

Loxias

Pour citer cet article :

Pierre Voelke,
" Médée dans l'éther athénien ",
Loxias, Loxias 45.,
mis en ligne le 28 avril 2014.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7751>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Médée dans l'éther athénien

Pierre Voelke

Pierre Voelke est maître d'enseignement et de recherche en langue et littérature grecques à l'Université de Lausanne. Il a publié *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante Editori, 2001, ainsi que plusieurs articles consacrés au théâtre athénien, parmi lesquels « Beauté d'Hélène et rituels féminins dans l'*Hélène* d'Euripide » (*Kernos* 9, 1996), « Euripide, héros et poète comique. À propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane » (*Études de lettres* 4, 2004), et en dernier lieu « Les failles de la κοσμιότης dans la *Samienne* de Ménandre » (*Revue de philologie* 86/1, 2012, à paraître).

L'article appréhende la dimension aérienne dans la *Médée* d'Euripide, à travers une analyse de l'*exodos* et du troisième *stasimon*. Dans l'*exodos* se joue un mouvement ascensionnel dans lequel Médée accède à une sphère divine, sans pour autant se confondre avec une divinité *ex machina*. Le sens de ce mouvement vertical est interprété à la lumière du troisième *stasimon* qui dessine l'image paradoxale d'un peuple autochtone marchant dans l'éther immatériel et se nourrissant d'une denrée elle-même immatérielle, le savoir poétique. À travers le mouvement vertical qui clôt la pièce, Médée se met ainsi, littéralement, *au niveau* du peuple des Athéniens qu'elle s'apprête à rejoindre. L'article propose en outre une mise en parallèle entre l'image idéalisée d'Athènes dans le troisième *stasimon* de la *Médée* et l'image de l'ancienne Athènes dans le *Timée* et le *Critias* de Platon.

Médée, éther, autochtonie, *mêkhanê*

1. Médée, divinité *ex machina* ?

Le début de l'*exodos* de la *Médée* est marqué par l'entrée précipitée de Jason, à la recherche de celle qui vient de causer la mort de sa nouvelle épouse et du père de celle-ci, Créon ; pour échapper au châtime, l'alternative qui s'offre à Médée est la suivante (vv. 1296-1297) : soit se cacher sous terre, soit s'envoler dans les profondeurs de l'éther (αἰθέρος βάθος). Toutefois, Jason s'empresse d'ajouter que son souci premier n'est pas tant Médée que ses enfants ; c'est en effet sur eux que la famille royale pourrait être tentée d'assouvir son désir de vengeance (vv. 1300-1305). Si Euripide fait peut-être ici allusion à une autre version de la légende¹, il

¹ De fait, une version de la légende, attribuée à un certain Créophylos et transmise par une scholie à la *Médée* (ad v. 264), indique que les Corinthiens auraient tué les enfants de Médée pour venger le meurtre de Créon commis par leur mère. Les sources antiques mentionnent deux auteurs du nom de Créophylos : le premier est présenté comme un poète contemporain d'Homère, le second comme un historien d'Éphèse du IV^e siècle. Dès lors, on ne peut savoir si Euripide fait ici référence à une tradition antérieure ou s'il suggère simplement une possibilité dans le développement de l'intrigue, qui sera récupérée et exploitée chez des auteurs postérieurs. Voir la discussion et les références chez Donald J.

exacerbe surtout aux yeux des spectateurs la cruauté du sort qui frappe Jason, en mettant en évidence la distance entre ce qu'il considère déjà comme un crime impie (ἄνόσιος φόνος, v. 1305), le meurtre du roi et de sa fille, et un crime bien pire encore, connu du public et dont il va devoir supporter la nouvelle (v. 1309) : le meurtre de ses deux enfants par leur propre mère. En effet, à l'instant où le héros fait son entrée pour sauver ses enfants, ceux-ci sont déjà morts, tués non pas par des proches de la famille royale, mais bien par Médée elle-même.

L'ignorance de Jason relative au sort subi par ses enfants se double d'une illusion quant à la possibilité de se saisir de la meurtrière. En effet, lorsqu'il affirme que Médée ne saurait échapper qu'en se cachant sous terre ou en s'envolant dans l'éther, c'est bien l'impossibilité de la fuite que le héros veut ici signifier². Et lorsqu'il donne l'ordre de faire ouvrir les portes du palais, c'est pour retrouver non seulement ses fils morts, mais aussi celle qu'il pense encore pouvoir châtier (vv. 1314-1315). L'illusion de Jason rejoint celle du chœur, qui l'a encouragé à faire ouvrir les portes (v. 1313), et celle du public qui peut légitimement s'attendre à ce que l'ouverture des portes fasse apparaître les cadavres des enfants, avec la mère infanticide à leurs côtés ; une scène d'intérieur qui pourrait être rendue visible de tous par l'*ekkuklêma*, conformément à l'usage qu'Euripide fera de ce dispositif scénique dans des pièces ultérieures, notamment dans l'*Héraclès* (vv. 1029-1038), lorsqu'il s'agira de faire apparaître une autre figure infanticide, Héraclès lui-même, avec les cadavres de ses enfants et de sa femme³. Dans la *Médée* pourtant, les attentes de Jason et du chœur, comme celles du public, sont prises en défaut : point de portes ouvertes, point d'*ekkuklêma*, mais une voix venue du haut, celle de Médée, qui vient signifier à Jason l'inutilité de ses efforts pour forcer les portes du palais (vv. 1317-1318). Au-

Mastrorade, *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 50-51, et Judith Mossman, *Euripides. Medea*, Oxford, Aris & Phillips, 2011, pp. 7-8. La possibilité que les enfants de Médée puissent être tués par les Corinthiens est encore évoquée dans les vv. 1060-1061 et 1238-1239.

² Sur cette manière d'exprimer l'impossibilité de la fuite, voir les parallèles euripidéens donnés par William Spencer Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 397, ad vv. 1290-1293 ; voir en particulier *Oreste*, vv. 1376-1377, ainsi que *Phaethon*, fr. 781, 63-64 (les fragments d'Euripide sont cités d'après l'édition de Richard Kannicht) : « Dois-je disparaître dans l'éther ou sous terre, dans une cachette invisible ? ».

³ Sur l'emploi de l'*ekkuklêma*, voir Nicolaos C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens, Greek Society for Humanistic Studies, 1965, pp. 93-108, Hans-Joachim Newiger, « Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco », *Dioniso*, 59/2, 1989, pp. 173-185, ainsi que les sources réunies par Eric Csapo & William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 270-273. Il est difficile d'affirmer que l'emploi de l'*ekkuklêma* était familier aux spectateurs de la *Médée*, jouée en 431, et que ceux-ci pouvaient s'attendre à son usage au moment où Jason donne l'ordre d'ouvrir les portes. L'emploi de l'*ekkuklêma* est généralement admis (notamment par William Spencer Barrett, *Euripides. Hippolytos*, pp. 317-318, ad v. 811) dans l'*Hippolyte*, pièce de peu postérieure à la *Médée* (428, selon la date habituellement retenue), tandis que les *Acharniens* d'Aristophane (vv. 408-409), joués en 425, semblent attester l'emploi régulier de l'*ekkuklêma* par Euripide à cette date. L'emploi de l'*ekkuklêma* dans la tragédie du V^e siècle a été contesté par Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1946, pp. 100-122, et en dernier lieu par Vincenzo Di Benedetto & Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, [1997], Torino, Einaudi, 2002.

dessus de la *skênê*, avec à ses côtés les enfants qu'elle vient de tuer, Médée est désormais hors d'atteinte : « jamais ta main ne me touchera », déclare-t-elle à Jason (v. 1320) ; hors d'atteinte, car elle dispose désormais du char du Soleil, le père de son père (v. 1321), prêt à l'emmener dans « les profondeurs de l'éther » (v. 1297), en lui permettant d'emprunter cette voie qui, quelques instants plus tôt, paraissait impraticable. Alors que Jason imaginait le corps de Médée doté d'ailes (πιτηνὸν σῶμα, v. 1297), pour mieux souligner l'impossibilité de sa fuite, son départ est précisément rendu possible par des ailes, celles dont est vraisemblablement pourvu le char du Soleil⁴ ; alors que le messager annonciateur de la mort du roi et de sa fille conseillait à Médée de fuir sur un « char naval » (ναῖα ἄπῆνη) ou sur un « char terrestre » (ὄχος πεδοστιβής, vv. 1122-1123), croyant ainsi épuiser les différents types de véhicules s'offrant à elle, c'est un char aérien qui lui permet d'échapper à son poursuivant⁵.

Un effet de surprise comparable se retrouve dans l'*Oreste*, tragédie qu'Euripide fait représenter en 408, soit plus de vingt ans après la *Médée*. Dans l'*exodos*, Ménélas, comme Jason, donne l'ordre d'ouvrir les portes du palais⁶ ; il s'agit ici de sauver sa fille, Hermione, prise en otage par Oreste et Pylade, de récupérer le corps d'Hélène qu'il croit morte, et de tuer ses meurtriers (vv. 1561-1566). Mais la surprise vient ici encore des hauteurs : Oreste et Pylade apparaissent sur le toit de la *skênê* avec Hermione, et le premier ordonne à Ménélas de ne pas mettre la main sur les serrures (v. 1567). À travers cette défense prononcée du haut de la *skênê*, Oreste semble assumer le type de discours qui revient aux dieux lorsqu'ils interviennent dans l'*exodos* pour infléchir le cours de l'action⁷.

À ces deux niveaux distincts de l'espace théâtral (niveau de l'*orkhêstra*, toit de la *skênê*), l'*exodos* de l'*Oreste* en ajoute un troisième, qui permet de réaffirmer la différence, un instant brouillée par l'intervention d'Oreste, entre les humains et les dieux. En effet, alors qu'Oreste s'apprête à mettre le feu au palais et que Ménélas

⁴ Char ailé du soleil : Euripide, *Oreste*, vv. 1001-1002, *Phaeton*, fr. 779, 6 ; chevaux ailés tirant son char : Euripide, *Électre*, vv. 464-466 (cf. déjà *Hymne homérique à Déméter*, v. 89 : chevaux comparés à des oiseaux). L'*hypothesis* de la pièce (cf. scholie ad v. 1320) indique que le char du soleil est attelé non pas à des chevaux, mais à des serpents ailés ; de même, deux vases lucaniens (Policoro, Museo archeologico nazionale, n° 35296 ; Cleveland Museum of Art, n° 91.1), datés autour de 400, montrent Médée dans un char tiré par des serpents ; selon Oliver Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B. C.*, Los Angeles, Getty Museum, 2007, pp. 117-123, les serpents sur ces deux vases seraient le reflet d'une mise en scène locale de la pièce d'Euripide, différente de celle de 431. En tous les cas, comme le note Judith Mossman, *Euripides. Medea*, Oxford, Aris & Phillips, 2011, p. 31, n. 112, « it is particularly surprising that neither Jason or the chorus comments on this magic chariot drawn by flying horses or dragons ».

⁵ Cf. vv. 768-771, dans lesquels Médée utilise des métaphores nautiques pour évoquer son arrivée à Athènes et le refuge qu'elle va trouver auprès d'Égée.

⁶ La similitude entre ces deux scènes est relevée et analysée notamment par Nicolaos C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, pp. 17-18, Enrico Medda, *Euripide. Oreste*, Milano, BUR, 2001, pp. 318-319.

⁷ Relevé par Donald J. Mastrorarde, « Actors on High : The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama », *Classical Antiquity*, 9/2, 1990, pp. 247-294 (pp. 262-263). Exemples de ces « stopping utterances » prononcés par des dieux dans l'*exodos* : Sophocle, *Philoctète*, vv. 1409-1410, Euripide, *Suppliantes*, vv. 1185-1186, *Iphigénie en Tauride*, vv. 1435-1437, *Hélène*, vv. 1642-1643.

appelle à l'aide les hommes argiens (vv. 1618-1624), Apollon et Hélène font leur apparition grâce à la *mêkhanê*, suspendus dans les airs au-dessus des protagonistes humains⁸ ; enlevée par Apollon sur ordre de Zeus, sauvée ainsi de l'épée d'Oreste (vv. 1633-1634), Hélène est désormais elle-même immortelle (ἄφθιτος, v. 1635), destinée à vivre dans les replis de l'éther (αἰθέρος πτυχαί), aux côtés des Dioscures (v. 1636), déesse (θεός, v. 1687) destinée à résider dans le ciel étoilé, dans le palais de Zeus, aux côtés d'Héra et d'Hébé (vv. 1684-1687). Les premiers mots d'Apollon se présentent ici encore comme l'expression d'une défense adressée à Ménélas (« renonce à ta volonté acérée », v. 1625), qui vient supplanter par son efficacité celle formulée auparavant par Oreste.

Dans la *Médée*, la superposition des espaces ne présente pas la même clarté. Où Médée se trouve-t-elle précisément au moment où elle interpelle Jason ? Selon la *communis opinio*, Médée apparaîtrait dans le char du Soleil, tenu par la *mêkhanê*⁹. Cette hypothèse peut se prévaloir notamment d'une remarque d'Aristote dans la *Poétique* (1454b1), qui déplore que le dénouement (λύσις) de la *Médée* découle de la *mêkhanê* (ἀπὸ μηχανῆς), quand bien même le terme pourrait ici faire référence non pas à la machine théâtrale elle-même, mais de manière plus générale à l'usage d'un artifice dramatique¹⁰. Comme l'ont souvent relevé les commentateurs, cette apparition de Médée grâce à la *mêkhanê*, un appareillage utilisé principalement pour les dieux, tendrait à l'extraire de l'humanité, pour l'assimiler à une figure divine¹¹. Cette forme d'apothéose se refléterait également dans le type de discours qu'elle tient ici. Ainsi, lorsqu'elle dissuade Jason de forcer les portes (v. 1317), elle assumerait, tout comme Oreste face à Ménélas, un discours prescriptif, dont nous avons vu qu'il appartient habituellement aux dieux lorsqu'ils se manifestent au terme de la pièce. Plus loin (vv. 1378-1388), elle tient un discours prospectif qui s'apparenterait également au discours des dieux, en annonçant successivement la

⁸ Pour la mise en scène de cette partie finale de l'*Oreste*, je suis Donald J. Mastronarde, « Actors on High », pp. 262-264, 281, 287, et Enrico Medda, *Euripide. Oreste*, p. 318. Selon Nicolaos C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, pp. 30, 168, Apollon et Hélène sont déposés sur une structure en bois placée sur le toit de la *skênê* ; dans le même sens, voir Charles W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 351, ad vv. 1625-1690. Cf. Vincenzo Di Benedetto & Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, p. 147 : « L'esodo dell'*Oreste* risulta l'unico caso in tragedia in cui i personaggi sono disposti contemporaneamente su tre livelli differenti dello spazio scenico ».

⁹ Pour ne citer ici que le commentaire le plus récent, qui reflète la *communis opinio*, « enter Medea, with the bodies of her children, on the *mêchanê*, which is designed to represent a flying chariot » (Judith Mossman, *Euripides. Medea*, p. 356). Pour une discussion plus détaillée, voir Donald J. Mastronarde, « Actors on High », pp. 264-266, 281.

¹⁰ Voir en ce sens Donald W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 163-164, l'une des rares voix à mettre en doute l'usage de la *mêkhanê* dans la *Médée*.

¹¹ Voir en particulier Maurice P. Cunningham, « Medea ἀπὸ μηχανῆς », *Classical Philology*, 49, 1954, pp. 151-160, et Bernard Knox, « The Medea of Euripides », in *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 295-322 (pp. 303-306). Dans la tragédie, les deux seules figures non-divines pour lesquelles l'emploi de la *mêkhanê* peut être admis sont Persée dans l'*Andromède* d'Euripide (fr. 124) et Bellérophon dans la pièce éponyme du même auteur (fr. 306-308).

sépulture qu'elle va offrir à ses enfants, le rituel qu'elle va fonder en leur honneur, son départ pour Athènes et la mort infamante de Jason.

L'apparition de Médée grâce à la *mêkhanê* n'est toutefois pas assurée et ne constitue pas la seule possibilité de mise en scène. En effet, lorsque les dieux apparaissent sur la *mêkhanê*, ils ont accompli, implicitement ou explicitement, un trajet qui les a amenés d'un ailleurs jusqu'au lieu de l'action dramatique¹². Or, Médée n'apparaît pas à Jason en provenance d'un lieu autre que le palais lui-même où elle vient de tuer ses enfants ; il est donc possible qu'elle apparaisse sur le toit de la *skênê* en y accédant par une échelle ou un escalier, portant les cadavres de ses enfants représentés par des mannequins¹³. Quant au char du Soleil, il n'est pas nécessaire que Médée y ait déjà pris place au moment même où elle s'y réfère ; sans doute est-il bien visible, comme le suggère l'emploi du déictique τοιόνδε (v. 1321), mais son apparition peut s'opérer, par le biais de la *mêkhanê*, au moment même où Médée indique, avec un verbe au présent, que le Soleil le lui donne (δίδωσιν, v. 1322) et donc avant même qu'elle y prenne place. Si tel était le cas, nous aurions ici, comme dans l'*Oreste*, une division verticale de l'espace en trois niveaux – *orkhêstra*, toit de la *skênê*, *mêkhanê*. À cet égard, de même que dans l'*Oreste* l'apparition d'Apollon au-dessus d'Oreste et Pylade vient réaffirmer la distinction entre humains et dieux, l'apparition du char du Soleil tendrait à marquer, dans un premier temps, cette même distinction. Toutefois, alors qu'Apollon et Hélène restent sans doute suspendus à la *mêkhanê*, au-dessus des protagonistes humains, le char du Soleil quant à lui doit être déposé sur le toit de la *skênê*, au niveau où se trouve Médée, pour qu'elle puisse y prendre place. Cette mise en scène suggérerait ainsi tout à la fois que Médée n'est pas une déesse, mais qu'elle entretient une forme de proximité avec les dieux et qu'elle s'apprête à entrer, au terme de la pièce, dans leur sphère.

On relèvera en tous les cas que si les dieux sont mentionnés à plusieurs reprises dans cette partie finale de la pièce, tant par Médée que par Jason, ils constituent, sans qu'il y ait ambiguïté, une instance tierce par rapport aux deux protagonistes¹⁴. Médée se définit elle-même comme « femme » (γυνή, v. 1368) et comme « mère » (v. 1397), et si Jason tend à l'extraire de l'humanité, c'est pour la rapprocher d'un statut non pas divin, mais animal, en l'assimilant à une lionne plus sauvage que Scylla¹⁵.

¹² Références explicites au trajet effectué : Sophocle, *Philoctète*, vv. 1413-1414, Euripide, *Andromaque*, v. 1232, *Ion*, v. 1556, *Électre*, vv. 1241-1242.

¹³ Référence explicite à l'escalier permettant d'accéder au toit de la *skênê* : Euripide, *Phéniciennes*, v. 100. Que les cadavres des enfants soient représentés par des mannequins (et donc facilement transportables) est admis par Cecelia A. E. Luschnig, « Euripides : *Medea* », in Hanna M. Roisman (dir.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, Chichester, Wiley, 2014, pp. 439-445 (p. 440).

¹⁴ Références aux dieux dans l'*exodos* : vv. 1324, 1333, 1352, 1372, 1379, 1391, 1402, 1405, 1410, 1415-1418.

¹⁵ Vv. 1342-1343, 1407 ; cette désignation est reprise par Médée elle-même aux vv. 1358-1359. Déjà la nourrice assimile Médée à une lionne dans la *parodos* (v. 187). Sur les multiples identités de Médée dans l'*exodos*, voir Cecelia A. E. Luschnig, *Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides' Medea*, Leiden, Brill, 2007, pp. 63-84 ; cf. p. 77 : « however much we say that she is something more, a demon of revenge, a goddess or monster, or that she has given up her humanity, she is still human, still a woman ».

Quant au discours tenu par Médée, si celui-ci semble s'apparenter au discours des dieux lorsqu'ils interviennent pour offrir un dénouement à la pièce, il s'en distingue néanmoins sensiblement. Ainsi, lorsque Médée dissuade Jason de forcer les portes du palais, elle n'utilise pas un impératif pour exprimer une défense, mais elle formule une question pour lui faire comprendre l'inutilité de ses efforts : « pourquoi secoues-tu et cherches-tu à forcer ces portes ? » (v. 1317). Il ne s'agit pas d'énoncer un ordre qui infléchirait le cours de l'action, car, quand bien même Jason passerait outre, Médée est désormais protégée par le char du Soleil, semblable à un rempart (ἔρυμα, v. 1322). Médée n'utilise l'impératif à l'égard de Jason qu'à la fin de l'*exodos*, lorsqu'elle lui dit d'aller enterrer sa jeune épouse (v. 1395) ; encore s'agit-il ici d'une manière de le congédier, plus que d'une véritable instruction à suivre, comme celles que dispensent les dieux.

Quant au discours prospectif que tient Médée, il n'est pas non plus totalement assimilable à celui que tiennent les dieux. Sans doute annonce-t-elle son intention de fonder un rite en des termes proches de ceux utilisés par Artémis à la fin de l'*Hippolyte*¹⁶. De même lorsqu'elle annonce la mort de Jason (vv. 1386-1388), elle semble investie d'un pouvoir prophétique susceptible de lui conférer un statut divin, car rien n'indique qu'elle tire ce savoir d'une instance qui lui serait supérieure¹⁷. En revanche, lorsqu'elle évoque dans le même passage la sépulture à offrir à ses enfants, c'est pour indiquer qu'elle va les enterrer elle-même de sa propre main (vv. 1378-1380) ; or, si les dieux peuvent donner des instructions ou faire des annonces relatives à la sépulture des protagonistes humains de la pièce, ce n'est jamais pour assumer eux-mêmes cette prise en charge des morts¹⁸. De même, lorsqu'elle annonce qu'elle va se rendre sur la terre d'Érechthée pour partager la demeure d'Égée (vv. 1384-1385), cette destination vient rappeler le statut humain de Médée et contraste avec la demeure de Zeus vers laquelle Apollon conduit Hélène à la fin de l'*Oreste* (v. 1684), quand bien même le véhicule utilisé et l'espace traversé pour s'y rendre – l'éther (cf. v. 1297) – appartiennent aux dieux¹⁹.

¹⁶ Médée, vv. 1381-1384 : γῆ δὲ τῆδε Σισύφου / σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν / τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου (« à cette terre de Sisyphus nous donnerons une fête inspirant le respect et des rites qui serviront à l'avenir de compensation pour ce crime impie ») ; *Hippolyte*, vv. 1423-1425 : σοὶ δ', ὦ ταλαίπωρ', ἀντὶ τῶνδε τῶν κακῶν / τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροιζηνίᾳ / δώσω (« à toi, malheureux, en compensation de tes maux, je donnerai de très grands honneurs dans la cité de Trézène »). Sur le rite dont Médée annonce l'institution, voir en particulier Francis M. Dunn, « Euripides and the Rites of Hera Akraia », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 35, 1994, pp. 103-115.

¹⁷ Par contraste, le discours prophétique d'Eurysthée dans les *Héraclides* se réclame d'un vieil oracle de Loxias (v. 1028) et celui de Polymestor dans l'*Hécube* d'un oracle thrace de Dionysos (v. 1267).

¹⁸ Annonces divines relatives à des sépultures : Euripide, *Andromaque*, vv. 1239-1242, *Hécube*, v. 1271, *Suppliants*, v. 1210, *Iphigénie en Tauride*, v. 1464, *Antiope*, fr. 223, 80-82, *Érechthée*, fr. 370, 67-70.

¹⁹ Sur l'éther comme espace divin, associé en particulier à Zeus, voir notamment Euripide, *Bacchantes*, v. 393, *Ion*, vv. 1078-1079, *Électre*, vv. 1349-1353, *Oreste*, v. 1636, *Mélanippe*, fr. 487, *Chrysis*, fr. 839, 1, fr. 985, et déjà Homère, *Illiade*, II, 412, Eschyle, *Niobé*, fr. 162 Radt ; identification de l'éther avec Zeus : Euripide, fr. 877 et 941, et déjà Eschyle, *Héliades*, fr. 70 Radt ; cf. Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 1471.

Ainsi donc, l'*exodos* de la *Médée* ne met pas en scène l'apparition d'une divinité *ex machina*, mais bien une femme qui, tout à la fois, se définit comme telle et accède à une forme de proximité avec les dieux, à travers la voie aérienne qu'elle va emprunter et le type de discours qu'elle tient, sans pour autant se confondre avec eux.

2. Une Athènes entre terre et ciel

Le choix d'Athènes comme destination résulte de la rencontre entre Égée et Médée, au terme de laquelle le roi athénien s'engage à la recevoir dans sa cité (vv. 723-728) ; promesse qui constitue elle-même une réponse à la question cruciale posée par Médée dans le premier épisode (v. 386) : « quelle cité me recevra ? ». Or, si le trajet aérien que va effectuer Médée en prenant place dans le char du Soleil la fait entrer dans une sphère divine, il se pourrait que le char aérien qu'elle va emprunter soit également le moyen adéquat pour accéder à la cité athénienne, aussi humaine soit-elle. En effet, si Médée annonce qu'elle va se rendre dans la « terre (γαῖα) d'Érechthée » (v. 1384), cette terre se révèle indissociable de l'éther qui la domine et qui lui offre en quelque sorte un prolongement aérien ; telle est l'image d'Athènes que le chœur dessine dans le troisième *stasimon*, après le départ d'Égée et alors que Médée sait qu'elle pourra désormais trouver refuge dans la cité de Pallas (vv. 768-771). Les premières strophe et antistrophe du *stasimon* célèbrent en ces termes la cité athénienne (vv. 824-845) :

Ἐρεχθεῖδαι	τὸ	παλαιὸν	ὄλβιοι	(824)
καὶ θεῶν	παῖδες	μακάρων,	ἱεράς	(825)
χώρας	ἀπορθήτου	τ' ἄπο,	φερβόμενοι	(826-827)
κλεινοτάταν	σοφίαν,	αἰεὶ διὰ	λαμπροτάτου	(828-829)
βαίνοντες	ἄβρῶς	αἰθέρος,	ἔνθα ποθ' ἄγνὰς	(830-831)
ἐννέα	Πιερίδας	Μούσας	λέγουσι	(832-833)
ξανθὰν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι·(834)				
	τοῦ	καλλινάου	τ' ἐπὶ	Κηφισοῦ ῥοαῖς
τὰν	Κύπριν	κλήζουσιν	ἄφουσσαμέναν	(835)
χώρας	καταπνεῦσαι	μετρίας	ἀνέμων	(836-838)
ἡδυπνόους	αὔρας·	αἰεὶ δ'	ἐπιβαλλομέναν	(839-840)
χαίταισιν	εὐώδη	ῥοδέων	πλόκον	ἀνθέων
τᾶι	Σοφίαι	παρέδρους	πέμπειν	Ἴρωτας,
παντοίας ἀρετᾶς ξυνεργούς. (845)				

Depuis les temps anciens les Érechthéides sont prospères : enfants des dieux bienheureux, issus d'une contrée sacrée inexpugnable, ils se nourrissent d'un savoir très glorieux, toujours marchant avec délicatesse à travers l'éther très limpide, là où un jour, dit-on, celles que l'on entoure de respect, les neuf Muses de Piérie, ont implanté la blonde Harmonie.

Sur les flots du Céphise aux belles eaux, Cypris, on le raconte, est venue puiser, avant de faire souffler sur la contrée des brises douces et mesurées. Toujours elle met sur sa chevelure une couronne de roses odorantes et elle envoie siéger à côté du Savoir les Amours, eux qui contribuent à produire toute forme d'excellence.

La première strophe dessine l'image d'un peuple conjuguant de manière paradoxale autochtonie et appartenance à l'éther, inscription dans le sol et caractère

aérien. Au chapitre de l'autochtonie, les Athéniens sont désignés dans les premiers vers (vv. 824-826) comme les descendants d'Érechthée et les enfants des dieux bienheureux – référence à Héphaïstos, Terre et Athéna, respectivement parents et nourrice d'Érechthée –, et comme peuple issu d'un « pays inexpugnable » (χώρα ἀπόρρητος); sont donc évoquées ici les deux facettes de l'autochtonie des Athéniens, conçue à la fois comme descendance d'un ancêtre né de la terre et comme occupation permanente d'une même terre²⁰. Toutefois, cette permanence ne s'inscrit pas seulement dans le sol, mais elle revêt tout autant une dimension aérienne : aux Athéniens évoqués par le Périclès de Thucydide (II, 36, 1), habitant « toujours » (αἰεὶ) identiques la χώρα, grâce à la succession des générations, répondent ici des Athéniens évoluant « toujours » (αἰεὶ, v. 829) dans un éther qualifié de « très brillant » (λαμπρότατος), référence à la lumière du ciel athénien, mais plus généralement à la luminosité intrinsèque de l'éther²¹; l'adverbe ἄβρῶς (v. 830), « délicatement », qui qualifie ici la démarche des Athéniens, revêt une connotation érotique, tout en évoquant également la légèreté qui accompagne ce pas aérien²². On se demandera d'ailleurs si le caractère inexpugnable de la χώρα athénienne n'a pas quelque rapport avec le lien privilégié qu'elle entretient avec l'éther en tant que lieu inaccessible²³.

S'ils sont issus du sol, les Athéniens ont donc vocation à s'élever pour occuper l'éther et ces « enfants des dieux » (v. 825) semblent ainsi partager le même espace que les dieux eux-mêmes. Cette référence à l'éther et ce caractère divin peuvent être associés à la nourriture immatérielle dont s'alimentent (φερβόμενοι, v. 827) ici les Athéniens : un savoir très illustre (σοφία κλεινοτάτα, v. 828). Aussi immatérielle

²⁰ Sur ces deux composantes de l'autochtonie athénienne et leur articulation, voir en particulier Vincent J. Rosivach, « Autochthony and the Athenians », *Classical Quarterly*, 37, 1987, pp. 294-306. La désignation des Athéniens comme descendants d'Érechthée est caractéristique de la tragédie et d'Euripide en particulier ; voir néanmoins déjà Pindare, *Isthmiques*, 2, 19, *Pythiques*, 7, 10. Athéniens comme descendants des dieux : Isocrate, *Panathénaïque*, 124 ; fils d'Héphaïstos : Eschyle, *Euménides*, v. 13 ; Athéna, nourrice d'Érechthée : *Illiade*, II, 547-548. Dans cette analyse du troisième *stasimon*, je reprends certaines remarques présentées dans « L'intégration de l'étranger dans la tragédie athénienne. Remarques sur la *Médée* d'Euripide », in Monserrat Reig & Xavier Riu (dir.), *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Contexts and Receptions*, Barcelona, UB edicions, 2014, pp. 137-156.

²¹ Le lien entre l'adverbe αἰεὶ et l'idéologie de l'autochtonie est relevé par Stephen Nimis, « Autochthony, Misogyny, and Harmony : *Medea* 824-45 », *Arethusa*, 40, 2007, pp. 397-420 (pp. 405-406), avec renvoi à Nicole Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 32-34. Sur l'autochtonie athénienne comme présence permanente sur un même territoire, autre expression très explicite chez Isocrate, *Panegyrique* 24. Sur la clarté du ciel athénien, cf. Ménandre, *Samiennne*, vv. 107-109, de manière implicite par opposition au brouillard épais (ἄηρ παχύς) du Pont Euxin. Sur la brillance intrinsèque de l'éther, inscrite dans son nom même (dérivé du verbe αἶθω, « brûler ») et rendue explicite par l'adjectif λαμπρός, voir Euripide, *Hippolyte*, v. 178, *Oreste*, v. 1087, *Ion*, v. 1445, *Iphigénie en Tauride*, v. 29, *Hippolyte voilé*, fr. 443.

²² La même qualification s'appliquera plus loin à la démarche de la fille de Créon (ἄβρὸν βαίνουσα, v. 1164), lorsqu'elle fait quelques pas pour observer comment le *peplos* offert par Médée tombe sur sa cheville (vv. 1165-1166). Sur la coloration érotique introduite par l'adverbe ἄβρῶς, voir Laura A. Swift, « The Symbolism of Space in Euripidean Choral Fantasy », *Classical Quarterly*, 59, 2009, pp. 364-382 (p. 372).

²³ Éther comme lieu inaccessible (ἄβρατον) : *Phéniciennes*, v. 809 ; éther comme lieu d'une fuite impossible : voir *supra* n. 2.

soit-elle, cette nourriture est néanmoins évoquée à travers un verbe qui suggère un ancrage dans le sol : φέρβω, ainsi que ses dérivés et composés verbaux et nominaux, semblent en effet plus particulièrement liés, dans leur sens premier, à l'alimentation offerte par la terre et notamment au fourrage donné aux troupeaux²⁴. Cet ancrage dans le sol d'une nourriture immatérielle reproduit le paradoxe d'un peuple autochtone marchant dans l'éther et confirme cette forme de symbiose qui se réalise à Athènes entre air et terre.

Les derniers vers de la strophe permettent de préciser la nature de ce savoir nourricier, tout en prolongeant la métaphore végétale. L'éther qu'arpentent les Athéniens est le lieu même où les neuf Muses ont engendré, mais plus littéralement « (im)planté » (φυτεῦσαι), la blonde Harmonie (vv. 831-834)²⁵; objet d'une « (im)plantation » effectuée par les Muses, la blonde Harmonie semble bien faire écho au savoir dont se nourrissent les Athéniens et conduit à définir cette σοφία nourricière d'abord comme habileté et savoir poétiques. Cette mise en parallèle entre la blonde Harmonie et la σοφία s'imposera de manière plus nette encore à la fin de l'antistrophe, lorsque la seconde sera à son tour évoquée comme une personnification. Si la permanence de la marche des Athéniens dans l'éther fait écho à la permanence de leur installation sur leur sol, la présence des Muses dans cet espace aérien et la définition de la σοφία dont ils se nourrissent comme savoir poétique peuvent aussi conduire à interpréter le « toujours » (αἰεὶ) comme référence à la succession ininterrompue des fêtes qui caractérisait la cité athénienne et qui constituait autant d'occasions pour des performances poétiques²⁶. Toutefois, de manière plus spécifique, on verra dans la σοφία poétique dont se nourrissent les Athéniens celle que met en œuvre le poète tragique lui-même à travers la pièce en train de se jouer²⁷.

²⁴ Sur le verbe φέρβω, voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 1187-1188, Claude Moussy, *Recherches sur « trephô » et les verbes signifiant « nourrir »*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 27-35.

²⁵ Comme l'atteste la scholie au v. 834, dès l'Antiquité les interprètes ont perçu une ambiguïté syntaxique dans ces vers : sont-ce les Muses qui engendrent Harmonie ou l'inverse ? Si l'on met en relation ce dont se nourrissent les Athéniens – le savoir (σοφία) – et ce qui est planté, le complément de l'infinitif φυτεῦσαι est plus probablement la blonde Harmonie que les Muses ; en ce sens, voir Denys L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 132 ; Donald J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, p. 309, Judith Mossman, *Euripides. Medea*, pp. 298-299 ; *contra* : Glenn W. Most, « Two Problems in the Third Stasimon of Euripides' *Medea* », *Classical Philology*, 94, 1999, pp. 20-35 (p. 20 n. 1), Myrto Gondikas & Pierre Judet de la Combe, *Euripide. Médée*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 138. Pietro Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1980, traduit selon la première interprétation (p. 116), tout en soulignant l'ambiguïté du texte (p. 217, n. 40) et en optant finalement pour la seconde interprétation (p. 122) !

²⁶ Voir en particulier Isocrate, *Panegyrique*, 46 : « notre cité est un festival (πανήγυρις) permanent (ἅπαντα τὸν αἰῶνα) pour ceux qui la visitent » ; cf. Thucydide, II, 38, 1 : concours et sacrifice se succédant toute l'année (διετήσιοι), Ps.-Xénophon, *Constitution des Athéniens*, III, 8 : les Athéniens célèbrent deux fois plus de fêtes (ἑορταί) que les autres cités.

²⁷ Sur ce point, voir Pietro Pucci, *The Violence of Pity*, p. 120 : « The play *Medea* is an artistic achievement of *sophia* and as such it belongs to the spiritual enclave of Aphrodite, Sophia, and the Erotes. »

Placés dans un élément immatériel, l'éther, et nourris d'une nourriture immatérielle, les Athéniens chantés par le chœur de la *Médée* en deviennent eux-mêmes immatériels²⁸. À cet égard, loin de pouvoir être purement et simplement identifiés avec les Athéniens du public, les Athéniens chantés par le chœur, à travers le savoir poétique dont ils se nourrissent, deviennent eux-mêmes une image poétique, voire un double illusoire. À cet égard, on se souviendra que chez Euripide, c'est à partir de l'éther que les dieux peuvent forger des simulacres trompeurs, des εἴδωλα. Ainsi l'εἴδωλον d'Hélène, dans la pièce qui porte son nom fut façonné par Héra à partir de l'éther (vv. 583-586) et de même dans les *Bacchantes* (vv. 291-294), selon le récit fait par Tirésias, Zeus arrache un morceau de l'éther pour en faire un double trompeur de Dionysos livré à Héra pour apaiser sa colère. Les Athéniens chantés par le chœur peuvent ainsi apparaître eux-mêmes comme un morceau d'éther, comme un εἴδωλον des véritables Athéniens assis sur les gradins du théâtre de Dionysos.

L'antistrophe s'ouvre avec l'image d'une Aphrodite puisant dans les eaux du Céphise pour souffler sur le territoire (χώρα) athénien des brises douces et mesurées (vv. 837-838), transformant ainsi l'eau en un souffle qu'elle fait retomber (καταπνεῦσαι) sur le sol ; l'eau et la brise évoquées dans cette antistrophe s'associent à la luminosité de l'éther mentionnée précédemment comme composantes d'un climat bien équilibré²⁹. On relèvera surtout que le début de cette antistrophe poursuit l'image d'une symbiose entre espaces terrestre et aérien. À travers ce pouvoir de symbiose, Aphrodite révèle dans le même temps son rôle tout à la fois dans la reproduction et dans l'ancrage autochtone de la cité. En effet, la χώρα sur laquelle souffle Aphrodite (v. 837) n'est autre que celle dont les Athéniens sont issus (v. 826) et l'eau du Céphise dans lequel Aphrodite vient puiser revêt bien un pouvoir fécondant, comme le dira avec force le chœur de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle (vv. 685-691) : « toujours » (αἰέν) le fleuve s'étend sur les plaines pour les « féconder rapidement » (ὠκυτόκος)³⁰ ; la présence du fleuve est d'ailleurs ici aussi associée à celle d'Aphrodite et des Muses, puisque le chant associe la constance du débit du fleuve (vv. 685-686) avec la présence continue d'Aphrodite et des Muses à Colone (vv. 691-693).

On retrouve donc dans cette antistrophe l'Aphrodite des *Danaïdes* d'Eschyle (fr. 44 Radt), revendiquant son rôle dans l'union de la terre et du ciel, la première fécondée par la pluie tombant (πεσών) du ciel. Euripide utilise ailleurs (fr. 898) le

²⁸ Sur l'éther comme pôle immatériel opposé à la terre chez Euripide, on verra les analyses de Jacqueline Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Louvain, Peeters, 2001, pp. 45-60. Sur les conceptions philosophiques sous-jacentes à cette représentation de l'éther, voir également Franziska Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, München/Leipzig, Saur, 2003, pp. 79-120.

²⁹ Cf. en particulier Euripide, fr. 981, 2-3 : « Nous avons au-dessus de notre terre un ciel bien tempéré (εὖ κεκραμένος), dans lequel n'excèdent ni le chaud ni le froid ».

³⁰ De manière plus spécifique, Stephen Nimis, « Autochthony, Misogyny, and Harmony », pp. 409-411, soutient l'hypothèse d'une évocation de Praxithéa à travers la figure génitrice de Céphise ; Céphise comme père de Praxithéa : Lycurgue, *Contre Léocrate*, 99-100 ; Céphise comme grand-père de Praxithéa : Ps.-Apollodore, *Bibliothèque*, III, 15, 1 ; Céphise comme ancêtre de Ion, lui-même petit-fils de Praxithéa : Euripide, *Ion*, v. 1261. Sur l'autochtonie de Praxithéa, voir Giulia Sissa & Marcel Detienne, *La Vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, Hachette, 1989, pp. 238-242.

même langage pour dire le pouvoir d'Aphrodite qui unit (συμμείγνυμι) terre et ciel, en instillant dans la première le désir de pluie et dans le second, gonflé de pluie, le désir de « tomber » (πεσεῖν) sur la terre. Sans référence au rôle d'Aphrodite, un autre fragment euripidéen (fr. 839, 1-7) utilise la même imagerie, pour évoquer l'éther, géniteur des dieux et des hommes, et la terre qui, réceptrice de la pluie, enfante tous les êtres vivants³¹. Dans l'évocation de ce pouvoir de symbiose entre ciel et terre, on sera enclin à percevoir une référence à l'Aphrodite ouranienne, associée dans l'iconographie avec une échelle qui vient précisément mettre en évidence un tel rôle dans la conjonction des espaces³².

Comme nous l'avons noté plus haut, le chœur de l'*Œdipe à Colone* associe l'écoulement continu du Céphise à la présence permanente d'Aphrodite et des Muses. Si les Muses ne sont pas mentionnées dans la suite de l'antistrophe du *stasimon* de la *Médée*, du moins la σοφία poétique s'y retrouve à l'honneur. En effet, si Aphrodite relie les espaces terrestre et aérien pour faire émerger de la χώρα les Athéniens, c'est aussi elle qui fait fructifier la nourriture immatérielle dont ils se nourrissent dans l'éther. Au caractère continu de leur marche dans l'éther (αἰεῖ, v. 829) répond en effet la continuité (αἰεῖ, v. 840) avec laquelle Aphrodite envoie les Amours siéger aux côtés d'un savoir (σοφία, v. 843) désormais personnifié, pour produire avec lui, en tant qu'auxiliaires (ξυνεργοί), toute forme d'excellence (παντοία ἀρετή, v. 845)³³.

3. Un détour platonicien : l'ancienne Athènes de Critias

Parmi les textes susceptibles d'entrer en résonance avec ce troisième *stasimon* de la *Médée*, sans doute convient-il de s'arrêter à la description platonicienne de l'ancienne Athènes dans le *Timée* et le *Critias*. Dans le premier dialogue, Critias évoque des Athéniens nés de la semence de Terre et d'Héphaïstos, rejets et élèves des dieux, nés en un lieu choisi par Athéna pour son climat équilibré (εὐκρασία), susceptible de produire les hommes les plus intelligents (φρονιμώτατοι), ressemblant le plus à cette déesse amie de la guerre (φιλοπόλεμος) et du savoir (φιλόσοφος) et surpassant tous les hommes en toutes sortes de qualités (πᾶσα ἀρετή)³⁴. Dans le second dialogue, reprenant la description esquissée au début du *Timée*, Critias confirme l'autochtonie des Athéniens ; quant à leur région (χώρα), bénéficiant de saisons bien tempérées (ὥραι μετριώτατα κεκραμένα) et reçue en partage par Athéna et Héphaïstos, divinités ayant un même amour du savoir (φιλοσοφία) et des arts (φιλοτεχνία), elle était elle-même propice à la pensée

³¹ Cf. encore Euripide, *Antiope*, fr. 182a : « Je chante l'éther et la terre génitrice de toute chose ». Humidité de l'éther : Euripide, *Ion*, v. 796, fr. 941, et déjà Pindare, *Néméennes*, 8, 41, Eschyle, *Suppliants*, vv. 792-793.

³² Sur ce point, voir Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes/Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994, pp. 22-23, Rachel Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite. Art and Culture in Classical Athens*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004, pp. 79-80.

³³ Cf. Euripide, *Sthénébéé*, fr. 663 : « Éros transmet son enseignement au poète, même s'il est auparavant étranger à l'art des muses (ἄμουσος) », fragment repris par Agathon dans le *Banquet* de Platon (196e), qui ajoute : « Éros est bon créateur (ποιητής) en toute forme de création (πᾶσαν ποιήσιν) ».

³⁴ *Timée* 23d6-e1, 24c5-d6.

(φρόνησις) et au talent (ἀρετή), comme en témoignaient les gardiens vivant sur l'acropole, célèbres pour leur excellence en toute chose (παντοία ἀρετή)³⁵. L'essentiel des éléments mis en avant dans l'évocation d'Athènes par le chœur de la *Médée* se retrouvent ainsi dans la description de l'ancienne Athènes par Critias ; toutes deux mettent en évidence l'autochtonie du peuple athénien, le climat tempéré prévalant sur son territoire, sa proximité avec les dieux, son excellence en toute chose et notamment dans le savoir et la réflexion, même si le savoir que Critias attribue aux habitants de l'ancienne Athènes ne relève pas spécifiquement de la pratique poétique.

Sans doute la dimension aérienne mise en évidence dans le *stasimon* de la *Médée* ne trouve-t-elle pas d'équivalent explicite dans le discours de Critias. On relèvera néanmoins qu'au sein du territoire de l'ancienne Athènes la ville (ἄστυ) était presque tout entière occupée par une acropole s'étendant de l'Éridan à l'Ilissos et de la Pnyx au Lycabette et dont la surface était habitée par les guerriers ; la partie de la population athénienne cultivant le plus l'excellence vivait donc, sinon dans une ville aérienne, du moins dans une ville en hauteur (τὰ δ' ἐπάνω), proche du ciel³⁶. Par ailleurs, si Critias rappelle l'origine autochtone des Athéniens, le modèle anthropologique exposé par Timée dans le dialogue éponyme (90a2-b2) fait de l'être humain « une plante (φυτόν) non pas terrestre (ἔγγειον), mais céleste (οὐράνιον) », selon une image qui offre précisément « une représentation inversée de l'autochtonie³⁷ » ; cette image découle d'une conception qui place dans la tête l'âme immortelle et qui conçoit la tête comme une racine (ρίζα) accrochée au lieu où cette âme est née la première fois, de sorte que celle-ci élève (ἀΐρειν) l'être humain de la terre vers ce qui lui est apparenté dans le ciel. Or il n'y a pas solution de continuité entre ces humains dont Timée a exposé la nature et les habitants de l'ancienne Athènes évoqués par Critias ; au début du *Timée* (27a2-b6), Critias lui-même, établissant le programme des discours qui vont suivre, indique en effet qu'il recevra de Timée les hommes « nés de son discours » (τῷ λόγῳ γεγονότας), pour en faire des citoyens de sa cité, c'est-à-dire Athènes, puisqu'il s'agira bien d'évoquer les Athéniens du passé³⁸. En outre, la tête, dans laquelle loge cette âme qui élève l'humain vers le ciel, est décrite comme le sommet (ἄκρον, 90a5) et même comme une acropole (70a7) ; dans ces conditions, et inversement, l'acropole athénienne sur laquelle vivent les guerriers peut être conçue comme la tête de la cité qui élève celle-ci tout entière vers le ciel³⁹.

Si les Athéniens chantés par le chœur de la *Médée* ne peuvent être purement et simplement identifiés avec les Athéniens du public, mais constituent bien plutôt un

³⁵ Critias 109c6-d2, 111e5, 112e5.

³⁶ Critias 112a5-b5.

³⁷ Formulation de Marie-Laurence Desclos, « L'Atlantide : une île comme un corps. Histoire d'une transgression », in Françoise Letoublon (dir.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, pp. 141-155 (p. 148), citée par Tanja Ruben, *Le discours comme image. Énonciation et récit « mimétique » dans le Timée-Critias de Platon*, Thèse de l'Université de Lausanne, 2012 (publication prévue en 2015), p. 298, n. 112.

³⁸ Sur ce passage, voir Tanja Ruben, *Le discours comme image*, p. 120, qui parle d'une « naturalisation post mortem ».

³⁹ Sur l'acropole comme tête, voir Marie-Laurence Desclos, « L'Atlantide : une île comme un corps », pp. 147-148.

double poétique, il en va de même de l'ancienne Athènes évoquée par Critias. Par le jeu des déictiques, l'ancienne Athènes désignée comme « cette cité-ci » (ἦδε ἡ πόλις) tend certes à être assimilée à l'Athènes contemporaine dans laquelle se déroule le dialogue ; de même lorsque le prêtre égyptien parle à Solon de cette ancienne Athènes, il parle de « votre cité⁴⁰ ». Dans le même temps, cette Athènes se situe dans un passé lointain – neuf mille ans ! –, et les actions dont elle fut la protagoniste sont anciennes (παλαιά), au point d'avoir été effacées (ἠφανισμένα) par le temps ; du même coup, le récit qui les fait réémerger de l'oubli est lui-même un récit ancien, fruit d'une tradition (ἀκοή) ancienne⁴¹. Ce récit, Critias lui-même l'a entendu de la bouche de son grand-père alors qu'il n'avait que dix ans, et même s'il pense que ce jeune âge garantit la fidélité de ses souvenirs, l'éloignement dans le temps nécessite néanmoins un effort de remémoration ; d'ailleurs, lorsqu'il s'agira de reprendre dans le *Critias* le récit esquissé au début du *Timée*, Critias, désormais bien moins sûr de lui, éprouvera le besoin d'invoquer à nouveau Mnémosyne pour lui assurer une mémoire suffisante⁴². Par ailleurs, si Critias présente, au début du *Timée* (20d8), son discours sur l'ancienne Athènes et sur la guerre contre l'Atlantide comme un discours absolument vrai (ἀληθής), cette prétention à la vérité semble bien susciter l'ironie de Socrate, lorsqu'il note que le fait que son récit « ne soit pas une histoire façonnée (πλασθεὶς μῦθος), mais un discours véridique (ἀληθινὸς λόγος) est sans doute (που) une très grande chose (πάμμεγα)⁴³ ». En tous les cas, lorsque viendra le moment pour Critias de reprendre son discours, après l'intervention de Timée, il ne se risquera plus à mettre en avant la vérité de son propos, mais en prenant comme paradigme le travail des peintres, il préférera faire du discours humain en général et du sien en particulier une simple imitation (μίμησις) ou image (ἀπεικασία)⁴⁴ ; et si la peinture peut être désignée par Critias comme εἰδωλοποιῖα, « fabrication de simulacres », dès lors son propre discours apparaît lui-même implicitement comme producteur d'εἰδωλα⁴⁵. À travers l'invocation à Mnémosyne, mais aussi aux Muses et à Apollon, le discours sur l'ancienne Athènes se constitue ainsi en image poétique destinée à des auditeurs eux-mêmes assimilés à des spectateurs de théâtre (θέατρον)⁴⁶. Le discours sur l'ancienne Athènes, dont Critias est l'ultime énonciateur, revêt ainsi un statut qui n'est pas si éloigné de celui qu'assume l'évocation de l'Athènes éthérée par le chœur de la *Médée*.

⁴⁰ « Cette cité-ci » : *Timée* 20e5, 21a5, 21d6, 27b3, *Critias* 108e4 ; cf. *Timée* 23c5 : « celle qui est maintenant (νῦν) la cité des Athéniens ». « Votre cité » : *Timée* 23c1, 23d5, 24e2, 25b6, etc.

⁴¹ Ancienneté des événements effacés par le temps : *Timée* 20e5-6, *Critias* 109d4 ; cf. *Timée* 21a7, 22e4, 23b3, *Critias* 108c4. Événements vieux de neuf mille ans : *Timée* 23e4, *Critias* 108e2, 111a7. Ancienneté du récit et de la tradition qui le véhicule : *Timée* 20d2, 21a8 ; cf. 23a5.

⁴² *Timée* 21b1, 26a1-c4, *Critias* 108d2-4.

⁴³ *Timée* 20d8, 26e5-6 (l'ironie de Socrate dans ce passage est notée par Tanja Ruben, *Le discours comme image*, p. 61) ; véracité du récit de Critias : cf. 21a6, 21d9, 22c7, 26d1.

⁴⁴ *Critias* 107b6, et 107b-d pour le parallélisme avec le travail des peintres.

⁴⁵ Εἰδωλοποιῖα : *Critias* 107b8 ; sur ce point, voir Tanja Ruben, *Le discours comme image*, p. 270.

⁴⁶ Θέατρον : *Critias* 108b4, d6. Invocation à Apollon, aux Muses et à Mnemosyne : 108c3-4, d1-2.

4. Médée à Athènes

À travers l'évocation idéalisée d'une Athènes entre ciel et terre, le chœur veut mettre en évidence l'impossibilité pour cette cité d'accueillir celle qui s'apprête à devenir une mère infanticide, Médée. Tel est le sens de la question qui ouvre la seconde strophe (vv. 846-850) :

πῶς	οὖν	ἱερῶν	ποταμῶν					
ἢ	πόλις	ἢ	φίλων					
πόμπιμός		σε	χώρα					
τὰν		παιδολέτειραν	ἔξει,					
τὰν οὐχ ὅσιαν μετ' ἄλλων;								
Comment	donc	la	citée	aux	fleuves	sacrés,		
comment	la	contrée	qui	offre	une	escorte	aux	amis,
te	gardera-t-elle,	femme	infanticide,					
impie au milieu d'autres ? ⁴⁷								

Et c'est précisément la mise en évidence de cette impossibilité qui fonde la requête pressante qu'adresse le chœur à Médée dans les vers suivants (vv. 853-855) : « ne tue pas tes enfants ! » Cette requête restera pourtant sans effet : Médée deviendra mère infanticide, sans pour autant que le chemin pour Athènes se ferme à elle. Au contraire : dans le mouvement ascensionnel qui clôt la pièce, en prenant place dans le char du soleil, Médée ne fait pas que fuir dans l'éther et accéder à une forme de proximité avec les dieux, mais elle se met, au sens propre, au niveau des Athéniens chez qui elle va trouver refuge.

Cette fuite vers Athènes n'est pas sans créer un malaise, car la question du chœur reste entière : comment Athènes, la cité même où se déroule la performance dramatique, pourra-t-elle accueillir et garder sur son territoire cette mère infanticide ? De fait, Médée ne saurait que vicier l'éther limpide dans lequel les Athéniens évoluent. Car si Médée est bien renommée pour sa σοφία (vv. 292-305, 539-540), ce savoir est aux antipodes de la σοφία dont se nourrit le peuple athénien. Si Médée peut être en effet qualifiée de σοφή, selon les mots de Créon (v. 285), c'est qu'elle est experte en de nombreux méfaits et, selon son propre aveu (v. 384-385), c'est dans son habileté à trouver des poisons (φάρμακα) propres à éliminer ses ennemis qu'elle réalise au plus haut point cette qualité. Selon un récit dont on trouve des traces iconographiques dès le V^e siècle, loin d'oublier cette σοφία funeste en arrivant à Athènes, Médée l'utilisera d'ailleurs pour tenter d'empoisonner Thésée, le fils d'Égée⁴⁸.

⁴⁷ Je conserve la leçon des manuscrits μετ' ἄλλων (contre la correction de Lueck μέταυλον, suivi notamment par Diggle), en adoptant l'interprétation de Glenn W. Most, « Two Problems in the Third Stasimon of Euripides' *Medea* », pp. 21-27, selon laquelle les ἄλλοι se réfèrent aux suppliants, autres que Médée, auxquels Athènes offre traditionnellement refuge.

⁴⁸ Diodore de Sicile, IV, 55, 6, Plutarque, *Vie de Thésée*, 12, 3-6 ; cf. Euripide, *Égée*, fr. 4, qui évoque déjà l'hostilité de Médée à l'égard de Thésée. Sur certaines des images attiques représentant le combat de Thésée contre le taureau de Marathon apparaît une femme tenant une cruche et une coupe ; cette femme serait Médée et les récipients qu'elle porte feraient référence à la tentative d'empoisonnement à venir, selon Christiane Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality*, London, Institute of Classical Studies (*Bulletin Supplement* n° 39), 1979, pp. 32-35 ; Médée apparaît avec ces mêmes récipients sur un vase apulien montrant la reconnaissance de Thésée par Égée (p. 31) et un *skyphos* attique montrant

Toutefois, si la pièce fait mention des φάρμακα que Médée utilisera à Athènes, il ne s'agit pas de ceux destinés à éliminer Thésée, mais de ceux qui doivent permettre à Égée d'avoir la descendance qui lui manque (vv. 717-718). À travers cette prétention à offrir une descendance à Égée, Médée se profile comme un double de l'Aphrodite, chantée dans le troisième *stasimon* : une Aphrodite ouranienne selon notre hypothèse, dont le culte fut précisément institué, nous dit Pausanias (I, 14, 7), par un Égée en mal d'enfants⁴⁹. Dans le même temps, l'Aphrodite dont Médée est le reflet ne saurait être l'Aphrodite athénienne dont le souffle manifeste la douceur et la modération (vv. 839-840), mais elle évoque bien plutôt l'Aphrodite chantée dans le deuxième *stasimon* de la pièce (vv. 638-642) ; une Aphrodite terrible (δεινή), qui suscite colères et querelles insatiables et qui pousse à se tourner vers d'autres couches (ἕτερα λέκτρα). En annonçant, au terme de la pièce, qu'elle va partager la maison d'Égée, en utilisant un verbe (συνουκέω, v. 1385) qui suggère l'union matrimoniale, Médée elle-même va instiller chez le roi athénien, dont on sait qu'il est déjà marié (vv. 672-673), un désir adultère⁵⁰.

Dans le même temps, tout comme les Athéniens, s'élevant de la χώρα vers l'éther et nourris de σοφία, se dématérialisent pour constituer une forme de simulacre poétique, un εἶδωλον, de même Médée, s'élevant dans les airs sur le char du soleil pour rejoindre les Athéniens évoluant dans leur éther, est en passe de devenir elle-même une image poétique. Telle est donc la fonction cathartique du troisième *stasimon* : tout en soulignant l'incompatibilité entre la cité athénienne et la mère infanticide, il suggère, par anticipation, que l'éther athénien, qu'elle rejoindra malgré tout, est de nature à la transformer en un objet poétique ; objet dès lors non plus de peur (φόβος), mais bien plutôt de plaisir (ἡδονή), pour reprendre la terminologie de la *Poétique* d'Aristote⁵¹. Si le troisième *stasimon* établit le cadre dans lequel cette transformation pourra se faire et si l'*exodos* en montre l'amorce, la

Thésée s'attaquant à elle avec son épée (p. 39).

⁴⁹ Sur cet *aition* et le lien du culte d'Aphrodite οὐρανία avec la procréation, voir Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, pp. 15-21.

⁵⁰ Selon la scholie (*ad v. 673*) et selon la *Bibliothèque* d'Apollodore (III, 15, 6), Égée aurait été successivement marié à Melité (ou Méta) et Chalciopé, unions restées sans enfant. David Kovacs, « And Baby Makes Three : Aegeus' Wife as Mother-to-be of Theseus in Euripides' *Medea* », *Classical Philology*, 103, 2008, pp. 298-304, fait l'hypothèse d'une tradition qui ferait d'Aithra l'épouse légitime d'Égée à Athènes et qui situerait donc à Athènes (et non à Trézène) la naissance de Thésée ; cf. Euripide, *Suppliants*, vv. 6-7: Aithra, à Athènes, se désigne comme épouse donnée à Égée par son père Pitthée ; vv. 56-57: le chœur désigne Égée comme l'époux d'Aithra. Cette hypothèse permettrait de résoudre la difficulté que représente l'oracle reçu par Égée dans la *Médée* ; à la question d'Égée demandant comment avoir une descendance (v. 669), l'oracle répond en interdisant au roi athénien toute union sexuelle avant d'être rentré chez lui (vv. 679-681) ; or la version traditionnelle, selon laquelle Thésée aurait été engendré lors du passage d'Égée à Trézène, s'avère incompatible avec le respect de cet ordre divin.

⁵¹ Sur le plaisir (ἡδονή) qui naît de la pitié (ἔλεος) et de la peur (φόβος) en tant qu'elles sont suscitées par la μίμησις, voir Aristote, *Poétique*, chapitre 14, 1453b13-14 ; dans ce même chapitre, parmi les exemples d'événements à la fois effrayants (δεινά) et pitoyables (οἰκträ), Aristote cite l'infanticide commis par Médée (1453b29). Sur l'épuration (κάθαρσις) des émotions que sont la pitié et la peur par le biais de leur représentation (μίμησις), voir chapitre 6, 1449b27-28 ; sans pouvoir entrer ici dans le débat interprétatif suscité par ce passage, je me contente de renvoyer aux propositions de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *Aristote. La Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, pp. 188-193.

performance théâtrale en train de se jouer dans le sanctuaire de Dionysos la réalise, en faisant de Médée un simulacre, un εἶδωλον, non pas créé à partir de l'éther, mais constitué d'un masque et d'un costume portés par un acteur masculin⁵².

⁵² Cf. Eschyle, *Isthmiastes*, fr. 78a, 6 Radt, où le terme εἶδωλον fait référence aux masques de satyres, dont la ressemblance avec leurs modèles provoque la stupeur de ceux-ci.