comique.

¹¹⁰⁷ B. SEIDENSTICKER 1982, p. 112 ; J. JOUANNA 1998, p. 174.

¹¹⁰⁸ V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad* 1525-1526 et E. MEDDA 2001, n. 190 p. 312.

¹¹⁰⁹ Σ^{MTB} *ad* 1512 ἐνδίκως : ἀνάξια καὶ τραγωδίας καὶ τῆς Ὀρέστου συμφορᾶς τὰ λεγόμενα – Σ^{TAg} *ad* 1521 ταῦτα κωμικώτερά ἐστι καὶ πεζά. Les termes prosaïques sont relevés par V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad* 1523.

2.2. *L'attelage de vieillards : une combinaison de motifs contradictoires entre grotesque et absurde*

Il s'agit du premier épisode des *Bacchantes* où, après l'entrée du chœur de ménades vêtues du vêtement rituel, qui répondent à l'appel lancé par Dionysos dans le prologue en dansant et jouant du tambourin, Cadmos et Tirésias se rejoignent sur scène, portant la tenue dionysiaque (*Bacch.* 180 τήνδ' ἔχων σκευήν θεοῦ, *Bacch.* 248-250) et décidés à se mettre en route vers le Cithéron pour prendre part aux chœurs en l'honneur du dieu¹¹¹⁰. Il est dans cet épisode un motif gestuel central, qui nous permettra d'apprécier la tonalité complexe de la séquence, celui du soutien physique que se prêtent les deux vieillards. Ce geste est tout d'abord appelé par Cadmos qui invite Tirésias à prendre sa main sans plus tarder :

KA. μακρὸν τὸ μέλλειν· ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερρός.

TEI. ἰδοῦ, ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρρα.

Cadmos. – C'est trop tarder. Allons, tiens-moi par la main.

Tirésias. – Voilà, joins et attelle nos deux mains¹¹¹¹.

Ce mouvement, suspendu par l'arrivée de Penthée et le débat qui se noue entre les trois personnages, reprend plus tard, à l'initiative cette fois de Tirésias :

Ἄλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάρκρου μέτα·
πειρῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν.
γέροντε δ' αἰσχρὸν δύο πεσεῖν·

« Allons, suis-moi, avec le bâton orné de lierre ! Tâche de soutenir mon corps, comme je tâcherai de soutenir le tien ; il ne serait pas beau que deux vieillards tombent ensemble ! »¹¹¹²

Nous avons déjà étudié maints exemples de ce motif gestuel chez Euripide. Examinons ici la façon dont il a pu dans sa dernière pièce mettre en question les effets vraisemblables ou pathétiques qu'il lui avait jusque là attachés et tirer de cet écart des effets ambigus.

Afin de mieux apprécier ces jeux de décalage dans cette séquence des *Bacchantes*,

¹¹¹⁰ Cette analyse a été présentée au colloque international « Corps en jeu », organisé par M.-H. GARELLI et V. VISA-ONDARÇUHU à l'Université de Toulouse II-Le Mirail (9-11 octobre 2008) et a été publiée dans I. MARCHAL-LOUËT 2010, p. 206-213.

¹¹¹¹ *Bacch.* 197-198. Je reprends pour ξυνωρίζου χέρρα la traduction de J. ROUX (1970) sur laquelle je reviendrai.

¹¹¹² *Bacch.* 363-365.

revenons brièvement sur quelques séquences dramatiques antérieures qui mettent en avant avec force effets de réel le corps âgé engagé dans l'action et où l'on voit poindre une certaine distance ironique.

Le thème du contraste entre la faiblesse du corps et la vigueur de l'esprit est, nous l'avons vu, un *topos* qui accompagne les déplacements d'un vieillard sur la scène. Il est particulièrement souligné dans *Ion* à propos du vieux serviteur entraîné par Créuse sur les pentes escarpées menant au temple d'Apollon : celui-ci regrette alors que son pied soit aussi lent que son esprit est vif (*Ion* 742). Ayant fait la preuve de cette vivacité mentale dans l'élaboration du plan de vengeance contre Ion, chargé par sa maîtresse d'empoisonner le jeune homme, il exhorte lors de sa sortie de scène son « vieux pied » (γεραιὲ πούς) à retrouver malgré le temps passé sa jeunesse pour se mettre à l'unisson de son ardeur, de sa προθυμία¹¹¹³. Or cette présentation vraisemblable du corps âgé, à faible résonance pathétique, contraste avec la présentation de ses faits et gestes lors du banquet offert en l'honneur d'Ion, à la limite du vraisemblable (*Ion* 1170-1176) : décrits par le messager comme effectivement pleins de cette προθυμία (*Ion* 1173 πρόθυμα πράσων), ils ont même de ce fait suscité les rires des convives (*Ion* 1172 γέλων δ' ἔθηκε συνδείπνοις πολύν). Apparaît ainsi dans ce récit l'idée d'un effet comique que peut susciter le zèle inapproprié d'un vieillard ayant fait le vœu de rajeunir pour servir son maître.

Cette idée, développée sous forme narrative, trouve-t-elle dans le départ du vieil Iolaos des *Héraclides* (*Hclid.* 680-747) une expression scénique antérieure ? Toute la séquence repose de fait sur un contraste très fort entre les paroles du vieillard qui s'obstine à affirmer qu'en rejoignant son maître, il pourra aider les siens dans la bataille, et ses mouvements scéniques qui n'expriment que faiblesse et dépendance physiques. C'est dans ce contexte qu'apparaît le motif de l'assistance au déplacement sous le thème de la παιδαγωγία : tandis qu'Iolaos organise très concrètement et précisément le mouvement de départ (*Hclid.* 727-728 χειρὶ δ' ἔνθες ὀξύην, / λαιὸν τ' ἔπαιρε πῆχυν, εὐθύνων πόδα « dans ma main mets

¹¹¹³ *Ion* 1041-1042 ἄγ', ὦ γεραιὲ πούς, νεανίας γενοῦ
ἔργοισι, κεῖ μὴ τῷ χρόνῳ πάρεστί σοι.

« Allons, mon vieux pied, sois jeune dans l'action, même s'il ne t'est pas possible de rajeunir ! ».
Dans *Andromaque*, le vieux Pélée formule le même vœu de réconcilier zèle moral et rapidité physique, lorsqu'il survient sur scène au moment précis où Ménélas s'apprête à mettre à mort Andromaque et son fils. Le chœur le décrit comme « hâtant vers [eux] son vieux pas » (*Andr.* 546 σπουδῆ τιθέντα δεῦρο γηραιὸν πόδα), tandis que lui-même ordonne à l'esclave qui le soutient de le conduire plus vite (*Andr.* 551) et qu'il « [s']exhorte à recouvrer, aujourd'hui ou jamais, la vigueur de [ses] jeunes ans » (*Andr.* 552-553 ἀναβητηρίαν ῥώμην μ' ἔπαινω λαμβάνειν, εἴπερ ποτέ) pour venir au secours de la femme de son fils. Il s'agit ici de créer un pur effet de suspens dramatique.

l'épieu de hêtre, soutiens mon bras gauche en dirigeant mon pas »), le serviteur s'amuse de cet hoplite d'un genre nouveau qui doit être « guidé comme un enfant » (*Hclid.* 729 ἤ παιδαγωγεῖν γὰρ τὸν ὀπλίτην χρεών ;). De l'oxymore naît ici l'ironie. Tous les témoins de ce départ s'accordent en effet à souligner l'écart chez Iolaos entre la volonté et la capacité d'agir (*Hclid.* 692 δρᾶν μὲν σύ γ' οὐχ οἷός τε, βούλεσθαι δ' ἔσως, « agir, tu n'en es pas capable, quelqu'envie que tu en aies »), alors que son empressement n'a d'égal que son impuissance (l'adjectif πρόθυμος est opposé à δυνατός δρᾶν au vers 731), entre la force évanouie de son corps et celle toujours jeune de son caractère (*Hclid.* 702-703). Or ces oppositions insistantes ne sont développées à loisir que pour être presque aussitôt résorbées : le récit du rajeunissement miraculeux d'Iolaos sur le champ de bataille dans l'épisode suivant, réalisant le vœu du vieillard de retrouver en son bras l'allié de sa jeunesse (*Hclid.* 740-743), montre que ses prétentions n'avaient rien d'insensé. Aussi toute l'ironie déployée, les accusations de folie (*Hclid.* 682), l'accent mis sur le spectacle d'une faiblesse physique qui semble invalider toute prétention au combat, n'ont en réalité pour fonction que de souligner le renversement dramatique et le miracle final.

C'est à partir de ces jeux de contraste dans la mise en scène du corps âgé qu'Euripide propose dans les *Bacchantes* une nouvelle variante dramatique et spectaculaire sur le motif du soutien physique. Notons un premier écart avec la séquence des *Héraclides*. Alors qu'Iolaos différerait jusqu'au champ de bataille le moment de revêtir l'équipement d'hoplite (*Hclid.* 699, 725 ὀπλίτην κόσμον) que le serviteur était allé chercher dans le temple du dieu et ne donnait donc pas le spectacle inapproprié, donc comique, d'un vieillard habillé en hoplite, le corps âgé est désormais costumé et costumé comme de la main même du dieu : l'évocation par les deux vieillards de leur tenue fait écho aux paroles de Dionysos qui affirmait dans le prologue « avoir noué la nébride autour du corps » des Thébains et leur « avoir mis le thyrses en main » (*Bacch.* 24-25). Le fondateur mythique de Thèbes et le célèbre devin apparaissent sur scène en authentiques suivants de Dionysos et c'est ce spectacle qui fait généralement parler d'une scène comique, burlesque. Pourtant avoir revêtu ce costume dionysiaque implique-t-il nécessairement une dégradation de leur statut de héros mythiques ? Contrairement à ce que l'on trouve parfois écrit, il ne s'agit pas d'une part pour Cadmos et Tirésias de se déguiser en ménades, comme ce sera le cas pour Penthée qui, lui, revêtira un costume féminin. Et il s'agit d'un acte sérieux, mûrement réfléchi, dont chacun d'entre eux

déclinera à son tour les motivations. La dérision exprimée par Penthée à cette vue¹¹¹⁴ ne saurait d'autre part suffire à présumer de son effet comique immédiat sur les spectateurs, contrairement à ce qu'affirme B. Seidensticker qui voit dans le *πολὺν γέλων* du vers 250 l'inscription au sein du langage dramatique de l'effet produit sur le public¹¹¹⁵. Il convient au contraire de distinguer dans cette pièce la réaction du *θεομάχος* et celle des spectateurs¹¹¹⁶. Aussi l'effet produit par le costume doit-il être examiné en lien avec la gestuelle des personnages, faute d'une contradiction flagrante entre la tenue dionysiaque et le corps âgé.

Une remarque s'impose d'emblée : le thème du soutien physique qui nous intéresse dans cette séquence et qui est si fortement souligné dans *l'Ion* comme dans les *Héraclides*, se trouve singulièrement absent à l'ouverture de l'épisode. Entrent l'un après l'autre, sans que l'aide de quiconque soit précisée, Tirésias – et c'est un fait unique pour le vieux devin aveugle, dont l'assistant, dans les autres pièces d'Euripide comme chez Sophocle, est toujours sinon identifié, au moins mentionné dans le texte¹¹¹⁷ – puis Cadmos, qui est plus âgé encore que Tirésias (*Bacch.* 175 *γεραιτέρω*). Faut-il conclure de ce silence qu'ils entrent réellement seuls en scène ? Mais de quel pas ? D'un pas qui donne à ressentir l'absence de guide ou qui la fasse oublier ? Dans ce cas, l'effet de surprise, notamment pour Tirésias, ne serait-il pas commenté dans le dialogue dramatique ? Ou faut-il penser, avec V. Di Benedetto¹¹¹⁸, qu'un serviteur devait nécessairement mener Tirésias jusqu'à la porte du palais puis repartir silencieusement ?

Il est difficile de se prononcer car le texte poétique se révèle étonnamment vierge d'indications scéniques sur cette arrivée. Le rythme iambique initial est régulier – notons tout de même les dactyles qui, dans la tirade de Cadmos, accompagnent non plus l'expression de la jeunesse et de l'agilité comme à la fin de la *parodos* à propos des ménades mais au contraire celle des limites physiques de la vieillesse. À la différence des *Phéniciennes* où lorsqu'Œdipe sort seul du palais, l'accent est mis à des fins pathétiques sur le bâton de l'aveugle pour dire son abandon complet et sa misère, l'aide concrète que peut représenter pour l'aveugle Tirésias

¹¹¹⁴ *Bacch.* 248-251.

¹¹¹⁵ B. SEIDENSTICKER 1978 et 1982.

¹¹¹⁶ Comme le souligne très justement A. BELTRAMETTI (2007, p. 164), le rire de Penthée « è ancora il riso arcaico, omerico, del guerriero, quando provoca e insieme cerca di neutralizzare l'avversario prima del corpo a corpo con l'ostentazione deterrente della propria sicurezza ; è il riso più temuto dagli eroi e dalle eroine tragiche [...] ; è la derisione che Dioniso ritorcerà contro Penteo, esigendo da lui, come prezzo o contrappasso, di esporsi al ludibrio dei Tebani, gelota Thebaiois ophlein (v. 854 in risposta al v. 842) ; è già anche il riso insipiente del profano, della servetta di Tracia che deride Talete, che esorcizza, banalizza, il mistero che non conosce [...] ».

¹¹¹⁷ Cf. première partie, II, 2.3.3. (*Ant.* 989, *OR* 297, *Phén.* 834).

¹¹¹⁸ V. DI BENEDETTO 2007, *comm. ad loc.*

le thyrses, cité comme simple élément de la tenue dionysiaque au vers 176, ne transparait qu'à la fin de l'épisode lorsqu'il est qualifié de « bâton orné de lierre » (*Bacch.* 363 ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάκτρος μέτα). Nulle plainte, enfin, comparable à celles que nous avons relevées dans l'*Ion* ou les *Héraclides*, sur l'effort que coûte le déplacement, ou sur un pas qui se s'accorderait pas avec l'empressement que manifestent les vieillards. Au contraire, l'un et l'autre se disent jeunes (*Bacch.* 190 καγὼ γὰρ ἦβῶ) et prêts à danser pour Dionysos.

Cependant, contre l'hypothèse avancée par G. Murray¹¹¹⁹ d'un premier miracle de Dionysos, qui aurait déjà réellement rajeuni physiquement ses nouveaux fidèles pour qu'ils dansent pour lui (*Bacch.* 184-190), outre le rappel tout au long de leur dialogue d'une vieillesse qui n'est pas entièrement oubliée, l'emploi par Cadmos du futur, de l'interrogatif, de l'optatif ou de μέλλειν¹¹²⁰ pour décrire les mouvements de la danse bachique n'autorise pas, *stricto sensu*, à penser que les deux vieillards les esquissent véritablement sur scène.

Si l'entrée de ces deux personnages éminents de Thèbes est ainsi si peu marquée et empreinte d'une ambiguïté que le jeu de l'acteur doit tâcher de ne pas réduire en instaurant des gestes et des mouvements que le texte ici n'appelle ni ne souligne, c'est, à mon sens, qu'il s'agit avant tout de donner un relief dramatique à leur sortie de scène : toute cette séquence n'est en effet qu'une invitation au départ vers le Cithéron où, comme il l'affirmait dans le prologue, Dionysos entend déplacer l'action tragique¹¹²¹. Et c'est au sein de ce mouvement de départ, placé de façon inhabituelle à l'ouverture de la tragédie, qu'Euripide a développé le motif du soutien.

Le signal du départ est en effet donné par l'instauration d'un contact physique entre les deux hommes, qui prend dans ces conditions un relief tout à fait singulier. Le geste de jonction des mains décrit aux vers 197-198, prolongeant l'accord évoqué par Tirésias à son arrivée (*Bacch.* 175 ζυνεθέμην), scelle l'alliance entre l'autorité religieuse et l'autorité fondatrice de la cité, et son importance se mesure dans le soin avec lequel ce contact se trouve souligné dans le langage dramatique. Notons le dynamisme du ἀλλά exhortatif auquel répond la particule ἰδού qui accompagne l'exécution du geste, le développement poétique d'ἔχου par

¹¹¹⁹ Cette hypothèse est citée et partagée par E.R. DODDS 1960, qui voit par ailleurs dans les discours des deux vieillards exposant à Penthée les raisons de leur foi en Dionysos, une certaine ironie d'Euripide à l'égard du bien-fondé d'un tel miracle. Elle est fondée, un peu hâtivement toutefois à mon sens, sur deux parallèles évoquant la danse dionysiaque des vieillards, chez Aristophane (*Gren.* 345-350) et Platon (*Lois* 666 B).

¹¹²⁰ Cf. *Bacch.* 184-185, 187-188, 190, 205.

¹¹²¹ Sur ce mouvement « centrifuge » et le décalage entre le lieu scénique et le lieu de l'action qui fait de la façade du palais royal un pur décor, voir D. AUGER 1983, p. 65.

ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου, l'allitération qui met un peu plus en valeur la chute des deux vers sur la main serrée χερρός / χέρα. Cet accent mis sur le contact physique n'a d'égal que le violent recul de Penthée repoussant la main de Cadmos alors que celui-ci tente, en le couronnant de lierre, de l'inclure dans cette alliance¹¹²². Ce refus par crainte d'une contamination – l'expression est ici très concrète, ἐξομόργνυμι μωρίαν signifiant littéralement « essayer sa folie sur quelqu'un » d'où « transmettre » – signe définitivement l'isolement fatal de Penthée.

Le vocabulaire employé pour dire le geste est ensuite d'une grande richesse, tissant entre elles des images poétiques précises. La première image est celle, récurrente chez Euripide, de l'attelage, à travers l'emploi du verbe ξυνωρίζεσθαι, mais son traitement est tout à fait original ici. Le rapport de dépendance initialement proposé par Cadmos (*Bacch.* 197 ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερρός, « tiens-moi par la main »), dépendance de l'aveugle envers son guide¹¹²³, est en effet réévalué dans la seconde formule par Tirésias, qui accentue le caractère réciproque du lien en faisant disparaître tout pronom personnel près des composés en συν- : ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρα (*Bacch.* 198 « joins et attelle nos deux mains »). À la différence de l'attelage pathétique d'amis, du ζεῦγος φίλιον, où l'un dépend entièrement de l'autre, si faible soit-il lui-même (telle Antigone dans les *Phéniennes*), c'est donc un attelage égal¹¹²⁴ que Tirésias place sous la dépendance du dieu, le guide véritable (on notera l'emploi du duel au vers 194).

Cette égalité renvoyant à celle qui est de mise dans les chœurs de Dionysos (*Bacch.* 206-209), l'association des deux verbes ξύναπτειν et ξυνωρίζεσθαι lie étroitement cette première image de l'attelage avec celle, présentée verbalement en filigrane mais

¹¹²² *Bacch.* 341-344
 ΚΑ. δεῦρό σου στέψω κάρᾳ
 κισσῶ· [...] ΠΕ. Οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών,
 μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;
 Cadmos. – Viens ici, que je couronne ta tête de lierre.

Penthée. – Veux-tu bien ne pas approcher ta main ? Va délirer ailleurs, et ne me transmets pas ta folie ! »

¹¹²³ Sur la construction d'ἔχομαι avec le génitif pour dire le rapport de dépendance affective comme physique, cf. première partie, I, 2.3.3. et 2.3.4. : c'est la dépendance de l'enfant suspendu aux vêtements de sa mère (*Tr.* 750), comme celle d'une vieille mère telle Hécube envers sa fille (*Héc.* 398-400).

¹¹²⁴ Se trouve employé plus loin le substantif ξυνωρίς (*Bacch.* 324). On trouve cette même idée d'égalité dans l'exodos des *Phéniennes* où Étéocle et Polynice sont unis et comme réconciliés *in fine* sous le qualificatif εὖτεκνος ξυνωρίς, « le bel attelage des enfants » qui n'est plus là pour servir de guide à leur père (*Phén.* 1616-1618), ou dans l'*Œdipe à Colone*, où Œdipe parle au contraire ainsi de ses deux filles qui constituent son unique bien, son seul soutien (*OC* 894-895).

soutenue par la vue directe du costume dionysiaque, de la danse des vieillards. L'expression ξύναπτειν χέρα dit en effet très précisément le geste par lequel l'on se prend la main pour la danse cyclique dans les *Thesmophories*, pièce qui présente, nous le verrons plus loin, des analogies structurelles et thématiques fortes avec les *Bacchantes* qu'elle a dû inspirer en partie :

ὄρμα χώρει, κοῦφα ποσίν, ἄγ' εἰς κύκλον,
χερὶ σύναπτε χέρ', ἱερᾶς ῥυθμὸν χορείας
ὑπαγε πᾶσα.

« Élance-toi... danse...
forme le cercle d'un pas léger...
main dans la main
évoluez toutes au rythme de la danse sacrée ! »¹¹²⁵

Le thème de la danse dionysiaque des vieillards est explicité un peu plus loin dans l'épisode, lorsque Tirésias déclare à Penthée que la mission de leur « attelage aux cheveux blancs » (πολιὰ ξυνωρίς) est de prendre part malgré leur vieillesse aux chœurs :

χορεύσομεν,
πολιὰ ξυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον.

« Nous danserons, couple chenu certes, mais il faut danser. »¹¹²⁶

Dans l'énoncé du geste scénique se fait ainsi entendre le langage de la danse. Mais, nous l'avons vu, les deux bacchants n'ont pas l'intention de danser avant d'avoir atteint le Cithéron. Le pas de danse est bien plutôt comme figé par le mouvement de départ qui lui surimpose, visuellement, l'image de l'attelage de vieillards se prêtant un soutien réciproque, image traditionnelle de la faiblesse physique. Ce déplacement de motifs est confirmé par les paroles de Tirésias au moment de quitter la scène :

πειρῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν·
« Tâche de soutenir mon corps, comme je tâcherai de soutenir le tien. »¹¹²⁷

L'expression ἀνορθοῦν σῶμα est caractéristique du langage euripidéen du corps brisé qui

¹¹²⁵ *Bacch.* 953-956 (trad. P. THIERCY modifiée).

¹¹²⁶ *Bacch.* 322-324.

¹¹²⁷ *Bacch.* 364.

s'est effondré sous l'effet de la douleur physique ou morale¹¹²⁸. En remplaçant par ce geste ultime de soutien le corps faible et vacillant sur le devant de la scène, Euripide invalide toute possibilité d'un rajeunissement effectif préalable. Il inverse, ce faisant, le mouvement de la séquence des *Héraclides*, où la lente sortie de scène d'Iolaos préparait, par contraste, le renversement opéré par son rajeunissement miraculeux.

C'est cet entremêlement de motifs qui trouble profondément l'effet dramatique du mouvement scénique et renouvelle la mise en scène vraisemblable du corps âgé en mouvement. Se trouve en effet instaurée une tension au sein de la parole poétique entre un langage gestuel qui exprime la faiblesse du corps et se traduit visuellement sur la scène dans le mouvement de sortie des deux vieillards, et des mots qui ne font que dire la danse et le rajeunissement physique. Cette contradiction dans les signes ménage ainsi un équilibre instable non seulement entre le risible et le tragique – équilibre que pourra fait pencher d'un côté ou d'un autre le jeu de l'acteur, selon qu'il privilégiera les virtualités comiques ou sérieuses inscrites dans le texte –, mais encore entre le réel et la fantaisie. Il apparaît qu'Euripide réutilise ici un de ses motifs scéniques favoris, celui du soutien physique, pour en proposer, sans contrevenir aux codes tragiques, une version plus libre et fantaisiste, comme dédagée, sous l'influence de Dionysos, grand maître de l'illusion et de la métamorphose, de toute vraisemblance, voire de tout pathétique. Car si la convention impose d'accompagner un personnage âgé ou aveugle, que faire lorsque l'un est aveugle et que l'autre est encore plus vieux ? La question a dû intéresser Euripide. L'aveugle a nécessairement besoin d'un guide, si âgé soit-il, et c'est la première solution envisagée par Cadmos, qui ne masque pas le défi de l'entreprise, souligné par un polyptote déjà employé au vers 186 :

γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ' ἐγώ ;

« Vieux comme je suis, c'est moi qui conduirai un vieillard comme toi tel un

¹¹²⁸ On peut ainsi rapprocher précisément l'expression ἀνορθοῦν σῶμα de plusieurs exhortations à caractère pathétique, celle par laquelle dans les *Troyennes*, la coryphée ordonne aux femmes du chœur de relever la vieille Hécube gisant à terre après le départ de Cassandre (*Tr.* 465 αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας), ou celle par laquelle Pélée, anéanti par la mort de son fils Néoptolème, est exhorté à redresser son corps pour écouter le récit des faits (*Andr.* 1080 ἀκουσον... σὸν κατορθώσας δέμας), ou encore celle par laquelle Hippolyte agonisant implore son père de prendre et soulever son corps (*Hipp.* 1445 λαβοῦ, πάτερ, μου καὶ κατόρθωσον δέμας).

enfant¹¹²⁹ ? »¹¹³⁰

Mais après avoir affirmé l'égalité des rôles, c'est finalement l'aveugle qui, étant au sens figuré le plus éclairé des deux, prend la tête des opérations et ordonne au plus âgé de le suivre (*Bacch.* 363). Comment parler encore de souci de vraisemblance ou d'effet pathétique devant cette configuration inédite d'attelage ? Cette double oscillation entre risible et sérieux, réel et fantaisie, n'est pas sans évoquer certains traits du grotesque, dans sa dimension stylistique de « déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme », et dans le rabaissement du spirituel vers le matériel, le concret, le physique qui s'y exprime¹¹³¹, grotesque plus proche toutefois du grotesque romantique tel que Victor Hugo le définit au sens large, par opposition au sublime, dans sa préface à *Cromwell*, que du réalisme grotesque de Rabelais tel qu'a tenté de le théoriser Bakhtine, image de la culture comique populaire et lié à l'univers carnavalesque¹¹³². L'heure n'est pas en effet dans les *Bacchantes* au sublime et au miracle, à la différence de l'*Œdipe à Colone*, où le vieil aveugle s'affranchit soudain de tout soutien pour guider les siens vers le lieu de son apothéose, en suivant des instructions divines précises. Au moment où Tirésias exprime la même foi en un dieu qui guide (*Bacch.* 194), le regard des spectateurs est au contraire plus que jamais porté sur le corps faible, à la merci des risques du chemin. Mais à la différence également d'Iolaos, attentif à éviter toute chute constituant un mauvais présage (*Bacch.* 730), les deux vieillards ne la redoutent que comme laide, honteuse (*Bacch.* 365 αἰσχρόν), sans plus de sens sacré. Le motif tragique est ainsi rabaisé à sa dimension la plus concrète et la plus humaine.

Par ce brouillage singulier du motif gestuel dans cette séquence, un doute se trouve donc instauré à l'ouverture de la pièce sur le principe même de l'action humaine face à l'action divine : avec le spectacle de cet aveugle guidant un vieillard plus âgé encore, dont il attend un soutien physique, s'exprime une tonalité tragique particulière, décalée à l'égard du pathétique

¹¹²⁹ Notons que l'expression γέροντα παιδαγωγεῖν a perdu ici, au regard des *Héraclides*, toute connotation ironique : l'opposition entre les termes παιδαγωγεῖν et ὀπλίτην a fait place à une comparaison répandue, quasi-proverbiale entre le vieillard et l'enfant (cf. Esch. Ag. 75 où la force des vieillards qui composent le chœur est ainsi qualifiée d'ἰσόπαιδα).

¹¹³⁰ *Bacch.* 193.

¹¹³¹ P. PAVIS (1996, s.v. « grotesque ») associe ainsi le grotesque au tragi-comique comme étant un genre mixte où « le mouvement perpétuel de renversement des perspectives provoque la contradiction entre objet réellement perçu et objet abstrait, imaginé », où « vision concrète et abstraction intellectuelle vont toujours de pair ». Ces traits ne recouvrent pas bien entendu tous les aspects du grotesque.

¹¹³² Cf. V. HUGO (1827) pour qui « le grotesque antique est timide et cherche toujours à se cacher » et M. BAKHTINE 1970. Pour une approche complète du grotesque dans la littérature latine, perçu comme « système composite de représentation, où le fantastique interfère avec une réalité comique, le risible avec l'inexplicable et l'angoisse, la beauté avec la laideur », je renvoie à l'étude de L. CALLEBAT 1998.

euripidéen, comme teintée métaphysiquement d'absurde à l'égard d'un Dionysos qui met si rudement et physiquement à l'épreuve ses fidèles¹¹³³.

3. Euripide spectateur d'Aristophane : une gestuelle de comédie sur la scène tragique ?

Des pièces comme *Hélène*, *Oreste* et les *Bacchantes* montrent qu'Euripide est allé plus loin encore dans le déplacement des motifs dramatiques et le brouillage de l'effet tragique, en exploitant sur la scène tragique des procédés paratragiques employés par Aristophane ou en empruntant des motifs gestuels au répertoire scénique de la comédie ancienne. O. Taplin a rappelé les mérites critiques d'une distinction nette entre tragédie et comédie, contre la tendance actuelle à mêler les genres, soulignant que les frontières sont un pré-requis à toute transgression¹¹³⁴. Mais les conventions tragiques, qui se sont progressivement instaurées dans la pratique théâtrale, sont elles-mêmes justement décrites par W.G. Arnott comme un organisme vivant, susceptible de se développer¹¹³⁵. C'est dans cette perspective que nous essaierons de mesurer les écarts que crée l'introduction dans le texte euripidéen de motifs empruntés à la comédie et d'apprécier l'effet ainsi produit : des motifs de comédie sont-ils également « comiques » sur la scène tragique, au sens où ils suscitent inmanquablement le rire, ou changent-ils de résonance en passant dans l'univers de la tragédie ? En nous fondant sur la distinction proposée par B. Seidensticker¹¹³⁶ entre éléments comiques et éléments de comédie, nous chercherons ici encore à apprécier la façon dont Euripide a repoussé les limites de la tragédie antique et a renouvelé, par l'écriture et la mise en scène du geste, l'effet tragique dans ses dernières pièces.

¹¹³³ M. KAIMIO (1988, p. 15) perçoit cette dimension absurde dans le traitement du motif gestuel de façon purement logique : « *the two scenic conventions discussed above, the support given to the old and to the blind, are combined and emphasized ad absurdum by Euripides in Ba. 170ff* ». Elle la tire quant à elle du côté de l'effet ironique et comique : « *Both their exit scenes – the interrupted and the real one – follow the scheme of the conventional exit of an old/blind man needing the support of others, heightened in this case by the ironic effect that an old man supports a blind man, and vice versa. In the real exit, the reciprocal help is emphasized even more in the text than earlier. I think that this happens to underline the comic nuance given to the whole scene* ».

¹¹³⁴ O. TAPLIN 1986 et 1996, p. 189 : « *I do not set out to deny generic transgression, let alone crossfertilization, between tragedy and comedy, but to show the critical value of contradistinctions as well as indistinctions* ».

¹¹³⁵ W.G. ARNOTT 1982, p. 35 : « *By the time that a playwright like Euripides began competing in the dramatic festivals towards the middle of the fifth century, there already existed a sufficient body of material in plays produced for the accepted and acceptable dramatic conventions to be equally familiar to dramatist, actor and spectator. Conventions, however, like other organisms, may develop ; they are not necessarily static* ».

¹¹³⁶ B. SEIDENSTICKER 1982.

3.1. Gestes de violence et situations burlesques : un motif de comédie ?

Dans un article consacré aux gestes de violence chez Aristophane qu'elle conclut sur une comparaison entre les scènes violentes dans la comédie et dans la tragédie, M. Kaimio insiste sur la différence générale de forme qu'y prend la violence mais note un rapprochement possible à partir de certaines séquences tragiques de la fin du v^e siècle, où apparaît un usage plus libre de cette violence, « *which may be influenced by the apparently much more lively acting seen in comedy* »¹¹³⁷. C'est cette question de l'influence de la comédie dans la mise en scène de la violence que nous examinerons ici à propos de deux séquences euripidéennes où la violence exercée, menace de violence ou violence effective, prend une tournure inhabituelle. Ces deux séquences tragiques appartiennent à deux pièces où nous avons déjà relevé des effets burlesques produits par le décalage entre l'expression tragique du geste et la situation dramatique liée au caractère du personnage, l'*Hélène* et l'*Oreste*, deux séquences que l'on qualifie couramment de scènes de « comédie »¹¹³⁸. Peut-on effectivement retracer, dans la situation dramatique ou dans tel procédé d'écriture, un lien avec une violence de type comique, telle qu'elle s'exerce dans la comédie d'Aristophane ? Quel sera l'effet d'une telle violence sur la scène tragique ?

Revenons pour commencer sur la violence qui envahit l'espace scénique après qu'a été rapporté par le Phrygien l'affrontement de type épique opposant Oreste et Pylade aux serviteurs d'Hélène et tournant à la débandade de ces derniers. La continuité est nette du récit à la scène, alors qu'Oreste poursuit l'esclave depuis l'intérieur du palais et commente la scène qui s'y est déroulée. Tant le schéma – repris des *Choéphores* – que la forme du geste – Oreste mettant l'épée sur la gorge de l'esclave – ancrent bel et bien la séquence dans un registre tragique, certes dégradé, tandis que, comme nous le verrons plus loin, ce geste de violence s'inscrit dans une orchestration poétique du motif gestuel de l'égorgement tout au long de la seconde partie de la pièce qui le charge d'emblée d'un enjeu tragique incontestable. Restent la

¹¹³⁷ M. KAIMIO 1990, p. 71-72 : « *In tragedy, the most frequent form of violence is the entrance or exit of an actor under arrest, usually held fast or guarded by mutes [...] threatening with violence is common – sticks are raised, swords drawn – but generally the persons involved stop short of actually using violence. In comedy, the threatening takes much more drastic forms : the choruses are involved in lively action against the actors they are threatening, even if they stop before taking ultimate steps against them, and the actors often actually come to grips with each other – not to speak of the somewhat peculiar ways in which this often happens (e.g. in Ach. 926ff. and Equ. 451ff.)* ». Cette comparaison se fonde sur son étude des gestes de contact physique dans la tragédie grecque (M. KAIMIO 1988).

¹¹³⁸ On peut remonter en cela au jugement de V. Hugo dans sa préface à *Cromwell* : l'écrivain associe ces deux scènes lorsqu'il affirme qu'« il y a trop de nature et trop d'originalité dans la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie » (coll. Pléiade 1963, p. 417).

forme et le contenu de ce dialogue serré et percutant, sous forme de stichomythie en tétramètre trochaïque, qui donnent à cette scène sa tonalité si particulière et posent la question d'un rapprochement formel avec la comédie.

Examinons l'échange entre Oreste et le Phrygien qui dit implicitement, à travers une image que nous avons déjà commentée dans les tragédies d'Euripide, celle de la tête de la Gorgone¹¹³⁹, le geste de menacer de l'épée qui accompagne les menaces verbales d'Oreste (*Or.* 1516 ὄμοσον – εἰ δὲ μή, κτενῶ σε – ... « Jure, sinon je te tue ») et le mouvement qui est associé à cette image, celui de détourner la tête¹¹⁴⁰ :

ΦΡ. ἄπεχε φάσγανον· πέλας γὰρ δεινὸν ἀνταυγεῖ φόνον.

ΟΡ. μὴ πέτρος γένη δέδοικας ὥστε Γοργόν' εἰσιδών ;

ΦΡ. μὴ μὲν οὖν νεκρός· τὸ Γοργοῦς δ' οὐ κάτοιδ' ἐγὼ κάρα.

Le Phrygien. – Éloigne ton glaive : de près, s'y reflète terriblement le meurtre.

Oreste. – Tu crains qu'il te pétrifie, comme si tu regardais la Gorgone ?

Le Phrygien. – Non, mais qu'il me... mortifie ! Je ne sais pas ce que tu veux dire avec la tête de Gorgone¹¹⁴¹.

Se comparant lui-même ironiquement à Persée brandissant la tête coupée de la Gorgone, Oreste brandit l'épée contre l'esclave qui, empli de frayeur, détourne la tête devant les lueurs de meurtre que l'objet renvoie. Le dialogue qui se noue entre les deux hommes présente à première vue le Phrygien comme l'un de ces personnages « bas » de tragédie qui, telle la nourrice des *Choéphores* ou le garde de l'*Antigone* peut faire rire, ou du moins sourire. On peut ainsi penser que, ne saisissant pas la référence mythologique, qui n'entre pas dans sa culture, il transforme πέτρος en νεκρός pour ramener l'échange à son niveau de compréhension, terre-à-terre. Or la précision qu'apporte à l'allusion générale d'Oreste la mention de la tête de la Gorgone (τὸ Γοργοῦς κάρα) me semble introduire un élément de décalage dans le traitement du personnage. Peut-on voir dans cette façon d'écarter la comparaison mythologique au nom de la réalité scénique immédiate (peu importe la tête de la Gorgone, c'est l'épée qui peut lui être fatale), le souvenir d'un procédé utilisé par Aristophane

¹¹³⁹ Cf. première partie, II, 2.2.2. Comme le note E. MEDDA (2001, *comm. ad loc.*), il s'agit de l'une des premières mentions explicites de l'effet pétrifiant que provoque la vue de la tête de la Gorgone.

¹¹⁴⁰ Sur ce mouvement et sur le rétablissement du contact visuel entre les interlocuteurs, cf. M. TELÒ 2002a, n. 122 p. 62.

¹¹⁴¹ *Or.* 1519-1521. J'emprunte à V.-H. Debidour sa traduction du jeu de mot qui rend bien la proximité phonique entre πέτρος et νεκρός, bien qu'elle introduise un effet d'étrangeté sémantique qui n'existe pas dans le texte grec.

dans les *Thesmophories* où la même allusion est ramenée à la réalité comique, mais extrascénique, par un personnage vulgaire ? Cette réponse me semble en effet évoquer irrésistiblement celle de l'archer qui ne connaît pas non plus la tête de la Gorgone et croit qu'il est question d'un scribe de sa connaissance, nommé Gorgon¹¹⁴². À côté de cet effet de reprise d'un procédé comique qui entoure chez Aristophane l'allusion paratragique, Euripide pourrait également s'être approprié dans cette scène un élément du langage paratragique de la comédie. Nous avons relevé en effet dans la parodie aristophanienne de l'*Hélène* la facture poétique de l'adjectif ἀνταυγής employé dans l'exhortation d'Euripide-Ménélas à tourner les yeux vers lui, adjectif qui paraît forgé par Aristophane dans le style d'Euripide (*Thesm.* 902). Si tel est le cas, peut-on penser que le verbe ἀνταυγέω, qui semble lui aussi faire ici son apparition dans le langage poétique, pourrait dériver de l'expression paratragique aristophanienne par le biais du geste analogue qui l'accompagne, celui de tourner/détourner les yeux ? Serait ainsi produit, dans la bouche de cet esclave au parler contrasté, tantôt soutenu, tantôt familier, l'effet de décalage propre à la paratragédie comique, qui provoque de la même façon le rire sur la scène tragique.

Observons à présent la forme même du dialogue. T. Drew-Bear a retracé l'expansion de l'utilisation chez Euripide de ce mètre archaïque qu'est le tétramètre trochaïque à partir de l'*Héraclès furieux* et souligné dans les dernières pièces une utilisation caractéristique pour accentuer l'impression d'animation, d'excitation d'une scène après l'entrée en hâte d'un personnage, ce qui correspond à la description de l'entrée en scène éperdue d'Oreste (*Or.* 1504-1505), tout en rapprochant l'emploi qui en est fait dans le dialogue à résonance « comique » entre Oreste et le Phrygien de son emploi, fréquent, dans la comédie de Ménandre¹¹⁴³. Or ce qui accentuerait le rapprochement formel avec la comédie, y compris la comédie ancienne, où ce mètre est couramment utilisé notamment pour les entrées précipitées du chœur après la parabase¹¹⁴⁴, c'est la nouveauté que fait apparaître la double *antilabè* au vers 1525, cas unique chez Euripide dans un tétramètre trochaïque¹¹⁴⁵, et employée pour soutenir un jeu de scène très singulier :

ΦΡ. οὐκ ἄρα κτενεῖς με;

¹¹⁴² *Thesm.* 1101-1104.

¹¹⁴³ T. DREW-BEAR 1968, p. 403.

¹¹⁴⁴ A. DAIN 1965.

¹¹⁴⁵ Comme le font remarquer V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad* 1525-1526 et E. MEDDA 2001, n. 190 p. 312, si l'on relève d'autres cas d'une telle division dans le trimètre iambique (*Alc.* 391, *Hipp.* 310), on n'en trouve qu'un autre exemple pour le tétramètre trochaïque chez Sophocle, dans le *Philoctète*, antérieur d'une année à l'*Oreste* (*Ph.* 1407).

OP. ἀφείσαι.
 ΦΡ. καλὸν ἔπος λέγεις τόδε.
 OP. ἀλλὰ μεταβουλευσόμεσθα.
 ΦΡ. τοῦτο δ' οὐ καλῶς λέγεις.

Le Phrygien. – Tu ne vas donc pas me tuer ?

Oreste. – Je te relâche.

Le Phrygien. – C'est une bien belle parole !

Oreste. – Nous allons changer d'avis...

Le Phrygien. – Celle-ci est moins belle...

Si l'accélération soudaine et la liberté formelle de l'échange – dont témoigne encore le hiatus à la première division du vers 1525 – souligne la sortie de scène précipitée du Phrygien, il semble que le revirement envisagé par Oreste est accompagné d'un geste que ce rythme brisé et rapide fait ressentir comme particulièrement brusque : après avoir relâché la pression exercée par son épée, il en menacerait à nouveau l'esclave qui n'a pas encore eu le temps de se relever. Un lien intéressant entre geste et *antilabè* a été suggéré par V. Di Benedetto¹¹⁴⁶. Il nous est déjà apparu dans l'expression de l'étreinte pathétique, où le phénomène des deux voix qui se répondent par échos verbaux en une même ligne mélodique donne à entendre la réunion physique : c'est ici avec la division et l'opposition des voix que le double geste de lever puis de rabaisser l'épée s'accorde parfaitement. Mais contrairement à ce qu'avance le chercheur, ce n'est pas le caractère brusque du mouvement qui permet ici de le mettre en relation avec les mouvements des acteurs comiques, dans la pensée qu'un acteur tragique devrait les éviter¹¹⁴⁷. C'est d'une part le caractère gratuit de la menace physique, puisqu'Oreste affirme aussitôt qu'il n'avait pas l'intention de tuer son adversaire (*Or.* 1527) et le tourne en dérision pour sa couardise : il ne s'agissait donc pour lui que d'un procédé destiné à hâter le mouvement de sortie. C'est d'autre part l'effet de comique verbal qui ponctue les mouvements d'Oreste avec ces clausules qui se répondent (καλὸν ἔπος λέγεις τόδε / τοῦτο δ' οὐ καλῶς λέγεις)

¹¹⁴⁶ V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad* 1506 et 1525-1526. Il semble toutefois que l'*antilabè* n'est pas systématiquement associée à un geste mais que l'échange peut en rester à un niveau purement verbal.

¹¹⁴⁷ V. DI BENEDETTO 1965, *comm. ad* 1506 : « *il Frigio non doveva evitare movimenti bruschi sulla scena, che erano – per quel poco che si può intravedere in queste cose – evitati dagli attori tragici e una prerogativa invece degli attori della commedia* ». Il me semble que cette opposition entre le jeu de l'acteur tragique et le jeu de l'acteur comique s'applique mal à la tragédie d'Euripide. Songeons aux nombreux mouvements de fuite d'un personnage sur la scène, à l'emploi récurrent de l'asyndète et de l'ellipse qui traduisent l'irruption d'un geste dans un silence du geste et caractérisent notamment les scènes au rythme de l'action soutenu, scènes de menace et de violence (*cf.* première partie, I, 1.2. « les énoncés elliptiques »).

qui fait du Phrygien, sinon comme le dit M. Kaimio, « un véritable esclave de comédie »¹¹⁴⁸, du moins, selon la formule d'E. Medda¹¹⁴⁹, l'« alter ego antihéroïque d'Oreste », puisque tous deux cherchent leur salut par tous les moyens dans cette seconde partie de la pièce.

Ainsi apparaissent dans la mise en scène d'un geste qui nourrit pleinement par ailleurs, nous le verrons, le développement tragique de la violence dans l'*Oreste*, des procédés stylistiques et une liberté nouvelle de l'expression qui présentent une analogie formelle intéressante avec la vivacité du ton et du mouvement dans les scènes de comédie, et créent cette tonalité burlesque aux accents singulièrement grinçants.

Le second cas de violence à effet inhabituel sur la scène tragique est celui de la violence exercée, dans l'*Hélène*, par la vieille portière aux dépens de Ménélas, pressé par le besoin et attiré par le riche aspect du palais de Théoclymène. Cette séquence se présente, suivant un schéma typique chez Euripide mais exploité de façon singulière dans l'*Hélène* où tout est redoublé, comme la seconde partie d'un second prologue prononcé par Ménélas, qui, animant la situation dramatique présentée dans son monologue, complète en acte le portrait du personnage et apporte un élément d'information capital, celui de la présence d'Hélène.

C'est une scène dont on a souvent souligné l'effet comique¹¹⁵⁰ et qui semble faire effectivement entendre un écho de la comédie aristophanienne. La situation dramatique rappelle cette scène typique de comédie qui oppose, à la porte d'une demeure, le héros au serviteur du maître resté à l'intérieur¹¹⁵¹. Si l'on trouve bien dans la tragédie des séquences où un personnage appelle ou frappe à la porte pour qu'on lui ouvre¹¹⁵², la nouveauté, dans l'*Hélène*, réside dans la longueur de l'entretien avec le serviteur à la porte du palais, qui fait d'un rôle d'utilité muette, ou strictement fonctionnelle comme l'est le serviteur des

¹¹⁴⁸ M. KAIMIO 1990, p. 72.

¹¹⁴⁹ E. MEDDA 2001, p. 57.

¹¹⁵⁰ Je renvoie à l'analyse de la scène par B. SEIDENSTICKER 1982, p. 175-177 ; cf. également A.P. BURNETT 1971, p. 81-82.

¹¹⁵¹ Pour un catalogue des variations qu'offre ce motif de la scène « à la porte » dans la comédie d'Aristophane, cf. P. BROWN 2008, p. 349-373. Retenons particulièrement la scène à la porte d'Euripide dans les *Acharniens* (*Ach.* 395-403), et celle à la porte de Socrate dans les *Nuées* (*Nu.* 131-223).

¹¹⁵² O. TAPLIN (1977a, *comm. ad* 653, p. 340-341) voit dans le geste d'Oreste de frapper à la porte le « prototype d'une technique théâtrale » qui acquiert au cours du v^e siècle une résonance comique ou terre-à-terre, expliquant qu'il soit si commun dans la comédie et si peu employé, selon lui, par les successeurs d'Eschyle. Il me semble toutefois difficile de dissocier ce geste, que l'on rencontre sous une forme accentuée chez Euripide dans le geste de secouer les portes, de l'appel aux gens du palais, qui lui est largement associé de façon ludique dans la comédie (dans les *Acharniens*, Dicéopolis commence par appeler l'esclave d'Euripide puis celui-ci ayant refusé de jouer son rôle en appelant son maître, il frappe à la porte pour faire venir ce dernier ; dans les *Nuées*, Strepsiade procède à l'inverse).

*Choéphores*¹¹⁵³ un véritable personnage du drame. Plus exactement, il me semble que l'influence de la comédie se révèle dans la façon dont est individualisé le personnage de la portière désagréable : il fait en effet penser à ces serviteurs de comédie qui entrent dans une relation mimétique à l'égard de son maître et, adoptant sa façon de parler ou son comportement, tels les serviteurs d'Euripide, d'Agathon ou de Socrate chez Aristophane, en composent une première image scénique. Après que Théoclymène a été caractérisé par Hélène à travers sa violence meurtrière (*Hél.* 154-155), violence que l'on verra se déchaîner contre celui qui lui barrera la route à la fin de la pièce¹¹⁵⁴, paroles et gestes de la vieille portière font d'emblée transparaître sa violence à l'égard de l'étranger. Le ton est aussitôt agressif et menaçant, utilisant une tournure vive (*Hél.* 437-440 οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων... ἢ κατθανῆ...), et la menace verbale semble rapidement suivie de voie de fait, comme le montre le cri de protestation de Ménélas qui ouvre la stichomythie :

ἄ· μὴ προσείλει χεῖρα μηδ' ὄθει βία

« Ah ! Ne porte pas la main sur moi ! Ne me repousse pas violemment ! »¹¹⁵⁵

Que la vieille femme le repousse effectivement ou qu'elle s'apprête à le faire, Ménélas se déroband ainsi à son contact, c'est une violence physique très concrète qui se trouve décrite, avec la mise en relief de χεῖρα entre deux coupes et la chute du vers sur l'adverbe βία. La répétition de l'expression quelques vers plus loin sous forme de menace dans la bouche de la vieille femme montre qu'elle exploite ensuite la faiblesse avouée par son adversaire, tandis que par son gémissement et son interrogation désespérée, Ménélas bat symboliquement en retraite :

ΓΡ. ὀχληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βία.

ΜΕ. Αἰᾶ· τὰ κλεινὰ ποῦ ἴστί μοι στρατεύματα;

La vieille. – Tu es pénible, sais-tu ; et tu vas bientôt être chassé de force !

Ménélas. – Hélas ! Mes glorieuses troupes, où êtes-vous ?¹¹⁵⁶

¹¹⁵³ Dans les *Choéphores*, le serviteur qui accueille Oreste, certes après lui avoir fait répéter son appel, en lui demandant d'où il vient, se contente ensuite de transmettre efficacement son message, comme le montre la sortie immédiate de Clytemnestre. On comprend en ce cas qu'il puisse s'agir d'une présence facultative, qui s'efface devant la sortie du personnage tragique : le procédé de l'appel aux serviteurs du palais employé dans *Iphigénie en Tauride* et dans les *Bacchantes* (*IT* 1304-1308, *Bacch.* 170-174) ne nécessite pas ainsi d'entrée sur scène de ceux-ci.

¹¹⁵⁴ Pour l'analyse de cette scène, cf. troisième partie, III, 1.3.

¹¹⁵⁵ *Hél.* 445.

¹¹⁵⁶ *Hél.* 452-453.

Le burlesque de la situation tient à ce surprenant rapport de force, qui s'accorde avec le portrait dégradé du héros en haillons : sans ses vêtements qui faisaient sa splendeur (*Hél.* 423 λαμπρὰ ἀμφιβλήματα), sans ses troupes qui faisaient sa gloire (*Hél.* 453 κλεινὰ στρατεύματα), le héros homérique, le roi de Sparte est soudain dépourvu de toute supériorité physique et morale devant une vieille esclave, dont l'âge et le sexe paraissent bien choisis à dessein. Face à la vieille femme bourrue le héros n'en paraît que plus pleutre et pleurnichard, et c'est ce qui a amené les critiques à voir en lui le prototype du *miles gloriosus*. Dans ce contexte, le geste de la vieille présente un élément de comique visuel qui relève en quelque sorte de la farce, déplaçant dans le registre de la violence physique l'impertinence verbale des portiers d'Aristophane¹¹⁵⁷.

On ne saurait pourtant dire qu'il s'agit d'une pure scène de comédie, tant la nature et l'expression de cette violence sont pleinement tragiques. Si la vieille porte la main ou tente de le faire sur plus puissant qu'elle du point de vue des représentations mythiques, du point de vue de la représentation dramatique, la violence s'exerce bien ici, conformément à la norme tragique, sur celui qui se présente comme totalement démuné et faible, si paradoxale soit par ailleurs cette faiblesse. L'expression du geste s'accorde ensuite pleinement, me semble-t-il, avec les modalités d'expression habituelles du geste chez Euripide. On trouve ici un souci de décrire en termes explicites le geste de la portière accompli dans un silence du texte, que l'on opposera aux expressions typiques de la comédie en de telles situations comme οὔτος, τί ποιεῖς ou μαρτύρομαι, et à l'emploi des déictiques, qui attirent l'attention des spectateurs sur l'action jouée tout en la laissant dans une certaine indétermination à la seule lecture du texte¹¹⁵⁸. La formule elle-même ὠθέω βία est une formule récurrente chez Euripide : la menace de la vieille, qui reprend la description du geste par Ménélas (*Hél.* 452 καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βία), répète ainsi presque littéralement celle que profère Créon dans *Médée* (*Méd.* 335 τάχ' ἐξ ὀπαδῶν χειρὸς ὠσθήσῃ βία). C'est dire s'il ne s'agit pas de renversement de type carnavalesque entre personnage de rang royal et esclave, renversement qui n'apparaît du reste pas non plus sur la scène aristophanienne¹¹⁵⁹, mais d'un schéma,

¹¹⁵⁷ Dans les *Acharniens*, si l'esclave d'Euripide est véritablement sorti de la maison pour parler avec Dicéopolis, il se contente ensuite de claquer la porte au nez de Dicéopolis. Dans une séquence des *Guêpes* qui présente un renversement de perspective intéressant à l'égard du mode de relation habituel entre intérieur et extérieur, c'est Bdélycléon qui repousse (le verbe employé est précisément ὠθέω *Vesp.* 196, 199) à l'intérieur de la maison son père qui cherche à en sortir par tous les moyens.

¹¹⁵⁸ cf. M. KAIMIO 1990.

¹¹⁵⁹ Je renvoie ici à l'étude de P. DEMONT (2007) consacrée au seul exemple comique connu d'inversion maître/esclave, celui des *Grenouilles*, où maître et esclave sont « pourtant en situation de compétition et

caractéristique de la tragédie, d'une violence exercée par un serviteur sur ordre du maître¹¹⁶⁰. Toute l'originalité de la scène réside ici dans le fait que l'ordre est antérieur à la séquence et que, le maître n'étant pas présent pour diriger le mouvement d'expulsion, le geste du serviteur acquiert une certaine autonomie que reflète la réaction de Ménélas, avant d'être reformulé de façon plus ambiguë encore par la portière sur le modèle d'un ordre royal de bannissement. Dans cette perspective, attentive à l'expression du geste et aux enjeux tragiques, on parlera donc plus justement avec R. Kannicht d'effet « ironique », plutôt que d'effet comique¹¹⁶¹.

Scène de comédie et expression tragique de la violence ne sont pourtant pas incompatibles et c'est à travers l'écho d'une scène paratragique de comédie qu'elles me semblent se rejoindre. Cette séquence de l'*Hélène* apparaît en effet comme une reprise au second degré d'un motif euripidéen, dont il nous manque malheureusement l'original, par le biais de la scène comique qui l'a utilisé à ses propres fins. Cette interprétation se fonde en premier lieu sur la réaction de la vieille portière à l'arrivée de Ménélas : alors qu'il est vêtu de lambeaux de voiles qui font de lui, selon sa propre description dans son monologue d'entrée, l'image même du naufragé, c'est un Grec (*Hél.* 440 Ἕλληγν πεφυκώς) disposé à importuner ses maîtres (*Hél.* 439), en d'autres termes, un mendiant, qu'elle identifie d'emblée en lui. Dans cet effet de reconnaissance me semble nommée la figure de Télèphe, qui cherchait quant à lui à être considéré comme Grec et comme mendiant pour susciter la pitié¹¹⁶². Nous en sommes malheureusement réduits à des conjectures concernant la reconstitution de l'intrigue du *Télèphe* d'Euripide, et notamment de la seconde partie du prologue où devait se produire une rencontre entre le héros et Clytemnestre. Peut-on penser que cette rencontre était précédée et provoquée par une altercation entre le héros et un gardien bourru à la porte du palais, dont notre séquence de l'*Hélène* se présenterait comme une reprise ? Cette hypothèse, proposée par Hartung et reprise par la plupart des commentateurs de la pièce, se fonde de plus, comme l'écrit F. Jouan qui y voit l'« explication la plus naturelle de la venue de Clytemnestre »¹¹⁶³, sur

d'équivalence beaucoup plus que dans un rapport hiérarchique d'autorité », situation qu'il explique d'après le contexte idéologique et historique de l'époque classique.

¹¹⁶⁰ Remarquons que si la violence consistant à se saisir d'un opposant ou à l'emmener de force est généralement exercée par des serviteurs muets sur la scène tragique, des raccourcis dans l'expression font bien apparaître leur maître comme l'auteur de la violence (cf. *Andr.* 427, *Héc.* 1120-1122, *Ion* 1402 et 1410). La violence directe est rare et donc d'autant plus frappante.

¹¹⁶¹ R. KANNICHT 1969, *comm. ad loc.*

¹¹⁶² Dans le prologue de la pièce d'Euripide, Télèphe rappelle que s'il commandait aux troupes mysiennes lorsqu'il a été blessé par la lance d'Achille, il est Grec, puis annonce qu'il s'est déguisé en mendiant pour cacher son identité aux Grecs qui le prennent pour un Mysien et susciter leur pitié. Cf. fr. 1(696 Kn. 102 A.), v. 14, fr. 2 (697 Kn. 103 A.) et 3 (698 Kn. 104 A.).

¹¹⁶³ F. JOUAN 2002, p. 99.

l'existence de deux scènes parallèles dans les *Acharniens* et les *Thesmophories*. Or, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, les modalités d'une telle séquence à la porte du palais sont différentes dans la tragédie et dans la comédie, ne peut-on émettre une autre hypothèse, selon laquelle la scène de l'*Hélène*, tout en rappelant peut-être un appel de Télèphe à la porte du palais de Clytemnestre et l'apparition fugitive d'un portier¹¹⁶⁴, développerait la scène qu'Aristophane a composée à partir de son *Télèphe* dans les *Acharniens* et où un rôle plus consistant est déjà accordé à l'esclave qui ouvre la porte, dans le pur registre de la comédie où l'entrée en scène du maître est préparée par celle de son serviteur ? Il est des échos verbaux entre l'*Hélène* et les *Acharniens* qui vont en ce sens : la formule employée par la vieille portière pour congédier Ménélas (*Hél.* 443 ἄπελθ') reprend une formule répétée dans un style de moins en moins élevé par l'Euripide d'Aristophane¹¹⁶⁵, tandis que l'expression qui marque son agacement (*Hél.* 452 ὀχληρὸς ἔσθ' ὦν) apparaît forgée à partir d'expressions récurrentes analogues dans la scène comique¹¹⁶⁶. L'effet d'insistance produit par ces formules chez Aristophane suggérant une origine euripidéenne, pourrait-il s'agir de la formule finale par laquelle Clytemnestre congédierait Télèphe ? En ce cas, la scène de l'*Hélène* ne ferait pas directement écho à la scène du *Télèphe* mais il semblerait qu'en voulant reprendre après Aristophane le motif du héros mendiant en haillons, Euripide ait exploité le procédé comique qui prépare la mise en scène du motif paratragique dans les *Acharniens*, l'esclave qui représente son maître, en reportant sur lui le langage du maître absent qui ne sortira donc pas du palais. L'on pourrait ainsi voir dans la reprise euripidéenne une façon de prendre le contre-pied de la séquence où Aristophane tournait en dérision les procédés matériels utilisés par Euripide pour susciter la pitié : Ménélas, qui a pourtant déjà tout l'aspect pitoyable d'un pauvre marin, n'obtient, à la différence de Dicéopolis, aucun des dons matériels qu'il attendait de la part des riches habitants du palais (*Hél.* 428-436), et il ne lui est même pas laissé le loisir de les réclamer : sans que sa tenue ou ses plaintes provoquent la moindre pitié chez son interlocutrice, il est d'emblée repoussé *manu militari* par la portière, contrairement à l'Euripide aristophanien qui s'en tient à des formules verbales d'énervement avant d'ordonner la fermeture des portes à l'esclave qui, auparavant, les avaient déjà fermées de lui-même au nez de Dicéopolis, sans plus de violence. Ainsi se trouve désamorcée à l'ouverture de la pièce la

¹¹⁶⁴ L'existence d'une telle séquence est même contestée par CL. PREISER 2000, p. 76-80.

¹¹⁶⁵ *Ach.* 449 τουτὶ λαβῶν ἄπελθε λαίνων σταθμῶν, *Ach.* 458 ἄπελθέ νύν μοι, *Ach.* 465 ἄπελθε ταυτηγὶ λαβῶν.

¹¹⁶⁶ *Ach.* 456 λυπηρὸς ἔσθ' ὦν, *Ach.* 460 ἔσθ' ὀχληρὸς ὦν, *Ach.* 471-472 καὶ γὰρ εἰμ' ἄγαν ὀχληρὸς.

pitié ordinairement suscitée par l'apparition d'un héros en haillons, dans un renversement ironique à l'égard de la paratragédie d'Aristophane qui dit bien d'une part la recherche euripidéenne de nouveaux effets dans le traitement de ses propres motifs et qui permet d'autre part de faire passer l'exercice de la violence sur la scène tragique, ainsi colorée par le burlesque de la situation. Ce n'est qu'ensuite, dans un second temps, lorsque Ménélas en vient à s'informer sur le pays et ses habitants, que la scène reprend sa fonction informative conforme au schéma tragique : notons alors l'adoucissement final de la vieille portière et la prise de distance finale à l'égard des intérêts de son maître qui la font entrer dans un rôle de serviteur tragique traditionnel et permettent de clore la scène, laissant Ménélas en possession de l'information décisive pour la poursuite de l'action tragique.

Euripide a ainsi audacieusement exploité sur la scène tragique des éléments stylistiques et des motifs scéniques empruntés à la comédie, qu'il a développés et intégrés à la matière de ces deux pièces au point de donner à la violence exercée sur scène une résonance tout à fait nouvelle : d'ambiguë dans l'*Oreste* où le décalage d'ordre paratragique dans le traitement du motif et la forme nouvelle de l'échange se détachent sur fond de violence gratuite et inquiétante, le comique cohabitait avec le tragique, elle prend dans l'*Hélène* la forme d'une libre variation tragique sur un motif comique, dans laquelle prédomine l'ironie et le burlesque.

3.2. Gestes du travestissement dans les Bacchantes

Tout autre est en revanche l'effet produit par le détournement sur la scène tragique du second motif de comédie que nous étudierons ici. Il s'agit des gestes du travestissement mis en scène dans les *Bacchantes* qui portent à un degré nouveau l'intérêt pour le costume que nous avons souligné dans le geste de rejeter un accessoire inapproprié, en dévoilant désormais jusqu'à la présence du costumier¹¹⁶⁷.

Dans cette pièce inclassable et étonnante à plus d'un titre, les emprunts à la comédie ancienne en général – que ce soit pour le vocabulaire, les modalités d'action ou les techniques de mise en scène – ont été relevés et analysés dans une perspective métathéâtrale par H. Foley¹¹⁶⁸. Les analogies thématiques et structurelles qu'elle révèle plus précisément avec

¹¹⁶⁷ Cette analyse correspond au second point de ma présentation lors du colloque international « Corps en jeu », organisé par M.-H. GARELLI et V. VISA-ONDARÇUHU à l'Université de Toulouse II-Le Mirail (9-11 octobre 2008). Elle est publiée dans I. MARCHAL-LOUËT 2010, p. 213-219.

¹¹⁶⁸ Je renvoie aux analyses d'H.P. FOLEY 1985, selon laquelle la mort de Penthée se présente comme une sorte de

les *Thesmophories* d'Aristophane, représentées en 411, ont été interprétées par R. Saetta Cottone comme le signe d'une réponse d'Euripide aux critiques que lui a adressées Aristophane dans sa comédie, soumettant ainsi la dimension métathéâtrale de la pièce à la mise en évidence d'une rivalité poétique personnelle entre les deux auteurs dramatiques¹¹⁶⁹. En relevant à la suite de V. Di Benedetto les échos très précis qui se font entendre entre la séquence du déguisement du parent chez Agathon et celle du travestissement de Penthée, et qui font apparaître la scène des *Thesmophories* comme le modèle de la séquence du quatrième épisode des *Bacchantes*¹¹⁷⁰, je me propose pour ma part, sur un plan formel, d'examiner les conséquences de cet emprunt sur l'effet dramatique produit par le geste.

La scène tragique a pour point de départ – à l'instar des reprises paratragiques d'Aristophane – « une analogie ponctuelle entre l'intrigue comique et l'intrigue tragique », pour reprendre la formule de C. Hunzinger dans son article « Aristophane, lecteur d'Euripide »¹¹⁷¹. Nous pouvons renverser et développer les termes de ce titre. C'est Euripide qui apparaît ici comme le lecteur-spectateur d'Aristophane, tant le projet de Dionysos, tel qu'il l'expose à la fin du troisième épisode, transpose fidèlement le plan d'Euripide dans les *Thesmophories*. Afin de pénétrer dans une assemblée de femmes célébrant un culte divin et d'épier (le même terme *κατάσκοπος* revient aux vers 588 des *Thesmophories* et 916 des *Bacchantes*) leurs discours et leurs actes, Penthée, comme le parent, doit revêtir un costume féminin (*Bacch.* 828 *στολήν θῆλυν / γυναικός Thesm.* 92) pour passer *incognito* (*λάθρα Bacch.* 817, *Thesm.* 92), de peur qu'étant reconnu, il ne périsse misérablement (*Bacch.* 823, *Thesm.* 203).

Or les échos ne se limitent pas à l'exposition de l'action, ils imprègnent de façon précise la mise en scène des gestes effectués pour se travestir et c'est ce qui m'intéressera ici. Les gestes des personnages sont en effet décrits avec une précision extraordinaire tant dans le quatrième épisode des *Bacchantes* (*Bacch.* 928-944) que dans les *Thesmophories* (*Thesm.* 249-268). Il s'agit dans l'un et l'autre cas d'ajuster avec soin les différentes parties du

« *play-within-the-play* », où Dionysos est tour à tour *didaskalos*, chef de chœur, costumier, machiniste, acteur et spectateur, et fait ainsi la démonstration théâtrale de sa divinité. La présence d'éléments de comédie au sein de la pièce serait ainsi le signe de la nature ambivalente du dieu, qui dissout et transcende les limites entre les genres et aurait pour conséquence de brouiller l'effet dramatique entre rire et pitié jusqu'aux dernières scènes de la pièce.

L'interprétation métathéâtrale des *Bacchantes* a été contestée par W. KULLMANN 1993.

¹¹⁶⁹ R. SAETTA COTTONE 2009.

¹¹⁷⁰ V. DI BENEDETTO 2007, p. 41-42.

¹¹⁷¹ C. HUNZINGER 2000, p. 99-110.

costume féminin : à la question répétée du parent « ça m'ira ? » (*Thesm.* 260, 263 ἄρ' ἀρμόσει μοι;) répondent l'ajustement initial (*Bacch.* 929 καθήρμοσα) de la chevelure de Penthée qu'a dérangé la danse, et l'inquiétude exprimée par le jeune homme de ne pas porter convenablement la robe et le thyrses. Penthée comme le parent s'en remettent entièrement à leur costumier (*Bacch.* 934, *Thesm.* 212-217), qui se charge d'« arranger » le drapé de leur robe – le même verbe καταστέλλω se trouve employé au vers 933 des *Bacchantes* et 256 des *Thesmophories* –, tandis que les gestes et mouvements exécutés, totalement insolites sur la scène tragique – comme lever la tête¹¹⁷² (*Thesm.* 230 κἀνάκυπτε, *Bacch.* 933 ὄρθου κάρρα), ou passer un accessoire – sont soulignés de la même manière par la particule ἰδού (*Bacch.* 934, *Thesm.* 255). J'observerai enfin comme le texte tragique porte en creux la trace de l'exécution scénique, à travers les irrégularités de la distichomythie, ainsi que le suggère justement R. Seaford¹¹⁷³, avec un vers de trop pour Dionysos au vers 929, un vers de moins pour Penthée au vers 934. C'est ainsi que le texte tragique dirige et libère tout à la fois le jeu scénique qui peut se développer dans les blancs du texte, comme cela se produit fréquemment dans la comédie ancienne.

Dans ces deux séquences, les jeux de scène autour du corps et de sa transformation, que souligne la parole tragique ou comique, constituent le ressort de l'effet dramatique. Mais quel est précisément l'effet provoqué par la reprise sur la scène tragique de ces gestes de comédie ? Si Euripide a ici incontestablement, dans sa recherche de nouveaux effets tragiques, élargi le répertoire gestuel de la tragédie, peut-on dire que la présentation de ces gestes est comique ? Je suggérerai que, de même qu'Aristophane, comme l'a bien analysé C. Hunzinger¹¹⁷⁴, a pu s'approprier tout d'abord dans les *Acharniens* des procédés spectaculaires imaginés par Euripide autour du costume et des accessoires de Télèphe pour « développer ensuite à l'extrême les potentialités comiques du déguisement tragique » dans la scène chez Agathon dans les *Thesmophories*, ou qu'il a pu faire siens et transformer en gestes comiques des gestes euripidéens comme celui de menacer d'exécuter un nourrisson enlevé à sa mère, également emprunté au *Télèphe*, de même Euripide a trouvé dans le texte comique

¹¹⁷² L'emprunt à la comédie explique la place à part qu'occupe ce mouvement dans le répertoire euripidéen de gestes scéniques, alors que les autres mouvements de tête mettent principalement en jeu, nous l'avons vu, le regard et à travers lui la relation entre deux personnages.

¹¹⁷³ R. SEAFORD 1996, *comm. ad loc.*

¹¹⁷⁴ C. HUNZINGER 2000, p. 109. Encore une fois, la perte de larges pans du *Télèphe* nous empêche malheureusement de mesurer la précision des emprunts lexicaux au modèle tragique. Il semble en tout cas hors de doute que le héros entrait en scène dans le prologue déjà déguisé en mendiant.

des suggestions de mise en scène, qu'il a ensuite ré-exploitées dans le cadre tragique, selon les conventions de la tragédie : nous verrons que leur effet s'en trouve ainsi profondément déformé au moment même où se font entendre l'écho et la référence comiques.

Si Euripide a repris de toute évidence dans les *Bacchantes* la scène des *Thesmophories*, il faut tout d'abord observer que du texte comique au texte tragique se sont opérés une sélection et un déplacement de gestes. Sélection au sens où bien sûr est supprimé tout geste obscène qu'appelle dans la comédie ancienne le travestissement d'un homme en femme, sous l'autorité qui plus est d'un efféminé comme Agathon, et où sont passés sous silence les détails les plus triviaux (chaussures, soutien-gorge...) pour ne retenir que les plus symboliques (le port de la mitre et de la ceinture, qui sont des accessoires typiquement féminins). Déplacement car dans la tragédie, les changements de costume, qui sont d'ailleurs rares, ont toujours lieu hors-scène. De fait le travestissement s'effectue bien dans les *Bacchantes* à l'écart des regards, dans le palais, ainsi que l'a fait remarquer D. Auger¹¹⁷⁵, et il ne s'agit que de réajuster sur scène un costume déjà revêtu hors-scène. Or il me semble que cette convention tragique, en apparence respectée, se trouve doublement minée. C'est l'œuvre de la parole tragique d'une part, car Dionysos a déjà, à la fin de l'épisode précédent, donné à voir, en les détaillant verbalement, les gestes par lesquels il déguisera Penthée à l'intérieur du palais :

- ΔΙ. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων εἴσω μολών.
ΠΕ. τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει.
ΔΙ. οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ;
ΠΕ. στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρωτ' ἐμὸν βαλεῖν;
ΔΙ. κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.
ΠΕ. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
ΔΙ. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσται μίτρα.
ΠΕ. ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
ΔΙ. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας.

Dionysos. – C'est moi qui t'habillerai, à l'intérieur du palais.

Penthée. – De quel costume ? Un costume de femme ? Cela me fait honte !

Dionysos. – Tu ne désires plus ardemment être spectateur des ménades ?

¹¹⁷⁵ D. AUGER 1983, p. 72-73.

Penthée. – Mais de quel costume prétends-tu me vêtir ?

Dionysos. – Je commencerai par dénouer et laisser flotter tes cheveux.

Penthée. – Quel second élément complètera ma tenue ?

Dionysos. – Une robe longue et sur ta tête, un bandeau.

Penthée. – Outre cela m'imposeras-tu autre chose ?

Dionysos. – Oui, le thyrsos dans ta main, ainsi qu'une peau de faon tachetée.¹¹⁷⁶

C'est d'autre part l'œuvre de l'écho comique : ces gestes normalement dérobés à la vue sont ensuite comme rejoués sur scène puisque les gestes de rectification du costume dans les *Bacchantes* renvoient aux gestes du déguisement lui-même dans les *Thesmophories*, mettant ainsi en relief de façon tout à fait inhabituelle dans la tragédie le procédé comique du travestissement.

S. Saïd a ensuite fort justement opposé l'inadéquation entre le corps « réel » du personnage comique et son travestissement, toujours imparfait et exploité comme tel, à l'efficacité du déguisement tragique qui crée l'illusion au sein de l'intrigue dramatique¹¹⁷⁷. Alors que le parent d'Euripide, au terme des opérations, se voit dans le miroir comme un efféminé (*Thesm.* 235) et n'est femme que par son aspect extérieur (*Thesm.* 267 γυνή τὸ γ' εἶδος), Penthée « vêtue d'une toilette de femme, de ménade, de bacchante » (*Bacch.* 915 σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων) non seulement a l'allure physique (*Bacch.* 917 μορφή) d'une fille de Kadmos mais tous ses gestes montrent également, comme le constate Dionysos, qu'il a changé d'esprit, de caractère (*Bacch.* 944 μεθέστηκας φρενῶν) et s'identifie pleinement, physiquement, à son nouveau personnage féminin de ménade. Il dit avoir secoué furieusement la tête en dansant dans le palais (*Bacch.* 930-931), on le voit attentif à réajuster sa ceinture, contrôler le tombé de sa robe en regardant par-dessus son épaule (*Bacch.* 937-938) et brandir le thyrsos dans la main droite en levant le pied gauche (*Bacch.* 941-944)¹¹⁷⁸. Tel est le pouvoir du costume dionysiaque, qui transforme celui qui le revêt en fidèle du dieu, ainsi que l'illustre déjà la scène de Cadmos et Tirésias. Et s'il est vrai que ce pouvoir s'exprime en termes théâtraux dans les *Bacchantes*¹¹⁷⁹, Penthée est bien devenu

¹¹⁷⁶ *Bacch.* 827-835.

¹¹⁷⁷ S. SAÏD 1987, p. 217-248.

¹¹⁷⁸ Pour une comparaison entre l'iconographie de la danse des Ménades avec le vocabulaire employé par Euripide dans les *Bacchantes*, cf. M.-H. DELAUAUD-ROUX 1995 (en particulier, p. 43-44) : elle fait apparaître la spécificité de chaque mode de représentation (« les sources littéraires ont accordé plus d'importance à certains pas et certains gestes, tandis que les artistes céramistes ont privilégié parfois d'autres mouvements »).

¹¹⁷⁹ Cf. H.P. FOLEY 1985 et C. SEGAL 1985.

dans la pièce de Dionysos l'acteur qu'il refusait d'être dans le premier épisode, un acteur consciencieux répétant gestes et attitudes pour incarner au mieux son rôle.

Or, comme nous l'avons déjà souligné dans la scène de Cadmos et Tirésias, ce sont ces gestes si soigneusement détaillés qui sont essentiels dans notre séquence, car ils réintroduisent un décalage visuel entre le personnage et sa nouvelle identité, un écart que ne suffit pas à dénoncer le costume sur la scène tragique, en l'absence de contradiction évidente entre signes de virilité et signes de féminité comme dans le travestissement comique¹¹⁸⁰. C'est en effet par la gestuelle que se manifeste le contraste entre l'attitude masculine, guerrière que Penthée affichait auparavant si violemment à l'égard de Dionysos et ses fidèles, et ce nouveau comportement féminin, contraste qui est souligné par des échos verbaux précis. L'homme qui voyait dans le premier épisode avec honte son aïeul « animé d'un transport bachique » (*Bacch.* 251 βακχεύοντ') et annonçait qu'il punirait l'étranger de « secouer sa chevelure en arrière » (*Bacch.* 240 ἀνασειόντ' ἀ τε κόμας), justifie le désordre de la sienne par l'ardeur de sa danse (*Bacch.* 931 βακχιάζων) dont il décompose verbalement le mouvement pour se montrer « secouant la tête en avant puis en arrière » (*Bacch.* 930-931 προσείων ἀνασειών τ'). Celui qui, ensuite, repoussait violemment tout contact physique par crainte d'une contamination mais enchaînait dieu et ménades dans des liens (le verbe ξυνάπτειν est repris en un sens négatif au vers 546), menaçait l'étranger de couper sa chevelure bouclée et de lui arracher son thyrsos, s'est laissé dénouer la chevelure et mettre un thyrsos en main. Il se soumet désormais totalement à la main et au contact du dieu qui lui arrange sa toilette :

ἰδοῦ, σὺ κόσμηι· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ

« Voilà, à toi d'arranger ça : je te suis voué. »¹¹⁸¹

Comiques au sens où ils soulignent un écart en transposant certains codes de la comédie sur la scène tragique, ces gestes ont pourtant une pleine valeur tragique, préfigurant le dénouement de la tragédie. Ils donnent en effet à voir l'inversion du rapport de forces entre le dieu et le *theomachos* : plus encore que le costume revêtu, c'est la gestuelle ici déployée qui, pour reprendre les mots de D. Auger, « montre que le dieu manifeste son emprise sur son adversaire en posant la main sur lui¹¹⁸² ». La dimension rituelle de la scène, cela a été bien

¹¹⁸⁰ Sur les signes de virilité et de féminité dans la représentation comique et tragique, cf. S. SAÏD 1987.

¹¹⁸¹ *Bacch.* 934

¹¹⁸² D. AUGER 1983, p. 69.

souligné, est en effet explicitée par le verbe ἀνάκειμαι (*Bacch.* 934) qui consacre véritablement le corps que Penthée abandonne à la volonté du dieu comme offrande religieuse. C'est ainsi que les gestes accomplis pour rectifier la parure nomment le but réel de la procession conduite par Dionysos (*Bacch.* 965, 1047 πομπός) comme un sacrifice – humain ou animal, la frontière est floue dans le culte dionysiaque – et donnent une autre gravité à cette scène de coquetterie : il importe que la victime soit belle pour que le sacrifice soit agréable au dieu. D'autre part, en brisant l'intégrité physique si jalousement défendue par Penthée jusque là, F. Zeitlin l'a bien montré, le dieu qui touche celui qui lui résiste au front, à la taille, aux chevilles, anticipe le *sparagmos* et la violence exercée par les « mille mains » μυρία χέρια (*Bacch.* 1109) des ménades¹¹⁸³. Un renversement tragique donc, qui, à défaut de susciter réellement la pitié pour un héros particulièrement agressif et enragé, fait affleurer à l'égard d'un Penthée qui n'a pas conscience de la double signification des mots prononcés et des gestes accomplis, l'ironie tragique à la surface comique¹¹⁸⁴.

Un autre ton entre encore dans la composition de l'effet déjà ambigu de ces gestes faisant écho à des gestes comiques mais dotés d'une signification tragique. Il s'agit de l'écho, au sein même de l'œuvre d'Euripide, qu'ils font entendre avec des gestes décrits sous forme narrative plusieurs années auparavant dans *Médée*¹¹⁸⁵. Le mouvement de Penthée pour mesurer la longueur de sa robe (*Bacch.* 937-938) reproduit en effet fidèlement celui de Glaukè, la jeune princesse de Corinthe prise au piège de sa coquetterie : ayant revêtu le vêtement (*Méd.* 1159 πέπλους ποικίλους) offert par Médée et posé la couronne d'or sur ses boucles (*Méd.* 1160 ἀμφὶ βοστρύχοι), elle est décrite par le messager arrangeant longuement sa coiffure (*Méd.* 1161 σχηματίζεται κόμην) et jetant à maintes reprises des regards par-dessus son épaule tout en soulevant le talon pour observer la façon dont tombe sa robe quand elle marche (*Méd.* 1165-1166 πολλὰ πολλάκις / τένοντ' ἐς ὀρθὸν ὄμμασι

¹¹⁸³ F. ZEITLIN 1996, p. 352 : « *In contrast, it is Pentheus, dressed as a woman, who makes the first discovery of his corporeal self. Before this he has defended himself militantly against any touch of the other. Now he allows Dionysos to make contact with his body and, in a grotesque parody of female coquetry, is eager for the god to adjust the details of his costume and to arrange the stray locks of hair peeping out from beneath the snood (Bacchae 925-38). With this laying on of hands, Dionysos breaches that physical integrity so prized by the male and prepares Pentheus for the terrible sequel, when the voyeur, coming as a spectator to see what he imagines are the women's illicit physical contacts with others, is himself exposed to view, his body becoming instead the focus of their ministering hands. Then they indeed touch his body, and in the strength induced by their maenadic state they easily tear it apart in the literal act of sparagmos* ».

¹¹⁸⁴ Je détourne ici l'expression de B. SEIDENSTICKER (1978, p. 317-318), qui définit cette « surface comique » en termes d'effet comique sur les spectateurs : « *the variety and vividness of the scenic action [...] is the essential factor of the comic in this scene* ».

¹¹⁸⁵ Cf. R. SEAFORD 1996, *comm. ad loc.*

σκοπουμένη). Le sourire qu'adresse la jeune fille à l'image que lui renvoie son miroir (*Méd.* 1162 προσγελῶσα) n'est pourtant qu'un prélude à l'horreur. Cette gracieuse scène en médaillon n'est développée que pour amplifier l'effet du « terrible spectacle » qui va suivre (*Méd.* 1167 δεινὸν θέαμα). Le spectateur le sait, car Médée, comme Dionysos, a par avance dévoilé le sort fatal de sa victime : « si elle prend la parure et en couvre son corps, elle périra atrocement, et avec la jeune femme, quiconque la touchera » (*Méd.* 787-788). C'est ainsi par leurs gestes, portés du récit à la scène, que se dévoile la parenté tragique entre Glaukè et Penthée, inconscients acteurs de leur propre mort.

Or, à la différence de ces références tant tragique que comique – et c'est bien en cela qu'Euripide semble dans cette pièce emprunter une troisième voie –, cette tenue si soigneusement rectifiée sur scène est en réalité presque accessoire, et a un rôle plus symbolique que véritablement dramatique. V. Di Benedetto a justement observé qu'à l'exception du bandeau, qu'ôte en vain Penthée dans l'espoir que sa mère le reconnaisse (*Bacch.* 1115-1116), il n'est plus fait aucune allusion dans la suite de la tragédie et notamment dans le récit du messager au déguisement de femme que porte le jeune homme. Le travestissement féminin s'est effacé derrière la métamorphose animale : Penthée, immédiatement dévoilé au masculin par Dionysos comme τὸν γέλων τιθέμενον (*Bacch.* 1080-1081), n'est vu par Agavé que comme un « fauve » (*Bacch.* 1108 θήρ). Ainsi, non seulement le déguisement de Penthée ne retarde pas un instant son châtement, contrairement à ce qui se passe dans les *Thesmophories* où le *quiproquo* comique constitue longuement le ressort de l'action dramatique, mais comme oublié, il ne joue, contrairement à la parure mortelle de Médée, aucun rôle direct dans la punition tragique. Il semble entièrement destiné à produire dans l'instant un effet spectaculaire, en donnant à voir la métamorphose soudaine de Penthée en ménade. Continuent en revanche à résonner dans l'esprit des spectateurs les gestes qui, avant même l'accomplissement du *sparagmos*, ont donné leur sens tragique à ce costume, nommant sous le costume de femme le vêtement sacrificiel de l'animal et, ainsi que l'annonçait Dionysos, la « parure avec laquelle il ira dans l'Hadès, égorgé par les mains de sa mère » (*Bacch.* 857-858).

Comment qualifier pour résumer cet effet mêlé, produit par la surimpression de gestes de comédie et de gestes de tragédie, au service d'enjeux pleinement tragiques ? Il n'est plus

rien de burlesque dans cette scène des *Bacchantes* et il me semble qu'aucune de nos catégories modernes ne nous permet véritablement de souligner la provenance comique d'un motif qui, pleinement intégré à la tragédie, perd sur la scène tragique l'univocité de son effet. Même le tragi-comique, qui dit plutôt la neutralisation réciproque et l'interchangeabilité de la comédie et de la tragédie, ne saurait rendre compte de cette imbrication de l'effet de nature comique dans l'effet tragique¹¹⁸⁶.

Reste donc à réaffirmer la compatibilité du rire et du tragique, l'existence d'une forme de comique qui renforce et redéfinit le tragique au lieu de le miner et de le dissoudre. Je conclurai donc l'étude de cette séquence en reprenant l'analyse très fine et juste qu'A. Beltrametti fait de la question du rire dans les *Bacchantes*, qui n'a rien de commun avec le rire libérateur de la comédie¹¹⁸⁷. Si le rire est un motif disséminé dans tout le texte de la tragédie, du rire de Penthée, rire de dérision, au rire de Dionysos, expression énigmatique d'une joie rituelle, faite de sérénité, d'état de suspension, mais qui se traduit dans des formes de violence absolue, elle souligne à juste titre comme le choix d'une représentation comique aujourd'hui pour une telle séquence relève de la *lectio facilior*, soulignant au contraire le pouvoir de « métabolisation » de la tragédie d'Euripide :

*« La tragedia postrema, ai limiti del tragico e dei limiti dello spettacolo tragico, se ricorre al modulo tipico della commedia, non lo fa per segnalare la propria crisi, ma metabolizzando senza residui anche la commedia, suscitando angoscia anche intorno a ciò che aveva fatto sempre e inercialmente ridere, come il travestimento e lo scambio intersessuale. »*¹¹⁸⁸

Tels sont les jeux d'écart qu'Euripide a introduits dans la mise en scène du geste dans ses dernières pièces, puisant tant dans les motifs gestuels qu'il a développés tout au long de sa carrière que dans les motifs des comédies d'Aristophane, et créant de ce fait des effets ambigus, des lignes de fractures de plus en plus grandes dans la représentation d'un corps tragique en perpétuelle transformation sous les déplacements de l'expression poétique. Or le même mouvement d'expérimentation qui porte le geste aux limites du tragique et redéfinit

¹¹⁸⁶ Cf. P. PAVIS 2009 (1996), s.v. « tragi-comique ».

¹¹⁸⁷ A. BELTRAMETTI 2007, p. 163 : « Credo che sia il tempo di pensare le *Baccanti* come il testo esemplare della tragedia che, quando evoca il riso, non fa la commedia e, quando fa la commedia (adotta moduli comici), non fa ridere e neppure sorridere ».

¹¹⁸⁸ A. BELTRAMETTI 2007, p. 166.

celui-ci, va jusqu'à le porter dans deux des dernières pièces du poète aux limites de la représentation dramatique : nous verrons que se poursuit en cela une sorte d'émulation poétique formelle avec Aristophane, qui semble avoir aiguisé en quelque sorte chez Euripide la conscience de ses propres moyens artistiques¹¹⁸⁹.

III. Le geste dramatique aux limites de la représentation dramatique

Je voudrais examiner dans ce dernier chapitre une ultime forme de déplacement autour d'un motif gestuel qui met en question les codes eux-mêmes de la représentation dramatique, et porte le geste aux limites du spectacle tragique composé du geste et de la parole. Nous nous intéresserons à deux véritables défis dramaturgiques qui touchent à la représentation scénique de la violence et à celle des conséquences de cette violence dans le cas particulier du cadavre mis en pièce.

Nous avons parlé jusqu'ici soit du caractère irreprésentable de la violence meurtrière tragique et des stratégies dont ont usé les poètes pour la donner à voir, soit de la violence scénique dans des épisodes burlesques, violence qui sert des enjeux tragiques mais dont l'effet est mitigé par les décalages ironiques ou burlesques. Selon une convention qui se déduit des textes tragiques eux-mêmes, et dont font état les scholies¹¹⁹⁰, meurtres et sacrifices sont accomplis hors-scène avant d'être rapportés sous forme narrative et, dans le cas du meurtre, seul le résultat est montré aux spectateurs lorsque le ou les cadavres sont ramenés sur scène pour glorifier ou déplorer l'acte commis. Si peuvent être représentés sur scène agonies (pensons à l'agonie d'Alceste, à celle d'Hippolyte) et même suicides (songeons au suicide d'Évadné, à celui d'Ajax chez Sophocle, qui ne laisse toutefois de présenter des difficultés considérables pour une reconstitution du geste de l'acteur¹¹⁹¹), il semble ainsi que l'on n'y puisse donner la mort à autrui. Est-ce en raison de contraintes esthétiques et pratiques, ou d'un véritable tabou religieux que de tels actes sont bannis de la scène tragique ? Cette question

¹¹⁸⁹ J'aurais ainsi tendance à voir dans ces références réciproques entre Euripide et Aristophane non pas un dialogue personnel d'auteur à auteur, sur le mode de l'attaque, comme le propose R. SAETTA-COTTONE (2009), mais le principe d'une émulation créatrice, qui se nourrit du traitement poétique proposé par l'autre pour en tirer d'autres effets.

¹¹⁹⁰ Citons par exemple la scholie au v. 815 de l'*Ajax* de Sophocle où sont mis en avant l'innovation dramaturgique que représente la représentation sur scène du suicide du héros, rapporté par un messager chez Eschyle, et l'effet frappant ainsi créé, et la scholie au v. 484 de l'*Hécube* où il est précisé que si le sacrifice de Polyxène a été soustrait aux yeux des spectateurs, c'est parce qu'« un tel spectacle leur aurait été pénible » (ἡνιάθησαν γὰρ ἂν ὁρῶντες τοιαύτην θέαν).

¹¹⁹¹ Sur les insolubles problèmes de mise en scène que pose le suicide d'Ajax, cf. P. DEMONT 2008.

fort discutée a été examinée avec mesure par J.M. Bremer qui, après avoir envisagé le problème du point de vue de la règle des trois acteurs, de la répugnance du public (argument des scholiastes), et du tabou penche pour sa part pour ce dernier, explication la plus convaincante à ses yeux du paradoxe selon lequel « *tragedy while focusing on death, eschews its actual presentation* »¹¹⁹². Ceux qui, tel B. Deforge, refusent l'existence de ce tabou autant qu'un principe esthétique fondé sur la bienséance semblable à celui que formulèrent Horace et Boileau, mettent en avant les difficultés d'ordre pratique et arguent de ce que la réalisation scénique d'un acte de violence dans toute sa crudité peut finalement en fausser l'effet et qu'une présentation indirecte est d'autant plus frappante que précisément rien n'est montré¹¹⁹³.

Quelles que soient les raisons de cette convention dramatique, celle-ci est par nature vivante et nous avons vu dans le second chapitre les diverses façons dont les dramaturges ont joué avec les limites de l'espace visible ainsi qu'avec les ressources de la parole poétique. Je voudrais ici montrer avec quelle audace Euripide a exploré de nouvelles voies théâtrales dans deux de ses dernières pièces. Dans l'*Oreste*, il a porté à un point de tension unique la représentation tant verbale que visuelle du geste meurtrier, en jouant des différents plans de description du geste, narratif, discursif et scénique pour mettre en scène le meurtre sur le point d'être réalisé. Dans les *Bacchantes*, il a mis à l'épreuve de façon radicale le lien entre parole poétique et spectacle dramatique autour de la mise en scène du corps en morceaux.

1. Geste meurtrier en suspens et σχῆμα de la violence dans l'Oreste

1.1. Première formulation du geste meurtrier : le plan de vengeance

Alors que la première partie de l'*Oreste* était placée sous le signe de la *φιλία*, fraternelle puis amicale, incarnée dans des gestes d'assistance concrètement développés sur la scène, on assiste dans la seconde partie de la pièce à un véritable déchaînement de violence à partir de la condamnation à mort qu'en une rupture notable avec la solution proposée par Eschyle dans les *Euménides*, l'assemblée du peuple thébain vote contre les enfants d'Agamemnon, leur refusant tout espoir de salut par la réintégration pacifique au sein de la communauté civique. Il s'agit donc d'une violence éminemment dramatique, qui, à la différence des autres épisodes de la légende d'Oreste, n'est pas initialement déterminée par des

¹¹⁹² J.M. BREMER 1976, p. 37-42. Il est suivi par J. JOUANNA (1992, p. 421) qui parle d'« une sorte de tabou, qui n'est jamais formulé, mais jamais transgressé », et selon lequel ne peut être représenté « le versement du sang, qu'il s'agisse d'un égorgement rituel ou d'un meurtre ».

¹¹⁹³ B. DEFORGE 1997, p. 11-30.

données mythiques, mais qui, détournant l'héritage eschyléen, s'inscrit, pour reprendre les analyses d'E. Medda que nous avons déjà utilisées¹¹⁹⁴, dans la continuité du développement, à l'intérieur de la pièce, des motifs gestuels liés à la *φιλία* et naît directement de leur frustration. Les véritables instigateurs de la violence sont en effet Pylade et Electre qui, n'ayant pas pu sauver Oreste par l'assistance et les soins dictés par la *φιλία* n'envisagent plus que la violence et la vengeance à l'égard de Ménélas, traître à ses *φίλοι*.

L'effet de rupture se traduit par la soudaine explosion au sein du langage des termes *ξίφος* et *φάσγανον*, quasi absents de la première moitié de la tragédie. Toutes les indications scéniques concouraient en effet jusque là à présenter l'image d'un Oreste démuni, en position de faiblesse et de dépendance physiques à l'égard de ses amis et sans autre arme face à ses opposants (Tyndare puis le peuple argien) que sa parole pour plaider son bon droit : comme nous l'avons vu, même l'arc d'Apollon – significativement substitué à l'épée, attribut traditionnel d'Oreste – avec lequel il croit repousser les Erinyes lors de sa crise de folie est imaginaire. Mais à partir du vers 953, soit après le récit du vote par l'assemblée, on relève soudain vingt-et-une occurrences de *ξίφος* et douze de *φάσγανον*, en un total qui dépasse largement celui des autres tragédies¹¹⁹⁵. L'unique occurrence de *ξίφος* dans la première partie de la pièce constitue un point de départ intéressant pour cette étude du geste de violence dans l'*Oreste*. Car elle accompagne le souvenir du matricide, alors qu'Oreste imagine la réaction d'Agamemnon s'il lui avait demandé s'il devait ou non tuer sa mère :

Οἶμαι δὲ πατέρα τὸν ἐμόν, εἰ κατ' ὄμματα
 ἐξιστόρουν νιν, μητέρ' εἰ κτεῖναι χροῶν,
 πολλὰς γενείου τοῦδ' ἄν ἐκτεῖναι λιτὰς
 μήπω τεκούσης εἰς σφαγὰς ὄσαι ξίφος

« Je pense que mon père, si je lui avais demandé les yeux dans les yeux : « Faut-il que je tue ma mère ? » m'eût abondamment prié, tendant la main vers mon menton, de ne jamais pousser l'épée pour égorger celle qui m'a enfanté [...] »¹¹⁹⁶

Dans cette vision imaginaire apparaît la première mention de la *σφαγή*, cet égorgement rituel qui fait du matricide, dans la continuité d'Eschyle, un « sacrifice corrompu » selon la formule

¹¹⁹⁴ Je renvoie également à l'introduction d'E. MEDDA dans son édition commentée de l'*Oreste* (2001, p. 46-55).

¹¹⁹⁵ Viennent ensuite les *Phéniennes* et l'*Hélène* avec seulement douze occurrences de *ξίφος* dans chacune des deux pièces, cinq de *φάσγανον* dans l'*Hélène*, contre quatre dans les *Phéniennes*.

¹¹⁹⁶ *Or.* 288-291.

de F.I. Zeitlin¹¹⁹⁷. Cette présentation du geste sous forme de proscription, révélatrice de la conscience chez Oreste de l'absurdité d'un acte sans garantie divine, se trouve toutefois ici subordonnée au geste pathétique de supplication d'Agamemnon évoqué avec force, mettant en relief la perspective pacifique qui est celle de la première partie de la pièce¹¹⁹⁸.

L'introduction massive de l'épée dans le langage accompagne donc le basculement de l'action dramatique. L'épée est l'arme qu'Oreste et Électre choisissent dans un premier temps de tourner contre eux-mêmes pour appliquer la sentence des Argiens. Mais, dans une brutale inversion, fréquente chez Euripide, de la souffrance passive en vengeance active – songeons notamment à la vengeance sanglante d'Hécube que la mort de Polydore a portée au comble de la douleur –, Pylade les convainc d'en suspendre le coup (*Or.* 1101 *πιθοῦ νυν· ἀνάμειρόν τε φασγάνου τομάς*) pour la retourner auparavant vers une autre cible : l'arme du suicide devient l'arme de la vengeance comme préalable au suicide. C'est à partir de ce moment-là qu'émerge un langage du geste qui vient développer l'acte programmé. Le plan de vengeance proposé par Pylade puis complété par Électre est construit sur une stricte répétition du motif de la *σφαγή*, avec une variation importante dans l'exécution. Il s'agit tout d'abord d'« égorger » Hélène, la responsable de tous leurs malheurs, afin d'infliger « à Ménélas une peine cruelle » (*Or.* 1105-1107 *Ἑλένην κτάνωμεν, Μενέλεω λύμην πικράν [...] σφάζαντες*) – et Pylade jure sur sa vie de « dégainer contre elle le glaive noir » (*Or.* 1147-1148 *ἅπ' ἐκείνη φάσγανον σπάσω μέλαν*), puis de prendre Hermione en otage (*Or.* 1189 *συλλάβεθ' ὄμηρον τήνδ'*) et de menacer de l'égorger devant Ménélas « en dégainant l'épée et en l'appliquant tout contre le cou de la jeune fille » (*Or.* 1193-1194 *ξίφος δὲ χροῖ / δέρη πρὸς αὐτῇ παρθένου σπάσαντ' ἔχειν*), chantage fondé sur l'idée que Ménélas aura sous les yeux le cadavre d'Hélène baignant dans son sang (*Or.* 1196 *Ἑλένης πτώμ' ἰδὼν ἐν αἵματι*) et destiné à assurer le salut des trois amis (peut ainsi être reconstitué à partir des vers 1178-1190 le thème du *σωτηρίας φάρμακον*). Or au cas où Ménélas refuserait de céder, une exécution de l'otage est froidement envisagée par Électre (*Or.* 1199 *καὶ σὺ σφάζε*

¹¹⁹⁷ F.I. ZEITLIN 1965 et 1966.

¹¹⁹⁸ Cette présentation s'oppose ainsi à la revendication, si amère soit-elle, de l'acte développé par la description du geste dans la scène finale de l'*Électre* (*Él.* 1221-1222 *φασγάνω κατηρξάμαν / ματέρος ἔσω δέρας μεθεῖς* « de mon poignard, j'ai consacré le sacrifice en l'enfonçant dans la gorge de ma mère »). Notons l'insistance sur le terme de l'égorgement rituel d'une victime humaine dans le *stasimon* qui précède le récit du vote, et anticipe ainsi le basculement dans la violence : il est question de l'égorgement des enfants de Thyeste (*Or.* 816 *σφάγια γενναίων τεκέων*), crime fondateur pour les Atrides auquel répond l'égorgement de Clytemnestre (*Or.* 842 *σφάγιον*).

παρθένου δέρην), et l'emploi du verbe σφάζω accentue l'effet de parallèle entre le sort de la mère et celui de la fille déjà souligné par la répétition du geste de dégainer l'épée (φάσγανον / ξίφος σπάω).

Se manifeste dès cet exposé du plan de vengeance une attention remarquable portée au geste, au détail de l'accomplissement de l'acte. Dans l'exécution du plan, c'est ainsi le geste de tenir l'épée sur la gorge, geste qui prélude à l'égorgeage, qui sera décliné sur tous les modes, discursif, narratif, scénique. Or voyons comme dans l'*Oreste* la description du geste nous présente, sur le mode narratif puis sur le mode scénique, un geste figé, un σχῆμα du meurtre qui joue de façon spécifique sur la représentation conventionnelle de la violence pour en proposer une mise en scène inédite.

1.2. Du geste discursif au geste narratif figé : l'acte suggéré

Considérons en premier lieu l'accomplissement de la première partie du plan, le meurtre d'Hélène. Celui-ci est réalisé à l'intérieur de la *skénè* et médiatisé par le double cri de la victime, selon le procédé dramaturgique auquel Eschyle semble avoir donné forme dans l'*Agamemnon* et qu'Euripide, après Sophocle, a maintes fois repris dans ses pièces¹¹⁹⁹. Dans le schéma typique, une telle représentation du meurtre « en direct » peut être complétée par une évocation rétrospective de la scène, faite par les meurtriers ou par la victime elle-même lorsqu'au meurtre est substitué un acte sanglant comme c'est le cas pour Polymestor aveuglé dans l'*Hécube*. Voyons donc comme l'ultime variation qu'Euripide propose de ce schéma dans l'*Oreste* vient radicalement remettre en question, en la minant de l'intérieur, la représentation codifiée du meurtre dans la *skénè* qu'ont contribué à forger, par leurs innovations mêmes, les variations précédentes.

Le meurtre d'Hélène se présente comme une variation sur une première variation originale à partir du modèle eschyléen. En confiant à Électre et aux femmes du chœur la garde du palais (*Or.* 1218-1220, *Or.* 1252 εἰς φρουράν) pendant qu'Oreste et Pylade passent à l'action dans le palais (*Or.* 1240), Euripide s'est manifestement souvenu de la mise en scène sophocléenne du matricide dans son *Électre*. La nouveauté de cette séquence réside, nous l'avons vu, dans la présence sur scène de la jeune femme, ressortie du palais pour surveiller l'arrivée d'Égisthe (*Él.* 1402 φρουρήσουσ' ὄπωρ), et dans l'équivalence entre parole et acte, alors qu'elle semble répondre directement à l'imploration de sa mère et diriger le coup porté à

¹¹⁹⁹ Sur les variations euripidéennes sur le modèle du meurtre d'Agamemnon, cf. W.G. ARNOTT 1982.

l'intérieur du palais. Dans l'*Oreste*, la mission de surveillance dévolue à Électre est exploitée longuement dans un jeu de scène destiné à accroître l'attente précédant les cris qui, d'habitude, ne tardent pas à jaillir du palais : il faut attendre ici cinquante vers, pendant lesquels le chœur est divisé en deux groupes postés à l'entrée de chaque *parodos* et sont répétés les appels à la vigilance après une fausse alerte, au point qu'Électre, ayant collé son oreille à la porte du palais, en vient à craindre que la beauté d'Hélène n'ait encore une fois émoussé les épées levées contre elle (*Or.* 1287). Alors seulement se fait entendre le premier cri. W.G. Arnott¹²⁰⁰ a bien montré comme la répétition des verbes « mourir » dans les deux cris d'Hélène (*Or.* 1296 ὄλλυμαι κακῶς, *Or.* 1301 θνήσκω), le respect apparent de la convention dramaturgique que soulignent la répercussion du cri entendu et l'identification de la victime¹²⁰¹ (*Or.* 1297-1298), et l'arrivée impromptue d'Hermione qui fait directement passer à la seconde étape du plan permettent d'occulter l'ellipse d'un élément essentiel dans ce type de scène, la confirmation de la mort du personnage. Le spectateur qui croit, sur la foi du traitement réservé jusqu'ici à ce type de scène, en l'équivalence réelle entre les cris qui disent le coup meurtrier et la réalisation de l'acte, en retire l'impression qu'une version inédite du mythe lui est proposée : Hélène aurait été tuée par Oreste et Pylade à son retour de Troie. C'est ainsi, en conclut le chercheur, qu'Euripide s'est servi de la convention des cris hors-scène comme d'un moyen de surprendre, étonner et frustrer les attentes de son public. Et il semble qu'après une telle dissociation entre l'acte dit à travers les cris et l'acte réalisé, toute séquence qui voudra encore s'inscrire dans la lignée du modèle eschyléen ne pourra pas se servir tout à fait comme avant de la convention dramatique.

Aux éléments de cette analyse, ajoutons un autre trait, typiquement euripidéen, qui va ici dans le sens de cette duperie. Alors que, nous l'avons vu, l'accent était mis chez Sophocle comme chez Eschyle sur le coup meurtrier, après que l'accumulation d'impératifs juxtaposés, résonnant comme une sorte d'hallali lancé contre la victime par Électre et le chœur restés à l'extérieur, a exprimé un acharnement forcené et une violence singulièrement exacerbée, le coup est développé de façon remarquable par la description du geste qui le produit :

φονεύετε, καίνετε, θείνετε

¹²⁰⁰ W.G. ARNOTT 1982, p. 41-43.

¹²⁰¹ Notons toutefois que la plupart des manuscrits attribuent ces deux vers à Électre, leçon que retient E. MEDDA 2001 contre des éditeurs comme G. MURRAY et F. CHAPOUTHIER qui donnent, selon le modèle de l'*Agamemnon*, un vers à chaque demi-chœur. La version eschyléenne ne saurait pourtant faire autorité sur ce qui se présente justement comme une variation : nous avons vu que dans la séquence de Sophocle sur laquelle joue manifestement ici Euripide, Électre s'arrogeait la fonction réservée initialement au chœur seul en scène.

δίπτυχα δίστομα φάσγανα
ἐκ χειρὸς ἰέμενοι

« tuez, massacrez, frappez en faisant jaillir de votre main le double glaive au double tranchant ! »¹²⁰²

Comme chez Sophocle, la violence accomplie à l'intérieur du palais semble non plus seulement commentée, comme c'était le cas chez Eschyle, mais véritablement dirigée. Toute la nouveauté vient ici de cette description du geste, du relief donné à l'objet manipulé par la juxtaposition et le redoublement sonore dans les adjectifs *δίπτυχα δίστομα*. Elle semble donner une dimension autrement concrète à cette violence pensée selon la convention comme réalisée au même moment à l'intérieur du palais : l'accent se déplace ainsi de l'acte au geste qui y préside.

Le chœur attend alors, selon la convention de ce type de scène où le résultat de l'acte est ensuite porté sur scène, de « voir réellement » – l'adverbe *ἐτύμως* introduit toutefois un premier soupçon de décalage entre la mise en scène du meurtre et la réalité des faits – « le corps ensanglanté d'Hélène, à terre, dans le palais »¹²⁰³. Or non seulement un tel tableau ne sera pas présenté sur scène mais l'attention que pourraient porter les spectateurs à cette ellipse est aussitôt détournée par la sortie soudaine du personnage atypique qu'est le serviteur phrygien, avec sa monodie aux accents musicaux insolites. Le jeu sur les conventions narratives a ici encore été très justement souligné par W.G. Arnott¹²⁰⁴. Si le Phrygien revient, tel un messager ordinaire, sur le déroulement des événements qui se sont déroulés à l'intérieur du palais et s'il se présente comme un témoin oculaire particulièrement proche de la victime de ces événements, capable de décrire avec une précision minutieuse les gestes des divers acteurs de la scène¹²⁰⁵, examinons le moment de son récit qui rejoint les cris entendus lors de

¹²⁰² Or. 1302-1303. Sur l'attribution de ces vers conjointement à Électre et au chœur, cf. V. DI BENEDETTO 1965 et E. MEDDA 2001, *comm. ad loc.*

¹²⁰³ Or. 1357-1358 πρὶν ἐτύμως ἴδω τὸν Ἑλένας φόνον
καθαιμακτὸν ἐν δόμοις κείμενον

Notons ici l'emploi du substantif *φόνος* au sens de « cadavre » qui garde bien la trace de l'acte meurtrier en jeu.

¹²⁰⁴ Cf. W.G. ARNOTT 1973.

¹²⁰⁵ L'alliance entre la préciosité du langage et l'effet de réel dans la description précise et concrète d'une occupation quotidienne comme celle de filer le lin à l'aide d'une quenouille (Or. 1431-1433) a notamment été tournée en ridicule par Aristophane qui, dans les *Grenouilles*, insère ce geste dans sa parodie de chant lyrique euripidéen puis à nouveau dans sa parodie de monodie avec chaque fois ce trille comique sur la première syllabe du verbe *εἰλίσσω* qui semble transcrire des effets musicaux innovants (*Gren.* 1314-1315 *εἰειειειειεἰλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες, Gren.* 1347-1349 *λίνου μεστὸν ἄτρακτον / εἰειειλίσσουσα χειροῖν / κλωστῆρα ποιούσ'*).

ce qui semblait être le coup meurtrier et qui montre Hélène tentant de fuir mais rattrapée par Oreste :

ἔς κόμας δὲ δακτύλους δικῶν Ὀρέστας,
Μυκηνίδ' ἀρβύλαν προβάς,
ῶμοις ἀριστεροῖσιν ἀνακλάσας δέρην,
παίειν λαιμῶν
ἔμελλεν εἶσω μέλαν ξίφος

« Oreste, jetant les doigts dans ses cheveux, la dépasse de sa botte mycénienne, lui renverse le cou sur l'épaule gauche et s'apprête à frapper, à lui plonger dans la gorge son épée noire. »¹²⁰⁶

Chaque mouvement est ici précisément détaillé, pour composer le geste du sacrificateur inclinant la tête de la victime en arrière afin que le sang jaillisse vers le haut, tout en rappelant le geste d'Oreste saisissant sa mère par les cheveux avant de lui enfoncer le poignard dans la gorge¹²⁰⁷. Or la narration est interrompue à ce moment-là par une question du chœur qui déplace soudain le regard et crée un effet de suspens¹²⁰⁸. Cette interruption fige ce geste si richement décrit comme étant sur le point de s'accomplir (ἔμελλεν) en l'une de ces postures picturales, l'un de ces σχήματα qui saisissent le meurtre à l'instant qui précède sa réalisation, celui où l'épée, levée contre la victime, semble s'abattre sur elle : pensons ici en particulier à ceux qui représentent le meurtre de Clytemnestre, au détail du sein dénudé près¹²⁰⁹. C'est cette pose picturale qui reste en suspens pendant la digression sur la tentative des Phrygiens pour défendre leur maîtresse et l'arrivée d'Hermione, selon un procédé que, comme le souligne W.G. Arnott, le cinéma a repris depuis et nous a rendu familier¹²¹⁰. Notons l'ambiguïté remarquable de l'expression qui désigne alors le meurtre d'Hélène au moment où entre Hermione, alors que ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός peut signifier tant « après que le corps de sa mère est tombé à terre » ou « en plus du corps de sa mère qui devait tomber à terre ». Cette ambiguïté perdue après la capture de la jeune fille, lorsque le récit en revient à Hélène. Lorsqu'« à nouveau ils tendent l'épée pour égorger la fille de Zeus » (et l'on notera la reprise

¹²⁰⁶ Or. 1469-1472.

¹²⁰⁷ cf. *Él.* 1209-1223. L'expression μέλαν ξίφος reprend l'expression employée par Pylade φάσγανον μέλαν au vers 1148.

¹²⁰⁸ Comme l'écrit W.G. ARNOTT (1973, p. 58), « once again, Euripides has brought Helen to the moment of death and then deliberately switched our attention elsewhere just before the coup de grâce ».

¹²⁰⁹ cf. *LIMC* VI 1992, s.v. *Klytaimestra*, 2, p. 37.

¹²¹⁰ W.G. ARNOTT 1973, p. 58.

du thème général après son traitement pictural détaillé *Or.* 1493 *πάλιν δὲ τὰν Διὸς κόραν ἐπὶ σφαγᾶν ἔτεινον*), un double mouvement soustrait définitivement l'acte final à la représentation narrative : Hélène, dont on ne sait exactement s'il s'agit de sa personne vivante ou de son cadavre, « hors de la chambre, avait disparu [...] par l'effet d'un philtre, par une pratique de magie, ou ravie par les dieux » (*Or.* 1494-1498 *ἃ δ' ἐκ θαλάμων / ἐγένετο [...] ἄφαντος / [...] / ἦτοι φαρμάκοισιν ἢ / μάγων τέχναις ἢ θεῶν κλοπαῖς*), tandis que le témoin oculaire, en s'enfuyant hors du palais, n'est plus à même de rapporter la fin des événements (*Or.* 1498 *τὰ δ' ὕστερ' οὐκέτ' οἶδα*), laissant planer finalement le mystère¹²¹¹. La confusion du spectateur sera portée à son comble lorsqu'Oreste, sortant du palais pour poursuivre le Phrygien sans qu'il soit question du cadavre de sa victime, généralement porté sur la scène lors de l'apparition du meurtrier, parle de la mort d'Hélène en employant un simple imparfait (*Or.* 1512 *διώλετο*) et fait jurer l'esclave qu'elle était juste. Qui faut-il donc croire ? Celui qui avoue lui-même les limites de sa connaissance des faits ou celui qui se dit l'auteur de l'acte ? Ménélas lui-même rejette dans l'*exodos* la version optimiste de la disparition comme étant celle d'un messenger « égaré par la peur »¹²¹². Il faudra attendre le dénouement, l'apparition d'Hélène divinisée aux côtés d'Apollon et le récit de celui-ci, pour imposer et rétablir la version traditionnelle de l'apothéose d'Hélène et mettre fin, grâce au procédé du *deus ex machina*, à l'incertitude liée au jeu sur les codes de la représentation discursive et narrative.

Voyons à présent comme la description du geste figé joué sur scène peut servir, non plus à fixer une représentation mentale de violence destinée à déjouer dans l'esprit des spectateurs l'effet de l'ellipse du coup meurtrier et à masquer l'absence de violence effective, mais, en montrant de la même manière le geste au plus près de l'acte, à exposer au contraire en pleine vue une violence sur le point de se réaliser : alors que la réalisation de l'acte serait contraire à tous les codes de la représentation dramatique, qu'ils soient pratiques, esthétiques ou religieux, un tel procédé nourrit un paroxysme de la violence jamais atteint à mon sens sur la scène tragique.

¹²¹¹ On peut comparer ce procédé avec celui qu'utilise dans *Iphigénie à Aulis* le messenger pour rapporter le sacrifice de la jeune fille (*IA* 1578-1579) : après avoir décrit le mouvement du prêtre qui saisit l'épée et observe l'endroit de la gorge où il doit frapper, le témoin oculaire dit avoir baissé les yeux, laissant le miracle se réaliser avec la disparition d'Iphigénie à qui est substituée une victime animale. Toutefois, l'acte du sacrifice lui-même n'est pas entaché de soupçon, dans la mesure où « chacun avait distinctement entendu résonner le coup » (*IA* 1582 *πληγῆς σαφῶς γὰρ πᾶς τις ἤσθετο κτύπον*).

¹²¹² *Or.* 1556-1559.

1.3. Le geste scénique figé : au paroxysme de la violence scénique

Venons-en donc à la seconde partie du plan de vengeance, à la prise d'otage d'Hermione qui commence, en un parallèle frappant avec la réalisation du meurtre de sa mère, à l'intérieur du palais pour être ensuite portée sur la scène dans l'*exodos*.

Pourquoi, tout d'abord, cette violence dirigée contre Hermione, dont est souligné le dévouement à l'égard de ses φίλοι tant dans le soin qui lui est confié de porter des libations sur la tombe de Clytemnestre qui l'a élevée (*Or.* 109) que dans celui de sauver ses cousins (*Or.* 1345) ? S'il s'agit pour les conjurés d'atteindre Ménélas en ce qu'il a de plus cher et, en tuant sa femme et en menaçant de tuer sa fille, de le tenir à leur merci, il est notable qu'Hermione est placée par Électre tout au long de la pièce du côté de la « race des filles de Tyndare », la fille d'Hélène ayant reçu les soins maternels de Clytemnestre en l'absence de sa propre mère (*Or.* 63-64, 109, 1340). C'est ainsi une même haine que traduisent les trois agressions intimement liées dans une même expression gestuelle : la violence dirigée contre Hélène et Hermione répète, en une spirale de violence infernale, la violence originelle exercée par les enfants d'Agamemnon contre leur mère.

Le lien étroit entre le sort réservé à la fille et celui réservé à la mère, que traduisaient les parallèles verbaux dans l'exposé du plan, transparait encore dans le mode de représentation de la capture d'Hermione : c'est à l'intérieur du palais où, conduite par Électre, la jeune fille entre docilement¹²¹³, que le piège se referme sur elle comme sur Hélène. Ses cris, jaillis de l'intérieur, sont commentés de la même manière par sa cousine¹²¹⁴ qui dirige de l'extérieur avec un acharnement similaire (*Or.* 1346 οὐχὶ συλλήψεσθ' ἄγραν; « n'allez-vous pas capturer la proie ? », *Or.* 1349 ἔχεσθ' ἔχεσθε, « prenez-la, prenez-la ! ») l'action réalisée par Oreste et Pylade, en précisant de façon expressive les gestes à accomplir (*Or.* 1349-1350 φάσγανον πρὸς δέρη βάλοντες, « en jetant le poignard contre sa gorge »).

Or à la différence de ce que nous venons de voir à propos d'Hélène, le spectacle de cette action réalisée à l'intérieur du palais, donnée à voir dans un premier temps par l'intermédiaire de ces cris puis confirmée dans le récit du Phrygien (*Or.* 1492-1493), est

¹²¹³ *Or.* 1342-1344 ΗΑ. ἴθ' εἰς ἀγῶνα δεῦρ', ἐγὼ δ' ἡγήσομαι. [...]

ΕΡ. ἰδοῦ, διώκω τὸν ἐμὸν εἰς δόμους πόδα.

En attirant Hermione à l'intérieur du palais, Électre rejoue le rôle qui était le sien face à Clytemnestre dans la pièce homonyme. Mais alors que tout motif d'hostilité a disparu dans l'*Oreste* à l'égard de la victime qui paie pour la faute de son père, la demande d'aide, purement fictive et trompeuse dans l'*Électre*, est ici à double entente.

¹²¹⁴ Sur une telle distribution des rôles et sur la discussion détaillée de ce passage, je renvoie à E. MEDDA 1999, p. 56-65.

transposé sous les yeux des spectateurs dans une scène finale absolument exceptionnelle. Après que Ménélas a ordonné à ses serviteurs d'ouvrir les portes du palais pour récupérer sa fille et le corps de sa femme, en un procédé déjà utilisé dans sa *Médée*¹²¹⁵, Euripide fait se détourner le regard du public des portes fermées vers le toit de la *skéné* où apparaissent Pylade et Oreste tenant Hermione sous la menace de son épée. La position scénique des personnages illustre clairement le rapport de force : telle Médée, Oreste se trouve hors d'atteinte, prêt à tuer et incendier, tandis que Ménélas est à portée directe des jets de pierre dont il le menace (*Or.* 1569-1570). Le tableau offert au public est donc des plus spectaculaires, déjà traversé qui plus est des lueurs de l'incendie imminent (*Or.* 1543-1544) et son relief dramatique est encore amplifié par la description expressive qu'en fait Ménélas :

ἔα, τί χρῆμα; λαμπάδων ὀρῶ σέλας,
 δόμων δ' ἐπ' ἄκρων τούσδε πυργηρουμένους,
 ξίφος δ' ἐμῆς θυγατρὸς ἐπίφρουρον δέρη.

« Hé, qu'est-ce que cela ? Je vois la lueur des torches, sur le faite du palais ces gens retranchés, et une épée en garde sur la gorge de ma fille ! »¹²¹⁶

On peut suivre dans le mouvement de cette phrase initiée par une exclamation de surprise le mouvement même de son regard, en une pure perception comme encore privée de sens : d'abord frappé par l'éclat des torches qui éclairent la scène, levant les yeux vers le toit du palais, il discerne des hommes qu'il n'identifie pas encore, en une position guerrière qui lui semble être de siège, puis en un véritable effet de zoom, à travers une série d'images peu à peu combinées, l'épée, sa fille, la façon dont l'une menace l'autre, avec cet hapax forgé par Euripide (ἐπίφρουρον), qui dit bien la relation d'hostilité et l'autonomie de l'épée. Ce geste d'Oreste tenant l'épée sous la gorge d'Hermione est le point focal du tableau scénique ainsi composé, vers lequel est attiré le regard des spectateurs, tandis que la mise en relief des termes-clés ξίφος et δέρη à l'ouverture et à la chute du vers souligne la parfaite réalisation, à

¹²¹⁵ Au lieu de révéler dans l'*exodos* le tableau des corps tués à l'intérieur de la maison par le biais de l'*eccyclème*, alors que Jason ordonne à ses serviteurs d'enfoncer les portes, c'est sur la *méchanè*, aux côtés de leur mère qui s'envole sur le char ailé du Soleil, qu'est présenté au regard de Jason mais soustrait à son contact le corps des enfants. Sur le parallèle et le renchérissement entre le procédé utilisé dans *Médée* et dans l'*Oreste* pour tromper l'attente du public quant à la présence des corps dans le palais, cf. W.G. ARNOTT 1983, p. 60 : le regard s'élève en deux temps dans l'*Oreste*, où après qu'Hermione est apparue sur le toit du palais, otage d'Oreste, Hélène qui, coup de théâtre, n'est pas morte, apparaît aux côtés d'Apollon à un niveau encore supérieur. Sur l'usage de la *méchanè* et sur la pleine exploitation de tous les niveaux offerts à la mise en scène, cf. N.C. HOURMOUZIADES 1965, p. 30 et p. 168.

¹²¹⁶ *Or.* 1573-1575.

ce point, du plan de vengeance tel que l'a conçu Électre.

Comme l'a noté J. de Romilly¹²¹⁷, les tragédies d'Euripide sont pleines de ces épées levées et prêtes à s'abattre sur l'adversaire, délibérément ou par ignorance de l'identité réelle de ce dernier, épées dont le coup se trouve suspendu *in extremis*. C'est un motif que l'on trouve dans l'*Andromaque* et dans l'*Ion*, où Pélée et la Pythie retiennent d'un mot l'épée meurtrière de Ménélas dirigée sciemment contre Andromaque (*Andr.* 543-550) et celle d'Ion contre celle qu'il ignore être sa mère (*Ion* 1309-1320), dans le *Cresphonte* d'après le fragment qui nous est parvenu, où le coup imminent prend un relief tragique d'autant plus grand qu'il est énoncé au présent (*Cresph.* fr. 4 τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι / πληγῆν), probablement encore dans l'*Alexandre* (fr. 35 à 38). Il s'agit chaque fois de créer une forte tension dramatique, résolue plus ou moins aisément par la soudaine intervention d'un sauveur ou par une révélation qui désarme le bras. Et c'est cette tension dramatique que me semblent porter à son comble deux séquences de violence scénique particulièrement remarquables chez Euripide, que l'on trouve dans deux de ses dernières pièces, dans l'*Hélène* et dans la pièce qui nous occupe ici, l'*Oreste*.

Le motif de l'épée tirée trouve un premier développement singulier dans l'affrontement final entre Théoclymène qui s'élançe l'épée à la main (il est question au vers 1656 de son « épée noire » μέλαν ξίφος) pour punir sa sœur de l'avoir trahi, et un personnage qualifié de δοῦλος (*Hél.* 1630) qui se suspend à ses vêtements (*Hél.* 1629) pour l'empêcher de pénétrer dans le palais. La situation est dans l'impasse, Théoclymène se montrant prêt à passer sur le corps de l'esclave et le serviteur se déclarant prêt à mourir pour sauver sa maîtresse (*Hél.* 1639-1641). Il faudra l'apparition *ex machina* des Dioscures pour suspendre *in extremis* le coup meurtrier¹²¹⁸.

Mais c'est dans l'*Oreste* que ce motif scénique, sous la forme d'un chantage exacerbé, se trouve porté avec le plus d'audace aux limites de la représentation du meurtre sur la scène tragique et cela touche essentiellement à la mise en scène du geste dans le langage poétique. On retrouve dans la description que fait Ménélas d'un geste visible par tous le σχῆμα qui tout

¹²¹⁷ J. DE ROMILLY 1961, p. 28-36. Si l'on peut en conclure avec elle d'après le dénouement de l'action que ces épées « sèment, en définitive, plus d'émoi que de mal » et « cherchent moins à obtenir un résultat de fait qu'une pression psychologique », on peut également chercher, et c'est ce que nous ferons ici, à coller au plus près du déroulement de l'action et de l'évolution de l'effet dramatique.

¹²¹⁸ *Hél.* 1627-1641. Sur l'identité problématique de ce personnage, coryphée pour les uns, serviteur de Théonoé pour les autres, et les problèmes que posent l'une et l'autre hypothèse, cf. (pour le coryphée) A.M. DALE 1967, R. KANNICHT 1969, O. TAPLIN 1977a (n. 2 p. 8, p. 90), M. KAIMIO 1988 (p. 73-75) vs (pour le serviteur) D.P. STANLEY-PORTER 1977.

à la fois immobilise l'ensemble des gestes qui ont permis de composer la pose menaçante, et saisit le meurtre sur le point de se réaliser : pendant plus de cent vers de violent échange, la stichomythie se fragmentant en *antilabai* qui traduisent une altercation verbale plus agressive encore, Oreste maintient l'épée sur la gorge d'Hermione, affirmant qu'il est « sur le point » de la tuer (*Or.* 1578 μέλλω κτενεῖν σου θυγατέρ') et refusant d'éloigner d'elle le glaive, comme le lui demande Ménélas (*Or.* 1608 ἄπαιρε θυγατρὸς φάσγανον)¹²¹⁹. L'Oreste au corps brisé, dépendant du soutien d'un φίλος, a fait place à un Oreste agressif, dominateur, défini par le port de l'épée à travers les adjectifs ξιφηφόρος (*Or.* 1504) et ξιφήρης (*Or.* 1272, 1346, 1627) qui sont récurrents tout au long de la seconde partie de la pièce. C'est ce trait stylistique que l'on pourra mettre en parallèle avec l'identification de l'épée comme l'attribut iconographique le plus fréquent d'Oreste¹²²⁰, détourné toutefois dans cette version originale du mythe d'arme défensive en arme offensive.

Pour apprécier tout le relief de cette situation inédite de violence, présentée au moment de son basculement dans une violence meurtrière effective, il convient maintenant d'examiner la façon dont elle se nourrit de deux séquences tragiques antérieures où apparaît un tel geste de menace comme instrument de chantage.

Elle se nourrit d'une part de la violence produite précédemment sur scène dans la pièce et dotée d'accents burlesques, celle dont était victime le serviteur phrygien menacé par Oreste. Si la pose scénique est un peu différente, l'esclave s'étant vraisemblablement mis à genoux devant celui qui le menace de son épée, une expression dans le texte permet d'inscrire précisément cette scène dans le plan général des trois conjurés où la violence est placée sous la σφαγή. Le commentaire final d'Oreste définit en effet sa menace générale de mort (*Or.* 1516 εἰ δὲ μή, κτενώ σε) comme une menace d'égorgement dont n'est en réalité pas digne un tel couard :

μῶρος, εἰ δοκεῖς με τλῆναι σὴν καθαυμάξαι δέρην·
οὔτε γὰρ γυνὴ πέφυκας, οὔτ' ἐν ἀνδράσιν σύ γ' εἶ.

« Fou que tu es, si tu crois que j'irais jusqu'à faire saigner ta gorge, toi qui, sans être né

¹²¹⁹ Je suis ici V. DI BENEDETTO 1965 et E. MEDDA 2001 qui, à la suite de J. Heiland, considèrent comme interpolé le vers 1598 et reprend leurs arguments : brisant la régularité de la stichomythie, il anticipe inopportunistement la requête de Ménélas du v. 1608, rompt le développement du thème de la justice qui se prolonge du vers 1597 aux vers 1599-1600, et présente un usage de l'interjection ἄ ἄ à l'intérieur du trimètre iambique dont nous n'avons aucun autre exemple.

¹²²⁰ LIMC VII, 1994, s.v. *Orestes*, 1, p. 76 (H. SARIAN) : « Son attribut le plus fréquent est l'épée qu'il tient dégainée à la main ou dans un fourreau, et avec laquelle il se défend contre les Érinyes ».

femme, ne comptes pas non plus au nombre des hommes ! »¹²²¹

La demande de Ménélas d'éloigner le glaive de sa fille (*Or.* 1608 ἄπαιρε θυγατρὸς φάσγανον) rappelle ensuite fortement celle du Phrygien (*Or.* 1519 ἄπεχε φάσγανον). Mais ce qui est le plus frappant, c'est la façon dont Oreste, dans sa réponse à Ménélas, fait écho aux clausules qui ponctuaient le double geste de lever puis de rabaisser l'épée et accompagnaient la fuite de l'esclave dans une inversion totale de la situation et une variation des effets : le strict balancement ψευδῆς ἔφυς / οὐ ψευδῆς ἔτ' εἶ devient la réponse pleine d'ironie glaçante du personnage en position de force, tandis que son interlocuteur, formulant lui-même l'alternative meurtrière (ἀλλὰ κτενεῖς μου θυγατέρα;) reste sur le verdict sans appel qui lui est opposé. À la fuite se substitue alors un semblant de fléchissement plaintif de la part de la victime du chantage (*Or.* 1610 οἴμοι, τί δράσω; « hélas, que vais-je faire ? »).

Comment ne pas penser d'autre part devant ce thème de l'enfant pris en otage et le chantage exercé sur son père, au motif scénique du *Téléphe* qu'Aristophane s'est plu à parodier dans ses comédies, à côté du déguisement destiné à permettre l'infiltration d'un personnage dans un milieu hostile ? Bien sûr, l'enfant capturé n'est plus un nourrisson dans l'*Oreste* mais l'effet dramatique est bien le même, Hermione restant muette tout au long de la scène et ne pouvant guère opposer plus de résistance. Il semble ainsi qu'avant de développer une seconde fois, dans les *Bacchantes*, le motif du travestissement, en reprenant les gestes de la scène comique qui le parodiait, Euripide a repris dans l'*Oreste* le motif de la prise d'otage qu'il avait traité dans le *Téléphe* et dont nous garde une trace la parodie qui en est faite, après celle des *Acharniens*, dans les *Thesmophories*. Démasqué, le parent tente de sauver sa peau en enlevant un nourrisson aux bras de l'une des femmes, comme l'avait déjà fait Dicéopolis en allant chercher à l'intérieur de la maison un panier rempli de charbons et un couteau, et en menaçant de l'égorger si les femmes ne le relâchent pas (*Thesm.* 692-695). Celles-ci ripostent en allant chercher du bois pour allumer un feu autour de l'autel et menacer d'y brûler le parent s'il ne rend pas l'enfant. L'équilibre de la terreur que traduisent ces deux actions scéniques semble atteint. Mais le parent, que n'émeut pas la menace des femmes, les provoque verbalement (*Thesm.* 730 ὕφαπτε καὶ κάταιθε « Mets le feu... brûle ») avant de déshabiller l'enfant qui se révèle être une outre pleine de vin. La mère répétant à ce spectacle qu'elles vont le brûler, il réitère provocation verbale et menace d'égorgement :

¹²²¹ *Or.* 1527-1528.

Πάνυ γ'· ἐμπίμπρατε.
Αὕτη δ' ἀποσφαγήσεται μάλ' αὐτίκα.

« D'accord ! Brûlez...

Montrant l'outre :

mais celle-ci sera égorgée *illico presto*. »¹²²²

La mère se rend alors, le suppliant de ne pas égorger son enfant. Or c'est à ce moment-là que, tout en lui décernant la qualité toute euripidéenne de l'amour pour ses enfants (φιλότεκνος φύσει), il passe outre cette reddition et éventre l'outre, transformant le futur de menace en futur immédiat :

φιλότεκνός τις εἶ φύσει.

Ἄλλ' οὐδὲν ἤττον ἤδ' ἀποσφαγήσεται.

« Tu es par nature une personne qui chérit son enfant...

n'empêche, elle sera égorgée ! »¹²²³

Si la reconstitution exacte de la scène du *Télèphe* – qui devait être jouée sur la scène tragique et non rapportée par un messager¹²²⁴ – à partir de la seule parodie comique se révèle délicate, il est hors de doute que cette exécution de l'otage est née de l'invention d'Aristophane pour servir le jeu de scène comique autour de l'outre remplie de vin. Dans le *Télèphe*, au contraire, au premier mouvement offensif d'Agamemnon que l'on voit sur certaines représentations figurées se ruer sur le héros l'épée à la main, succède, semble-t-il, une négociation et une proposition d'intervention auprès d'Achille, qui amenait Télèphe à quitter l'autel et à rendre l'enfant. Or la reprise du motif de la prise d'otage dans le registre tragique manifeste à l'égard de la scène de référence, telle qu'en témoigne également, avec la prudence qui s'impose, l'iconographie du mythe qui lui est associée et à laquelle se rattache le σχῆμα meurtrier dans cette séquence, une même radicalisation de la violence dont on peut se demander ce qu'elle doit à son tour à l'exagération comique.

S'il menaçait de mettre à mort le petit Oreste, Télèphe était en même temps réfugié sur l'autel pour présenter une requête de salut et les représentations figurées de cet épisode

¹²²² *Thesm.* 749-750 (trad. THIERCY modifiée : il me semble que « griller » surtraduit le verbe ἐμπίπρημι que nous retrouverons dans un contexte analogue sur la scène tragique).

¹²²³ *Thesm.* 752-753 (trad. THIERCY modifiée pour l'expression euripidéenne φιλότεκνός τις εἶ φύσει).

¹²²⁴ Je suis en cela l'interprétation de F. JOUAN (2002, p. 104) et Cl. PREISER (2000), contre l'avis de J. GOULD 1973, E.W. HANDLEY & J. REA 1957.

témoignent bien de ce double statut, à la fois menaçant et suppliant : l'on y voit le héros dirigeant la pointe de son arme vers la gorge du petit enfant, tout en ayant un genou sur l'autel¹²²⁵. Bien que debout près de l'autel, le parent dans les *Thesmophories* se faisait déjà plus menaçant que suppliant. La démonstration de force à laquelle Oreste se livre ici sur le faîte du palais, loin de tout autel, exclut, quant à elle, toute posture suppliante et retarde curieusement toute demande destinée à assurer aux trois conjurés la vie sauve. La description insistante de son attitude menaçante, immobilisant le couteau sous la gorge de sa victime, définit désormais entièrement le héros transformé par l'exclusion hors de la collectivité. À la différence de la menace dirigée contre le Phrygien, qui n'était que feinte comme l'affirmait Oreste, nous avons vu que l'éventualité de devoir égorger Hermione n'était pas absolument écartée par Électre. Oreste lui-même la formule en des termes explicites devant Ménélas. Il mettra le feu au palais pour éviter qu'il ne lui revienne¹²²⁶, et sur le brasier égorgera Hermione (*Or.* 1596 τήνδ' ἐπισφάξας πυρί). Se trouvent ainsi liés les deux thèmes de l'incendie et de l'égorgement qui sont tous les deux du côté d'Oreste, sans plus d'équilibre de la terreur. La résistance de Ménélas qui, tout en s'avouant au pouvoir d'Oreste (*Or.* 1617 ἔχεις με), n'accède pas pour autant à sa demande et se lamente sur le sort d'Hélène plutôt que sur celui de sa fille, montrant à quel point il est aussi peu φιλότεκνος qu'il était peu fiable pour défendre ses proches dans la première partie de la pièce, produit soudain une véritable escalade de la violence sur scène. Suivant le plan proposé par Pylade (*Or.* 1150), Oreste exhorte ses complices muets à déclencher l'incendie en des termes qui reprennent littéralement les paroles du parent (*Or.* 1618 ὕφαπτε δώματ', *Or.* 1620 κάταιδε). Dans la mesure où les fragments du *Téléphe* que nous possédons ne portent pas la trace d'une menace d'incendie dirigée contre le ravisseur, on peut supposer, d'après les parallèles tragiques relevés par P. Rau¹²²⁷, qu'il s'agit d'un élément de paratragédie librement ajouté par Aristophane dans sa parodie du *Téléphe* et que les femmes des *Thesmophories* répliquent à la menace du Parent en détournant de manière comique un autre motif euripidéen associé au chantage contre celui qui a trouvé refuge auprès d'un autel. Dans l'*Héraclès furieux*, Lycos ordonne ainsi à ses gens d'aller faire couper du bois sur l'Hélicon et dans les vallons du Parnasse, de le transporter, de l'entasser tout autour de l'autel et d'y mettre le feu (*H.f.* 244 ἐμπίπρατ') pour brûler les proches d'Héraclès : c'est

¹²²⁵ LIMC VII 1994, s.v. *Telephos*, 1, p. 866-868 ; 2, p. 599-602 (M. STRAUSS).

¹²²⁶ Comme le souligne justement V. DI BENEDETTO (1965), et contrairement à ce qu'indique L. MÉRIDIER dans sa didascalie, c'est le palais qu'Oreste veut soustraire à Ménélas au vers 1596 et non Hermione. Celle-ci est en revanche présentée comme la victime rituelle égoragée sur ce bûcher que figure l'incendie du palais.

¹²²⁷ P. RAU 1967, p. 49-50.

cette perspective qui amènera Mégara à plaider pour une mort plus glorieuse (*H.f.* 284-286) et leur fera quitter leur refuge¹²²⁸. Dans l'*Andromaque*, alors qu'Hermione la menace de la même manière de la faire brûler sur l'autel qu'elle refuse de quitter (*Andr.* 257 πῦρ σοι προσοίσω), Andromaque transforme la menace en défi en se plaçant sous le regard des dieux (*Andr.* 258 σύ δ' οὖν κάταιθε· θεοὶ γὰρ εἴσονται τάδε, « brûle donc ! Les dieux connaîtront tes actes. »). On voit comme l'épisode comique a habilement conjugué ces deux situations tragiques et comme Euripide a su ensuite exploiter l'effet d'un incendie tout prêt à être allumé sur la scène tragique¹²²⁹. Or Ménélas, au lieu de céder, comme tout parent de tragédie ou de comédie, et, en promettant d'intervenir auprès des Argiens, tenter d'arrêter la destruction du palais, attise le mouvement en appelant tous les Argiens aux armes. Aussi dans cet embrasement général de la violence, il semble que l'on se dirige inéluctablement vers l'ultime étape, la mise à mort de l'otage.

Telle est l'escalade que vient désamorcer *in extremis* l'apparition d'Apollon tenant à ses côtés Héléne sur la *méchanè*, redoublant et complétant de façon remarquable le tableau spectaculaire en présentant la première victime d'Oreste comme étant bien vivante et en introduisant un niveau supplémentaire qui donne à voir sa position d'autorité à l'égard de l'action dramatique en cours. Or il est intéressant de voir qu'à la différence des autres scènes d'épée tirée, l'apparition d'Apollon ne coïncide pas pour autant avec un relâchement de la pose menaçante d'Oreste, encore maintenue pendant quarante-cinq vers. Si le dieu invite Ménélas à « relâcher une résolution aiguisée », il n'entreprend pas de soustraire aussitôt Hermione à son ravisseur mais décrit seulement le tableau qui s'offre à lui du haut de la *méchanè*, comme l'a fait Ménélas à l'ouverture de la séquence, un tableau toujours empreint d'une hostilité guerrière à travers le verbe ἐφεδρεύειν :

σύ θ' ὅς ξιφήρης τῆδ' ἐφεδρεύεις κόρη

« et toi qui, l'épée au poing, montes la garde auprès de cette jeune fille. »¹²³⁰

Après avoir annoncé le sort réservé par les dieux à Héléne qu'il « a arrachée au glaive d'Oreste » (*Or.* 1633-1634) et avoir dit à Ménélas de prendre une autre épouse, Apollon ordonne à Oreste de s'exiler un an avant de se rendre à Athènes pour y être purifié de son

¹²²⁸ *H.f.* 240-245.

¹²²⁹ Cet effet est préparé dès le début de l'*exodos* : avant même l'apparition des conjurés sur le toit de la maison, le chœur les décrit comme « allumant des torches pour incendier la demeure de Tantale » (*Or.* 1543-1544 ἄπτουσι πεύκας, ὡς πυρώσοντες δόμους / τοὺς Τανταλείους).

¹²³⁰ *Or.* 1627.

crime. C'est alors seulement qu'il en vient à celle que le héros tient toujours sous la menace de l'épée pour la désigner, en un renversement complet de situation, comme l'épouse qui lui est réservée :

ἐφ' ἧ δ' ἔχεις, Ὀρέστα, φάσγανον δέρη,
γῆμαι πέπρωταί σ' Ἑρμιόνην

« Quant à celle, Oreste, contre le cou de laquelle tu tiens le glaive, Hermione, c'est ton destin de l'épouser. »¹²³¹

Telle est l'ironie du destin que met en scène sans autre détour l'*exodos* de l'*Oreste* : l'étau meurtrier n'était en définitive que le préambule de l'union conjugale ! L'expression développée du geste menaçant en ces vers, où la collision entre φάσγανον et δέρη est tout aussi expressive que la disjonction que nous avons relevée au vers 1575, est ainsi brutalement annulée par le simple verbe γῆμαι. Il faut pourtant attendre le vers 1671 pour qu'Oreste, ayant réaffirmé avec mesure une foi en Loxias bien ébranlée par les événements, dise libérer Hermione de la menace d'un égorgement, soulignant d'un ἰδοῦ moins l'accomplissement d'un ordre divin, resté implicite, que la simple exécution du geste qui met fin à un cycle de violence placé sous le signe de la σφαγή et orchestré de façon exceptionnelle tout au long de la seconde partie de la pièce :

ἰδοῦ, μεθίημι Ἑρμιόνην ἀπὸ σφαγῆς.

Le dénouement est donc heureux et l'*Oreste* est finalement l'un de ces drames d'Euripide sans morts et sans cadavres. Or la rapidité – si déconcertante pour nombre de critiques – de cet apaisement divin, qui rétablit d'autant plus aisément la version traditionnelle du mythe (où Oreste ne tue pas Héléne) que rien d'irréparable n'a été commis, la facilité de ce retour à une φιλία fondée sur de nouvelles alliances entre ceux qui viennent de s'affronter au paroxysme de la haine, permettent précisément, semble-t-il, de ne pas effacer l'impression visuelle forte produite par cet extraordinaire tableau de violence nourri des jeux d'échos et d'amplification dans l'expression du geste de menace. Comme le souligne E. Medda, « le point de vue du dieu » – qui résout ainsi les conflits tant familiaux que politiques, et arrêtant le cours de la violence, invite désormais à honorer la Paix – « s'affirme sans annuler le moins du monde l'impression qu'a laissée sur le public l'évolution terrible à laquelle se sont heurtés

¹²³¹ Or. 1653-1654.

les personnages, et le bouleversement des valeurs qui s'est réalisé au cours de la tragédie »¹²³².
Restent ainsi gravés dans la mémoire visuelle des spectateurs – constituée tant par la vue directe que par la parole poétique – ces deux tableaux scéniques antinomiques qui ouvrent et referment le drame, tableau de la sollicitude humaine dans ce qu'elle a de plus altruiste, et tableau de la violence dans ce qu'elle a de plus agressif à l'égard d'autrui, de la *προσεδρία* à l'*ἐφ'εδρεία* : deux tableaux qui reflètent les deux états d'âme antinomiques d'un personnage tragique qui se définit chez Euripide, nous l'avons vu, essentiellement comme un être de relation.

Tel est donc l'emploi singulier que révèle la description du geste de violence dans l'*Oreste*, jouant sur la force de suggestion du geste figé en *σχῆμα*, qu'il serve à figurer de façon trompeuse une violence soustraite aux regards ou qu'il amplifie l'effet de violence en figurant l'irreprésentable, la mort donnée sous les yeux des spectateurs.

Le second défi dramaturgique est lié au premier : il concerne la représentation du cadavre comme objet d'une violence meurtrière préalable. Nous avons vu comme Euripide déjoue dans l'*Oreste* les attentes de son public liées à la pratique régulière dans le théâtre attique, et presque systématique dans son théâtre, de porter sur la scène le spectacle de la mort infligée hors-scène, spectacle qui donne lieu généralement à des scènes extrêmement pathétiques d'ultime adieu au corps de l'être cher, mêlant effusions et gestes rituels. Examinons ici le cas très singulier de l'*exodos* des *Bacchantes* où est rapporté sur scène, outrant le procédé tragique et le portant à ses limites, le corps en morceaux de Penthée.

2. Étreinte et recomposition poétique du corps démembré dans les Bacchantes

À côté des représentations qui font apparaître sur les vases de la céramique apulienne le motif de l'affrontement armé entre Penthée et les bacchantes – ce qui semblerait être la version héroïque de la mort du héros proposée par Eschyle dans son *Penthée* dont ne nous reste qu'un fragment –, plus ancien encore apparaît le motif du *sparagmos*, figuré dès la fin du VI^e siècle avant J.-C. sur la céramique à figures rouges¹²³³. L'acte y est saisi à travers ses

¹²³² E. MEDDA 2001, p. 61 (traduction personnelle).

¹²³³ C'est le fr. 183 N², qu'interroge V. DI BENEDETTO (2007, p. 16-19) : le thème de l'affrontement armé, contrepoint de la violence à mains nues des bacchantes régulièrement évoqué par Dionysos puis par Penthée dans la pièce d'Euripide, serait une allusion à la pièce d'Eschyle pour souligner la façon dont le poète s'en démarque. Pour la chronologie de ces motifs iconographiques (*sparagmos* pour la céramique à figures rouges de la fin du VI^e siècle avant J.-C. et tout au long du V^e siècle avant J.-C. puis, à partir de la fin du V^e siècle avant J.-C., affrontement armé dans la dernière production de la céramique attique et dans la céramique

diverses phases, sur le point d'être réalisé au moment où les bacchantes agrippent Penthée par les cheveux, les poignets et les chevilles, en cours d'accomplissement alors que, le tronc de Penthée déjà détaché du reste de son corps, elles le prennent désormais par les bras et les cheveux pour continuer leur œuvre, ou encore à son terme lorsqu'elles emportent les membres arrachés, qui les jambes, qui les bras, qui la tête¹²³⁴. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, l'acte, dirigé par la mère de la victime, est décrit dans le rapport du messager en des termes qui en font ressortir toute la monstruosité, rapport qui fait écho à un premier récit adressé à Penthée lui-même, où le sauvage διασπαργμός du troupeau de vaches par les bacchantes résonne pour le spectateur qui connaît le mythe comme l'annonce tragique du sort qui attend le héros¹²³⁵. Ce n'est pas la représentation narrative de cet acte qui nous occupera ici, si intéressante soit la dialectique entre l'acte dérobé à la vue directe et l'efficacité de sa présentation indirecte, mais la création dramaturgique originale qu'est chez Euripide la représentation scénique de ces *membra disiecta* dans la conclusion donnée à cet épisode du mythe. Ce n'est pas la première fois qu'Euripide exploite sur scène le résultat particulier d'une violence soustraite aux regards. Pensons notamment à la séquence des plus spectaculaires qu'il a tirée de l'apparition sur scène de Polymestor aveuglé par les captives, toute en tâtonnements et tentatives d'agression que rend la succession d'interrogations aporétiques et d'exhortations à la violence¹²³⁶. Mais l'exploitation scénique de cet acte de violence si singulier qu'est le *sparagmos* me semble instaurer dans les *Bacchantes* une tension exceptionnelle entre la parole poétique et le spectacle dramatique. Voyons donc la forme que prend cette tension dans la mise en scène du corps démembré et examinons le parti tragique et poétique qu'en a tiré Euripide dans l'*exodos* de son ultime pièce.

L'état lacunaire de l'unique manuscrit qui nous a transmis la fin de la pièce ne permet d'établir que des hypothèses sur les gestes dramatiques dans cet *exodos*, hypothèses auxquelles peuvent toutefois donner une certaine consistance le témoignage d'Aspinès, rhéteur du III^e siècle avant J.-C., et la tradition indirecte proposée par le *Christus patiens*, centon chrétien du XII^e siècle composé pour une large part de vers d'Euripide, empruntés notamment aux *Bacchantes*. Dans son traité sur l'*Art rhétorique*, Aspinès, évoquant les

apulienne), cf. V. TRAFICANTE 2007 qui met en lumière un développement indépendant de la tradition iconographique de la mort de Penthée à l'égard des versions dramatiques qu'en ont données Eschyle et Euripide.

¹²³⁴ On trouvera ces représentations figurées dans le LIMC VII 1994, s.v. *Pentheus*, 1, p. 306-317, 2 p. 250-263 (A. Kossatz-Deissmann).

¹²³⁵ Cf. notamment *Bacch.* 737-739, 1125-1128, 1135-1136.

¹²³⁶ H.f. 1056-1106, 1125-1128.

différents procédés propres à susciter la pitié dans la péroraison et en venant à la pitié suscitée avec le mort lui-même, cite l'exemple de Penthée :

ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἢ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ'
ἕκαστον αὐτῶν οἰκτίζειται.

« La mère de celui-ci en effet prend dans ses mains chacun de ses membres et gémit sur chacun d'eux. »¹²³⁷

De ce résumé est née l'idée souvent retenue d'une *compositio membrorum* réalisée sur scène¹²³⁸. Cette idée repose sur l'interprétation du vers 1300 (ἤ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλημένον καλῶς;) où Agavé demanderait à son père si le corps a été déceimment rassemblé¹²³⁹ : sur une réponse négative de Cadmos, signifiant qu'il a rapporté les membres entassés pêle-mêle sur un brancard, elle recomposerait alors, en se lamentant sur chacun de ces membres, le corps qu'elle a elle-même mis en pièces.

C.W. Willink a développé de façon plaisante les implications absurdes d'une telle réponse de la part de Cadmos¹²⁴⁰ et, plus généralement, récusé toute *compositio membrorum* d'Agavé sur scène en montrant d'une part le caractère macabre voire grotesque d'un tel spectacle, d'autre part son absence de fondement dans le texte même d'Apsinès qui ne fait état en définitive que de gestes d'effusions accompagnant la lamentation, non d'une reconstitution précise du cadavre¹²⁴¹. Enfin, dans les vers du *Christus Patiens* manifestement tirés de l'*exodos* des *Bacchantes*, il est seulement question, avant d'apporter les dernières finitions (ἐξἄκριβῶ) des honneurs funèbres, d'ajuster correctement (ὀρθῶς προσαρμόττω) la tête que porte Agavé à un corps certes défini comme démembré (*Bacch.* 1220 διασπαρακτόν) mais, comme le relève justement V. Di Benedetto, qualifié de façon récurrente dans le discours des personnages comme σῶμα¹²⁴². C'est cette tension que me semble manifester la

¹²³⁷ APSINÈS, *Art rhét.* 10, §41, l. 3-4.

¹²³⁸ Cf. par exemple J.E.G. WHITEHORNE 1986, où est mise en avant la forte dimension concrète du spectacle offert par le cadavre dans les *Bacchantes*.

¹²³⁹ Citons la traduction d'H. GRÉGOIRE (CUF 1993 « Tous ses membres sont-ils déceimment rassemblés ? ») et celle d'E.R. DODDS (1960², *ad loc.*) « *Is limb laid decently to limb ?* ».

¹²⁴⁰ C.W. WILLINK 1966, p. 44 : « *I spent a great deal of time looking for all the bits, but just lumped them together so that you could sort them out ; until they are spread out on this bier (where indeed they are already), I cannot say for sure what is missing. I am sorry, but my πρόσπολοι and I drew the line at this unpleasing task, which we consider better performed in public by his mother who killed him. Anyway, pay no attention to this horrid revelation in your next question to me* ».

¹²⁴¹ C.W. WILLINK 1966, p. 45 (i) « *such a horrid proceeding is otherwise unexampled in Greek tragedy : it verges on the ludicrous and if not γέλοιον would be μάρῶν* » ; (ii) « *one can visualize Agave touching and fondling the remains on the bier, but nothing in Chr. Pat. compels us to picture her lifting or moving the limbs* ».

¹²⁴² V. DI BENEDETTO 2007, p. 175 : cf. *Bacch.* 1218-1219, 1299, 1226 (τὸν κατθανόντα παῖδα).

question d'Agavé qui précède la lacune. Au terme d'une stichomythie où elle a tout d'abord pris conscience de ce qu'elle tient en ses mains puis s'est informée de la succession des événements passés, à la vue ensuite du corps que lui désigne son père et qu'elle peut désormais associer à l'objet porté dans ses propres bras¹²⁴³, il semble logique que, loin de s'enquérir d'une action de recomposition, elle nomme le fait même du *sparagmos* par un détour énonciatif révélateur du processus de découverte : contre toute évidence visuelle, elle interroge l'intégrité du corps, tandis que l'indéfini $\pi\tilde{\alpha}\nu$, mis en relief dans le premier pied du vers, désigne en filigrane l'élément manquant, la tête qu'il s'agira ensuite d'ajuster au mieux¹²⁴⁴ :

ἦ $\pi\tilde{\alpha}\nu$ ἐν ἄρθροις συγκεκλιμένον καλῶς;

« Le rapportes-tu tout entier, ses articulations bien jointes ? »¹²⁴⁵

À l'argument présenté par E.R. Dodds en faveur de l'interprétation traditionnelle, selon lequel Agavé a dû deviner d'après la preuve qu'elle tient en main et sa connaissance du culte dionysiaque qu'il y a eu *sparagmos* et n'a nul besoin de s'en enquérir, opposons le mouvement de la stichomythie qui n'est pas tout à fait achevée et son caractère fonctionnel. L'ultime question d'Agavé, portant sur la faute de Penthée (*Bacch.* 1301 « quelle part Penthée eut-il à ma folie ? ») se comprend mieux, à mon sens, si son châtement vient d'être évoqué, voire reformulé explicitement par Cadmos. Et si la lacune textuelle nous empêche d'aller au-delà de la simple hypothèse, il n'en demeure pas moins que l'expression ἐν ἄρθροις συγκεκλιμένον renvoie à la jointure intime des articulations¹²⁴⁶ et ne saurait désigner l'acte de recomposer superficiellement la forme du corps. Aussi peut-on écarter de ce passage jusqu'à l'idée de la *compositio membrorum* : le corps ramené sur scène, que le spectateur le voie ou non, est bel et bien défini, à travers l'effort de Cadmos pour le retrouver, comme démembré, et ce, du fait du châtement de Dionysos, mais l'accent ne porte nullement sur l'état concret et la disposition exacte de ces membres disjoints : c'est malgré tout d'emblée un $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ auquel manque seulement la tête, comme peut le voir le spectateur. Il s'agira au cours de la lamentation de repositionner cette tête pour rétablir l'harmonie de ce corps défunt.

¹²⁴³ Selon J.E.G. WHITEHORNE (1986, p. 64), il est inconcevable qu'Agavé ait gardé la tête de son fils dans ses mains après la révélation qui lui est faite : elle la confierait donc à Cadmos qui la tiendrait lors de son discours d'adieu au mort. Un tel transfert ne me semble pas nécessaire.

¹²⁴⁴ C'est à partir de $\pi\tilde{\alpha}\nu$ – qu'il qualifie de « *forzatura, che assolve alla funzione di creare un effetto d'urto – con forte ricaduta patetica – nei confronti di Agave* » – que V. DI BENEDETTO (2007, *comm. ad loc.*) propose un essai de restitution de l'unique vers manquant selon lui : τί $\pi\tilde{\alpha}\nu$; κάρα τότ' ἔλαβες οὐ φρονούσα σύ.

¹²⁴⁵ *Bacch.* 1300.

¹²⁴⁶ Cf. *Tr.* 1179 où les mains d'Ashtyanax sont décrites comme ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι, « désarticulées ».

Si affreuse soit une telle scène et saisissant un tel spectacle, ainsi se trouve évité l'écueil du macabre et du grotesque et l'on peut même imaginer une mise en scène sobre et toute en suggestion, où la tête de Penthée est figurée par son masque et où il serait à peine nécessaire de voir véritablement les membres disjoints de Penthée, tant que le brancard, lui, est en vue. Or examinons à présent de plus près ce qui, dans l'exploitation poétique singulière du motif scénique de l'étreinte pathétique d'adieu, telle que nous pouvons la reconstituer d'après le texte du *Christus patiens*, peut précisément créer l'effet d'une *compositio membrorum* sur la scène tragique.

Nous suivrons ici la reconstitution proposée par V. Di Benedetto, qui situe la lamentation d'Agavé et l'ajustement de la tête sur le corps dans la seconde lacune du manuscrit, soit après le vers 1329 et après la lamentation plus formelle de Cadmos¹²⁴⁷. D'après les vers du *Christus Patiens* qui ont été attribués aux *Bacchantes*, Agavé mettrait en question, du fait de la souillure causée par l'infanticide, le motif gestuel type de l'adieu à l'enfant défunt, énoncé sur le mode interrogatif, détournant ainsi de façon radicale le procédé employé par Mégara dans l'*Héraclès furieux* pour mettre en relief la particularité scénique de l'étreinte multiple¹²⁴⁸ :

πῶς καί νιν ἢ δύστηνος εὐλαβουμένη
πρὸς στέρνα θῶμαι;

« Comment même lui rendre, misérable que je suis, des honneurs et le serrer sur ma poitrine ? »¹²⁴⁹

et annoncerait le geste d'effusion en des termes qui soulignent la dimension tragique de l'acte accompli et celle du geste qui va être réalisé sur scène¹²⁵⁰ :

¹²⁴⁷ Cf. V. DI BENEDETTO 2007, p. 178, ainsi que les commentaires *ad* 1300-1301, 1329sq (a) : il s'oppose sur ce point à C.W. WILLINK (1966, p. 45) qui, avec C. ROBERT (1905) et G.S. KIRK (1979), situe la lamentation d'Agavé et le repositionnement de la tête dans la lacune qui suit le v. 1300, arguant notamment du fait que l'expression de Cadmos εἰσορῶν τὸ σὸν κάρα (*Bacch.* 1311) risquerait de faire rire, adressée à un cadavre sans tête. Or non seulement, comme le rappelle V. Di Benedetto, cette expression renvoie à une situation passée, non à la scène présente, mais nous avons vu que toute cette séquence repose sur une représentation mentale du corps de Penthée, plutôt que sur une représentation visuelle précise.

¹²⁴⁸ *H.f.* 485-486 ὦμοι, τίν' ὑμῶν πρῶτον ἢ τίν' ὕστατον
πρὸς στέρνα θῶμαι;

« Hélas, lequel d'entre vous serrer en premier, en dernier sur ma poitrine ? »

Sur cette formulation interrogative comme variation rhétorique à des fins pathétiques, cf. première partie, II, 2.3.4.

¹²⁴⁹ *Chr. Pat.* 1312-1313 1313 δὲ *add.* Porson.

¹²⁵⁰ Ces chairs (σάρκας) embrassées font écho aux chairs de Penthée lacérées qu'évoque le messager (*Bacch.* 1130, 1136), tandis que le πᾶν μέλος définit d'emblée l'ultime étreinte comme fragmentée. Notons que l'ordre retenu par H. Grégoire entre la mise en question du geste et son annonce (CUF, Appendice aux

<ὥς> ἀσπάσ<ωμαι> πᾶν μέλος <τοῦμοῦ τέκνου>
κυνούσα σάρκας ἄσπερ ἐξεθρεψάμην

« afin que j'embrasse chacun des membres de mon fils, couvrant de baisers ces chairs que j'ai nourries. »¹²⁵¹

C'est alors que se présente l'extrait le plus conséquent du *Christus Patiens* qui dit tant l'ajustement de la tête sur le corps de Penthée¹²⁵², que l'étreinte scénique et le geste rituel final de recouvrir le corps d'un voile :

φέρ', ὦ γεραιέ, κρᾶτα τοῦ τρισ<αθλίου>
ὀρθῶς προσαρμόσωμεν, εὔτονον (?) δὲ πᾶν
σῶμ' ἐξακριβώσωμεν εἰς ὅσον πάρα.
ὦ φίλτατον πρόσωπον, ὦ νέα γένυς,
.
ἰδοὺ καλύπτρα τῆδε σὸν κρύπτω κάρα,
τὰ δ' αἰμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα
μέλη

« Allons, vieillard, ajustons bien la tête de ce pauvre malheureux, et donnons les dernières finitions au corps tout entier, autant qu'il se peut. – Ô visage bien-aimé, ô tendre joue ! [...] Voilà, je cache sous ce voile ta tête, ainsi que tes membres ensanglantés et entaillés. »¹²⁵³

Les trois gestes sont marqués par l'emploi de trois modalités spécifiques : à l'exhortation qui appelle, dans le prolongement de la tension maintenue entre Cadmos et Agavé par la stichomythie, à poser la tête de Penthée à sa place, succèdent les apostrophes aux différentes parties du corps de l'enfant, si caractéristiques de l'ultime étreinte maternelle, puis la

Bacchantes, p. 109), qui inverse celui du texte du *Christus Patiens*, peut prêter à discussion : on peut tout aussi bien imaginer que son mouvement d'effusion, annoncé, soit soudain freiné par un scrupule.

¹²⁵¹ *Chr. Pat.* 1256-1257 1256 *sic* Wecklein : ὅπως κατασπάσαιμι καὶ σύμπαν μέλος Chr.

Notons également que nous n'avons relevé aucune occurrence du verbe *κυνέω*, employé au vers 1257, dans les séquences d'adieux pathétiques au défunt.

¹²⁵² La reconstitution des trois premiers vers par C.W. WILLINK (1966, p. 45) me semble convaincante, qui les attribue non à Agavé elle-même, mais à Cadmos, et propose de rétablir, en lieu et place des deux subjonctifs d'ordre coordonnés, cet emploi du participe aoriste si récurrent dans l'expression du geste chez Euripide pour souligner le lien entre les deux temps de l'action :

φέρ', ὦ <τάλαινα>, κρᾶτα τοῦ τρισ<αθλίου>
ὀρθῶς προσαρμόσ<αντε> σύντονον τὸ πᾶν
σῶμ' ἐξακριβώσωμεν εἰς ὅσον πάρα.

¹²⁵³ *Chr. Pat.* 1466-1472.

déclaration solennelle soulignée du présentatif ἰδοῦ qui pose l'acte rituel de voiler le cadavre. Ce qui est tout à fait frappant dans ces vers, c'est de voir non seulement à quel point ils peuvent valoir indistinctement pour le corps crucifié intègre et pour le corps démembré – V. Di Benedetto souligne ainsi l'extension sémantique de l'expression ὀρθῶς προσαρμόττω, du sens spécifique de « bien ajuster » au sens plus générique de « redresser », et la valeur très générale d'ἐξἄκριβῶ¹²⁵⁴ –, mais encore à quel point l'expression de ces gestes, qui se présente en soi comme une simple variation sur des motifs gestuels euripidéens, se trouve réactivée par la représentation scénique qu'elle contribue à forger du corps défunt singulièrement meurtri.

S'agissant des effusions, un parallèle intéressant est proposé par Apsinès lui-même entre les gestes joués d'Agavé et ceux d'Hécube dans l'*exodos* des *Troyennes*, pour illustrer, à côté des gestes de deuil décrits par Xénophon, les moyens de susciter la pitié pour le défunt :

ἤρμωσε δὲ καὶ Ἑκάβη τὸν Ἀστυάνακτα τοῦτον πενθούσῃ τὸν τρόπον,
κεφαλῆς τε αὐτοῦ ψαυούσῃ καὶ χειρῶν καὶ τοῦ λοιποῦ σώματος

« Ce lieu était approprié aussi pour Hécube, lorsqu'elle pleure Astyanax de cette manière, lui touchant la tête et les mains et le reste du corps. »¹²⁵⁵

La comparaison entre les deux séquences dramatiques fait apparaître qu'aux gestes d'Agavé prenant dans ses mains, selon Apsinès, les membres de Penthée, comme à ceux d'Hécube « touchant » le corps disloqué et défiguré d'Astyanax, correspond un même usage de l'apostrophe. C'est, nous l'avons vu, un procédé stylistique récurrent chez Euripide au point d'être caractéristique du discours d'adieu au φίλος : l'apostrophe accompagne implicitement des gestes d'effusions joués sur scène tout en célébrant le corps de l'être aimé dans ses différentes parts et la douceur de l'ultime contact physique. Or son emploi dans l'*exodos* des *Troyennes* présente une particularité intéressante : au discours d'adieu d'Andromaque à son fils où l'apostrophe à la « jeune étreinte » vivante (*Tr.* 757 ὦ νέον ὑπαγκάλισμα) semblait vouloir conjurer la description anticipée du corps brisé de l'enfant, s'oppose celui d'Hécube où, suivant immédiatement l'évocation de la tête atrocement mutilée par la chute du haut des remparts, l'apostrophe aux mains introduit leur description comme « inertes et désarticulées »¹²⁵⁶. On voit comme le procédé même de l'apostrophe qui isole une partie du

¹²⁵⁴ V. DI BENEDETTO 2007, p. 177.

¹²⁵⁵ APSINÈS, *Art rhét.* 10, §41, l.10-12.

¹²⁵⁶ *Tr.* 1178-1180 ὦ χεῖρες, ὡς εἰκὸς μὲν ἠδεῖας πατρὸς

corps sert moins ici l'étreinte scénique qu'elle ne sert efficacement l'effet de réel et l'effet pathétique dans la représentation mentale du cadavre disloqué sur la scène tragique. Comme l'a noté V. Di Benedetto¹²⁵⁷, Euripide a non seulement redoublé dans les *Bacchantes* le discours d'adieu d'Hécube en le distribuant entre Cadmos, cet autre aïeul qui insère de la même manière un discours rapporté de l'enfant, et Agavé, la mère qui se livre aux effusions sur le corps de l'enfant, mais il est allé plus loin encore dans l'exploitation poétique de l'apostrophe liée au geste scénique. Une apostrophe comme ὦ φίλτατον πρόσωπον résonne de fait différemment, ainsi adressée à la tête de l'enfant qu'elle a elle-même arrachée, portée dans ses bras puis reposée sur son corps démembré : la forme de l'apostrophe accompagne cette fois la disjonction réalisée des membres. Et si l'on peut se fonder sur le témoignage d'Apsinès pour penser que cette apostrophe était suivie d'autres apostrophes adressées à d'autres parties du corps de Penthée, on voit bien comment peut naître de ces diverses adresses discursives l'idée qu'Agavé prend dans ses mains, au lieu de se contenter de les toucher comme Hécube, chacun des membres de son fils, et comment peut ensuite naître, du discours de lamentation qui recompose, par la somme de ces touches isolées, le corps dans son ensemble, l'idée qu'elle reconstitue alors concrètement le corps de son fils. Ainsi se trouve exploité à la lettre sur le plan de la représentation mentale le procédé stylistique de l'apostrophe, à partir d'une donnée mythique qu'Euripide a eu soin de mettre sur la scène : le corps éclaté de Penthée apparaît, pour ainsi dire, comme l'incarnation littérale des discours pathétiques d'adieu nourris par ces apostrophes adressées aux différentes parties du corps de l'être cher.

De cet usage si remarquable de l'apostrophe peut encore être rapproché celui de la parataxe dans l'expression du geste rituel de voiler le cadavre. Ce geste rappelle en effet fortement celui qui, dans l'*exodos* de l'*Électre*, clôt l'évocation rétrospective du meurtre de Clytemnestre par ses propres enfants et qu'accomplit Électre :

Ἴδού, φίλαν τε κοῦ φίλαν
φάρεα <σέ > γ' ἀμφιβάλλομεν.

« Voilà, toi qui nous étais liée par le sang, non par l'affection, nous t'enveloppons de ce

κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.

« Ô mains, où il nous était doux de retrouver l'image de votre père, comme vous gisez désarticulées et inertes devant moi ! »

¹²⁵⁷ V. DI BENEDETTO 2007, p. 175.

tissu. »¹²⁵⁸

La similarité de l'expression est frappante, avec un même emploi du présentatif et du mode déclaratif à résonance solennelle. Elle fait de plus écho à l'exhortation d'Oreste où il est question de « couvrir les membres » maternels d'un vêtement (*Él.* 1227 κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις) et d'« arranger ses blessures » (*Él.* 1228 καὶ καθάρμοσον σφαγὰς). Les gestes d'Agavé répondent, nous l'avons vu, au même souci de bien ajuster (ὀρθῶς προσαρμόττω) ce qui a été divisé et d'assurer un travail de finition (ἐξακριβῶ). Or alors que dans l'*Électre*, le substantif pluriel μέλεα désigne l'ensemble du corps maternel défunt (*Él.* 1227) en faisant écho aux μέλεα γόνιμα, ces « membres pleins de vie » posés à terre pour implorer la pitié du meurtrier (*Él.* 1209), l'utilisation de la parataxe, qui crée un effet de relance dans l'énoncé (σὸν κρύπτω κάρα / τὰ δ' αἰμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα μέλη) redéfinit μέλη en un sens restreint comme le corps sans la tête. La coordination des deux éléments tout à la fois les dissocie, dissociation qui prend une saveur nouvelle dans le contexte dramatique précis de la pièce, et rassemble ces deux éléments disjoints, ainsi réunis et cachés sous le voile.

Telle est la tension exceptionnelle entre parole poétique et spectacle tragique que me semble révéler la représentation du corps morcelé dans les *Bacchantes* : l'expression poétique du geste, comme redéfinie concrètement, réalisée par une situation dramatique inédite, fait naître à son tour des effets spectaculaires qui portent le spectacle à ses propres limites, pour un effet tragique renouvelé.

Le tragique euripidéen se nourrit de toutes ces expérimentations théâtrales, de ces différentes façons d'exploiter les ressources de la parole poétique pour dire le geste et d'explorer de nouvelles voies dans sa mise en scène, et c'est ce qui le rend si difficile à décrire et à définir, à la fois intellectuel et émotionnel, burlesque et terrifiant, réaliste et fantaisiste, évident et subtilement composé de jeux d'échos poétiques et dramatiques qui ne seront pas tous perçus, ni même par tous.

Aussi sur quelle tragédie mieux conclure que sur les *Bacchantes*, l'une de ces pièces composées, ou du moins achevées hors d'Athènes peu avant la mort d'Euripide, et

¹²⁵⁸ *Él.* 1230-1231.

représentées à Athènes de façon posthume ? Cette composition loin du théâtre de Dionysos peut-elle expliquer la liberté et l'audace dramaturgiques radicales qui s'y font jour ? C'est une pièce qui, comme l'*Oreste*, reprend des motifs gestuels importants du répertoire euripidéen pour en proposer une version inédite, mais qui présente quant à elle une sorte d'éclatement du sens de ces motifs sous la surimpression de langages contraires, et ne révèle dans l'écart ouvert qu'un doute, un vide que ne comblera pas même l'apparition de Dionysos sous sa forme divine dans l'*exodos*. Comme l'a souligné V. Di Benedetto¹²⁵⁹, c'est après avoir passé en revue deux procédés régulièrement utilisés pour conclure l'aventure tragique – la lamentation funèbre qui se fait action symbolique de reconstitution du corps démembré et le *deus ex machina* qui, loin d'apporter l'apaisement des tensions et la réconciliation finale comme dans l'*Oreste*, poursuit ici son action punitive en envoyant Cadmos et Agavé sur des chemins d'exil séparés –, qu'Euripide en propose un troisième, celui de l'arrachement pathétique d'une fille à son père qui semble se développer de façon indépendante, alors que le dialogue avec Dionysos, formellement maintenu, est déjà brisé. Cet ultime procédé vient alors mettre à distance tant l'aventure tragique que la reconnaissance et le triomphe de Dionysos. À la note ambiguë de la conclusion de l'*Oreste* où le plan divin, certes accompli, ne recouvre qu'imparfaitement le plan humain, et à la note désespérée du finale des *Phéniciennes*, où l'absence des dieux ne garantit aucun salut aux personnages qui quittent la scène pour l'exil, s'ajoute ainsi dans les *Bacchantes*, par cette succession de motifs conclusifs, privés de sens les uns après les autres, une tonalité encore nouvelle, qui souligne l'absurdité totale de la condition humaine sous le regard même d'un dieu ambigu. Même l'étreinte pathétique tourne court, donnant l'impression d'une séparation déjà accomplie entre le père et la fille dont les plaintes individuelles entrent seulement en résonance¹²⁶⁰. Aussi peut-on voir avec V. Di Benedetto, sous cet éclatement général des motifs tragiques, un adieu du poète tragique à la scène¹²⁶¹.

¹²⁵⁹ V. DI BENEDETTO 2007, p. 172-173.

¹²⁶⁰ Ce procédé final se présente comme l'insertion, au sein d'un finale aussi sanglant et désespéré que celui des *Phéniciennes*, du motif développé dans le finale de l'*Électre*, où sitôt le matricide accompli et immédiatement regretté, les Dioscures, messagers de Zeus, ordonnent aux enfants d'Agamemnon de partir l'un vers Athènes pour y être purifié, l'autre dans la patrie de Pylade qui lui est donné pour époux, et où l'étreinte finale de la séparation entre frère et sœur éclaire rétrospectivement l'étreinte pathétique des retrouvailles d'un jour tristement ironique. Ainsi se trouve exacerbé le sort tragique des personnages dans les *Bacchantes* puisque non seulement ils semblent désormais privés de toute protection divine, mais que les gestes de *φιλία* ne leur sont plus d'aucune consolation, comme en témoigne l'expression interrogative de l'étreinte (*Bacch.* 1364, cf. première partie, III, 3.1.), où le pathétique est ainsi coloré d'une résonance absurde.

¹²⁶¹ V. DI BENEDETTO 2007, p. 173.

CONCLUSION

L'étude du geste « dramatique », c'est-à-dire du geste de théâtre considéré dans sa composante verbale, défini à travers les mots du texte, leur signification et leur syntaxe, visait à éclairer l'art dramaturgique d'Euripide en se plaçant au point d'articulation entre le spectacle dramatique et la parole poétique. En abordant le geste comme un élément essentiel tant de sa poétique que de sa dramaturgie, elle a révélé l'importance accordée par le poète au corps et à ses manifestations et permis de redéfinir le pathétique comme le tragique euripidéens.

Nous avons rencontré en premier lieu dans notre étude les interrogations que suscite parmi les critiques modernes le statut des indications gestuelles explicites et descriptives dans les textes tragiques antiques. Si ces dernières représentent aujourd'hui un témoignage unique sur les gestes de l'acteur au sein d'une représentation dramatique dont la dimension visuelle nous échappe largement pour l'époque classique, nous avons essayé de nous garder de la déformation que la lecture fait fréquemment peser sur leur réception et leur interprétation, en établissant des rapprochements avec d'autres écritures du spectacle moins lointaines et mieux documentées, et en nous efforçant d'analyser ces indications au plus près de l'expérience théâtrale telle que nous pouvons la restituer dans le théâtre de Dionysos.

L'étude stylistique des notations gestuelles que nous avons menée dans la première partie nous a ainsi permis d'écarter résolument l'hypothèse d'indications scéniques insérées dans le dialogue de théâtre à l'usage exclusif, ou même principal, de l'acteur, et de réaffirmer leur statut d'éléments du dialogue dramatique à part entière, destinés, sous l'indication de régie, à « diriger le regard et l'imagination des spectateurs »¹²⁶².

Nous avons en effet pu apprécier la diversité des énoncés qui disent le geste, leur hétérogénéité au sein de la représentation à l'égard du geste joué, des plus implicites aux plus explicites, comme au sein du dialogue, où l'utilisation des différentes modalités d'énonciation révèle une recherche d'expressivité à la source d'effets dramatiques variés. L'étude de ces modalités et des effets prosodiques qu'elles produisent nous a fait quitter la perspective de la régie dramatique et fait entrer pour ainsi dire dans l'atelier du poète. Entre une stylisation de l'énoncé des gestes rituels à partir d'une utilisation assez largement figée des modalités d'énonciation, et une utilisation variée, redondante et originale de toutes les ressources du langage poétique dans l'expression des gestes pathétiques, s'est fait jour une stylisation

¹²⁶² V. Lochert 2009, p. 581. Nous pouvons reprendre ici les éléments d'analyse qu'elle propose concernant les « didascalies implicites » dans le théâtre du XVI^e et XVII^e siècle et qui vont dans le sens de notre interprétation des notations gestuelles dans le théâtre d'Euripide.

originale de l'énoncé, de type formulaire, dans le cas des gestes à la fois dictés par l'émotion et liés à la communication tragique : instaurant un nouveau code poétique dans la mise en scène de ces gestes réglant le dialogue sur la scène tragique, elle a montré à quel point l'écriture euripidienne du geste est animée par un souci de vraisemblance et d'efficacité, à l'intention toutefois moins de l'acteur que du spectateur.

De cette classification générale est ressortie une véritable poétique du geste dramatique, fondée sur un principe général de variation sur des tournures et des formules poétiques récurrentes. Au cœur de cette poétique s'imposent, par leur nombre et le soin apporté à leur expression, les gestes instaurant un contact physique, gestes qui peuvent être définis comme gestes de *φιλία* au sens large. C'est ainsi dans le langage pathétique que le geste apparaît le plus intimement lié à la parole, tant celle-ci peut nuancer délicatement, sous les déplacements et les combinaisons poétiques, la représentation visuelle du geste joué.

Nous avons cherché dans une seconde partie à mesurer chez les trois poètes tragiques les variations de l'équilibre entre spectacle dramatique et parole poétique dans la mise en scène du geste, à partir de séquences marquées par une réécriture manifeste. Cette étude comparée a permis de mieux cerner les traits originaux de la poétique euripidienne du geste et les divers rapports d'influence entre poètes, tout en évaluant l'importance des facteurs historiques et culturels dans sa constitution, les conséquences qu'ont pu avoir sur l'écriture du geste les grandes évolutions dans la pratique théâtrale au cours du siècle et les changements d'atmosphère intellectuelle et de goût artistique.

Une comparaison d'ensemble a fait nettement apparaître à quel point les énoncés du geste sont plus nombreux, plus explicites et plus développés chez Euripide, à côté de gestes implicites ou donnés à entendre par les ressources de la parole poétique elle-même dans le théâtre d'Eschyle, et de gestes dramatisés par la construction de l'action ou s'effaçant entièrement derrière l'acte chez Sophocle. Elle a également confirmé la singularité de l'importance prise dans le théâtre d'Euripide par les gestes de la *φιλία* qui se constituent en séquences dramatiques récurrentes où l'expression est dotée de nouveaux accents poétiques et d'accents véritablement musicaux.

On ne saurait parler toutefois d'une évolution dramaturgique linéaire au cours d'un siècle marqué par l'augmentation du nombre des acteurs et par l'affirmation progressive de leur indépendance artistique. Certes l'écriture du geste semble porter la trace de la

modification du rôle du poète-*didaskalos* d'un bout à l'autre de la production tragique, alors que le texte eschyléen présente des ambiguïtés et des signes d'ouverture sur la représentation et que le texte euripidéen oscille entre fermeture sur lui-même et espaces délimités réservés au libre jeu de l'acteur. L'aîné et le plus jeune des Tragiques partagent toutefois un même sens du spectaculaire et non seulement Euripide a repris à Eschyle des gestes et des mouvements collectifs ou individuels, que l'on ne rencontre pas ou de façon moins accentuée sur la scène sophocléenne, pour les traduire selon ses propres termes, mais il semble lui avoir également emprunté des procédés stylistiques qu'il a fait siens. La différence entre les deux poètes peut finalement être reformulée en termes de sensibilité théâtrale, l'un mettant l'accent sur l'expression très concrète des sentiments intérieurs, d'où peut être déduit un jeu scénique qui reste assez largement autonome, l'autre détaillant l'expression des gestes qui les traduisent ou les figurent et déterminant ainsi par la description de la forme concrète du geste sa représentation visuelle.

L'analyse des contacts physiques, qui présentent un développement singulier dans les dernières pièces de Sophocle et permettent de les rapprocher de l'usage qu'en fait Euripide, a confirmé, sous les évolutions historiques et culturelles, le poids de la sensibilité personnelle du poète dans l'expression du geste. Si Sophocle est l'aîné d'Euripide, ils ont concouru l'un contre l'autre pendant presque toute leur carrière et ont évolué dans les mêmes cercles intellectuels. Ainsi ont-ils en commun un certain nombre de codes et de procédés dramaturgiques, comme le montrent notamment les entrées en scène de personnages souffrants, et leur influence a-t-elle pu être réciproque, tandis que leur représentation de la maladie témoigne d'une même familiarité avec la nouvelle médecine hippocratique. L'exploitation scénique de la maladie met pourtant au jour de profondes différences d'un poète à l'autre, liées à des divergences de projet dramatique comme de vision tragique. L'étude de séquences parallèles a révélé à quel point était première et constante l'attention que porte Euripide aux comportements physiques, aux attitudes et aux gestes des malades ou de ceux qui les entourent, et fait apparaître le caractère essentiel de la relation humaine dans son théâtre : c'est elle qui, incarnée dans ces gestes impliquant un contact physique entre les personnages, mise en valeur par la faiblesse et la souffrance de ces derniers, porte la singularité du pathétique euripidéen.

Après avoir ainsi dégagé la spécificité du langage euripidéen du geste, nous avons

voulu en montrer le caractère dynamique et expérimental. Nous avons déjà pu apprécier tout au long de notre étude le renouvellement des effets dramatiques dans l'expression et la mise en scène des gestes dramatiques. Il s'agissait désormais dans une troisième et dernière partie de mettre en lumière la façon inédite dont Euripide a exploité le statut si singulier des indications gestuelles en jouant sur le rapport entre parole poétique et représentation dramatique et dont il a exploré, dans ses dernières pièces, des voies entièrement nouvelles dans la manière de dire le geste.

L'examen de l'expression narrative ou discursive des gestes a tout d'abord corroboré l'attention singulière accordée par Euripide au langage du corps, par la précision de la description narrative d'une part et la spécificité du regard porté sur le geste par le narrateur, par les jeux d'échos d'autre part, jeux d'annonce, de redondance, de continuité ou de confusion à l'égard du geste scénique : à côté d'échos érigés en véritable procédé dramaturgique dans la présentation initiale des personnages ou systématisés pour faire entendre un discours pathétique surplombant, il en est d'autres qui permettent d'ouvrir l'espace scénique, de redéfinir le sens de l'action dramatique et d'amplifier, en l'enrichissant de nouvelles résonances, l'effet pathétique du geste joué.

C'est ensuite avec les codes de la représentation tragique qu'Euripide s'est plu à jouer dans ses dernières pièces. L'exacerbation de certains motifs gestuels à caractère pathétique ou vraisemblable nous a déjà semblé favoriser en soi les représentations parodiques qui ont pu être faites de ces gestes. Afin de mieux saisir la façon dont Euripide a brouillé l'effet dramatique autour du geste et la nature de ces effets que l'on qualifie parfois facilement de « comiques », nous avons cherché à distinguer les jeux de dégradation, de décalage et de déplacement dans le traitement de motifs gestuels tragiques, de l'introduction sur la scène tragique de procédés stylistiques propres à la comédie, voire de motifs gestuels de comédie. Nous avons pu ainsi apprécier la diversité et l'ambiguïté des tons qui composent la résonance dramatique de certains gestes dans les dernières pièces d'Euripide, du pur burlesque et du décalage ironique à la fantaisie absurde et à l'ironie grinçante ou glaçante.

Euripide a enfin porté à leurs limites les codes de la représentation dramatique elle-même dans la mise en scène de la violence et des conséquences de cette violence. Dans *Oreste*, il a joué à l'extrême avec la représentation tant verbale que visuelle du geste meurtrier, en exploitant la force de suggestion du $\sigma\chi\tilde{\eta}\mu\alpha$ iconographique décrit sous forme narrative ou discursive pour imposer une image inédite de violence. Dans les *Bacchantes*, il a

réinstauré lors de la mise en scène de l'ultime étreinte maternelle au corps démembré une tension exceptionnelle entre le spectacle dramatique et la parole poétique – « tension entre le verbe et l'action qui traverse le théâtre », comme le dit V. Lochert, mais qu'est normalement appelée à résoudre la didascalie interne, « puisqu'elle est à la fois spectacle et discours »¹²⁶³ – : nous avons vu comme la situation dramatique et le procédé stylistique de l'apostrophe se nourrissent l'un de l'autre pour créer conjointement un effet de reconstitution concrète du corps.

Cette étude stylistique et dramaturgique ne demande qu'à être poursuivie dans l'œuvre même d'Euripide et dans celle des Tragiques, en prenant plus largement en compte les gestes discursifs, ainsi que les gestes dramatiques que nous pouvons reconstituer d'après les fragments conservés, et élargie, notamment à des auteurs comme Ménandre ou Plaute. Les rapports que nous avons esquissés entre le geste dramatique et le geste figuré dans l'iconographie méritent eux aussi d'être approfondis et théorisés.

Mais tel qu'il se présente, ce parcours autour du geste dramatique chez Euripide nous permet de revenir pour finir sur des oppositions générales couramment tracées dans la critique du théâtre antique. L'inscription précise du jeu, du mouvement des corps au sein même du texte dramatique semble rendre de fait impropre pour le théâtre d'Euripide la notion de « théâtre à texte », par opposition à un théâtre « du corps », « du jeu », théâtre vivant et ludique¹²⁶⁴. En revanche, s'il révèle l'attention singulière accordée par le poète au jeu des corps sur la scène et au spectacle dans son ensemble, ce développement même des indications gestuelles au sein du langage poétique définit le théâtre d'Euripide comme étant fondamentalement un théâtre « de la parole ». Comme le dit justement V. Lochert, « l'abondance des didascalies implicites dans un texte dramatique est moins le signe de l'importance du spectacle que de la puissance du discours », puisque, loin « de se contenter d'encadrer et de diriger le spectacle », la parole « concurrence l'action et le spectacle dans la production des effets qui leur sont propres »¹²⁶⁵. Cela rejoint parfaitement nos analyses sur la description poétique du geste scénique dans le théâtre d'Euripide, susceptible d'assurer par ses

¹²⁶³ V. Lochert 2009, p. 581.

¹²⁶⁴ Cf. F. Dupont (2007) qui considère que ce conflit « n'a plus lieu d'être », pour d'autres raisons cependant : la chercheuse entend lutter contre une conception exclusivement littéraire du théâtre pour repenser le phénomène théâtral dans son ensemble. Dans un ouvrage antérieur, intitulé *L'Insignifiance tragique* (2001), elle s'est attachée à remettre en question l'idée d'une permanence du texte tragique en définissant la tragédie grecque comme « performance rituelle », événement éphémère et en soi « insignifiant ».

¹²⁶⁵ V. Lochert (2009, p. 554-565).

propres moyens l'effet dramatique recherché. Au sein de ce théâtre de la parole qu'est ainsi la tragédie grecque, C. Marzolo, en montrant l'importance grandissante prise par l'élément visuel, spectaculaire qui s'impose dans les dernières pièces d'Euripide comme « *il germe compositivo di varie situazioni drammatiche* », y voit une menace dirigée contre la suprématie de la parole sur laquelle est fondé le genre tragique : c'est ce qui aurait fini par le faire éclater au IV^e siècle avant J.-C.¹²⁶⁶. Or non seulement les jeux d'échos sur lesquels se fonde le chercheur pour mettre en lumière l'affirmation de l'*opsis* dans le théâtre d'Euripide prouvent encore largement son inscription dans la parole dramatique, mais notre étude tend à montrer que si les dernières tragédies athéniennes d'Euripide annoncent un éclatement au sein des codes tragiques, il provient, dans les *Bacchantes*, moins de l'élément spectaculaire en soi qu'est le geste, que du traitement poétique qui lui est réservé, d'un langage gestuel et spectaculaire que le poète a cherché à doter d'accents toujours nouveaux, au risque de déconstruire avec lui la forme précise du geste sous la combinaison des motifs poétiques.

Le théâtre d'Euripide est donc un théâtre de la parole mais une parole si intimement associée au spectacle, par le biais des gestes qu'elle décrit, sous-entend ou amplifie par le jeu des échos verbaux, qu'elle ne semble pleinement résonner que dans la représentation. Aussi ne saurait-on dire qu'Euripide est un poète dramatique « à lire » : il a développé des effets poétiques pour accompagner et soutenir les effets visuels, en homme de théâtre complet qui, s'il a pu dissocier invention poétique et réalisation matérielle, n'envisageait pas la composition poétique hors de sa représentation scénique. Et si ces effets poétiques peuvent faire créer véritablement le spectacle, ce n'est qu'avec toutes les autres ressources du spectacle tragique, la musique et la gestuelle de l'interprète, si sommaire soit-elle. Ainsi s'entrelacent le geste et la parole dans l'énoncé gestuel en un échange poétique remarquable. C'est ce que nous disent ces vers, qui concluront cette étude comme ils l'ont ouverte, où Jocaste célèbre la puissance rhétorique et presque magique du langage gestuel, capable de suppléer aux insuffisances de la parole, capable même de ramener la sensation première :

Τί φῶ σε; πῶς ἅπαντα
καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι
πολυέλικτον ἄδονάν <τ'>
ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο

¹²⁶⁶ C. Marzolo (1996, citation p. 171).

περιχορεύουσα τέρψιν παλαιᾶν λάβω
χαρμονᾶν;

« que te dire ? Comment, de toutes les manières, par mes gestes, par mes paroles, faisant autour de toi, ici et là, une ronde de joie, retrouverai-je le charme des plaisirs anciens ? »¹²⁶⁷

Au même moment, ce sont les tourbillons de la danse, les gestes démonstratifs de l'effusion maternelle que cherchent à épouser les circonlocutions et les redondances poétiques. Telle est bien en définitive la puissance de la parole poétique étroitement liée au corps dans le théâtre d'Euripide, une parole qui se nourrit de la représentation et l'exalte en retour, pour amplifier par ce double mouvement l'effet spectaculaire et pathétique.

¹²⁶⁷ *Phén.* 312-317.

BIBLIOGRAPHIE

I. Auteurs anciens

A. Éditions des textes grecs

a) Sauf indication contraire, l'édition des textes grecs que j'utilise est celle que propose la Collection des Universités de France (CUF).

Pour le théâtre d'Euripide :

L. MÉRIDIER 2003 (1926) = Euripide, Tome I, *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*.

L. MÉRIDIER 1960 = Euripide, Tome II, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, troisième édition revue et augmentée.

L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE 1976 (1923) = Euripide, Tome III, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*.

L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE 2010 (1925) = Euripide, Tome IV, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*.

H. GRÉGOIRE et L. MÉRIDIER (avec la collaboration de F. CHAPOUTHIER) 1961 = Euripide, Tome V, *Hélène, Les Phéniciennes*, deuxième édition.

F. CHAPOUTHIER, L. MÉRIDIER 1973 (1959) = Euripide, Tome VI, *Oreste* (texte établi par F. Chapouthier et traduit par L. Méridier).

H. GRÉGOIRE et J. MEUNIER 1961 = Euripide, Tome VI, 2^e partie, *Les Bacchantes*.

F. JOUAN 2002 (1983) = Euripide, Tome VII, *Iphigénie à Aulis*.

b) J'ai consulté régulièrement – et parfois suivi – le texte de l'œuvre des trois poètes tragiques tel qu'il est édité dans les Oxford Classical Texts :

D. PAGE, *Aeschlyi. Septem quae supersunt tragoedias*, Oxford, 1972.

A.C. PEARSON, *Sophoclis fabulae*, Oxford, 1924-1975.

J. DIGGLE, *Euripidis fabulae*, t. I-II, Oxford, 1991³ et 1992⁴ (1984).

G. MURRAY, *Euripidis fabulae*, t. III, Oxford, 1913² (1909).

c) Autres éditions consultées et citées

F.A. PALEY, *Euripides*, Londres, 1860.

A. TUILIER, *Grégoire de Naziance. La Passion du Christ, Tragédie*, Paris, Sources chrétiennes, n°149, 1969.

W. FORTENBAUGH *et alii*, *Theophrastus of Eresus : Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, vol. 2, Leiden and New York, 1992.

B. Traductions

Les traductions d'Euripide sont personnelles, mais j'ai consulté fort utilement les traductions suivantes :

Euripide. Théâtre complet I, introd. générale, bibliogr. et chronologie par M. TRÉDÉ ; trad., notices introductives et notes par L. VILLARD, C. NANCY et C. MAUDUIT avec la collab. de M. TRÉDÉ, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

Les Tragiques Grecs. Eschyle – Sophocle – Euripide, Théâtre complet avec un choix de fragments, Traduction nouvelle, notices et notes de V.-H. DEBIDOUR, éditée avec une introduction générale et un dossier sur la tragédie par P. Demont et A. Lebeau, Paris, Livre de Poche, 1999.

Euripide. Tragédies complètes I et II, texte présenté, traduit et annoté par M. DELCOURT-CURVERS, Paris, Folio classique, Gallimard, 1962.

Pour les autres auteurs anciens, grecs et latins, les traductions retenues, parfois légèrement modifiées, sont celles que propose la Collection des Universités de France, notamment celles de P. MAZON pour l'*Iliade*, Eschyle et Sophocle, V. BÉRARD pour l'*Odyssee*.

La seule exception concerne le théâtre d'Aristophane pour lequel j'ai préféré citer la traduction de P. THIERCY (*Aristophane. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997).

C. Fragments et scholies

C. COLLARD, M.J. CROPP, K.H. LEE, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster,

1995.

F. JOUAN et H. VAN LOOY 1998-2002 = Euripide, Tome VIII, *Fragments*, Paris, CUF, 1998-2002.

R. KANNICHT – B. SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V, Göttingen, 2004.

A. NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 1889 (*Supplementum adiecit* B. Snell, Hildesheim, 1964).

E. SCHWARTZ, *Scholia in Euripidem collegit, recensuit, edidit...*, Berolini 1891.

D. Éditions commentées des œuvres

Euripide

Alceste

D. CONACHER, *Alcestis*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1988.

A.M. DALE, *Alcestis*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1954.

Médée

D.L. PAGE, *Medea*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1952² (1938).

Les Héraclides

J. WILKINS, *Heracridae*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1993.

Hippolyte

W.S. BARRETT, *Hippolytos*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1964.

M.R. HALLERAN, *Hippolytus*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1995.

Andromaque

A. GARZYA, *Andromaca*, introd., testo e comm., Naples, 1963² (1953).

M. LLOYD, *Andromache*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1995.

P.T. STEVENS, *Andromache*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1971.

Hécube

C. COLLARD, *Hecuba*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1991.

Héraclès furieux

S.A. BARLOW, *Heracles*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1996.

G.W. BOND, *Heracles*, with introd. and comm., Oxford, 1981.

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Herakles*, Berlin, 1895.

Les Suppliantes

C. COLLARD, *Suppliques*, ed. with introd. and comm., Groningen, 1975.

Ion

K.H. LEE, *Ion*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1997.

Les Troyennes

S.A. BARLOW, *Trojan Women*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1986.

W. BIEHL, *Troades*, Heidelberg, 1989.

K.H. LEE, *Troades*, ed. with introd. and comm., Londres, 1976.

Iphigénie en Tauride

M.J. CROPP, *Iphigenia in Tauris*, ed. with an introd., transl. and comm., Warminster, 2000.

M. PLATNAUER, *Iphigenia in Tauris*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1938.

Électre

M.J. CROPP, *Electra*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1988.

J.D. DENNISTON, *Electra*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1964⁴ (1939).

Hélène

A.M. DALE, *Helena*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1967.

R. KANNICHT, *Helena*, I. Einleitung und Text, II. Kommentar, Heidelberg, 1969.

Les Phéniciennes

C. AMIECH, *Les Phéniciennes d'Euripide*, commentaire et traduction, Paris, 2004.

D.J. MASTRONARDE, *Phoenissae*, ed. with introd. and comm., Cambridge, 1994.

E. MEDDA, *Le Fenicie*, introduzione, premessa al testo, nota al testo, traduzione e note, Milan, 2006.

Oreste

V. DI BENEDETTO, *Orestes*, introd., testo critico, commento e appendice metrica, Florence, 1965.

M.L. WEST, *Orestes*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1987.

C.W. WILLINK, *Orestes*, ed. with introd. and comm., Oxford 1989² (1986).

Les Bacchantes

V. DI BENEDETTO, *Le Baccanti*, premessa, introd., trad., costituzione del testo originale e commento, Milan, 2007⁴ (2004).

E.R. DODDS, *Bacchae*, ed. with introd. and comm., Oxford, 1960² (1944).

G.S. KIRK, *Bacchae*, with an introd., translation and comm., Cambridge-Londres-NY :

Cambridge University Press, 1979 (Reprint de l'édition publiée en 1970 par Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., USA).

J. ROUX, *Les Bacchantes*, I. Introduction, texte et traduction, II. Commentaire, 1970-1972.

R. SEAFORD, *Bacchae*, with an introd., translation and comm., Warminster, 1996.

Éditions commentées des fragments

G.W. BOND, *Hypsipyle*, Oxford, 1963.

E.W. HANDLEY, J. REA, *The Telephus of Euripides*, Londres, 1957.

Cl. PREISER, « Euripides : Telephos », *Spudasmata* 78, Einleitung, Text, Kommentar, Georg Olms Verlag Hildesheim, Zürich-New York, 2000.

Autres auteurs anciens

Homère

N. RICHARDSON, *The Iliad : A Commentary*, vol. VI, livres 21-24, G.S. KIRK (dir.), Cambridge University Press, 1993.

Eschyle

J.D. DENNISTON, D. PAGE, *Agamemnon*, Oxford, 1957.

E. FRAENKEL, *Agamemnon*, Oxford, 1950.

A.F. GARVIE, *Choephoroi*, ed. with introd. and comm., Oxford, Clarendon Press, 1986.

G. HUTCHINSON, *Septem contra Thebas*, ed. with introd. and comm., Oxford, Clarendon Press, 1985.

P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

L. LUPAS, Z. PETRE, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Paris-Bucarest, 1981.

Sophocle

P.E. EASTERLING, *Trachiniae*, Cambridge University Press, 1982.

P.J. FINGLASS, *Electra*, ed. with introd. and comm., Cambridge University Press, 2007.

J.C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles, Commentaries, II. The Trachiniae*, Leiden : Brill, 1970.

Aristophane

C. AUSTIN, S. DOUGLAS OLSON, *Thesmophoriazusae*, Oxford, 2004.

K.J. DOVER, *Clouds*, ed. with introd. and comm., Oxford University Press, 1968.

C. PRATO = D. DEL CORNO (trad.), C. PRATO (éd.), *Le donne alle Tesmoforie*, Milano : Mondadori : Fondazione Lorenzo Valla, 2001.

A.H. SOMMERSTEIN, *Thesmophoriazousae*, Warminster, 1994.

Aristote

R. DUPONT-ROC, J. LALLOT, *La Poétique*, texte grec avec traduction et notes, Paris, Seuil, 1980.

W.M.A. GRIMALDI, *Rhetoric II. A commentary*, New York, 1988.

Démétrios

P. CHIRON = Démétrios, *Du Style*, texte édité et traduit, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Pollux

E. BETHE, *Pollucis Onomasticon* (3 vol.), Leipzig, 1900-1937.

II. Ouvrages généraux

J.T. ALLEN et G.A. ITALIE 1954 = J.T. ALLEN et G.A. ITALIE, *A Concordance to Euripides*, Berkeley and Los Angeles, 1954.

J. CARRIÈRE 1967 = J. CARRIÈRE, *Stylistique grecque. L'usage de la prose attique*, Paris, Klincksieck, 1967.

P. CHANTRAINE 1990 (1968) = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1990 (1968).

M. CORVIN (dir.) 1991 = M. CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008⁴ (1991).

A. DAIN 1965 = A. DAIN, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965.

J.D. DENNISTON 1954 = J.D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Oxford, 1954.

J. DUBOIS *et alii* 1999 (1994) = J. DUBOIS, M. GIACOMO, L. GUESPIN, C. et J.-B. MARCELLESI, J.-P. MÉVEL, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1999 (1994).

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, L. Kahil (dir.), Zurich-Munich, 1981-1999.

P. MAAS 1962 = P. MAAS, *Greek metre*, translated by H. Lloyd-Jones, Oxford, 1962.

P. PAVIS 2009 (1996) = P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2009 (1996).

M. RIEGEL *et alii* 1994 = M. RIEGEL – J.-C. PELLAT – R. RIOUL, *Grammaire méthodique du*

français, Paris, PUF, 1994.

RVP = A. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Paestum*, BSR, 1987.

III. Auteurs modernes cités dans cette étude

A. Textes littéraires

Abbé d'AUBIGNAC 1657 = Abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre* (1657), éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001.

P. CLAUDEL, *Théâtre II*, édition revue et augmentée de J. Madaule et J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

P. CLAUDEL 1906 = P. CLAUDEL, *Partage de Midi*, Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites, à Ysé, édition présentée, établie et annotée par G. Antoine, Paris, Gallimard, 1994.

P. CORNEILLE 1660 = P. CORNEILLE, *Discours des trois unités*, 1660 dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987.

V. HUGO 1827 = V. HUGO, préface de *Cromwell*, 1827 dans *Théâtre complet I*, J.-J. Thierry et J. Méléze (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

J. RACINE, *Œuvres complètes I*, G. Forestier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

B. Études critiques

R. AÉLION 1983 = R. AÉLION, *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, 1983.

R. AÉLION 1983-1984 = R. AÉLION, « Silence et personnages silencieux chez les Tragiques », *Euphrosyne*, n.s., 12, 1983-1984, p. 31-52.

J. ALAUX 1995 = J. ALAUX, *Le Liège et le filet*, Paris, 1995.

— 2007a = J. ALAUX, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, 2007.

— 2007b = J. ALAUX, « Ombre et lumière de l'origine », J. ALAUX (dir.), *Les Phéniciennes. La famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris, Belin, 2007, p. 95-110.

M. ALEXIOU 2002² (1974) = M. ALEXIOU, *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham, 2002²

(1974).

- J. ANDRIEU 1954 = J. ANDRIEU, *Le Dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, 1954.
- G. ANTOINE 1994 = P. CLAUDEL, *Partage de Midi*, Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites, à Ysé, édition présentée, établie et annotée par G. Antoine, Paris, Gallimard, 1994.
- P.D. ARNOTT 1962 = P.D. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford, 1962.
- W.G. ARNOTT 1973 = W.G. ARNOTT, « Euripides and the Unexpected », *Greece and Rome* 20, 1973, p. 49-64.
- 1982 = W.G. ARNOTT, « Off-Stage Cries and the Choral Presence : Some Challenges to Theatrical Conventions in Euripides », *Antichthon* 16, 1982, p. 35-43.
- D. ARNOULD 1990 = D. ARNOULD, *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, 1990.
- D. AUBRIOT-SÉVIN 1992 = D. AUBRIOT-SÉVIN, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du v^e siècle av. J.-C.*, Lyon, 1992.
- D. AUGER 1983 = D. AUGER, « Le jeu de Dionysos : déguisements et métamorphoses dans les Bacchantes d'Euripide », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, 1983, p. 57-80.
- J.L. AUSTIN 1970 = J.L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, traduction et commentaire par G. Lane, Paris, 1970 (*How to do things with words*, Harvard Univ. Press, 1962).
- H. BABY (éd.) 2001 = H. BABY, Abbé d'AUBIGNAC. *La Pratique du Théâtre (1657)*, Paris, Champion, 2001.
- D. BAIN 1977 = D. BAIN, *Actors and Audience : a study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford, 1977.
- 1981 = D. BAIN, *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy : A study of some aspects of dramatic technique and convention*, Manchester Univ. Press, 1981.
- M. BAKHTINE 1970 = M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 1965 (pour la traduction française, Paris, 1970).
- S.A. BARLOW 1971 = S.A. BARLOW, *The Imagery of Euripides : A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, London : Methuen, 1971.
- J. BARRETT 2002 = J. BARRETT, *Staged narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2002.
- R. BARTHES 1963 = R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, 1963.

- G. BASTA DONZELLI 2006 = G. BASTA DONZELLI, « Il riso amaro di Dioniso. Euripide, *Baccanti*, 170-369 », in E. MEDDA, M.S. MIRTO, M.P. PATTONI (dir.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ, Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pise, 2006, p. 1-17.
- L. BATTEZZATO 1995 = L. BATTEZZATO, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pise, 1995.
- E.S. BELFIORE 2000 = E.S. BELFIORE, *Murder among Friends, Violation of Philia in Greek tragedy*, Oxford University Press, 2000.
- A. BÉLIS 1991 = A. BÉLIS, « Aristophane, *Grenouilles*, v. 1249-1364 », *REG* 104, 1991, p. 31-51.
- A. BELTRAMETTI 2007 = A. BELTRAMETTI, « Il dio che ride », *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide*, Pavie, 2007, p. 163-167.
- M. BIEBER 1961² (1939) = M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961² (1939).
- M. BIRAUD 2010 = M. BIRAUD, *Les interjections du théâtre grec antique*, Louvain – Paris – Walpole, Ma : Peeters, 2010.
- L. BODIQUIN et V. MEHL 2008 = L. BODIQUIN et V. MEHL, « Sociologie des odeurs en pays grec », in L. BODIQUIN, D. FRÈRE et V. MEHL (dir.), *Parfums et Odeurs dans l'Antiquité*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 141-163.
- A.L. BOEGEHOLD 1999 = A.L. BOEGEHOLD, *When a gesture was expected : a selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton University Press, 1999.
- M.G. BONNANO 1997 = M.G. BONNANO, « All the (Greek) World's a Stage : Notes on (Not just dramatic) Greek Staging », in L. EDMUNDS and R.W. WALLACE (dir.), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore and London, 1997, p. 112-123.
- E.K. BORTHWICK 1994 = E.K. BORTHWICK, « New interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249-1328 », *Phoenix* 48, 1994, p. 21-41.
- J.M. BREMER 1976 = J.M. BREMER, « Why messenger-speeches ? », *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, p. 29-48.
- P. BROWN 2008 = P. BROWN, « Scenes at the Door in Aristophanic Comedy », in M. REVERMANN and P. WILSON (dir.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford University Press, 2008.
- A.P. BURNETT 1971 = A.P. BURNETT, *Catastrophe Survived*, Oxford, 1971.
- C. CALAME 1991 = C. CALAME, « Quand dire, c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de lettres*, Université de Lausanne, 1991, p. 3-22.

- L. CALLEBAT 1998 = L. CALLEBAT, « Le grotesque dans la littérature latine », M. TRÉDÉ et P. HOFFMANN avec la collaboration de C. AUVRAY-ASSAYAS (dir.), *Le Rire des Anciens*, Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1998, p. 101-111.
- G. CAPONE 1935 = G. CAPONE, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padoue, 1935.
- M. CAPPONI 2008 = M. CAPPONI, *La parole comme geste : la conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre antique*, Neuchâtel, 2008 [thèse électronique].
- M. CASEVITZ 2004 = M. CASEVITZ, « Étude lexicologique, du schéma au schématisme », in M.S. CELENTANO, P. CHIRON et M.-P. NOËL (dir.), *SKHÈMA/FIGURA : formes et figures chez les Anciens*, Paris, 2004, p. 15-29.
- M.L. CATONI 2004 = M.L. CATONI, « Schema e valori, vita e immagini », in M.S. CELENTANO, P. CHIRON et M.-P. NOËL (dir.), *SKHÈMA/FIGURA : formes et figures chez les Anciens*, Paris, 2004, p. 89-112.
— 2005 = M.L. CATONI, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, 2005.
- G. CHANCELLOR 1979 = G. CHANCELLOR, « Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama : Critical Assumptions and the Reading Public », *Arethusa* 12, 1979, p. 133-152.
- G. CONESA 1992 = G. CONESA, *Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1992.
- C. COOPER 2004 = C. COOPER, « Demosthenes actor on the political and forensic stage », in C.J. MACKIE (dir.), *Oral Performance and Its Context*, Leiden-Boston, 2004, p. 145-161.
- F. COURBY 1922 = F. COURBY, *Les Vases grecs à reliefs*, Paris, 1922.
- E.M. CRAIK 1979 = E.M. CRAIK, « Notes on Euripides' *Andromache* », *Classical Quarterly* 29, 1979, p. 62-65.
- U. CRISCUOLO 2000 = U. CRISCUOLO, *Lettura dell'Elettra di Sofocle*, Napoli, 2000.
- E. CSAPO 2002 = E. CSAPO, « Kallippides on the floor-sweepings : the limits of realism in classical acting and performance styles », in P. EASTERLING et E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 127-147.
- E. CSAPO et W.J. SLATER 1994 = E. CSAPO et W.J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, University of Michigan Press, 1994.

- D. CUNY 2002 = D. CUNY, « Le corps souffrant chez Sophocle : les *Trachiniennes* et *Philoctète* », *Kentron* 18, 1-2, 2002, p. 69-78.
- A.M. DALE 1956 = A.M. DALE « Seen and Unseen on the Greek Stage : A Study in Scenic Conventions », *Wiener Studien* 59, 1956, p. 96-106 (repris dans *The Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge, 1969, p. 119-129).
- I. DAVID 2011 = I. DAVID, « Gestes codifiés et gestes caractérisants dans le *Rudens* », in B. DELIGNON, S. LUCIANI et P. PARÉ-REY (dir.), *Une journée à Cyrène, Lecture du Rudens de Plaute*, Montpellier, 2011, p. 91-108.
- B. DEFORGE 1997 = B. DEFORGE, *Le Festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, 1997.
- 2008 = B. DEFORGE, « Poétique du corps dans les *Perses* d'Eschyle », in D. AUGER et J. PEIGNEY (dir.), *Phileuripidès : mélanges offerts à F. Jouan*, Nanterre, 2008, p. 247-259.
- M.-H. DELAVAUD-ROUX 1995 = M.-H. DELAVAUD-ROUX, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- M. DELCOURT 1961 = M. DELCOURT, « Claudel et Euripide », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, octobre-décembre 1961, p. 599-602.
- H. DELULLE 1911 = H. DELULLE, *Les Répétitions d'images chez Euripide. Contribution à l'étude de l'imagination d'Euripide*, Dissertation doctorale, présentée à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Louvain, 1911.
- E. DE MARTINO 1975 = E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale, Dal Lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, 1975.
- P. DEMONT 1993 = P. DEMONT, « Autour du vers 899 de l'*Antigone* de Sophocle », in A. MACHIN et L. PERNÉE (dir.), *Sophocle, le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, janvier 1992, Université de Provence, 1993, p. 111-123.
- 2007 = P. DEMONT, « La peur et le rire : la perception de l'esclavage dans les *Grenouilles* d'Aristophane », in A. SERGHIDOU (dir.), *Fear of Slaves, Fear of Enslavement in the Ancient Mediterranean* (Actes du XXIXe colloque du GIREA, Rethmnon, 4-7 novembre 2004), Besançon, 2007, p. 179-192.
- 2008 = P. DEMONT, « L'*Ajax* de Sophocle et l'iconographie d'*Ajax* », in D. AUGER et J. PEIGNEY (dir.), *Phileuripidès : mélanges offerts à F. Jouan*, Nanterre, 2008, p. 603-613.
- P. DEMONT et A. LEBEAU 1996 = P. DEMONT et A. LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 1996.

- V. DI BENEDETTO 1967 = V. DI BENEDETTO, « Il silenzio di Achile nei *Mirmidoni* di Eschilo », *Maia* 19, 1967, p. 373-386.
 — 1983 = V. DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze, 1983.
- V. DI BENEDETTO et E. MEDDA 2002 (1997) = V. DI BENEDETTO et E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turin, 2002 (1997).
- M. DI MARCO 2000 = M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, 2000.
- M. DIRAT 1976 = M. DIRAT, « Le lyrisme d'Hélène », *REG* 1976, p. 292-316.
- T. DREW-BEAR 1968 = T. DREW-BEAR, « The trochaic tetrameter in Greek Tragedy », *AJPh* 89, 1968, p. 385-405.
- J.-C. DUMONT 1998 = J.-C. DUMONT, « Plaute lecteur d'Euripide », M. TRÉDÉ et P. HOFFMANN avec la collaboration de C. AUVRAY-ASSAYAS (dir.), *Le Rire des Anciens*, Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1998, p. 113-122.
- J. DUMORTIER 1975² (1935) = J. DUMORTIER, *Les Images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1975² (1935).
 — 1975² (1935) = J. DUMORTIER, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, 1975² (1935).
- F.M. DUNN (dir.) 1996a = F.M. DUNN (dir.), *Sophocles' Electra in Performance*, Stuttgart, 1996a.
 — 1996b = F.M. DUNN, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford University Press, 1996b.
- F. DUPONT 2000 = F. DUPONT, *L'Orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, 2000.
 — 2001 = F. DUPONT, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.
 — 2007 = F. DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- T. FALKNER 2002 = T. FALKNER, « Scholars versus actors : text and performance in the Greek tragic scholia », in P. EASTERLING et E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 342-361.
- M. FARTZOFF 2007 = M. FARTZOFF, « Colère et action dramatique dans les tragédies conservées d'Euripide », in D. CUNY et J. PEIGNEY (dir.), *La Colère chez Euripide*, Actes de la journée

- d'étude du 13 janvier 2006, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2007, p. 25-50.
- 2008 = M. FARTZOFF, « Le héros et son action dans l'*Orestie* d'Eschyle : quelques considérations », in D. AUGER et J. PEIGNEY (dir.), *Phileuripidès : mélanges offerts à F. Jouan*, Presses universitaires de Paris X, Nanterre, 2008, p. 275-291.
- H. FOLEY 1980 = H. FOLEY, « The Masque of Dionysus », in J. MOSSMAN (dir.), *Oxford Readings in Classical Studies : Euripides*, Oxford, 2003, p. 342-368 (= « The Masque of Dionysus », *TAPhA* 110, 1980, p. 107-133.
- 1985 = H. FOLEY, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London, 1985.
- W. FORTENBAUGH 2005 = W. FORTENBAUGH, *Theophrastus of Eresus : Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, Commentary vol. 8 : Sources on Rhetoric and Poetics (Texts 666-713), Brill : Leiden and Boston, 2005.
- Cl. FRANZONI 2006 = Cl. FRANZONI, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Turin, Einaudi, 2006.
- F. FRAZIER 1998 = F. FRAZIER, « Public et spectacle dans la *Poétique* d'Aristote », *Cahiers du GITA* 11, 1998, p. 123-144.
- 2009 = F. FRAZIER, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne : la découverte d'un « nouveau monde »*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.
- K. FRIIS JOHANSEN 1951 = K. FRIIS JOHANSEN, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period*, Copenhagen, 1951.
- M. FUSILLO 1992 = M. FUSILLO, « Was ist eine romanhafte Tragödie ? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus », *Poetica* 24, 1992, p. 270-299.
- A. GARZYA 1997 = A. GARZYA, *La parola e la scena, Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Bibliopolis, 1997.
- P. GHIRON-BISTAGNE 1976 = P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976.
- E. GILIS 1992 = E. GILIS, « Le destin d'Héraclès et de Philoctète dans les *Trachiniennes* et le *Philoctète* de Sophocle : une mise en parallèle », *SMSR* 58, 1992, p. 41-57.
- J. GOULD 1973 = J. GOULD, « Hiketeia », *JHS* 93, 1973, p. 74-103.
- R. GREEN 1991 = R. GREEN, « On seeing and depicting the theatre in classical Athens », *GRBS* 32, 1991, p. 15-50.

- 2002 = R. GREEN, « Towards a reconstruction of performance style », in P. EASTERLING et E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 93-126.
- M. GRIFFITH 2009 = M. GRIFFITH, « Orestes and the In-laws », in D.E. McCOSKEY and E. ZAKIN, *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, State University of New York Press, 2009, p. 275-330.
- A. GUARDASOLE 2000 = A. GUARDASOLE, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo A. C.*, Napoli, 2000.
- M. HALLERAN 1985 = M. HALLERAN, *Stagecraft in Euripides*, London and Sydney, 1985.
- R. HAMILTON 1987 = R. HAMILTON, « Cries within and the tragic skene », *AJPh* 108 n°4, 1987, p. 585-599.
- J. HENDERSON 1975 = J. HENDERSON, *The Maculate Muse : obscene language in attic comedy*, New Haven-London, 1975.
- G. HERMAN 1987 = G. HERMAN, *Ritualised Friendship and the Greek City*, 1987.
- G. HOFFMANN 2006 = G. HOFFMANN, « Ordre et variété dans la gestuelle des monuments funéraires attiques de l'époque classique », in L. BODIQU, D. FRÈRE, V. MEHL (dir.) avec la collaboration d'A. TOURRAIX, *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 61-74.
- N.C. HOURMOUZIADES 1965 = N.C. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination in Euripides. Form and function of the scenic space*, Athènes, 1965.
- G. JAY-ROBERT 2009 = G. JAY-ROBERT, *L'Invention comique : enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.
- I.J.F. DE JONG 1991 = I.J.F. DE JONG, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden-New York, 1991.
- F. JOUAN 1966 = F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, 1966.
- J. JOUANNA 1976a = J. JOUANNA, « Texte et espace théâtral dans les *Phéniciennes* d'Euripide », *Ktèma* 1, Strasbourg, 1976a, p. 81-97.
- 1976b = J. JOUANNA, « Deux passages des *Phéniciennes* », *REG* 89, 1976b, p. 40-56.
- 1983 = J. JOUANNA, « Le sommeil médecin (Sophocle, *Philoctète*, v. 859 ἀλεῖς ὕπνος) », *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 nov 1981, Leiden, Brill, 1983, p. 49-62.
- 1987 = J. JOUANNA, « Médecine hippocratique et tragédie grecque », Actes du

- Colloque *Anthropologie et théâtre antique*, Montpellier (6-8 mars 1986), *Cahiers du GITA* III, 1987, p. 109-137.
- 1988 = J. JOUANNA, « La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque », *Mètis* III, 1988, p. 343-360.
- 1992 = J. JOUANNA, « Libations et sacrifices dans la tragédie grecque », *REG* 105, 1992, p. 406-434.
- 1993 = J. JOUANNA, « L'Électre de Sophocle, tragédie du retour », in A. MACHIN et L. PERNÉE (dir.), *Sophocle, le texte, les personnages*, Université de Provence, 1993, p. 173-187.
- 1997 = J. JOUANNA, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'Électre d'Euripide (v. 532-537) », *Cahiers du GITA*, n° 10, Montpellier, 1997, p. 69-85.
- 1998 = J. JOUANNA, « Le sourire des Tragiques grecs », in M. TRÉDÉ et P. HOFFMANN avec la collaboration de C. AUVRAY-ASSAYAS (dir.), *Le Rire des Anciens*, Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1998, p. 161-176.
- 2009 = J. JOUANNA, « Du mythe à la scène : la création théâtrale chez Eschyle », *Eschyle à l'aube du théâtre occidental : neuf exposés suivis de discussions*, Genève : Fondation Hardt, coll. « Entretiens sur l'Antiquité classique » 55, 2009, p. 57-126.
- M. KAIMIO 1970 = M. KAIMIO, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, 1970.
- 1988 = M. KAIMIO, « Physical contact in Greek tragedy, a study of stage conventions », *Annales academiae scientiarum fennicae*, série B, t. 244, Helsinki, 1988.
- M. KAIMIO *et alii* 1990 = M. KAIMIO *et alii*, « Comic Violence in Aristophanes », *Arctos* 24, 1990, p. 47-72.
- N. KALTSAS 2002 = N. KALTSAS, *Sculpture in the National Archeological Museum, Athens*, Athènes, 2002.
- G. KARSAI 2003 = G. KARSAI, « Le corps d'Hélène. La scène de reconnaissance dans l'*Hélène* d'Euripide, v. 528-596 », *Kentron* 19, 2003, p. 115-135.
- 2006 = G. KARSAI, « Quelques scènes comiques dans l'*Hélène* d'Euripide », *Pallas* 71, 2006, p. 15-25.
- A.G. KATSOURIS 1989 = A.G. KATSOURIS, *Rhêtorikê hupokrisê*, Ioannina, 1989.

- B. KNOX 1980² (1970) = B. KNOX, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore and London, 1980² (1970).
- D. KONSTAN 1997 = D. KONSTAN, *Friendship in the classical world*, Cambridge, 1997.
- W. KULLMANN 1993 = W. KULLMANN, « Die "Rolle" des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine metatheatralische Bedeutung? », in G.W. MOST, H. PETERSMANN und A.M. RITTER (dir.), *PHILANTHROPIA KAI EUSEBEIA*. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag, Göttingen, 1993, p. 248-263 (repris dans *Realität, Imagination und Theorie. Kleine Schriften zu Epos und Tragödie in der Antike*, Stuttgart, 2002, p. 239-263).
- D.C. KURTZ et J. BOARDMAN 1971 = D.C. KURTZ ET J. BOARDMAN, *Greek Burial Customs*, Londres, 1971.
- M. LACORE 2002 = M. LACORE, « Le corps du Christ dans le *Christos Paschôn* : imaginaire tragique, imaginaire chrétien », *Kentron* 18, 1-2, 2002, p. 92-115.
- D. LANZA 2004 = D. LANZA, « L'acteur comique face aux institutions », *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, in C. HUGONOT, F. HURLET et S. MILANEZI (dir.), Tours, 2004, p. 33-42.
- P. LARTHOMAS 1980 = P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, 1980.
- F. LASSERRE 1967 = F. LASSERRE, « Mimésis et mimique », *Dioniso* 41, 1967, p. 245-266.
- K.L. LEE 1982 = K.L. LEE, « The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles* », *Antichthon* 16, 1982, p. 44-53.
- B. LE GUEN 2001 = B. LE GUEN, *Les Associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2 vol., Nancy, 2001.
- L. LLEWELLYN-JONES 2003 = L. LLEWELLYN-JONES, *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Classical Press of Wales, 2003.
- V. LOCHERT 2009 = V. LOCHERT, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- N. LORAUX 1985 = N. LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985.
- 1986a = N. LORAUX, « *Matrem nudam* : quelques versions grecques », *L'Écrit du Temps* 11, 1986a, p. 90-102.
- 1986b = N. LORAUX, « La main d'Antigone », *Mêtis* I, 2, 1986b, p. 165-196.
- 1987 = N. LORAUX, « Le lien de la division », *Cahier du collège international de philosophie*, Paris, 1987, p. 101-124.

- 1990 = N. LORAUX, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.
- I. MARCHAL-LOUËT 2007 = I. MARCHAL-LOUËT, « Les gestes de la *philia* », Jean ALAUX (dir.), *Les Phéniciennes. La famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris, Belin, 2007, p. 73-93.
- 2008 = I. MARCHAL-LOUËT, « Guider la main et le pied d'Œdipe : les gestes de la *philia* dans l'*exodos* des *Phéniciennes* », *L'Information Littéraire* 2008 / n°1, Paris, p. 37-43.
- 2009 = I. MARCHAL-LOUËT, « Les gestes des malades dans le théâtre d'Euripide : l'exemple de l'*Oreste* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009 / n°2, p. 92-109.
- 2010 = I. MARCHAL-LOUËT, « Enjeux tragiques de la mise en scène du geste dans les *Bacchantes* d'Euripide », M.-H. GARELLI et V. VISA-ONDARÇUHU (dir.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque international « Corps en jeu », Université de Toulouse II-Le Mirail (9-11 octobre 2008), Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 205-219.
- C. MARZOLO 1996 = C. MARZOLO, *L'ultimo Euripide : Tra gesto e parola*, Padoue, 1996.
- D.J. MASTRONARDE 1979 = D.J. MASTRONARDE, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, 1979.
- K. MATTHIESSEN 1964 = K. MATTHIESSEN, « *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides », *Hypomnemata* 4, Göttingen, 1964.
- C. MAUDUIT 2008 = C. MAUDUIT, « Du chant d'Arès au chant d'Hadès », *L'Information Littéraire* 2008 / n°1, Paris, p. 11-22.
- 2010 = C. MAUDUIT, « Le nu vêtu et dévêtu sur la scène d'Aristophane », M.-H. GARELLI et V. VISA-ONDARÇUHU (dir.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque international « Corps en jeu », Université de Toulouse II-Le Mirail (9-11 octobre 2008), Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 153-170.
- E. MEDDA 1983 = E. MEDDA, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1983.
- 1989 = E. MEDDA, « Un nuovo commento all'*Oreste* di Euripide », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 117, 1989, p. 98-124.
- 1997 = E. MEDDA, « Il pianto dell'attore tragico », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 1997, p. 385-410.
- 1999 = E. MEDDA, « La casa e la città : spazio scenico e spazio drammatico nell'*Oreste* di Euripide », *Studi Italiani di Filologia Classica*, s. 3, XVII, 1, 1999,

p. 12-65.

- A. MICHELINI 1982 = A. MICHELINI, *Tradition and Dramatic Form in the "Persians" of Aeschylus*, Leiden : E.J. Brill, 1982.
- H. MONSACRÉ 1984 = H. MONSACRÉ, *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, 1984.
- S. MONTIGLIO 2000 = S. MONTIGLIO, *Silence in the Land of Logos*, Princeton University Press, 2000.
- A. MOREAU 1985 = A. MOREAU, *Eschyle : la violence et le chaos*, Paris, 1985.
- A. MOREAU et P. SAUZEAU (dir.) 1997 = A. MOREAU et P. SAUZEAU (dir.), « *Les Choéphores d'Eschyle* », *Cahiers du GITA* n°10, Montpellier, 1997.
- J.-Ch. MORETTI 2001 = J.-Ch. MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, 2001.
- F. MUECKE 1982 = F. MUECKE, « 'I know you – by your rags' Costume and Disguise in Fifth-Century Drama », *Antichthon* 16, 1982, p. 17-34.
- F. MÜLLER 2004 = F. MÜLLER, « Vers armés et « perte de fièle » : transactions tragi-comiques de mots et d'objets dans les *Grenouilles* d'Aristophane », C. CALAME (dir.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, 2004, p. 27-57.
- C. NANCY 1986 = C. NANCY, « La voix du chœur », *ASNF*, Serie III, vol. XVI, 2, 1986, p. 461-479.
- M. NAPPI (à paraître) = M. NAPPI, « La conversation intime dans l'*Illiade* : ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε », à paraître prochainement dans les Mélanges offerts à Pierre Carlier.
- A.-S. NOEL (à paraître n°1) = A.-S. NOEL, « Vase et représentation des femmes sur la scène tragique », *Le vase miroir. Céramique et expression de soi dans l'Antiquité*, Études roussillonnaises, revue d'Histoire et d'Archéologie méditerranéennes, à paraître prochainement.
- (à paraître n°2) = A.-S. NOEL, « Le vêtement-piège et les Atrides : métamorphoses d'un objet protéen », S. Milanezi et B. Le Guen (dir.), *L'Attirail dramatique dans les spectacles de l'Antiquité*, Actes de la journée d'études organisée par le GDR 3279 THEATHRE et l'université de Nantes, Presses universitaires de Vincennes – Paris 8, collection « Théâtres du monde », à paraître prochainement.
- M.J. O'BRIEN 1964 = M.J. O'BRIEN, « Orestes and the Gorgon : Euripides' *Electra* », *AJPh* 85 n°1, 1964, p. 13-39.

- P. O'SULLIVAN 2008 = P. O'SULLIVAN, « Aeschylus, Euripides, and tragic painting : two scenes from *Agamemnon and Hecuba* », *AJP* 129-2, 2008, p. 173-198.
- G. PADUANO 1984 = G. PADUANO, « Ippolito : la rivelazione dell'eros », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 13, Pise, 1984, p. 45-66.
- D.L. PAGE 1934 = D.L. PAGE, *Actors' interpolations in Greek tragedy*, Oxford, 1934.
- M. PEDRINA 2001 = M. PEDRINA, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo) : Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, 2001.
- J. PEIGNEY 2007 = J. PEIGNEY, « Médée et la colère héroïque », D. CUNY et J. PEIGNEY (dir.), *La Colère chez Euripide*, Actes de la journée d'étude du 13 janvier 2006, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2007, p. 51-68.
- A.W. PICKARD-CAMBRIDGE 1973⁴ (1946) = A.W. PICKARD-CAMBRIDGE' *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford, 1973⁴ (1946).
 — 1988² (1968) = A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1953 – Seconde édition révisée par J. GOULD et D.M. LEWIS, Oxford, 1988² (1968).
- A. PIQUEUX 2006 = A. PIQUEUX, « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », F. Prost et J. Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Actes du colloque international de Rennes (1^{er}-4 septembre 2004), Presses universitaires de Rennes, 2006.
 — 2009 = A. PIQUEUX, *Le Corps comique. Représentations et perceptions du corps dans la comédie grecque ancienne et moyenne (étude littéraire et iconographique)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne le 14 novembre 2009, sous la direction de A. Rouveret et M. Trédé.
- R. PRETAGOSTINI 1976 = R. PRETAGOSTINI, « L'episodio di Caronte (Aristoph. *Ran.* 180-270) », *Atene e Roma* 21, 1976, p. 60-66.
- P. PUCCI 1961 = P. PUCCI, *Aristofane ed Euripide : ricerche metriche e stilistiche*, Roma, 1961.
- P. RAU 1967 = P. RAU, *Paratragodia : Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München, 1967.
- R. REHM 1994 = R. REHM, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton, 1994.
 — 1996 = R. REHM, « Public Spaces, Private Voices : Euripides' *Suppliant Women* and Sophokles' *Elektra* », in F.M. DUNN (dir.), *Sophocles' Elektra in Performance*, Stuttgart, 1996.

- M. RINGER 1998 = M. RINGER, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1998.
- I. RIZZINI 1998 = I. RIZZINI, *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia, 1998.
- C. ROBERT 1905 = C. ROBERT, *Oidipous I*, Berlin, 1905.
- J. DE ROMILLY 1958 = J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.
- 1961 = J. DE ROMILLY, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.
- 1976 = J. DE ROMILLY, *Sophocle. Ajax*, Paris, 1976.
- 1984 = J. DE ROMILLY, « *Patience, mon cœur* » : *l'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, 1984.
- 1986 = J. DE ROMILLY, *La Modernité d'Euripide*, Paris, 1986.
- J. DE ROMILLY et M. TRÉDÉ 2008 = J. DE ROMILLY et M. TRÉDÉ, *Petites leçons sur le grec ancien*, Paris, 2008.
- T.G. ROSENMEYER 1982 = T.G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus*, Berkeley : University of California Press, 1982.
- L.E. ROSSI 1989 = L.E. ROSSI, « Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica », in L. DE FINIS (dir.), *Scena e spettacolo nell'Antichità*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988, Florence, Leo S. Olschki, 1989, p. 63-77.
- G. ROUX 1974 = G. ROUX, « Commentaires à l'*Orestie*, III. *Choéphores*, v. 164 s. : la scène de reconnaissance, ou : Électre avait-elle de grands pieds ? », *REG* 87, 1974, p. 42-56.
- R. SAETTA COTTONE 2009 = R. SAETTA COTTONE, « Penthée spectateur de tragédie : les *Bacchantes* et la réponse aux *Thesmophories* », in D. THOUARD, C. KÖNIG (dir.), *Qu'est-ce que la philologie ?*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009.
- S. SAÏD 1978 = S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, 1978.
- 1987 = S. SAÏD, « Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane », *Cahiers du Gita* 3, 1987, p. 217-248.
- 1993 = S. SAÏD, « Couples fraternels chez Sophocle », in A. MACHIN et L. PERNÉE (dir.), *Sophocle, le texte, les personnages*, Université de Provence, 1993, p. 299-328.
- W. SCHADEWALDT 1926 = W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch, Untersuchung zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin, 1926.

- S. SCHEIN 1988 = S. SCHEIN, « Philia in Euripides' *Alcestis* », *Mêtis* 3, 1988, p. 179-206.
- U. SCHMIDT-BERGER 1973 = U. SCHMIDT-BERGER, *Philia : Typologie der Freundschaft und Verwandtschaft bei Euripides*, Tübingen, 1973.
- D. SEALE 1982 = D. SEALE, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, University of Chicago Press, 1982.
- L. SÉCHAN 1926 = L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.
- Ch. SEGAL 1985 = Ch. SEGAL, « The *Bacchae* as Metatragedy », in P. BURIAN (dir.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham, 1985, p. 156-173.
— 1987 = Ch. SEGAL, « Les deux mondes de l'*Hélène* d'Euripide », *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, traduit par C. Malamoud et M.-P. Gruenais, Paris, 1987.
- E. SEGAL 1995 = E. SEGAL, « “The Comic Catastrophe” : An Essay on Euripidean Comedy », in A. GRIFFITHS (dir.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, Bulletin of the Institute of Classical Studies, suppl. 66, University of London, 1995, p. 46-55.
- B. SEIDENSTICKER 1978 = B. SEIDENSTICKER, « Comic Elements in Euripides' *Bacchae* », *AJPh* 99, 1978, p. 303-320.
— 1982 = B. SEIDENSTICKER, « Palintonos Harmonia, Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie », *Hypomnemata* 72, Göttingen, 1982.
- G. SERBAT 1987 = G. SERBAT, « Sur le vocatif », *Vita latina*, 106, 1987, p. 7-13.
- F.L. SHISLER 1942 = F.L. SHISLER, « The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy », *TAPA* 73, 1942, p. 277-292.
— 1945 = F.L. SHISLER, « The Use of stage business to portray emotion in greek tragedy », *AJP* 66, 1945, p. 377-397.
- A. SIDERAS 1971 = A. SIDERAS, « Aeschylus Homericus », *Hypomnemata* 31, Göttingen, 1971.
- G.M. SIFAKIS 1979 = G.M. SIFAKIS, « Children in greek tragedy », *BICS* 26, 1979, p. 67-80.
- M. SILK 1993 = M. SILK, « Aristophanic paratragedy », in A.H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, B. ZIMMERMANN (dir.), *Tragedy, comedy and the polis, Papers from the Greek Drama Conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari, 1993, p. 477-504.
- A. SPITZBARTH 1945 = A. SPITZBARTH, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Winterthur, 1945.

- D.P. STANLEY-PORTER 1973 = D.P. STANLEY-PORTER, « Mute actors in the tragedies of Euripides », *BICS* 20, 1973, p. 68-93.
- 1977 = D.P. STANLEY-PORTER, « Who opposes Theoclymenus ? », *Classical Philology* 72, 1977, p. 45-48.
- W. STEIDLE 1968 = W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, Wilhelm Fink Verlag München, 1968.
- P.T. STEVENS 1976 = P.T. STEVENS, *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden, 1976.
- L.M. STONE 1981 = L.M. STONE, *Costume in Aristophanic Comedy*, facsimile de la thèse soutenue en 1977 dans l'Université de Caroline du Nord, Ann Arbor, Michigan et Londres, 1981.
- O. TAPLIN 1972 = O. TAPLIN, « Aeschylean silences and silences in Aeschylus », *HSCP*, vol. 76, 1972, p. 57-97.
- 1977a = O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus : the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, 1977a.
- 1977b = O. TAPLIN, « Did Greek Dramatists write stage instructions? », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 23, 1977b, p. 121-132.
- 1978 = O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, 1978.
- 1986 = O. TAPLIN, « Fifth-century Tragedy and Comedy : A *Synkrisis* », *JHS* 106, 1986, p. 163-174.
- 1993 = O. TAPLIN, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford, 1993.
- 1996 = O. TAPLIN, « Comedy and the Tragic », in M.S. SILK (dir.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, p. 188-202.
- 2007 = O. TAPLIN, *Pots and Plays*, Los Angeles, 2007.
- M. TELÒ 2001 = M. TELÒ, « Contatto fisico vero o presunto? A proposito di Soph. *Phil.* 813-8 (con considerazioni su Soph. *El.* 1205-10) », *Seminari Romani di Cultura Greca* 4, 2001, p. 233-243.
- 2002a = M. TELÒ, « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48, 2002a, p. 9-75.
- 2002b = M. TELÒ, « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 49, 2002b, p. 9-51.

- S. TÉRASSE 2001 = S. TÉRASSE, « Pathologie et bestialité : une représentation métaphorique de la maladie dans les tragédies de Sophocle », *Anthropozoologica* n°33-34, 2001, p. 47-59.
- M. TRÉDÉ 1992 = M. TRÉDÉ, *Kairos. L'à-propos et l'occasion (le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.)*, Paris, Klincksieck, 1992.
- A.D. TRENDALL 1967 = A.D. TRENDALL, *Phlyax Vases* (seconde édition), University of London, Institute of class. Studies, *Bulletin*, Suppl. 19, 1967.
- V. TRAFICANTE 2007 = V. TRAFICANTE, « *Disiecta Membra*. Breve nota iconografica sullo sparagmós di Penteo nelle *Baccanti* », in A. BELTRAMETTI (dir.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide*, Pavie, 2007, p. 95-106.
- A. UBERSFELD 1996 = A. UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, 1996.
- K. VALAKAS 2002 = K. VALAKAS, « The use of the body by actors in tragedy and satyr-play », in P. EASTERLING et E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 69-92.
- P. VASSEUR-LEGANGNEUX 2004 = P. VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, Une utopie théâtrale*, Septentrion, 2004.
- J.-P. VERNANT et F. FRONTISI-DUCROUX 1986 = J.-P. VERNANT et F. FRONTISI-DUCROUX, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne II*, 1986, p. 25-43.
- P. VIDAL-NAQUET 1972 = P. VIDAL-NAQUET, « Chasse et sacrifice dans l'« Orestie » d'Eschyle », J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 133-158.
- 1993 = P. VIDAL-NAQUET, « Le chant du cygne d'Antigone. À propos des vers 883-884 de la tragédie de Sophocle », in A. MACHIN et L. PERNÉE (dir.), *Sophocle. Le texte, les personnages*, Université de Provence, 1993, p. 285-297.
- L. VILLARD 2006 = L. VILLARD, « Vocabulaire et représentation de la douleur dans la *Collection hippocratique* », in F. Prost et J. Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Actes du colloque international de Rennes (1^{er}-4 septembre 2004), Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 61-78.
- T.B.L. WEBSTER 1970² (1956) = T.B.L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London, 1970² (1956).
- J.E.G. WHITEHORNE 1986 = J.E.G. WHITEHORNE, « The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices* », *Hermes* 114, 1986, p. 59-72.
- C.W. WILLINK 1966 = C.W. WILLINK, « Some Problems of Text and Interpretation in the

Bacchae I », *Classical Quarterly* 16, 1966, p. 27-50.

— 1989 = C.W. WILLINK, « The Reunion Duo in Euripides' *Helen* », *Classical Quarterly* 39, 1989, p. 45-69.

F. ZEITLIN 1965 = F. ZEITLIN, « The Motive of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA* 96, 1965, p. 463-508.

— 1966 = F. ZEITLIN, « Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-1237), *TAPhA* 97, 1966, p. 645-653.

— 1996 = F. ZEITLIN, « Playing the Other : Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama », *Playing the Other. Essays on Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 1996, p. 341-374.

B. ZUCHELLI 1963 = B. ZUCHELLI, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ : Origine e storia del termine*, Paideia, 1963.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III -
Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales

ÉCOLE DOCTORALE
ED 58 Langues, littératures, cultures, civilisations

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III -

Discipline : Études grecques

Isabelle MARCHAL-LOUËT

LE GESTE DRAMATIQUE DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE :
ÉTUDE STYLISTIQUE ET DRAMATURGIQUE

Thèse dirigée par
Madame Marie-Pierre NOËL (Université Paul-Valéry Montpellier III) et
Monsieur Paul DEMONT (Université Paris IV-Sorbonne)

Soutenue le 8 octobre 2011

VOLUME D'ANNEXES

Jury composé de :

Monsieur Michel FARTZOFF (Université de Franche-Comté)
Madame Christine MAUDUIT (Université de Lyon III)
Monsieur Enrico MEDDA (Université de Pise, Italie)
Madame Monique TRÉDÉ (École Normale Supérieure, Paris)

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

N° attribué par la bibliothèque

SOMMAIRE

1. Tableau récapitulatif des énoncés de gestes scéniques
2. Répertoire des gestes scéniques

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES ÉNONCÉS DE GESTES SCÉNIQUES DANS LES TRAGÉDIES D'EURIPIDE

Croisant nature des gestes scéniques et modalité de leur énonciation, ces tableaux s'offrent à une lecture linéaire, de gauche à droite puis de haut en bas.

La numérotation des gestes suit l'ordre d'apparition des gestes au sein d'une tragédie donnée et se trouve reportée dans la colonne de gauche, où se trouvent identifiés et caractérisés les gestes ainsi répertoriés.

La description d'un geste ou d'un mouvement s'étend d'une modalité d'énonciation à l'autre, et des sigles présentent les relations de l'une à l'autre :

- le sigle « = » souligne la reprise du geste énoncé dans une autre modalité ;
- « => oui / => non » indique l'exécution du geste appelée par un énoncé injonctif ou interrogatif, ou, à l'inverse, le refus de l'exécuter ;
- « → » introduit un geste ou mouvement qui s'inscrit dans la continuité du geste précédemment énoncé.

Le lexique qui caractérise une rubrique est souligné. Les marques stylistiques qui désignent l'exécution scénique du geste ou les marques d'énonciation singulières figurent en gras.

Le texte grec est, sauf indication contraire, celui de la Collection des Universités de France et les tragédies sont présentées selon l'ordre qui y est proposé, sans prétention à un classement chronologique.

I. GESTES ET MOUVEMENTS INDIVIDUELS DES PERSONNAGES

A. Mouvements d'ensemble du corps

a. Mouvements lents et pathétiques d'entrées ou de sorties

lexique : - mots du corps = pied / bâton (πούς, κῶλον, ἴχνος, μέλεα qualifié de γηραιός, ἀσθενής, τυφλός, βραδύπους ; βάκτρος, βακτρεύμα, σκίπων)

- verbes indiquant un déplacement du pied ou du bâton / verbes qualifiant le pas

gestes associés : gestes de soutien ; gestes opposés : élans et agitations du corps (entrées impétueuses)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Énoncé exclamatif	Énoncé déclaratif		Images et comparaisons
				Le geste est décrit par celui qui l'accomplit	Le geste est décrit par celui qui l'observe	
<u>Alceste</u> = entrée de Phérès					611-612 (ch./Adm.) καὶ μὴν ὄρῳ σὸν πατέρα <u>γηραιῷ ποδί</u> / <u>στείχοντ'</u> ,	
<u>Héraclides</u> = sortie d'Iolaos (avec soutien)		734 (Io./serv.) οὐκουν ὄρᾶς μου <u>κῶλον</u> ὡς ἐπείγεται;				
<u>Andromaque</u> = entrée de Pélée (avec soutien)				(cf. 552-553 (Pélée) ἀλλ' ἀνηβητηρίαν / ῥώμην μ' ἐπαινῶ λαμβάνειν)	545-546 (cor./Mén.) καὶ μὴν δέδορκα τόνδε Πηλέα πέλας, / σπουδῇ τιθέντα δεῦρο <u>γηραιὸν πόδα</u>	
<u>Hécube</u> a) entrée d'Héc. (bâton + soutien des servantes) b) mouvement d'Hécube vers la tente (seule ?) c) entrée de Polyxène d) entrée en scène de Polymestor aveuglé [errance scénique à tâtons vs souhaits de		c) 178-179 (Polyx.) τί ... / οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν / θάμβει τῷδ' <u>ἐξέπταξας</u> ; d) 1056-1061 (Polym.) ὦμοι ἐγώ, πᾶ βῶ, / πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω; / τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου, / <u>τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα</u>	b) 169-170 (Héc.) ὦ τλάμων ἄγησαι μοι <u>πούς</u> , / ἄγησαι τᾶ γηραιᾶ πρὸς τάνδ' αὐλάν	a) 65-67 (Héc.) καὶ γὰρ σκολιῷ <u>σκίπωνι</u> χερὸς / διερειδομένα σπεύσω <u>βραδύπουν</u> / <u>ἤλυσιν</u> ἄρθρων προτιθεῖσα		= 178 (Polyx.) ὥστ' ὄρνιν = 1058 (Polym.) <u>τετράποδος</u>

fuir sur la mer ou dans les airs 1081-1082 et 1100-1101]		καὶ ἔγγος ¹ ; / ποίαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ' / ἐξαλλάξω... + 1071 πᾶ πόδ' ἐπάξας... + 1076 ποῖ πᾶ φέρομαι... + 1080 πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω, [πᾶ βῶ] (cf. 1150 ἔζω δὲ κάμψας γόνυ) +1099 ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;			1070 (Polym.) κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι / τάνδε γυναικῶν	βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
Héraclès a) entrée du chœur (+ soutien mutuel) b) tentative de sortie du chœur à l'apparition d'Iris [= fuite, cf. <i>infra</i>] c) entrée d'Amphitryon après le massacre	→ 119-120 (ch.) μὴ προκάμητε <u>πόδα</u> βαρὺ / τε <u>κῶλον</u> b) 818-819 (cor.) φυγῆ φυγῆ / <u>νωθὲς</u> <u>πέδαίρε</u> <u>κῶλον</u> , ἐκποδῶν ἔλα			a) 108-109 (chœur) ἀμφὶ <u>βάκτροις</u> / ἔρεισμα θέμενος		c) 1039-1041 (ch.) ὁ δ' ὡς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς <u>ὑστέρω</u> <u>ποδῖ</u> / πικρὰν διώκων <u>ἧλυσιν</u> πάρεσθ' ὄδε ²
Suppliantes a) mouvement de sortie transformé en supplication b) mouvement de sortie d'Iphis	a) 258-259 (Adr./ch.) ἄγ', ὦ γεραιαί, στείχετε → repris par les mères 271-272 (ch.) βᾶθι, τάλαιν', ἱερῶν δαπέδων ἄπο Περσεφονείας / βᾶθι	b) 1104 (Iphis) οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους;				
Ion a) entrée de Créuse et du pédagogue appuyé sur son bâton b) sortie du pédagogue	a) 741 (Créuse/péd.) ἔπου νυν· <u>ἔγγος</u> ἐκφύλασσ' ὅπου τίθης et 743 (Cr./péd.) <u>βάκτρο</u> δ' ἐρείδου περιφερῆ στίβον χθονός		b) 1041 (péd.) ἄγ', ὦ <u>γεραιῆ</u> <u>πούς</u> , νεανίας γενοῦ ἔργουσι...	=> oui : 742 (Péd.) <u>ἰδοῦ</u> (hors-mètre) / τὸ τοῦ <u>ποδός</u> μὲν βραδύ, τὸ τοῦ δὲ νοῦ ταχύ		
Troyennes = sortie d'Hécube en deux temps a) pour saluer Troie en flammes			a) 1275 (Héc.) ἄλλ', ὦ <u>γεραιῆ</u> <u>πούς</u> , ἐπίσπευσον μόλις b) 1328-1329	[275-276 (Héc.) ἀ τριτοβάμομος χερὶ δευομένα βάκτρον γεραιῶ]		

¹ Le texte est incertain et je reproduis ici le texte de Diggle (OCT) d'après la correction de Porson.

² Le texte est celui de Diggle.

b) pour quitter avec peine la scène			(Héc.) <u>τρομερὰ</u> <u>τρομερὰ</u> <u>μέλεια</u> , φέρετ' ἐ-/μόν <u>ἔχνος</u>		
<u>Électre</u> a) entrée du vieillard b) entrée d'Électre et Oreste (sortent de la skéné)			a) 489-490 (vieil.) ὡς <u>πρόσβασιν</u> τῶνδ' ὀρθίαν οἴκων ἔχει / ῥυσῶ γέροντι τῷδε <u>προσβῆναι</u> <u>ποδί</u>		b) 1172-1173 (ch.) ἀλλ' οἶδε μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασι / πεφυρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων <u>πόδα</u>
<u>Phéniciennes</u> a) apparition du pédagogue puis d'Antigone sur le toit de la skéné b) entrée de Jocaste c) entrée d'Œdipe d) sortie d'Œdipe	a) 92 (gouv./Ant.) ἐπίσχες... puis 100 (ἀλλ') κέδρου παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα <u>ποδί</u>	c) 1539-1541 (Ed./Ant.) τί μ', ὦ παρθένε, <u>βακτρεύμασι τυφλοῦ</u> / <u>ποδὸς ἐξάγαγες</u> ἐς φῶς / λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων ; d) 1718 (Ed./Ant.) πόθι γεραιὸν ἔχνος τίθημι;		b) 302-303 (Joc.) γηραιῶ / <u>ποδί</u> τρομερὰν ἔλκω [<u>ποδὸς</u>] <u>βάσιν</u>	
<u>Oreste</u> a) entrée du chœur (précautions) b) entrée de Tyndare c) sortie d'Hermione (entre dans la skéné)	a) 136-137 (Él./ch.) ἡσύχῳ <u>ποδί</u> / χωρεῖτε → repris par le chœur 140-141 (ch.) λεπτόν <u>ἔχνος</u> ἀρβύλης / τίθετε c) 1342 (Él./Herm.) ἴθ' εἰς ἀγῶνα δεῦρ' ...			1342 ... ἐγὼ δ' ἡγήσομαι => oui : 1343 (Herm./Él.) <u>ἰδοῦ</u> , <u>διώκω</u> τὸν ἐμὸν ἐς δόμους <u>πόδα</u>	b) 456-457 (ch.) καὶ μὴν <u>γέροντι</u> δεῦρ' ἀμιλλᾶται <u>ποδί</u> / ὁ Σπαρτιάτης Τυνδάρεως
<u>Iphigénie à Aulis</u> a) entrée du vieillard	a) [3 πεύση L2P = corr. Dobree σπεύσεις pour le parallèle avec στείχε / στείχω v. 2]			=> 3 (vieil./Ag.) σπεύδω	

b) sortie du vieillard	b) 139-140 (Ag./vieil.) <u>ἄλλ'</u> ἔθ' <u>ἔρέσσω</u> σὸν <u>πόδα</u> , γήρα / μηδὲν ὑπείκων			=> oui : 140 (vieil./Ag.) σπεύδω, βασιλεῦ	
c) entrée d'Iphigénie	c) 613-614 (Clyt./Iph.) σὺ δ', ὦ τέκνον μοι, λεῖπε παλικοὺς ὄχρους, / <u>ἄβρον</u> τιθεῖσα <u>κῶλον</u> ἀσθενές θ' <u>ἄμα</u>				
Cresphonte = entrée du chœur de vieillards (avec bâtons)	fr. 1 v. 110-113 (ch.) αἰαῖ· φεῦ· ὦ γεραιοί, πρόβατε τᾶνδε / βάρσα γουνάτων φέροντες πολυτε[έα / μακροβί]στα <u>μέλεα</u> · δῖκε τὸ <u>βάκτρον</u> / ἐς οὐδας				

b. élans et agitations du corps

lexique : - mots du corps = corps / pied (δέμας ; κῶλον, πούς qualifié de ταχύς, πτερόεις ; ὄρεγμα « pied ou main tendue », d'où « saut, action de s'élancer »)
- verbes qualifiant le déplacement du pied ou du corps (avec notamment une nuance de rapidité, d'impétuosité...) = (du pied) πεδαίρω (c. μεταίρω « enlever pour transporter »), ὑπεξάγω (« emmener secrètement hors de »), κυκλέω (« faire tourner »), βάλλω ; (du corps) μεταβάλλω (« tourner d'un autre côté »), κινέω (« agiter ») ; (intr.) στρέφω / στρέφομαι (« (se) tourner d'un autre côté »), φεύγω (« fuir ») et ὑποφεύγω (« fuir secrètement »), θοάζω / ἀΐσσω (« s'élancer avec impétuosité »), ἄλλομαι / πηδάω / φέρομαι (« bondir, s'élancer »), τρέχω (« courir »), προλείπω (« laisser derrière soi »)
gestes associés : gestes de supplication, étreintes ; **gestes opposés** : mouvements lents et pathétiques d'entrée ou de sortie

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Andromaque cf. HF = quitter l'autel pour s'offrir aux coups de l'ennemi				411-412 (Andr.) <u>ἰδοῦ</u> προλείπω βωμὸν <u>ἦδε</u> χειρία / σφάζειν, φονεύειν, δεῖν, ἀπαρτῆσαι δέρην	
Hippolyte cf. Or. = agitation du malade	203-204 (nourr./Ph.) Θάρσει, τέκνον, καὶ μὴ χαλεπῶς / <u>μετάβαλλε</u> <u>δέμας</u>				
Hécube a) entrée rapide d'Ulysse b) esquiver la supplication		b) 812 (Héc./Ag.) οἴμοι τάλαινα, ποῦ μ' <u>ὑπεξάγεις</u> <u>πόδα</u> ;		a) 216 (cor./Héc.) <u>καὶ μὴν</u> Ὀδυσσεὺς ἔρχεται <u>σπουδῇ</u> <u>ποδάς</u> ...	
Héraclès a) quitter l'autel pour s'offrir à la mise à mort [cf. Andr.]				a) 319-320 (Amph.) <u>ἰδοῦ</u> πάρεστιν <u>ἦδε</u> φασγάνῳ δέρη / κεντεῖν, φονεύειν, ἰέναι πέτρας ἄπο	

<p>b) fuir à l'apparition d'un dieu</p> <p>c) s'agiter au réveil [<i>cf. Or.</i>]</p> <p>d) se retourner pour voir (ses enfants)</p>	<p>b) 818-819 (cor.) φυγή φυγή / <u>νοθήεις</u> <u>πέδαιρε</u> <u>κῶλον</u>, ἐκποδῶν ἔλα</p> <p>d) 1406 (Hér./Th.) Θησεῦ, πάλιν με στρέψον, ὡς ἴδω τέκνα</p>	<p>=> non : 1407 (Th.) ὡς δὴ τί;</p>		<p>c) 1069 (ch. à propos d'Hér.) παλίντροπος ἐξεγειρόμενος στρέφεται</p>	
<p><u>Suppliantes</u></p> <p>= s'élancer dans le bûcher (exécuté, suicide d'Evadné)</p>			<p>[<u>annoncé</u> au v. 1017 <u>πηδήσασα</u> πυρᾶς ἔσω] 1065 (Ev.) <u>ἄισσω</u> θανόντος Καπανέως <u>τήνδ'</u> ἐς πυράν 1070 <u>καὶ δὴ</u> παρεῖται σῶμα</p>		
<p><u>Ion</u></p> <p>a) entrée de la Pythie qui a quitté le trépied</p> <p>b) quitter l'autel pour éteindre le φίλος au risque de s'offrir aux coups de l'adversaire</p> <p>c) fuir à l'apparition d'un dieu</p>	<p>c) 1551-1552 (Ion/Cr.) φεύγωμεν, ὃ τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων / ὄρωμεν → mouvement arrêté : 1553 (Athéna) μὴ φεύγετ'...</p>		<p>a) 1320-1321 (Pythie) τρίποδα γὰρ χρηστήριον / λιποῦσα θριγγοῦ <u>τοῦδ'</u> <u>ὑπερβάλλω</u> <u>πόδα</u> (ποδι L)</p> <p>b) <u>annoncé</u> : 1401 (Créuse) λείψω δὲ βωμόν τόνδε...</p>	<p>=> <u>réalisé</u> : 1402-1403 (Ion à propos de Cr.) θεομανῆς γὰρ <u>ἤλατο</u> / βωμοῦ λιποῦσα <u>ξόανα</u></p>	
<p><u>Troyennes</u></p> <p>a) entrée rapide du messenger</p> <p>b) entrée rapide de Cassandre (course de ménade) [<i>cf. danse</i>]</p> <p>c) s'élancer dans le bûcher (non exécuté, simple élan d'Hécube vs <u>Suppl.</u>)</p>	<p>c) 1282 (Héc.) φέρ' ἐς πυράν <u>δράμωμεν</u></p>			<p>a) 232 (ch. à propos du héraut) (<u>καὶ μὴν...</u> κῆρυξ...) στείχει <u>ταχύπουν</u> <u>ἴγνος</u> ἐξανύων</p> <p>b) 306-307 (Héc. à propos de Cass.) παῖς ἐμὴ / <u>μαινὰς</u> <u>θοάζει</u> δεῦρο Κασάνδρα <u>δρόμω</u> et 349 (Héc./Cass.) <u>μαινὰς</u> <u>θοάζουσ'</u></p>	
<p><u>Iphigénie en Tauride</u></p> <p>= arrêter quelqu'un</p>	<p>1159 (Iph./Thoas) ἀναξ, ἔχ' αὐτοῦ <u>πόδα</u> σὺν ἐν παραστάσιν</p>				
<p><u>Électre</u></p> <p>a) entrée d'Électre</p> <p>b) fuite d'Électre à</p>	<p>a) 112, 127 (Él.) σύντειν', ὦρα, <u>ποδός</u> <u>ὄρμάν</u> [= début de la strophe et de l'antistrophe]</p>				

l'apparition d'Oreste c) tourner autour pour examiner cf. <u>Or</u> d) fuir l'arrivée des Érinyes (non visibles sur scène)	b) 218-219 (Él./ch. + elle-même) φυγή σὺ μὲν κατ' οἴμον, ἐς δόμους δ' ἐγὼ / φῶτας κακούργους ἐξάλυζωμεν <u>ποδί</u> → 220 (Or.) μὲν', ὃ τάλαινα d) 1342-1343 (Diosc./Or.) ἀλλὰ κύνας / <u>τάσδ' ὑποφεύγων</u> στείχ' ἐπ' Ἀθηνῶν	c) 561 (Or./Él. à propos du vieillard) τί δὲ <u>κυκλεῖ</u> <u>πέριξ</u> <u>πόδα</u> ;			... 1344 (Diosc. à propos des Erinyes) <u>δεινὸν γὰρ ἔγνος βάλλουσ'</u> ἐπὶ σοὶ
<u>Hélène</u> a) mouvement commun de sortie du chœur et d'Hélène qui quitte le tombeau b) nouvelle entrée c) s'élançer vers le tombeau pour y trouver un refuge	a) 324 (ch./Hél.) τάφον λιποῦσα τόνδε σύμμειζον κόρη → repris par Hélène 331 (Hél./ch.) βᾶτε βᾶτε δ' ἐς δόμους → 555 (Mén./Hél.) στῆσον... λαίψηρόν <u>πόδα</u>	c) 543-545 (Hél.) οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ / τάφω ξυνάψω <u>κῶλον</u> ; => oui : 548 (Mén.) τί <u>φεύγεις</u> ;	+ 327 (ch./Hél.) θέλω δὲ καγὼ σοὶ συνεισελθεῖν δόμους b) <u>nouvelle entrée</u> : 528-529 (Hél.) ἦδ' αὖ τάφου <u>τοῦδ'</u> πάλιν / στείχω => oui : 556 (Hél.) <u>ἴστημ'</u> , ἐπεὶ γε <u>τοῦδ'</u> ἐφάπτομαι τόπου	= 546-547 (Mén./Hél.) σὲ τὴν <u>ῥοεγμα</u> δεινὸν ἡμιλλημένην / τύμβου ἵπι κρηπίδ' ἐμπύρους τ' ὀρθοστάτας	543 (Hél.) ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ
<u>Phéniciennes</u> = s'élançer comme une ménade			1489-1490 (Ant.) <u>φέρομαι</u> <u>βάκχα</u> νεκύ- / ων
<u>Oreste</u> a) éloigner du lit b) agiter son corps en se réveillant cf. <u>HF</u> c) bondir hors du lit (folie d'Oreste) cf. <u>Ion</u> d) marcher en rond pour réfléchir cf. <u>El</u> e) entrée rapide de Pylade f) entrée impétueuse (poursuite)	a) 142 (Él./ch.) ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖσ', ἀποπρὸ μοι κοίτας c) 258 (Él./Or.) μὲν', ὃ ταλαίπωρ', <u>ἀτρέμα</u> σοῖς ἐν δεμνίοις	b) 166 (ch./Él.) ὄρᾳς; ... → 278 (Or./Él.) ποῖ ποῖ ποθ' <u>ἠλάμεσθα</u> δεμνίων ἄπο; d) 632 (Or.) Μενέλαε, ποῖ σὸν <u>πόδ'</u> ἐπὶ συννοία <u>κυκλεῖς</u> ;	=> oui : 144 (ch.) <u>ἰδοῦ</u> , πείθομαι ... ἐν πέπλοισι <u>κινεῖ</u> <u>δέμας</u> [cf. 729 (Pyl./Or.) θᾶσσον ἢ μ' ἐχρῆν προβαίνων ἰκόμην δι' ἄστεως]	e) 726 (Or.) <u>δρόμω</u> στείχοντα f) 1504-1505 (ch.) ξιφηφόρον γὰρ εἰσορῶ πρὸ δωμαίων / βαίνοντ' Ὀρέστην <u>ἐπτοημένω</u> <u>ποδί</u>	
<u>Bacchantes</u>					

= entrée de Penthée en fureur [cf. <i>a Or.</i> 136sq.]	647 (Dion./Pen.) στῆσον <u>πόδ'</u> , ὀργῆ δ' ὑπόθεες ἤσυχον <u>πόδα</u>				
<i>Iphigénie à Aulis</i> a) s'élancer hors de la skéné b) fuir vers la skéné (mouvement arrêté)	→ 1344 (Clyt./Iph.) ἀλλὰ μίμν'	a) 12 (vieil./Ag.) τί δὲ σὺ σκηνηῆς ἐκτὸς <u>ἄτσεεις</u> ... ; b) 1341 (Clyt./Iph.) τί δέ, τέκνον, <u>φεύγεις</u> ;			
<i>Phaëthon</i> a) entrée du serviteur b) entrée du chœur (panique)		b) fr. 4 v. 270-271 (ch.) <u>τάλαινα</u> ἔγῳ <u>τάλαινα</u> ποῖ / <u>πόδα</u> <u>πετρόεντα</u> <u>καταστάσῃ</u> ; [= souhait irréalisable]		a) fr. 4 v. 252 (serv./Mérope) ὦ δέσποτ', ἔστρεψ' ἐκ δόμων <u>ταχύν πόδα</u>	

c. Mouvements spécifiques de danse

lexique : - mots du corps = « pied » (πούς) ; « saut » (βῆμα, πήδημα) qualifié de κοῦφος ; « tête » (κάρα) ; mots de la danse = χορός, χόρευμα
- verbes = (à propos du pied, du pas ou de la danse en général) πάλλω, ἀνάγω, καθίστημι, τίθημι (« élever », « poser »), κουφίζω (« élever avec légèreté »), ἐλίσσω (« mouvoir en rond ») ; (à propos de la tête ou du cou) σειώ, ρίπτω (« secouer », « lancer ») ; (intr.) χορεύω, ἀναχορεύω, περιχορεύω (« mener un chœur de fête », « danser autour »), (ἀνα)βακχεύω (« être animé d'un transport bachique »).

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Énoncé exclamatif	Énoncé déclaratif	Images
<i>Troïennes</i> a) « danse » d'Héc. sur le mode du πόθος [vs chœurs qu'elle menait à Troie 149-152] b) danse de Cassandre qui s'exhorte elle-même à danser puis exhorte sa mère à se joindre à elle	b) 325 (Cass. à elle-même) <u>πάλλε</u> <u>πόδ'</u> αἰθέριον, <ἀναγ' > ἀναγε <u>χορόν</u> et 332-334 (Cass./Héc.) <u>χόρευε</u> , <u>μᾶτερ</u> , <u>ἀναγε</u> , <u>πόδα</u> σὸν / <u>ἐλίσσε</u> τῶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν <u>ποδῶν</u> / φέρουσα <u>φιλάταν</u> <u>βάσιν</u>	→ 341-342 (ch./Héc.) <u>Βασίλεια</u> , <u>βακχεύουσαν</u> οὐ λήψη <u>κόρη</u> , / <u>μὴ κοῦφον</u> αἶρη <u>βῆμ'</u> ἐς Ἀργείων <u>στρατόν</u> ;	a) 116-119 (Héc.) ὡς μοι πόθος <u>εἰλίξαι</u> / <u>καὶ</u> <u>διαδοῦναι</u> <u>νώτον</u> <u>ἄκανθάν</u> τ' / <u>εἰς ἀμφοτέρους</u> <u>τοίχους</u> <u>μελέων</u> , / ἐπὶ τοὺς αἰεὶ <u>δακρύων</u> <u>ἐλέγους</u>		118 (Héc.) εἰς <u>ἀμφοτέρους</u> <u>τοίχους</u> <u>μελέων</u>
<i>Électre</i> = danse de joie du chœur à l'annonce de la victoire	859-861 (ch./Él.) Θὲς ἐς <u>χορόν</u> , ὦ φίλα, ἔγνος, / ὡς <u>νεβρός</u> οὐράνιον / <u>πήδημα</u>			et 874-875 (ch.) τὸ δ' ἀμέτερον <u>χωρήσεται</u>	860 (ch./Él.) ὡς <u>νεβρός</u>

d'Oreste	<u>κουφίζουσα</u> σὺν ἀγλαΐᾳ			Μούσαισι <u>γόρευμα</u> φίλον		
Phéniciennes = danse de joie de Jocaste retrouvant Polynice		312-317 (Joc./Pol.) πῶς ἄπαντα / καὶ χερσὶ καὶ λόγιοισι / <u>πολυέλικτον</u> ἄδονάν <τ'> / ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο / <u>περιγορεύουσα</u> τέρψιν παλαιᾶν λάβω / χαρμονᾶν;				
Oreste = changement de position des demi-chœurs	1292 (Él./ch.) ἀλλ' αἶ μὲν ἐνθάδ', αἶ δ' ἐκεῖσ' <u>ἐλίσσετε</u>			=> oui : 1295 (ch.) ἀμείβω κέλευθον σκοποῦσα πάντη		
Bacchantes a) énoncé seul de la danse (pas de mouvement scénique de danse) b) énoncé d'une danse à l'éventuel c) montrer le pas de danse à réaliser d) appel final à la danse (dernier stasimon)	c) 943-944 (Dion./Pen.) ἐν δεξιᾷ χερὶ χᾶμα δεξιῷ <u>ποδὶ</u> / <u>αἴρειν</u> νιν d) seulement <u>1153</u> (ch.) ἀναγορεύσωμεν	a) [184-185 (Cad./Tir.) ποῖ δεῖ <u>γορεύειν</u> , ποῖ καθιστάναί <u>πόδα</u> / καὶ κῶατα σεῖσαι πολιόν;] b) [862-866 (ch.) ἄρ' ἐν παννυχίους <u>χοροῖς</u> / θήσω ποτὲ λευκὸν / <u>πόδ' ἀναβακχεύουσα</u> , <u>δέραν</u> / εἰς αἰθέρα δροσερόν / <u>ρίπτουσ'</u>] c) [187-188 (Cad./Tir.) ὡς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν / θύρσῳ κροτῶν γῆν]				

d. Mouvement vertical du corps qui s'affaisse et se relève

lexique : - mots du corps = δέμας, (σαυτόν, -ήν), τὰ πλευρά, τὰ μέλη, τὰ ἄρθρα...

- verbes marquant l'affaissement = πίπτω, κλίνω, et verbes présentant le résultat de l'action : κεῖμαι

- verbes marquant le relèvement = ἐπάίρω, (ἐξ-)ἀνίστημι, κατορθόω

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Alceste = corps mourant	250 (Admète/Alceste) <u>ἔπαιρε</u> σαυτήν			267 (Alc.) (κλίνατ'), οὐ σθένω ποσίν	
Héraclides a) faire se relever le suppliant pour lui faire violence (le	a) 59 (héraut/Iol.) ἀνίστασθαί σε χερὶ	= 77 (coryphée/Iol.) πρὸς τοῦ ποτ'		=> non : 61 (Io./hér.) οὐ δῆτ' ... → Résultat de la lutte (prostration) : 75-76 (chœur) ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν χύμενον	76 (ch.) χύμενον

renverser à terre) b) s'affaïsser à terre de douleur et se relever pour communiquer	→ 635 (serviteur/Io.) <u>ἐπαιρέ νυν σεαυτόν</u> , (ὄρθωσον κάρα)	ἐν γῆ πτώμα δύστηνον <u>πίτνεις</u> ; → prostration : 633 (serv./Io.) τί χρῆμα <u>κεῖσαι</u> (καὶ κατηφές ὄμιμ' ἔχεις);		b) 602-603 (Io.) <u>λύεται μέλη / λύπη</u>	ἐπὶ πέδω / χύμενον + 128-129 (coryph./Démoph.) <u>κάσφηλεν γόνυ / γέροντος</u>	
Hippolyte = corps souffrant				199 (Phèdre) <u>λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων</u>		
Andromaque a) faire se relever le suppliant pour lui faire violence vs pour lui venir en aide b) s'affaïsser de douleur et se relever pour entendre le récit c) nouvel effondrement sur le corps du fils mort	a) 380 (Mén./Andr.) ἀλλ' <u>ἐξάνιστω</u> τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς vs 717 (Pél./Andr.) <u>ἐπαίρει σαυτήν</u> b) 1076-1077 (messenger/Pél.) μὴ πέσης· / <u>ἐπαίρει σαυτόν</u> → 1079-1080 ἄκουσον... τὸπραχθέν, <u>σὸν κατορθώσας δέμας</u>			=> oui : 411 (Andr.) <u>ἰδοῦ</u> (προλείπω βωμόν) => non : 1077-1078 (Pél.) οὐδέν εἰμ'· ἀπωλόμην./ Φρούδη μὲν αὐδή, φροῦδα δ' <u>ἄρθρα</u> μου κάτω. c) <u>annoncé</u> (non réalisé) : 1225 (Pél.) πανώλεθρόν μ' ὄψαι <u>πίτνοντα</u> [πρὸς γᾶν] [1219 (fig.) φροῦδα πάντα κεῖται]		
Hécube a) s'affaïsser de douleur (départ de Polyxène) et rester prostrée b) se relever pour aller ensevelir le corps de Polyxène et entendre le récit de sa mort c) nouvel effondrement sur le corps de Polydore ?	b) 499-500 (Talth./Héc.) <u>ἀνίστασ'</u> , ὃ δύστηνε, καὶ μετάρσιον / <u>πλευράν</u> <u>ἐπαίρει</u> καὶ τὸ πάλλευκον κάρα	=> oui : 501-502 (Héc./Talth.) ἔα· τίς οὔτος <u>σῶμα</u> τοῦμόν οὐκ ἔῃ / <u>κεῖσθαι</u> ; Τί κινεῖς μ', ὅστις εἶ, λυπομένην;		a) 438 (Héc.) οἷ γῶ, προλείπω· <u>λύεται δέ μου μέλη</u> c) cf. 684 ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμι δῆ	→ prostration : 486-487 (cor./Talth.) αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔγους' ἐπὶ χθονί, / Ταλθύβιε, <u>κεῖται</u> ξυγκεκλιμένη πέπλοις = repris : 495-496 (Talth.) αὕτη δὲ δούλη γραῦς ἄπαις ἐπὶ χθονί / <u>κεῖται</u> , κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα	
Héraclès a) description du prologue : être étendu à terre (suppliants) b) relever l'ami sans force	b) 1226-1227 (Th./Hér.) <u>ἀνίστασ'</u>			a) 51-53 (Amph.) πάντων δὲ χρεῖοι τάσδ' ἔδρας φυλάσσομεν / σίτων, ποτῶν, ἐσθῆτος, <u>ἀστρώτω πέδω / πλευράς τιθέντες</u>		

(exhortation liée à celle d'ôter le voile puis au mouvement de départ)	= répété : 1394 <u>ἀνίστασ'</u> , ᾧ δύστηνε· δακρύων δ' ἄλις			=> non : 1395 (Hér.) οὐκ ἂν δυναίμην· <u>ἄρθρα</u> γὰρ πέπηγέ μου [=> geste de soutien]	1397 πέτρος
Ion = montée vers le temple	727 (Créuse/pédagogue) <u>ἔπαιρε σαυτὸν</u> πρὸς θεοῦ χρηστήρια				
Troyennes a) description d'Héc. par Poséidon dans le prologue (déjà en scène et déjà à terre vs dans l' <i>Héc.</i>) = description par Héc. [soulever sa tête vs se soulever pour parler, auto-exhortation vs exhortation de Talthybios dans l' <i>Héc.</i>] b) s'affaisser de nouveau (départ de Cassandre) [798 = nouvelle chute à terre ? Pas d'indication nette] c) s'agenouiller pour invoquer les morts : la prière d'Hécube est imitée par le chœur [= gestes de la prière]		b) 462-463 (ch.) Ἑκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε / δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην <u>πίτνει</u> ; [=> soutien du chœur cf. 3.C. « gestes de soutien »]	= 112-116 (Héc.) δύστηνος ἐγὼ <u>τῆς</u> <u>βαρυδαίμονος</u> <u>/ ἄρθρων</u> <u>κλίσεως</u> , ὡς <u>διάκειμαι</u> , / νῶτ' ἐν στεροῦς λέκτροισι ταθεῖσ' / οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων / πλευρῶν θ'	→ 467 (Héc.) πτωμάτων c) 1305-1306 (Héc.) <u>γεραιά τ' ἐς</u> <u>πέδον τιθεῖσα μέλε'</u> <ἐμ>ᾶ (καὶ χερσὶ γὰρ κτυποῦσα δισσάϊς) 1307 (ch.) <u>διάδογά σοι γόνυ τίθημι</u> <u>γαία</u>	a) 36-37 (Poséidon) τὴν δ' ἀθλίαν τὴνδ' εἴ τις εἰσορᾷν θέλει, / πάρεστιν Ἑκάβη <u>κειμένη</u> πυλῶν πάρος
Électre = exposition des cadavres d'Égisthe et de Clytemnestre					1178-1181 (Or.) ἴδετε τάδ' ἔργα φόνι-/α μυσάρᾳ, δίγωνα σώματ' ἐν / χθονὶ <u>κείμενα</u> πλαγᾶ / χερὸς ὑπ' ἐμᾶς...
Phéniciennes = exposition des trois cadavres					1481-1482 (ch.) <u>πάρα γὰρ λεύσσειν /</u> <u>πτώματα</u> νεκρῶν τρισσῶν ἤδη / τάδε 1696 (Ant./Ed. à propos de Joc.) <u>πρόκειται</u> et 1698 (à propos de ses

					frères) <u>τῶδ'</u> ἐκτάδην σοι <u>κεῖσθον</u> ἀλλήλοιν πέλας
Oreste a) Oreste décrit par ÉI. dans le prologue comme un malade alité, puis par Héléne, puis à nouveau par ÉI. s'adressant au chœur b) Électre exhorte son frère à se recoucher après sa crise	b) 311-313 (ÉI./Or.) ἀλλὰ <u>κλῖνον</u> εἰς εὐνήν <u>δέμας</u> / [...] μένε δ' ἐπὶ στρωτοῦ λέχους	= 88 (Hél./ÉI.) πόσον χρόνον δ' ἐν δεμνίοις <u>πέπτωχ'</u> ὄδε;			a) 34-36 (ÉI.) ἐντεῦθεν ἀγρία συντακεῖς νόσω νοσεῖ / πλήμων Ὀρέστης <u>ὄδε πεσών</u> τ' ἐν δεμνίοις / <u>κεῖται</u> = 151 (ÉI./ch.) χρόνια γὰρ <u>πεσών</u> ὄδ' <u>εὐνάζεται</u>
Bacchantes = se jeter à terre de terreur vs se relever (protection du dieu)	600-601 (ch.) <u>δίκετε</u> <u>πεδόσε</u> τρομερὰ σώματα / <u>δίκετε</u> , <u>μαινάδες</u> → 606-607 (Dion./ch.) ἀλλ' <ἄγ'> <u>ἔξανίστατε</u> / σώμα	=> oui : 604-605 (Dion./ch.) βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεπληγμένοι φόβῳ / πρός πέδῳ <u>πεπτώκατ'</u> ;			
Dictys (431) = se relever à une annonce inespérée (arrivée de Persée)		fr. 12 (Danaé) τί μ' ἄρτι πημάτων <u>λελησμένην</u> / <u>ῥηθοῖς</u> ;			

B. Mouvement de la tête ou du regard

a. secouer la tête

lexique : σειώ (κρᾶτα), ρίπτω (δέραν)

[cf. I. A. c. « Mouvements spécifiques de danse »]

b. tourner/lever les yeux/le visage vers

lexique : - mots du corps = ὄμμα, κόραι, ὄσσε, βλέφαρον, πρόσωπον

- verbes indiquant un mouvement du regard ou de la tête : στρέφω (« tourner »), διώκω (« faire mouvoir rapidement »), διαφέρω (« porter de côté et d'autre »)

διαδίδωμι (« envoyer de tous côtés »), ἐλίσσω (« promener autour de soi »); *abs.* ἀνα-/προσ- βλέπω (« regarder vers le haut / vers »); εἰσοράω (« avoir les yeux dirigés vers »)

indiquant l'intensité du regard : (προσ-)δέρομαι, ἀθρέω « fixer les yeux, observer avec attention », λεύσσω (« contempler »)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Héraclès a) lever les yeux vers la lumière (lié au geste d'arracher les bandeaux funèbres)	a) 563 (Hér./enf.) καὶ φῶς <u>ἀναβλέψεσθε</u>			b) 1089-1090 (Hér.) ἔμπνοος μὲν εἰμι καὶ <u>δέδοργ'</u> ἄπερ με δεῖ / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα	

b) voir le ciel, la terre et le soleil (retour à la raison d'Héraclès) c) regarder les morts [vs a]	c) 1131 (Amph./Hér.) <u>ιδού, θέασαι τάδε</u> τέκνων <u>πεσήματα</u>	=> 1132 (Hér.) οἴμοι, τίν' ὄψιν <u>τήνδε</u> <u>δέρομαι</u> τάλας;	θ' Ἡλίου τάδε		
<u>Iphigénie en Tauride</u> = tourner le regard de tous côtés (guet)			68 (Pyl./Or.) ὄρω, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῇ <u>στρέφων</u>		
<u>Ion</u> = multiplication des appels à regarder (description des <u>σχήματα</u> représentés sur les métopes et le fronton du temple)	190-193 (ch.) ἰδοὺ <u>τάνδ'</u> , ἄθρησον [...] φίλα, <u>πρόσιδ'</u> ὄσσοις 205-206 (ch.) πάντα τοι <u>βλέφαρον</u> <u>διώκω</u> . Σκέψαι	209 (ch.) <u>λεύσσεις</u> ...	=> 194 (ch.) ὄρω => 208 (ch.) <u>ᾤδε</u> <u>δερομέθ'</u> , ὦ φίλαι => 210 (ch.) <u>λεύσσω</u>		
<u>Troyennes</u> = lever la tête, soulever le cou (pour parler)	98 (Héc. à elle-même) ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθην <u>κεφαλήν / ἐπάειρε, δέρην</u>				
<u>Phéniciennes</u> = tourner les yeux de tous côtés (guet cf. IT)	265-266 (Polyn.) ὧν οὖνεκ' ὄμμα πανταχῇ <u>διοιστέον</u> / <u>κάκεϊσε</u> καὶ τὸ δεῦρο, μὴ δόλος τις ἦ		= 364 (Pol.) <u>description a posteriori</u> κυκλῶν <u>πρόσωπον</u>		
<u>Oreste</u> a) contempler sa demeure à son retour dans sa patrie b) tourner les yeux de tous côtés (guet) c) tendre l'oreille pour écouter aux portes de la <i>skéné</i>	b) 1261-1262 (Él./ch.) δόγματά νυν <u>κόρας</u> <u>διάφερ'</u> ὀμμάτων. = 1267-1268 (Él./ch.) ἐλίσσετέ νυν <u>βλέφαρον</u> / <u>κόρας</u> <u>διάδοτε</u> διὰ βοστρύχων πάντη c) 1281 (Él.) φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἀκοὰν <u>βάλω</u>		a) 356 (Mén.) ὦ δῶμα, τῆ μέν σ' ἠδέως <u>προσδέρομαι</u> => oui : 1262-1265 (ch./Él.) ἐκεῖθεν ἐνθάδ', εἶτα <u>πάλινσκοπιᾶν</u> / ἔχομεν, ὡς θροεῖς		
<u>Bacchantes</u> = lever les yeux vers le ciel (retour à la raison d'Agavé) cf. HF	1264 (Cad./Ag.) πρῶτον μὲν εἰς <u>τόνδ'</u> αἰθέρ' ὄμμα <u>σὸν μέθεσ</u>	=> oui : 1265 (Ag./Cad.) <u>ιδού</u> · τί μοι <u>τόνδ'</u> ἐξυπεῖπας <u>εἰσορᾶν</u> ;			
<u>Hypsipyle</u> = lever les yeux vers le ciel pour regarder les reliefs du temple (cf. Ion)	fr. 764 N. (Thoas ?/Eunéos) <u>ιδού</u> , πρὸς αἰθέρ' ἐξαμίλλησαι <u>κόραις</u> / γραπτούς <τ' ἐν αἰετ>οῖσι <u>πρόσβλεψον</u> τύπους				

C. Mouvements du bras

a. Gestes en relation avec un objet / un être inanimé (cadavre) ou muet (petit enfant)

1 - porter, manier, présenter φέρω, αἶρω, βαστάζω, κομίζω, λαμβάνω (ἐν χειρὶ / ἐν ὠλέναις / ἐν ἀγκάλαις...)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Andromaque</u> = apporter un cadavre (serviteurs)				1166 (ch.) καὶ μὴν ἔδ' ἀναξ ἤδη φοράδην [dans le prolongement du récit cf. 1158]	
<u>Hécube</u> = apporter un cadavre (servantes)		671-672 (Héc./serv.) ἀτὰρ τί νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης / ἤχεις κομίζουσ' ;			
<u>Suppliantes</u> = porter l'urne contenant les restes des morts				= 1123-1124 (enf./ch.) φέρω φέρω , / τάλαινα μάτερ, ἐκ πυρᾶς πατρὸς μέλη	1114-1115 (ch.) φθιμένων / ὅστ' φέρεται
<u>Ion</u> (présentation de l'objet avant de le remettre à autrui) a) le bracelet contenant le sang de la Gorgone b) la corbeille		b) 1337 (Pythie/Ion) 'Ορᾶς τόδ' ἄγγος, χερὸς ὑπ' ἀγκάλαις ἐμαῖς;		a) 1009 (Créuse/pédagogue) κατὰ καρπῷ γ' αὐτ' ἐγὼ χερὸς φέρω	=> 1338 (Ion) 'Ορῶ παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν. → 1380-1381 (Ion) καὶ νῦν λαβὼν τήνδ' ἀντίπηγ' οἴσω θεῶ / ἀνάθημ'.
<u>Troyennes</u> a) tenir la torche des noces b) apporter une parure funèbre de l'intérieur de la tente	a) 308 (Cass. à elle-même) ἀνεχε, πάρεχε ... b) 1200 (Héc./serv.) φέρετε, κομίζετ' ἀθλίῳ κόσμον νεκρῷ			... 308-309 (Cass.) φῶς φέρω , σέβω, φλέγω, / ιδού, ιδού , / λαμπάσι τόδ' ἱερόν	= 348-349 (Héc./Cass.) ... οὐ γὰρ ὀρθὰ πυροφορεῖς (/ μαινάς θοάζουσ')
<u>Iphigénie en Tauride</u> = emporter la statue : [ce motif discursif récurrent est enfin réalisé sur scène]		1157-1158 (Thoas/Iph.) τί τόδε μεταίρεις ἐξ ἀκινήτων βάρων, / Ἀγαμέμνονος παῖ, θεᾶς ἄγαλμ' ἐν ὠλέναις; et 1176 ἦ τῶνδ' ἵκατι δῆτ' ἄγαλμ' ἔξω φέρεεις ;			
<u>Électre</u> a) porter une cruche (travail servile)				a) 55-56 (Él. lors de sa sortie de scène) τόδ' ἄγγος τῶδ' ἐφεδρεῦον κάρα / φέρουσα πηγᾶς ποταμίας μετέρομαι	= à son retour sur scène : 107-108 (Or.) εἰσορῶ γὰρ τήνδε προσπόλων τινά, / πηγᾶτον ἄχθος ἐν κεκαρμένῳ κάρα /

<p>b) apporter de l'extérieur des présents (agneau, couronnes de fleurs, fromages et vin)</p> <p>c) apporter de l'intérieur de la maison des parures</p>	<p>c) cf <u>annoncé lors de la sortie de scène</u> 870-872 (Él.) φέρ', οἷα δὴ ἴχῳ καὶ δόμοι κεύθουσί μου / κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμαι, φίλαι, / στέψω τ' ἀδελφοῦ κραῖτα τοῦ νικηφόρου et <u>chanté d'avance par le chœur</u> 873-874 (ch.) σὺ μὲν νυν ἀγάλματ' ἄειρε / κρατί</p>		<p>b) 494-499 (vieil./Él.) ἦκῳ φέρων σοι ... νεογνὸν θρέμμι' ὑποσπάσας τόδε ... / παλαιὸν τε θησαύρισμα Διονύσου τόδε... τῷδε... ποτῶ</p>	<p><u>φέρουσαν</u></p>	
<p>Hélène = porter des torches pour la purification rituelle</p>	<p>865-872 (Théonoé/serv.) ἦγοῦ σὺ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας, / θείου δέ... κροῦσον δὲ πεύκην... φλόγ' ἐς δόμους <u>κομίζετε</u></p>				
<p>Bacchantes</p> <p>a) apporter une touffe de lierre</p> <p>b) apporter et exhiber un trophée</p> <p>[transformation progressive du geste « porter un objet » en geste « tenir dans ses bras, par le passage de φέρω à ἔχω]</p>		<p>→ 1277 (Cad./Ag.) τίνας πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις; 1280 (Ag./Cad.) ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χερσίν; ...1286 (Ag./Cad.) πῶς ἐμάς ἦλθ' ἐς χέρας;</p>	<p>a) 1169-1171 (Ag.) φέρομεν ἐξ ὀρέων / ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, / μακάριον θήραν</p> <p>→ 1238-1239 (Ag./Cad.) φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὀρᾶς, τάδε / λαβοῦσα τὰριστεῖα</p> <p>=> 1284 (Ag.) ἀλλὰ Πενθέως ἡ τάλαιν' ἔχω κάρα</p>	<p>b) [<u>annoncé</u> 968-969 (Dion./Pen.) ΔΙ. φερόμενος ἦξεις... / ΠΕ. ἐν χερσὶ μητροός] → <u>exécuté</u> 1200-1201 (ch./Ag.) δεῖξόν νυν, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον / ἀστοῖσιν ἄγραν ἦν φέρουσ' ἐλήλυθας</p>	
<p>Iphigénie à Aulis</p> <p>a) tenir des tablettes à la main (Ag. les remet au vieillard)</p> <p>b) présentation de l'objet par celui qui l'a intercepté</p> <p>c) apporter des</p>	<p>c) 610-612 (Clyt./ch.) ἀλλ' ὀχημάτων / ἔξω πορεύεθ' ἄς φέρω φερνάς κόρη, / καὶ πέμπετ' εἰς μέλαθρον</p>	<p>b) 322 (Mén./Ag.) τήνδ' ὀρᾶς δέλτον...;</p>		<p>a) 36 (vieil./Ag.) δέλτον ... / τήνδ', ἦν πρὸ χερῶν ἔτι βραστάζεις → 155-156 (Ag./vieil.) σφραγιῖδα ... ἦν ἐπὶ δέλτῳ / τήνδε <u>κομίζεις</u></p>	

présents et les faire emporter à l'intérieur de la maison (ils ne sont pas portés par Clyt. elle-même vs vieillard de l'Él.) d) porter Oreste : l'enfant passe des bras d'Iphigénie à ceux de Clytemn.	εὐλαβούμενοι d) 1118-1119 (Clyt./Iph.) χυπὸ τοῖς πέπλοις ἄγε / λαβοῦσ' Ὀρέστην, σὸν κασίγνητον, τέκνον → 1623 (Ag./Clyt.) χρὴ δὲ σε λαβοῦσαν τόνδε μόσχον				[=> oui : 1120 (Clyt. qui parle pour Iph.) ἰδοὺ πάρεστιν ἦδε (= discussion sur la présence d'Oreste mais 1245 (Iph./Ag.) ἰδοὺ σιωπῶν λίσσεταί σ' ὄδ', ὦ πάτερ)]
Alcmène = tenir une torche		fr. 5 πόθεν δὲ πεύκης πανὸν ἐξήυρες λαβεῖν;			
Andromède = porter la tête de la Gorgone				fr. 9 v. 5-6 (Persée) τὸ Γοργόνος κάρα κομίζων	
Phaëthon = faire emporter un cadavre		fr. 4 v. 216 (Clyméné/serv.) οὐκ οἴσεται εἰς δόμους νέκυν;			

2 - arracher et jeter à terre un ornement soudain inapproprié

ἔρρε/ἔρρέτω / ῥίπτω, ἀφαιρέω, λείπω / τί δῆτα; κᾶτα;

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Alceste = ôter sa couronne de myrte		831-832 (Hér.) κᾶτα κωμάζω κάρα / στεφάνοις πυκασθείς;			
Hippolyte a) faire ôter le bandeau qui retient les cheveux (tentation de l'impudéur) b) ôter une couronne (car inappropriée au deuil)	a) 201-203 (Ph./nourr.) [βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν] / ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις	b) 806-807 (Thés.) τί δῆτα τοῖσδ' ἀνέστεμμαι κάρα / πλεκτοῖσι φύλλοις, δυστυχῆς θεωρὸς ὤν;			
Andromaque a) ôter son voile et dégrafer sa robe (la tenue pudique est inappropriée au sentiment du déshonneur αἰσχύνη 877) b) jeter son sceptre (car inapproprié au deuil du fils)	a) 830-831 (Herm.) ἔρο' αἰθέριον πλοκάμων ἐμῶν ἄπο, / λεπτόμιτον φάρος et 832 (nourr./Herm.) τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους b) 1223 (Pél.) σκῆπτρά τ' ἔρρέτω τάδε [ἐπὶ γαῖαν]	=> non ? 833 (Herm.) τί δέ με δεῖ καλύπτειν πέπλοις στέρνα;			
Héraclès = ôter les bandeaux funèbres (inappropriés au retour d'Héraclès) [= geste associé au mouvement de		562 (Hér./enf.) οὐ ῥίψεθ' "Αἰδου τάσδε περιβολὰς κόμης, (καὶ φῶς ἀναβλέψεσθε...);			

lever les yeux vers la lumière]					
Suppliantes = ôter les bandelettes (car inappropriées au rejet de leur supplication par Thésée – ordre lié à l'injonction de sortie – puis inappropriées car leur demande est acceptée par Thésée)	258-259 (Adr./ch.) (ἀγ', ὃ γεραιαί, στείχετε) γλαυκὴν χλόην / αὐτοῦ <u>λιποῦσαι</u> φυλλάδος καταστεφεῖ [= non exécuté : nouvelle supplication des mères relayée par celle d'Aethra] → 359-360 (Th./ch.) ἀλλ' ὃ γεραιαί, σέμν' <u>ἀφαιρεῖτε</u> στέφη / μητρὸς [= exécuté]				
Troïennes = ôter les attributs du dieu	[geste dit 256-258 (Héc./Cass. absente) <u>ῥίπτει</u> , τέκνον, ζαθέους κλη-/δας καὶ ἀπὸ χροῶς ἐνδυ-/ τῶν στεφάνων ἱεροῦς στολμῶν] → 453-454 (Cass.) ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς <u>σπαραγμοῖς</u> , ὡς ἔτ' οὐσ' ἀγνή χροά / δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι <u>τάδ'</u> , ὃ μαντεῖ' ἀναξ		=> geste réalisé 451-452 (Cass.) ὃ στέφη τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὔια, / <u>χαίρετ'</u>		
Phéniciennes = ôter le voile et le bandeau qui retenaient ses cheveux (inappropriés à son nouvel état de βάκχα νεκρῶν)				1485-1491 (Ant.) οὐ προκαλυπτομένα βοτρυχῶδες / ἀβρά παρηίδος... κράδεμνα <u>δικοῦσα κόμας ἀπ' ἐ-/ μᾶς</u> , στολίδα κροκόεσσαν <u>ἀνεῖσα</u> τρυφᾶς	
Bacchantes = ôter le lierre et le thyrsos (obsession de Penthée mais non exécuté) a) de la main de Cadmos b) de la main de Dionysos (παραδίδωμι = « remettre de la main à la main » cf. Troy. 348 or Penthée refuse tout contact avec les objets dionysiaques, d'où l'impasse)	b) 495 ἔπειτα θύρσον <u>τόνδε παραδος</u> ἐκ χερῶν => non : 496 (Dion./Pen.) αὐτός μ' <u>ἀφαιροῦ</u>	a) 253-254 (Penthée/Cad.) οὐκ <u>ἀποτινάξεις</u> κισσόν; οὐκ ἐλευθέραν / θύρσου <u>μεθήσεις</u> χεῖρ', ἐμῆς μητρὸς πάτερ;			
Iphigénie à Aulis = jeter à terre une tablette (revirements d'Agamemnon)				<u>description a posteriori</u> 39 (Vieil./Ag.) <u>ῥίπτεις</u> τε πέδῳ πεύκην	

3 - Poser à terre un objet

τίθημι (πέδῳ)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Électre = poser à terre la cruche	140 (Él. à elle-même) <u>θῆς τόδε</u> τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐ-/λοῦσ'				

(=> du geste servile au geste de lamentation)						
Troyennes = faire poser à terre le bouclier d'Hector	1156 (Héc./serv.) <u>θέσθ'</u> ἀμφίτορον ἀσπίδ' "Ἐκτορος πέδω"					

4 - Actes divers incluant un geste autour d'un objet

Gestes et paroles performatives d'offrandes votives

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Ion = consacrer la corbeille				[annoncé : 1380-1381 (Ion) καὶ νῦν λαβὼν τήνδ' ἀντίπηγ' οἶσω θεῶ / ἀνάθημ'] réalisé : 1384 ὃ Φοῖβε, ναοῖς ἀνατίθημι τήνδε σοῖς...	
Iphigénie en Tauride = faire une libation				[geste annoncé : 159-161 (Iph.) τάσδε χοῶς / μέλλω κρατῆρά τε τὸν φθιμένων / ὑδραίνειν γαίης ἐν νότοις...] => réalisé : 171 (Iph.) ὡς φθιμένω τάδε σοι <u>πέμπω</u>	
Hélène = raser sa chevelure en signe de deuil		=> résultat souligné 1186-1190 (Théocl./Hél.) αὕτη, τί ... ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς / κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας...; et 1224 (Théocl./Hél.) τῶνδ' οὐνεκ' ἔταφες βοστρύχους ξανθῆς κόμης;		annoncé avant d'être exécuté à l'intérieur de la skéné 1087 (Hél.) ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ	
Phéniciennes = faire l'offrande de ses cheveux coupés		1524-1529 (Ant.) τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί-/τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω; / ματρὸς ἐμᾶς διδύμοι-/σι γάλακτος παρὰ μαστοῖς ἢ πρὸς ἀδελφῶν οὐλόμεν' αἰκίσματα νεκρῶν;			
Oreste a) couper une boucle de cheveux en offrande au défunt b) se dénouer les cheveux en signe de deuil ?		a) <u>description a posteriori</u> 128 (Él. à propos d'Hél.) εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας;			b) 1267 (Él./ch.) διὰ βοστρύχων

Autour des portes de la skéné

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<p>Ouvrir les portes de la skéné = χαλᾶν, οὔγειν et composés</p> <p>a) pour découvrir le résultat d'une violence exécutée à l'intérieur</p> <p>b) pour laisser entrer</p> <p>c) pour laisser sortir</p>	<p>a) <i>Méd.</i> 1314-1315 (Jas./serv.) <u>χαλᾶτε</u> κληῖδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι, / ἐκλύεθ' ἄρμούς <i>Hipp.</i> 808-825 (Th./serv.) <u>χαλᾶτε</u> κληῖθρα, πρόσπολοι, πυλωμάτων, / ἐκλύεθ' ἄρμούς</p> <p>b) <i>HF</i> 330 (Még./Lyc.) δόμους ἀνοίξας - νῦν γὰρ ἐκκεκλήμεθα <i>IA</i> 1340 (Iph./serv.) <u>διαχαλᾶτέ</u> μοι μέλαθρα, δμῶες, ὡς κρύψω δέμας => non : 1344 (Clyt./Iph.) ἀλλὰ μίμν' <i>Or.</i> 1561 (Mén./serv.) <u>ἀνοίγέτω</u> τις δῶμα [cf. fermeture des portes au cri du chœur 1551 οὐκέτ' ἂν φθάνοιτε κληῖθρα συμπεραίνοντες μοχλοῖς] => <u>non</u> : 1567 (Or./Mén.) οὗτος σύ, κληῖθρων <u>τῶνδε</u> μὴ ψαύσης χερσί</p> <p>c) <i>Hél.</i> 1180 (Théocl./serv.) ὡή, <u>χαλᾶτε</u> κληῖθρα → 1184 ἐπίσχετ' (Hélène sort) <i>Phén.</i> 297 (ch./Jocaste) <u>ἀμπέτασον</u> πύλας et 1068 (mess.) <u>ἀνοίγεςτ'</u></p>	<p>=> non : <i>Méd.</i> 1317 (Méd./Jas.) <u>τί τᾶσδε</u> κινεῖς <u>κἀναμοχλευεις</u> πύλας;</p>		<p>=> oui : 332 (Lyc./Még.) ἔσται τὰδ'· οὔγειν κληῖθρα προσπόλοις λέγω</p> <p>... 1561-1562 (Mén./serv.) προσπόλοις λέγω ὡθεῖν πύλας <u>τάσδ'</u>, ὡς...</p> <p>... 1571 (Or./Mén.) μοχλοῖς δ' ἄραρε κληῖθρα</p>	
<p>Frapper contre les portes = ἀράσσω, ἐκβάλλω, κρούω</p> <p>a) pour sortir (geste fait à tâtons)</p> <p>b) pour entrer</p>	<p>a) <i>Héc.</i> 1044 (Héc./Polym.) <u>ἄρασσε</u>, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας [correspondance avec le geste qui s'accomplit à l'intérieur cf. 1175]</p>	<p>b) <i>Hyps.</i> 764 N. ca. 134 ὕμεῖς ἐκρούσατ', ὦ νεανία[ι, πύλα]ς ;</p>			
<p>Se suspendre au heurtoir du temple</p>				<p><i>Ion</i> 1612-1613 (Créuse) νῦν δὲ καὶ ῥόπτρων χέρας ἡδέως ἐκκρημνάμεσθα καὶ προσενέπω πύλας</p>	

Autour d'objets quotidiens

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<p>Tablettes</p> <p>a) dénouer le cordon scellé pour lire un message</p>	<p>a) <i>Hipp.</i> 864-865 (Th. à lui-même) φέρ', ἐξελίξας περιβολὰς σφραγισμάτων / ἴδω τί λέξει δέλτος <u>ἦδε</u> μοι θέλει</p>		<p>b) <i>Palamède</i> fr. 9 v. 1 (Oïax) ὦ χεῖρες ἐμαί -</p>	<p>b) <u>description a posteriori IA</u> 35-37 (vieil./ Ag.) (σὺ δὲ)</p>	

b) graver/effacer des signes			v. 3-5 (Oiax) ἄγε δὴ, πινάκων ξεστῶν δέλτοι, / δέξασθε σμίλης ὀλκοῦς / κήρυκας ἐμῶν μόχθων		δέλτον τε γράφεις / τήνδ'.../καὶ ταῦτά πάλιν γράμματα συγγεῖς	
c) mettre/rompre le cachet					c) IA 38 (vieil./Ag.) καὶ σφαγίζεις λύεις τ' ὀπίσω	
d) ouvrir/refermer des tablettes					d) IA 110 (Ag./Vieil.) (ἦν...) λύοντα καὶ συνδούντά μ' εἰσεῖδες, γέρον	
Allumer une lampe					description a posteriori : IA 34 (vieil./Ag.) λαμπτήρος φάος ἀμπετάσας	
Ouvrir une corbeille	Ion 1387 (Ion) ἀνοικτέον τὰδ' ἐστὶ				=> oui : 1391 (Ion) ἰδοῦ, περίπτυγμ' ἀντίπηγος εὐκύκλου...	
Travaux serviles					a) Ion [gestes annoncés v. 103-108 πτόρθοισι δάφνης / στέφεσιν θ' ἱεροῖς ἐσόδους Φοίβου / καθαρὰς θήσομεν, ὑγραῖς τε πέδον / ῥανίσιν νοτερόν· πτηνῶν τ' ἀγέλας /... / τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας θήσομεν] => <u>exécutés</u> 115 σαίρεις, 121 <u>σαίρω</u> δάπεδον θεοῦ [→ cf. gestes de menace]	
a) tâches πόνους, μόχθους d'Ion : balayer et arroser le parvis, chasser les oiseaux	→ 144 ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους / δάφνας ὀλκοῖς 146 χρυσέων δ' ἐκ τευχέων ῥίψω / γαίης παγάν... νοτερόν ὕδωρ βάλλων → 166 (Ion/oiseaux) πάραγε πτέρυγας					
b) tâches d'Hypsipyle : balayer, nettoyer			b) [<u>verbal</u> : Hysps. 764 N. ca. 203-205 (Hyps.) πότερα δώματος εἰσόδους / σαίρει[ς], ἢ δρόσον ἐπὶ πέδω / βάλλεις οἷά τε δούλα;]			
c) essuyer le sang			c) <i>Phaëthon</i> fr. 4 v. 219-220 (Clyméné) οὐ σταλαγμὸν <u>ἐξομόξετε</u> , εἴ που τίς ἐστὶν αἵματος χαμαὶ πεσών;			
Essuyer ses larmes avec son manteau					Él. 501-502 ἐγὼ δὲ τρύχει τῶδ' ἐμῶν πέπλων κόρας / δακρύοισι τέγγας <u>ἐξομόρξασθαί</u> θέλω	

Autour d'instruments de violence (épée, arc et torches)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
ranger l'épée	<i>Phén.</i> 276 (Polynice) φέρ' ἐς σκοτεινάς περιβολὰς μεθῶ ξίφος				
Entrées en scène l'épée au poing = <u>ξίφηρης</u> a) Ion poursuivant Créuse b) Oreste épiant la maison d'Électre → Électre montant elle-même la garde c) Oreste et de Pylade entrent dans le palais → sortie d'Oreste poursuivant le Phrygien d) Polynice entre dans Thèbes	c) <i>Or.</i> 1223 (Or./Pyl. + lui) <u>ὄπλιζόμεσθα</u> φασγάνῳ χέρας	b) <i>Él.</i> 225 (Él./Or.) καὶ πῶς <u>ξίφηρης</u> πρὸς δόμοις λοχῆς ἐμοῖς;	= 1345-1346 (Él./Or. et Pyl.) ὃ κατὰ στέγας / φίλοι <u>ξίφηρεις</u> [cf. 1272]	<i>Él.</i> 695-696 (Él.) φρουρήσω δ' ἐγὼ / <u>πρόχειρον ἔργος χειρὶ βαστάζουσα</u> ἐμῇ [cf. plan : 1125 (Pyl./Or.) κρύπτ' ἐν πέπλοισι <u>τοισίδ'</u> ἔξομεν ξίφη] d) <i>Phén.</i> 363 (Pol.) <u>ξίφηρη</u> χεῖρ' ἔχων... ἦλθον	a) <i>Ion</i> 1257-1258 (Cr.) καὶ μὴν οἶδ' ἀγωνισταὶ πικροὶ / δεῦρ' ἐπείγονται <u>ξίφηρεις</u> → 1504-1505 (ch.) <u>ξίφηφόρον</u> γὰρ εἰσορῶ πρὸ δωμαίων / βαίνοντ' Ὀρέστην ἐπτοημένῳ ποδί
Allumer des torches, un incendie a) incendie de Troie b) incendie du palais (préparatifs et menace) c) incendie du palais (fantasmagorie)	→ <i>Or.</i> 1618-1619 (Or./Él.) <u>ἀλλ' εἴ'</u> , <u>ὑφαπτε</u> δώματ', Ἡλέκτρα, τάδε / σύ τ'... / Πυλάδῃ, <u>κάταιθε</u> γεῖσα τειχέων τάδε c) [<i>Bacch.</i> 594-595 (Dion. <u>invisible</u>) <u>ἔπτε</u> κεραῦνιον αἶθοπα λαμπάδα· / <u>σύμφλεγε</u> <u>σύμφλεγε</u> δώματα Πενθέως	a) <i>Tr.</i> 1256-1258 (ch.) τίνας Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς / λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας / διερέσσοντας; [=> 596 (ch.) πῦρ οὐ λεύσεις...;]		= 1260-1262 (Talth.) αὐδῶ λοχαγοῖς... / ...μηκέτ' ἀργοῦσαν φλόγα / ἐν χειρὶ σῶζειν b) <i>Or.</i> 1543 (ch.) <u>ἄπτουσι</u> πεύκας, ὡς <u>πυρώσοντες</u> δόμους...	1258 (ch.) διερέσσοντας

b. Gestes de prière et de lamentation

1 - Gestes de prière

- lever les bras vers le ciel : χέρας / ὠλένας ἐς οὐρανὸν ἀνέχω, δικεῖν, αἴρω, ῥίπτω
- diriger les bras vers le sol / frapper le sol : γαῖαν κτυπέω, χεῖρας γαίᾳ δίδωμι

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Héraclès</u> = prière à Zeus : lever les bras vers le ciel				498-499 (Amph.) ἐγὼ δὲ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δεικνών / αὐδῶ	
<u>Troyennes</u> = prière aux morts : marteler la terre en s'agenouillant				1305-1306 (Héc.) γεραῖά τ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμ>ᾶ / καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς 1307 (ch.) διάδογά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ	
<u>Électre</u> a) prière d'action de grâce après les retrouvailles : élever les mains b) prière funéraire avant le passage à l'action : marteler la terre	a) 592-593 (ch.) ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἕει λιτάς / ἐς θεοῦς			b) 678 (Él.) καὶ Γαῖ' ἀνασσα, χεῖρας ἧ δίδωμ' ἐμάς	
<u>Hélène</u> = prière avant l'action : tendre les bras vers le ciel				1095-1096 (Hél.) αἰτούμεθ' ὀρθὰς ὠλένας πρὸς οὐρανὸν / ῥίπτονθ'	
<u>Oreste</u> (NB : pas d'indication de gestes dans la prière à Ag.)					

2 - Gestes de lamentation

- gestes féminins : se lacérer les joues de ses ongles (λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηγίδων τίθημι, αἱματόω / καταδρύμματα...), se frapper la tête et la poitrine de ses mains (κράτα ἀράσσω, δρύπτω ; χειρῶν / στέρνων / κρατός κτύπος, πλήγματα...), verser des cendres sur sa tête (σποδὸν κάρα χέω)
- gestes masculins : lever le bras pour saluer un mort (χεῖρα ἐκτείνω, αἴρω)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Alceste</u> a) constat de l'absence de lamentation b) le serviteur regrette de ne pas avoir pu saluer la morte		a) <u>Geste interrogé</u> : 86-90 (ch.) κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἧ / χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας / ἧ γόνυ ὡς πεπραγμένων ; / οὐ μὰν... = <u>nié</u> : cf. 103-104 (ch.) οὐ νεολαία / δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν		b) <u>Geste nié</u> : 768 (serv.) οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ'	

<u>Andromaque</u> = lamentation d'Hermione sur elle-même		=> <u>refusé</u> : 828 (nourr.) ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν κατακλιῆ;	<u>Annoncé</u> : 825-827 (Herm.) ἰὼ μοί μοι· / <u>σπάραγμα κόμας ὀνύγων</u> τε δάι' <u>ἀ-/μύγματα</u> θήσομαι.	
<u>Suppliantes</u> a) lamentation en l'absence des morts : <i>se meurtrir de ses ongles, se frapper la poitrine</i> b) salut aux morts : <i>lever le bras</i> c) lamentation en présence des morts (kommos) : <i>déchirer sa peau de ses ongles, verser des cendres sur sa tête</i>	77 (ch.) <u>διὰ παρηδος ὄνυχα λευκόν / αἵματοῦτε χρωτᾶ <τε> φόνιον</u>	=> 87 (Thésée) τίνων γόων ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον / νεκρῶν τε θρήνους;	a) 49-50 (ch.) (ἐσιδοῦσ') ῥυ-/σά δὲ σαρκῶν πολιᾶν / <u>καταδρύμματα χειρῶν</u> 72 (ch.) ἀγούσιν προπόλων <u>χέρες</u> b) <u>annoncé</u> : 772 (Adr.) ἀλλ' εἴμ' ἔν' <u>αἴρω χεῖρ'</u> ἀπαντήσας νεκροῖς ³ c) 826-827 (ch.) <u>κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσιμεθ'</u> , ἀμφὶ δὲ / σποδὸν <u>κᾶρα κεγύμεθα</u>	
<u>Troyennes</u> a) lamentation d'Hécube à l'annonce de son sort : <i>frapper sa tête et déchirer ses joues</i> b) lamentation d'Hécube après la sortie d'Ashtanax : <i>frapper sa tête et sa poitrine</i> c) lamentation du chœur sur le corps d'Ashtanax : <i>frapper sa tête</i>	a) 279-280 (Héc.) ἔ ἔ / <u>ἄρασσε κρᾶτα κούριμον</u> , / ἔλκ' <u>ὀνύγεσσι</u> διπτυχον <u>παρειάν</u> c) 1235-1237 (ch.) <u>ἄρασσ'</u> ἄρασσε [χειρὶ] <u>κρᾶτα</u> / <u>πιτύλους</u> διδοῦσα <u>χειρός</u> · / ἰὼ μοί μοι		b) 793-794 (Héc.) <u>τάδε</u> σοι διδομεν / <u>πλήγματα κρατὸς στέρνων</u> τε <u>κόπους</u>	1236 (ch.) πιτύλους χειρός
<u>Électre</u> = lamentation d'Électre (monodie) : <i>lacérer sa peau et frapper sa tête</i>	= 150 (Él.) ἔ ἔ, <u>δρύπτε κᾶρα</u>		146-149 (Él.) <u>κατὰ μὲν φίλαν</u> / ὄνυχι <u>τεμνομένα δέραν</u> , / <u>χέρα</u> τε <u>κρᾶτ'</u> ἐπὶ <u>κούριμον</u> / τιθεμένα θανάτῳ σῶ	
<u>Hélène</u> = lamentation trompeuse : <i>lacérer ses joues</i> [non accompli : 1186-1190 non mentionné par Théocl.]			<u>Geste annoncé</u> comme devant être exécuté à l'intérieur de la <u>skéné</u> 1087-1089 (Hél.) (ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα βροστρύχους τεμῶ / πέπλων τε λευκῶν μέλανα ἀνταλλάξομαι) / <u>παρηδί τ'</u> ὄνυχα <u>φόνιον ἐμβασθῶ χροός</u>	
<u>Phéniciennes</u> = lamentation du chœur à l'annonce de la mort de Jocaste : <i>se frapper la tête</i>	1350-1351 (cor.) ἀνάγετ' ἀνάγετε <u>κωκυτόν</u> , / ἐπὶ <u>κᾶρα</u> τε <u>λευκοπήγεις</u> <u>κτύπους</u> <u>χεροῖν</u>			
<u>Oreste</u>			960-963 (ch. ⁴) <u>κατάρχομαι</u> στεναγμόν, ὦ Πελασγία, /	

³ Je suis ici le texte de Diggle (cf. C. Collard, *comm. ad loc.*)

= lamentation du chœur à l'annonce du verdict : <i>se frapper la tête et se lacérer les joues</i>				τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχά διὰ παρηίδων / αίματηρὸν ἄταν, / κτύπον τε κρατός..		
---	--	--	--	--	--	--

II. GESTES ET MOUVEMENTS METTANT DES PERSONNAGES EN RELATION (προσ-)

A. Mouvement du corps

a. la proskynèsis orientale προσκυνέω / προσπίτνω

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Phéniciennes</u> (salut)				293-294 (ch./Pol.) γονυπετεῖς ἔδρας <u>προσπίτνω</u> σ', ἀναξ, / τὸν οἴκοθεν νόμον σέβουσα	
<u>Oreste</u> (salut et supplication)				1507 (serv./Or.) <u>προσκυνῶ</u> σ', ἀναξ, νόμοισι βαρβάροισι <u>προσπίτνων</u>	

b. se pencher et approcher l'oreille pour écouter

cf. approcher son oreille de la porte de la skéné pour écouter [I.B.b.]

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Héraclès</u>	1059 (Amphitryon) σῆγα, πνοὰς μάθω· <u>φέρε</u> <u>πρὸς</u> οὐς <u>βάλω</u>				

B. Mouvements de la tête

Les mouvements de la tête sont avant tout des jeux de *regards*, donc d'échange et de communication entre les personnages : lorsque le lien visuel est rompu (lorsqu'un personnage détourne, baisse, se voile la tête), c'est la communication tragique qui est menacée et tous les efforts sont déployés pour la rétablir.

a. Baisser / détourner la tête ou le regard vs Relever / tourner la tête pour regarder et parler

lexique : - « lever la tête » (ὀρθοῦν *κάρα*/πρόσωπον, ἐπαίρω *κάρα*) vs « baisser la tête » (κατηφέω ὄμμα, κατηφές ὄμμα ἔχω), « tourner la joue/la tête » (παρηίδα, *κάρα* στρέφω / ἐπιστρέφω), « regarder vers » (βλέπω πρός / προσβλέπω, προσδέρνω)
 - image : la tête de la Gorgone

⁴ Je suis ici l'interprétation d'E. Medda qui attribue ces vers au chœur et non à Électre.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Alceste a) baisser la tête (la mort est présentée comme une rupture du lien visuel) b) détourner la tête pour ne pas nouer un lien de type conjugal c) tourner la tête pour nouer/rétablir un lien de <i>φιλία</i>	a) 388-390 (Adm./Alc.) ὄρθου <u>πρόσωπον...</u> / <u>βλέψον</u> πρὸς αὐτούς, <u>βλέψον</u> c) 1121 (Hér./Adm.) <u>βλέψον</u> πρὸς αὐτήν [= accompagne le geste d'ôter le voile ?]	=> oui : 1124 (Adm.) γυναῖκα <u>λεύσσω</u> <u>τήνδ'</u> ἐμὴν ἐτητύμως;	=> non : cf. 389 (Alc.) χαίρετ', ὦ τέκνα [...]		b) 1118 (Hér./Adm.) <u>γοργόν'</u> ὡς <u>καρατομῶν</u>
Médée [cf. portrait de Médée dans le prologue] a) détourner la tête pour <u>pleurer</u> à la réception d'une nouvelle b) baisser les yeux pour <u>pleurer</u> à la réception d'une nouvelle c) détourner le regard pour fuir la force du lien de <i>φιλία</i>		a) 922-924 (Jas./Méd.) αὐτη, <u>τί</u> γλωροῖς δακρυοῖς τέγγεις κόρας, / <u>στρέψασα</u> λευκὴν <u>ἔμπαλιν</u> παρηΐδα, / κοῦκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχη λόγον; [+ interpol. 1006-1007] b) 1012 (gouv./Méd.) <u>τί</u> <u>δαι</u> <u>κατηφεῖς</u> ὄμμα καὶ δακρυροεῖς; c) 1040 (Méd./enfants) φεῦ φεῦ· <u>τί</u> <u>προσδέρκεσθ</u> έ μ' ὄμμασιν, τέκνα; <u>τί</u> <u>προσγελᾶτε</u> τὸν πανύστατον γέλων;		=> 1076-1077 οὐκέτ' εἰμὶ <u>προσβλέπειν</u> / οἶα τε παῖδας (lié au geste d'éloigner cf. χωρεῖτε)	
Héraclides a) regarder comme prélude à la <u>supplication</u> b) relever la tête – baissée par accablement – pour accueillir une <u>nouvelle</u> c) tourner la tête en signe de courage pour recevoir son <u>jugement</u> .	a) 225 (Iol./Dém.) <u>βλέψον</u> πρὸς αὐτούς, <u>βλέψον</u> => 635 (serv./Io.) ὄρθωσον <u>κάρα</u> c) 942-944 (Alcm./Eurysth.) πρῶτον μὲν οὖν μοι δεῦρ' ἐπίστρεψον <u>κάρα</u> / καὶ τλήθῃ τοὺς σοὺς <u>προσβλέπειν</u> ἐναντίον / ἐχθροῦς	b) 633 (serv./Io.) <u>τί</u> <u>χρῆμα</u> κεῖσαι καὶ <u>κατηφές</u> ὄμμα' ἔχεις ; [= prostration]			
Hippolyte = tourner la tête – détournée par horreur de l'accusation – pour recevoir son <u>jugement</u>	946-947 (Thésée/Hipp.) δεῖξον δ', ἐπειδὴ γ' ἐς μίασμ' ἐλήλυθας, / <u>τὸ</u> <u>σὸν</u> <u>πρόσωπον</u> δεῦρ' ἐναντίον πατρί				
Hécube a) se détourner du suppliant (soustraire sa joue au contact suppliant) b) relever la tête (+ corps	b) 500 (Talth./Héc.) ... <u>ἔπαιρει</u> καὶ τὸ			a) 342-344 (Polyx.) ὄρῳ σ', Ὀδυσσεῦ, ... πρόσωπον <u>ἔμπαλιν</u> <u>στρέφοντα</u> , μή σου προσθίγω γενειάδος	

<p>affaîssé de douleur) pour entendre le récit de la mort de Polyxène</p> <p>c) regarder pour reconnaître son fils</p> <p>d) opposer à autrui son dos penché dans une attitude de lamentation (communication impossible)</p> <p>e) détourner le regard par pudeur (αἰσχύνομαι) et par usage social (νόμος)</p>	<p>πάλλευκον <u>κόρα</u></p> <p>c) 679 (serv./Héc.) ἀλλ' ἄθροσον σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ</p>	<p>d) 739-740 (Ag./Héc.) τί μοι προσώπω νῶτον ἐγκλίνασα σόν / δύρη, τὸ πραχθὲν δ' οὐ λέγεις;</p>	<p>=> oui : 681 (Héc.) οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα</p> <p>e) 968-975 (Héc. / Polym.) αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον, / Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς. / [...] κοῦκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀφθαῖς κόραις. / [...] ἄλλως δ' αἰτίον τι καὶ νόμος, / γυναικάς ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον.</p>		
<p>Héraclès diriger les yeux vers un φίλος</p> <p>a) pour lui demander de l'aide</p> <p>b) pour lui dire adieu</p>			<p>b) 457 (Még.) τοῦσδ' οὔς πανύστατ' ὄμμασιν προσδέρομαι</p>	<p>a) 228-229 (Amph./ enfants) πρὸς δ' ἔμ', ἀσθενῆ φίλον, / δεδόρκατ'</p>	
<p>Suppliantes = relever la tête – baissée et voilée pour pleurer – car la supplication est acceptée</p>	<p>289 (Th./Ae.) ἐπαίρει λευκὸν κρατῆα, μὴ δακρυρόρει [= accompagne le geste, implicite, de se dévoiler]</p>				
<p>Ion</p> <p>a) fermer les yeux pour pleurer</p> <p>b) fixer le sol en silence (assombrissement)</p>		<p>b) 582 (Xou./Ion) σιγᾶς; Τί πρὸς γῆν ὄμμα σὸν βαλὼν ἔχεις...</p>		<p>a) 241 (Ion/Creuse) ὄμμα συγκλήσασα σόν</p>	
<p>Troyennes = <i>variatio</i> / Héc. = relever la tête (premiers mots d'Hécube étendue sur le sol dès l'ouverture de la pièce)</p>	<p>98-99 (Héc. à elle-même) ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλήν / ἐπάειρε, δέρον</p>				
<p>Iphigénie en Tauride = regarder comme prélude à la supplication</p>			<p>1056 (Iph./ch.) ὃ φίλταται γυναικες, εἰς ὑμᾶς βλέπω</p>		
<p>Électre</p> <p>a) diriger les yeux vers le φίλος pour le reconnaître</p> <p>b) la séparation entre φίλοι</p>	<p>=> 567 (Vieil./Él.) βλέψον νυν ἐς τόνδ', ὃ τέκνον, τὸν φίλτατον</p>	<p>a) 558 (Or./Él.) τί μ' ἐσδέδορκεν... ;</p>		<p>b) <u>annoncés</u> 1331-1332 (Or./Él.) Or.</p>	

se dit sur le mode de la rupture du contact visuel				οὐκέτι σ' ὄψομαι - Ηλ. Οὐδ' ἐγὼ ἐς σὸν βλέφαρον πελάσω	
Hélène = regarder pour reconnaître		557 (Mén./Hél.) τίν' ὄψιν σήν, γύνοι, <u>προσδέρομαι</u> ;			
Phéniciennes a) revoir le φίλος après une longue absence b) détourner la tête (haine) c) tourner la tête vers son interlocuteur pour <u>dialoguer</u> dans des conditions optimales	c) 457-458 (Joc./Pol.) σύ τ' αἶ <u>πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε</u> . Πολυνεΐκες·			a) 305-306 (Joc./Pol.) ἰὼ τέκνον, χρόνῳ σὸν ὄμμα... / <u>προσεῖδον</u> ... 458-459 (Joc./Pol.) ἐς γὰρ ταυτὸν ὄμμασιν <u>βλέπων</u> / λέξεις τ' ἄμεινον τοῦδέ τ' ἐνδέξει λόγους	b) 455 (Joc./Et.) οὐ γὰρ τὸ λαϊμότμητον εἰσορᾷς <u>κάρᾳ</u> / <u>Γοργόνος</u> , ἀδελφὸν δ' εἰσορᾷς ἤκοντα σὸν
Oreste a) détourner le regard du φίλος (rappel des gestes de tendresse passés de Tyndare) par <u>αἰδώς</u> b) fixer le sol en <u>silence</u> (à l'annonce du verdict)			b) [957-958 (ch./Él.) ὡς ξυνηρεφές πρόσωπον εἰς γῆν σὸν βαλοῦσ'] ⁵	a) 460-461 (Or.) οὐ μάλιστ' αἰδώς μ' ἔχει / <u>εἰς ὄμματ' ἐλθεῖν</u> τοῖσιν ἐξειργασμένοις ...	
Bacchantes = lever la tête pour être recoiffé (soumission)	933 (Dion./Pen.) <u>ἀλλ' ὄρθου κάρᾳ</u>			=> oui : 934 (Pen./Dion.) <u>ἰδοῦ</u> , σὺ κόσμει	
Iphigénie à Aulis a) regarder dans les yeux comme <u>prélude du discours</u> /signe de courage b) regarder le φίλος après une séparation (or tristesse d'Agamemnon) c) baisser les yeux et partir (848 αἰδοῦμαι τάδε) d) fixer le sol du regard en pleurant (+ <u>voile</u>) e) détourner le regard du suppliant [association du	a) 320 (Mén./Ag.) <u>βλέψον εἰς ἡμᾶς</u> , ἔν' ἀρχᾶς τῶν λόγων ταύτας λάβω b) 648 (Iph./Ag.) μέθες νυν ὄφρὸν <u>ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον</u>	=> oui : 321 (Ag./Mén.) μῶν τρέσας οὐκ <u>ἀνακαλύψω</u> βλέφαρον, Ἄτρээως γεγώς; d) 1122-1123 (Ag./Iph.) τέκνον, τί κλαίεις, οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὄρας, / <u>εἰς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα</u> πρόσθ' ἔχεις πέπλους;		c) 851-852 (Clyt./Ach.) χαῖρ'· οὐ γὰρ ὄρθοῖς <u>ὄμμασιν</u> σ' ἔτ' εἰσορῶ, / ψευδῆς γενομένη καὶ παθοῦσ' ἀνάξια	

⁵ D'après la scholie, ces vers n'apparaissaient pas dans tous les exemplaires de la pièce. Ils ont été condamnés par Kirchhoff, suivi en cela par la plupart des éditeurs : le motif le plus valable me paraît invoqué par E. Medda, qui attribue les vers suivants non à Électre mais au chœur, manifestant ainsi la réaction émotionnelle attendue de la part du chœur.

regard et du baiser]	<u>ὄμμα δός</u> (φιλημά τε)				
Téléphe = regarder en face	fr. 37 v. 2 (Tél. ?/Achille) τόλμα δὲ <u>πρὸσβλέπειν</u> με				
Phrixos = regarder en face en signe d'innocence et de franchise				fr. 10 v. 17 (serv./Athamas)] βλέπω γε τοῦδ' ἐς ὄμματα	

b. se voiler la tête

lexique : - tête / visage / yeux : *κάρα, κῤῥᾶτα, κεφαλήν, πρόσωπον, κόρας, ὄμμα*
- verbes : « cacher » *κρύπτω, ἀμφιτίθημι, συναμπίσχομαι...*

NB. Se trouve classé ici par analogie le geste de se voiler le corps tout entier, lorsqu'il est le fait d'un personnage vivant qui se voile seul, geste à la symbolique funèbre particulière.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Hippolyte a) voiler le visage (<u>honte</u> cf. 244 αἰδούμεθα, 246 αἰσχύνη) => long silence scénique b) demande symétrique de voiler le visage (<u>mort</u>) [cf. II.C.c. « gestes d'honneurs funèbres »]	a) 243-245 (Ph./nourr.) <u>μαῖα</u> , πάλιν μου <u>κρύψον</u> κεφαλήν/ αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι./ <u>Κρύπτε</u> b) 1458 (Hipp./Th.) <u>κρύψον</u> δὲ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλους			... 246 (Ph.) ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται => oui : 250 (nourr.) <u>κρύπτω</u>	
Hécube a) voiler le visage (<u>larmes</u>) b) être enclose dans les voiles (état de <u>prostration</u>)	a) 432 (Polyx./Ul.) κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' <u>ἀμφιθεῖς</u> κάρα πέπλους·			b) 487 (cor. à propos d'Hécube) <u>Ξυγκεκλημένη</u> πέπλους	
Héraclès a) voiler ses yeux (<u>larmes</u> + peur de la souillure) b) voiler sa tête (<u>honte</u> αἰσχύνη 1160, αἰδόμενος 1199)	b) 1159 (Hér.) φέρ' ἄν τι <u>κρατὶ περιβάλλω</u> σκότος	a) 1111-1112 (Hér./Amph.) <u>πάτερ, τί κλαίεις</u> καὶ <u>συναμπίσχη</u> κόρας, / τοῦ φιλτάτου σοι τηλόθεν παιδὸς βεβῶς; = <u>description du tableau offert</u> 1198 (Th./Amph.) τί γὰρ πέπλοισιν ἄθλιον <u>κρύπτει κάρα</u> ;		= 1199-1201 (Amph./Th) αἰδόμενος τὸ σὸν ὄμμα / καὶ φιλίαν ὁμόφυλον / αἶ μα τε παιδοφόνον	
Suppliantes a) être enveloppé dans son manteau (<u>prostration</u>) b) voiler ses yeux (<u>larmes</u>)		b) 286-287 (Th./Ae.) <u>μηῆτερ, τί κλαίεις</u> <u>λέπτ'</u> ἐπ' ὀμμάτων <u>φάρη</u> / βαλοῦσα τῶν σῶν;		a) 110 (Th./Adraste) σὲ <u>τόν</u> <u>κατήρη</u> <u>γλανιδίους</u>	

<u>Ion</u> = voiler son visage (<u>larmes</u>)		967 (Cr./Péd.) τί <u>κροῦτα κρούψας</u> , ὃ γέρον, δακρυροεῖς;			
<u>Oreste</u> a) voiler son visage (<u>larmes</u>) b) simple <u>désir</u> de voiler son visage pour fuir le regard du vieux Tyndare		a) 280 (Or./Él.) σύγγονε, τί κλαίεις <u>κροῦτα</u> <u>θεῖσ' εἶσω πέπλων</u> ; [b) 467-469 τίνα σκότον / λάβω προσώπω; πόϊον ἐπίπροσθεν νέφος / θῶμαι, <u>γέροντος</u> <u>ὀμμάτων φεύγων κόρας</u> ;]			
<u>Iphigénie à Aulis</u> = voiler ses yeux (<u>larmes</u>) [lié au geste de baisser la tête]		1122-1123 (Ag./Iph.) τέκνον, τί κλαίεις, οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὄρας, / εἰς γῆν δ' ἐρείσασ' <u>ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους</u> ;			

c. enlever le voile

lexique : « découvrir » (ἐκκαλύπτω / ἀνακαλύπτω) ou « montrer » (δείκνυμι) son visage (ὄμμα / κροῦτα / κάρα), « regarder » (βλέπω, ἀθρέω)

NB. Il s'agit ici, comme dans le geste de rediriger le regard vers son interlocuteur, de rétablir un lien visuel entre les personnages, et par là de rétablir simplement la communication ou, plus symboliquement, de réaffirmer le lien de φιλία.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Hippolyte</u> = regarder pour parler [lié au geste d'ôter le voile ?]	300 (nourr./Ph.) φθέγγαι τι, δεῦρ' <u>ἄθρησον</u>				
<u>Hécube</u> = ôter le voile qui couvre le cadavre de Polydore (=> reconnaissance et plainte)				679 (serv./Héc.) (<u>ἀλλ'</u> ἄθρησον) σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ [le participe parfait dit le geste de dévoiler] => oui : 681 (Héc.) οἴμοι, <u>βλέπω</u> <u>δὴ</u> παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα	
<u>Héraclès</u> [relai d'exhortations] = ôter le voile (retour à la vie, réaffirmation de la communication et de la relation de <u>φιλία</u>)	1202 (Th./Amph.) <u>ἐκκαλύπτέ</u> νιν => 1203-1205 (Amph./Hér.) ὃ τέκνον, / <u>πάρες ἀπ'</u> <u>ὀμμάτων / πέπλον, ἀπόδικε</u> , βέθοσ ἀελίω <u>δεῖξον</u> 1215 (Th./Hér.) φίλοισιν <u>ὄμμα</u> <u>δεικνύναι</u> τὸ σόν et 1226-1227 (ἀνίστασ'), <u>ἐκκαλύψον</u> ἄθλιον κάρα / <u>βλέψον</u> πρὸς ἡμᾶς	=> oui : 1231 (Hér./Th.) τί δῆτά μου κροῦτ' <u>ἀνεκαλύψας</u> ἠλίω;			
<u>Suppliantes</u> = ôter le voile (condition explicite de la communication)	111 (Th./Adr.) λέγ' <u>ἐκκαλύψας</u> κροῦτα				
<u>Oreste</u> = ôter le voile associé aux larmes (retour à la raison d'Oreste et rétablissement de la	294 (Or./Él.) καὶ νῦν <u>ἀνακαλύπτ'</u> , ὃ κασίγνητον κάρα				

communication avec sa sœur)						
Hypsipyle = ôter le voile associé à la pudeur féminine (condition explicite de la communication)	fr. 758 N. ca. 874 (Amphiaros/Eurydice) πρῶτον μὲν οὖν σὸν δειῖζον, ὦ ξένη, χάρα... (... ca. 878 ἔπειτ' ἄκουσον...)			(... ca. 875 σῶφρον γὰρ ὄμμα τοῦμόν) => oui : ca. 882-884 (Eurydice/Amph.) πάντων ἀκούουσ' οἶδά σ' ὄ[ν]τα σῶφρονα· οὐ γὰρ ποτ' εἰς τόδ' ὄμμ' ἄ<ν>ἔβλ[ε]ψας παρών / νῦν δ' εἴ τι βούλη, καὶ κλύε[ι]ν σέθεν θέλω		

C. Mouvements du bras

a. Tendre la main pour donner/recevoir un objet (ou un jeune enfant)

lexique : δέχομαι, λάζυμαι, λαμβάνω, παραδίδωμι, ἐνδίδωμι, ἀποδίδωμι

	Énoncé exhortatif	Énoncé interr.	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Alceste δέχομαι a) recevoir les enfants b) recevoir une parure familiale (refus = rupture du lien) c) recevoir une épouse	a) 375 (Alc./Adm.) ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέγου b) 618 (Phérès/Adm.) δέγου δὲ κόσμον τόνδε [= geste de désignation vers la parure que portent les serviteurs cf. 611-612] c) 1097 (Hér./Adm.) δέγου νυν εἴσω τήνδε γενναίων δόμων 1117 (Hér./Adm.) τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θυγεῖν ξένης			=> oui : 376 (Adm.) δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρὸς => non : 631 (Adm.) κόσμον δὲ τὸν σὸν οὐποθ' ᾗδ' ἐνδύσεται => non : 1098 (Adm.) μή => oui : 1118 (Adm.) καὶ δὴ προτείνω	1118 γοργόν' ὡς καρατομῶν
Médée = remettre les cadeaux	956 (Méd./enfants) λάζυσθε φερνάς τάσδε, παῖδες, ἐς γέρας				
Suppliantes = prendre l'urne	1115 (ch./serv.) λάβετ', ἀμφίπολοι [non réalisé]				
Ion a) remettre le bracelet b) remettre la corbeille	a) 1029-1030 (Cr./péd.) χειρὸς ἐξ ἐμῆς λαβῶν / χρύσωμ' Ἀθήνας τόδε, παλαιὸν ὄργανον (κάθεσ) b) 1355 (Pythie/Ion) λαβῶν νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπόνει			=> oui : 1380 (Ion) καὶ νῦν λαβῶν τήνδ' ἀντίπηγ'...	
Troyennes a) prendre le flambeau des mains de Cassandre et le remettre aux servantes b) livrer son enfant c) remettre le cadavre à Hécube	a) 348 (Héc./Cass.) παράδος ἐμοὶ φῶς· → 351 (Héc./serv.) ἐσφέρετε πεύκας b) geste sous-entendu 774 (Andr./grecs) <ἀλλ' > ἄγετε φέρετε (ρίπτετ')			... 348-349 (Héc./Cass.) ... οὐ γὰρ ὀρθὰ πυροφορεῖς / μαινάς θοάζουσ' [cf. Bacch.] c) 1142-1143 (Talth./Héc.) σὰς δ' ἐς ὠλένας / δοῦναι	
Iphigénie en Tauride	a) 167-168 (Iph./serv.) ἀλλ' ἔνδος μοι πάγχρυσον / τεῦχος				

a) remettre les objets servant aux libations b) remettre la lettre au messenger qui la transmet au destinataire	καὶ λοιβάν "Αιδά			b) 727-728 (Iph./Or. et Pyl.) δέλτου μὲν αἶδε πολύθυροι διαπτυχαί, / ξένοι, πάρεισιν => 791-793 (Pyl./Or.) ἰδοῦ , φέρω σοι δέλτον ἀποδίδωμί τε, / Ὀρέστα, τῆσδε σῆς κασιγνήτης πάρα / OP. <u>Λέγομαι</u>		
Électre = donner les présents aux serviteurs pour qu'ils les emportent dans la maison	500 (vieil./serv.) ἴτω φέρων τις τοῖς ξένους τάδ' ἐς δόμους					
Phéniciennes = porter les tablettes prophétiques pour son père	838-839 (Tir./fille) κλήρους τέ μοι φύλασσε παρθένω <u>χεροί</u> / οὐς <u>ἔλαβον</u> ...					
Oreste a) remettre des offrandes à déposer sur une tombe b) réclamer un arc imaginaire [cf. HF 942 (récit) τίς μοι δίδωσι τόξα;]	a) 113 (Hél./Herm.) λαβέ χοῶς τάσδ' ἐν <u>χεροῖν</u> κόμας τ' ἐμάς b) 268 (Or./Él.) <u>δός</u> τόξα μοι κερουλά, δῶρα Λοξίου					
Bacchantes = remettre le trophée de chasse	1240 (Agavé/Cad.) σὺ δὲ, πάτερ, <u>δέξει</u> χεροῖν (non exécuté : 1277 elle tient toujours la tête de Penthée dans ses bras)					
Iphigénie à Aulis a) remettre une lettre b) rendre une lettre	a) 111 (Ag./vieil.) ἀλλ' εἶα, χώρει τάσδ' ἐπιστολάς <u>λαβῶν</u> b) 309 (Vieil./Mén.) ἄφες δὲ τήνδ' ἐμοί puis 323 (Ag./Mén.) πρῶτα ταύτην σῶν ἀπάλλαξον χερῶν			=> non : 310 (Mén./vieil.) οὐκ ἄν μεθείμην => non : 324 (Mén./Ag.) οὐ, πρὶν...		

b. parer (couronne du vainqueur, toilette féminine, toilette rituelle du mort ou de la victime du sacrifice)

lexique : (ἐν-/προσ-)τίθημι, στέφω, (ἀν-/ ἐξ-)άπτω, δέχομαι, (κατα-/περι-)στέλλω

NB. Sont ici relevées les indications se rapportant au costume ou à un élément du costume lorsqu'est mentionné le geste de le fixer dans le cas d'un costume non permanent ou à fonction dramatique ; le geste est bien le plus souvent pris dans une relation entre deux personnages, où l'un pare l'autre, mais figurent également, par analogie sémantique et stylistique, quelques cas de gestes individuels où un personnage se pare lui-même.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Héraclides = équipement militaire incongru pour un vieillard	726-727 (Io./serv.) ἄλλ' ἐμοί πρόχειρ' ἔχων / τεύχη κόμιζε, χεῖρὶ δ' <u>ἐνθες</u> ὀξύτην				
Hippolyte = poser sur la chevelure	82-83 (Hipp./Artemis) ἄλλ' ὦ φίλη δέσποινα, χρυσέας κόμησ' / ἀνάδημα				

de la statue son bandeau	<u>δέξει χειρὸς</u> εὐσεβοῦς ἄπο.				
Héraclès = attacher la parure des morts sur les enfants (déjà accompli dans le palais)		→ 548 (Hér./Még.) κόσμος δὲ παίδων τὶς ὄδε νερτέροις πρέπων;		= 549 (Még./Hér.) θανάτου τάδ' ἤδη περιβόλαι' <u>ἀνήμμεθα</u> [parfait]	Description du tableau 525-526 (Hér.) τέκν' ὄρω πρὸ δωμαίων / στολμοῖσι νεκρῶν κρᾶτα <u>ἐξεστεμμένα</u> [parfait]
Troyennes a) couronner la tête en signe de victoire b) parer le mort c) offrir une couronne funèbre au bouclier d'Hector (personnifié)	a) 353 (Cass./Héc.) μήτηρ, <u>πύκαζε</u> κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον (non exécuté) b) 1143-1144 (Talth./Héc.) : πέπλοισιν ὡς <u>περιστείλης</u> νεκρὸν / στεφάνους θ'			=> oui : 1212-1213 (Héc./Ast.) μήτηρ πατρὸς σοι <u>προστίθης</u> ἀγάλματα et 1218-1220 ἃ δ' ἐν γάμοις ἐχρῆν σε <u>προσθέσθαι</u> χρῶτ' / Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην, / Φρύγια πέπλων ἀγάλματ' <u>ἐξάπτω</u> χρῶς => résultat 1247 (Héc.) ἔχει γὰρ οἷα δεῖ γε νερτέρων στέφη c) 1221-1223 (Héc./bouclier) σύ τ'... <u>στεφανοῦ</u>	
Électre a) poser sur la chevelure d'Oreste des bandeaux b) offrir à Pylade une couronne	a) 882 (Él./Or.) <u>δέξει</u> κόμης σῆς βοστρύχων ἀνδήματα [cf. Hipp.] b) 887-888 (Él./Pyl.) στέφανον <u>ἐξ ἐμῆς</u> <u>χερὸς</u> / <u>δέχου</u>				
Hélène = fixer sur soi un vêtement		=> résultat souligné 1186-1190 (Théocl./Hél.) αὐτή, τί πέπλους μέλανας <u>ἐξήψω</u> χρῶς / λευκῶν ἀμείψασ'		[annoncé avant d'être exécuté à l'intérieur de la skéné 1087-1089 (Hél.) ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα ... / πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι]	
Bacchantes a) couronner la tête de lierre b) habiller en bacchante [description anticipée des <u>gestes</u> du costumier]	a) 341-342 (Cad./Pent.) δεῦρό σου <u>στέψω</u> <u>κᾶρα</u> / κισσῶ b) 821 (Dion./Pen.) <u>στεῖλαι</u> νυν ἀμφὶ χρῶτὶ βυσσίνους πέπλους	=> non : 343-344 (Pen./Cad.) οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μῆδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; => non : 822 (Pen./Dion.) τί δὴ τόδ'; εἰς γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ; [830 (Pen./Dion.) στολὴν δὲ τίνα φῆς <u>ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν</u> ; 832 (id.) τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι; 834 (id.) ἦ καὶ τι πρὸς τῶσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;		=> annoncé avant d'être exécuté hors-scène : 827 (Dion./Pen.) ἐγὼ στελῶ σε δωμαίων εἴσω μολῶν ... 831 (Dion./Pen.) κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ ... 833 (Dion./Pen.) πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κᾶρα δ' ἔσται μίτρα ... 835 (id.) θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας]	

c) réajuster le costume [gestes rejoués sur scène]				→ <u>annoncé</u> : 857-859 (Dion.) ἀλλ' εἴμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβῶν / ἄπεισι μητρὸς ἐκ χειρῶν κατασφαγεῖς, / Πενθεῖ <u>προσάψων</u> => <u>exécuté</u> : 928-929 (Dion./Pen) ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε , / οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρα <u>καθήρομοσα</u> → 932-933 (id.) ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει, / <u>πάλιν καταστελοῦμεν</u>		
d) ajuster le port du thyrsé	=> oui : 934 (Pen./Dion.) ἰδοῦ , σὺ <u>κόσμει</u> => 943 (Dion./Pen.) ἐν δεξιᾷ χροῖ	d) 941-942 (Pen./Dion.) πότερα δὲ θύρσον δεξιᾷ λαβῶν χειρὶ / ἢ τῆδε, βάκχη μάλλον εἰκασθήσομαι;				
<u>Archélaos</u> = couronner				fr. 21 (Cissée ?) ἐγὼ δὲ τὸν σὸν κρατ' <u>ἀναστέψαι</u> θέλω [couronne de victoire ou couronne du chef d'armée remise avant le combat ?]		
<u>Téléphe</u> = entre déjà déguisé				fr. 2 (Tél.) πτώχ' ἀμφίβλητα σώματος <u>λαβῶν</u> ῥάκη		

c. gestes de la toilette et des honneurs funèbres

lexique : « voiler » (κρύπτω, καλύπτω, φάρη ἀμφιβάλλω) ; « étendre » ἐκτείνω ; « arranger » καθαρμοῦζω, προσαρμόζω

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Héraclides</u> = voiler le corps prostré (comme déjà mort)	604 (Io./enfants) ἐρείσατε πέπλοισι τοῖσδε <u>κρύψαντες</u> , τέκνα [= cf. 560 : νᾶου de Macarie πέπλοισι δὲ σῶμ' ἐμὸν κρύψον παρῶν]				
<u>Hippolyte</u> a) redresser et exposer le corps mort de Phèdre b) voiler le corps mourant d'Hipp. (exécution non soulignée)	a) 786 (serv./autres serv., <u>de l'intérieur</u>) ὀρθώσατ' <u>ἐκτείνοντες</u> ἄθλιον νέκυν b) 1458 (Hipp./Th.) <u>κρύψον</u> δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοισι [cf. II.B.b. « se voiler la tête »]			=> oui : 789 (ch.) ἤδη γὰρ ὡς νεκρὸν νιν <u>ἐκτείνουσι</u> δὴ	
<u>Troyennes</u> = entourer le corps de bandelettes (termes médicaux)				1232-1233 (Héc./Ast.) τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ σ' <u>ιάσομαι</u> / τλήμων ἰατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τάργα δ' οὐ	
<u>Électre</u> = fermer les blessures et voiler le corps mort	1227-1228 (Or./Él.) λαβοῦ, <u>κάλυπτε</u> μέλεα ματέρος πέπλοισι / <καί> <u>καθάρμοσον</u> σφαγὰς			=> 1230-1231 (Él.) ἰδοῦ , φίλαν τε κοῦ φίλαν / φάρεα <σέ> γ' <u>ἀμφιβάλλομεν</u>	

Phéniciennes = gestes d'honneurs funèbres refusés par Créon	1667 (Ant./Créon) σὺ δ' ἀλλὰ νεκρῷ λουτρὰ περιβαλεῖν μ' ἔα et 1669 ἀλλ' ἀμφὶ τραύματ' ἄγρια τελαμῶνας βαλεῖν				=> non : 1670 (Créon/Ant.) οὐκ ἔσθ' ὄπως σὺ τόνδε <u>τιμήσεις</u> νέκυν
Bacchantes a) recomposer le corps démembré b) voiler le corps mort	a) cf. Chr. Pat. 1466-1468 (Ag./Cad.) φέρ', ὃ γεραιέ, κρᾶτα τοῦ τρισ<αθλίου>/ ὀρθῶς <u>προσαρμόσωμεν</u> , εὐτονον (?) δὲ πᾶν / σῶμ' ἐξακριβώσωμεν εἰς ὅσον πάρα			b) cf. Chr. Pat. 1470-1472 (= Agavé) ἰδοῦ καλύπτρα τῆδε σὸν <u>κρύπτω</u> κάρα, / τὰ δ' αἰμόφυρτα καὶ κατηλοκισμένα / μέλη	

d. dénouer des liens

lexique : « dénouer » (λύω, μεθίτημι, ἐξανίτημι) des liens (δεσμά, χέρας) / un captif (δέσμιος)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Andromaque = libérer la victime				717-718 (Pél./Andr.) ὡς ἐγὼ καίπερ τρέμων / πλεκτάς ἱμάντων στροφίδας <u>ἐξανήσομαι</u>	
Héraclès = détacher celui qui a été frappé de folie		1122 (Amph./ch.) λύσω, γέροντες, δεσμά παιδός, ἧ τί δρῶ;			
Iphigénie en Tauride = libérer les mains de ceux qui vont être immolés	468 (Iph./serv.) <u>μέθετε</u> τῶν ξένων χέρας, / ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὄσι <u>δέσμοι</u>				
Bacchantes cf. IT = libérer temporairement les mains du prisonnier	451 (Pent./serv.) <u>μέθεσθε</u> χειρῶν τοῦδ' [355 injonction de Penthée d'amener Dionysos δέσμιον → 503-505 cf. « gestes de violence »]				
Andromède = libérer la victime	*fr. 13 (128 Kn.) <u>λύσόν</u> με δεσμῶν				

e. Geste de menace/défense : lever le bras, armé ou non, en signe d'attaque ou de défense

lexique = - instrument : main (χείρ), bâton (σκῆπτρον), arme (ἔγχος, δόρυ, τόξος, ξίφος)

- verbe de violence au futur/sur le mode interrogatif ou exclamatif : θείνω, καθαιματώ / καταιμάσσω, θιγγάνω, ψάύω, ἄπτω, μάρπτω

- signe d'une suspension de l'épée ou de l'instrument de violence : ἐπίσχες

NB. Il s'agit soit d'une menace verbale où le geste de violence est conjugué au futur, soit d'un geste de violence qui reste suspendu, *sans qu'il y ait contact physique*.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<p>Héraclides</p> <p>a) menace avant l'action violente effective</p> <p>b) simple menace</p>	<p>=> arrêté par le chœur (ch./Dém.) 271 μὴ πρὸς θεῶν κήρυκα τολμῆσης θενεῖν et 273 καὶ σὺ τοῦδε μὴ θίγγης, ἄναξ</p>	<p>a) 63 (hér./Io.) βούλη πόνον μοι τῆδε προσθεῖναι χεῖρ; [cf. βιαίῳ χειρὶ 102, 106]</p>		<p>b) 270-271 (Démoph./hér.) κλαίων ἄρ' ἄψη τῶνδε...</p>	
<p>Andromaque</p> <p>a) suspension du geste meurtrier</p> <p>b) <i>impuissance de la vieillesse</i> : geste de menace avec un bâton de vieillard = menace vaine</p>	<p>a) 550 (Pél./Mén.) Μενέλα', ἐπίσχες</p> <p>=> mis au défi : 589 (Mén./Pél.) Ψ'αὔσόν γ', ἔν' εἰδῆς, καὶ πέλας πρόσελθέ μου</p>			<p>b) 588 (Pél./Mén.) σκήπτρω δὲ τῶδε σὸν καθαιμάξω κάρα</p>	
<p>Hécube</p> <p><i>impuissance de l'aveugle</i></p> <p>= gestes de violence esquissés ou désirés</p>				<p>1125 (Polym.) εἶπε τοῦ 'σθ', ἔν' ἄρπάσας χεροῖν διασπάσωμαι καὶ καθαιμάξω χροά</p> <p>1128 (Polym./Ag.) μέθεις μ' ἐφείναι τῆδε μαργῶσαν χέρα [cf. 1061-1062 τὰς ἀνδροφόνους μάρψαι χροήζων Ἰλιάδας]</p>	
<p>Héraclès</p> <p><i>impuissance de la vieillesse</i></p> <p>a) gestes de violence (par l'épée) souhaités par Amphiarao (irréel du présent)</p> <p>b) gestes de menace du chœur (bâton) (interrogation)</p> <p>c) gestes de violence (par la lance) souhaités par le chœur (exclamation)</p>		<p>b) 254-256 (cor./Lycos) οὐ σκήπτρα, χειρὸς δεξιᾶς ἐρείσματ'α, / ἀρεῖτε καὶ τοῦδ' ἀνδρὸς ἀνόσιον κάρα / καθαιματώσεθ'... ; (cf. 261 ἐμοῦ ζῶντος οὐ κτενεῖς ποτε τοὺς Ἡρακλείους παῖδας)</p>	<p>c) 268-269 (cor.) ὦ δεξιὰ χεῖρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ, ἐν δ' ἀσθνεῖα τὸν πόθον διώλεσας</p>	<p>a) 232-234 (Amph.) εἰ δ' ἦ νέος τε κᾶτι σώματος κρατῶν, / λαβῶν ἄν ἔγγος τοῦδε τοὺς ξανθοὺς πλόκου / καθημάτωσ' ἄν</p>	
<p>Ion</p> <p>a) geste de menace (par l'arc) envers les oiseaux</p> <p>b) geste de défense (par l'arc) envers Xouthos</p> <p>c) geste de violence d'Ion suspendu par la Pythie</p>	<p>a) [défense : 156-183 (Ion) αὐδῶ μὴ χρίμπτειν θριγκοῖς / μηδ' ἐς χρυσήρεις οἴκους...</p> <p>c) 1320 (Pythie/Ion) ἐπίσχες, ὦ παῖ</p>	<p>b) 524 (Ion/Xou.) οὐκ ἀπαλλάξῃ, πρὶν εἴσω τῶξα πλευμόνων λαβεῖν;</p>		<p>=> 158 (Ion) μάρψω σ' αὖ τόξοις ; 164-165 οὐδέν σ' ἄ φόρμιγξ ἄ Φοίβου / σύμμολπος τόξων ῥύσαιτ' ἄν ; 168 αἰμάξεις, εἰ μὴ πείση et 173 ψαλμοὶ σ' εἰρξουσιν τόξων</p>	

<u>Hélène</u> a) attitude de Ménélas jugée menaçante par Hélène b) geste de violence (par l'épée) suspendu par l'arrivée des Dioscures	b) 1639 (serv./Théocl.) κτεῖνε... => 1642 (Dioscures/Théocl.) <u>ἐπίσγες</u> ὄργας... et 1656 ἀλλ' ἔσχε μὲν σῆς συγγόνου μέλαν <u>ξίφος</u>				a) 545 (Hél.) ὄς με θηροῦται <u>λαβεῖν</u>
<u>Phéniciennes</u> a) geste pour se défendre (en garde) b) geste de menace (main armée)		a) 269 (Polyn.) ὦή, τίς οὗτος; b) 596 (Et./Pol.) ἐς χέρας λεύσσεις ἐμάς;		(cf. 267-268 (Polynice) ὀπλισμένος δὲ χεῖρα <u>τῶδε</u> φασγάνῳ τὰ πίστ' ἐμαυτῷ τοῦ θράσους παρ᾽ἐξομαι) => défi : 597 (Pol./Et.) εἰσορῶ	
<u>Oreste</u> a) gestes de menace (violence <u>imaginaire</u> car Oreste n'a pas d'arc ; vs <u>Ion</u>) b) gestes de menace (<u>réelle</u> , épée en main) c) menace de violence [rendue plus concrète par le déictique]	=> 1519 (Phr./Or.) ἄπεχε φάσγανον...	... 272-273 (Or.) οὐκ εἰσακούετ' ; οὐκ ὄραθ' ἐκηβόλων / τόξων πτρωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας; → 1525 (Phr./Or.) οὐκ ἄρα κτενεῖς με;		a) 271 (Or.) βεβλήσεται τις θεῶν βροτησίᾳ <u>χερῶν</u> b) 1516 (Or./Phrygien) (ἄμοσον -) εἰ δὲ μή, κτενῶ σε... => oui : 1525 Or. ἀφεῖσαι => 1526 (Or./Phr.) ἀλλὰ μεταβουλεύσομεσθα. c) 1569 (Or./Mén.) ἢ <u>τῶδε</u> θριγκῶ κρᾶτα <u>συνθραύσω</u> σέθεν	
<u>Iphigénie à Aulis</u> = menace de violence pour récupérer la lettre				311 (Mén./serv.) σκήπτρω τάχ' <u>ἄρα</u> σὸν <u>καθαλιμάξω</u> κάρα	
<u>Antiope</u>				[fr. 42 col. II 66 (Amphion/Lycos) ἐν νεκροῖς π[ε]ύσει θανῶν] => 67-68 (Herm./Amphion) παῦσαι κε]λεύω [φόν]ιον ἐξορμ[ωμ]ένους ὄρμηγν	

f. gestes expressifs

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Protestation</u> : colère douleur colère et douleur indignation ?	[Le geste de l'interlocuteur est déduit de la réaction du locuteur] a) <i>Méd.</i> 550 (Jas./Méd.) ἀλλ' ἔχ' ἥσυχος <i>Hipp.</i> 1313 (Artémis./Thés.) ἀλλ' ἔχ' ἥσυχος <i>IA</i> 1133 (Clyt./Ag.) ἔχ' ἥσυχος [= <i>extra metrum</i> ?]			b) <i>Or.</i> 643 (Or./Mén.) – οὐ χροῖματ' εἶπον	
<u>Faire un signe expressif de la main</u> (de peur d'une souillure par la parole)		[Le geste de l'interlocuteur est décrit] <i>HF</i> 1218-1219 (Th./Hér.) τί μοι <u>προσεῖων</u> <u>χεῖρα</u> σημαίνεις φόνον;			

III. GESTES ET MOUVEMENTS INSTAURANT UN CONTACT PHYSIQUE ENTRE LES PERSONNAGES

A. *Dexiosis*

lexique : mots du corps = δεξιὰ (c'est la mention explicite de la main droite qui distingue cette catégorie de celle des effusions)
 verbes de contact = διδόναι, λαμβάνειν, ψάθειν, θιγγάνειν, συνάπτειν (il s'agit de toucher, non d'embrasser)

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Médée</u> = geste qui scelle la réconciliation entre les enfants et Jason dirigée par Médée	899 (Méd./enfants) λάβεσθε χειρὸς <u>δεξιᾶς</u> [asyndète]				
<u>Héraclides</u> = geste d'alliance entre les fils d'Héraclès et les Athéniens dirigée par Iolaos	307-308 (Io./enfants et Démophon, Acamas) <u>δότη</u> , ὃ τέκν', αὐτοῖς χεῖρα <u>δεξιάν</u> , <u>δότε</u> ·/ ὑμεῖς τε παισί, καὶ πέλας προσέλθετε				
<u>Hélène</u> = geste qui précède les mots du serment	838 (Mén./Hél.) ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν <u>δεξιᾶς</u> ἐμῆς <u>θίγῃ</u> .			=> 839 (Hél./Mén.) <u>Ψάύω</u>	
<u>Iphigénie à Aulis</u> a) geste qui précède les mots du serment b) geste de salutation destiné à sceller l'alliance = refusé au nom de l'αἰδώς	a) 471 (Mén./Ag.) ἀδελφε, <u>δός</u> μοι <u>δεξιᾶς</u> τῆς σῆς <u>θιγεῖν</u> b) 831-832 (Clyt./Ach.) <u>δεξιάν</u> τ' ἐμῇ χειρὶ / <u>σύναψον</u> , ἀρχὴν μακαρίων νυμφευμάτων	=> non : 833 (Ach./Clyt.) τί φῆς; ἐγὼ σοι <u>δεξιάν</u> ;		=> oui : 472 (Ag./Mén.) <u>δίδωμι</u> [cf. 473 κατόμνυμ'] ... αἰδοίμεθ' ἄν / Ἄγαμέμνον', εἰ <u>ψαύοιμεν</u> ὧν μὴ μοι θέμις	

B. *Gestes de supplication*

Il s'agit du lexique spécifique de la supplication :

- mots du corps = γένειον, γενειάς, γόνυ, χεῖρ, θρίξ (la partie du corps que l'on invoque est souvent mise en apostrophe par πρός + génitif)
- verbes = verbes de contact comme ἄπτω, θιγγάνω, λαμβάνω ; composés de πίπτω et πίτνω : προσπίπτω/προσπίτνω, προπίπτω, ἀμφιπίτνω, πίτνω περὶ ; προστίθημι

NB : L'enjeu est de déterminer sous les mots de la supplication s'il y a geste de supplication avec établissement d'un contact physique ou s'il ne s'agit que d'une formule de supplication. Sont compris les gestes de supplication en direction d'un autel considéré comme un refuge car, comme le dit Ion (*Ion* 1315), il s'agit de toucher les dieux eux-mêmes.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
<u>Médée</u> a) formule de supplication pour obtenir des			a) 65 (nourr./gouv.) πρὸς γενείου b) 324 (Méd./Cr.) πρὸς σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης	=> non ? cf. 325 (Créon) <u>λόγους</u> ἀναλοῖς	

informations b) formule et geste de supplication de Médée à Créon pour obtenir un délai c) supplication de Médée à Égée pour obtenir un refuge		→ 339 (Cr./Méd.) τί δ' αὖ βιάζῃ κοῦκ ἀπαλλάσῃ χειρός; ⁶	c) 709-710 (Méd./Eg.) ἀλλ' ἄντομαι σε τῆσδε πρὸς γενειάδος / γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίγνομαι	=> oui cf. 370 (Méd.) οὐδ' ἂν <u>ῆψάμην</u> χειροῦν	
Héraclides a) <u>attitude</u> de supplication d'Iolaos b) <u>geste</u> de supplication d'Iolaos / Démophon			... 227 (Io./Démoph.) πρὸς γενείου	a) 33 (Io.) ἰκέται <u>καθεζόμεσθα</u> βώμιοι θεῶν [= leitm. disc. : cf. 196, 508, 955] b) 226-227 (Io./Démoph.) ἀλλ' ἄντομαί σε καὶ <u>καταστέφω</u> χειροῦν	= 123-124 (cor./Démoph.) ἰκέται <u>κάθηγται</u> παῖδες οἶδ' Ἡρακλέους / βωμὸν <u>καταστέψαντες</u> , ὡς ὄραξ, ἀναξ
Hippolyte a) supplication de la nourrice à Phèdre → le contact est vu comme une <u>violence</u> par Phèdre qui s'y <u>soumet</u> b) supplication de la nourrice à Hippolyte → le contact est également vu comme une <u>violence</u> par Hipp. qui réplique violemment → suppl. de la nourr.	=> tentative de refus 333 (Ph./nourr.) ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθες	a) 325 (Ph./nourr.) τί δρᾶς; βιάζῃ χειρός ἐξαρτωμένη; => refus : 606 (Hipp.) οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ' ἄψῃ πέπλων;	b) 605 (nourr./Hipp.) ναί πρὸς σε τῆς σῆς δεξιᾶς εὐωλένου => 607 ὦ πρὸς σε γονάτων	= 326 (nourr.) καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαι ποτε => non : 334 (nourr.) οὐ δῆτ'... => soumission de Phèdre : 335 σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν	
Andromaque a) attitude initiale de supplication d'Andromaque : tableau du prologue détaillé avec un geste comme figé b) Ménélas met fin à la position suppliante d'Andromaque pour lui faire violence c) supplication de l'enfant dirigée par la mère	b) 380 (Mén./Andr.) <u>ἀλλ' ἐξάνίστω</u> τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς c) 528-529 (Andr./enfant) λίσσου, γούνασι δεσπότου / <u>χρίμπτων</u> , ὦ τέκνον	=> refus : 537 (Mén.) τί με <u>προσπίτνεις</u> , ἄλιαν πέτραν ἢ κύμα λιταῖς ὡς ἰκετεύων ;		a) 43-44 (tabl. présenté par Andr. dans le prologue) δόμων πάροικον Θετιδος εἰς ἀνάκτορον / <u>θάσσω</u> τόδ' ἐλθοῦσ' 115 (Andr.) <u>πρὸς</u> τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις <u>περὶ χεῖρα βαλοῦσα</u> => oui : 411 (Andr.) <u>ἰδοῦ</u> (προλείπω βωμὸν) d) 572-574 (Andr./Pél.) ἀλλ' ἀντιάζω σ', ὦ γέρον, τῶν σῶν πάρος / <u>πίτνουσα</u>	= 117 (ch.) Θετιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα <u>θάσσεις</u> δαρὸν

⁶ Je retiens ici le texte de D.L. Page pour τί δ' αὖ et la correction de Wilamowitz pour χειρός pour χθονός.

d) supplication d'Andromaque enchaînée à Pélée			e) 892 (Herm./Or.) πρὸς σε τῶνδε γουνάτων (cf. 891 même image du hâvre contre la tempête employée par Pélée au v. 749)	γονάτων - χειρὶ δ' οὐκ ἔξεστί μοι / τῆς σῆς λαβέσθαι φιλάτης γενειάδος		894-895 (Herm./Or.) στεμμάτων δ' οὐχ ἤσσονας σοῖς προστίθῃμι γόνασιν ὠλένας ἐμάς [921 ἀλλ' ἄντομαι σε... = geste ?]	894-895 (Herm./Or.) στεμμάτων δ' οὐχ ἤσσονας
Hécube a) supplication d'Hécube à Ulysse en retour d'une supplication passée d'Ulysse à Hécube b) appel à Polyxène pour relayer sa supplication auprès d'Ulysse = refusé par Polyxène et Ulysse c) supplication d'Hécube à Agamemnon en deux temps	b) 339 (Héc./Polyx.) πρόσπιπτε δ' οἰκτροῶς τοῦδ' Ὀδυσσεῶς γόνυ	=> <u>refusé</u> : mouvement de retrait d'Agamemnon (cf. A.1) : 812 (Héc.) οἴμοι τάλαινα, ποῖ μ' ὑπεξάγεις πόδα;	→ 286 (Héc./Ul.) ἀλλ', ὦ φίλον γένειον, αἰδέσθητί με, οἴκτιρον c) 752-753 (Héc./Ag.) Ἀγάμεμνον, ἱκετεύω σε τῶνδε γουνάτων / καὶ σοῦ γενείου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος → 836-840 (Héc./Ag.) εἶ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίουσιν / καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει / ἢ Δαιδάλου τέγναισιν ἢ θεῶν τινος, / ὡς πάνθ' ὀμαρτῆ σῶν ἔχουιντο γουνάτων / κλαίοντ' ἐπισκήπτοντα παντοίους λόγους	a) 275-276 (Héc.) (ἦψω τῆς ἐμῆς, ὡς φῆς, χερὸς καὶ τῆσδε γρῆας <u>προσπίτων</u> παρηίδος·) <u>ἀνθάπτομαί</u> σου τῶνδε τῶν αὐτῶν ἐγὼ / χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἱκετεύω τέ σε... => geste refusé par Polyx. : 345 (Polyx./Ulysse) θάρσει· πέφυγας τὸν ἐμὸν Ἰκέσιον Δία = 787 <u>ἀμφὶ σὸν πίπτω γόνυ</u> => <u>accepté</u> : 850-851 (Ag./Héc.) ἐγὼ σὲ καὶ σὸν παῖδα καὶ τύχας σέθεν, / Ἐκάβη, δι' οἴκτου χεῖρά θ' ἱκεσίαν ἔχω	=> <u>Geste de retrait d'Ulysse</u> : 342-344 (Polyx.) ὄρῳ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιᾶν ὑφ' εἵματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος		
Héraclès a) <u>attitude</u> initiale de supplication (+ prostration cf. 51-53) b) <u>geste</u> de suppl. d'Amphitryon à Héraclès prostré				a) 48 (Amph.) (σὺν μητρὶ) βωμὸν <u>καθίζω</u> τόνδε Σωτήρος Διός b) 1207-1208 (Amph./Hér.) ἱκετεύομεν <u>ἀμφὶ σὸν γενει- / ἄδα καὶ γόνυ καὶ γέρα προσπίτων</u>			
Suppliantes a) mouvement de supplication collectif : le chœur se jette aux				a) = 42-44 (ch./Aethra) ἱκετεύω σε, γεραῖά, / γεραῶν ἐκ στομάτων, <u>πρὸς / γόνυ πίπτουσα τὸ σόν</u> + 63-64 (ch.) <u>προπίπτου-σα</u>	10 (Aethra) ἱκτῆρι θαλλῷ <u>προσπίτνουσ'</u> ἐμὸν γόνυ → 32-36 (Aethra) Δεσμὸν δ' ἄδεσμον τόνδ' ἔχουσα		

genoux d'Aethra et devant les autels				προσαιτούσ' ἔμολον δε-/ξιπύρους θεῶν θυμέλας	φυλλάδος / μένω πρὸς ἀγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεᾶν / Κόρης τε καὶ Δήμητρος, οἰκτείρουσα μὲν / πολιάς ἀπαιδάς τάσδε μητέρας τέκνων, / σέβουσα δ' ἱερά στέμματ' = vue d'ensemble : 93-94 (Th.) (ὄρω) μητέρα γεραιὰν βωμίαν ἐφημένην / ζένους θ' ὁμοῦ γυναικας + 102-103 (Ac./Th.) ἱκεσίους δὲ σὺν κλάδοις / φρουροῦσί μ', ὡς δέδορκας, ἐν κύκλω, τέκνον
b) geste individuel de supplication d'Adraste à Thésée				b) 163-165 (Adr./Th.) ἀλλ'... <u>πίτνων πρὸς οὐδας γόνου σὸν ἀμπίσγειν χερί</u>	
c) geste collectif de supplication qui vient relayer la supplication individuelle	c) auto-exhortation rituelle : 272 (ch.) ἀντίασον γονάτων ἔπι χεῖρα βαλοῦσα		277 (ch./Th.) πρὸς <σε> γενειάδος, ὦ φίλος...	... 278 (ch./Th.) ἀντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνου καὶ χέρα δειλαία + 284-285 (ch./Th.) <u>περὶ</u> σοῖσι γούνασιν ὠδε <u>πίτνω</u>	
Ion = Créuse se réfugiant contre l'autel	1258 (ch./Cr.) ἴζε νυν πυρᾶς ἔπι → 1306 (Ion/Cr.) ἔκλειπε βωμόν καὶ θεηλάτους ἔδρας				=> oui : 1279-1281 (Ion) ἴδεσθε τὴν πανοῦργον... /... βωμόν ἔπτηξεν θεοῦ ...1315-1316 (Ion) οὐδὲ γὰρ <u>ψαύειν</u> καλὸν / θεῶν πονηράν χεῖρα
Troyennes = supplication d'Hélène à Ménélas			1042-1043 (Hél./Mén.) Μή, πρὸς σε γονάτων... κτάνης με		
Iphigénie en Tauride supplication a) d'Oreste à Pylade b) d'Iphigénie aux membres du chœur			a) 701 (Or./Pyl.) πρὸς δεξιᾶς σε τῆσδ' ἐπισκήπτω τάδε b) 1068-1070 (Iph./ch.) ἀλλὰ πρὸς σε δεξιᾶς, / σὲ καὶ σ' ἰκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηίδος / γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων...		
Électre = invocation d'Électre				221 (Él.) ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον, <u>προσπίτνω</u> σε μὴ θανεῖν	[la supplication de Clytemnestre est véritablement revécue sur scène par ses enfants à travers le discours cf

⁷ 63 προπίπτουσα p : προσπίπτουσα L

à Apollon					1206-1217]	
<u>Hélène</u> a) attitude suppliante d' <u>Hél.</u> , réfugiée près du tombeau de Protée b) geste de supplication d'Hélène à Théonoé <u>vs</u> c) geste de supplication refusé par Ménélas à l'égard de Théonoé → accompli à l'égard du tombeau de Protée d) attitude suppliante de <u>Mén.</u> , réfugié près du tombeau de Protée e) geste de supplication d'Hél. à Théoclymène		= 1238 (Théocl./Hél.) τί χρήμα θηρῶσ' ἰκέτις ὠρέχθης ἐμοῦ;	b) <u>annoncé</u> 831 (Hél.) ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἕξει χερῶν e) 1237 (Hél./Théocl.) πρὸς νῦν σε γονάτων τῶνδ', ἐπείπερ εἶ φίλος	a) 64-65 (Hél.) Πρωτέως μνήμα προσπίτνω <u>τόδε</u> / ἰκέτις => <u>réalisé</u> 894-895 (Hél./Th.) ὃ παρθέν', ἰκέτις ἄμφι σὸν πίτνω γόνου / καὶ προσκαθίζω θᾶκον οὐκ εὐδαίμονα c) <u>geste refusé</u> (αἰσχύνη) 947 (Mén./Th.) ἐγὼ σὸν οὔτ' ἂν προσπυσεῖν τλαίην γόνου → 961 (Mén.) λέξω τὰδ' ἄμφι μνήμα σοῦ πατρὸς <u>πυσεῶν</u>		d) 1203 (Hél.) ὅδ' ὅς <u>κάθηται</u> τῶδ' ὑποπτήξας τάφω
<u>Phéniennes</u> a) Créon supplie Tirésias b) Créon est en position de supplié mais Œdipe refuse de faire le geste du suppliant		=> <u>refusé</u> 924 (Tir./Cr.) τί <u>προσπίτνεις</u> με;	a) 923 (Créon/Tir.) ὃ πρὸς σε γονάτων καὶ γερασμίου τριχὸς	b) <u>geste refusé sur scène</u> 1622-1623 (Œd./Cr.) οὐ μὴν ἐλίξας γ' ἄμφι σὸν χεῖρας γόνου / κακὸς φανοῦμαι		[cf. 1625 (Cr./Œd.) σοί τ' εὖ λέλεκται γόνατα μὴ <u>χρῶζειν</u> ἐμά]
<u>Oreste</u> = supplication d'Oreste à Ménélas (671 <i>sq</i> = suppl. verbale)				382-383 (Or./Mén.) τῶν σῶν δὲ γονάτων προτέλεια <u>θιγγάνω</u> / ἰκέτης, ἀφύλλου στόματος <u>ἔξάπτων</u> λιτάς		
<u>Iphigénie à Aulis</u> a) supplication d'Iph. à Ag. [= la scène présente de suppl. se superpose à la scène de tendresse du passé b) redoublement pathétique de la supplication par le recours au petit Oreste			b) 1247-1248 (Iph. <u>portant Or./Ag.</u>) ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλω· / ὃ μὲν νεοσσός ἐστιν, ἥ δ' ἠῤῥημένη	a) 1216-1217 (Iph./Ag.) ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν <u>ἔξάπτω</u> σέθεν / τὸ σῶμα τοῦμόν et 1227 οὖ νῦν <u>ἀντιλάζωμαι</u> χερί		1216 (Iph./Ag.) le <i>corps</i> d'Iph. est qualifié d'ἰκετηρίαν 1248 (Iph./Ag.) Oreste νεοσσός
<u>Hypsipyle</u>				758 N. ca. 856 (Hyps.) ὃ πρὸς σε		

= supplication d'Hypsipyle à Amphiarao				γονάτων ἰκέτις, Ἀμφίαραω, <u>πίτνω</u> / [κ]αὶ πρὸς [γ]ενεῖο[υ] et ca. 860-861 μ' εἰσορᾶς / πρὸς σοῖσι γόνασιν	
--	--	--	--	--	--

C. Gestes d'assistance (soutien, soin, protection à l'égard d'un personnage jeune, âgé, malade, mourant, accablé de douleur)

lexique : (« redresser ») αἰρω (εἰς ὀρθόν), (κατ-)ὀρθώω ; (« soutenir ») ἐρείδω ; (« conduire ») ὀχέω ; (« diriger en droite ligne ») ἰθύνω ; (« tenir ») λαμβάνω, προσλάζυμαι ; et tous les verbes de contact (συν-) ἄπτω...

images : attelage ; couvée ; barques traînées à la remorque / brise qui conduit les navires

mouvements associés = mouvements verticaux du corps qui s'affaisse/se relève, mouvements pathétiques d'entrée/sortie, geste de voiler, étreintes et baisers

	Ἐνoncé exhortatif	Ἐνoncé interrogatif	Excl.	Ἐνoncé déclaratif	Images
<u>Alceste</u> = étendre sur le lit Alceste mourante	266-267 (Alc./serv.) μέθετε μέθετέ μ' ἤδη / <u>Κλίνατ'</u>				
<u>Héraclides</u> a) attitude de protection du vieil Iolaos à l'égard des enfants → resserrée par le geste de s'accrocher aux vêtements [= décrite de tous côtés] vs b) Iolaos doit être soutenu lui-même par les enfants et appuyé contre l'autel (corps prostré de douleur et <u>voilé</u>) → c) corps âgé, soutenu et conduit comme un enfant par un serviteur	→ 48-49 (Io./enfants) ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, <u>λαμβάνεσθ' ἐμῶν / πέπλων</u> b) 603-604 (Io./enfants) <u>λάβεσθε</u> κείς ἔδραν μ' <u>ἐρείσατε</u> c) 728 (Io./serv.) λαῖόν τ' <u>ἔπαυρε</u> πῆγλυν, εὐθύνων πόδα [vs description de la geste héroïque d'Iolaos en <i>Ion</i> 194-200]	= 91-92 (coryph./Io.) ἀλλὰ τοῦ ποτε ἐν χειρὶ σᾶ κομίζεις κόρους νεοτρεφεῖς; [cf. 228 ἐς χέρας λαβών, 560 (Mac./Io.) σῆ... ἐνθανεῖν χειρὶ θέλω, cf. 578 σαῖν χειροῖν τεθράμμεθα]			a) 10-11 (Io.) τὰ κείνου τέκν' ἔχων <u>ὑπὸ πτεροῦς / σώζω τὰδ'</u> = 239 (Démoph/Io) <u>υεοσσῶν τήνδ'</u> ἔχων πανήγυριν 729 (serv./Io.) παιδαγωγεῖν
<u>Hippolyte</u> a) le corps souffrant (malade) de Phèdre est redressé par ses servantes b) le corps souffrant (blessé) d'Hippolyte est soutenu par des serviteurs c) le corps mourant d'Hippolyte est soutenu et redressé par son <u>père</u>	a) 198-200 (Ph./serv.) <u>αἰρετέ</u> μου δέμας, ὀρθοῦτε <u>κάρα</u> /... / λάβετ' εὐπήγχεις χειῖρας, πρόπολοι [cf. II.C.c. redresser le corps mort 786 <u>ὀρθώσατ'</u>] b) 1358-1361 (Hipp./serv.) πρὸς θεῶν, ἀτρέμα, <u>δμῶες</u> , / χροὸς ἐλκώδους <u>ἄπτεσθε</u> <u>χειροῖν</u> . [...] πρόσφορὰ μ' <u>αἰρετε</u> , σύντονα δ' <u>ἔλκετε</u> / τὸν <u>κακοδαίμονα</u> ... et 1372 <u>μέθετέ</u> με <u>τάλανα</u> (inversion du mètre) c) 1445 (Hipp./Thés.) <u>λαβοῦ</u> , πάτερ, μου καὶ	1360... Τίς ἐφέστηχεν δεξιὰ πλευροῦς;		...199 λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων	

[exécution non soulignée]	<u>κατόρθωσον δέμας</u>						
<u>Andromaque</u> a) attitude protectrice d'une mère envers son enfant (<u>images</u> de la couvée, de l'attelage et de l'agneau à la mamelle) b) arrivée de Pélée, soutenu par un serviteur c) ambiguïté de l'aide apportée par Pélée qui a besoin de l'aide de l'enfant d) sortie de Pélée, soutenu par l'enfant et sa mère (tout en se présentant comme le port à l'abri des vents)	b) 551 (Pél./serv.) ἦγοῦ σὺ θᾶσσον c) 722-723 (Pél./enfant) ... ἔρπε δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας, βρέφος, / ἔύλλυε μητρὸς δεσμόν d) 747-748 (Pélée/enf.) ἦγοῦ, τέκνον, μοι δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας σταθείς, σὺ τ', ὃ τάλαινα					a) 441 (Andr.) ἦ καὶ νεοσσὸν τόνδ', ὑπὸ πτερῶν σπάσας; + 504-505 (enfant) ἐγὼ δὲ σᾶ / πτέρυγι <u>συνγκαταβαίνω</u>	+ 495 (ch.) <u>καὶ μὴν</u> ἐσορῶ <u>τόδε</u> <u>σύγκρατον ζεύγος</u> + 557 (Pél. à propos d'Andr.) <u>ὑπαρνος</u>
<u>Hécube</u> = entrée d'Hécube soutenue par des servantes (corps âgé et accablé)	59-64 (Héc./serv.) ἄγετ', ὃ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων, / ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὀμόδουλον, / Τρωάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἀνασσαν· / λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου / γεραιᾶς χειρὸς προσλαζόμεναι·						
<u>Héraclès</u> a) tableau initial : attitude protectrice maternelle (<u>couvée</u>) cf. <u>Héraclides</u> b) mouvement d'entrée du chœur de vieillards (soutien mutuel) [description parallèle du chœur et d'Amphiaraos cf. 113 <u>τρομερὰ</u> μέν, ἀλλ' ὅμως πρόθυμα // 230-231 ῥώμη γὰρ ἐκλέλοιπεν ἦν πρὶν εἶχομεν, / γήρα δὲ <u>τρομερὰ</u> γυῖα <u>κάμαυρον</u> σθένος] c) mouvement de sortie de	b) 123-125 (chœur) <u>λαβοῦ χερῶν καὶ πέπλων</u> , ὅτου λέλοι- / πε ποδὸς ἀμαυρὸν ἔγνος / γέρων γέροντα παρακόμεῖς ⁸ (cf. 127 νέα νέω) c) 336 (Még./enfants) ὃ τέκν', <u>ὄμαρτεῖτ'</u> ἀθλίω <u>μητρὸς ποδὶ</u> / πατρῶν ἐς μέλαθρον					a) 71-72 (Még.) οὐς ὑπὸ <u>πτεροῖς</u> / <u>σώζω</u> <u>νεοσσούς</u> ὄρνις ὡς ὑφειμένη + 224 (Amph.) <u>νεοσσούς</u> <u>τοῖσδε</u>	→ 445-446 (cor.) (<u>ἀλλ'</u>

⁸ Je suis ici le texte de Diggle.

<p>Mégara et des enfants → nouvelle entrée en scène (image de l'<u>attelage</u>)</p> <p>d) mouvement de refuge des enfants auprès de leur père → mouvement de sortie d'Héraclès et des enfants accrochés à ses vêtements (image des <u>petites barques</u>)</p> <p>[cf. 632-633 (Hér.) οὐκ ἀναίνομαι <u>θεράπευμα</u> τέκνων (636 φιλότεκνον γένος)]</p> <p>f) mouvement de sortie de Thésée soutenant Héraclès (image de l'<u>attelage</u> et des <u>petites barques</u>)</p> <p>[1400 (Th.) οὐκ ἀναίνομαι]</p>	<p>d) 520-522 (Még./enf.) δεῦρ', ὦ τέκν', <u>ἐκκροήμνασθε πατρῶων πέπλων</u> / ἴτ' ἐγκονεῖτε, <u>μὴ μεθῆτ'</u></p> <p>→ 622 (Hér./enf.) ἀλλ' εἴ', <u>ὄμαρτεῖτ'</u>, ὦ τέκν', ἐς δόμους πατρί· 627 (Hér./enf.) <u>μέθεισθ' ἐμῶν πέπλων</u></p> <p>f) 1398 (Th./Hér.) παῦσαι· <u>δίδου δὲ γεῖρ' ὑπηρέτη φίλω</u> [...] 1402 (Th./Hér.) <u>δίδου δέσρη σὴν χεῖρ'</u></p>		<p>=> non : 629-630 (Hér.) <u>οἶδ' οὐκ ἀφισ'</u>, ἀλλ' <u>ἀνάπτονται πέπλων</u> / τοςῶδε μάλλον ...</p> <p>...1402 ὀδηγήσω δ' ἐγώ</p>		<p>= 454 (Még.) ἀγόμεθα <u>ζεῦγος οὐ καλὸν νεκρῶν</u></p> <p>= 1423-1424 (Hér.) <u>Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφογκίδες</u></p>	<p>ἔσορῶ γὰρ τοῦσδε... <u>ἀλοχόν τε φίλην ὑπὸ σειραίοις / ποσὶν ἔλκουσαν τέκνα</u></p> <p>= 631-632 (Hér.) ἄξω <u>λαβῶν γε τοῦσδ' ἐφογκίδας χερῶν / ναῦς δ' ὡς ἐφέλξω</u></p> <p>= 1403 (Hér.) <u>ζεῦγός γε φίλιον</u></p>
<p>Suppliantes</p> <p>a) faux mouvement de sortie des mères (corps âgé, accablé de douleur) = <u>interpolation</u> /Héc. 62 ?</p> <p>b) mouvement de sortie de Thésée soutenant sa mère (respect filial)</p> <p>c) sortie d'Iphis (accablé de douleur)</p>	<p>a) [275 (ch.) ἰὼ μοι· λάβετε φέρετε πέμπετε + κρίνετε / ταλαίνας χέρας γεραιάς]</p> <p>c) 1104 (Iphis) οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους;</p>		<p>b) 361 (Th. parlant de sa mère) πρὸς οἴκουσ ὡς νιν Αἰγέως ἄγω / <u>φίλην προσάψας γεῖρα</u></p>			
<p>Ion</p> <p>= mouvement d'entrée du vieillard, soutenu par Créuse</p>	<p>738-740 (Péd./Créuse) <u>ἔλγ', ἔλκε</u> πρὸς μέλαθρα καὶ <u>κόμιζέ</u> με / αἰπεινά τοι μαντεῖα· τοῦ γήρωσ δέ μοι / <u>συνεκπονοῦσα κῶλον</u> ἱατρὸς γενοῦ</p>					
<p>Troyennes</p> <p>a) relever Hécube qui s'affaïsse à terre après le départ de Cassandre (corps âgé et accablé de douleur)</p> <p>→ Hécube ne réclame leur soutien que pour parler de</p>	<p>... 465 (ch./serv.) <u>αἴρετ' εἰς ὄρθον δέμας</u> => non : 466-467 (Héc./ch.) ἐᾶτέ μ' ... κείσθαι πεσοῦσαν</p> <p>→ 506 (Héc./serv.) ἄγετε τὸν ἀβρὸν δῆποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα, / νῦν δ' ὄντα δοῦλον, στιβάδα</p>	<p>a) 464 (ch./serv.) οὐκ <u>ἀντιλήψεσθ'</u>; ἦ μεθήσετ', ὦ κακαί, / γραῖαν πεσοῦσαν;</p> <p>mais <u>accompli</u> : 505 (Héc./serv.) τί δῆτά μ' <u>ὀρθοῦτ'</u>;</p>				

<p>s'affaisser ailleurs</p> <p>b) geste d'Asryanax se blotissant contre sa mère (image de l'<u>oisillon</u>)</p>	<p>πρὸς χαμαιπετῆ / πέτρυνά τε κρηδέμν', ὡς πεσοῦσ' ἀποφθαρῶ / δακρύοις καταξανθεῖσα</p>	<p>b) 750 (Andr./Ast.) τί μου δέδραξαί χερσὶ <u>κἀντέγη πέπλων</u>...; [= verbe qualifiant l'étreinte de sa mère cf. III. D.]</p>			<p>... 751 (Andr./Ast.) <u>γεοσσός</u> ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμᾶς</p>
<p>Électre = jeu ironique sur le geste de la servante qui aide sa maîtresse à descendre de char</p>	<p>998-999 (Clyt./serv.) ἔκβητ' ἀπὴνης, Τρωάδες, <u>χειρὸς δ' ἐμῆς / λάβεσθ'</u>, ἔν' ἕξω τοῦδ' ὄχου στήσω πόδα</p>	<p>→ 1004-1006 (Él./Clyt.) οὐκουν ἐγώ... / μῆτερ, <u>λάβωμαι μακαρίας τῆς σῆς χειρὸς</u>;</p>	<p>=> non : 1007 (Clyt./Él.) δοῦλαι πάρεσιν αἶδε, μὴ σύ μοι πόνει</p>		
<p>Phéniciennes a) mouvement d'entrée (sur le toit de la <i>skéné</i>) d'Antig. soutenue par le gouverneur b) mouvement d'entrée de Tirésias, soutenu par sa fille → puis par Ménécée (image du <i>char</i>) → mouvement de sortie c) mouvement de sortie de Jocaste et d'Antigone (jeune fille pleine d'aïdώς 1276) d) déplacement scénique d'Œdipe, soutenu par Antigone 1. vers les corps de ses fils et Jocaste 2. départ en exil du père et de la fille (image de la <i>brise</i>)</p>	<p>a) 103-105 (Ant./Gouv.) ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὰν νέα / <u>χεῖρ'</u> ἀπὸ κλιμάκων [ποδός] / <u>ἔγνος ἐπαντέλλων</u> => oui : 106 (Gouv./Ant.) <u>ἰδοῦ ξύναψον</u>, παρθέν'</p> <p>b) 834-837 (Tir./fille) ἡγοῦ πάροιθε, θύγατερ· [...] / δεῦρ' ἐς τὸ λευρόν πέδον <u>ἔγνος τιθεῖσ'</u> ἐμόν, / πρόβαινε, μὴ σφαλῶμεν· 846 (Créon/Mén.) λαβοῦ δ' αὐτοῦ, τέκνον</p> <p>→ sortie : 953-954 (Tir./fille) ἡγοῦ, τέκνον, / πρὸς οἶκον</p> <p>c) 1274 (Joc./Ant.) ἀλλ' ἔπου → 1279 (Ant./Joc.) ἡγοῦ σὺ πρὸς μεταίχμι' (cf. 1323 (ch. à propos de Joc. et Ant.) βέβηκ'... <u>κοινῶ ποδί</u>)</p> <p>→ 1. 1693 (Œd./Ant.) <u>προσάγαγέ νῦν με</u>... → 2. 1710-1711 (Ant./Œd.) ὄρεγε <u>χέρα φίλαν</u>, / πάτερ γεραιέ</p> <p>1715 (Œd./Ant.) σύ μοι <u>ποδαγός</u> ἀθλία γενοῦ et 1719 <u>βάκτρα</u> πρόσφερ', ὃ τέκνον => 1720-1722 (Ant./Œd.) τᾶδε τᾶδε βᾶθι <u>μοι</u>, / τᾶδε τᾶδε <u>πόδα τίθει</u>, / ὥστ' ὄνειρον ἰσχύν [ἔχων]</p>	<p>d) 1616 (Œd.) τίς ἡγεμών μοι <u>ποδός</u> ὁμαρτήσει τυφλοῦ;</p> <p>1718 (Œd./Ant.) πόθι <u>γεραίων ἔγνος</u> <u>τίθημι</u>;</p>	<p>(cf. 837 (Tir./fille) ἀσθενῆς πατήρ)</p> <p>=> 849 (Tir.) εἶεν, πάρεσμεν</p> <p>=> oui : 1694 (Ant.) ἰδοῦ => oui : 1714 (Œd./Ant.) ἰδοῦ, πορεύομαι, τέκνον</p>	<p>→ 847-848 (Créon) ὡς πᾶσ' <u>ἀπὴνη</u> πούς τε πρεσβύτου φιλεῖ / χειρὸς θυραίας ἀναμένειν κουφίσματα</p> <p>1711-1712 (Ant.) <u>πομπίμαν</u> ἔχων ἔμ' ὥστε <u>ναυσίπομπον</u> <u>αὔραν</u></p>	<p>834-835 (Tir./fille) ὡς <u>τυφλῶ ποδί ὀφθαλμός</u> εἶ σύ, <u>ναυβάταισιν</u> <u>ἄστρον</u> ὡς</p>

<p><u>Oreste</u> <u>A. προσεδρία d'Électre</u></p> <p>a) toucher et soulager le corps, essuyer la bouche et les yeux [τὸ δούλευμ' ἤδὺ, κοῦκ ἀναίνομαι]</p> <p>b) soutenir le flanc et écarter les cheveux</p> <p>c) étendre sur le lit</p> <p>d) redresser sur le lit et faire poser les pieds à terre</p> <p><u>B. Pylade οἴαξ ποδός</u> a) mouvement de sortie d'Oreste soutenu par Pylade (cf. 405 défini comme ὄς ... ὠρθευεν δέμας lors du 1^{er} accès de folie d'Oreste) [802 οὐδὲν αἰσχυνθεις]</p> <p>b) → mouvement symétrique de retour sur scène [cf. récit = 880-882 ὄρω ... Πυλάδην τε καὶ σὸν σύγγονον στείχονθ' ὄμοῦ, / τὸν μὲν κατηφῆ καὶ παρειμένον νόσῳ, / τὸν δ' ὥστ' ἀδελφὸν ἴσα φίλῳ λυπούμενον] (image du cheval de volée)</p>	<p>=> 219-220 (Or./Él.) <u>λαβού λαβού δῆτ', ἐκ δ' ὄμορξον ἀθλίου / στόματος ἀφρώδη πέλανον ὀμμάτων τ' ἐμῶν</u></p> <p>b) 223-224 (Or./Él.) <u>ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρά, καύχμῶδη κόμην / ἄφελε προσώπου</u></p> <p>c) 227 (Or./Él.) <u>κλῖνόν μ' ἐς εὐνήν αὔθις</u></p> <p>d) 231 (Or./Él.) <u>αὔθις μ' ἐς ὄρθον στήσον, ἀνακύκλει δέμας</u></p> <p>B. a) 795 (Or./Pyl.) ἔρπε νυν οἴαξ ποδός μοι => oui : 799-800 (Pyl./Or.) ἀλλ' ἔπειγ'... / περιβαλὼν <u>πλευροῖς ἐμοῖσι πλευρά</u> νωχελῆ νόσῳ [cf. geste de <u>soin</u> d'Électre]</p>	<p>a) 218 (Él./Or.) βούλη θίγω σου <u>κἀνακουφίσω</u> δέμας;</p> <p>→ 233-234 (Él./Or.) ἦ καπὶ γαίας ἀρμόσαι πόδας θέλεις, / χρόνιον <u>ἴχνος θείας</u>;</p>	<p>[cf. 93, 304 ; 83-85 (Él.) ἄυπνος <u>πάροδος</u> ἀθλίῳ νεκρῶ/ θάσσω]</p> <p>=> oui 221-222 (Él.) ἰδοῦ· ... / ἀδελφ' ἀδελφῆ χειρὶ <u>θεραπεύειν</u> μέλη</p> <p>=> oui : 225 (Él.) ὦ βοσ-τρύχων πινῶδες ἄθλιον <u>κάρα</u>...</p> <p>(228 ἀναρθρός εἰμι κασθενῶ μέλη) => oui : 229 (Él.) ἰδοῦ</p> <p>=> oui : 235 (Or.) <u>μάλιστα</u></p> <p>801-802 (Pyl./Or.) ὡς ἐγὼ δι' ἄστεώς σε... οὐδὲν αἰσχυνθεις <u>ὀχῆσω</u></p>	<p>b) 1012-1016 (cor.) καὶ μὴν ὄδε σὸς σύγγονος ἔρπει /... ὅ τε πιστότατος πάντων Πυλάδης, / ἰσάδελφος ἀνήρ, / <τοῦδ'> <u>ἰθύνων νοσερόν</u> <u>κῶλον</u> [ἽΟρέστου]</p>	<p>795 (Or./Pyl.) <u>οἴαξ ποδός</u></p> <p>193 (Cad./Tir.) γέρων γέροντα <u>παιδαγωγῆσω</u></p>	<p>[cf. récit du mess. 883 νόσημα κηδεύοντα <u>παιδαγωγία</u>]</p> <p>... 1017 (cor.) ποδὶ κηδοσύνῳ <u>παράσειρος</u></p>
<p><u>Bacchantes</u> = mouvement de sortie de Cadmos et Tirésias, se soutenant l'un l'autre :</p>	<p>197-198 (Cad./Tir.) KA. ἀλλ' <u>ἐμῆς ἔγου γερός.</u> / TEI. ἰδοῦ, <u>ἔύναπτε καὶ ἔνωρίζου χέρα</u></p>					

mouvement interrompu par l'arrivée de Penthée → repris (image de l'attelage)	→ 363 (Tir./Cad.) ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάρκτρου μέτα·			...364 (Tir./Cad.) πειρωῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν		σ' ἐγώ; vs 324 (Tir.) πολιὰ <u>ἔυνωρίς</u>	
Iphigénie à Aulis [cf. <u>Él.</u>] = aider ses maîtres à descendre du char (Iph. car faible et délicate ἀβρόν κῶλον ἀσθενές θ', Clyt. car soucieuse de son rang (καλῶς), Or. car νήπιος) [interpolation <i>spectaculi causa</i> ?]	615-618 (Clyt./serv.) ὑμεῖς δὲ νεάνιδές νιν ἀγκάλας ἔπι / δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων. / Κάμοι γερός τις ἐνδότηω στήριγματα, / θάκουσ ἀπήνης ὡς ἂν ἐκλίπω καλῶς. + 622 <u>λάζυσθ'</u> Ὀρέστην						

D. Étreintes et baisers (retrouvilles / réconciliation / adieux / salut)

lexique : - mots du corps = χεῖρ, ὠλένη, ἀγκάλη; στόμα, στέρνα, μαστοί, παρηΐς, χρώς...

- substantifs = (féminins) προσβολή, ἀμφιπτυχή, περιβολή, ἀμφιπτυχή; (neutres) φιλημάτα, ὑπαγκάλισμα, πρόσπτυγμα

- verbes = « embrasser » ἀσπάζομαι, προσπτύσσω; « se jeter contre » (προσ-)πίτνω; « attirer à soi » προσελκύνω, προστίθηναι; « s'attacher à » ἀντέχομαι, « jeter vers, autour » (ἀμφι-/περι-/προσ-)βάλλω; et tous les verbes signifiant « toucher » (ψάύω, θιγγάνω...)

NB. Les étreintes et les baisers sont présents dans presque toutes les tragédies conservées d'Euripide (sauf les *Héraclides*), et l'expression poétique est ici la plus variée et la plus recherchée. Ce sont par excellence les gestes de *φιλία* par excellence : l'énoncé du geste se trouve en lien avec l'affirmation du lien de *φιλία* par l'adjectif *φίλος* (ou *φίλτατος*).

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif	Images
Alceste a) baiser d'adieu de l'enfant à sa mère morte [cf. <i>Méd.</i>] b) étreinte de retrouvailles conjugales (après reconnaissance)		b) 1131 (Adm./Hér.) <u>θίγω</u> , προσείπω ζῶσαν ὡς δάμαρτ' ἐμήν;	1133 (Adm.) ὃ φιλάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας	a) 401-402 (fils) καλοῦμαι... σοῖσι <u>πίτνων</u> στόμασιν ... 1134 (Adm.) <u>ἔγω σ'</u> ἀέλπτως → 1135 (Hér./Adm.) <u>ἔχεις</u>	402 (enf.) νεοσσός
Médée a) geste de réconciliation entre Jason et les enfants (se substitue à un contact entre Médée et Jason) b) ultime étreinte entre Médée et les enfants qu'elle s'apprête à tuer	a) 895 (Méd./enfants) <u>ἀσπάσασθε</u> καὶ προσείπατε μεθ' ἡμῶν b) 1069-1070 (Méd./enfants) <u>δοτ'</u> , ὃ τέκνα, / <u>δοτ'</u> ἀσπάσασθαι μητρὶ <u>δεξιὰν χέρα</u> [asyndète]	→ 901-902 (Méd./enfants) ἄρ', ὃ τέκν', οὔτω καὶ πολὺν ζῶντες χρόνον / φίλην ὀρέξετ' ὠλένην;	=> oui : 1071-1075 (Méd./enfants) ὃ φιλάτη χεῖρ , φίλτατον δέ μοι <u>στόμα</u> / καὶ		

<p>c) baisers et effusions d'adieu aux enfants refusés par Médée à Jason</p>	<p>→ 1402-1403 (Jas./Méd.) <u>δός μοι πρὸς θεῶν / μαλθακοῦ γρωτὸς ψαῦσαι</u> τέκνων</p>		<p><u>σγῆμα</u> καὶ <u>πρόσωπον</u> εὐγενές τέκνων / [...] ὃ γλυκεῖα <u>προσβολή</u>, / ὃ μαλθακὸς χρώς πνεῦμά θ' ἤδιστον τέκνων</p>	<p>c) 1399-1400 (Jas./Méd.) φιλίου χρήζω <u>στόματος</u> / παιδῶν ὁ <u>τάλας</u> <u>προσπτύξασθαι</u></p> <p>=> non : 1410-1412 (Jas./Méd.) μοι / τέκν'... ἀποκαλύεις / <u>ψαῦσαί</u> τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς</p>		
<p>Hippolyte a) définition d'Hippolyte par son refus de tout contact amoureux [Hipp. présenté dans le prologue comme οὐ ψαύει γάμων] b) étreinte paternelle réclamée (annule la querelle) = premier contact physique d'Hipp. dans la pièce [=> « gestes d'assistance »]</p>	<p>b) 1431-1432 (Artémis/Thésée) σὺ δ', ὃ γεραιοῦ τέκνον Αἰγέως, <u>λαβέ</u> / σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι <u>καὶ προσέλκυσαι</u> [Le geste n'est pas accompli avant le v. 1445 (ou même 1455 avec ὃ φίλταθ'?) οὐ Hipp. demande à son père de le soutenir]</p>			<p>a) 102 (Hipp. à propos d'Aphr.) πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνός ὦν <u>ἀσπάζομαι</u> (cf. salut 113) [= jeu sur ἀσπάζομαι]</p>		
<p>Andromaque = remise du corps de Néopt. à Pélée → baisers et effusions d'adieu au défunt</p>			<p>=> 1181 (Pél./Néopt.) ὃ <u>φίλιον</u> <u>στόμα</u> καὶ <u>γένυ</u> καὶ <u>γέρες</u></p>	<p>1173-1174 (Pél.) κακὸν οἶον ὄρω <u>τόδε</u> / καὶ <u>δέχομαι</u> <u>χερὶ</u></p>		
<p>Hécube a) étreinte maternelle <u>brute</u> (cf. image du <u>lierre</u>) pour empêcher la séparation b) étreinte et gestes d'adieu <u>dirigés</u> par Polyxène c) Hécube tente en vain de maintenir ce lien en réitérant l'énoncé des gestes.</p>	<p>b) 409-410 (Polyx./Héc.) ἀλλ', ὃ <u>φίλη</u> μοι μητέρα, ἠδίστην <u>χέρα</u> / <u>δός</u> καὶ παρειὰν <u>προσβαλεῖν</u> παρηίδι. c) 439-440 (Héc./Polyx.) ὃ θύγατερ, <u>ἄψαι</u> μητρός, ἐκτεινον <u>χέρα</u>, / <u>δός</u>· μὴ λίπης μ' ἄπαιδ'.</p>		<p>→ 424 (Polyx.) ὃ <u>στέρονα</u> <u>μαστοί</u> θ', οἷ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως</p>	<p>a) 398 (Héc.) (ὁποῖα κισσὸς δρυὸς) ὅπως <u>τῆσδ' ἐξομαι</u> → 400 (Héc.) ὡς <u>τῆσδ' ἐκοῦσα</u> παιδὸς οὐ <u>μεθήσομαι</u></p> <p>=> non : ἀπωλόμην, φίλαι</p>	<p>398 (Héc.) ὁποῖα <u>κισσὸς</u> δρυὸς [cf. Méd. 1213]</p>	
<p>Héraclès a) ultime étreinte avant la</p>		<p>a) 485-489 (Még./enf.) ὦμοι, τίν' ὑμῶν πρῶτων ἢ τίν'</p>				

<p>séparation entre Mégara et les enfants</p> <p>b) étreinte de retrouvailles entre les enfants et Héraclès [= entre soutien, effusion et supplication] vs <u>paroles</u> de retrouvailles de Mégara pour son époux</p> <p>c) étreinte d'adieu d'Héraclès aux siens [cf. 1363 <i>κοινωνίαν</i> δύστηνον de Mégara et des enfants morts et 1378-1381 personnification des armes] d) étreinte d'adieu entre Héraclès et son père [exécution scénique bien soulignée]</p>	<p>b) 520-522 (Még./enf.) δεῦρ', ὃ τέκν', <u>ἐκκρήμνασθε πατρῶων πέπλων</u> /, ἴτ' ἐγκονεῖτε, <u>μὴ μεθῆτε</u>, ἐπεὶ Διὸς / Σωτήρος ὑμῖν οὐδέν ἐσθ' ὅδ' ὕστερος. [asyndète]</p>	<p>ὔστατον / <u>πρὸς στέρνα θῶμαι</u> ; τῷ <u>προσαρμόσω στόμα</u> ; / <u>τίνος λάβωμαι</u> ;</p>	<p>Vs 531 (Még./Hér.) ὃ φίλτατ' ἀνδρῶν... [pas d'étreinte ?]</p> <p>c) 1376-1377 (Hér.) ὃ λυγραὶ <u>φιλημάτων</u> / <u>τέρψεις</u> vs 1377 λυγραὶ τε <u>τῶνδ'</u> ὄπλων <u>κοινωνία</u></p>	<p>d) 1408 (Hér.) πατρός γε <u>στέρνα προσθέσθαι</u> <u>θέλω</u> => 1409 (Amph.) <u>ἰδοὺ τὰδ'</u>, ὃ παῖ</p>	<p>(1375 (Hér.) κάποζεύγνυμαι)</p>
<p>Suppliantes</p> <p>a) enjeu de la supplication des mères argiennes à Thésée : serrer dans leurs bras le corps de leur fils b) à l'étreinte des corps est substituée la promesse d'étreindre les cendres de leur fils c) l'étreinte des fils est substituée à l'étreinte des mères [cf. I.C.a.1 « porter un objet »]</p>	<p>a) Réclamé : 815-817 (ch.) δὸθ', ὡς περιπτυγαῖσι δῆ / χέρας προσαρμόσας ἐμοῖς / ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι</p> <p>c) 1160 (ch.) φέρ', <u>ἀμφὶ μαστόν ὑποβάλλω</u> σποδὸν <τέκνου></p>	<p>b) 943 (Adr./Th.) πῶς ; τὰς τεκούσας οὐ χρεῶν <u>ψαῦσαι</u> τέκνων</p>		<p>=> oui ? 818 (Adr./ch.) <u>ἔχεις ἔχεις</u> [= sens figuré, pas d'étreinte]</p> <p>→ promis 948-949 ὅταν δὲ τοῦσδε προσθῶμεν πυρί, / ὅστ' ἄ <u>προσάξεσθ'</u></p> <p>→ 1166 (Th./Adr.) ὄρατε παῖδας τούσδ' <u>ἔγοντας ἐν χεροῖν / πατέρων ἀρίστων σώμαθ'</u> ὧν ἀνελόμεν</p>	
<p>Ion</p> <p>a) fausse reconnaissance entre Xouthos et Ion</p> <p>1. le contact est perçu comme une violence par Ion qui le refuse 2. le lien de <i>φιλία</i> est affirmé mais l'accent sur les <i>paroles</i>, au lieu des gestes, montre son caractère artificiel [cf. 561 (Xou./Ion</p>	<p>a) 519 (Xouthos/Ion) δὸς <u>χερὸς φίλημά</u> μοι σῆς <u>σώματός τ' ἀμφιπτυγὰς</u></p> <p>→ 1. refusé : 522 (Ion/Xou.) παῦε, μὴ <u>ψαύσας</u> τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξης χερί.</p> <p>→ 2. 556 (Xou./Ion) <u>πατέρα</u> νυν</p>	<p>=> non : 520 (Ion/Xou.) εἶ φρονεῖς μὲν ; → 521 (Xou./Ion) οὐ φρονῶ, τὰ φίλταθ' εὐρῶν εἰ <u>φιλεῖν</u> ἐφίεμαι ;</p> <p>= 525 (Xou./Ion) ὡς τί δὴ φεύγεις με ;</p> <p>=> interrogé : 560 (Ion/Xou.) ᾗ</p>	<p>=> geste d'effusion ? 561</p>	<p>523 (Xou./Ion) <u>ᾗψομαι</u>, κοῦ ῥυσιάζω, τὰμὰ δ' εὐρίσκω φίλα</p> <p>= 569-570 (Xou./Ion) ὃ τέκνον, ...</p>	

<p>φίλον γε φθέγγμ' ἐδεξάμην τόδε]</p> <p>b) adieux entre Ion et la Pythie qu'il considère comme sa mère</p> <p>c) véritable reconnaissance entre Créuse et Ion</p> <p>1. méprise sur la signification du geste : l'étreinte esquissée est interprétée comme une violence (cf. 523) et refusée par Ion</p> <p>2. étreinte mutuelle entre mère et fils : la parole de φίλια dit en elle-même le geste</p>	<p>δέχου, τέκνον</p>	<p>θίγω δῆθ' οἷ μ' ἔφουσαν;</p> <p>1453 (Ion/Cr.) μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα ;</p>	<p>(Ion/Xou.) χαῖρέ μοι, πάτερ</p> <p>b) 1363 (Pythie/Ion) καὶ χαῖρ' ...</p> <p>2. exécuté 1437 (Ion/Cr.) ὃ φίλτάτη μοι μήτερ...</p> <p>1439 (Cr./Ion) ὃ τέκνον...</p> <p>1443 (Ion/Cr.) ἀλλ', ὃ φίλη μοι μήτερ...</p>	<p>θεός / συνῆψ' ἐμοί τε σέ [sens propre ou figuré ?]</p> <p>1363 (Pythie/Ion) ... ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ' ἀσπάζομαι</p> <p>c) annoncé : 1404-1405 (Cr./Ion) ὡς ἀνθέξομαι / καὶ τῆσδε καὶ σοῦ τῶν τε σῶν κεκρυμμένων</p> <p>+ jeu sur λήψομαι : 1410 (violence) mais 1411 (Cr.) ἐς τοῦθ' ἰκοίμην</p> <p>1437 (Ion/Cr.) ... ἄσμενός σ' ἰδῶν / πρὸς ἄσμενάς πέπτωκα σὰς παρηίδας</p> <p>1440 (Cr./Ion) ἐν γεροῖν σ' ἔγω</p> <p>1443 (Ion/Cr.) ... ἐν γεροῖν σέθεν</p> <p>1460-1461 (Cr./Ion) νῦν δὲ γενειάσιν παρὰ σέθεν πνέω / μακαριωτάτας τυχοῦσ' ἦδονᾶς</p>	<p>→ 1. refusé : 1406 (Ion) ὄυσιάζομαι λόγῳ</p>	
<p>Trovernes</p> <p>a) tableau de mère à l'enfant offert aux regards lors de l'entrée d'Andr. et Astyanax</p> <p>b) ultime étreinte entre la mère et l'enfant encore vivant [cf. geste de l'enfant qui se réfugie contre sa mère « geste d'assistance »] → détail des effusions</p> <p>c) ultime adieu de l'aïeule – figure maternelle – à l'enfant défunt</p> <p>[pas d'étreinte Héc./Cass.]</p>	<p>b) 727 (Talth./Andr.) μήτ' ἀντέχου τοῦδ' [= vu de l'extérieur]</p> <p>→ 761-763 (Andr./Ast.) νῦν, οὐποτ' αἰθίς, μητέρ' ἀσπάζου σέθεν./ πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὀλένας / ἔλισσ' ἐμοῖς νότοισι καὶ στόμ' ἄρμοσον</p>		<p>→ 757-758 (Andr./Ast.) ὃ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον, / ὃ χρωτὸς ἦδὺ πνεῦμα</p> <p>[= ressenti de l'intérieur]</p> <p>c) 1178 (Héc./Ast.) ὃ χεῖρες et 1180 ὃ φίλον στόμα</p>		<p>a) 570-571 (ch.) παρὰ δ' εἰρεσία μαστῶν ἔπεται / φίλος Ἀστυάναξ</p> <p>→ rupture de l'étreinte commentée : 782-783 (Talth./Ast.) φίλιον ἀμφιπτύχ μεθεῖς / μητρὸς μοιγεῶς</p>	
<p>Iphigénie en Tauride</p> <p>retrouvailles en deux temps entre frère et sœur :</p> <p>1. Oreste reconnaît sa sœur → l'étreinte, perçue comme</p>			<p>1. 795 (Or./Iph.) ὃ φίλτάτη μοι σύγγον' ...</p> <p>800-801 (Or./Iph.) ὃ</p>	<p>... 795-797 (Or./Iph.) ἐκπεπληγμένος / ὅμως σ' ἀπίστω περιβαλῶν βραχίονι / ἐς τέρψιν εἶμι, πυθόμενος θαυμάστ' ἐμοί</p>	<p>= 798-799 (ch./Or.) Ἐεῖν', οὐδ' ἀδικίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθικτοῖς περιβαλῶν πέπλοις</p>	

<p>une violence, est refusée par Iphigénie</p> <p>2. Iphigénie reconnaît Oreste → étrointe mutuelle</p>	<p>→ <u>étrointe refusée</u> : 801 (Or./Iph.) μή μ' ἀποστρέφου...</p>	<p>Cf. lien mis en doute : 803 (Iph./Or.) ἐγὼ σ' ἀδελφὸν τὸν ἐμὸν;</p>	<p>συγκασιγνήτη τε καὶ ταυτοῦ πατρὸς Ἄγαμέμνονος γεγῶσα</p> <p>2. 827 (Iph.) ὃ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ... + 830 ὃ φίλος</p>	<p>802 (Or./Iph.) ... <u>ἐχουσ'</u> ἀδελφόν, οὐ δοκοῦσ' <u>ἔξειν</u> ποτέ</p> <p>828 (Iph.) ... <u>ἔγω σ'</u>, Ὀρέστα 831 (Or.) <u>καὶ γὼ σε</u> τὴν θανοῦσαν 843-844 (Iph.) δέδοικα δ' <u>ἐκ χειρῶν</u> με μὴ πρὸς αἰθέρα / ἀμπτάμενος φύγη</p>	<p>χέρα</p> <p>→ <u>terme mis aux effusions</u> 902-903 (Pyl.) τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων, / Ὀρέστα, <u>χειρῶν περιβολὰς</u> εἰκὸς <u>λαβεῖν</u></p>	
<p>Électre</p> <p>a) étrointe des retrouvailles entre Oreste et Électre [même schéma de la reconnaissance en deux temps, du refus du contact, considéré comme une violence, à la douceur des baiser]</p> <p>b) étrointe d'adieu entre Oreste et Électre → séparation des φίλοι</p>	<p>a) <u>contact refusé</u> 223 (Él./Or.) ἀπελθε, μή <u>ψαῦ'</u> ὧν σε μή <u>ψαύειν</u> χειρῶν</p> <p>b) 1321-1322 (Él./Or.) Ηλ. <u>περὶ μοι στέρνοις στέρνα πρόσαψον</u>, σύγγονε φίλτατε 1325 (Or./Él.) <u>βάλε, πρόσπτυξον σῶμα</u></p>	<p><u>este annoncé</u> : 576 (Vieil./Él.) ἔπειτα μέλλεις <u>προσπίττειν</u> τοῖς φιλτάτοις;</p>		<p>[vs 224 (Or./Él.) οὐκ ἔσθ' ὅτου <u>θίγιμ'</u> ἂν ἐνδικώτερον]</p> <p>=> <u>exécuté</u> 577-579 (Él./Or.) ἀλλ' οὐκέτ', ὃ γεραϊέ· ... ὃ χρόνῳ φανείς / <u>ἔγω σ' ἀέλπτως</u> - Or. <u>κάξ ἐμοῦ γ' ἔχη</u> χρόνῳ</p> <p>→ <u>terme mis aux effusions</u> 596-597 (Or.) εἶεν· φίλας μὲν ἡδονὰς <u>ἀσπασμάτων</u> / ἔγω, χρόνῳ δὲ καυθίς αὐτὰ δώσομεν</p>		
<p>Hélène</p> <p>= retrouvailles conjugales en deux temps</p> <p>1. reconnaissance de Ménélas par Hélène → l'étrainte est refusée par Ménélas</p> <p>2. reconnaissance d'Hélène par Ménélas → duo des retrouvailles sur le thème de l'étrainte mutuelle (ἔχω σε)</p>	<p>=> refusé : 567 (Mén./Hél.) μή <u>θίγγης</u> ἐμῶν πέπλων</p>		<p>1. 566 (Hél./Mén.) ὃ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος <u>ἔς χέρας</u></p> <p>2. 623-624 (Mén./Hél.) ὃ ποθεινὸς ἡμέρα, / ἦ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας <u>λαβεῖν</u> → 625 (Hél.) ὃ φίλτατ' ἀνδρῶν Μενέλεως</p>	<p>→ 592 (Hél.) ἀπωλόμην· <u>λαβοῦσά</u> σ' οὐχ <u>ἔξω</u> πόσιν</p> <p>627 (Hél.) <u>ἔλαβον</u> ἀσμένα πόσιν ἐμὸν, φίλαι, / <u>περὶ τ'</u> ἐπέτασα <u>χέρα</u> / φίλιον ἐν μακροῦ φλογὶ φασσφόρω 630 (Mén.) <u>καὶ γὼ σέ</u> 634-635 (Hél.) <u>περὶ δὲ γυῖα</u> <u>χέρας</u> ἔβαλον, ἡδονάν, ὃ πόσις,</p>		

<p>[vs Théoclymène qui « croit tenir Hélène dans ses bras » ὁ τοὺς ἐμοὺς γάμους ἐτοίμους ἐν γεροῦν ἔχειν δοκῶν 1385-1386]</p>			<p>636 (Mén.) ὃ φιλιτάτη πρόσοψις</p>	<p>ὡς λάβω 637 (Mén.) ἔγω τὰ τῆς Διός τε λέκτρα Λήδας θ' 650 (Hél.) πόσιν ἔχομεν ἔχομεν ἐμὸν ἐμὸν 652 (Mén.) ἔχεις, ἐγὼ τε σέ 657 (Hél.) ἀδόκητον ἔγω σε πρὸς στέρνοις 658-659 (Mén.) καὶ γὰρ σέ τὴν δοκοῦσαν Ἰδαίαν πόλιν / μολεῖν ...</p>		
<p>Phéniciennes</p> <p>a) étreinte de retrouvailles entre Jocaste et Polynice (muet comme les νήπιοι)</p> <p>b) Antigone s'attache au corps de Polynice pour empêcher qu'on le lui enlève (cf. <i>Héc.</i> 400) → baiser d'adieu</p> <p>c) Œdipe aveugle pose la main en signe d'adieu sur le corps de Jocaste et de ses fils</p> <p>[pas d'étreinte d'adieu de Créon à Ménécée dont le corps n'est pas rapporté sur scène => épisode à part]</p>	<p>=> exécuté et développé : 306-309 (Joc./Pol.) ἀμφίβαλλε μα-/ στὸν ὀλέναισι ματέρος,/ παρηίδων τ' ὄρεγμα βο-/ στρύχων τε κυανόχρωτα χαι-/ τας πλόκαμον, σκιαζῶν ἅμᾶν δέραν</p> <p>c) 1693 (Ed./Ant.) προσάγαγέ νῦν με, μητρός ὡς ψάσω σέθεν => 1694 (Ant.) ἰδοῦ, γεραιᾶ φιλιτάτης ψαῦσον χερί et 1699 (Ed./Ant.) πρόσθεις τυφλήν χεῖρ' ἐπὶ πρόσωπα δυστυχῆ => 1700 (Ant.) ἰδοῦ, θανόντων σῶν τέκνων ἄπτου χερί</p>	<p>a) annoncé : 299-300 (ch./Joc.) τί μέλλεις ... θιγεῖν τ' ὀλέναϊς τέκνου;</p> <p>... 312-317 (Joc./Pol.) πῶς ἅπαντα / καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι / ... τέρψιν παλαιᾶν λάβω / χαρμονᾶν;</p>	<p>... 310-311 (Joc./Pol.) ἰὼ ἰὼ, μόλις φανείς / ἄελπτα καδόκητα ματρὸς ὀλέναϊς</p> <p>→ 1695 (Ed.) ὃ μητερ, ὃ ξυνάορ' ἀθλιωτάτη</p> <p>→ 1701 (Ed.) ὃ φίλα πεσήματ' ἄθλι' ἀθλίου πατρός</p>	<p>b) 1661 (Ant.) (οὐ δῆτ', ἐπεὶ τοῦδ' οὐ μεθήσομαι νεκροῦ → 1671 (Ant./Pol.) ὃ φίλιτατ', ἀλλὰ στόμα γε σὸν προσπτύξομαι</p>		
<p>Oreste</p> <p>a) Électre s'attache à son frère pour l'empêcher de bondir hors de son lit = geste interprété par Oreste comme une violence [cf. <i>Héc.</i> 398-400]</p> <p>b) salut de retrouvailles entre Tyndare et Ménélas</p>	<p>→ refusé : 264 (Or./Él.) μέθεις</p>		<p>=> exécuté : 476-477 Με. ὃ</p>	<p>a) 262 (Él./Or.) οὔτοι μεθήσω· χεῖρα δ' ἐμπλέξασ' ἐμὴν / σχήσω σε πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα</p> <p>b) annoncé : 474-475 (Tyn./Mén.) πρὸς γὰρ δεξιᾶν αὐτοῦ θέλω / στὰς ἀσπασσῶμαι, χρόνιος</p>	<p>265 (Or.) ... μ' ὀγμαζεις</p>	

<p>c) étreinte d'adieu entre Électre et Oreste</p> <p>1. mouvement unilatéral d'Électre</p> <p>2. étreinte <u>mutuelle</u></p> <p>[1048 (Or.) τί γάρ ἔτ' αἰδοῦμαι τάλας:]</p>	<p>→ 1043-1044 (Or./Él.) τέρπου κενήν ὄνησιν, εἰ τερπνόν τόδε / θανάτου πέλας βεβῶσι, <u>περιβαλεῖν χέρας</u></p>	<p>πρέσβυ, <u>χαῖρε</u>... Τυ. ὃ χαῖρε καί σύ, Μενέλεως, <u>κῆδεμ'</u> ἔμόν</p> <p>→ 1. 1045-1046 (Él./Or.) ὃ <u>φίλτατ'</u>, ὃ ποθρινόν ἤδιστόν τ' ἔχων / τῆς σῆς ἀδελφῆς ὄνομα καί ψυχῆν μίαν</p> <p>→ 2. 1049-1051 (Or./Él.) ὃ <u>στέρον'</u> ἀδελφῆς, ὃ φίλον <u>πρόσπτυγμ'</u> ἔμοι, /</p>	<p>εἰσιδῶν <u>φίλον</u></p> <p>c) <u>annoncé</u> : 1042 (Él./Or.) ἀλλ' <u>ἀμφιθεῖναι σῆ δέρον</u> <u>θέλω</u> χέρας</p> <p>=> <u>annoncé</u> : 1047-1048 (Or./Él.) καί σ' ἀμείψασθαι <u>θέλω</u> / <u>φιλόττητι χειρῶν</u></p>		
<p><u>Bacchantes</u></p> <p>a) étreinte décomposée puis recomposition par le discours</p> <p>b) étreinte d'Agavé avant que père et fille ne partent <u>séparément</u> en exil [entre étreinte et protection, cf. image de l'oiseau]</p>		<p>a) <u>interrogé</u> : Chr. Pat. Fr. II 1312-1313 πῶς καί νιν ἡ δύστηνος εὐλαβουμένη / πρὸς στέρνα θῶμαι;</p> <p>b) 1364 (Cad./Ag.) τί μ' <u>ἀμφιβάλλεις</u> χερσίν, ὃ <u>τάλαινα</u> παῖ... ;</p>	<p>=> <u>réalisé</u> 1469... (Ag.) ὃ <u>φίλτατον</u> πρόσωπον, ὃ νέα γένυς</p>	<p><u>annoncé</u> Chr. Pat. Fr. II 1256-1257 <ὡς> <u>ἀσπάζωμαι</u>> πᾶν μέλος <τοῦμοῦ τέκνου> / <u>κυνοῦσα</u> σάρκας ἄσπερ ἐξεθρεψάμην</p>	<p>1365 (Cad.) ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιόχρων κύκνος</p>
<p><u>Iphigénie à Aulis</u></p> <p>a) mouvement dynamique d'effusion d'Iphigénie φιλοπάτωρ (638) retrouvant son père [répétition douteuse]</p> <p><u>vs</u> b) geste d'effusion inversé par Agamemnon en étreinte d'adieu</p> <p>c) suppliant son père, Iphigénie réclame un regard et un <u>baiser</u></p> <p>d) l'étreinte d'adieu d'Iph. au petit Oreste est réalisée mais Iphigénie arrête le mouvement d'effusion de sa</p>	<p>b) 678-679 (Ag./Iph.) χῶρει δὲ μελάθρων ἐντός... / ... <u>φίλημα</u> <u>δοῦσα</u> δεξιάν τέ μοι / μέλλουσα δαρὸν πατρός ἀποικήσειν χρόνον</p> <p>c) <u>réclamé</u> : 1238 (Iph./Ag.) (ὄμμα) δὸς <u>φίλημά</u> τε</p> <p>d) 1451 (Clyt./Iph.) <u>προσέλκυσά</u> νιν ὕστατον θεωμένη</p>	<p>... 681 (Ag./Iph.) ὃ <u>στέρνα</u> καί <u>παροῆδες</u>, ὃ ξανθαί <u>κόμαι</u></p> <p>=> oui : 1452 (Iph./Or.) ὃ <u>φίλτατ'</u></p>	<p>a) 631-632 (Iph.) ὃ μήτερ, ὑποδραμοῦσά σ'... / <u>πρὸς</u> <u>στέρνα</u> πατρός <u>στέρνα</u> <u>τάμα</u> <u>προσβαλῶ</u></p> <p>et 635-636 ἐγὼ δὲ <u>βούλομαι</u> <u>τὰ</u> <u>σὰ</u> <u>στέρον'</u>, ὃ πάτερ, / ὑποδραμοῦσα <u>προσβαλεῖν</u> διὰ χρόνου</p> <p>→ terme mis aux effusions 683-684 (Ag./Iph.) ταχεῖα γάρ / νοτὶς δαίσσει μ' ὁμμάτων <u>ψαύσαντά</u> σου</p> <p><u>vs</u> <u>annoncé</u> 1459-1460 (Clyt./Iph.) ἐγὼ, μετὰ γε σοῦ... <u>πέπλων</u></p>		

mère (cf. <i>Héc.</i>)	=> <u>refusé</u> 1460 (Iph./Clyt.) ἐμοί, μήτερ, πιθοῦ, / μὲν'			<u>ἐγομένη</u> σῶν		
Ἐrechthée = adieux d'Érechthée à son fils adoptif avant de partir au combat [l'αἰδώς impose la poignée de main mais l' <u>étreinte</u> se lit en négatif]	fr. 19 v. 32 (Érecht./fils adoptif) ἄλλ' ὃ τέκνον μοι δὸς χερ', ὡς θίγγῃ πατήρ...		... fr. 19 v. 33 (<i>id.</i>) καὶ χαῖρ'	... fr. 19 v. 33 (<i>id.</i>) ὑπ' αἰδοῦς δ' οὐ λίαν ἀσπάζομαι (34 γυναικόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρὸς οὐ σοφοῦ)		
Cadmos ? (selon C. Valckenaer mais « évoque davantage la comédie selon F. Jouan »)	fr. *2 (Cadmos changé en serpent) τέκνον, <u>περιπλάκηθι</u> τῷ λοιπῷ πατρί					
Protésilas = Laodamie s'accrochant à la statue de Protésilas ? [la statue est pensée comme un substitut de l'être cher et non comme un objet]				fr. 5 (Laodamie) οὐκ ἂν προδοίην καίπερ ἄψυχον φίλον		
Hypsipyle = d'après Σ ad <i>Gren.</i> 1322 (fr. attribué par Tzetzes aux <i>Phén.</i> , rejeté par Koster.	fr. 756 N. (non localisé ; Hypsipyle ?) <u>περίβαλλ'</u> , ὃ τέκνον, ὠλένας					

E. Gestes de violence

lexique = toutes actions violentes, exercées « de force » βιαίως, βία : ἔλκω (« tirer »), ἄγω (« emmener »), ἐκπέμπω (« faire sortir »), ἐξαρπάζω (« arracher ») ; ῥίπτω (« jeter »), ὠθέω (« repousser »)... ; « se saisir de » λαμβάνω, λάζυμαι, χειρώω, κρατέω
actions précises : « lier les mains, enchaîner » (ἐκδέω, ἀμφελίσσω), « baïllonner » (στομῶω, στόμα ἐγκλείω / ἐπέχω), « tirer par les cheveux » (κόμησ ἐπισπᾶω)...

Il s'agit soit d'une violence exercée par l'intermédiaire des serviteurs, soit d'une violence qui s'exerce directement entre les personnages. Il est souvent difficile de distinguer clairement les deux formes de violence car le serviteur qui exécute le geste n'est qu'un instrument dans une relation de violence qui le dépasse, comme le manifeste le langage poétique lui-même (on trouve ainsi des raccourcis dans l'expression qui nomment le personnage comme étant le véritable auteur de la violence). L'emploi d'énoncés elliptiques caractérise l'exercice effectif de la violence.

	Énoncé exhortatif	Énoncé interrogatif	Excl.	Énoncé déclaratif
Médée = violence refusée à Jason				1320 (Méd.) χειρὶ δ' οὐ ψάυσεις ποτέ

<p><u>Héraclides</u> a) s'emparer de force des enfants b) arracher à l'autel et renverser à terre Iolaos [= le geste est joué puis décrit et répété a posteriori]</p>	<p>b) 66-67 (Io./hér.) IO. οὐκ ἄν γένοιτο τοῦτ' ἔμοῦ ζῶντός ποτε. / KH. ἄπερρ'</p>		<p>a) 64-65 (Io./hér.) IO. οὗτοι βία γέ μ' οὐδὲ τοῦσδ' ἄξεις λαβῶν / KH. γνώση σύ· μάντις δ' ἦσθ' ἄρ' οὐ καλὸς τάδε</p>	<p>= 71 (Io.) <u>βιαζόμεσθα</u> → le mouvement scénique est détaillé par Iolaos (79 <u>ἔλκει βιαίως</u> Ζηγὸς ἐκ προβομίων) puis repris par le chœur (127-128 <u>βία</u> νιν οὔτος τῆσδε ἀπ' ἐσχάρας <u>ἄγειν</u> ζητῶν) après avoir constaté le résultat de cette violence (corps prostré d'Iolaos), enfin repris dans le stasimon (366-367 <u>βιαίως / ἔλκεις</u>)</p>
<p><u>Andromaque</u> = s'emparer de la suppliante et lui lier les mains</p>	<p>425-426 (Ménélas/serv.) <u>λαβροσθέ μοι τῆσδ'</u>, <u>ἀμφελίξαντες</u> χέρας, δμῶες</p>	<p>= 719 (Pélée/Mén.) ᾧδ', ᾧ κάκιστε, τῆσδ' <u>ἐλυμήνω</u> χέρας;</p>	<p>=> oui : [427 (Ménélas) ἔχω σε (correct. Jackson)] 501-502 χέρας αἵματηράς βρόχοισι <u>κεκλημένα</u> [résultat]</p>	<p>= 555-556 (Pélée) τίνι δίκη χέρας βρόχοισιν <u>ἐκδήσαντες</u>...</p>
<p><u>Hécube</u> a) Polymestor aveuglé à l'intérieur de la skéné → riposte (geste détaillé avec le même effet que le geste scénique) b) clore la bouche à Polymestor et l'emmener de force (serviteurs)</p>	<p>→ ordre répété par Polymestor lui-même : 1284 (Polym./serv.) <u>ἐγκλήσετ'</u> puis ordre d'emmener répété par Ag. : 1285 (Ag./serv.) αὐτόν <u>ἐκβαλεῖτέ</u> που</p>	<p>b) 1282-1283 (Ag. à ses serv.) οὐχ <u>ἔλξετ'</u> αὐτόν, δμῶες, ἐκποδῶν <u>βία</u>; [...] οὐκ <u>εφεζετε στόμα</u> ;</p>	<p>a) 1035 (cri de Polym., <u>de l'intérieur de la skéné</u>) ᾧμοι, <u>τυφλοῦμαι</u> φέγγος ὀμμάτων τάλας → 1041 (<i>id.</i>) <u>ἰδοῦ</u>, βαρείας χειρὸς ὄρμαται βέλος</p>	
<p><u>Ion</u> = se saisir de Créuse (action des serviteurs → Ion lui-même) [→ cf. « étreintes »]</p>	<p>1266 (Ion/serv.) <u>λάζυσθ'</u> + 1402 (Ion/serv.) <u>λάζυσθε</u> τήνδε</p>		<p>→ <u>annoncé</u> 1410 (Ion/Cr.) <u>λήψομαι</u> σ' ἐγὼ καλῶς [=> jeu sur λαμβάνω]</p>	
<p><u>Troyennes</u> a) précipiter Astyanax (ordre paradoxal d'Andr. : violence des asyndètes qui dit la violence meurtrière) → se saisir de l'enfant b) soumettre Hélène en la traînant par les cheveux mais réalisé par les serviteurs [vs <i>Hél.</i> 116 (récit de Teucros) où geste de Ménélas lui-même] c) emmener Hécube de</p>	<p>a) 774 (Andr./grecs) <ἀλλ' > (ἄγετε φέρετε) <u>ρίπτειτ'</u>, εἰ <u>ρίπτειν</u> δοκεῖ (cf. 725 (Talth.) <u>ἔψαι</u> δὲ πύργων δεῖν σφε Τρωικῶν ἄπο) [cf. 778 (Andr./serv.) <u>καὶ ῥίπτειτ'</u> ἐς ναῦς] → 786 (Talth./serv.) <u>λαμβάνειτ'</u> αὐτόν → 881-882 (Mén./serv.) <u>κομίζετ'</u> αὐτήν τῆς <u>μιαυφονωτάτης / κόμης ἐπισπασάντες</u> c) 1285 (Talth./serv.) ἀλλ' <u>ἄγετε</u>, μὴ</p>		<p>b) <u>annoncé</u> : 861 (Mén.) δάμαρτα τήν ἐμήν <u>χειρώσομαι</u> => oui : 896-897 (Hél./Mén.) ἐν γὰρ χειρσὶ προσπόλων σέθεν / <u>βία</u> πρὸ τῶνδε δωμάτων <u>ἐκπέμπομαι</u></p>	

force	φείδεσθ'				
Électre = Oreste et Électre se saisissent de leur mère					1168 (ch. qui commente les cris venus de la <i>skéné</i>) ὦμωζα καὶ γὰρ πρὸς τέκνων <u>χειρομμένης</u> [sens propre de χειρόομαι]
Hélène a) affrontement entre Ménélas et la portière b) affrontement entre Théoclymène et le serviteur qui s'interpose pour sauver Théonoé	a) 443-444 (Vieille/Mén.) ΓΡ. ἀπελαθ'... => ME. ἄ· μὴ προσείλει χειρα μηδ' ὦθει βία => 1630 (Théocl./serv.) ἀλλὰ δεσποτῶν <u>κρατήσεις</u> δοῦλος ὢν;			→ répété ? 452 (Vieille/Mén.) ὀχληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βία => 453 (Mén.) αἰαῖ b) 1629 (serv./Théocl.) οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν et 1631 οὐ μὲν οὖν σ' ἐάσομεν	
Phéniciennes = se saisir d'Antigone	1660 (Cr./serv.) <u>λάζυσθε</u> τήνδε καὶ δόμους κομίζετε			=> non : 1661 (Ant.) οὐ δῆτ', (ἐπεὶ τοῦδ' οὐ μεθήσομαι νεκροῦ)	
Oreste [= orchestration de deux gestes parallèles : a) tuer Hélène (σφάγη) b) prendre en otage Hermione b bis) lui mettre le couteau sur la gorge] => a) <u>égorger Hélène</u> 1. le geste est exécuté à l'intérieur et commenté de l'extérieur 2. l'exécution précise du geste est dirigée depuis l'extérieur b) <u>saisir Hermione</u> [l'exécution du geste est dirigée de l'extérieur] b bis) <u>mettre le glaive sur la gorge d'Hermione</u> 1. le geste est dirigé de l'ext. 2. le geste est vu et maintenu comme figé jusqu'au v. 1671	[Gestes <u>annoncés</u> (plan et répartition des rôles) a) 1105-1107 (Pyl./Or.) 'Ελένην κτάνωμεν... <u>σφάζαντες</u> b) 1189 (Él./Or. et Pyl.) <u>ξυλλάβεθ'</u> ὄμηρον τήνδ' 1193-1194 (Él./Or. et Pyl.) <u>ξίφος δὲ χρῆ / δέρη πρὸς αὐτῇ παρθένου σπάζαντ' ἔχειν</u> et 1199 καὶ σὺ <u>σφάζε</u> παρθένου <u>δέρην</u>] 2. 1302-1305 (Él./Or. et Pyl.) φονεύετε, καίνετε, θείνετε / <u>δίπτυχα δίτομα φάσγανα / ἐκ γερὸς ἰέμενοι / τὰν λιποπάτορα λιπόγαμον...</u> → 1349 (Él./Or. et Pyl.) <u>ἔχεσθ' ἔχεσθε</u> · b bis) 1. 1350 (Él./Or. et Pyl.) <u>φάσγανον δὲ πρὸς δέρη / βαλόντες ἡσυχάζεθ'</u> ... → 1608 (Mén./Or.) ἄπαιρε θυγατρὸς φάσγανον	b) 1346 (Él./Or. et Pyl.) ... οὐχὶ <u>συλλήψεσθ'</u> ἄγραν;			a) <u>Hélène</u> 1. 1297 (Él.) ἄνδρες χεῖρ' ἔχουσιν ἐν φόνῳ 2. <u>Hermione</u> 1575 (Mén.) (ὀρῶ) <u>ξίφος δ' ἐμῆς θυγατρὸς ἐπίφρουρον δέρη</u> → 1627 (Apollon) σὺ θ' ὅς <u>ξιφήρης τῆδ'</u> ἐφεδρεύεις κόρη et 1653 (Apollon) ἐφ' ἧ δ' ἔχεις, Ὀρέστα, <u>φάσγανον δέρη</u> => non : 1608 (Or./Mén.) ... ψευδῆς ἔφους → 1671 (Or.) <u>ἰδοῦ, μεθίημ'</u> Ἐρμόνην <u>ἀπὸ σφαγῆς</u>

<u>Bacchantes</u> = se saisir de Dionysos	503 (Pen./serv.) <u>λάζυσθε</u>			
<u>Iphigénie à Aulis</u> 1. affrontement entre Ménélas et le vieillard pour avoir la lettre 2. geste <u>décrit a posteriori</u>	→ 313 (Mén./Vieil.) μέθεε			1. 310 (Mén./vieil.) Με. οὐκ ἄν μεθείμην. Πρ. Οὐδ' ἔγωγ' ἀφήσομαι. 2. 314-315 (vieil./Mén.) ὃ δέσποτ', ἀδικούμεσθα· σὰς δ' ἐπιστολάς / ἐξαρπάσας ὁδ' ἐκ γερῶν ἐμῶν βία
<u>Antiope</u> = un geste de violence est commenté de l'extérieur [exécuté dans la <i>skênè</i> , sur l' <i>eccyclème</i> ?]				fr. 42 (223 Kn.; 48 Kb) col. II 52 (ch.) καὶ δὴ [πρὸς ἔργω] τῶν νεανιῶν χέρεε
<u>Cresphonte</u> = Mérope levant la hache contre celui qu'elle ne sait être son fils (cf. Plut. <i>De esu carnium</i>) [à l'int / sur l' <i>eccycl.</i> / sur scène ?]				<u>annoncé mais au présent</u> : fr. 4 (Mérope) τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι / πληγὴν (coup empêché <i>in extremis</i> par le vieillard)
<u>Crétois</u> = museler Pasiphaé et se saisir d'elle ainsi que de la nourrice, sa complice	... fr. 5 v. 46 (Minos) <u>λάζυσθε</u> τήν πανοῦργον, ὡς καλῶς θάνη, καὶ τήν ξυνεργόν [τήνδε [→ geste meurtrier suspendu ? v. 50 (ch.) ἄ]ναξ, ἐπίσχε·]	fr. 5 v. 44 (Minos) ἄρ' ἐστόμωται;		

RÉPERTOIRE DES GESTES SCÉNIQUES DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE

AGITER SON CORPS –

(au réveil) *Hipp.* 203-204, *H.f.* 1069, *Or.* 166

(crise de folie) *Or.* 258

(corps prostré) *Tr.* 116-119

ARRACHER UN ORNEMENT INAPPROPRIÉ –

Alc. 831-832, *Hipp.* 201-202, 806-807, *Andr.* 830-833, 1223, *H.f.* 562, *Suppl.* 258-259 → 359-360, *Tr.* 451-454, *Phén.* 1485-1491, *Bacch.* 253-254, *IA* 39.

ASSISTANCE (GESTES D') –

Alc. 266-267, *Hclid.* 603-604, 728-729, *Hipp.* 198-200, 1358-1361, 1372, 1445, *Andr.* 551, 722-723, 747-748, *Héc.* 59-64, *H.f.* 123-125, 1398-1403, 1423-1424, *Suppl.* 275, 361, 1104, *Ion* 738-740, *Tr.* 464-467, 505-506, *Él.* 998-999 (1004-1007), *Phén.* 103-106, 834-837, 846-849, 953-954, 1616 → 1693-1694, 1710-1722, *Or.* 218-235, 795, 799-800, 801-802, 1012-1017, *Bacch.* 193 → 197-198, 324, 363-364, *IA* 615-618, 622.

(ÊTRE) COUCHÉ PAR TERRE –

(résultat d'une violence) *Hclid.* 633

(attitude de supplication) *H.f.* 51-53

(prostration) *Héc.* 486-487 et 495-496, *Tr.* 36-37 et 112-115

(exposition des cadavres) *Él.* 1178-1181, *Phén.* 1481-1482

— SUR UN LIT *Or.* 34-36, 88, 151

COUPER SES CHEVEUX –

Hél. 1087 (annoncé) → (résultat) 1186-1190 ; (une boucle) *Or.* 128

DANSER (MOUVEMENT D'ENSEMBLE – POUR LES MOUVEMENTS SPÉCIFIQUES cf. « PIED ») –

Tr. 325, 332-334, *Phén.* 312-317, *Or.* 1292, *Bacch.* 1153

DÉNOUER DES LIENS –

Andr. 717-718, *H.f.* 1122, *IT* 468, *Bacch.* 451 (cf. 439), *Andromède* fr. 13

DÉTOURNER – *opposer son dos penché à son interlocuteur* : *Héc.* 739-740

détourner le visage ou le regard : cf. « VISAGE/YEUX »

EFFUSION (GESTES D') –

(adieux) *Alc.* 401-402, *Méd.* 1069-1075 (refusé 1399-1403, 1410-1412), *Andr.* 1173-1174, 1181, *Héc.* 398-400, 409-410, 424, 439-440, *H.f.* 485-489, 1376-1377, 1408-1409, *Suppl.* (réclamé 815-818, promis 948-949) 1160, 1166, *Ion* 1363, *Tr.* 727, 757-758, 761-763 (= 782-783), 1178-1180, *Él.* 1321-1325, *Phén.* 1661, 1671, 1693-1701, *Or.* 1042-1051, *Bacch.* (*Chr. Pat.* 1256-1257, 1312-1313) [*Chr. Pat.* 1466-1469] 1364-1365, *IA* 678-679, 681, 683-684, 1451-1452 (1459-1460), *Érechthée* fr. 19 v. 32-33

(geste interprété comme une violence) *Ion* 522-525, 1404-1411, *IT* 798-801, *Él.* 223-224, *Hél.* 567, 592, *Or.* 262-265

(réconciliation) *Méd.* 895, 901-902, *Hipp.* 1431-1432

(retrouvailles) *Alc.* 1133-1134, *H.f.* 520-522, *Ion* 519-521, 556, 560-561, 1437-1443, 1453, 1460-1461, *IT* 795-797, 827-831, 843-844 (= 902-903), *Él.* 576-579 (= 596-597), *Hél.* 566, 623-659, *Phén.* 299-300, 306-317, *IA* 631-632, 635-636

(= supplication) *IA* 1238

(tableau de l'enfant contre sa mère) *Tr.* 570-571

ÉPÉE / ARC –

remettre son épée au fourreau : *Phén.* 276

saisir son épée ou son arc : *Ion* 156-183, *Or.* 1223

ESSUYER SES LARMES AVEC SON MANTEAU – *Él.* 501-502

HONNEURS FUNÈBRES (GESTES DE) –

arranger les blessures : *Tr.* 1232-1233, *Él.* 1228

recomposer le corps : *Bacch.* [*Chr. Pat.* 1466-1468]

exposer le corps : *Hipp.* 786-789

voiler : cf. « VOILE »

LAMENTATION (GESTES DE)

Suppl. 49-50, 72, 77, 87, 826-827 ; *Tr.* 279-280, 793-794, 1235-1237 ; *Él.* 146-150 ; *Phén.* 1350-1351, *Or.* 960-963

MAIN (BRAS) –

abaisser les bras vers la terre, marteler le sol (prière aux dieux chthoniens, invocation des morts) *Tr.* 1305-1306, *Él.* 678

cacher sa main sous son manteau : *Héc.* 342-343

(dexiosis) *Méd.* 899, *Hclid.* 307-308, *Hél.* 838, *IA* 471-472, 831-833

faire un signe de main : H.f. 1218-1219

lever la main, armée ou non, en signe de menace : cf. « gestes de menace »

lever les mains vers le ciel (prière) H.f. 498-499, *Él.* 592-593, *Hél.* 1095-1096

lever la main pour saluer le mort (geste masculin de deuil) *Suppl.* 772

tendre la main pour donner / recevoir : *Alc.* 375-376, 618 → 631, 1097-1118, *Méd.* 956, *Hcl.* 726-727, *Suppl.* 1115, *Ion* 1029-1030, 1355, 1380, *Tr.* 348 → 351, 774, 786, 1142-1143, *IT* 167-168, 727-728, 791-793, *Él.* 500, *Phén.* 838-839, *Or.* 113, 268, *Bacch.* (annoncé 835) 941-944, 1240, *IA* 111, 309-310, 323-324

MANIPULATION D'OBJETS QUOTIDIENS –

allumer des torches (pour mettre le feu) *Or.* 1543 → 1618-1619, [*Bacch.* 594-596]

attacher sur la tête (parure funèbre) H.f. 525-526, 548-549 ; (couronne) *Tr.* (353), (annoncé 1144) 1221-1223, 1247, *Él.* 887-888, *Bacch.* 341-344, *Archélaos* fr. 21 ; (bandeau) *Hipp.* 82-83, *Él.* 882 ; (mitre) *Bacch.* (annoncé 833) 928-929

fixer sur le corps (vêtements funéraires) *Tr.* (annoncé 1143) 1212-1213, 1218-1220, *Hél.* (annoncé 1087-1089) 1186-1190 (= résultat) ; (tenue bacchique) *Bacch.* (annoncé 821-835, 857-859) 932-934 ; (déguisement de mendiant) *Tél.* fr. 2 (= résultat)

manipuler (des tablettes) *Hipp.* 864-865, *Palamède* fr. 9 v. 1-5, *IA* 35-38, 110 ; (une lampe) *IA* 34 ; (une corbeille) *Ion* 1387-1391 ; (balai et seau) *Ion* 115-146 ; (seau et linge) *Phaéthon* fr. 4 v. 219-220

poser à terre : *Él.* 140, *Tr.* 1156

MENACE (GESTES DE) –

Hcl. 63, 270-271, *Andr.* 550, 588-589, *Héc.* 1125-1128, H.f. 232-234, 254-256, *Ion* 524, 1257-1258, 1309-1320, *Hél.* 1639-1642, *Phén.* 269, 596-597, *Or.* 271-273, 1504-1505, 1516-1526, *Antiope* fr. 42 col. II v. 66-68

OFFRANDES OU LIBATIONS (GESTES DE) –

Ion 1384, *IT* 171, *Phén.* 1524-1529

PIED (DÉPLACEMENTS SCÉNIQUES LIÉS GÉNÉRALEMENT AUX ENTRÉES ET AUX SORTIES) –

pas lent et prudent du vieillard (entrées et sorties) : *Alc.* 611-612, *Héc.* 65-66, 169-170, H.f. 108-109, 119-120, 1039-1041, *Ion* 741-743, 1041, *Tr.* 1275, 1328-1329, *Él.* 489-490, *Phén.* 1539-1541, *Cresphonte* fr. 1 v. 110-113 ; *pas prudent de l'aveugle* : *Héc.* 1056-1061

pas lent qui se hâte : (zèle) *Hcl.* 734, *IA* 3, 139-140, (personne en danger) *Andr.* 545-546, (peur) H.f. 818-819, (douleur) *Suppl.* 1104, (joie) *Phén.* 302-303, *Or.* 456-457

pas lent et prudent de la jeune fille : *Héc.* 178-179, *Phén.* 92, 100

pas discret : (pour ne pas réveiller) *Or.* 136-137, 140-141, (pour esquiver une supplication) *Héc.* 812

pas neutre lors d'entrées et sorties dramatisées : *Suppl.* 258-259, 271-272, *Él.* 1172-1173,

Or. 1342-1343, *Ion* 1320-1321, *Hél.* 327-331

pas rapide : (pour annoncer une nouvelle) *Héc.* 216, *Tr.* 232, *IA* 12, *Phaéthon* fr. 4 v. 252 ; (course de ménade) *Tr.* 306-307, 349, *Phén.* 1489-1490 ; (entrée lyrique dans la *parodos*) *Él.* 112, 127 ; (zèle du φίλος) *Or.* 726 ; (colère) *Bacch.* 647 ; (panique ?) *Phaéthon* fr. 4 v. 270-271

PIED (MOUVEMENTS SPÉCIFIQUES) –

éloigner son pied de quelqu'un : *Héc.* 812

faire une ronde : *Tr.* 332-334, *Él.* 859 ; *faire des bonds légers* : *Tr.* 325, 341-342, *Él.* 859-861

pas de danse bachique : *Bacch.* 941-944

PORTES DE LA SKÈNÈ –

ouvrir les portes (pour découvrir le résultat de la violence exécutée à l'intérieur) *Méd.* 1314-1317, *Hipp.* 808-825 ; (pour entrer) *H.f.* 330-332, *Or.* 1561-1567, *IA* 1340-1344 ; (pour laisser sortir) *Hél.* 1180-1184, *Phén.* 297, 1068

frapper contre les portes (pour sortir) *Héc.* 1044 ; (pour entrer) *Hyps.* 764 N. ca. 134

PORTER –

un corps : *Andr.* 1166, *Héc.* 671-672, *Phaéthon* fr. 4 v. 216 ; (tête de Penthée) *Bacch.* 1169-1171 = 1200-1201, 1238-1239, 1277, 1280, 1284, 1286 ; (tête de la Gorgone) *Andromède* fr. 9 v. 5-6

un enfant muet : *IA* 1118-1120, 1623

un objet : (urne) *Suppl.* 1114-1115, 1123-1124 ; (objets divers) *Ion* 1009, 1337-1338, *Tr.* 308-309 (= 348-349), 1200 → 1207-1208, 1256-1258 (= 1260-1262), *Él.* 55-56 et 107-108, 494-499, 870-874, *Hél.* 865-872, *IA* 36 = 155-156, 322, 610-612, *Alcmène* fr. 5 ; (statue sacrée d'Artémis) *IT* 1157-1158 et 1176

PRIÈRE (GESTES DE) – *cf.* « bras (main) »

PROSKYNESIS – *cf.* « s'agenouiller »

PROTESTATION (GESTES DE) –

Méd. 550, *Hipp.* 1313, *Or.* 643, *IA* 1133

PROTECTION (GESTES DE) –

Hcl. 10-11, 48-49 = 91-92, 239-240, *Andr.* 441, 504-505, 557, *H.f.* 71-72, 224, 336, 442-447, 454, 622, 627, 629-633, *Tr.* 750-751

S'AFFAISSER –

à terre : (violence) *Hcl.* 77 ; (douleur morale, faiblesse physique) *Hcl.* 602-603, *Hipp.* 199, *Andr.* 1076-1078, 1225, *Héc.* 438, 684, *Tr.* 462-467 ; (terreur) *Bacch.* 600-605
sur sa couche : *Alc.* 250 sq., *Or.* 311-313

S'AGENOULLER –

(prière aux morts) *Tr.* 1305-1307
(*proskynesis*) *Phén.* 293-294, *Or.* 1507
(cf. « supplication »)

SAUTER – cf. « PIED »

S'ÉLANCER –

en direction de : (l'autel pour s'y réfugier) *Hél.* (annoncé 528-529) 543-548 ; (du brasier) *Suppl.* 1065, 1070 (réalisé), *Tr.* 1282 (non réalisé) ; (quelqu'un) *IT* 1159
s'éloigner d'un personnage : (pour le fuir) *Ion* 1551-1552, *Él.* 218-219, 1342-1344, *IA* 1341 ; (pour ne pas réveiller) *Or.* 142
s'éloigner d'un lieu : (l'autel où l'on s'est réfugié) *Andr.* 411-412, *H.f.* 319-320, *Ion* 1402-1403, *Hél.* 324 ; (son lit) *Or.* 278

(SE) RELEVER –

d'une position suppliante : *Hcl.* 59, *Andr.* 380 → 411, 717
d'un état de prostration : *Hcl.* 635, *Andr.* 1079-1080, *Héc.* 499-502, *H.f.* 1226-1227, *Héc.* 98, *Bacch.* 606-607, *Dictys* fr. 12

SE RETOURNER – (pour regarder) : *H.f.* 1406-1407

SE SUSPENDRE –

à la main (en signe de supplication) : *Hipp.* 325
aux vêtements (pour être protégé) *Hcl.* 48-49, *H.f.* (annoncé 520) 627-633, *Tr.* 750 ; (pour être soutenu) *H.f.* 123
au heurtoir du temple : *Ion* 1612-1613

SUPPLICATION (GESTES DE) –

(supplication « aux genoux ») *Méd.* 65, 339, 709-710, *Hcl.* 226-227, *Hipp.* 325-335, 605-606, *Andr.* 528-537, 572-575, 892-895, *Héc.* 275-286, 752-787, 850-851, *H.f.* 1207-1208, *Suppl.* 42-44 = 102-103, 163-165, 272-285, *Tr.* 1042-1043, *IT* 701, 1068-1070, *Hél.* 894-895, 1237-1238, *Phén.* 923-924, *Or.* 382-383, *IA* 1216-1217, 1247-1248, *Hyps.* 758N

ca. 856

(supplication « à l'autel ») *Hcl.* 33 = 123-124, *Andr.* 44, 115 = 117, *H.f.* 48, *Suppl.* 63-64, 93-94, *Ion* 1258, 1279-1281 = 1315-1316, *Hél.* 64-65, 961, 1203

TENDRE L'OREILLE –

(pour écouter une respiration) *H.f.* 1059

(pour écouter à la porte) *Or.* 1281

TOURNER AUTOUR – (en signe de réflexion) *Él.* 561, *Or.* 632

VIOLENCE (GESTES DE) –

enchaîner : *Andr.* 426, 501-502 = 555-556, 719

faire taire : *Héc.* 1283-1284, *Crétois* fr. 5 v. 44

(actions violentes diverses) : *Hcl.* 64-65, 66-67 = 71, 79, 127-128, 366-367, *Andr.* 425, *Héc.* 1035, 1041, 1282, 1285, *Ion* 1266, 1402 (1410), *Tr.* (annoncé 774) 786, (annoncé 861, 881-882) 896-897, 1285, *Él.* 1168, *Hél.* 443-444 (452-453), 1629-1630, *Or.* 1297-1305, 1346-1350, 1575, 1608, 1627, 1653, *Bacch.* 503, *IA* 310, 313-315, *Antiope* fr. 42 col. II 52, *Cresphonte* fr. 4, *Crétois* fr. 5, v. 46-50

VISAGE / YEUX –

baisser le visage : (pour pleurer) *Méd.* 1012, *IA* 1122-1123 ; (état de prostration) *Hcl.* 633 ; (par pudeur) *Héc.* 968-975, *IA* 851-852 ; (assombrissement) *Ion* 582

détourner le visage : (répugnance) *Alc.* 1118, *Phén.* 455 ; (pour pleurer) *Méd.* 922-924 ; (pour éviter le regard des enfants) *Méd.* 1076-1077 ; (pour éviter le contact suppliant) *Héc.* 342-344 ; (honte) *Or.* 467-469 (cf. 460-461)

fermer les yeux : (pour pleurer) *Ion* 241

relever la tête : (pour garder un contact) *Alc.* 388-390 ; (pour écouter) *Hcl.* 635, *Héc.* 500 ; (tout en cessant de pleurer et en se dévoilant) *Suppl.* 289 ; (pour parler) *Tr.* 98-99 ; (pour être recoiffé) *Bacch.* 933-934

tourner les yeux de tous côtés (pour guetter) : *IT* 68, *Phén.* 265-266 (cf. 364), *Or.* 1261-1262 = 1267-1268

tourner les yeux vers : (la lumière) *H.f.* 563 ; (le ciel) *H.f.* 1089-1090, *Bacch.* 1264-1265 ; (les corps) *H.f.* 1131-1132 ; (les décorations du temple) *Ion* 190-194, 205-210, *Hyps.* fr. 764N ; (le palais) *Or.* 356 ; (son adversaire) *Hcl.* 942-944, *Hipp.* 946-947 ; (un φίλος) *Alc.* 1121-1124, *Méd.* 1040, *Hcl.* 225, *H.f.* 228-229, 457, *IT* 1056, *Él.* 558, 567, *Hél.* 557, *Phén.* 306, 457-459, *IA* 320-321, 648, 1238, *Télèphe* fr. 37 v. 2, *Phrixos* fr. 10 v. 17.

VOILE –

mettre un voile sur son visage / ses yeux : (honte) *Hipp.* 243-250, *H.f.* 1159, 1198-1201 ;

(avant de mourir) *Hipp.* 1458 ; (pour cacher ses larmes) *Héc.* 432, *H.f.* 1111-1112, *Suppl.* 286-287, *Ion* 967, *Or.* 280, *IA* 1122-1123

voiler son corps : (prostration) *Héc.* 487, *Suppl.* 110 ; (corps défunt ou comme mort) *Hcl.* 604, *Él.* 1227-1231, *Bacch.* 1470-1472

ôter le voile : *Héc.* 679, *H.f.* 1202-1231, *Suppl.* 111, *Or.* 294, *Hyps.* fr. 758N 874-884