SUR LA REPRISE D'HOMÈRE PAR ESCHYLE[1]

Alors que je préparais un commentaire philologique de l'*Agamemnon*[2], je devenais de plus en plus impressionné par la présence continue dans ce texte de mots, de formules, de thèmes et même de scènes homériques déterminant massivement la *dictio* de cette pièce. La référence à Homère, sa réutilisation ou sa réécriture m'ont semblé être beaucoup plus présentes qu'on ne le pense d'ordinaire[3]. Le texte tragique semblait résulter d'un dialogue continu avec l'épopée et son originalité ne pouvait plus être évaluée au moyen d'une analyse seulement interne, comme si le texte était un univers sémantique clos. La manière dont l'*Agamemnon* se constitue devait plutôt être conçue comme un passage permanent de texte à texte, comme une interaction prolongée entre différents genres et différentes oeuvres. L'ampleur de cette 'intertextualité' au sein du drame nous interdit même de nous en tenir à la distinction habituelle entre sens littéral et allusion[4]. Dans de

1 Les thèses développées ici avaient été discutées lors de la troisième réunion du séminaire *CorHaLi* (Cornell-Harvard-Lille) sur la poésie grecque archaïque, organisée par Gregory Nagy à Harvard en avril 1992 (*Archaic Poetry in Greek Tragedy*) et à l'occasion d'une conférence donnée à Yale University à l'invitation de Heinrich von Staden la même année.

2 Le commentaire détaillé des épisodes de cette pièce, qui fera suite aux volumes consacrés aux parties chorales et publiés en collaboration avec Jean Bollack dans la série des *Cahiers de Philologie*: *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, 3 , Lille 1981-1982.

3 Le livre d'A. Sideras, *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971, donne une approche systématique de la question; les listes d'allusions qu'il propose peuvent toutefois être élargies et le problème de l'intertextualité, comme élément constitutif de la spécificité du texte d'Eschyle, demande à être posé en relation avec le projet esthétique qui lui est sous-jacent. R. Garner (*From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990) restreint drastiquement le champ de son étude en s'en tenant à des références littérales étendues (il s'agirait plutôt de citations - peu nombreuses - que d'allusions); il s'interdit par là d'interroger le travail de réécriture du matériau homérique qui définit en propre le style de l'écriture des Tragiques.

4 Il est clair qu'allusion et intertextualité ne se recouvrent pas. Le premier terme suppose une activité réfléchie et ponctuelle de la part de l'auteur, tandis que le second, si on s'en tient à sa définition d'origine par Julia Kristeva, nomme la condition de toute textualité, comme relation nécessairement multiple à d'autres textes, indépendamment d'une intention littéraire ou savante. Les deux mots renvoient ainsi à deux conceptions opposées de l'activité poétique. Je préférerai recourir au terme d'allégorie, pris au sens d'une retraversée de l'écriture d'autres

nombreux passages, le sens littéral d'un adjectif composé ou d'une syntaxe difficile ne peut être déchiffré que si nous identifions le mot homérique ou le vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* auxquels il est fait allusion. 'Homère' ne représente alors pas, pour ces passages, un langage poétique ou un code traditionnels dont la connaissance technique peut simplement nous aider à déchiffrer une phrase obscure; l'obscurité du texte d'Eschyle est plutôt à comprendre comme le signe d'une relation spécifique à un texte défini. Si, par exemple, on veut venir à bout de l'énigme que nous présente le vers 1389, où il est dit qu'Agamemnon «souffle un vif égorgement de sang» quand il est frappé par Clytemnestre (κἀκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγήν), on doit avoir en tête le passage difficile de l'*Iliade* où il est dit que des loups (à savoir les Myrmidons) «vomissent un meurtre de sang» (ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος Π 162), de manière à expliquer la présence chez Eschyle du mot σφαγή, 'égorgement sacrificiel', mot que de nombreux éditeurs modernes considèrent comme inauthentique. Un texte est l'*index* d'un autre: la difficulté de cette phrase de l'*Agamemnon* renvoie précisément à la difficulté d'un vers de l'*Iliade*: d'une certaine manière, elle en donne une interprétation, tout en étant interprétée par elle. Eschyle montre qu'à son avis, dans le groupe difficile φόνος αἵματος, qu'il traduit par αἵματος σφαγή, le mot φόνος garde son sens habituel de 'meurtre sanglant'.

Je ne cherche pas à dire que le propos d'Eschyle était avant tout philologique et qu'il voulait nous donner sa propre lecture d'un passage discuté de l'*Iliade*. Nous devons plutôt admettre que cette référence à l'*Iliade* implique la présence d'un troisième élément. En citant et, simultanément, en transformant une expression de l'*Iliade* (avec σφαγή, pour φόνος), le texte d'Eschyle renvoie implicitement à une idée de ce qu'est le langage poétique, idée qui est affirmée et revendiquée au moyen de cette manière indirecte d'écrire. Sur un mode en quelque sorte autoritaire, la tragédie élabore son propre langage en construisant de nouvelles possibilités de sens par cette interaction entre des énoncés. L'expression d'Eschyle revendique ici la légitimité d'une syntaxe où le mot 'égorgement' (σφαγή) peut être le complément d'un verbe 'souffler', 'expirer': le meurtre d'Aga-

textes comme condition de l'écriture d'un texte nouveau, et donc comme phénomène éventuellement coextensif à un texte et non pas simplement ponctuel (voir ci-dessous la note 17).

memnon est ainsi défini sur un mode synthétique, à la fois comme une mort animale (ἐκφυσῶν se dit normalement de chevaux et rappelle le ἐρευγόμενοι des loups de l'*Iliade*) et un sacrifice (σφαγή). Cet emploi étrange de σφαγή ne nous déconcerte que si nous pensons que le poète est contraint à n'employer qu'un code préétabli.

Des exemples plus frappants encore de cette élaboration de nouvelles synthèses sémantiques apparaissent évidemment avec les nouvelles formations lexicales d'Eschyle et tout particulièrement avec ses adjectifs composés[5]. A plusieurs reprises, un nouveau composé cite, condense ou réduit une phrase homérique entière. L'innovation signifie alors un attachement étroit à la tradition poétique. C'est le cas de l'énigme bien connue que contient l'adjectif ἱστοτρίβης, au vers 1443, au moyen duquel Clytemnestre insulte Cassandre après sa mort en l'assimilant à une prostituée. Il est clair que nous sommes fondés à lire une obscénité dans le mot: s'il est vrai que l'ancienneté de la métaphore du 'mat', ἱστός, pour le phallus n'est pas attestée (Lasserre la lit chez Archiloque, fr. 247, mais à partir d'une conjecture discutable sur le texte de Démétrios Lacon[6]), l'obscénité se laisse reconstruire à partir de logique du passage. Le mot ἱστοτρίβης est en effet (comme M. West l'avait vu[7], mais sans que j'adhère à sa lecture) une citation d'*Iliade* A 31, où Agamemnon décrit la condition future de sa captive, Chryséis, à Argos. Il refuse de la rendre à son père Chrysès car elle doit s'attendre à vivre à ses côtés chez lui, «allant et venant près du métier et se présentant devant mon lit» (ἱστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιόωσαν). Clytemnestre sous-entend

5 Le livre récent de Vittorio Citti, *Eschilo e la lexis tragica* (Amsterdam 1994) propose pour la première fois une analyse systématique de la poétique sous-jacente à la création lexicale d'Eschyle et à sa reprise par les autres Tragiques. Les lignes qui suivent ne se comprennent qu'en relation avec les perspectives qu'il a ouvertes.

6 *De poematis*, 2.46 Romeo [voir le commentaire que donne C. Romeo, p. 242 s. de son édition, *Demetrio Lacone. La poesia* (*PHerc 188 e 1014*), Napoli 1988]. Ni West, ni Traditi ne retiennent le fragment reconstruit d'Archiloque.

7 Cf. l'apparat critique de son édition (Stuttgart 1990) et le commentaire donné dans *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 220 s. Il y refuse toute connotation obscène pour ἱστός au nom d'une conception rigide du style tragique et voit dans ce vers une simple moquerie contre Cassandre, présentée comme «the complete shipboard wife».

ironiquement que Cassandre remplira son rôle de captive sur un mode inhabituel: le métier (ἱστός) sur lequel elle devra travailler sera placé sur un navire, comme 'mat', et sa fonction sociale s'en trouvera totalement déconsidérée (normalement une femme, qu'elle soit épouse ou captive, ne s'embarque pas). La nouvelle formation, ἱστοτρίβης, renvoie ainsi à une expression épique et à une situation épique, qu'à la fois elle cite et rejette.

Dans de tels énoncés, le sens dit littéral n'a pas d'autonomie réelle et ne peut être opposé à l'allusion, qui viendrait apporter un sens supplémentaire, additionnel. L'allusion donne son sens au texte. Et si l'on adopte l'expression de G. Pasquali *arte allusiva*, comme le fait P. Pucci pour la *dictio* homérique elle-même[8], nous devons prendre *allusiva* comme une épithète de nature: *allusiva* ne signifie pas que cet art déploie une habileté technique dans la multiplication des jeux de mots littéraires ou des ambiguïtés sémantiques, comme le ferait une poésie savante, mais que la tragédie, comme art, construit son propre langage et se différencie des autres genres poétiques sur un mode indirect, par référence à d'autres textes et aux autres conceptions du langage qui leur sont sous-jacentes. Le sens littéral n'est donc pas à prendre comme un terme fixe que l'interprète pourrait librement rapprocher d'autre sens littéraux, à savoir d'autres textes, dans un jeu libre et ouvert de relations dont il aurait le contrôle. Le texte tragique est par lui-même déjà une interprétation. Son ouverture suppose une relation définie à la tradition. Dans cette mesure, ce texte se constitue de deux manières. Tout d'abord, il analyse les différents sens qu'une expression traditionnelle peut offrir (en cela, il est légitime de parler d'un moment philologique constitutif de l'écriture poétique); puis ce déploiement analytique des sens possibles se trouve ressaisi et transformé en une nouvelle synthèse linguistique qui renvoie à une idée nouvelle des possibilités sémantiques du langage. La tâche de l'interprète ne se limite donc pas au déchiffrement de ce qu'il lit, à l'assignation d'un sens défini pour les mots; il lui faut aussi tenter de rendre compte de l'activité à la fois analytique et synthétique qui est inhérente à la tradition poétique. Il n'a pas seulement affaire à des sens, mais au fait qu'un texte signifie, à

8 *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London 1987, 236, avec la référence à G. Pasquali, *Arte allusiva*, dans: *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, 11-20.

sa manière, en actualisant sa propre idée des potentialités du langage. Pour souligner cette distinction, nous pouvons recourir au contraste établi par J. Kristeva (avec un autre propos théorique) entre *signification* et *signifiance*, la signifiance, comme condition de la signification, étant, pour nous, le mode sur lequel un texte déploie sa puissance à faire sens et à devenir par là un événement linguistique dans l'histoire de la tradition.

Si l'on veut rendre compte de l'emphase avec laquelle le texte d'Eschyle renvoie à Homère, il nous faut donc comprendre une forme particulière de classicisme. Comme pour tout classicisme, nous n'avons pas affaire à une dépendance vis-à-vis de la tradition, à un retour à l'ancien. Au contraire, le classicisme réactualise la tradition en procédant à une double rupture. Tout d'abord, il suppose qu'un nouveau genre poétique, comme la tragédie, peut rompre avec les modes contemporains de parole et d'écriture : à tout moment, quelle que soit l'évolution du langage et des styles, il a à sa disposition un langage archaïque, auquel il peut revenir. Homère, comme figure de l'archaïsme, devient alors le lieu actuel à partir duquel une critique des discours contemporains, comme la cosmologie, l'éthique, la théorie politique, la poésie et même la science ou le mythe, peut être développée. Mais, simultanément, dans un geste contraire, le classicisme suppose que le passé, auquel le poète recourt pour rendre efficace sa critique des discours modernes, doit remplir une fonction nouvelle et doit donc être modifié. En opérant cette double rupture, avec le présent et avec la tradition, la tragédie 'classique' construit sa propre temporalité et sa propre validité : elle cherche à imposer sa norme et à se constituer comme événement historique autonome et autoritaire, c'est-à-dire légitimement nouveau.

Je lirai ici quelques passages de l'*Agamemnon* où ce double mouvement grâce auquel un nouveau sens cherche à s'imposer, apparaît clairement. J'essaierai, ce faisant, de répondre à deux questions:
- si l'on accepte l'idée que l'histoire de la poésie est un processus de différenciation[9]: comment la tragédie cherche-t-elle à se différencier des autres discours, poétiques et non poétiques?

[9] Comme le montre avec force G. Nagy dans son *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.

- quelle est la raison de cette différentiation? Autrement dit: quelle prétention élève la tragédie vis-à-vis des formes déjà existantes de discours?

L'une des citations les plus évidentes d'Homère dans l'*Agamemnon* est le vers 1480, où Eschyle, pour ce que l'on peut savoir, est le premier écrivain à réemployer la γλώσσα homérique pour le sang divin, ἰχώρ. La référence à *Iliade* E 339-42 est claire. Chez Homère, comme on sait, le sang immortel est défini comme un sang qui n'en est pas un. Le liquide qui s'écoule de la blessure d'Aphrodite est noir («sa peau adorable devenait noire», μελαίνετο δὲ χρόα καλόν E 354) et la blessure la fait intensément souffrir (elle est «affligée de douleurs», ἀχθομένην ὀδύνησι). En cela, rien ne la distingue d'un humain. Cependant, les dieux sont dits «n'avoir pas de sang» (ἀναίμονες, v. 342). En eux coule l'ἰχώρ, et non le αἷμα car «ils ne mangent pas de pain et ne boivent pas le vin flamboyant» (v. 341). L'insistance que met Homère à définir cette humeur paradoxale montre que le mot ἰχώρ lui faisait déjà problème. Eschyle réécrit le passage presque terme à terme et, simultanément, applique la définition qu'il contient à une nouvelle réalité. Le sang dévient chez lui métaphorique et son immortalité qualifie l'éternel processus de vengeance sanglante qui accompagne l'histoire des Atrides (il s'agit du commentaire du meurtre d'Agamemnon que Clytemnestre expose aux vieillards du choeur, v. 1475-480): «Maintenant tu as corrigé le jugement de ta langue en appelant le démon trois fois gorgé de cette famille. Car de lui est issu le désir de lécher le sang qui est nourri dans son bas-ventre. Avant que ne cesse l'ancienne douleur, coule le nouveau sang (νέος ἰχώρ).»[10]

Deux problèmes avec ce texte. Tout d'abord, la syntaxe. Beaucoup d'éditeurs font de ἰχώρ une apposition au 'désir', ἔρως[11]. Mais cela produit une légère incohérence sémantique : le désir du sang serait lui-même du sang, ou toute autre humeur. Il est donc meilleur de faire[12] de πρὶν καταλῆξαι τὸ παλαιὸν ἄχος νέος ἰχώρ une phrase

[10] νῦν δ' ὤρθωσας στόματος γνώμην, / τὸν τριπάχυντον / δαίμονα γέννης τῆσδε κυκλήσκων· / ἐκ τοῦ γὰρ ἔρως αἱματολοιχὸς / νείραι τρέφεται· πρὶν καταλῆξαι / τὸ παλαιὸν ἄχος νέος ἰχώρ.

[11] Pour le détail de la discussion grammaticale et son histoire, je renvoie à mon commentaire, à paraître.

[12] Avec Lloyd-Jones, Page et, au siècle dernier, Wellauer, Paley, etc.

nominale, comme le suggère d'ailleurs l'antithèse παλαιόν / νέος. Les mots «avant que ne cesse l'ancienne douleur, le nouveau sang (coule)» ont alors une valeur explicative: ils désignent, avec ἰχώρ (le sang immortel), la cause du désir permanent de sang qui réside dans le ventre de la famille. Le second problème tient au sens du terme ἰχώρ. La plupart des interprètes modernes traduisent ἰχώρ par 'pus', *sanies*, car c'est le sens qu'ils croient trouver dans les écrits médicaux du Vème siècle[13]. Mais, dans un article récent qui change radicalement les données de la question, J. Jouanna et P. Demont[14] ont pu montrer que chez Hippocrate 'pus' et ἰχώρ ne sont jamais confondus. 'Ιχώρ, par opposition à 'sang' et à *sanies* note toujours une réalité bien définie, le *serum*. Si on suppose, comme le font ces auteurs (et comme je ne ferai pas), qu'Eschyle recourt ici à la terminologie médicale contemporaine, Clytemnestre dirait qu'une blessure reste ouverte dans le ventre de la race, qui serait donc affectée d'un ulcère. Par ailleurs, J. Jouanna et P. Demont pensent que ce sens technique, sérum et non sang, doit être également lu dans les passages d'Homère. Je ne souhaite pas discuter ici en détail cette nouvelle interprétation qui, à mon avis, repose sur une analyse erronée de la relative οἷός πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν, qu'ils prennent comme une restriction: Aphrodite laisserait couler de l'ἰχώρ, non pas n'importe quelle sorte d'ἰχώρ, mais celui qui coule dans les veines de la divinité. L'humeur des immortels serait donc une forme particulière du sérum; mais le relatif οἷός περ ne note normalement pas une restriction, mais plutôt une identification claire: «précisément celui qui...»[15]; et cette interprétation, qui pose l'existence d'un ἰχώρ générique, implique que les hommes pourraient aussi posséder l'ἰχώρ, ce qui n'est manifestement pas le cas. Je préfère donc m'en tenir à l'interprétation habituelle qui voit dans l'ἰχώρ le sang.

En fait, le problème que nous avons à traiter ici n'est pas tant de décider du sens originel du mot chez Homère que de définir la manière dont Eschyle, comme interprète d'Homère, le comprend. Le net contraste qu'il établit dans sa phrase entre ἰχώρ et αἷμα (avec

13 Comme le fait encore M. West, malgré l'article de J. Jouanna et P. Demont.

14 REA 83, 1981, 197-209.

15 Cf. Hom. Π 557, λ 394, σ 192-94, etc.

αἱματολοιχός, un mot qui est lui-même la condensation d'un énoncé homérique, Φ 122 s.[16]) et la mise en relation de cet ἰχώρ avec le dieu (δαίμονα) nous poussent à poser qu'il entendait bien dans ἰχώρ le 'sang divin'. Le désir de lécher le sang humain qui se manifeste par la répétition de la violence de génération en génération se trouve alors expliqué par la permanence d'une force vitale au sein de la famille, par l'énergie continuellement renouvelée que déploie la puissance d'un sang divin. Le démon a donc une double action: d'une part, il corrompt la sexualité humaine en contraignant la matrice de la famille à engendrer un désir de mort et de sang humain (ce désir est clairement engendré par le démon: ἐκ τοῦ est formulaire dans le langage de la généalogie mythologique); d'autre part, il maintient actif ce désir humain par la force de sa propre énergie divine.

De cette brève analyse nous pouvons tirer deux conclusions quant au classicisme d'Eschyle. En réaffirmant la validité de la signification homérique du mot rare ἰχώρ, il s'oppose à son emploi technique chez les médecins, qui lui donnent le sens de *serum* (plus tard, Philolaos en fera la bile). Le mot était vraisemblablement obscur; comme γλῶσσα, il demandait à être interprété (ce qui était déjà le cas pour Homère). Contre la solution donnée par les médecins à cette énigme - une solution qui excluait toute idée de signification théologique, avec la notion d'un sang divin -, la métaphore d'Eschyle essaie de prouver qu'une utilisation authentique du mot, tel qu'il doit être lu dans l'*Iliade*, faisait encore sens. Ce retour à la tradition ne manifeste aucune dépendance vis-à-vis d'une manière de pensée plus archaïque, il n'implique pas qu'Eschyle ait été moins 'moderne', moins partisan des 'Lumières' que les médecins contemporains. Il souligne le fait que les manières dont on se rapporte à la tradition diffèrent fondamentalement selon le genre de discours que l'on pratique (ici: poésie *vs* théorie médicale). Or, comme on le sait depuis Max Weber, la différenciation est en soi l'un des modes de la modernité.

Mais, inversement, le sens de l'expression homérique doit subir un changement profond. Elle est en effet prononcée par un personnage tragique (et non par un narrateur, comme dans l'*Iliade*), dont le propos n'est pas d'expliquer la pureté des dieux, comme le fait

[16] Achille menaçant Lycaon: ἐνταυθοῖ νῦν κεῖσο μετ' ἰχθύσιν, οἵ σ' ὠτειλὴν / αἷμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες.

Homère, mais d'exprimer son ressentiment face à l'âpreté de la violence divine. Dans la tragédie, qui s'oppose en cela à l'épopée, l'essence des dieux olympiens (dotés d'un sang spécifique), à savoir ce qui caractérise en propre leur puissance, se manifeste dans le désir compulsif de se nourrir de sang humain. La vitalité divine (ἰχώρ) apparaît à travers cette l'exacerbation des meurtres. Implicitement, cette réévaluation de la puissance divine dénie toute légitimité à une théologie théorique qui, comme c'est le cas dans l'*Iliade*, considèrerait les dieux pour eux-mêmes en en explicitant les attributs. Un tel jugement appartient en propre à la tragédie, comme genre nouveau.

L'homérisme a donc une double fonction. Ce qui doit être dit par le chšur ou par un protagoniste requiert une formulation homérique car, sur le plan sémantique, le langage épique permet d'identifier les enjeux d'une situation tragique donnée. La référence à la poésie héroïque fournit les catégories qui pemettent d'identifier et de symboliser une action ou un événement. Beaucoup plus qu'on ne s'en est rendu compte jusqu'à maintenant l'univers de la tragédie, si l'on ne considère que ses composantes sémantiques, ne se distingue pas fondamentalement du monde poétique traditionnel, à savoir de l'épopée. Les codes homériques apporte le matériau symbolique qui permet l'élaboration et la communication d'identités poétiques. Comme modèles, ils garantissent leur intelligibilité aux actions divines et humaines ainsi qu'aux figures dramatiques (rois, guerriers, messagers, esclaves, etc.) qui y trouvent leur type initial. A travers cette utilisation massive et intentionnellement anachronique du monde déjà constitué de l'épopée (que l'on pense par exemple à la figure inactuelle du roi dans la tragédie), l'idée d'un monde poétique cohérent peut ainsi être portée à la représentation.

Mais ce n'est là que la moitié du processus *allégorique* (au sens d'un 'dire autrement'[17]) par lequel la tragédie répète et refaçonne

[17] En ce sens 'allégorie' fait concurrence à 'intertextualité'. Alors que, *stricto sensu*, l'intertextualité désigne la condition générale d'existence d'un texte, qui, par essence, absorbe et transforme une multitude d'autres textes, dans un processus indéfiniment ouvert lié au mouvement linguistique inépuisable et anonyme qui produit la signification, l'allégorie pointe un écart et donc une pratique historique et individualisante, chaque fois définie. Voir J. Bollack, *Réflexions sur la pratique philologique*, Information sur les Sciences Sociales 16 (3-4), 1977, 375-84. Par rapport à 'allusion', les deux termes ont en commun de caractériser l'ensemble d'une écriture, et non certains de ces moments. 'Allégorie' suppose donc la

l'épopée. Si, d'un côté, l'épopée sert de schème toujours pertinent pour une représentation des événements dramatiques, il est, d'un autre côté, frappant que ce schème fonctionne presque toujours sur le mode de la déconstruction: chaque fois, ou presque, qu'une relation précise à Homère peut être identifiée, il s'agit d'une notation négative. Le personnage qui utilise la référence épique s'en sert ou pour désigner la grandeur du désastre en cours (cf. ici l'emploi de αἱματολοιχός) ou pour montrer que le langage épique s'applique en fait à un réalité contraire à la grandeur épique: la pureté des dieux devient dans la phrase d'Eschyle que nous avons lue violence compulsive de la destruction familiale; le monde immense de la guerre de Troie se réduit aux répétitions d'une haine domestique. La reprise d'Homère est alors un moyen de figurer la catastrophe tragique. Plus profondément, elle montre à l'oeuvre un principe esthétique propre à la tragédie, selon lequel les contenus que livre le drame ne peuvent être représentés que d'une manière contradictoire, au moyen du code épique et de sa négation; Clytemnestre parle d'une nature divine, dotée de sa physiologie propre, précisément parce que cette nature immortelle devient l'objet d'une expérience possible si on se la représente comme cause d'un sordide désastre humain.

Parfois la répétition d'Homère est plus ample. Je voudrais analyser brièvement la reprise du proème de l'*Iliade* que nous trouvons dans un *ephymnium*, le refrain que chante le choeur après le massacre d'Agamemnon. Il y accuse Hélène d'être la cause de la totalité du désastre grec, de la guerre de Troie à la mort d'Agamemnon (v. 1455-61): «Io, démente Hélène, qui, seule, as détruit d'innombrables vies, vraiment innombrables, sous Troie. Tu t'es maintenant fleurie d'une couronne ultime et mémorable, à cause d'un sang que rien ne lavera. Tu t'es fleurie de la querelle qui était alors dans la maison, solidement établie, souffrance d'un homme.»[18]

On reconnaît immédiatement les thèmes principaux du proème

tradition, comme milieu linguistique, ce que ne fait pas 'allusion', qui renvoie à une théorie de l'auteur et non de l'oeuvre (allégorie) ou du texte (intertextualité).

[18] ἰώ· παράνους Ἑλένα, / μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλὰς / ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίαι· / νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω / δι' αἷμ' ἄνιπτον, ἥτις ἦν τότ' ἐν δόμοις / Ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.

de l'*Iliade*, et même leur ordre d'apparition dans ce texte. Comme pour le début de l'*Iliade*, la climax de ce refrain est le thème épique par excellence, l'ἔρις - qui devient ici une entité mythique autonome, selon la transformation que ce thème a subi au début des *Travaux et des Jours* d'Hésiode, où Éris, comme mauvaise Querelle, signale le contenu et l'orientation de l'épopée puisque l'opposition entre les deux *Érides* renvoie au contraste qui distingue la poésie guerrière d'Homère de la poésie didactique d'Hésiode, comme Philippe Rousseau l'a démontré[19].

Mais, simultanément, ce texte propose une nouvelle interprétation de l'intrigue que l'*Iliade* prétendait raconter. Hélène en détruisant les vies des héros se substitue à la colère d'Achille et - ce qui est plus inattendu- se substitue également à Zeus en ce qu'elle impose, comme le note l'adjectif τελέαν ('ultime, parfaite'), l'issue de toute l'histoire (l'adjectif répond au Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, de l'*Iliade*).

Avant de définir la relation que ce texte établit avec l'épopée, nous devons résoudre quelques difficultés syntaxiques.
- Tout d'abord, il nous faut décider de la construction des deux accusatifs τελέαν et πολύμναστον. De nombreux commentateurs en font les épithètes d'un ψυχάν sous-entendu, qu'ils tirent de la phrase précédente; les adjectifs qualifieraient donc la vie d'Agamemnon comme 'parfaite' et 'inoubliable'. Mais le choeur est ici moins concerné par les exploits héroïques du roi que par la puissance destructrice qu'il doit assigner à Hélène. Je préfère donc, avec Wilamowitz, Fraenkel et Lloyd-Jones, rattacher τελέαν et πολύμναστον au complément inter-ne féminin de ἐπηνθίσω: «maintenant, tu t'es couronnée d'une cou-ronne ultime (ou parfaite) et qu'on n'oubliera jamais.»
- Le groupe δι' αἷμα ἄνιπτον, qui a gêné les éditeurs (la plupart suppriment διά), doit avoir une valeur causale: 'à cause de...' (ce ne peut être 'au moyen d'un sang...' ou 'en versant un sang...'). Il faut donc distinguer clairement l'acte lui-même (le meurtre d'Aga-

[19] Dans deux études: *Un héritage disputé*, dans G. Arrighetti-F. Montanari (éds.), *La Componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, Pisa 1993, 41-72 et *Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des 'Travaux' d'Hésiode*, dans F. Blaise et al. (éds.), *Le Métier du mythe. Hésiode et ses vérités*, Paris 1996, 93-167.

memnon) et la gloire qui s'ensuit (la couronne que mérite Hélène *à cause* de cet acte). Cette distinction temporelle au sein du *kleos* (l'exploit puis la gloire) est déjà thématisée dans l'*Iliade*[20].
- Dernière difficulté: ἥτις au vers 1460. On corrige d'habitude le pronom relatif (ἥ τις ἦν ... Ἔρις, Schütz: «en réalité, il y avait une Eris dans la maison»). Mais nous pouvons le conserver si nous faisons d'Éris son antécédent, et si nous construisons Éris comme l'apposition au complément d'objet interne de ἐπηνθίσω: la dernière couronne d'Hélène est la querelle qui s'était implantée dans la maison.

J'ai choisi ce passage non seulement parce qu'il suit de très près le programme poétique du début de l'*Iliade* mais parce qu'à mon avis il développe une réflexion critique sur le bien-fondé du récit épique lui-même, en tant qu'il s'oppose à l'expérience dramatique. Notre tâche est alors de définir la nature de cette critique.

Dans ce refrain, le choeur mèle deux genres poétiques différents : l'éloge lyrique et, comme nous l'avons vu, le récit épique. Adressé à une seconde personne, Hélène, il célèbre ironiquement une victoire héroïque présentée sous la forme d'un exploit athlétique panhellénique (cf. les couronnes de ἐπηνθίσω). Il reprend alors des traits formels de l'αἶνος, de l'éloge direct «which applies to the here and now», selon la définition de ce genre par G. Nagy[21], tout en en donnant une version négative (un blâme). La *dictio* est en effet conforme aux règles de l'αἶνος: on y trouve un nombre relativement élevé de raretés verbales (παράνους, πολύμναστον, ἐρίδματος). Mais si la forme de la célébration est lyrique, son contenu appartient en propre à l'épopée : le nom d'Hélène résume l'ensemble du programme narratif de l'*Iliade*. Ce passage d'un genre à l'autre a pour effet de pervertir les règles de la symbolisation épique. Certes, un souvenir permanent (πολύμναστον) sera attaché à l'exploit d'Hélène, comme c'est le cas pour Achille ou Hector. Le composé πολύμνηστος, 'mémorable, renommé', qu'Eschyle rencontrait dans la langue comme nom propre[22] et sans doute dans le poème d'Empédocle sur la

[20] Voir notamment à la fin de H l'analyse par Hector de la dynamique par laquelle un *kleos* finit par s'imposer.

[21] *Early Greek Views of Poets and Poetry*, dans *The Cambridge History of Literary Criticism* (*Classical Criticism*, éd. par G.A. Kennedy), I, Cambridge 1989, 12.

[22] Nom du père de Battos (Hdt. 4.150; Pind. *Pyth*. 4.59), nom d'un poète de Colophon (cf. F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur*

nature[23], est à prendre comme un *index*, signalant le *kleos* épique. Mais, d'un autre côté, il le nie de deux manières: au lieu de procurer l'oubli de la souffrance, comme le fait l'Hélène de l'*Odyssée* et comme doit le faire la poésie épique selon Hésiode (qui associe la mémoire, *Mnémosunè*, à son contraire, l'oubli, *Lésmosunè*, comme oubli de la peine[24]), cette mémoire rappellera continuellement l'amertume du désastre. En second lieu, le mot reprend l'épithète de Pénélope dans l'*Odyssée*, πολύμνηστος, qui a alors un autre sens: 'abondamment courtisée' (de μνάομαι et non de μιμνήσκω)[25]. Hélène va remporter une gloire épique précisément parce qu'elle ne s'est pas comportée comme Pénélope.

Le mot nouveau ἐρίδματος reflète également cette relation double à l'épopée. Avec ἐρι-, qu'on ne trouve que deux fois dans les pièces d'Eschyle, c'est un homérisme emphatique (même si l'on sait bien que les adjectifs en -τος ont chez Homère un préfixe en ἀρι- et non en ἐρι-: ἀρίγνωτος, ἀριδείκετος[26]). Quant au sens de -δματος, je pense que l'interprétation traditionnelle qui y retrouve le verbe δέμειν, 'construire', et non δαμᾶν, 'dominer', est juste, comme le suggère la présence de ἐν δόμοις et le confirme la structure en chiasme ἐν δόμοις Ἔρις / ἐρί-δματος. La Querelle est ainsi 'fortement, terriblement établie' au sein de la maison des Atrides[27]. L'*éris* héroïque qui a causé la mort de tant de guerriers sur le champ de bataille ouvert de Troie (ὑπὸ Τροίᾳ) s'est transformée en querelle

Kaiserzeit, Halle 1917).

23 B 3 Diels-Kranz (= 14 Bollack).

24 *Theog.* 54 s.

25 Hom. δ 770, ξ 64, ψ 149.

26 Sur ces composés, voir P. Thieme, ἀριδείκετος, ἐρικυδής *und Genossen*, dans *Der Fremdling in Rgveda*, Leipzig 1938, repris dans R. Schmitt (éd.), *Indogermanische Dichtersprache*, Darmstadt 1968, 53-60.

27 Le néologisme d'Eschyle s'écarte de l'usage en ce que normalement le préfixe ἐρι- précède un radical au sémantisme plein (comme ἐρίβρομος ou ἐρίγδουπος), ce qui n'est pas le cas pour ἐρίδματος. La formation du nouveau composé laisse apparaître deux opérations: d'une part, Eschyle resémantise l'élément -δματος qui avait dans la langue poétique du Vème siècle perdu sa valeur première (ainsi θεόδματος est chez Pindare épithète d'ἀρεταί - *Isth.* 6.11 - ou de χρέος - *Ol.* 3.7), en rappelant la valeur de 'construire'; de l'autre, il analyse le sens de ἐρι-, par l'étymologie que lui permet le rapprochement avec Ἔρις.

confinée et domestique. L'étymologie que laisse entendre la répétition Ἔρις-ἐρίδματος change en profondeur le contenu de l'*éris* iliadique. Plus rien ne différencie l'épouse qui a traversé la mer pour mettre en mouvement l'ensemble du récit épique de celle qui est restée à demeure pour détruire l'acteur principal de cette histoire. Hélène prête son nom aux deux femmes.

Quel est le propos d'une telle 'allégorie' d'Homère? En un certain sens, la manière dont la tragédie reformule ici quelques-uns des thèmes épiques majeurs implique une sorte de critique adressée au mode narratif de l'épopée: à tout prendre, la longue histoire de la guerre de Troie avec ses épisodes et ses nombreux revirements de fortune culmine en un seul événement horrible. Cette dernière catastrophe donne sa signification réelle au tout. Il n'y a donc plus lieu de prendre le point de vue d'un narrateur distancié qui relaterait en détail les tribulations et les exploits des héros : toute la matière épique se résume à un seul nom, Hélène, qui ne peut dès lors être énoncé sur un ton neutre, sans mépris et sans blâme. Si on généralise - et de nombreux autres exemples montreraient que nous avons affaire ici à une tendance générale de la tragédie -, on peut dire que la tragédie soumet l'épopée, comme forme de discours, à une analyse critique sévère: elle dénie la légitimité d'un récit qui ne prend pas réellement en compte le fait que tout discours renvoie à une situation particulière, réelle et à un locuteur particulier, ni le fait qu'il ne fait sens que parce qu'il est prononcé *ici et maintenant*[28]. Le sens vrai de la guerre de Troie ne peut ainsi être exprimé et communiqué qu'au moyen du blâme, que prononce un locuteur personnellement engagé. La pertinence d'un énoncé ne dépend pas de ce qu'il dit, mais de la manière dont il renvoie à la situation du locuteur. En d'autres termes, la tragédie réactive la relation entre énoncé et occasion. Sous une forme stylisée, elle rappelle que l'occasion détermine le discours. C'est, par exemple, le message central de l''Hymne à Zeus' dans la parodos de l'*Agamemnon*: le discours théologique doit s'appuyer sur

[28] Pour une analyse de la manière dont le discours, dans la tragédie, rappelle la dimension performative de son énonciation, je renvoie à mes études *Espace public et individualité selon la tragédie. Sur l''Agamemnon' d'Eschyle*, Hermès 10, 1991, 39-56 et *Zur Darstellung des Individuums in der griechischen Tragödie durch ein pragmatisches Verfahren*, dans G. Boehm-E. Rudolph (éds.), *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1993, 25-47.

une expérience humaine: le *mathos* doit renvoyer à un *pathos* défini pour faire sens.

Mais il ne suffit pas de repérer dans le texte le travail d'une réflexion critique appliquée au discours en général pour identifier le principe auquel obéit une nouvelle forme symbolique comme la tragédie et définir positivement la prétention nouvelle qu'elle élève face à des formes poétiques (et non poétiques) déjà existantes. On en resterait à un niveau trop formel et abstrait. Cette réflexion, que l'on découvre dans les textes, doit également avoir une signification esthétique, de manière à permettre, positivement, l'expression et la communication d'une nouvelle forme d'expérience, dont la tragédie montrerait qu'elle peut faire l'objet d'une représentation artistique.

Il nous faut donc faire un pas supplémentaire, le dernier. Pour tendre vers une conclusion, je soulignerai deux faits.

Il est clair que lorsqu'un personnage recourt à la *dictio* homérique il ne se transforme pas lui-même en narrateur épique. Il exprime, plutôt, sa propre relation, individuelle et temporelle, au monde de l'épopée, qui lui fournit à la fois les contenus de son expérience et les cadres symboliques lui permettant de la communiquer. Après la catastrophe, le choeur de l'*Agamemnon* découvre en Clytemnestre une seconde Hélène et en Hélène le principe de toute l'*Iliade*. Le code homérique est déformé parce qu'il devient un moyen expressif personnel. Il conserve néanmoins sa force d'origine, et reste contraignant car il fournit des symboles adéquats pour l'ampleur du désastre tragique. Certes, Hélène peut être présentée comme la cause véritable et négative de la grandeur épique et du coup anéantir cette grandeur, mais en assumant cette fonction, elle n'est plus simplement Hélène, elle devient un nom désignant un être prodigieux et monstrueux, qui transcende toute forme d'individualisation. Même s'il est déconstruit, le style épique impose donc encore la réalité qu'il fait vivre, à travers la figure synthétique qu'est désormais Hélène; le long récit épique se condense en un nom et un événement. La situation pathétique individuelle du choeur gagne ainsi en intensité car elle prend la consistance et la force de l'ensemble du processus épique qu'elle synthétise. La critique analytique que développe la tragédie (et qui rappelle que tout discours, et même la poésie traditionnelle, renvoie à un point de vue

particulier s'appuyant sur une expérience particulière) acquiert par là une signification esthétique en ce qu'elle rend possible une représentation objective et substantielle de l'individu, dont le *pathos* devient, comme ici à travers le ressentiment contre Hélène, la climax d'un processus universel et contraignant. L'épopée, dans la tragédie, ne sert ainsi plus à symboliser un monde, mais à figurer la relation de l'individu à ce monde; elle donne à cette relation sa consistance et son identité.

Mais comme nous avons affaire, avec la forme dramatique, au dialogue et donc à la controverse, le recours à l'épopée joue aussi un autre rôle. A travers lui, les personnages symbolisent leur relation problématique à leur propre identité et au monde objectif où ils se trouvent plongés, mais ces symbolisations sont provisoires et précaires: elles sont elles aussi soumises à la discussion et à la controverse. La citation d'une figure épique apparaît comme la tentative par laquelle un personnage donne sa propre interprétation de sa situation, mais cette interprétation peut elle-même être contredite par son antagoniste. Ainsi, pour les passages que nous avons lus, là où le choeur reconnaît la puissance universelle d'Hélène, assimilée à un démon, Clytemnestre découvre, au contraire, l'action maléfique d'un sang divin qui de l'intérieur détruit la famille.

Utilisée comme matériau symbolique à la fois prégnant, massif, et problématique, l'épopée permet ainsi à la tragédie de représenter des individualités de manière complexe. La référence à la tradition épique donne en effet aux locuteurs la possibilité de se référer à une identité définie et, par là, de se doter d'une forme constituée; mais, d'un autre côté, puisque cette référence aux symboles de la tradition peut à tout moment être remise en question, l'identité ainsi construite reste l'objet d'une pratique inter-individuelle ouverte. Par là, la tragédie se différencie des formes de discours contemporains (mythe, sagesse, philosophie, théories politiques, etc.) qui tentent de proposer aux individus des normes théoriques ou pratiques sans réellement affronter la question de l'individualité qui les pose ou qui doit s'y soumettre.

Lille Pierre Judet de la Combe