

## Le chœur dans l'*Electre* d'Euripide : la question du lien des *stasima* avec l'action dramatique \*

Que dire à ces gens qui, croyant posséder une  
clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre  
œuvre en forme de serrure?

Julien Gracq, *Lettrines*

Les travaux récents sur l'*Electre* donnent un bon exemple de la dynamique de réévaluation positive de l'œuvre d'Euripide entreprise depuis quelques décennies. Cette pièce, qui avait particulièrement souffert de la comparaison qu'on en pouvait faire avec les *Choéphores* d'Eschyle et l'*Electre* de Sophocle, a été dans la critique récente (c'est-à-dire depuis les années 1960) l'objet d'une attention particulière chez les partisans d'Euripide<sup>1</sup>. Dans cette entreprise de relecture et de revalorisation, l'attention s'est portée notamment sur les *stasima* de la pièce, et sur le problème de leur lien avec l'action dramatique et la signification globale de l'œuvre.

Pourquoi cela ? Tout d'abord, parce qu'une des critiques traditionnelles envers Euripide consistait à lui reprocher son traitement des chœurs, considérés comme trop détachés de l'action dramatique. Sortes d'*embolima*<sup>2</sup> à valeur essentiellement ornementale, ils auraient été destinés à flatter les goûts du public plus qu'à s'intégrer dans une œuvre cohérente. Cette critique des chœurs s'inscrivait dans une critique plus large du manque de cohérence des pièces d'Euripide.

Les deux *stasima* de l'*Electre*<sup>3</sup>, le 'chant d'Achille' (the 'Achilles Ode'), et le 'chant de l'agneau d'or' (the 'Golden Lamb Ode') n'y ont pas échappé : Kitto, Piccard-Cambridge, Denniston, Grube... pendant longtemps les plus grands spécialistes du théâtre grec ont regardé ces chœurs comme des 'interludes'<sup>4</sup>. C'est donc tout à fait logiquement que les commentateurs plus récents, tenants d'une nouvelle ap-

\* Cet article a été présenté dans son état premier au XXI<sup>e</sup> colloque CorHaLi qui s'est tenu à Lille du 9 au 11 juin 2011. Je remercie toutes les personnes présentes à ce colloque qui m'ont aidée à l'améliorer par leurs remarques et leurs conseils.

<sup>1</sup> Pour une vue d'ensemble de l'histoire de la critique euripidienne – et surtout de sa dimension largement apologétique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à travers différents courants – on peut se reporter à l'ouvrage de A.N. Michelini (1987) et en particulier au chapitre 1 : *A History of Euripidean Interpretation* (pp. 3-51). O'Brien 1964, 13 s. rappelle le mauvais accueil réservé à l'*Electre* d'Euripide pendant fort longtemps, la pièce étant critiquée notamment d'un point de vue moral (Schlegel, Wilamowitz), puis d'un point de vue à la fois moral et esthétique (Kitto ne reconnaît pas la pièce comme une tragédie, mais comme un 'mélodrame'). Comme Michelini le montre bien, il y a eu des défenseurs d'Euripide à toutes les époques. Leurs arguments ont varié, mais ils se basent le plus souvent sur des présupposés qu'ils partagent avec leurs opposants (sur ce que doit être une tragédie grecque, voire plus largement une œuvre d'art, en particulier sous le rapport de la cohérence et de l'unité d'ensemble).

<sup>2</sup> Le terme d'ἐμβόλιμα (littéralement, des 'chants intercalés', des 'interludes') est le terme utilisé par Aristote à propos des chœurs tragiques d'Agathon et d'autres poètes après lui, chœurs dont il critique l'absence de lien avec le sujet de la pièce. Il est clair dans le contexte de la *Poétique* (1456a) qu'Aristote n'applique *pas* ce terme aux chœurs d'Euripide.

<sup>3</sup> L'*Electre* ne comporte à proprement parler que deux *stasima*. Les passages de lyrique chorale qui interviennent dans le reste de la pièce sont généralement reconnus comme appartenant à un autre ordre de convention que celui qui détermine la forme des *stasima*.

<sup>4</sup> Cf. le répertoire des passages où s'exprime cette position fourni par O'Brien 1964, 15 n. 4.

proche d'Euripide, se sont concentrés – en réponse – sur cette accusation, et ont entrepris de reconsidérer entièrement les chœurs de l'*Electre*. Le cas du premier *stasimon* est même exemplaire, comme O'Brien ne manque pas de le rappeler : « Le 'chant d'Achille', en particulier, est souvent cité comme l'exemple le plus choquant du manque d'à-propos (*irrelevance*) des chœurs chez Euripide. Une des thèses soutenues dans cet article est que la condamnation presque universelle portée contre le manque de pertinence dramatique de ce chant est le fruit d'une erreur<sup>5</sup> ». Portant sur un cas emblématique, la nouvelle interprétation d'O'Brien se veut révolutionnaire, et s'annonce de manière assez théâtrale : l'enjeu est bien plus large que l'interprétation du chant d'Achille dans son contexte.

La deuxième raison qui justifie cet intérêt marqué pour les *stasima* réside dans un autre présupposé. L'*Electre* est une pièce surprenante, à plus d'un titre : le traitement nouveau des personnages, le vrai-mais-secrètement-faux mariage d'Electre, l'apparition de son mari, un pauvre paysan, la localité excentrée choisie par Euripide comme décor de l'action, la scène de reconnaissance 'manquée', les modalités de la mise à mort d'Egisthe et de Clytemnestre, le brutal revirement final... cela fait beaucoup de points de perplexité. Or, en se penchant sur la question du lien entre les *stasima* et l'action dramatique, il semble que certains chercheurs ont espéré trouver la clef d'une relecture globale de l'œuvre, un angle nouveau, un point de vue apparemment décentré sur l'ensemble de la pièce – mais qui serait en réalité central.

Un exemple bien représentatif de cette double dynamique de l'intérêt porté aux *stasima* de l'*Electre*, et des enjeux rattachés à cette question est donné par l'article séminal de M.J. O'Brien paru en 1964 : *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*<sup>6</sup>.

Le traitement récent des *stasima* de l'*Electre* est ainsi historiquement situé, déterminé, sous deux aspects : tout d'abord, il détermine une nouvelle étape dans la polémique sans cesse renaissante qui sous-tend toute l'histoire de la critique moderne d'Euripide, du côté cette fois-ci de l'apologie et de la réhabilitation. Les chercheurs qui se sont intéressés à cette question assument un discours contradictoire à l'égard de leurs prédécesseurs, et vont même assez loin dans cette direction polémique : en effet, en refusant de reconnaître un caractère décousu ou disparate à la composition des pièces d'Euripide, ils essaient de combattre une opinion admise souvent par les apologistes du poète aussi bien que par ses détracteurs.

Il faut bien voir le caractère de manifeste que peut avoir cette nouvelle approche d'Euripide dans la recherche récente sur la tragédie grecque : c'est un des points sur lesquels le décalage avec la philologie du XIX<sup>e</sup> et du premier XX<sup>e</sup> siècle est le plus criant, et les nouvelles analyses proposées se veulent porteuses d'audace et de renouveau<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> O'Brien 1964, 15. Je traduis en français, ici comme par la suite, les citations d'ouvrages en anglais.

<sup>6</sup> Cet article n'a cessé d'être cité par les chercheurs qui ont considéré par la suite la question des chœurs de l'*Electre*. Les analyses qu'y propose O'Brien ont été constamment reprises, étoffées et enrichies.

<sup>7</sup> On a cité un extrait de l'article d'O'Brien, on peut aussi penser à l'exemple de Walsh, voir *infra* p. 330.

Deuxième point, cette nouvelle approche a vu le jour à un moment où les philologues ont commencé à mettre en œuvre de manière systématique, sur le texte de la tragédie grecque, de nouvelles méthodes interprétatives inspirées notamment des théories nouvelles de la littérature.

On rencontre ainsi dans les articles qui traitent des *stasima* de l'Electre un nouveau parti-pris, servi par de nouvelles analyses. A quoi ressemblent les démonstrations qui en résultent ? Que peut-on dire sur leur fonctionnement et leurs conclusions ? Le problème particulier des *stasima* de l'Electre peut être pris comme un échantillon significatif de la recherche récente sur Euripide (du moins pour une partie) ; il permet de se faire une idée de certaines de ses forces et de ses faiblesses.

Sans prétendre faire exhaustivement le tour de la question posée, à savoir celle de l'organicité et de la fonction des *stasima* de l'Electre, nous reviendrons dans un premier temps sur quelques lectures récentes de ces chants, pour établir comment ont procédé les chercheurs qui se sont inscrits dans ce mouvement de revalorisation de la pièce. Quels types d'arguments ont-ils fait valoir, dans leur relecture des chants du chœur, pour justifier de leur organicité dans l'œuvre ? Quelles formes peuvent prendre, selon eux, les liens unissant les *stasima* et l'action dramatique où sont engagés les personnages ? Dans un second temps, nous examinerons à titre d'exemple deux des interprétations sur lesquelles ouvrent ces nouvelles approches des chants du chœur chez Euripide.

### 1. Le chant d'Achille.

Le premier *stasimon* de l'Electre (vv. 432-86) intervient juste avant la scène de reconnaissance entre Electre et Oreste, c'est-à-dire entre le départ du laboureur et l'arrivée du vieillard. Le chœur – seul en scène puisque Electre est entrée dans la maison s'occuper des 'étrangers' – entonne un chant où domine, du début à la fin, la figure d'Achille.

[Strophe 1] Les Argiennes évoquent tout d'abord le départ des Achéens, le voyage des 'nefs glorieuses qui all[aient] vers Troie au rythme de leurs rames innombrables appelant à elles<sup>8</sup> les chœurs des Néréides où bondissait le dauphin ami de la flûte' : ces nefes portent Achille, avec Agamemnon, jusqu'aux rives de Troie.

<sup>8</sup> Je me réfère au texte de Parmentier dans l'édition des Belles-Lettres (Parmentier 1968). La traduction de ce passage est la mienne. Quelques remarques pour l'expliquer :

XO.	Κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβατε Τροίαν	432
	τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς	
	πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων,	
	ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-	435
	φίς πρόφραϊς κυανειμβόλοισ-	
	σιν εἰλισσόμενος,	

La correction de πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων (texte de L conservé par Parmentier) en πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων – texte proposé par Diggle (cf. Diggle 1994, 153 s. ; la même émendation est proposée par West 1980, 14) – ne me paraît pas pertinente. Le problème posé par la préposition *meta* est qu'elle oblige à séparer grammaticalement *chorous* de *Nērēidōn*. Ainsi, Parmentier traduit logiquement : « vous alliez soulevant des danses sur les flots, avec les Néréides ». Traduction logique d'un point de vue grammatical, mais qui oblige à interpréter très

[*Antistrophe 1*] Elles évoquent ensuite un autre voyage des Néréides, leur traversée depuis l'Eubée jusqu'en Phthie pour apporter au fils de Thétis ses belles armes, œuvres d'Héphaïstos.

[*Strophe 2 et antistrophe 2, début de l'épode*] Le chœur se livre alors à une description de ces armes<sup>9</sup>. Voilà les motifs qui ornent cette merveilleuse panoplie, 'terreur des Phrygiens' : sur le tour du bouclier, Persée volant au-dessus de la mer avec ses sandales ailées et brandissant la tête de la Gorgone, accompagné d'Hermès ; et au centre le soleil entouré d'étoiles, éblouissement de terreur pour Hector devant Troie. Sur le casque, des sphinx emportant leurs proies, les victimes de leurs chants. Sur la cuirasse, la fuite éperdue de la Chimère devant Pégase ; et enfin sur la lance, des chevaux au galop faisant jaillir tout autour d'eux la 'noire poussière'.

[*Fin de l'épode*] L'épode se conclut sur une adresse furieuse à Clytemnestre : 'C'est le seigneur de tels hommes de guerre (*toiônde doripônôn*), Tyndaride, que ton lit a tué, fille aux méchants projets. Et c'est bien pourquoi toi, quelque jour, les dieux du ciel t'enverront au trépas : et alors peut-être bien que je verrai – encore, oui encore ! – d'une gorge tranchée couler le sang versé par le fer' (vv. 479-86).

librement le sens de *pempein* (qui devient ici 'soulever des danses'), et à gloser le COD *chorous*, qui devient 'les danses sur les flots' (s'agit-il de la danse des vagues ? ou peut-être de la danse des navires sur les flots – qui soulèveraient donc leurs propres danses ?) : le sens n'est pas très clair, et la construction s'oppose au penchant naturel que l'on aurait à faire de *Nêrêidôn* le complément de *chorous*, et à imaginer les « danses des Néréides ». Ce problème peut être résolu assez facilement si l'on envisage *meta* non comme une préposition, mais comme le préverbe de *metapempô*. La tmèse est possible : on en trouve un exemple avec ce même verbe chez Euripide dans *Hécube* v. 504. La position de *meta*, au milieu du groupe gouverné par le verbe, serait par ailleurs tout à fait naturelle. Le chœur décrirait donc les nefes achéennes s'élançant jusqu'à Troie littéralement 'en envoyant après (= en envoyant chercher, en mandant après) les chœurs des Néréides'. Le datif *eretmois* du vers 433, datif de moyen ou d'accompagnement, peut alors aussi bien compléter *ebate* que *pempousai* : les rames sont à la fois le moyen de propulsion des navires, et les instruments dont les coups rythment l'élan de la danse et appellent vers les nefes, 'mandent' à elles, par leur signal, les chœurs des Néréides. La musique appelle la danse : c'est exactement la même logique que l'on retrouve dans les vers suivants, avec l'évocation du dauphin 'ami de la flûte', *philaulos*, qui bondit au milieu de ces chœurs : il accompagne les navires, attiré par la musique, tournant autour de leur proue. L'émendation de Diggle (*πέμπουσαι χορεύματα Νηρηϊδων*) est superflue et donne un sens moins satisfaisant que le verbe *metapempein* : l'idée ici n'est pas que les nefes escortent les Néréides, ce qui ne serait guère logique, mais plutôt que les navires sont eux-mêmes, glorieusement, escortés par les Néréides (dont ils appellent les danses par le bruit rythmé de leurs rames) et par les dauphins qui jouent autour de leurs proues, attirés par le son de la flûte (« la musique est ici celle du flûtiste qui rythme la cadence des rameurs » Parmentier 1968, 208 n. 2).

<sup>9</sup> Description basée sur les dires d' 'un homme venu d'Ilion' (vv. 452 s.). Il ne s'agit pas forcément d'un captif troyen – même si par la suite c'est effectivement le point de vue d'Hector et des Troyens sur les armes d'Achille qui est mis en avant dans le chant (ce point de vue permet simplement de rendre l'évocation des armes plus dramatique, en insistant sur le fatal éblouissement qu'elles provoquent chez ceux contre qui elles sont brandies). D'après la tradition, il n'y a guère de survivants masculins parmi les Troyens, massacrés après la chute de la ville (que l'on pense à *Hécube* ou aux *Troyennes* d'Euripide). Il est donc plus logique de penser qu'il s'agit d'un des soldats achéens revenus d'Ilion. Et d'ailleurs il n'est pas forcément question d'un seul témoin pour toutes les Argiennes : l'idée serait plutôt qu'il s'agit du récit raconté par ceux qui sont revenus, et qu'elles ont pu entendre chacune d'une bouche différente.

La raison qui justifie l'évocation d'Achille dans ce chant est tout à fait explicite dans l'épode : à travers la figure d'Achille – le meilleur des Achéens, l'image même du héros glorieux de la guerre de Troie – c'est la figure d'Agamemnon qui est magnifiée, et son meurtre commis en trahison par une femme infidèle rendu plus odieux et insupportable<sup>10</sup>. Au point même de souhaiter sa mort, au point que le chœur se réjouit à l'idée de voir Clytemnestre périr assassinée.

Pourquoi, dès lors, cette célébration d'Achille a-t-elle pu être considérée comme hors sujet dans le contexte de la pièce ? Tout d'abord, à cause du détour par la figure d'Achille, qui semble éclipser celle d'Agamemnon (lequel est mentionné deux fois, mais seulement mentionné). Ensuite, parce que ce chœur a la forme d'une *ekphrasis*, sur le modèle du bouclier de l'*Iliade*, dans le chant XVIII<sup>11</sup>. La célébration d'Achille

<sup>10</sup> Il paraît peu pertinent de faire jouer ici le souvenir de l'*Iliade* pour déclarer contreproductif le choix d'Achille pour célébrer Agamemnon et renverser complètement l'argumentation du chœur, ou la discréditer. Rien dans le texte ne justifie un renversement du sens aussi arbitraire et radical. Au contraire, l'argumentation du chœur repose sur la reconnaissance d'une solidarité entre les Grecs qui fait du meurtre d'Agamemnon une offense faite à tous les Grecs, à tous les héros de la guerre de Troie. Par ailleurs, le fait qu'un roi guerrier tire sa gloire non seulement de sa valeur personnelle mais aussi des héros placés sous ses ordres, ou même des héros qui ont combattu à ses côtés, est un trait parfaitement attesté du code d'honneur de l'épopée. Ainsi Nestor, dans son grand âge, se glorifie-t-il d'avoir combattu aux côtés de héros comme Pirithoos ou Thésée, et de les avoir rangés à ses avis (*Il.* 1.262-74). Achille, ici, est utilisé comme le représentant le plus éminent de tous les guerriers grecs placés sous le commandement d'Agamemnon (*toiônd'anakta doriponôn andrôn* : 'le seigneur de tels hommes de guerre' vv. 479 s.). Il ne serait guère logique de le singulariser autrement que par son excellence (en faisant jouer arbitrairement dans l'interprétation l'épisode de la querelle qui n'est nullement évoqué ici) au sein d'une argumentation qui fait simplement de lui un paradigme, de stature légendaire, de l'héroïsme guerrier. Cela aurait pour conséquence de faire naître une contradiction difficilement interprétable dans les propos du chœur (le blâme derrière l'éloge), dont il vaut mieux se garder non pas en raison de sa difficulté, mais en raison de son caractère arbitraire, de la distorsion de la logique du chant qui en résulte. La *lectio difficilior* est un principe déjà problématique de la philologie. L'*interpretatio difficilior* n'est pas et ne doit pas être un principe de l'interprétation.

<sup>11</sup> S'agit-il du même bouclier que celui de l'*Iliade* alors que, chez Homère, Achille perd l'ensemble de ses armes lorsqu'Hector les prend sur le corps de Patrocle ? Bien qu'il y ait là un problème par rapport à la tradition iliadique, on serait tenté de répondre que c'est le cas ici, comme le fait Lowenstam 1993, 208-11. Celui-ci répond à l'hypothèse de F. Johansen – selon qui il aurait existé, dans la tradition poétique, un premier don d'armure à Achille par les Néréides, avant le don de l'armure confectionnée par Héphaïstos. Lowenstam voit dans le bouclier décrit par Euripide un bouclier inventé par ce dernier qui remplace à la fois le premier et le second bouclier homérique. Il avance à l'appui de cette hypothèse trois arguments forts : d'abord, le fait que le chœur parle ici du 'célèbre bouclier' (*kleinâs aspidos* v. 455) d'Achille, ce qui évoque naturellement le fameux bouclier du chant XVIII (on pourrait ajouter que les armes que les Néréides apportent à Achille en Phthie sont, dans notre chant, déjà l'œuvre d'Héphaïstos – cf. v. 443). Ensuite, on trouve dans la description du bouclier dans *Electre* un écho précis à la description du second bouclier chez Homère : les astres y sont aussi représentés, notamment le soleil et les étoiles, et en particulier 'les Pléiades et les Hyades' (cf. chez Homère : *Il.* 18.483-9 et en particulier *Pléiadas th' Huadas te* v. 486 ; et chez Euripide *El.* 464-9, avec le détail des *Pleiades, Huades* au v. 468). Enfin, ces décorations du bouclier de l'*Electre* sont dites 'mettre en déroute les regards d'Hector' (*Hektoros ommasi tropaioi* vv. 468 s.). Lowenstam reconnaît dans ce passage un deuxième écho précis aux nouvelles armes d'Achille dans l'*Iliade* : au chant XIX il est le seul à pouvoir les regarder sans frissonner (cf. *Il.* 19.13-7, dans la traduction de Paul Mazon : « Ayant ainsi parlé, la déesse dépose les armes aux pieds d'Achille, et tout le harnois ouvragé résonne. Il n'est point de Myrmidon qui

prend la forme d'une description, ce qui peut faire perdre de vue la valeur argumentative de l'ensemble, au profit de l'idée d'une valeur ornementale. La possibilité de ce glissement est renforcée par la multiplicité des figures qui s'autonomisent, dans des images vivaces, sur chacune des pièces de l'armure. Enfin s'ajoute à tout cela la tonalité du chant : il commence par une description enjouée de la traversée des navires achéens qui ne semble pas s'accorder avec la situation déplorable d'Electre ou ses terribles ambitions, dont le spectateur vient d'être témoin<sup>12</sup>.

## 2. Le chant de l'agneau d'or.

Le second *stasimon* (vv. 699-746) intervient après la reconnaissance d'Electre et d'Oreste et la mise au point de leur plan d'action pour chacun des deux meurtres. Oreste est parti avec le vieillard rejoindre le sanctuaire des Nymphes où il doit assaillir Egisthe, et Electre attend dans l'anxiété l'issue de l'entreprise. Elle est rentrée dans la maison, pour préparer son suicide dans le cas où la défaite d'Oreste lui serait annoncée. Le chœur est de nouveau seul dans l'*orchestra*, et il se met à danser en chantant un épisode bien connu de la saga des Pélopidés : l'histoire de l'agneau d'or.

[*Strophe 1*] Le chœur chante tout d'abord l'apparition merveilleuse de l'agneau à la toison d'or, descendu des montagnes sous la conduite de Pan, et la célébration de cette apparition par les chœurs des Mycéniens, comme un gage divin pour la maison des Atrides.

[*Antistrophe 1*] Mais voilà qu'au milieu de la fête l'hymne change, car l'agneau merveilleux devient le trésor de Thyeste : ayant suborné secrètement la femme d'Atrée, il a réussi à le dérober, et devant le peuple il se proclame possesseur du gage du pouvoir.

[*Strophe 2*] La deuxième strophe rapporte les prodiges météoriques qui répondent à cette usurpation : Zeus change 'les routes brillantes des astres', détourne le soleil et l'aurore, les nuages chargés de pluie fuient vers le nord tandis que les « plaines d'Ammon » se voient privées de pluie et de rosée.

[*Antistrophe 2*] Les Argiennes expriment leur peu de foi dans ce détournement du soleil à cause de mésaventures de mortels, mais affirment que ces fables servent à encourager le culte des dieux. Et de nouveau le chœur s'adresse à Clytemnestre, concluant

ne soit saisi d'un frisson ; personne qui l'ose regarder en face sans un tremblement. Achille, au contraire, l'a à peine vu qu'il sent le courroux pénétrer en lui davantage ; dans ses yeux, par-dessous ses paupières, une lueur s'allume, terrible et pareille à la flamme : il a joie à tenir en main les présents splendides du dieu ». Ce passage de l'*Iliade* me paraît intéressant pour une autre raison : il pourrait témoigner de l'existence, déjà dans l'épopée, d'un jeu de parallélisme entre les deux panoplies d'Achille et les séquences narratives qui s'y rapportent – jeu qui en favoriserait la confusion. En effet, dans ces vers de l'*Iliade*, la manière dont Achille se distingue de ceux qui l'entourent, par son enthousiasme, quand il aperçoit les armes que Thétis lui apporte, rappelle la manière dont il se trahit à Skyros avant de rejoindre l'expédition grecque : déguisé en fille au milieu de toutes les filles de Lycomède, il est le seul à ne pas réagir comme les autres jeunes filles face aux armes qui sont mises sous ses yeux. On ne sait si Homère aurait pu connaître cet épisode de l'histoire d'Achille qui nous est parvenu par des témoins plus tardifs, mais la réaction qu'il prête aux Myrmidons pourrait le suggérer.

<sup>12</sup> Ces différents points expliquent que l'on ait pu considérer ce chant comme relativement 'détaché' de l'action. Ils méritent pourtant d'être discutés, et nous y reviendrons.

son chant par cette apostrophe menaçante : 'Et (de ces dieux)<sup>13</sup> te voilà bien oublieuse, quand tu tues ton époux, toi la sœur de frères glorieux' (745-6).

Comme dans le premier *stasimon*, le lien avec la fable d'*Electre*, et donc l'action dramatique, est explicité à la fin du chant. Mais l'histoire dont il est question est à l'évidence directement liée à l'intrigue de la pièce, puisqu'il s'agit de la rivalité entre les deux frères Atrée et Thyeste, pères d'Agamemnon et d'Egiste. Le chœur évoque par le biais de l'agneau d'or le caractère sacré du pouvoir royal. Celui-ci est donné en gage aux « rois issus de Zeus » – « *diotrephees basilêes* », selon la formule homérique – et le chant met en lumière le caractère sacrilège de l'usurpation du trône. Ici encore, donc, le chant est le prétexte à une mise en accusation violente de Clytemnestre : elle qui n'a pas craint d'offenser les dieux et a trahi, par son acte, non seulement son mari mais aussi toute sa cité, et même sa propre race, ses frères divins<sup>14</sup>.

Si ce chant a pu paraître détaché de l'action dramatique d'*Electre*, c'est encore une fois à cause de la forme détournée qu'emprunte l'argumentation du chœur. Elle passe cette fois-ci non par une description, comme dans le premier *stasimon*, mais par un récit mythique. Comme dans le cas du 'chant d'Achille', ce récit orné, vivant d'une multitude de détails, qui finit par se perdre dans les conséquences cosmiques de l'usurpation de Thyeste, peut sembler s'écarter de son contexte direct dans la pièce – à savoir le meurtre d'Egiste qui est en train de s'accomplir. Comme si la narration s'autonomisait par rapport à l'argumentation. Ici encore, la tonalité qui ouvre le chœur peut paraître surprenante, dans la mesure où il s'agit d'une description bucolique, charmante, puis du rappel de la liesse des fêtes organisées à Mycènes. Enfin, l'apostrophe finale met de nouveau en cause Clytemnestre, et non pas Egiste, comme on pourrait s'y attendre étant donné le contexte et aussi d'après le sujet même du chant.

### A. Typologie des liens observés.

Au rebours de la critique ancienne, les commentateurs récents ont soutenu l'existence d'un lien fort entre ces deux *stasima* et l'action dramatique de l'*Electre*. En considérant un petit nombre d'articles sur la question, on arrive à discerner une certaine convergence, une typologie relativement cohérente dans les formes de liens que leurs auteurs établissent entre chants du chœur et action dramatique<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Le pronom relatif *hôn* du vers 745 renvoie plus naturellement aux dieux (*theôn* du vers 744) qu'aux *muthoi* du vers 743 : le chœur ne prête guère foi aux histoires de prodiges cosmiques qui accompagnent l'usurpation de Thyeste, mais il insiste sur leur valeur d'aide-mémoire. De tels récits aident à se souvenir qu'il faut honorer les dieux, et justement ce sont eux que Clytemnestre s'est permis d'oublier (et non pas les récits). C.W. Willink, dans l'article qu'il a consacré récemment au texte de ce chant, considère que le *hôn* renvoie à la fois aux *muthoi* et aux dieux (Willink 2005).

<sup>14</sup> La gloire de Castor et Pollux dont il est question au vers 746, et par rapport à laquelle le crime de Clytemnestre fait scandale, est celle de leur apothéose – confirmée à la fin de la pièce puisqu'ils seront les divinités utilisées dans le *deus ex machina* de l'*exodos*. L'opposition se fait ainsi entre la gloire divine des deux frères et le renom criminel et sacrilège de la sœur.

<sup>15</sup> Il n'est pas question de reprendre chaque argumentation dans le détail, mais de mettre au jour une esquisse de la typologie des liens qui ont été établis entre chaque chant et le reste de la pièce d'Euripide (qu'il s'agisse du contexte direct du chant ou de l'ensemble de l'action dramatique).

Les articles sur lesquels s'appuie cette présentation sont les suivants :

- 1) M.J. O'Brien *Orestes and the Gorgon: Euripides' 'Electra'*, *AJPh* 85.1, 1964, 13-39.
- 2) F.I. Zeitlin *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 101, 1970, 645-69.
- 3) G.B. Walsh *The first stasimon of Euripides' 'Electra'*, *YCS* 25, 1977, 277-89.
- 4) V.J. Rosivach *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' 'Electra'*, *CPh* 73.3, jul. 1978, 189-99.
- 5) K. Callen King *The Force of Tradition: the Achilles Ode in Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 110, 1980, 195-212.
- 6) J.H.W. Morwood *The Pattern of the Euripides' 'Electra'*, *AJPh* 102.4, Winter 1981, 362-70.
- 7) S. Lowenstam *The Arming of Achilleus on Early Greek Vases*, *ClAnt* 12.2, Oct. 1993, 199-218, en part. 208-11.
- 8) B. Morin *Les monstres des armes d'Achille dans l'Electre' d'Euripide (v. 452-477) : une mise en abîme de l'action ?*, *RPh* 78.1, 2004, 101-25.

La plupart de ces auteurs mentionnent (fort justement) la valeur argumentative des deux chants dans la mise en accusation de Clytemnestre par le chœur pour le meurtre d'Agamemnon. Cependant, et c'est là un premier point intéressant, aucun d'entre eux ne se concentre sur cet aspect, pourtant le plus évident, le plus facilement utilisable pour justifier de la pertinence directe des chants dans leur contexte. Cette manière de mettre de côté, voire d'ignorer l'argumentation explicitement mise en place dans le texte est peut-être due au fait que cette argumentation n'avait pas empêché, chez la critique plus ancienne, la victoire du préjugé de non-pertinence et la disqualification des deux *stasima* comme dénués de rapport avec l'action dramatique de la pièce.

Laissant donc de côté ce qui relève de l'explicite, du sens premier, littéral, ces chercheurs ont fait porter toute leur attention sur l'implicite, sur le non-dit, sur la logique cachée ou les effets émotionnels suggérés par les paroles du chœur dans ces deux chants. Les arguments qui leur servent à justifier de l'organicité des *stasima* dans l'ensemble de la tragédie sont ainsi présentés comme le résultat d'un 'décryptage'.

Appartenant au domaine de l'implicite à l'œuvre dans les chants (la forme sentie comme plus poétique des *stasima* les rend particulièrement propres à ce type de lectures), il est entendu que tous ces éléments de signification dépassent l'intention du chœur lui-même, et qu'ils ne sont à l'œuvre qu'au second niveau de l'énonciation théâtrale, perceptibles uniquement pour le public de la pièce – et pour l'interprète moderne. Autrement dit, les éléments de sens fondant la pertinence des *stasima* étant de l'ordre de l'implicite, il faut en trouver les 'indices' dans chaque chant, et se livrer à un travail herméneutique parfois non négligeable pour les appréhender.

On peut établir la typologie suivante pour classer les différents liens entre ode et action dramatique mis en lumière dans ces travaux : (1) *les liens d'ordre poétique*, qui consistent à identifier un réseau d'images à l'œuvre dans un chant et dans le



reste de la pièce, et considéré comme structurant l'imaginaire poétique de l'œuvre ; (2) *les liens d'ordre analogique ou paradigmatique*, qui consistent à mettre en parallèle les personnages ou événements évoqués dans les chants (extérieurs au cadre étroit de l'intrigue représentée sur scène) et les personnages de la pièce ; et enfin (3) *les liens que j'appellerai ici 'harmoniques', ou 'de tonalité partagée'*, qui consistent à mettre en lumière la force significative ou suggestive de la tonalité du chant, de l'atmosphère qu'il produit.

1) *les liens d'ordre poétique* se découvrent là où l'on peut montrer la mise en place, à la fois dans le chant considéré et dans le reste de la pièce, d'un réseau d'images poétiques, comme des métaphores : certaines images récurrentes structurent l'imaginaire de la pièce dans un ensemble de résonances qui font sens.

Par exemple, O'Brien met en évidence le lien poétique existant entre le premier *stasimon* et la suite d'*Electre* à travers les évocations répétées de la Gorgone, dont la tête tranchée figure sur le bouclier d'Achille (v. 461). La tête du monstre sera de nouveau évoquée au moment où le chœur annonce Oreste apportant à Electre la dépouille d'Egiste (vv. 856 s. : 'il vient pour te montrer non pas la tête de la Gorgone, mais l'objet de ta haine, Egiste'), ce à quoi Electre répond qu'enfin, puisqu'Egiste est mort, '[ses] regards se déploient librement' (vv. 868 s.). Ce sera ensuite Clytemnestre qu'Oreste ne pourra supporter de regarder, au moment de la tuer, et dont il se cachera comme Persée tuant la Gorgone (vv. 1221-3 : 'Et moi, alors, jetant mon manteau sur mes yeux, j'ai fait le sacrifice et enfoncé le fer dans la gorge de ma mère')<sup>16</sup>.

La mise en lumière de liens poétiques entre les chants et le reste de la pièce plaide en particulier pour la cohérence artistique de l'œuvre.

2) *les liens d'ordre analogique ou paradigmatique* : les liens d'ordre analogique consistent à montrer qu'un personnage est le paradigme d'un autre personnage, ou un événement d'un autre événement, pour ensuite raisonner sur les rapprochements établis.

C'est ce que fait par exemple V.J. Rosivach à propos du deuxième *stasimon*, le 'chant de l'agneau d'or', en insistant sur la correspondance existant entre Thyeste et Egiste, Aéropé et Clytemnestre (comme le faisait déjà F. Zeitlin<sup>17</sup>), ou plus subtilement entre le retour d'Oreste et les prodiges météoriques suivant l'usurpation.

Même logique chez O'Brien lorsqu'il propose de considérer Persée, dans le premier *stasimon*, comme le paradigme d'Oreste (entre autres raisons à cause du lien poétique de la Gorgone, qui rapproche le monstre et les victimes d'Oreste, Egiste et Clytemnestre)<sup>18</sup>.

La mise en lumière des liens analogiques permet de raisonner de manière syllogistique sur le sens. Elle justifie pleinement l'évocation du paradigme (de l'élément 'étranger'), vue comme une nécessité dans la définition du sens de la pièce. Les liens paradigmatiques plaident donc pour l'existence d'une cohérence logique, ou même philosophique de l'œuvre.

<sup>16</sup> Cf. O'Brien 1964, 17.

<sup>17</sup> Cf. Zeitlin 1970, 654.

<sup>18</sup> O'Brien 1964, 17 et 25.

3) *les liens de tonalité partagée* peuvent sembler plus lâches et plus subjectifs : je désigne par cette expression la reconnaissance d'une équivalence entre la tonalité de certains passages des chants, leur ambiance, et la tonalité donnée par Euripide à certains événements de l'action dramatique proprement dite.

K.C. King décrit ainsi avec des nuances très recherchées la tonalité du premier *stasimon*, qui bascule selon elle de la douceur d'une évocation charmante (la danse des Néréides et des dauphins autour des nefes achéennes glissant vers Troie) dans une violence de plus en plus exacerbée, avec la description des armes d'Achille et de la terreur qu'elle provoque chez les Troyens<sup>19</sup>. Elle voit dans cette horreur manifeste à l'idée de toute violence, même sublimée, une prémonition ou une annonce de la tournure que prendront les événements à la fin de la pièce – le meurtre qui s'avèrera horrifiant accompli par Oreste et Electre. Il y a ainsi non pas une analogie directe entre deux événements, mais un lien harmonique, une même résonance grinçante dans l'évocation de faits d'armes prétendument glorieux, qu'ils soient passés ou à venir. Déjà, dans ce *stasimon*, Euripide laisserait sentir au spectateur l'ambivalence de la morale héroïque qui justifie le meurtre de Clytemnestre.

O'Brien établit également ce type de lien en utilisant la figure de la Gorgone, dont il fait l'exemple le plus frappant de toutes les évocations terrifiantes présentes dans le premier *stasimon*. Pour lui, ces visions d'horreur s'insèrent parfaitement dans la pièce parce qu'elles font écho dans le cadre du chant à 'l'émotion prédominante dans la pièce : la peur'<sup>20</sup>.

Le lien de tonalité partagée suppose donc un effet de suggestion par l'installation d'une ambiance, d'une 'humeur' (*mood*) particulière. La sensibilité de l'interprète est particulièrement sollicitée par ce type d'argument.

Cette typologie est certes artificielle. O'Brien traite la figure de la Gorgone dans le premier *stasimon* de manière à en tirer des arguments correspondant aux trois rubriques précédemment définies. Les liens poétiques, analogiques et harmoniques ne sont pas exclusifs, mais s'entremêlent pour dessiner une cohérence et favoriser l'éclosion d'une interprétation fondée sur la reconnaissance d'un lien entre *stasimon* et tragédie.

Le problème est que ces trois sortes de liens, qui se renforcent et s'étayent mutuellement dans les analyses des commentateurs, restent tous de l'ordre du symbolique et de l'implicite : ils demandent un déchiffrement qui, pour rendre compte du détour narratif utilisé dans chaque chant, utilise une lecture elle-même en quelque sorte détournée, ou contournée.

Ils acceptent donc en réalité avec une grande facilité le présupposé de la position qu'ils combattent : que si l'on envisage le texte dans son sens littéral, le sujet des *stasima* n'est *pas* pertinent. Leurs analyses prennent ainsi la forme du déchiffrement d'une énigme. Cet effort d'interprétation est souvent servi par une grande ingéniosité, et s'appuie sur des remarques tout à fait précises, mais il peut aussi sembler fort laborieux, et donc peu convaincant – surtout à propos d'un texte de théâtre<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Même description de la dynamique du premier *stasimon*, reconnue aussi dans le second, dans Morwood 1981. L'auteur y voit la mise en question de la morale héroïque par Euripide.

<sup>20</sup> Cf. O'Brien 1964, 18-22.

<sup>21</sup> Morin 2004, qui suit la voie ouverte par O'Brien, fournit un bon exemple du sentiment d'épuisement logique et rhétorique qui peut naître de ce type d'analyses.

## B. Relectures et interprétations de la pièce.

Je voudrais à présent considérer les interprétations de la pièce, et des *stasima*, proposées par deux des auteurs cités précédemment, à l'issue de leur analyse des liens justifiant de l'organicité des chants du chœur dans la tragédie d'*Electre*. D'abord, je voudrais revenir sur l'article de M.J. O'Brien, puis sur celui de G.B. Walsh. Ces deux articles portent essentiellement sur le premier *stasimon*.

### M.J. O'Brien et l'hypnotisme du bouclier d'Achille.

O'Brien démontre avec plusieurs arguments à l'appui la pertinence du thème du bouclier d'Achille dans le premier *stasimon* : 'Si cette interprétation des motifs et des images dans l'*Electre* est juste, alors le bouclier d'Achille est un sujet pertinent pour les chants du chœur. Il préfigure la violence à venir [*lien harmonique*] ; il présente un paradigme mythique de la chasse d'Oreste [*lien paradigmatique*] ; et il introduit la Gorgone [*lien poétique*]'<sup>22</sup>. Cette figure de la Gorgone est dans sa démonstration extrêmement importante, parce qu'elle en vient à représenter aussi bien Egisthe, que Clytemnestre, et finalement Oreste et Electre eux-mêmes<sup>23</sup>.

O'Brien construit à la suite de son interprétation du premier *stasimon* une interprétation générale de l'*Electre*. Pour lui, la pièce serait porteuse d'une morale pessimiste sur la condition humaine, montrant avant tout comment des victimes, en se vengeant, deviennent moralement la réplique de leurs bourreaux (cf. la conclusion de l'article : 'Ce qu'Euripide offre dans l'*Electre* n'est pas une solution pratique sur les problèmes que la pièce pose en termes d'actions précises, mais une présentation variée et puissante d'êtres souffrants qui sont devenus des répliques morales de ceux qui les tourmentaient. (...) Les analogies en termes d'action, de langage, et de situation suggèrent la même conclusion. Et à la base de tout cela, sur le plan de l'imaginaire, il y a la Gorgone, la figure qui représente dans un même objet la victime et le meurtrier, ainsi que la peur qui les rend semblables l'un à l'autre'<sup>24</sup>).

Sans contester cette conclusion, il est remarquable de voir à quel point le lien établi entre le premier *stasimon* et l'interprétation plus large de l'œuvre rend peu compte du sens du chant en lui-même, dans son contexte. Toute l'attention s'est concentrée dans un effort de déduction symbolique qui finit par trahir son objet premier. Le thème du premier *stasimon* devient pour O'Brien le bouclier d'Achille sur lequel figure la Gorgone, en tout et pour tout ; il n'est plus question de tout le reste du chant : ni du début, avec le voyage des neufs achéennes, ni de la fin, avec la malédiction de Clytemnestre.

Ainsi, c'est la cohérence même du chant qui est détruite par cet effort interprétatif. O'Brien ne voit plus que, dans la construction du chant, le bouclier d'Achille appartient à un détour bien précis, un rouage mis en place, calculé, qui vaut argument et trouve explicitement sa raison d'être dans l'apostrophe finale à Clytemnestre. Il perd

<sup>22</sup> O'Brien 1964, 25.

<sup>23</sup> Souillés du sang de leur mère, ils deviennent à leur tour un spectacle hideux à contempler, dont les yeux se détournent. O'Brien s'appuie ici sur le vers 1195 : 'Quel hôte, quel homme pieux voudra lever les yeux vers la tête d'un matricide ?' (*tis xenos, tis eusebês anêr prosopsetai matera ktanontos*).

<sup>24</sup> O'Brien 1964, 38 s.

de vue ce fait essentiel pour faire du bouclier un autre détour, celui de l'énigme, d'un message chiffré : un détour symbolique et non un détour argumentatif.

*G.B. Walsh et le vertige du paradigme achilléen.*

G.B. Walsh, comme O'Brien, est un partisan de la redécouverte d'Euripide. Son article s'inscrit dans la nouvelle approche des chœurs d'Euripide que nous avons mentionnée – déjà bien installée en 1977 –, une approche bienveillante : '[Les chants du chœur d'Euripide] sont désormais mieux appréciés, et nous avons appris à chercher en eux des *indices* pour comprendre la signification de ses pièces'. Walsh entend cependant aller plus loin : 'Nous voulons une définition plus large de la fonction du chant choral au théâtre, et une approche critique des chants d'Euripide qui *révélera* leur signification sans obscurcir leur *complexité* singulière'<sup>25</sup>. Je cite les termes exacts de l'auteur, en soulignant ceux qui me paraissent les plus révélateurs.

Walsh assume totalement sa démarche interprétative, qu'il décrit très bien : pour lui, la pertinence des chants choraux chez Euripide s'inscrit *a priori* dans un dispositif 'complexe' ; leur signification doit être 'révélée' par une nouvelle approche, qui passe entre autres par la 'recherche' d'indices sur le sens général des pièces – indices que l'on doit donc supposer *cachés* dans ces chants. Il théorise dans la suite de son article un lien de type analogique entre la narration lyrique des *stasima* et 'les événements et les personnages de la pièce', analogie qui permettrait de comprendre par exemple le sens du premier *stasimon* de l'*Electre*<sup>26</sup>.

Walsh établit en effet un rapport analogique entre Oreste et Achille, mais qui est extrêmement complexe puisque ce rapport hésite pendant toute sa démonstration entre contraste et similitude. Nous tentons ci-dessous de donner un aperçu des oscillations que suit sa démonstration, sous forme d'un tableau accompagné d'un résumé par étapes :

**Achille et Oreste : un rapport de similitude ou d'opposition ?**

	ACHILLE COMME MODELE	ACHILLE COMME ANTI-MODELE
(a)		<i>Walsh 1977, 281</i> <b>anti-modèle négatif</b>
(b)	<i>Walsh 1977, 283 s.</i> <b>modèle positif dans l'esprit d'Electre</b>	
(c)		<i>Walsh 1977, 286</i> <b>anti-modèle positif</b>
(d) tentative pour con- cilier (b) et (c)	<i>Walsh 1977, 286 s.</i> <b>modèle IMAGINAIRE positif</b> (modèle de l'Oreste d'Homère qui corres- pond au fantasme d'Electre)	<i>Walsh 1977, 286 s.</i> <b>qui contraste avec la REALITE</b> (côté horrifiant de la violence héroïque)

<sup>25</sup> Walsh 1977, 277.

<sup>26</sup> Walsh 1977, 278.

(e)	Walsh 1977, 288 <b>modèle REEL négatif</b> (modèle de l'Oreste et de l'Electre tels que les montre la fin de la pièce)	
-----	--	--

*Résumé par étapes :*

(a) Juste avant le premier *stasimon*, Oreste déclare douter du lien entre la fortune et la valeur d'un homme (*El.* 373-9) : cela l'oppose à la figure d'Achille dans le chant, qui incarne l'alliance dans la morale héroïque entre splendeur et valeur (p. 281 : *contraste*).

(b) Mais Achille est le faire-valoir d'Agamemnon dans le premier *stasimon*. De sa gloire même découle l'horreur du meurtre commis par Clytemnestre, et la soif du châtiment (**NB : il s'agit là effectivement du sens littéral du chant**). Par conséquent, Achille correspond à l'idéal héroïque qu'Electre souhaite retrouver dans son frère : il est un équivalent d'Oreste, qui doit aussi à sa manière défendre la victoire troyenne d'Agamemnon, en tuant les meurtriers du vainqueur. Achille devient donc un modèle héroïque auquel Oreste doit se mesurer (pp. 283 s. : *modèle*).

(c) Les autres figures du chant, notamment Persée, sont aussi des paradigmes d'Oreste. Mais les héros idéalisés du chant sont accompagnés de dieux (comme Achille avec les Néréides) dont l'assistance fait défaut à Electre et Oreste : cela condamne leur entreprise. L'analogie devient donc une manière de mettre en valeur le caractère sordide de la violence dans la pièce, toute la distance qui sépare son univers de l'univers héroïque (p. 286 : *contraste*).

(d) Le chant éclaire bien les personnages de la pièce, puisqu'il correspond à l'imaginaire d'Electre, dont nous verrons progressivement se révéler la distance avec la réalité (pp. 286 s. : *similitude d'Achille avec un imaginaire qui contraste avec la réalité*). Ainsi, le chant et l'action dramatique se dénoncent mutuellement : le chant du chœur servirait alors à dénoncer le caractère fallacieux de la tradition épique, qui sublime le geste d'Oreste comme le *stasimon* sublime ici la violence héroïque au lieu d'en montrer l'ambivalence (p. 287 : *similitude d'Achille avec l'Oreste d'Homère, contraste avec l'Oreste de la pièce*).

(e) Mais en même temps, Oreste et Electre deviennent vraiment pour finir des visions d'horreur semblables à celles représentées dans le chant : ils suivent donc, d'une certaine manière, le modèle du passé (p. 288 : *modèle réel négatif*). Voilà que se révèlent à la toute fin les horreurs qui étaient cachées derrière le charme du premier *stasimon* : le chant contient non seulement des indices cachés sur le sens de la pièce, mais aussi une signification, une ambivalence cachée qui se révèle après coup.

Citons la conclusion de Walsh : 'Pour résumer, le premier *stasimon* de l'*Electre* sert un double objectif : par son côté brillant, le plus évident, il établit un contraste avec l'action dramatique – au détriment des personnages sur scène qui ne sont guère à la hauteur de l'idéal héroïque ; par ses avertissements cachés, plus sombres, il préfigure ce qui se produit effectivement, une conclusion à leurs efforts pour triompher tout à fait différente de ce qu'Electre et Oreste attendaient comme leur dû<sup>27</sup>. L'effet recherché par Euripide dans l'interprétation de Walsh est, il faut en convenir, extrêmement complexe : le chant doit présenter conjointement deux facettes strictement opposées : un modèle positif inatteignable et un modèle négatif véritablement atteint.

<sup>27</sup> Walsh 1977, 288.

Cette interprétation de Walsh, pour ingénieuse et nuancée qu'elle soit, me paraît au final presque incompréhensible, à la limite du concevable. On constatera notamment la manière dont le sens premier, littéral de l'ode – la valeur argumentative de l'exaltation d'Achille – se retrouve perdu au milieu de toutes les interprétations symboliques mises en avant par l'auteur (dans la partie *b*).

De nouveau, comme chez O'Brien, la valeur argumentative du détour par Achille est éclipsée par toutes sortes d'autres détours, symboliques et en miroir, qui perdent l'interprète dans un véritable labyrinthe des glaces.

On observera aussi que l'interprétation générale de la pièce à laquelle aboutissent ces deux analyses est une interprétation moralisante assez vague et convenue (condamnation par Euripide de la violence et du ressentiment), qui ne nécessitait guère le déluge d'arguments sollicités pour l'appuyer, et s'avère un peu décevante du point de vue de la nouveauté<sup>28</sup>.

### **Conclusion : quelques éléments d'interprétation littérale.**

Il vaudrait certainement la peine, à l'heure actuelle, de reconsidérer les liens unissant les *stasima* d'*Electre* à l'action dramatique en faisant la part des choses dans les propositions qui ont été faites jusqu'à présent. Si le débat s'est considérablement enrichi, si des remarques brillantes ont été avancées, le volontarisme même qui a marqué les analyses des récents défenseurs d'Euripide les a parfois desservis.

Pour revenir à nos deux chants, j'aimerais avancer quelques éléments d'interprétation qui me paraissent suffisants pour justifier du lien entre les deux *stasima* considérés et l'action dramatique d'*Electre*.

Une première considération paraît importante du point de vue de la méthode : avant toute tentative pour saisir la pertinence des *stasima* dans une tragédie grecque, il faut reconnaître et accepter l'hétérogénéité formelle essentielle de ces chants du chœur avec le reste de l'action scénique (à travers la manière dont ils s'insèrent dans le cours de la pièce selon les conventions propres à ce théâtre). Nous devons tenir compte de cette hétérogénéité fondamentale pour appréhender avec justesse l'utilité des détours empruntés par le chœur dans les *stasima*. Depuis notre position de lecteurs, il nous faut prendre garde à ne pas sous-estimer la dimension esthétique, la fonction esthétique des *stasima* dans la tragédie athénienne : il est normal, dans une certaine mesure, que les *stasima* rompent avec le cours de l'action dramatique et s'en détachent. Dans la forme traditionnelle de la représentation tragique, les chants du chœur sont clairement séparés du reste de l'action dramatique : ils constituent une partie du spectacle bien distincte. Par exemple jamais, dans aucun des textes conservés des trois Tragiques, le chœur n'est interrompu dans son chant par un per-

<sup>28</sup> Cette conclusion consiste simplement à reconnaître dans l'intention d'Euripide le même type de contenu moral (mise en question de la vengeance) que l'on reconnaissait traditionnellement dans l'*Orestie* par exemple, mais que l'on ne pensait pas pouvoir trouver chez Euripide (on constate le même plaisir chez nombre de commentateurs à calquer cette morale sur d'autres pièces comme l'*Hécube* par exemple). Pour une interprétation véritablement nouvelle et stimulante de l'*Electre* d'Euripide, en regard avec les pièces sur le même sujet d'Eschyle et de Sophocle, nous renvoyons à l'ouvrage encore trop peu discuté de F. Dupont (2001).

sonnage ou par un événement quelconque, ou empêché de chanter. Ce serait tout simplement impossible.

Les *stasima* relèvent pleinement de la poésie chorale, et engagent à ce titre une série de critères formels qui sont liés à la fois aux conventions du chœur de tragédie, mais aussi plus largement à la pratique de la poésie chorale et de ses utilisations rituelles dans la culture grecque. Ces critères formels concernent par exemple le mètre, ou les formes dialectales utilisées... mais du point de vue de la représentation ils supposent surtout que le chœur chante à l'unisson en dansant dans l'*orchestra* : une énonciation complètement à *part* dans la tragédie, qui établit d'emblée un certain écart entre le *stasimon* et son contexte.

Par conséquent si le sujet d'un chant nous paraît éloigné du contexte direct de l'action dramatique, il nous faut interpréter cet écart, certes, mais surtout sans chercher à le nier. Et pour l'interpréter correctement, peut-être faut-il commencer par s'interroger sur l'utilité, les potentialités particulières que le sujet choisi pouvait comporter pour le dramaturge en termes de musique et de chorégraphie. Autrement dit, le sujet choisi n'est jamais arbitraire : on recherche généralement sa pertinence thématique relativement à l'action dramatique ; mais il ne faut pas ignorer sa pertinence formelle comme « chant de chœur tragique ». Certains sujets sont particulièrement adaptés à ce type de performances, et cela apparaît bien dans la manière dont ils sont traités. Par exemple, dans le 'chant d'Achille', le sujet choisi permet à Euripide de donner au chant du chœur un contenu et une forme qui le rapprochent de formes traditionnelles de la lyrique chorale comme l'épinicie ou le dithyrambe. Empli d'images frappantes pour l'imagination, évoquant des mouvements (danse des Néréides et des dauphins), des actions ou des attitudes de combat (Persée, sphinx...), ce chant était sans doute particulièrement propre à la danse du chœur dans l'*orchestra*. Le texte que nous avons n'est qu'un vestige bien pauvre de la performance théâtrale qui avait lieu à Athènes : le chœur est avant tout un ensemble de danseurs, et dans ce premier chant d'*Electre* la vivacité du récit et de la description se prête bien à des évolutions rythmées, et pouvait donner lieu à une chorégraphie mimétique spectaculaire.

Mais cela ne signifie pas que le sujet du chant ne trouve sa raison d'être *que* du point de vue de la performance chorale – du spectacle musical et chorégraphique auquel il correspond<sup>29</sup>. Il a aussi une valeur signifiante, et souvent son apparent éloignement thématique constitue un simple détour discursif, tout à fait explicite et compréhensible : un *détour*, et non une *digression*<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> On serait tenté de dire « la performance chorale auquel le texte du chant donne lieu. » Mais justement ce serait mal formuler les choses, les formuler selon une logique moderne du théâtre totalement étrangère au théâtre grec (cf. Dupont 2001, en part. pp. 21-5 du chap. 1 : « En finir avec la tragédie grecque ? ») : en l'occurrence, c'est plutôt la performance chorale attendue d'après les conventions du théâtre grec qui donne lieu au texte du *stasimon*.

<sup>30</sup> D.J. Mastronarde consacre une partie de son récent ouvrage sur Euripide à ce problème de la pertinence des chœurs d'Euripide (Mastronarde 2010, en part. 131-45). Son approche est plutôt descriptive. Si la typologie des *stasima* qu'il propose en fonction de leur ouverture ne me paraît pas décisive pour l'interprétation, il met bien en lumière la diversité des stratégies utilisées par Euripide pour composer ses *stasima*. Et sa conclusion permet aussi de comprendre ce que les détours du propos dans les chants du chœur pouvaient avoir de familier et d'aisément reconnaissable pour des spectateurs de l'époque habitués aux conventions de la lyrique chorale : 'Les techniques

Il nous semble ainsi que les interprétations qui insistent sur la pertinence des *stasima* et celles qui insistent sur leur apparent détachement de l'action dramatique ne sont pas forcément incompatibles, mais qu'elles mettent simplement en lumière des aspects du texte différents : il faudrait pouvoir les concilier pour rendre compte au mieux de son fonctionnement. En revanche, l'affrontement de ces deux positions – qui est complètement artificiel au regard du texte grec – ouvre sur une polémique qui nuit à la justesse de l'interprétation d'un côté comme de l'autre. Les commentateurs qui ne reconnaissent aucune pertinence aux *stasima* de l'*Electre* ne nous semblent pas mieux inspirés que ceux qui veulent à tout prix y trouver la clé de lecture de toute l'œuvre, et négligent alors la signification explicite du texte (dont la pertinence leur semble insuffisante) au profit de lectures qui virent parfois à l'ésotérisme.

Les caractéristiques formelles du *stasimon* influent sur le propos du chœur (toujours fortement teinté d'émotions) en favorisant le recours à des images vives, et souvent à la forme narrative. Mais les sentiments du chœur et ses opinions ne s'expriment pas moins de manière claire dans le détour choisi. Le sujet du chant ne reflète pas un égarement momentané du chœur, et le sens de son discours ne doit pas être conçu – sauf cas exceptionnel, peut-être – comme un sens inscrit entre les lignes qui échapperait à ses énonciateurs. L'argumentation par le biais du chant n'est pas vague ; et elle a l'avantage de posséder une force à la fois logique et immédiatement émotionnelle.

#### *Le chant d'Achille.*

Pour ce qui est du chant d'Achille, sa structure argumentative est tout à fait claire. Agamemnon n'est pas oublié et le détour par Achille n'a rien de déroutant : il permet de glorifier Agamemnon à travers la figure du héros iliadique par excellence – héros dont il était, lui, le chef. Cette fonction de l'éloge d'Achille est clairement explicitée à la fin de l'épode. Mais elle est tout à fait logique et se trouve suggérée dès le début du chant par l'association étroite et répétée de la figure d'Achille avec celle d'Agamemnon (vv. 439 s. et v. 451). En exaltant Achille et par son entremise Agamemnon, le chœur des Argiennes – et elles sont parfaitement conscientes de ce qu'elles font – cherche avant tout à mettre en accusation Clytemnestre et à faire ressortir le caractère scandaleux de son acte, le degré de l'offense commise. Le côté remarquable de la stratégie utilisée par le chœur est que ce n'est pas l'identité d'Agamemnon comme époux, mais comme chef de guerre, qui est ici mise en valeur pour accabler Clytemnestre.

Pourquoi commencer par célébrer la joyeuse traversée des Achéens vers Troie ? Là aussi, pour mieux s'indigner du crime commis en opposant le départ au retour, les heureuses prémisses de l'expédition (le sacrifice d'Iphigénie est de fait ici totalement ignoré) avec la honteuse trahison des retrouvailles.

qui assurent le lien [avec l'action] et la pertinence [des *stasima*] ont leur origine dans la tradition de la lyrique chorale professionnelle, et elles tirent tout le parti possible de la nature hybride de la poésie tragique, et de la différence entre les perspectives et les modes de discours des personnages et du chœur' (Mastrorade 2010, 145).



Ensuite, pourquoi passer par une description des armes d'Achille ? Il ne s'agit pas d'une digression : la description de ses armes permet non seulement d'évoquer le héros dans toute sa gloire, terrifiant les Troyens, mais aussi de le grandir en l'associant à d'autres héros prodigieux. Car les figures mythologiques représentées sur le bouclier – et c'est là me semble-t-il un exemple des contresens qui peuvent être induits par la logique de l'énigme – ne sont pas à rapprocher d'Oreste mais d'Achille lui-même. Il s'agit dans chaque cas d'images de guerriers (Persée, Bellérophon) ou de monstres (les Sphinx) fondant sur leur proie. « Achille aux pieds rapides »<sup>31</sup> (« coureur aux bonds légers », « *kouphon alma podôn* » dans la première strophe de ce chant, v. 439) se retrouve dans Persée aux pieds ailés brandissant la tête de Gorgone, les sphinx ailés emportant leur proie, Bellérophon monté sur un cheval ailé poursuivant la Chimère. L'image évoquée est toujours celle du guerrier victorieux, sanguinaire, fondant ou saisissant sa proie sans merci ; et on en revient à la fin de la description des armes directement à Achille, avec l'image qui orne la lance noircie de sang : l'image des chevaux qui font monter la poussière noire, comme Achille lorsqu'il traîne le cadavre d'Hector, sa proie, autour de Troie<sup>32</sup>.

La crainte de ne pas rendre compte de la « complexité » du chant, alliée au rejet de la sensibilité moderne face à la violence guerrière, a engendré un malentendu : étant donné le sujet de l'ode – la célébration du guerrier –, il n'y a aucune opposition entre la première partie du chant (la beauté des chœurs des Néréides) et la violence qui transparaît dans les scènes qui ornent les armes d'Achille. Il y a une simplicité dans cette célébration unilatérale de la violence guerrière que nous devons reconnaître même si elle nous choque. Aucun aspect négatif dans cette violence : la gloire du guerrier est de terrifier ses ennemis, et de les vaincre en les terrassant.

On est ainsi pleinement dans la célébration d'Achille et de l'expédition achéenne contre Troie, tout au long du chant. Toute la guerre y est évoquée en quelques vers : depuis les prémisses pleines d'ardeur de l'expédition jusqu'aux dix ans de souffrance et de lutte acharnée sous Ilion – qui dans l'*Iliade* se concluent par la mort d'Hector traîné dans la poussière par les chevaux d'Achille.

La description des armes n'est absolument pas autonome ou gratuite. Elle participe à la célébration d'Achille parce qu'elle fait voir en lui l'image de tous les grands héros mythologiques de la Grèce. La grandeur des héros qui lui sont associés rejaillit sur lui : le *toiônde* du vers 479 rassemble dans la figure d'Achille toute l'armée achéenne (puisqu'il est le meilleur des Achéens), mais aussi les autres grandes figures de héros mythologiques (Persée, Bellérophon) qui ornent ses armes. Et c'est à cette armée fantastique, rassemblée par le biais du bouclier d'Achille sous l'autorité d'Agamemnon, c'est au roi de héros aussi mythiques, qui représentent toute la Grèce, que s'en est prise Clytemnestre !

Il n'est pas nécessaire et il est peut-être inopportun de chercher dans ce chant une clé pour juger la vengeance effective d'Oreste et d'Electre telle qu'elle s'accomplira à la fin de la pièce. Ici, le chœur ne pense qu'au crime passé de Clytemnestre, et espère de tout cœur sa mise à mort. Ce n'est qu'en prenant en compte prioritairement ce sens du chant dans son contexte, cette prise de position déterminée du

<sup>31</sup> Le *podas ôkus Achilleus* de l'*Iliade*.

<sup>32</sup> Cf. *Il.* 22.395-404. La poussière (*konis*) dans laquelle traîne la chevelure d'Hector est un élément sur lequel le récit iliadique insiste particulièrement (cf. vv. 401, 402, 405).

chœur pour le parti de la vengeance, que l'on peut entamer un effort d'interprétation concluant.

Le sujet du chant (où domine la figure d'Achille) ne vaut pas comme écart pur et simple (ornementation détachée), ni comme un détour symbolique pour l'expression d'une morale un peu vague. Il faut avant tout le voir comme un détour singulier, choisi par le poète et relevant de l'intention prêtée ici aux Argiennes. Ce détour a un sens précis : il permet de construire une argumentation pour mieux honnir Clytemnestre. Il n'en reste pas moins un détour, qui relève du décalage bien réel existant entre les *stasima* et leur contexte dramatique – ce décalage qui est l'aspect sur lequel insistaient les commentateurs plus anciens, ce qui est loin d'être infondé<sup>33</sup> : le sujet du chant donne lieu à une prolifération d'images qui sont spécifiquement au service de la performance chorale que constitue le *stasimon*.

Cela n'empêche pas l'à-propos du chant : le choix d'Achille comme sujet privilégié du premier *stasimon*, et la manière dont il y est exalté, donnent au chant de célébration une force argumentative qui s'impose explicitement dans l'apostrophe finale à Clytemnestre. Loin de constituer une digression, le chant du chœur se résout dans une adresse directe à un personnage de la pièce (fût-elle rhétorique) : le propos peut-il être plus directement lié aux personnages et à l'action dramatique ?

#### *Le chant de l'agneau d'or.*

Envisageons à présent le deuxième *stasimon*. On ne manquera pas d'apprécier la valeur du sujet choisi par Euripide en tant que sujet d'une performance chorale : la narration est vive, avec des images frappantes évoquant notamment la musique, et la danse, le mouvement (que ce soit l'agneau descendant de la montagne escorté par la musique de Pan où les chœurs des Argiens qui célèbrent son arrivée). Mais cette histoire intervient dans le cadre d'une argumentation très claire, où s'exprime comme dans le premier *stasimon* la haine du chœur pour Clytemnestre, et son désir de revanche.

Ici, l'odieuse Tyndaride est attaquée sous l'angle de l'impiété qu'elle a commise en se faisant la complice de l'usurpateur (Egiste). La fable de l'agneau d'or sert avant tout à mettre en évidence le caractère sacré du pouvoir : il est attribué par Zeus qui l'inscrit dans l'ordre du monde, dans le *kosmos*. Le pouvoir des 'rois issus de Zeus' est un pouvoir surnaturel qui se manifeste dans la nature, qui s'incarne dans des gages merveilleux, extraordinaires, mais liés à la nature (souveraineté et fertilité sont liées dans la pensée mythique des Grecs) : ainsi de l'agneau d'or descendant de la montagne escorté par Pan. L'usurpateur brise cet ordre du monde qui est l'ordre voulu par Zeus, et provoque ainsi – du moins dans la fable – des contre-prodiges naturels.

Clytemnestre doit payer, le chœur le proclame une deuxième fois dans le deuxième *stasimon*, parce qu'elle a permis et même provoqué l'usurpation du trône d'Argos. Le meurtre d'Agamemnon est ainsi non seulement un crime privé, mais aussi un crime contre la nature sacrée de la royauté, et donc contre les dieux, c'est-à-dire pour Clytemnestre – la criminelle contre nature – un crime contre sa propre vengeance (ici ses frères, et non ses enfants).

<sup>33</sup> Mais il ne s'agit là nullement d'une particularité d'Euripide.

Il me paraît également important, pour l'interprétation de ce chant, de noter le jeu sur l'étymologie du nom de Clytemnestre présent dans sa conclusion. Clytemnestre a trahi son nom (donc sa propre nature) en tuant Agamemnon : elle a omis de 'se souvenir de la gloire', *kleou mnâsthai* – elle dont le nom se décompose en *Klutai-mêstra* (littéralement 'celle aux pensées de gloire'<sup>34</sup>). Et c'est bien cela que le chœur lui reproche : 'Et tu as oublié (*ou mnastheisa*) ceux-là [les dieux, dont la gloire (*kleos*) est rappelée dans les récits qui constituent la mémoire collective de la cité] et tué ton mari, toi la sœur des frères glorieux (*kleinôn*)' (745 s.).

Là encore, et même s'il ne s'agit que d'une prémisse, le point de départ à respecter pour comprendre le lien entre *stasimon* et action dramatique est dans l'argumentation explicite du texte, dans sa signification littérale, et non dans la recherche d'une signification implicite et codée.

*Dans les pas de F. Dupont.*

Nous ne prétendons pas ici analyser exhaustivement ces deux chants. Cependant les quelques éléments d'interprétation littérale que nous avons avancés permettent déjà de formuler une hypothèse sur le rôle que ces chants du chœur peuvent avoir dans le mouvement général de la pièce. Nous nous référerons ici à la lecture globale de l'œuvre présentée par F. Dupont dans *L'insignifiance tragique*, une lecture nouvelle et qui a le mérite de rendre compte de toutes les singularités de la pièce d'Euripide en justifiant de leur raison d'être dans le cadre d'un projet dramaturgique cohérent. L'auteur montre ainsi comment Euripide donne au mythe d'Electre, en le présentant sous une forme nouvelle sur la scène tragique, une nouvelle 'signification'<sup>35</sup>.

F. Dupont met en lumière l'importance singulière dans cette pièce d'une problématique de la territorialisation, qui consiste à représenter la sociabilité civique sous la forme de parcours occasionnels du territoire. Ces parcours permettent, dans le cadre de différents rituels évoqués dans la pièce (processions, sacrifices), de relier deux espaces qui polarisent l'espace théâtral de l'*Electre* : l'espace des Nymphes (territoire sauvage auquel appartiennent Electre – éternelle *numphê* chez Euripide – et Oreste – le 'chasseur noir'), et celui d'Héra (espace de la civilisation urbaine, du pouvoir et de la noblesse auquel appartiennent en particulier Clytemnestre et les

<sup>34</sup> Sur l'étymologie du nom de Clytemnestre, originairement 'Clytemestre' (Κλυται-μήστρα), cf. Chantraine 1968, s.vv. μῆδομαι et κλέος. Le participe *mnastheisa* du vers 745 serait plus efficace encore si l'on suppose un jeu sur la forme récente *Klutai-mnestra*, dont le suffixe serait le féminin de -μνήστωρ ('qui se souvient', nom d'agent dérivé du verbe μνάομαι cf. Chantraine *op. cit.* s.v. μμνήστωρ) ; le nom de la reine signifierait alors précisément « celle qui se souvient de la gloire » ou « qui recherche la gloire ». Il convient cependant de rappeler que la graphie ancienne est systématiquement rétablie par les éditeurs modernes, car la forme ancienne du nom était semble-t-il la seule utilisée à l'époque classique (cf. Fraenkel 1950, commentaire au vers 84).

<sup>35</sup> F. Dupont suit le même questionnement à propos des pièces sur le mythe d'Electre d'Eschyle et de Sophocle. Il en résulte des perspectives tout à fait nouvelles pour comprendre le travail sur le mythe accompli par les tragédiens, et la manière dont les tragédies grecques pouvaient 'faire sens' à leur époque. En résumant son travail ou en y faisant allusion, nous avons conscience que nous n'en rendrons pas compte de manière satisfaisante : la démonstration qu'elle propose est riche et extrêmement dense, et ouvre sur des enjeux beaucoup plus larges. Nous renvoyons donc le lecteur à la consultation directe de cet ouvrage.

Argiennes du chœur). « A l'espace-temps des Nymphes de la scène, la tragédie oppose l'espace-temps d'Héra de l'*orchestra* : l'enjeu de la tragédie est pour les enfants d'Agamemnon de reconquérir cet espace-temps d'Héra où ils s'accompliraient culturellement et socialement, parvenant à l'âge adulte, à la sédentarité, à la civilisation urbaine et au pouvoir, ce qui correspondrait à l'unification de l'espace théâtral »<sup>36</sup>.

Le problème est que le meurtre de Clytemnestre finira précisément par interdire à ses deux enfants de jamais revenir à Argos, parce qu'en la tuant ils tuent celle qui aurait dû jouer pour eux le rôle de 'passeuse', capable de les intégrer comme membres à part entière dans la *polis* : le meurtre du concitoyen symbolisé dans la pièce par le double meurtre d'Egisthe-Clytemnestre a pour conséquence l'exil définitif d'Oreste et d'Electre, parce qu'Argos dans la pièce est une anti-cité qui n'a pas de tribunal, et que seul un tribunal argien pourrait laver Oreste et Electre de la souillure de leur crime et faire valoir ce retour à la pureté pour le sol argien. Le tribunal athénien lave Oreste de toute souillure devant les dieux, mais ne lui permet pas pour autant de réintégrer le territoire d'Argos. Voilà rappelés les deux éléments de la démonstration de F. Dupont qui nous semblent importer ici : 1) le chœur dans cette pièce représente la ville d'Argos, anti-cité entièrement féminine et apolitique et 2) Oreste et Electre ne pourront rester à Argos à cause de l'inexistence d'un tribunal argien.

La forme prise par les *stasima* confirme à notre sens l'interprétation de F. Dupont. Celle-ci met en avant une double mémoire du passé (du meurtre d'Agamemnon) efficace dans la pièce pour justifier les meurtres d'Egisthe et surtout de Clytemnestre : il y a, selon elle, d'un côté la mémoire apollinienne du crime, et de l'autre la mémoire profane d'Electre et du vieillard. Ces deux mémoires jouent en effet un rôle dans l'exécution finale de la vengeance d'Oreste et Electre, et F. Dupont souligne le fait que la souillure irrémédiable du meurtre de Clytemnestre est du côté de la seconde, et non de la première.

Mais il y a dans la pièce un autre personnage détenteur de mémoire : le chœur. Comme Clytemnestre, les Argiennes appartiennent à « l'espace-temps d'Héra », par opposition à Electre. Mais elles s'opposent aussi à Clytemnestre parce qu'elles refusent d'oublier son crime, qu'elles abhorrent ; elles partagent la haine d'Electre pour la reine d'Argos, et jusqu'à son désir de voir Clytemnestre morte pour le crime qu'elle a commis. C'est cette condamnation violente qu'elles proclament dans les deux *stasima* de la pièce, et qui débouche finalement sur leur coopération passive à la vengeance d'Electre et d'Oreste – vengeance qu'elles les laissent accomplir sans mettre en garde Clytemnestre.

Le chœur, qui représente dans la pièce la communauté d'Argos, est donc partisan du châtement de Clytemnestre. Il dresse contre elle<sup>37</sup> par deux fois, dans les deux *stasima*, un violent réquisitoire où le meurtre d'Agamemnon est présenté comme un attentat politique : un attentat contre Agamemnon le 'roi-meneur d'hommes et chef de la coalition achéenne' (premier *stasimon* : le meurtre d'Agamemnon est une offense à toute la Grèce), et un attentat contre le 'roi-souverain légitime' (deuxième *stasimon* : le meurtre d'Agamemnon est une trahison à l'égard de la cité et une offense envers les dieux, en particulier envers Zeus dont sont issus les rois). Pourtant, à la fin de la pièce, le chœur lui-même, tout en reconnaissant la justice du sort de

<sup>36</sup> Dupont 2001, 151.

<sup>37</sup> Le chœur s'attaque bien à elle en particulier, pas à Egisthe.

Clytemnestre, reste impuissant : il ne peut rien faire de plus que constater la souillure du sang de leur mère sur les mains d'Oreste et d'Electre, il est désormais incapable de les intégrer à la communauté civique.

Ce comportement du chœur envers les deux jeunes gens après la mort de Clytemnestre pourrait apparaître comme étrange voire absurde au regard du violent ressentiment contre Clytemnestre qui l'anime dans les deux *stasima*. Mais on comprend bien la fonction de ces deux chants et l'attitude finale du chœur en suivant l'interprétation de F. Dupont : ce qui manque à Argos, c'est un tribunal devant lequel les enfants d'Agamemnon pourraient demander justice ou qui pourrait les laver de leur crime. Les deux *stasima* montrent que ce ne sont pas les motifs qui manquent à la communauté argienne pour reconnaître la mort de Clytemnestre comme un juste châtement. Mais dans cette anti-cité qu'est l'Argos de la pièce, il n'y a pas de tribunal qui serait ancré dans l'espace rituel de la cité, et dont l'efficacité vaudrait par son ancrage dans ce territoire que partagent les concitoyens – qu'ils partagent dans une forme de concitoyenneté non politique. Clytemnestre représente précisément dans la pièce une telle forme d'intégration à la communauté civique, non politique mais liée aux rites et au territoire de la cité. Dans la configuration de la pièce, cette modalité d'existence de la communauté civique se manifeste en se retournant contre Electre et Oreste après leur crime et en leur interdisant à jamais le territoire d'Argos : ni les dieux, ni les Argiennes elles-mêmes ne peuvent rien y faire.

Università di Trento – Université Lille 3

Aurélie Wach

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Chantraine 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Diggle 1994 = J. Diggle, *Euripidea*, Oxford 1994.
- Dupont 2001 = F. Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris 2001.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, vol. II, Oxford 1950.
- Gracq 1967 = J. Gracq, *Lettrines*, Paris 1967.
- King 1980 = K.C. King, *The Force of Tradition : the Achilles Ode in Euripides' 'Electra'*, TAPhA 110, 1980, 195-212.
- Lowenstam 1993 = S. Lowenstam, *The Arming of Achilles on Early Greek Vases*, ClAnt 12.2, oct. 1993, 199-218.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge-New York 2010.
- Michelini 1987 = A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison 1987.
- Morin 2004 = B. Morin, *Les monstres des armes d'Achille dans l'Electre d'Euripide (v. 452-477) : une mise en abîme de l'action ?*, RPh 78.1, 2004, 101-25.
- Morwood 1981 = J. H. W. Morwood, *The Pattern of the Euripides' 'Electra'*, AJP 102.4, Winter 1981, 362-70.
- O'Brien 1964 = M.J. O'Brien, *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*, AJP 85.1, 1964, 13-39.

Parmentier 1968 = L. Parmentier, '*Electre*' dans *Euripide. Tome IV. 'Les Troyennes'. 'Iphigénie en Tauride'. 'Electre'*, texte établi et traduit par Louis Parmentier et Henri Grégoire, Paris 1968.

Rosivach 1978 = V.J. Rosivach, *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' 'Electra'*, CPh 73.3, Jul. 1978, 189-99.

Walsh 1977 = G.B. Walsh, *The First Stasimon of Euripides' 'Electra'*, YCS 25, 1977, 277-89.

West 1980 = M.L. West, *Tragica IV*, BICS 27, 1980, 9-22.

Willink 2005 = C.W. Willink, *The Second Stasimon of Euripides' 'Electra'*, ICS 30, 2005, 11-21.

Zeitlin 1970 = F.I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, TAPhA 101, 1970, 645-69.

**Abstract:** In this paper we consider the question of the link between the *stasima* and the dramatic action in Euripides' *Electra*, more specifically the way this problem has been solved in the recent Euripidean research. We aim to show that, with the intention of contradicting the attacks of irrelevance that had been traditionally expressed against these odes, the critics have been lead – since O'Brien's important article in 1964 – to interpret them as if they were some kind of enigmas, neglecting their literal meaning and the argumentation from the chorus in a somewhat misleading way.

**Keywords:** chorus, *stasima*, tragedy, Euripides, *Electra*.