



Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

9 | 1996
Varia

Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide

Pierre Voelke



Édition électronique

URL : <http://kernos.revues.org/1177>

DOI : 10.4000/kernos.1177

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion
grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Pierre Voelke, « Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide », *Kernos* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://kernos.revues.org/1177> ; DOI : 10.4000/kernos.1177

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Kernos

Beauté d'Hélène et rituels féminins dans l'*Hélène* d'Euripide*

Dans sa palinodie¹, Stésichore proposait une réélaboration complète du récit traditionnel relatif à la venue d'Hélène à Troie. Ainsi, lors du trajet qui la conduisait dans la ville de Priam, l'héroïne serait restée en Égypte, sous la protection de Protée, tandis que Pâris poursuivait sa route en emportant un simulacre (εἶδωλον) de sa nouvelle épouse. Avant que Platon n'attribue explicitement à Stésichore cette version des faits², Euripide l'avait reprise à son compte, une première fois dans l'*Électre* (v. 1280-1283) par une simple allusion placée dans la bouche des Dioscures, avant d'en faire le sujet d'une tragédie, l'*Hélène*, représentée en 412.

Palinodie : chant de rétractation ou rectification, pourrait-on traduire. En tous les cas, le fragment cité par Platon (192 Page) indique que le poème de Stésichore se plaçait explicitement dans une relation polémique avec le récit traditionnel, dont la qualité première était de ne pas être conforme au réel³. Dans cette concurrence entre deux versions d'un même mythe, il n'y aurait peut-être en soi rien de très remarquable si la palinodie, en même temps qu'elle dénonce une erreur, n'était pas contrainte d'intégrer celle-ci dans le monde qu'elle projette⁴. Car, après tout, ceci personne ne le contestera, les Grecs ont bien été se battre sous les murs de Troie parce qu'ils croyaient qu'Hélène s'y trouvait. Or, l'inévitable intégration de cette non-vérité avait un coût puisqu'elle nécessitait sa transformation en vérité apparente et, dès lors, l'instauration d'une distance, figurée par l'εἶδωλον, entre l'apparence et la réalité des choses⁵.

* Cet article comme celui de Christiane Bron reprennent des communications présentées lors du VI^e Colloque « Coralie » (programme de recherche en littérature grecque antique des Universités de Cornell, Harvard, Lausanne, Lille III et Princeton), organisé en mai 1995 à l'Université de Lausanne sur le thème : « Les mythes grecs en question : les récits d'Hélène ». Nos remerciements vont ici à Claude Calame, organisateur de cette rencontre.

¹ Fr. 192-193 Page.

² *Phèdre*, 243a; *Rép.*, 586c; cf. ISOCR., *Hél.*, 64.

³ Οὐκ ἔστι ἔτυμος λόγος οὗτος. Sur le sens d'ἔτυμος, voir J.-P. LEVET, *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque*, Paris, 1976, p. 161-165.

⁴ Voir K. BASSI, *Helen and the Discourse of the Dental in Stesichorus' Palinode*, in *Arethusa*, 26 (1993), p. 51-75 (p. 58-60).

⁵ Dans la version hérodotéenne néanmoins, l'absence d'Hélène de Troie n'a pas besoin d'être compensée par la présence d'un εἶδωλον pour que la guerre ait quand même lieu; les Grecs croient en sa présence, sans support visuel et malgré les discours troyens qui affirment le contraire

Nous ignorons dans quelle mesure les implications épistémologiques et ontologiques de cette version des faits étaient thématiques par le poème de Stésichore. En tous les cas, lorsque Euripide s'empare du sujet, les rapports entre apparence et réalité, comme les modes de connaissance de la réalité, ont été largement problématisés autant par les Éléates que par les sophistes, Gorgias mais aussi Protagoras, et dès lors les valeurs sémantiques liées à cette problématique occuperont une position centrale dans la transposition du poème de Stésichore qu'effectue le poète tragique⁶. Cette dimension de l'*Hélène* d'Euripide a été largement reconnue⁷, avec diverses conséquences interprétatives. Ainsi le thème dominant de l'illusion, du fait précisément de sa connexion avec des préoccupations philosophiques contemporaines, a pu conduire à souligner le caractère intellectualiste de la pièce, tandis que plus récemment c'est la dimension réflexive et métathéâtrale induite par cette thématique qui a pu être mise en avant⁸. Par ailleurs il a pu apparaître que l'introduction d'un fantôme d'Hélène, avec ses implications narratives, ne répondait plus au critère du « possible selon l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » qu'Aristote assigne à la tragédie et qui fait du monde tragique un monde compatible avec celui du spectateur⁹. Du moins est-ce ainsi que l'on peut reformuler diverses appréciations quant aux aspects merveilleux et romanesques de cette pièce égyptienne, qui conduisent à s'interroger sur son statut tragique¹⁰. Enfin, n'ont pas manqué d'être soulignées les conséquences

(HDT., II, 118). Pour la projection d'Hélène en des images d'elle-même, ou évoquant sa figure, cf. encore ESCH., *Ag.*, 414-419; voir toutefois sur ce passage la discussion et l'interprétation de J. BOLLACK, *Agamemnon 1*, Lille, 1981, II, p. 429-436. – Sur l'inscription dans la figure d'Hélène du dédoublement et de la distance à soi dès les poèmes homériques, voir N. LORAUX, *Le fantôme de la sexualité*, in *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, 1989, p. 232-252 (p. 234, 236, 249).

⁶ Sur la notion de transposition, voir G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 237-238.

⁷ Voir notamment F. SOLMSEN, *Onoma and Pragma in Euripides' Helen*, in *CR*, 48 (1934), p. 119-121; A.N. PIPPIN, *Euripides' Helen. A Comedy of Ideas*, in *CPh*, 55 (1960), p. 151-163 (p. 151-157); R. KANNICHT, *Euripides. Helena*, Heidelberg, 1969, I, p. 53-68, Ch. P. SEGAL, *Les deux mondes de l'Hélène d'Euripide*, in *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris, 1987, p. 221-241 (p. 225-230) (paru initialement in *REG*, 85 [1972], p. 293-311); S. NOVA TORAGNA, *Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell'Elena di Euripide*, in E. CORSINI (éd.), *La Polis e il suo teatro*, Padova, 1987, p. 127-147.

⁸ E. DOWNING, *Apathy, Agon and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen*, in M. GRIFFITH, D. J. MASTRONARDE (éds), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Th. G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, p. 1-16; voir déjà PIPPIN, *art. cit.* (n. 7), p. 154, ainsi que G.S. MELTZER, « *Where is the Glory of Troy?* » *Kleos in Euripides' Helen*, in *ClAnt*, 13 (1994), p. 234-255.

⁹ ARISTOT., *Poét.*, IX, 1351a37-38.

¹⁰ Voir notamment SEGAL, *art. cit.* (n. 7), p. 221-224; B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, 1982, p. 155-161; C. BARONE, *Eikos e thaumaston nell'Elena di Euripide*, in D. LANZA, O. LONGO (éds), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze, 1989, p. 163-171; N. AUSTIN, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca-London, 1994, p. 145 : « For all its appearance of

éthiques de l'εἶδωλον et notamment la remise en cause des valeurs héroïques qu'il implique¹¹.

L'helléniste anglais Arthur W. Verrall imaginait que l'*Hélène* avait été composée pour une représentation privée, réunissant, à l'occasion des Thesmophories, un groupe d'amis dans une propriété de l'île portant le nom de l'héroïne, Hélène, et dont la dénomination trouve précisément son *aition* à la fin de la tragédie d'Euripide (1670-1675)¹². Si pareille supposition est le pur fruit de l'imagination – car la pièce fut certainement jouée devant la cité athénienne lors des Grandes Dionysies –, elle nous conduit néanmoins à l'interrogation suivante : en quoi cette pièce intellectualiste, romanesque et désabusée pouvait-elle intéresser la cité comme telle, qui, à l'occasion des Grandes Dionysies, réaffirmait son unité et son identité ? Une partie de la réponse apparaîtra peut-être si l'on considère que le thème de l'illusion, loin d'être cultivé pour lui-même, par seul goût de la spéculation ou des jeux réflexifs, se trouve étroitement lié dans la pièce d'Euripide au thème de la beauté et, par ce biais, à une crise du statut que la cité réserve aux femmes comme condition de sa propre perpétuation, celui d'épouse et mère¹³. Dans un second temps, j'essaierai de montrer comment, dans le deuxième *stasimon* de la pièce, la voix collective du chœur traduit cette crise en termes rituels.

Beauté et apparence

Dans le prologue prononcé par Hélène, la création de l'εἶδωλον est présentée comme la conséquence directe du concours de beauté remporté par Aphrodite grâce à la récompense promise à Pâris : épouser la beauté d'Hélène; par dépit, Héra fit en sorte que le fils de Priam n'emporte qu'un simulacre de cette beauté (v. 23-36). S'il y a donc une relation narrative et causale directe entre le jugement de beauté et la création de l'εἶδωλον, celle-ci est soutenue par une relation d'ordre sémantique entre beauté et apparence trompeuse, qui peut être saisie dès le prologue à travers l'ambiguïté des termes εἶδος et μορφή. Ainsi le terme même εἶδωλον (v. 34) fait-il écho au nom de la fille de Protée, Eidô, dont il nous est dit qu'elle fut « la parure (ἀγλαΐσμα) de sa mère dans sa petite enfance » (v. 11). Le nom propre Eidô fait ainsi référence à l'apparence en tant qu'elle est beauté. Pourtant, ajoute Hélène, « depuis qu'elle a atteint l'âge mûr pour le mariage, on l'appelle Théonoé; elle affichait en effet une

logic, the *Helen* is romance, and in romance we do not expect the same grim rules of necessity that govern the tragic stage. In romance, rules can be freely bent, broken, or ignored ».

¹¹ Voir notamment KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), I, p. 53-57; SEGAL, *art. cit.* (n. 7), p. 229-230; D. GALEOTTI PAPI, *Victors and Sufferers in Euripides' Helen*, in *AJPh*, 108 (1987), p. 27-40; MELTZER, *art. cit.* (n. 8).

¹² A.W. VERRALL, *Essays on Four Plays of Euripides*, Cambridge, 1905, p. 61-87.

¹³ Dans une perspective comparable mais avec des conclusions différentes des miennes, voir S. DES BOUVRIE, *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Oslo, 1990, p. 289-313.

connaissance des choses divines, de tout ce qui est et de tout ce qui doit se produire » (v. 12-14). Avant même que le nom Eidô ne soit repris par le substantif εἶδωλον, la substitution de la connaissance à l'apparence tend à suggérer une distance entre cette dernière et la réalité comme objet de la connaissance¹⁴. De même, au substantif μόρφωμα (v. 19), désignation de la forme trompeuse du cygne qu'adopta Zeus pour séduire Lédè, répond le terme μορφή (v. 26) qui reprend le terme κάλλος (v. 23) et désigne l'apparence des déesses comme beauté et objet de concours¹⁵. Dans la suite de la pièce, aussi bien les termes εἶδος que μορφή pourront faire référence à la beauté d'Hélène elle-même (v. 263, 1368).

Dans l'*Hélène* d'Euripide, le pouvoir de l'apparence et la déstabilisation du monde qui en résulte par la distance qu'elle maintient avec la réalité sont donc une conséquence et une extension du pouvoir et du rôle de la beauté, parce que la beauté est déjà apparence¹⁶. Ce rôle primordial de la beauté, Hélène le soulignera fortement à plus d'une reprise en en faisant une cause de malheurs et de morts¹⁷.

Beauté de παρθένος

Sur le plan humain, la beauté apparaît comme un trait définitoire d'une catégorie féminine spécifique. Ainsi le prologue prononcé par Hélène s'ouvre par une désignation de l'espace dans lequel va se jouer la pièce; nous sommes sur les bords du Nil dont les flots sont qualifiés de καλλιπάρθενοι (v. 1), « aux belles nymphes » traduit-on¹⁸; s'il peut bien s'agir en l'occurrence de nymphes, il importe néanmoins de conserver le sens précis du terme παρθένος comme désignation de la jeune fille non mariée. L'affirmation dès le premier vers, dans la description de l'espace dramatique, d'un rapport privilégié entre la beauté et le statut de παρθένος sera confirmée à plusieurs reprises. Ainsi, quoiqu'elle

¹⁴ En dédoublant le nom de la fille de Protée, Euripide résout les ambiguïtés du nom homérique, Eidothéa (*Od.*, IV, 366), qui peut renvoyer autant à l'apparence (« qui a l'apparence – i.e. la beauté, d'une déesse »), qu'à la connaissance (« qui connaît les choses divines »); voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 20 *ad v.* 11.

¹⁵ Sur l'ambiguïté du terme μορφή, voir encore v. 378 (*cf.* v. 1688) (résultat d'une métamorphose), v. 677 (désignation du [beau] corps des déesses). De même lorsque Ménélas se présentera à Hélène, après sept ans de pérégrinations sur mer (v. 775-776), il pourra être dit ἄγριος μορφήν (v. 544-545), « sauvage d'apparence », alors que son habillement sera qualifié d'ἄμορφος (v. 554), « sans beauté » ou de δύσμορφος (v. 1204), « d'apparence laide ».

¹⁶ Sur cette relation déjà inscrite dans la figure de Pandora, voir les remarques de BASSI, *art. cit.* (n. 4), p. 60-62.

¹⁷ V. 27, 236-237, 260-263, 304-305, 363-365, 383-385; voir H.P. FOLEY, Anodos *Dramas : Euripides' Alcestis and Helen*, in R. HEXTER, D. SELDEN (éds), *Innovations of Antiquity*, New York-London, 1992, p. 132-160 (p. 156 n. 49), ainsi que, sur la relation entre eros et mort, Ch. WOLFF, *On Euripides' Helen*, in *HSPb*, 77 (1973), p. 61-84 (p. 62-68).

¹⁸ H. GRÉGOIRE, *Euripide*, V, Paris (Les Belles Lettres), 1950; LIDDELL-SCOTT-JONES s.v., KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 14-15 *ad v.* 1-3.

demeure παρθένος parce que refusant le mariage, c'est précisément à l'âge du mariage qu'Eidô devient Théonoé, la beauté comme qualité dominante cédant alors le pas à la connaissance (v. 10-15)¹⁹. Autre παρθένος, Hermione qui, comme Eidô pour sa mère, fut une parure (ἀγλαΐσμα, v. 282) pour Hélène²⁰.

À côté des personnages impliqués dans l'action dramatique, deux autres παρθένοι sont encore mentionnées à titre d'*exempla* par Hélène : Callistô (v. 375-380), dont le nom dit la beauté parfaite et qui, après avoir partagé la couche de Zeus, fut métamorphosée en ourse²¹; la fille anonyme de Mérops, chassée des chœurs d'Artémis et métamorphosée en biche à cause de sa beauté (v. 381-383). Dans ces deux exemples, la punition divine qui réside dans la métamorphose en bête sauvage d'une jeune fille caractérisée par sa beauté est réinterprétée par Hélène comme une forme de délivrance qui vaut à Callistô comme à la Méropide d'être appelées bienheureuses (v. 375)²². Si Hélène cite ces deux cas, c'est pour s'y comparer et la comparaison est orientée vers l'affirmation d'une différence²³ : l'épouse de Ménélas n'a pas eu la chance d'être métamorphosée et son corps, dans sa permanence, a causé la destruction des murs de Dardanie et la mort des Achéens (v. 383-385). Néanmoins la comparaison n'est pertinente que dans la mesure où elle présuppose une ressemblance qui tend à assimiler Hélène elle-même à une παρθένος. Dans la *parodos* déjà, les lamentations de l'héroïne étaient comparées aux plaintes d'une nymphe poursuivie par Pan (v. 184-190); or, à bien des égards, nymphe divine et παρθένος humaine se définissent par des traits sémantiques identiques.

L'assimilation d'Hélène à une jeune fille ne résulte au demeurant pas uniquement de la comparaison, mais elle est inscrite dans ses modes mêmes d'agir et dans les circonstances de son déplacement de Sparte en Égypte. C'est en effet alors qu'elle cueillait des roses en honneur d'Athéna Chalkioikos qu'elle fut enlevée par Hermès pour être transportée en terre égyptienne (v. 244-249). Autant la cueillette de fleurs que l'enlèvement par un dieu renvoient à

¹⁹ Théonoé comme παρθένος : v. 894, 939, 977, 1006-1008, 1032.

²⁰ Cf. la description d'Hermione dans l'*Odyssée*, IV, 14 (cité par KANNICHT, *op. cit.* [n. 7], II, p. 94 *ad* v. 282-283) : παῖς ἐρατεινή, ἥ εἶδος ἔχε χρυσέης Ἀφροδίτης.

²¹ Avec KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), et J. DIGGLE, *Euripides. Fabulae*, III, Oxford, 1994, on retiendra la correction d'ἐπέβας en ἀπέβας (v. 376), déjà présente dans une copie manuscrite du Laurentianus : la métamorphose suit donc et ne précède pas l'union avec Zeus. S'il n'est pas nommé par Euripide, l'animal dans lequel Callistô se trouve métamorphosée, quadrupède (v. 376) aux membres velus (v. 378), est identifié dès Hésiode (fr. 163 Merkelbach-West) comme une ourse. Le syntagme σχῆμα λεάλνης (v. 379) est athétisé autant par Kannicht que par Diggle; voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II p. 119-120 *ad* v. 378-380; A.M. DALE, *Euripides. Helen*, Oxford, 1967, p. 92 *ad* v. 376 suggère que λέαινα pourrait s'appliquer de façon générique à une femme métamorphosée en bête.

²² Le sentiment de soulagement est exprimé au vers 380.

²³ La comparaison est explicite au vers 377, avec la correction proposée par DIGGLE, *op. cit.* (n. 21) : κηρός pour μητρός.

des modèles mythiques de παρθένος, Coré en premier lieu, mais aussi Créüse et Europe²⁴.

Cette contradiction qui fait d'Hélène une γυνή restée pour une part παρθένος²⁵, et qui tend ainsi à invalider partiellement le passage que constitue le mariage, est porteuse d'une crise ou d'un blocage dont Hermione pourrait être la figure. De fait, la fille d'Hélène, restée à Sparte sans père ni mère, est destinée à demeurer παρθένος (παρθευέεται, v. 283). Ce n'est toutefois plus la beauté qui est ici attachée à la permanence de ce statut; au contraire, le corps apparaît soumis au temps, et à la parure (ἀγλαΐσμα, v. 282) que fut Hermione s'oppose le grisonnement présent de ses cheveux (πολιά, v. 283). Le statut de παρθένος se définit ici comme un manque : ἀνανδρος (v. 283), ἀγαμος, ἀτεκνος (v. 689) sont les adjectifs qui qualifient Hermione. Hélène comme Hermione figurent ainsi le maintien anormal dans un statut destiné à être dépassé, ceci cependant selon des modalités opposées; la beauté de la première menace le caractère définitif du passage constitué par le mariage en la destinant à une pluralité d'unions; la seconde au contraire, privée de ses parents et risquant la perte de sa beauté, est menacée par l'absence de mariage. Mère et fille définissent ainsi une polarité entre menace d'excès et menace de manque, la seconde résultant de la première²⁶.

Cette polarité était d'ailleurs esquissée dès le prologue, dans la présentation d'un autre duo de mère et de fille : Psamathé et Eidô, l'une et l'autre également qualifiées de παρθένος (v. 6, 10). Alors que la première, mariée à Protée après qu'elle eut abandonné la couche d'Éaque (v. 6-7), se situe du côté d'une pluralité d'unions, Eidô, perdant à l'âge nubile le nom qui disait sa beauté, reste en dehors de toute union. Dans ce second duo de mère et de fille, la pluralité et l'absence d'unions ne sont néanmoins plus de l'ordre de la menace;

²⁴ HDém. 1-20, 406-433; EUR., *Ion*, 887-896; MOSCH., *Eur.*, 63-76, avec C. CALAME, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Roma-Bari, 1992, p. 120-123. Sur la relation entre Hélène et ces modèles, voir par exemple D.M. JUFFRAS, *Helen and Other Victims in Euripides' Helen*, in *Hermes*, 121 (1993), p. 45-57 (p. 45-49).

²⁵ Plutôt que de présenter Hélène concurremment dans le rôle de παρθένος et dans celui de γυνή, l'imagerie attique semble davantage situer la figure d'Hélène au point même de passage d'un statut à l'autre, c'est-à-dire dans le rôle de jeune épousée (νυμφή); voir ici même à ce sujet l'article de C. BRON, « Hélène sur les vases attiques : esclave ou double d'Aphrodite ». Si l'Hélène d'Euripide peut être définie comme νυμφή, ce n'est pas comme jeune épouse, du moins jusqu'à l'arrivée de Ménélas (voir *infra*), mais comme jeune fille qui par sa beauté est prête au mariage. Sur cette ambiguïté du terme νυμφή, voir M. DETIENNE, *Orphée au miel*, in J. LE GOFF & P. NORA (éds), *Faire de l'histoire*, Paris, 1974, III, p. 56-75 (p. 65-66). Sur cet aspect de la figure d'Hélène, voir en outre C. CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, 1977, I, p. 333-350. La beauté comme trait définitoire de la jeune fille prête au mariage se révèle également à Athènes dans la figure rituelle de la canéphore, telle que l'a analysée P. BRULÉ, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Besançon-Paris, 1987, p. 301-302, 306-308.

²⁶ Ce rapport causal était peut-être exprimé par Hélène aux vers 689-690, si l'on accepte la correction proposée par Dindorf puis Hermann : ἀγαμος ἀτεκνος, ὃ πόσι, καταστένει / γάμον ἀγαμον « ἔμον » [αἰσχύνα]; voir DALE, *op. cit.* (21), p. 113 *ad* v. 690; KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 199-200 *ad* v. 689-690.

d'une part parce qu'elles constituent un fait réalisé et définitif; d'autre part parce qu'elles ne souffrent d'aucune valorisation négative : aucun terme ne vient condamner la double union de Psamathé, tandis que l'absence de mariage d'Eidô trouve une résolution positive dans la connaissance et la justice surhumaines qui lui valent le nom de Théonoé²⁷.

Beauté d'Aphrodite

Si, sur le plan humain, la beauté apparaît comme un trait définitoire de la *παρθένος*, sur le plan divin elle est d'abord l'attribut et le mode d'agir d'Aphrodite qui utilise la beauté d'Hélène pour se voir reconnue elle-même comme la plus belle²⁸. Et si la beauté d'Hélène est symbolique d'un prolongement anormal du statut de *παρθένος*, elle est également associée à une extension induite de la sphère d'Aphrodite. Sur ce point, sans doute n'est-ce pas un hasard si Hélène ne cueille que des roses, compte tenu des rapports privilégiés de cette fleur avec Aphrodite²⁹, alors même que Coré cueille diverses espèces dont les valeurs sémantiques ne sont pas univoques, tandis que Créüse se contente de crocus³⁰; dans l'*Europe* de Moschos en revanche (v. 69-76), l'héroïne, à l'instar d'Hélène, ne cueille que des roses et brille de ce fait parmi ses compagnes, comme Aphrodite parmi les Charites, frappant ainsi la vue de Zeus. De plus, dans ces roses cueillies pour une déesse, Athéna, qui se tient résolument à l'écart de la sphère d'Aphrodite, peut-être y a-t-il l'indice d'un débordement du domaine de la seconde qui vient contaminer les honneurs rendus à la première.

Ce déséquilibre qu'instaure Aphrodite, Hélène en rend compte de la façon la plus explicite lorsqu'elle déplore que la déesse ne respecte pas la juste mesure (*μέτριον*, v. 1105). Dans cet excès, Aphrodite se montre « insatiable en maux » (*ἄπληστος κακῶν*, v. 1102) après avoir été qualifiée de *πολύκτονος* (v. 238), « meurtrière d'un grand nombre »³¹. De façon plus frappante, Hélène déclare que les dons qu'elle a reçus de Cypris, ou le don que Cypris a fait de sa personne³², ont donné naissance (*ἔτεκε*) à beaucoup de sang et à beaucoup de larmes (v. 363-364); il y a ici un oxymore qui vient souligner le pervertissement et l'inversion d'une fonction, l'enfantement, qui entre pour une part dans le domaine d'Aphrodite. De manière également paradoxale, par les

²⁷ Théonoé possède en elle un sanctuaire de la justice (v. 1002) et l'on a pu voir en elle une figure d'Athéna; voir à cet égard D. SANSONE, *Theonoe and Theoclymenus*, in *SO*, 60 (1985), p. 17-36 (p. 18-19).

²⁸ Sur les rapports entre Hélène et Aphrodite dans l'imagerie attique, voir C. BRON, *art. cit.* (n. 25).

²⁹ Voir CALAME, *op. cit.* (n. 24), p. 200 n. 18.

³⁰ Voir N.J. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974, p. 140-144 *ad v.* 6 sq.

³¹ Précédemment Hélène s'est appliquée à elle-même ce qualificatif (v. 198).

³² Sur ces deux possibilités de traduction, voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 115 *ad v.* 363-364.

morts dont elle est responsable, Aphrodite vient détruire la beauté des femmes qui dans le deuil coupent leur chevelure et infligent à leur visage des blessures sanglantes (v. 363-374; cf. v. 1124).

Douceur d'Aphrodite

« Si tu étais mesurée – certes par ailleurs tu es la plus douce des divinités, je ne le conteste pas »³³. Si, dans ces deux vers qui concluent l'intervention d'Hélène auprès d'Aphrodite (v. 1097-1106), la protase à l'irréel dénie à la déesse toute mesure, c'est pourtant sur le mode réel, avec une nuance concessive (γϵ), que l'apodose lui reconnaît une action bénéfique. Il y a ainsi sur le plan syntaxique une forme d'anacolithe qui introduit une contradiction ou une ambiguïté sur le plan sémantique³⁴. La dénonciation de l'action destructrice d'Aphrodite se trouve interrompue par la reconnaissance soudaine de sa douceur.

Cette reconnaissance intervient au terme d'un épisode qui a vu les retrouvailles d'Hélène et Ménélas. À cette occasion, le serviteur attaché à leur maison³⁵ a entonné l'hyménée qu'il chantait durant le cortège nuptial conduisant Hélène, aux côtés de Ménélas, de sa maison natale vers celle de son nouvel époux (v. 722-725). Sans doute n'est-ce pas un hasard si c'est ce moment précis du rituel du mariage qui est rappelé, dans la mesure où il semble préfigurer le passage que Ménélas et Hélène devront accomplir sous peu : de même que dans le passé, par la cérémonie nuptiale, le roi spartiate a enlevé Hélène de sa maison natale pour la conduire chez lui, de même, pour en faire à nouveau sa femme, devra-t-il l'enlever de l'Égypte pour la reconduire jusqu'à Sparte. Du point de vue de l'intrigue, ce passage ne sera néanmoins possible qu'à travers un stratagème par lequel Hélène, feignant le deuil de son mari prétendument mort noyé, devra être autorisée par le fils de Protée, Théoclymène, à partir en mer pour accomplir un simulacre de rituel funéraire. Dans ce deuil feint, Hélène devra également faire le deuil de sa beauté, en coupant sa chevelure, en s'habillant de noir, en faisant couler sur ses joues le sang et les larmes (v. 1053-1054, 1087-1089, 1186-1190, 1419). Cet abandon de la beauté, comme condition de la fuite d'Égypte vers Sparte, confirme l'interprétation de celle-ci comme reproduction du rite nuptial initial, dans la mesure où l'abandon de la beauté peut être interprété comme abandon du statut de *παρθένος* et comme une forme de mort à soi-même symbolique du

³³ εἰ δ' ἦσθα μετρία, τὰλλα γ' ἠδίστη θεῶν / πέφυκας ἀνθρώποισιν ὄγκῳ ἄλλως λέγω (v. 1105-1106).

³⁴ Voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 275 ad v. 1102-1106. Sur ce visage positif d'Aphrodite qui s'esquisse ici, avant d'être pleinement reconnu dans le deuxième *stasimon*, voir WOLFF, *art. cit.* (n. 17), p. 62-63, 71.

³⁵ Sur le statut de ce personnage, *therapôn* plutôt qu'*aggelos*, voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 167-168 ad 597-760.

passage qu'accomplit la femme dans le mariage³⁶; de παρθένος, Hélène redevient νυμφή, jeune épouse, avant de retrouver son statut de γυνή.

La réussite de la fuite dépend d'abord du bon vouloir d'Aphrodite (v. 884-886, 1024-1025, 1097-1098) et si celle-ci peut être reconnue comme douce par Hélène, sans doute est-ce d'abord dans l'espoir qu'elle permettra ce qui constitue un rétablissement du lien matrimonial. La crise qui se situait dans le maintien d'Hélène dans un statut de quasi παρθένος et dans la place excessive assumée par Aphrodite se résoudra donc dans le renouvellement du mariage et dans l'intégration d'Aphrodite dans cette finalité matrimoniale.

Beauté et rites féminins

Ce sont cette crise et sa résolution qui, selon mon hypothèse, seront traduites en termes rituels dans le deuxième *stasimon* de la pièce, qui propose une transposition du récit de l'*Hymne homérique à Déméter* fondée notamment sur la substitution de la figure de la Mère des dieux à celle de la déesse céréalière. Les premières strophe et antistrophe ainsi que la seconde strophe constituent un récit décomposable en trois phases. La première strophe nous décrit la quête par la Mère de sa fille enlevée hors des chœurs de παρθένοι (v. 1312-1313). Il s'agit donc d'un programme d'appropriation qui répond à un programme de dépossession dont le sujet n'est pas mentionné³⁷. Peut-être est-ce que l'identité du ravisseur est connue de tous; pour ma part, je préfère prendre acte de ce silence et prêter plutôt attention au seul adjectif qui qualifie les modalités du rapt : δόλιος (v. 1322). Cet adjectif est présent dans le prologue déjà, pour désigner les faveurs que Zeus obtient de Léda en prenant l'apparence d'un cygne poursuivi par un aigle (v. 17-21). Ce stratagème peut sans doute être rangé au nombre des δόλια έξευρήματα qu'Hélène attribue à Aphrodite (v. 1103) qualifiée elle-même par l'héroïne de δόλιος (v. 238)³⁸. Ainsi la désignation du rapt de la fille de Meter contient-elle vraisemblablement une allusion à l'action d'Aphrodite qui, si elle n'est pas sujet de l'action, en est l'inspiratrice (destinateur) ou l'auxiliaire (adjuvant)³⁹. Il est de ce point de vue significatif que la Mère, dans la quête de sa fille, reçoive l'appui de deux déesses, Artémis et Athéna, qui se situent résolument à l'écart du domaine d'Aphrodite (1314a-1316).

³⁶ Voir à cet égard en particulier l'interprétation de FOLEY, *art. cit.* (n. 17), p. 134-140. Sur la fuite d'Égypte comme reproduction du rite nuptial initial, voir déjà WOLFF, *art. cit.* (n. 17), p. 66-67.

³⁷ Dans cette analyse narrative très sommaire, j'utilise certains des concepts définis par A.J. GREIMAS, J. COURTÈS, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979.

³⁸ L'adjectif désigne encore l'étoile que fait briller Nauplios pour attirer contre les rochers Caphérées et les rivages escarpés les navires grecs rentrant de Troie (v. 1126-1131).

³⁹ Ainsi KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II p. 346 *ad v.* 1321-1322, avec les parallèles mentionnés p. 342-343 *ad v.* 1314a-1318.

Dans son programme d'appropriation, Meter semble trouver un opposant en Zeus, si l'on accepte de suppléer le nom du dieu dans la lacune présente entre les vers 1317 et 1318⁴⁰. En tous les cas, le début de la première antistrophe dit l'échec de la quête de Meter (v. 1319-1322) qui dans son deuil s'isole au sommet du Mont Ida, dans un espace de neige, de rochers et de fourrés (v. 1323-1326), dont la stérilité annonce le contenu de la phase narrative suivante. À la dépossession dont elle a été victime, la Mère répond en effet par une dépossession aux dimensions cosmiques : par la stérilité des terres qu'elle provoque, elle prive de vie les humains et les troupeaux (v. 1327-1332) et, par voie de conséquence, elle prive de sacrifices les dieux (v. 1333-1335).

Face à cette situation de manque, Zeus, dans la seconde strophe, se fait destinataire d'un programme qui vise à déposséder Meter de sa colère (v. 1339-1340, 1342-1344) et dont les exécutants seront les Charites, les Muses et surtout Aphrodite. À cet égard, si ce sont les premières qui sont instituées comme sujet par le discours direct de Zeus (v. 1341-1345), seule en définitive l'action de Cypris est relatée, qui fait retentir pour la première fois le τύμπανον (v. 1346-1349)⁴¹. Cette intervention de la déesse reçoit sa sanction dans le sourire de la Mère qui répond aux rythmes du τύμπανον par le son de l'αυλός (v. 1349-1352).

Si l'adjectif δόλιος faisait allusion à la responsabilité d'Aphrodite dans le déclenchement de la crise, c'est donc à cette même déesse qu'il revient d'apporter une solution. Le τύμπανον dont s'empare la déesse de l'amour répond au son des crotales qui, dans la première strophe (v. 1308-1309), accompagnait le cortège de Meter et c'est donc à ce cortège qu'Aphrodite, par le jeu des percussions, s'intègre. Mais il y a plus, car le τύμπανον fait véritablement figure d'instrument privilégié de la Mère⁴². Or, dans la version que nous livre ici le chœur, c'est à Aphrodite qu'il revient de faire retentir cet instrument pour la première fois (πρώτα, v. 1348), et dans ce πρώτον εὖρημα, c'est à Cypris qu'il revient de conférer à Meter l'un de ses attributs majeurs⁴³.

La seconde antistrophe marque un retour à la situation d'énonciation représentée dans le drame, avec la réintroduction de verbes à la deuxième personne (ἐπύρωσας, v. 1354, ἔχεις, v. 1355, ἦρχεις, v. 1368) et d'un vocatif (ὦ παῖ v. 1356) par lequel le chœur s'adresse très probablement à Hélène⁴⁴.

⁴⁰ «Ζεὺς ὁ παντάρχης ἐδράνων» Wilamowitz (παντόπτας Diggle).

⁴¹ Sur les difficultés que pose le syntagme χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν (v. 1346) comme désignation du son du τύμπανον, voir KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 352-353 *ad v.* 1346-1349.

⁴² Voir HDT., IV, 76; PIND., fr. 70b, 9-10 Maehler; *Hhom.*, 14, 3-4; EUR., *Bacc.*, 58-59, fr. 586 Nauck²; DIOG. ATH., 45 F 1, 1-4 Snell; *PMG Adesp.*, fr. 935, 9-14 Page; *Anth. Pal.*, VI, 51, 217, 218, 219, 220; STRABON, X, 3, 15; JAMBL., *Myst.*, III, 9.

⁴³ Autre version de ce πρώτον *heurêma*, voir EUR., *Bacc.*, 120-134.

⁴⁴ La désignation d'Hélène comme une παῖς ne pose pas de difficultés dans la mesure où elle ne qualifie peut-être pas tant la figure d'Hélène que la relation d'ascendance et d'autorité du chœur par rapport à l'héroïne; voir les parallèles donnés par KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), p. 355 *ad v.* 1355-1357, et notamment EUR., *Hipp.*, 141, où le chœur interpelle Phèdre par le terme κορή. Ajoutons que

Malgré l'état irrémédiablement corrompu du début et de la fin de l'antistrophe, celle-ci semble s'articuler en trois parties : une première contient une accusation à l'encontre d'Hélène qui aurait provoqué la colère de Meter en négligeant des rites en son honneur (v. 1353-1357); dans un deuxième temps, le chœur célèbre la puissance de ces rites (μέγα δύνатаι, v. 1358), en les associant voire en les identifiant à des rites dionysiaques orgiastiques (v. 1358-1365)⁴⁵; enfin, une nouvelle accusation semble être lancée contre Hélène, coupable de s'être vantée de sa seule beauté (v. 1368)⁴⁶.

De ce retour à la situation d'énonciation, on attend qu'il vienne inscrire le récit qui précède dans une visée pragmatique, qu'il en indique donc la morale et la pertinence pour la situation présente du drame⁴⁷. Entre cette seconde antistrophe et le début du *stasimon*, il est un élément commun : la colère de Meter (ὄργη, v. 1340, μῆνις, v. 1355). Ceci doit nous inciter à mettre en parallèle les causes de cette colère : d'un côté l'enlèvement de la fille de la déesse, inspiré ou appuyé par Aphrodite, de l'autre un manquement d'Hélène à l'égard des rites de Meter, qui semble lié à une attention excessive portée à

le terme παῖς, dans son acception non plus relationnelle ou filiale mais absolue, connaît une extension suffisamment large pour pouvoir être appliquée à une figure de παρθένος; pour une analyse du terme, voir M. GOLDEN, Pais, « Child » and « Slave », in *AC*, 54 (1985), p. 91-104. D'autres hypothèses relatives à l'identité du destinataire sont mentionnées et réfutées par KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II p. 355 *ad v.* 1355-1357; voir encore H. ROHDICH, *Der Groll der Grossen Mutter*, in *A&A*, 35 (1989), p. 39-53, qui, dans une interprétation cohérente mais dont l'abstraction ne convainc pas, suppose que la destinataire est Théonoé.

⁴⁵ Sur pareille assimilation, voir G. SFAMENI-GASPARRO, *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*, Leiden 1985, p. 9-19.

⁴⁶ Malgré la corruption des vers 1366-67, KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 358-359 *ad loc.*, a émis l'hypothèse qu'ils pourraient contenir une comparaison entre la beauté d'Hélène et l'éclat de la lune (cf. SAPPHO, fr. 96, 6-11 Voigt; *HApbr.*, 89-90; PLUT., *Amator.*, 766b). Cette hypothèse pourrait être appuyée par la possibilité d'un jeu de mot entre le nom de l'héroïne, Ἑλένη, et le nom de l'astre, σελάνα. Les accusations du chœur ont pu sembler en contradiction par rapport à l'attitude d'Hélène qui tout au long de la pièce dénonce les effets funestes de sa beauté; c'est toutefois oublier que ces griefs, présents dans des formes verbales au passé (ἐπίρωσας, ἤρχεις), concernent des faits antérieurs à la situation représentée dans le drame. Il est néanmoins certain que cette seconde antistrophe remet en cause l'image de l'héroïne et témoigne de la difficulté à conserver jusqu'au bout une Hélène au-dessus de tout soupçon; voir à cet égard AUSTIN, *op. cit.* (n. 10), p. 17, 179-183 (qui cependant voit dans ce passage, sans raison apparente, une interpolation), ainsi que les remarques conclusives de la présente étude.

⁴⁷ Les diverses tentatives interprétatives qui n'ont pas voulu se résoudre à considérer ce *stasimon* comme un simple intermède (*embolimon*) ont privilégié une relation entre Hélène et « Coré », entre Théoclymène et Hadès, entre l'Égypte et les Enfers; ainsi PIPPIN, *art. cit.* (n. 7), p. 156; F. JESI, *L'Egitto infero nell' Elena di Euripide*, in *Aegyptus*, 45 (1965), p. 56-69; SEGAL, *art. cit.* (n. 7), p. 233-234; WOLFF, *art. cit.* (n. 17), p. 63-64; D.B. ROBINSON, *Helen and Persephone, Sparta and Demeter. The « Demeter Ode » in Euripides' Helen*, in G.W. BOWERSOCK, W. BURKERT, M.C.J. PUTNAM (éds), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox*, Berlin, 1979, p. 162-172 (p. 164-166); G. CERRI, *Le message dionysiaque dans l'Hélène d'Euripide*, in *CGITA*, 3 (1987), p. 197-216 (p. 208-209). Si, comme je l'ai souligné, Hélène possède bien les traits d'une παρθένος, son assimilation avec la fille de Meter pose néanmoins problème dans le cadre de cette ode, car si l'une est victime, l'autre au contraire apparaît comme futive. Quant aux parallèles Théoclymène / Hadès, Égypte / Enfers, ils ne me semblent pas pertinents pour l'interprétation de l'ode, dès lors que précisément ni Hadès ni les Enfers ne font ici l'objet d'aucune mention ou allusion.

sa beauté. Ce parallélisme nous renvoie au parallélisme déjà observé précédemment entre une action d'Aphrodite et une beauté d'Hélène qui l'une et l'autre dépassent la juste mesure et ne se situent plus à leur juste place.

Comme nous l'avons vu, c'est Aphrodite qui vient apporter une réponse à la colère de Meter en faisant retentir le τύμπανον. Cet emploi des percussions, caractéristique des pratiques orgiastiques⁴⁸, doit naturellement être mis en parallèle avec les rites évoqués dans la seconde antistrophe et peut être interprété comme leur *aitton*. À la différence d'Aphrodite néanmoins, Hélène n'a pas su apaiser la colère de la Mère en se livrant comme il convient à ces rites. Plus précisément, alors qu'Aphrodite, qualifiée de καλλιστα (v. 1348), a su concilier sa beauté avec un ralliement à Meter, dans le cas d'Hélène en revanche, c'est précisément sa beauté qui semble avoir fait obstacle à sa participation aux rites de la déesse. Pour saisir le sens de la solution apportée par Aphrodite et de la faute commise par Hélène, il faut s'interroger sur le sens des rites célébrés pour Meter, ou plus précisément sur le sens qu'Euripide semble leur conférer dans cette ode, et sur la relation problématique qu'ils semblent entretenir avec la beauté. Je ferai l'hypothèse que les rites évoqués ici constituent une forme de synthèse (poétique) entre deux types de rituels féminins : les Thesmophories en l'honneur de Déméter d'une part, les rituels ménadiques célébrés pour Dionysos d'autre part.

Si le mythe de Déméter et Coré sert d'*aitton* au culte éleusinien, certains de ses épisodes sont également associés aux Thesmophories et si les interprètes, lorsqu'il s'est agi d'éclairer la réalité culturelle sous-jacente au *stasimon*, ont privilégié les éléments témoignant d'un syncrétisme entre Meter et la Déméter éleusinienne, il conviendrait de se demander si l'intervention d'Aphrodite ne fait pas davantage sens dans le cadre d'une assimilation avec la Déméter des Thesmophories⁴⁹. Rappelons tout au moins que le troisième et dernier jour du festival, consacré à Kalligeneia, « Belle Naissance », figure iden-

⁴⁸ STRABON, X, 3, 7 et 15; JAMBL., *Myst.*, III, 9. Contrairement à ROHDICH, *art. cit.* (n. 44), je doute que ce soit la musique et l'art en tant que tels qui sont en jeu dans cette ode. La solution à la crise provient d'un certain type de musique lié à un certain type de rituels, dont la signification doit être explorée sans tomber dans des généralités qui conduisent à en faire le symbole de la vie « in seiner naturwüchsigen Vitalität, der strotzenden Kraft seiner Triebe und Bedürfnisse » (p. 50).

⁴⁹ Les éléments de syncrétisme entre Meter et la Déméter éleusinienne sont analysés par KANNICHT, *op. cit.* (n. 7), II, p. 329-330; G. SFAMENI-GASPARRO, *Connotazione metroache di Demetra nel coro dell'Elena* (v. 1301-65), in M.B. DE BOER, T.A. EDWARDS (éds), *Hommages à M.J. Vermaseren*, Leiden, 1978, p. 1148-1187 (p. 1179-1187); G. CERRI, *La Madre degli dei nell'Elena di Euripide. Tragedia e rituale*, in *QS*, 18 (1983), p. 155-195. K. CLINTON, *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm, 1992, p. 28-37, 96-99, a soutenu que deux épisodes centraux de l'*Hymne homérique à Déméter*, et notamment ceux qui concernent Iambé et Démophon, ne reflétaient pas le mythe cultuel des Mystères éleusiniens, mais un *aitton* des Thesmophories; sur les rapports entre Mystères d'Éleusis et Thesmophories, voir *ibid.*, p. 60-63, et, plus spécifiquement, sur les rapports dans la pratique culturelle entre les Mystères et la version éleusinienne des Thesmophories, voir les hypothèses présentées par le même auteur, dans *Sacrifice at the Eleusintian Mysteries*, in R. HÄGG, N. MARINATOS, G.C. NORDQUIST (éds), *Early Greek Cult Practice*, Stockholm, 1988, p. 69-80. Je remercie V. Pirenne-Delforge d'avoir attiré mon attention sur ces deux études.

tifiée de multiples façons⁵⁰, vient résoudre la crise qui s'exprime au deuxième jour dans le jeûne des femmes, rappel probable de la douleur de Déméter privée de sa fille, et dans l'emploi de plantes aux vertus antiaphrodisiaques qui marque précisément le rejet d'Aphrodite⁵¹. À cette conclusion du festival qui met un terme au jeûne des femmes tout en étant promesse de belles récoltes et de beaux enfants, pourrait répondre dans notre *stasimon* l'intervention d'Aphrodite qui, en mettant un terme à la colère de Meter, ouvre la perspective d'une reprise du cycle de la vie et dont la beauté peut constituer à cet égard la promesse d'une belle progéniture. De ce point de vue, le *τύμπανον* dont s'empare Aphrodite à cette occasion est peut-être également significatif. Dans les premiers vers de la *Lysistrata* (v. 1-3), Aristophane fait en effet allusion à des rituels féminins célébrés au Cap Colias en l'honneur d'Aphrodite Colias et de Genetyllis⁵², et qui semblent notamment caractérisés par l'emploi des *τύμπανα*. Or, le nom même de Genetyllis, qu'il désigne une déesse ou un groupe de déesses – dans ce cas les Genetyllides – autonome mais étroitement lié à l'Aphrodite Colias, comme semble ici l'indiquer Aristophane, ou qu'il s'agisse d'une épithète de cette dernière, suffit à suggérer le rôle attribué à celle qui le porte dans le domaine de la fécondité et de l'enfantement. Notons encore que c'est précisément au Cap Colias qu'avaient lieu les Thesmophories d'Halimous, un jour avant le début des Thesmophories urbaines⁵³. L'Aphrodite au *τύμπανον*, celle du Cap Colias comme celle du *stasimon*, m'apparaît ainsi comme une Aphrodite dont l'action et la beauté seraient intégrées dans une finalité qui est celle de l'enfantement⁵⁴. Dès lors et à l'inverse, la beauté

⁵⁰ Déméter elle-même, prêtresse ou suivante de la déesse : HESYCH., s.v. *Kalligeneia*, k470 Latte; nourrice de Déméter : ARISTOPH., fr. 331 Kassel-Austin; fille de Déméter et Zeus : PHOT., s.v. *Kalligeneta*; divinité associée : schol. ad ARISTOPH., *Thesm.*, 298; Terre : APOLLOD., 244 F 141 Jacoby (contredit par HESYCH. loc. cit.).

⁵¹ Le lien entre le jeûne des Thesmophories et le deuil de Déméter, qui s'exprime également par la privation de nourriture (*HDém.*, 197-201), n'est pas établi explicitement dans les textes anciens; voir néanmoins PLUT., *Is. et Os.*, 69, 378e, *Dem.*, 30, 5, et M. DETIENNE, *Les jardins d'Adonis*, Paris, 1972 (1989²), p. 155-156; W. BURKERT, *Greek Religion*, Cambridge (Mass.), 1985, p. 243; H.W. PARKE, *Festivals of the Athentians*, London, 1977, p. 86. Emploi de plantes anti-aphrodisiaques : ÉLIEN, *Nat. An.*, IX, 26; PLINE, *Hist. nat.*, XXIV, 59; DIOSC., I, 103, avec DETIENNE, *op. cit.*, p. 153-154; cet usage n'est toutefois pas spécifiquement associé au jour de la *νηστεία*.

⁵² Si l'on conserve la leçon du manuscrit ἡ πὶ Κωλιᾶδ' ἢ ὁ Γενετυλλίδος (sans la correction de Wilamowitz : Κωλιᾶδ' εἰς), ce sont bien les deux divinités qui sont mentionnées.

⁵³ Sur l'Aphrodite Colias et Genetyllis, voir V. PIRENNE-DELFORGE, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes-Liège, 1994, p. 76-78, cf. p. 426-427.

⁵⁴ L'association rituelle entre Aphrodite et le *τύμπανον* pourrait encore trouver confirmation dans l'imagerie attique; voir notamment : Londres, Brit. Mus. E 714, *LIMC*, s.v. Aphrodite n° 46; München, Staatl. Antikenslg. V. I. 2264, *LIMC ibid.* n° 52; Paris, Louvres MNB 2110, *ARV²* 1314/14, *LIMC ibid.* n° 1360 (voir L. BURN, *The Meidias Painter*, Oxford, 1987, p. 29-30, fig. 16a-c); Stuttgart, KAS 129, *CVA Stuttgart* 1, 31, 15-18; Paris, Louvres CA 1890, *ARV²* 1326/68 (voir BURN, *op. cit.*, p. 85-86, fig. 51c). Je remercie Daniela Castaldo (Université de Lausanne), à qui je dois de connaître ces vases.

d'Hélène ferait obstacle à sa participation aux rites de Meter dans la mesure où elle est une beauté de παρθένος, orientée vers la séduction⁵⁵.

À côté de cette composante thesmophorique, les pratiques rituelles évoquées dans le *stasimon* sont dotées d'un caractère orgiastique et ménadique incontestable; notons ainsi que le τύμπανον, dont j'ai souligné le rôle fondateur, se présente dès son apparition dans l'imagerie attique, vers 440-435, comme l'instrument des ménades par excellence. Le ménadisme, quant à la réalité culturelle qu'il recouvre et quant à sa signification, est assurément un objet de discussions dans lesquelles il est impossible d'entrer ici⁵⁶. Il suffira de considérer que la femme devenue bacchante quitte son οἶκος, c'est-à-dire le joug matrimonial ou le joug paternel – car les παρθένοι sont également susceptibles de participer à ces rites⁵⁷ – pour rejoindre un espace à caractère sauvage dans lequel, au cours d'un processus conduisant à la possession, elle fera l'expérience directe de la présence de Dionysos. Cette expérience religieuse est dotée d'une dimension érotique ou sexuelle, réelle ou projetée par l'imagination masculine, assumée ou objet de résistance, qui repose sur le contact avec le dieu mais aussi avec les satyres⁵⁸. Arrêtons-nous pour notre part aux paroles d'Hélène lorsque, sans l'avoir encore reconnu, elle aperçoit Ménélas au sortir de son naufrage sur le rivage égyptien :

οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ
τάφωι ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις
μορφὴν ὄδ' ἐστὶν ὅς με θηρᾶται λαβεῖν (v. 543-545).

Comme une pouliche à la course rapide ou une bacchante sous l'emprise du dieu, courons vers la sépulture; voici quelqu'un à l'aspect sauvage qui cherche à me saisir !

Si la comparaison avec une bacchante porte sur la rapidité, elle est également liée à la perception d'une menace d'ordre sexuel et, de ce point de vue, Ménélas, « à l'aspect sauvage », n'est pas loin d'être perçu comme un satyre !

⁵⁵ Cf. v. 304-305, dans lesquels Hélène opère une distinction entre sa propre beauté, funeste, et celle des autres femmes, garantie de bonheur.

⁵⁶ L'examen le plus rigoureux des sources relatives au ménadisme rituel nous est proposé par A. HENRICH, *Greek Maenadism from Olympia to Messalina*, in *HSPb*, 82 (1978), p. 121-160. Pour une tentative de restitution de l'expérience ménadique, voir J. BREMMER, *Greek Maenadism Reconsidered*, in *ZPE*, 55 (1984), p. 267-286. Sur le sens et la fonction de ses rites, voir en particulier F.I. ZEITLIN, *Cultic models of Female. Rites of Dionysos and Demeter*, in *Arctusa*, 15 (1982), p. 129-157 (p. 133-138); R. SEAFORD, *The Eleventh Ode of Bacchylide. Hera, Artemis and the Absence of Dionysos*, in *JHS*, 107 (1988), p. 106-130 (p. 124-130); *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994, p. 257-262, 301-311.

⁵⁷ Voir les références données par SEAFORD, *art. cit.* (n. 56), p. 126 n. 70.

⁵⁸ Pour une analyse des aspects érotiques et sexuels dans l'imagerie, voir, en des sens opposés, E. KEULS, *Male-Female Interaction in Fifth Century Dionysiac Ritual as Shown in Attic Vase Painting*, in *ZPE*, 55 (1984), p. 287-290, et C. BÉRARD, *Phantasmagorie érotique dans l'orgiasme dionysiaque*, in *Kernos*, 5 (1992), p. 13-26.

S'il y a paradoxe, voire effet comique, c'est que le satyre en question n'est autre que le mari légitime d'Hélène. De fait, présumée ou réelle, menaçante ou valorisée, l'expérience érotique au sein du thiasse s'oppose en tous les cas au lien matrimonial et marque une rupture momentanée de celui-ci; rupture momentanée parce que ritualisée et qui ne fait donc que préparer le retour de la femme au sein de l'οἶκος.

Pourquoi dès lors la beauté d'Hélène constituerait-elle un obstacle à sa participation à pareils rites ? G. Cerri a proposé une réponse qui se situe sur le plan de l'éthique orchestrique : la violence gestuelle présente dans les danses bacchiques s'opposerait à l'εὐσχημοσύνη et au κόσμος visés par les autres pratiques chorégraphiques et donc à la beauté⁵⁹. Pour ma part, j'avancerai l'hypothèse suivante : alors que les rituels ménadiques offrent un cadre pour une rupture provisoire du lien matrimonial qui au bout du compte sera réaffirmé, la beauté de παρθένος d'Hélène constitue une menace permanente et non maîtrisable à l'encontre de ce lien, dont témoigne précisément sa présence en Égypte, très loin de son οἶκος spartiate.

La colère de Meter suscitée par Hélène ne reçoit pas d'apaisement dans la seconde antistrophe du *stasimon*. Le déséquilibre ainsi ouvert recevra néanmoins sa résolution dans l'action dramatique elle-même, avec la fuite d'Hélène et de Ménélas vers Sparte et le rétablissement de l'héroïne dans son rôle d'épouse et de mère. Sur la pérennité de ce rétablissement, le doute n'est certes pas interdit. Dans le troisième *stasimon*, le chœur n'imagine-t-il pas qu'Hélène, à son arrivée à Sparte, rejoindra en premier lieu les Leucippides, figures qualifiées ici de κόραι (v. 1465-1467), soit sur les rives de l'Eurotas, soit devant le temple d'Athéna Chalkioikos, lieu même de son enlèvement ?⁶⁰ Tout dès lors ne serait-il pas susceptible de se reproduire ? On a voulu faire de l'Hélène d'Euripide le modèle de l'épouse fidèle et vertueuse⁶¹. Qu'elle soit dans la tragédie d'Euripide fidèle à Ménélas et qu'elle résiste aux initiatives de Théoclymène, c'est un fait; qu'elle puisse jamais servir de modèle à cet égard, j'en doute. Car, par sa beauté même, Hélène toujours demeure une figure ambiguë et suspecte.

De ce point de vue, il vaut la peine de s'arrêter en conclusion aux paroles qu'Électre, dans l'*Oreste*, adresse au public à propos d'Hélène :

ᾠ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὡς μέγ' εἶ κακὸν,
 [σωτήριόν τε τοῖς καλῶς κεκτημένοις]
 ἴδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,
 σφύουσα κάλλος· ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή (v. 126-129).

⁵⁹ CERRI, *art. cit.* (n. 47), p. 205-207.

⁶⁰ Sur la figure ambiguë des Leucippides, voir CALAME, *op. cit.* (n. 25), I, p. 323-333.

⁶¹ Ainsi p. ex. DES BOUVRIE, *op. cit.* (n. 13), p. 289-313.

Ô nature, quel grand fléau tu es parmi les hommes ! [...] Voyez en effet : elle n'a coupé que la pointe de ses cheveux pour préserver sa beauté; c'est la femme d'antan.

Hélène se voit ainsi attribuer une φύσις qui la rend pareille à elle-même au fil du temps; l'Hélène présente n'est autre que l'Hélène d'antan; cette permanence est ici définie comme une attitude : une attention excessive portée à sa beauté qui, dans le cas présent, l'empêche de porter les signes physiques du deuil de sa sœur, Clytemnestre, en coupant plus que l'extrémité de sa chevelure. Cette φύσις peut être interprétée sur un double plan; elle constitue d'abord une donnée de la biographie d'Hélène et à cet égard la πάλαι γυνή désigne l'Hélène d'avant la Guerre de Troie. Mais cette référence à la φύσις peut être comprise également comme une façon de définir la vraie Hélène au-delà des diverses versions de son mythe. Dans cette perspective la πάλαι γυνή fait écho à la καινή 'Ελένη, la nouvelle Hélène, qui dans les *Thesmophories* d'Aristophane (v. 850) désignait l'Hélène égyptienne d'Euripide. À l'inverse de la πάλαι γυνή, la nouvelle Hélène souligne à plus d'une reprise le caractère funeste de sa beauté⁶², et elle n'hésite pas à la sacrifier, lorsqu'il s'agit de simuler le deuil de Ménélas, en coupant sa chevelure, en faisant couler sur ses joues le sang et les larmes⁶³. Or, rétrospectivement, Électre vient suggérer qu'une telle attitude ne saurait correspondre à la vraie nature d'Hélène qui, dans le deuil réel de sa sœur, ne consent à couper que la pointe de ses cheveux.

À vrai dire peut-être n'avions-nous pas besoin d'Électre pour avoir quelques doutes; parce que précisément les signes physiques du deuil affichés par la nouvelle Hélène ne sont qu'une mise en scène, une illusion destinée à tromper Théoklymène; parce que, comme nous l'avons vu, les griefs qu'Électre formule à l'endroit d'Hélène sont déjà ceux qui surgissent au terme du deuxième *stasimon* de la tragédie égyptienne, lorsque le chœur reproche à l'héroïne de s'être vanté de sa seule beauté. Derrière la nouvelle Hélène se profilerait ainsi l'ancienne Hélène, derrière les apparences la vraie nature. Dans la tragédie de 412, l'εἰδωλον, le fantôme de l'héroïne, n'était peut-être pas là où on le croyait !⁶⁴

Pierre VCELKE

Université de Lausanne
Section des sciences de l'Antiquité
BFSH 2 – 4014
CH – 1015 LAUSANNE

⁶² Voir n. 17.

⁶³ V. 1053-54, 1087-1089, 1186-1190, 1419.

⁶⁴ Voir à cet égard les remarques de LORAU, *art. cit.* (n. 5), p. 250-251.