



HAL
open science

Entre tragédie et comédie : une interprétation de la structure dramatique de l'Hélène d'Euripide

Christine Mauduit, Rossella Saetta Cottone

► To cite this version:

Christine Mauduit, Rossella Saetta Cottone. Entre tragédie et comédie : une interprétation de la structure dramatique de l'Hélène d'Euripide. Revue des Études Grecques, 2020. halshs-02910960

HAL Id: halshs-02910960

<https://shs.hal.science/halshs-02910960>

Submitted on 3 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christine MAUDUIT et Rossella SAETTA COTTONE

ENTRE TRAGÉDIE ET COMÉDIE :
UNE INTERPRÉTATION DE LA
STRUCTURE DRAMATIQUE DE
L'*HÉLÈNE* D'EURIPIDE¹

RÉSUMÉ. – La présence, dans la dramaturgie de l'*Hélène*, de nombreux effets de redoublement a le plus souvent été interprétée par la critique comme l'inscription, dans la forme de la tragédie, de la thématique du double, que l'histoire de l'*eidôlon* place au cœur du nouveau *muthos* d'Hélène. Sans nier l'intérêt de cette approche, nous proposons, dans cet article, d'analyser les redoublements structurels que présente la tragédie dans le cadre d'une interprétation d'ensemble de sa construction dramatique. Nous cherchons ainsi à montrer que l'opposition entre la structure de la première partie, construite comme une succession de scènes doubles, à la manière de certaines comédies d'Aristophane, et la structure de la seconde, fondée sur l'alternance régulière de chants du chœur et d'épisodes parlés, peut se laisser analyser comme une transposition, sur le plan de la dramaturgie, de l'opposition entre les formes dramatiques de la comédie et de la tragédie. Nous montrons ensuite que la scène de reconnaissance entre Hélène et Ménélas, qui constitue le pivot de cette construction, pose elle aussi, à travers l'attitude de Ménélas, la question du rapport entre l'*Hélène* et le genre comique. Il apparaît, au terme de ces analyses, que la réflexion sous-jacente à cette construction bipartite

¹ Cette étude est issue d'un séminaire de recherche sur l'*Hélène* d'Euripide que ses auteures ont organisé à l'ENS de Paris pendant deux années universitaires (2015/2016 et 2016/2017). Elle a été élaborée dans le cadre d'une collaboration et d'un échange suivis avec les participants au séminaire. Qu'ils soient tous ici remerciés. Nous remercions également Luisa Buarque de Holanda (PUC-Rio) pour nous avoir permis de présenter une première version de cet article dans le cadre de son séminaire sur la rhétorique, ainsi qu'Anne-Sophie Noel et Claude Trautmann, qui ont généreusement accepté d'en lire la rédaction finale et de nous faire part de leurs remarques.

est d'ordre dramatique, et que l'histoire de l'*eidôlon* est avant tout, pour Euripide, un moyen de réfléchir à la nature et aux effets du théâtre.

ABSTRACT. – The presence of double structures and mirror-scenes in Euripides' *Helen* has generally been viewed by scholars as a way of translating into tragic form the theme of doubleness, which the history of Helen's *eidôlon* places at the very core of this tragedy. Without denying the interest of such an approach, we propose to analyze these double structures as parts of an opposition between tragic and comic dramaturgy, which could explain the irregularities of the whole dramatic construction. We thereby suggest that the structural disorder of the first part evokes, with its series of double scenes, the dramatic structure of Ancient comedy, as opposed to the regular tragic pattern – alternation of choral songs and episodes –, which is only employed in the last part of *Helen*. The dramaturgy of the play thus highlights the opposition between tragic and comic forms. We then argue that in the recognition scene between Helen and Menelas, the lynchpin of this construction, the attitude of Menelas contrasts the tragic way of playing a part with the comic one, thus questioning the relationship that *Helen* has with the comic genre. We therefore conclude that Euripides uses the history of Helen's *eidôlon* to reflect on dramatic genres and on the nature and effects of theater.

Dans sa magistrale étude sur Euripide, publiée en 2010, Donald J. Mastronarde a synthétisé, en quelques pages, le renouvellement que représente le théâtre d'Euripide, du point de vue de la construction dramatique². Il y montre que le dramaturge tend à s'éloigner du 'modèle', promu par Aristote dans la *Poétique*, de la tragédie construite autour d'un héros et d'une action uniques, pour expérimenter des formes 'ouvertes'³, qui construisent différemment l'unité de l'œuvre et engagent davantage le spectateur dans le processus interprétatif. Dans ce cadre, Mastronarde identifie expressément les « doubles structures » comme l'un des types de construction caractéristiques du théâtre d'Euripide⁴, et il en cite notamment pour exemple l'*Hélène*, qu'il décrit rapidement, en même temps que l'*Iphigénie en Tauride*, sans cependant entrer dans une analyse précise de la structure de la pièce, ni souligner à quel point elle s'éloigne de la forme régulière d'une tragédie.

L'enjeu de notre étude est précisément d'articuler l'analyse des formes doubles que présente l'*Hélène* avec une réflexion plus globale sur sa structure formelle pour tenter de proposer une interprétation de sa construction

² D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, 2010, p. 63-87.

³ Mastronarde reprend l'opposition entre formes théâtrales ouvertes et fermées, qui a été théorisée par le critique allemand Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, 1^{re} éd., Munich, 1960) et présentée de façon synthétique par M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (tr. anglaise de *Das Drama. Theorie und Analyse*, Francfort, 1977), Cambridge, 1988, p. 239-245.

⁴ D. J. Mastronarde, *op. cit.*, p. 68-77.

dramatique. Nous voudrions ainsi nous demander ce que signifie l'irrégularité formelle de la première partie, et le retour à l'alternance régulière de parties parlées et de parties chantées dans sa partie finale.

De façon générale, les commentateurs et les critiques n'ont pas abordé la question sous cet angle et se sont bornés à souligner le rapport entre le thème principal de la tragédie, à savoir le dédoublement d'Hélène, et les effets de redoublement que l'on observe dans tous les aspects de la pièce : personnages, scènes, éléments de la dramaturgie. Peter Burian note ainsi, dans l'introduction de son récent commentaire⁵, que « The doubling of Helen by her phantom is not an isolated plot device ; it is mirrored in almost every aspect of the drama ». L'analyse de Burian dépend en partie de la lecture de la pièce proposée par Charles Segal dans un article qui a fait date⁶. Segal y notait qu'Euripide a repris au poète lyrique Stésichore l'histoire du fantôme d'Hélène, mais qu'il a changé la perspective : alors que le fantôme servait essentiellement, chez Stésichore, à exonérer Hélène de toute responsabilité dans son enlèvement par Pâris, il a, chez Euripide, la fonction philosophique de porter une interrogation sur ce qu'est la réalité. Ce changement de perspective expliquerait qu'Euripide ait combiné le thème de l'*eidôlon* avec la dramaturgie de la reconnaissance (*anagnôrisis*). Il se refléterait par ailleurs dans le redoublement des éléments de l'intrigue, et dans des redoublements d'ordre métaphorique et rhétorique.

Parmi les éditeurs plus anciens, Amy M. Dale notait simplement que l'arrivée de Ménélas donne lieu à un second prologue⁷ puis que le chœur qui n'a pratiquement rien eu à faire pendant la première partie de la pièce chante trois *stasima* coup sur coup dans la deuxième partie⁸.

⁵ P. Burian, *Euripides, Helen*, Oxford, 2007, p. 24.

⁶ Ch. Segal, « The Two Worlds of Euripides' *Helen* », *TAPA* 102, 1971, p. 562 : « Symptomatic of this shift of emphasis is the deliberate gemination of elements in the plot, beginning with two Helens. There are also two scenes of a Greek warrior landing in Egypt, two confused meetings with Helen, two barbarian rulers, two scenes of deceiving Theoclymenus, two promises of complicity in silence, and so on. This doubling of motifs reflects the mirror-like confusion with which 'reality' in this play confronts the human participants ».

⁷ A. M. Dale, *Euripides, Helen*, Oxford, 1967, p. xi-xii : « Euripides has chosen to extract amusement instead of pathos from what is in effect a second Prologue (386-514) ». Cette observation est reprise par W. G. Arnott, « Euripides' newfangled *Helen* », *Antichthon* 24, 1990, 1-18. L'article part des scènes de l'*Hélène* parodiées dans les *Thesmophories* et analyse ensuite les coups de théâtre et les éléments de surprise dans les parties correspondantes de la tragédie. Il interprète l'entrée en scène de Ménélas comme un second prologue et écrit à ce sujet (p. 12) : « I am convinced that Euripides deliberately wrote this speech of Menelaus in the form of a prologue, intending his audience to recognise the formulas and to interpret the entry as a second beginning ».

⁸ A. M. Dale, *Euripides, Helen*, Oxford, 1967, p. xii : « the Chorus, having had little to do since the parodos which it shared with Helen, now in the last 600 lines of the play sings three stasima, of which the first two are quite detached from the *μηχανήμα* in progress ».

Cette idée d'un second prologue avec l'arrivée de Ménélas a été reprise par la suite et elle est, comme nous le verrons, partagée par plusieurs commentateurs récents.

Aucune remarque sur la structure de l'*Hélène* ne se trouve dans l'édition de référence de la pièce, celle de Richard Kannicht⁹, ni non plus dans l'édition la plus récente, celle de William Allan¹⁰.

La seule analyse de la structure dramatique de l'*Hélène* qui essaie de tenir compte de ses aspects formels tout en en fournissant une interprétation se trouve dans la monographie de Christopher W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*¹¹. Marshall souligne l'irrégularité de la structure de l'*Hélène* et le fait que l'alternance régulière de chants du chœur (*stasima*) et d'épisodes ne commence qu'aux deux tiers de la pièce¹². L'auteur analyse ensuite les différences entre la première partie de la pièce et la seconde, qui présente les parties attendues d'une tragédie. Dans ce cadre, il met en évidence le redoublement que représente l'entrée en scène de Ménélas par rapport au premier prologue récité par Hélène¹³. L'interprétation qu'il donne de ce redoublement est qu'il s'agit, par là, de mettre en scène une sorte de « compétition » entre Hélène et Ménélas pour savoir lequel des deux personnages est le héros de la tragédie. D'après sa lecture, l'*agôn* devant Théonoé résout la tension qui existait depuis l'entrée en scène de Ménélas et établit la victoire d'Hélène¹⁴. À partir de ce moment-là, on retrouve une structure régulière.

L'intérêt de cette analyse est qu'elle met bien en évidence les spécificités de la structure de l'*Hélène* et cherche à en proposer une interprétation d'ensemble : pourquoi passe-t-on d'une structure éclatée à la structure régulière de la tragédie ? Mais l'idée d'une compétition entre Hélène et Ménélas, par laquelle Marshall cherche à en rendre compte, semble assez artificielle, pour plusieurs raisons : le personnage d'Hélène étant en scène dès le début, il ne peut pas y avoir de doutes sur son

⁹ R. Kannicht, Euripides, *Helena*, Heidelberg, 1969.

¹⁰ W. Allan, Euripides, *Helen*, Cambridge, 2008.

¹¹ Ch. W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge, 2014, chapitre 2, « Structure », p. 24-25.

¹² *Ibid.*, p. 24 : « the structure of the play represents a much more radical divergence from what we must presume were the expectations of the audience, based on the regularity of the patterns evident in the other extant plays. In *Helen*, Euripides deliberately avoids establishing the familiar rhythm for two-thirds of the play's length. Beginning with the first stasimon at 1107-64, the regular alternation of choral song and episode is finally established and continues until the end ». Et encore, p. 25 : « deliberately disjointed, *Helen* reaches for a rhythm that, when it is finally achieved, restores some sense of normality and predictability for the audience ».

¹³ *Ibid.*, p. 30-34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39 : « Theonoë resolves the structural tension that has persisted since Menelaus' entrance. This play is not going to be a *Menelaus* : we now know that we are watching *Helen* ».

rôle comme protagoniste ; l'identité du chœur, constitué de femmes grecques prisonnières en Égypte, la désigne également comme la protagoniste. Elle est un personnage qui subit et qui souffre. Ménélas, en revanche, ne présente aucun des caractères qui pourraient le désigner comme un héros tragique : quel pourrait être le sujet de la tragédie s'il en était le héros ? Il est une sorte de caricature de lui-même (nous reviendrons sur ce point). Il est vrai qu'il y a une forme de compétition entre Hélène et Ménélas, à qui prend en main l'action, après la reconnaissance. Mais l'essentiel n'est pas là.

L'hypothèse que nous voudrions présenter est différente. Elle consiste à soutenir que la structure bipartite de la pièce révèle la tension entre les formes dramatiques de la comédie et de la tragédie, tension inscrite dès le prologue dans la formulation du *muthos* tragique. En effet, le thème de l'*eidôlon*, le double aérien d'Hélène, relève potentiellement de la dramaturgie comique pour deux raisons d'ordre poétique : tout d'abord, parce qu'il est nouveau, *kainon*, et que la nouveauté est une caractéristique spécifique de la comédie ancienne¹⁵, qui vise à étonner et à surprendre par ses trouvailles plus qu'à paraître vraisemblable donc crédible¹⁶. Nous savons que ce thème n'est pas « nouveau » dans un sens absolu, puisque Stésichore l'avait introduit avant Euripide dans l'histoire d'Hélène¹⁷ et qu'Hérodote a fourni au poète nombre de détails de son scénario, comme le contexte égyptien, pour ne mentionner que cet élément¹⁸. Par ailleurs, les histoires de fantômes fabriqués par les dieux pour tromper leurs adversaires, humains ou divins, sont bien connues des poètes dès l'époque archaïque, comme le montrent Homère (*Iliade* V, 451) et Pindare (*Pythique* II, 36-37). En même temps, il est possible d'affirmer que dès Stésichore, le thème de l'*eidôlon* signale un éloignement intentionnel par rapport à la tradition poétique, en conférant au récit une dimension réflexive inédite¹⁹. Sans aller jusqu'à le comparer à un véritable thème

¹⁵ La *kainotês*, « nouveauté », caractérise l'œuvre du poète comique : *Nuées* 547 ; *Guêpes* 1044, 1053 ; *Thesmophories* 179 (à propos du thème de la pièce), mais aussi le « plan » du protagoniste comique : *Oiseaux* 256-257 ; *Guêpes* 876 ; *Paix* 54-55 ; *Assemblée des femmes* 584, 586. Dans les *Thesmophories* 850 c'est l'Hélène d'Euripide qui est définie comme *kainê*, alors que dans les *Grenouilles* 1107 l'adjectif qualifie de façon générale les tragédies récentes par opposition aux anciennes (*palaia*), avec un sens chronologique.

¹⁶ À partir de là, on peut peut-être expliquer la proximité de la comédie avec la philosophie, l'étonnement étant, comme on le sait, le point de départ de la philosophie d'après Platon (*Théétète* 155 c-d).

¹⁷ Platon, *Phèdre* 243 a4-b3 = Stésichore, fr. 192 P ; cf. Platon, *République* IX 586c.

¹⁸ Hérodote II, 113-120.

¹⁹ Voir à ce propos, F. Blaise, « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans L. Dubois (éd.), *Poésie et lyrique antiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1995, p. 29-40.

comique²⁰, il paraît légitime d'affirmer que l'*eidôlon* représente un renouvellement radical de la tradition mythique, qui dépasse les limites dans lesquelles se tient habituellement l'effort d'innovation des poètes tragiques.

D'autre part, l'*eidôlon* est potentiellement comique parce qu'il est un double, et que le double est un principe structurant de la comédie ancienne, qui peut s'incarner dans la rivalité entre des personnages semblables²¹, mais se manifeste le plus souvent par la présence récurrente de structures redoublées²². Nous y reviendrons dans la suite de cet article. Ainsi, la première partie de l'*Hélène* évoque à bien des égards certaines formes de la comédie ancienne, alors que la seconde correspond à la forme canonique d'une tragédie. Si Marshall a raison d'insister sur le fait que l'*agôn* devant Théonoé sert à décider lequel des deux personnages, Hélène ou Ménélas, sera le principal acteur de la ruse ourdie contre Théoclymène, la signification de la structure de la pièce dans son ensemble ne saurait être réduite à une compétition entre les deux personnages. Cette compétition, s'il en est une, présuppose, au contraire, que l'on ait décidé dans quel genre de drame on se trouve : tragédie ou comédie ? Le lieu dévolu à la solution de ce dilemme n'est pas l'*agôn* devant Théonoé, mais la scène de reconnaissance qui le précède, puisque c'est là que la tragédie s'affirme aux dépens du genre rival. Une fois la comédie écartée, Ménélas pourra être écarté à son tour.

Pour étayer notre hypothèse d'interprétation, nous reviendrons d'abord sur la bipartition formelle de la pièce, afin de suggérer qu'elle reproduit l'opposition entre les formes dramatiques de la comédie et de la tragédie, la première partie étant construite comme une succession de scènes doubles, à la manière de certaines comédies d'Aristophane. Nous proposerons ensuite une lecture de la scène de reconnaissance, visant à montrer qu'elle interroge la tradition homérique et tragique par le renouvellement du mythe et qu'elle pose ainsi la question du rapport

²⁰ Pour l'étude des thèmes comiques dans les comédies d'Aristophane, se reporter au livre de Klaus-Dietrich Koch, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Komödie*, Bremen, 1965.

²¹ Voir à ce propos l'article de Anna Beltrametti, « Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques », dans M.-L. Desclos (éd.), *Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, p. 215-226.

²² Des indications intéressantes sur les structures redoublées dans la comédie ancienne se trouvent dans le commentaire de Massimo Vetta à l'*Assemblée des femmes* (Aristofane, *Le donne all'assemblea*, a cura di Massimo Vetta, traduzione di Dario Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, 1989, p. XXVI-XXIX). Le chercheur rapproche ce type de structures de celles de la comédie de Ménandre et considère qu'elles anticipent l'évolution de la comédie ancienne vers les formes de la comédie nouvelle. Nous allons revenir sur l'exemple fourni par le double prologue de l'*Assemblée des femmes*.

entre les deux genres comique et tragique. Comme Segal, nous croyons que l'articulation entre le thème de l'*eidôlon* et la scène de reconnaissance est le nœud dramatique de cette tragédie qui donne à voir sa dimension essentiellement philosophique ; à la différence de Segal nous pensons que la réflexion véhiculée par la pièce n'est pas de nature ontologique mais dramatique, son objet n'étant pas la réalité tout court mais le théâtre.

La structure bipartite de l'*Hélène*

Dans sa forme régulière, la tragédie se présente comme une succession d'épisodes parlés, dans lesquels les personnages dialoguent entre eux, faisant ainsi avancer l'action, et de parties chantées par le chœur, qui séparent (ou unissent, selon le point de vue choisi) les épisodes, et pendant lesquels l'action est censée se poursuivre ailleurs, dans l'un des espaces extra-scéniques ou dans l'espace rétro-scénique. Si certaines tragédies d'Euripide présentent cette structure régulière, il est frappant de constater à quel point la structure de l'*Hélène* s'en écarte. L'alternance régulière de *stasima* et d'épisodes ne s'observe en effet que dans le dernier tiers de la tragédie. Le premier stasimon régulier se trouve aux v. 1107-1164 et l'on a ensuite, jusqu'à la fin de la pièce, l'alternance attendue, sans irrégularités. On notera d'emblée que cette partie formellement régulière correspond, sur le plan dramatique, à la mise en œuvre du plan de salut imaginé par Hélène.

Les deux premiers tiers de la tragédie dérogent au contraire aux conventions formelles de la tragédie par les éléments suivants :

Le chant d'entrée du chœur (*parodos*) est remplacé par un dialogue lyrique entre Hélène et le chœur (une monodie d'Hélène, transformée, avec l'arrivée du chœur, en un chant de lamentation antiphonique, avec *responsio*) : Hélène et le chœur déplorent les malheurs d'Hélène. L'adoption de cette forme fait apparaître d'emblée la proximité entre Hélène et le chœur, composé de femmes grecques captives (sur lesquelles on n'est que peu informé).

Aucun personnage ne fait son entrée après ce *kommos*, à la différence de ce qui se produit normalement au début d'un épisode. L'échange se poursuit en effet entre Hélène et le chœur, d'abord sur le mode parlé (scène 1), puis sous la forme d'un dialogue lyrique astrophique, c'est-à-dire sans *responsio* (scène 2). Ainsi, on peut considérer, au-delà des changements de modalité énonciative, que les vers 164 à 385 constituent un ensemble, qui montre les rapports entre Hélène et le chœur, unis dans la déploration des malheurs de l'héroïne, et qui suscite l'attente autour de la question du sort de Ménélas, le sauveur et l'époux attendu.

Sur la suggestion du chœur, Hélène et le chœur entrent dans le palais pour aller consulter la prophétesse Théonoé, la sœur du roi Théoclymène, sur le sort de Ménélas. **L'orchestra est donc entièrement évacuée, pour l'entrée en scène de Ménélas.**

Cette sortie du chœur au cours de la pièce, qui permet de vider entièrement l'orchestra, est très rare dans une tragédie ; elle peut s'accompagner d'une redéfinition de l'espace scénique, comme dans les *Euménides* d'Eschyle et dans l'*Ajax* de Sophocle, mais ce n'est pas le cas ici²³. Ce procédé dramaturgique crée néanmoins un effet de rupture dans le spectacle et permet à un personnage nouveau, en l'occurrence, Ménélas, de faire son entrée dans une orchestra vide. La fonction séparative qui est habituellement dévolue à un chant du chœur est ici remplacée par un mouvement scénique (l'évacuation de l'orchestra) qui isole plus radicalement le nouveau personnage. Par cette construction, Euripide introduit non seulement successivement, mais séparément l'un de l'autre, les deux personnages, Hélène et Ménélas, appelés à se rencontrer et à se reconnaître dans la suite de la tragédie. Il réserve ainsi, dans sa mise en scène, un espace propre à Ménélas, qui permet une première caractérisation en acte du personnage (et de son potentiel comique), avant les retrouvailles difficiles avec Hélène.

L'entrée en scène de Ménélas, qui intervient après la sortie du chœur, apparaît donc comme un second départ de la tragédie. Comme cela a été souligné par la critique, **l'entrée en scène de Ménélas fait office de second prologue**, et le parallélisme structurel avec le début de la tragédie, centré sur Hélène, est frappant et nécessairement voulu. Dans l'un et l'autre cas, on a :

- d'abord un monologue du personnage seul en scène : Hélène (v. 1-67) / Ménélas (v. 386-434)
- puis un dialogue avec un autre personnage : Hélène-Teucros (v. 68-163) / Ménélas-la Vieille Portière (v. 435-482)
- puis l'entrée en scène du chœur : parodos en forme de kommos (v. 164-252) / épiparodos (v. 515-527)

On observe toutefois au moins une différence notable entre les deux séquences : à la différence d'Hélène, qui a un rapport intime avec le chœur que met en relief la dramaturgie de la parodos, Ménélas ne dialogue pas avec le chœur et n'est pas « connecté » avec lui. Le chœur ne s'adresse pas à lui dans l'épiparodos, et au début du deuxième épisode,

²³ Pas plus d'ailleurs que dans l'*Alceste*, où le chœur et Admète quittent l'orchestra (v. 746) pour aller rendre les honneurs funèbres à Alceste, puis reviennent devant la maison (v. 861).

le spectacle invite à nouveau à se focaliser sur Hélène, qui ressort du palais avec la nouvelle, révélée par Théonoé, que Ménélas est vivant et qu'il erre sur les mers.

Cette épiparodos (autre différence structurelle entre les deux débuts) est précédée d'un second monologue de Ménélas, qui s'interroge sur le sens des paroles de la portière, laquelle lui a révélé qu'Hélène était présente en Égypte et n'était jamais allée à Troie.

Ainsi, tout en s'écartant de la construction régulière du début d'une tragédie, Euripide construit un double début, dans lequel les spectateurs sont successivement mis en présence des deux personnages principaux du drame, sans que ces deux personnages se soient encore rencontrés. En même temps, ce double début met en évidence (à travers la scène entre Hélène et Teucros, et à travers la scène entre Ménélas et la portière et le monologue qui la suit) les difficultés de la reconnaissance à venir.

Ce double début constitue un premier ensemble dramatique²⁴.

Un deuxième ensemble dramatique est constitué par les v. 528-1106. Ce second ensemble correspond cette fois à un épisode, au sens aristotélicien du terme, car il est encadré par deux chants du chœur et constitué d'une succession de sept scènes parlées, articulées par les entrées et sorties des personnages. Dans cette deuxième partie, la scène est dominée par les deux personnages d'Hélène et de Ménélas, tandis que l'on assiste, corollairement, à une marginalisation du chœur, qui n'intervient plus que sous la forme de quelques vers parlés par le coryphée (seize en tout²⁵). Le chœur représente donc ici une présence scénique (presque) muette, et ne réagit pas collectivement aux événements qui se passent sous ses yeux.

²⁴ Cf. les analyses mentionnées plus haut de C. W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. P. Burian, dans son introduction à la pièce, p. 15, distingue pour sa part un premier ensemble constitué des v. 1-385 (du début jusqu'à la sortie du chœur et d'Hélène), et un deuxième ensemble constitué des v. 386-1106 (de l'entrée de Ménélas jusqu'à la fin de l'*agôn* devant Théonoé). Il considère en effet l'arrivée de Ménélas comme le début d'un mouvement quasiment continu qui conduit à la réunion des deux époux. Il identifie néanmoins, à l'intérieur de ce deuxième ensemble, un premier mouvement (386-514) qui constitue le second prologue de la pièce, et désigne les v. 528-1106 comme « a single, immense *episode* in which Helen and Menelaus are reunited and prepare for their escape ». La structure de redoublement que nous avons mise en évidence nous conduit à intégrer l'entrée de Ménélas et le second prologue de la pièce auquel elle donne lieu dans le premier ensemble dramatique, qui trouve son unité dans l'entrée en scène successive des deux protagonistes. Selon cette logique, le deuxième mouvement dramatique commence au moment où Hélène et Ménélas, que nous avons vus jusque-là séparément, sont mis pour la première fois en présence l'un de l'autre.

²⁵ V. 646-647, 698-699, 758-760, 855-856, 944-946, 996-997, 1030-1031.

Du point de vue dramatique, cette partie s'articule essentiellement en deux ensembles :

1) la double reconnaissance²⁶ entre Ménélas et Hélène (v. 528-760), dans laquelle Euripide renouvelle le schéma des scènes de reconnaissance en introduisant un décalage entre la reconnaissance de Ménélas par Hélène, qui intervient rapidement, et celle d'Hélène par Ménélas, qui tarde à se produire, en raison de l'attachement de Ménélas à ses certitudes antérieures, au point que le spectateur peut finir par croire qu'elle n'aura jamais lieu.

2) la mise au point d'un plan de salut, pour lequel Hélène et Ménélas s'assurent le silence complice de Théonoé (v. 761-1106).

Les deux premiers tiers de la pièce peuvent donc être décrits comme une succession de structures doubles. Ils comprennent en effet :

- 1) deux prologues et deux entrées du chœur
- 2) deux scènes préparatoires à la reconnaissance impliquant chacune l'un des deux personnages appelés à se reconnaître : Hélène-Teucros ; Ménélas-La Vieille Portière
- 3) la reconnaissance double
- 4) un plan de salut en deux temps, Hélène et Ménélas devant d'abord s'assurer du silence complice de Théonoé, avant de pouvoir mettre en œuvre le stratagème destiné à bernier Théoclymène.

Une telle structure formelle s'écarte considérablement de ce que nous connaissons de la tragédie grecque. Les structures de redoublement sont en revanche récurrentes dans les comédies d'Aristophane²⁷, et, si une étude précise de ce procédé de composition reste à faire, les exemples des *Cavaliers* et de l'*Assemblée des Femmes*, qui sont analysés ci-après, suggèrent qu'elles revêtent des fonctions variées et peuvent être un moyen de mettre en évidence la proximité entre des personnages d'abord présentés comme opposés, ou, au contraire, de

²⁶ Aristote distingue, dans la *Poétique* (1452b 3-8), les reconnaissances dans lesquelles un seul personnage doit être reconnu par l'autre, et celles qui portent sur les deux personnages à la fois, reconnaissance double dont il donne pour exemple Iphigénie et Oreste dans *Iphigénie en Tauride*.

²⁷ Nous nous référons ici aux redoublements des parties fonctionnelles de l'action comique, notamment le prologue, la parodos, la scène de bataille, l'*agôn*, la parabase et les scènes iambiques, et non à la composition interne de ces mêmes parties qui contiennent souvent des couples d'éléments symétriques (notamment l'*agôn* et la parabase). À notre connaissance, il n'existe pas d'étude systématique de ces redoublements fonctionnels, même si Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Munich, 1960, consacre plusieurs pages au relevé et à l'analyse des comédies qui contiennent deux *agônes* (notamment son chapitre I). Voir aussi la monographie sur les parabases dites secondaires de P. Totaro, *Seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimer, 1999.

souligner la distance insurmontable qui existe entre des personnages proches. C'est à cette seconde fonction que se rattacherait leur emploi dans l'*Hélène*.

Structures redoublées dans la comédie : les *Cavaliers* et l'*Assemblée des femmes*

L'exemple le plus frappant d'emploi du procédé de redoublement dans les comédies d'Aristophane est celui des *Cavaliers*, comédie construite entièrement sur la mise en concurrence de deux personnages semblables jusqu'à l'indistinction – le Marchand de saucisses et le Paphlagonien – deux démagogues arrogants, violents et manipulateurs, qui se disputent les faveurs du peuple athénien incarné sur la scène par le personnage par trop simplet et ingénu de Démos. Le conflit au cœur de la pièce porte sur le fait de savoir lequel de ces deux personnages est le plus ami de Démos. Comme l'a bien noté Anna Beltrametti, la rivalité apparente entre le Marchand de saucisses et le Paphlagonien laisse transparaître la véritable nature de ce duo, qui se configure de fait comme un double²⁸, le couple d'antagonistes étant la reproduction à l'identique d'un même personnage, du pareil au même. On peut remarquer à ce propos que la problématique du double n'est pas expressément thématisée dans la pièce, alors qu'elle est au cœur de l'*Hélène*, avec la présence de l'*eidôlon*²⁹. Cette question est remplacée ici par un jeu de surenchère à travers lequel les deux personnages essaient de montrer qu'ils excellent chacun dans les qualités revendiquées par leur rival³⁰. Dans ce cadre, la structure dramatique est chargée de dévoiler ce que les mots ne disent pas clairement, ce jeu de miroirs aboutissant à une escalade de menaces, d'insultes, d'accusations mensongères, de flatteries et de manipulations en tout genre. En effet, le corps de la pièce est composé d'une succession de parties redoublées qui signifient la difficulté de clore le différend entre les antagonistes³¹. Nous avons un premier *agôn* pendant lequel le démagogue en charge (Le Paphlagonien) est défié par son adversaire (Le Marchand

²⁸ A. Beltrametti, « Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques », art. cit., p. 219-220.

²⁹ Le questionnement sur le rapport entre l'original et sa copie devient central dans les nombreuses déclinaisons du thème du double offertes par la littérature postérieure, à commencer par la comédie latine jusqu'au Romantisme. Voir à ce propos l'étude du psychanalyste autrichien Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Payot, Paris, 1973 (1^{ère} édition 1932).

³⁰ Ce jeu est rendu évident par le fait, remarqué par A. Beltrametti, art. cit., que les deux personnages s'opposent l'un à l'autre en disant « moi aussi », « moi le plus », voir notamment le *duetto* qui suit la parodos, v. 284-302, et les v. 333 ss. du premier *agôn*.

³¹ Pour l'analyse de la structure dramatique des *Cavaliers*, voir P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904, p. 35-47.

de saucisses) dans une bagarre qui se termine sans que l'on ait pu désigner un vainqueur (v. 303-460). P. Mazon définit à juste titre cet *agôn* comme une « scène de bataille en forme d'*agôn* double »³², la confrontation des arguments étant remplacée par une dispute violente qui ressemble davantage à une scène de bataille qu'à un *agôn*, d'autant plus qu'elle ne permet pas de trancher entre les deux concurrents. Ce premier *agôn* est suivi d'une courte scène iambique de conclusion pendant laquelle le Paphlagonien décide de se rendre devant le Conseil pour essayer de faire condamner son rival, en proférant une série d'accusations politiques mensongères, parmi lesquelles la plus grave pour un Athénien, celle de comploter avec les Perses (v. 461-497). Il s'ensuit une première parabase qui interrompt le développement de l'action des personnages (v. 498-610), puis une longue scène qui se situe à l'exact milieu de la pièce (une syzygie iambique, v. 611-755) et qui est composée de deux scènes entrecoupées par des chants du chœur : dans la première, le Marchand de saucisses revenu du Conseil raconte comment il a réussi à se défendre contre les accusations du Paphlagonien et à obtenir la faveur du Conseil lui-même ; dans la seconde, le Paphlagonien étant revenu à son tour du Conseil, la bagarre recommence jusqu'au moment où les deux ennemis décident de se rendre chez le Peuple en personne, Démos, pour lui signifier leur différend à son sujet et lui demander de trancher cette dispute, en exprimant sa préférence pour l'un d'entre eux. Une fois cette scène terminée, l'affrontement reprend à travers une succession d'éléments dramatiques presque identiques aux précédents, à savoir un second *agôn* (v. 756-941), suivi d'une courte scène iambique de conclusion et de deux scènes iamiques symétriques (v. 942-1263) qui se terminent par une seconde parabase (v. 1264-1315). Au cours de cette seconde série de scènes, les deux ennemis essaient d'attirer Démos chacun de son côté par des flatteries, des cadeaux et des oracles, qui mettent en scène la manipulation des croyances et des superstitions du peuple par les professionnels de la politique.

Dans les *Cavaliers*, les structures redoublées montrent que derrière les jeux des antagonismes comiques peuvent se cacher des conflits potentiellement infinis entre des doubles violents et manipulateurs, car au pays des démagogues, la progression du débat réglé, qui passe par la confrontation d'arguments opposés, cède la place à une succession

³² *Ibidem*, p. 38. La définition de P. Mazon apparaît d'autant plus pertinente si l'on considère la présence abondante, dans cet *agôn*, d'injures, l'injure étant structurellement liée à la scène de bataille davantage qu'à l'*agôn* (cf. R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Rome 2005, p. 193-212). Pour la définition de la scène de bataille (ou proagôn selon la nomenclature adoptée par Zielinski), voir A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, 1927, p. 303.

ininterrompue de coups bas et de flagorneries³³. Dans une tragédie comme l'*Hélène*, les structures doubles soulignent au contraire la dualité de la réalité dramatique, qui découle du dédoublement de la protagoniste, thématisé par le *muthos* tragique : en effet, il est possible d'affirmer qu'au cours des deux premiers tiers de la pièce, Hélène et Ménélas n'appartiennent pas au même plan de réalité, car la première domine la scène égyptienne dans laquelle se déroule la pièce, alors que le second intervient en tant que représentant d'un ailleurs illusoire rendu possible par l'existence d'un double aérien de la première. La succession de scènes redoublées souligne alors le décalage entre ces deux mondes parallèles qui jusqu'à un certain point ne peuvent pas ou n'arrivent pas à communiquer (la scène de reconnaissance étant chargée de rétablir la communication entre les deux personnages).

D'autres exemples de structures doubles tirés des comédies d'Aristophane peuvent être rapprochés davantage de celui de l'*Hélène*, en ce que le redoublement formel reflète l'écart insurmontable entre les personnages principaux de l'intrigue, présentés d'emblée comme un couple, en l'occurrence un couple d'époux. L'*Assemblée des femmes* (représentée entre 393 et 391 av. J.-C.³⁴) contient ainsi un double prologue qui rappelle par plusieurs aspects le double prologue de l'*Hélène* : ici aussi, un premier prologue dominé par la protagoniste, Praxagora (v. 1-284), est suivi d'un second prologue, dominé par son époux, Blépyros (v. 311-477)³⁵. Comme dans l'*Hélène*, les deux prologues sont séparés par les mouvements du chœur, qui entre une première fois (parodos : v. 30-56), puis sort (v. 285-310), puis revient dans l'orchestra (épiparodos : v. 478-503). Mais la première entrée du chœur n'est pas chantée, comme elle l'est d'habitude dans une comédie, et elle est de fait englobée dans le

³³ Voir à ce propos ce que dit P. Mazon, *op. cit.*, p. 47 ss. : « Jusqu'à la seconde parabase, les *Cavaliers* ne sont que la représentation d'un long combat (...) La seule difficulté était pour le poète d'éviter la monotonie dans la violence. Aristophane a donc divisé sa pièce en deux parties très distinctes (terminées chacune par une parabase). La première toute en combats (...) entre ces deux parties un récit ».

³⁴ Les propositions de datation sont fondées sur les allusions historiques contenues dans la pièce, dont aucune n'est suffisamment explicite pour être décisive dans la discussion. Sur la base de ces allusions, Ussher défend la date de 393, Van Daele, celle de 392, Vetta et Sommerstein, celle de 391.

³⁵ Voir à ce propos ce qu'affirme C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Florence, 1984, p. 241 : « Questa scena è drammaturgicamente parallela alla precedente, è una specie di 'secondo prologo' a cura degli uomini ». Par ailleurs, la composition interne des deux prologues rappelle celle de plusieurs prologues euripidéens, puisque dans les deux cas un monologue (Praxagora : 1-29 / Blépyros : 311-326) est suivi d'un dialogue (Praxagora-Femmes du chœur : 30-168 / Blépyros-Voisin : 327-371) et de deux discours parallèles (répétition générale de son discours pour l'assemblée par Praxagora : 169-284 / récit de l'assemblée par un homme : 372-477).

premier prologue, alors que le premier chant du chœur accompagne la sortie des choreutes, située après le premier prologue.

Dans cette comédie, de façon semblable à l'*Hélène*, les structures redoublées, en l'occurrence prologues et mouvements du chœur, servent à souligner la distance entre la protagoniste et son mari, entre l'engagement des femmes et la lâcheté des hommes, mais notre but n'est pas d'étudier les structures doubles de la comédie ancienne en tant que telles. Les quelques exemples que nous venons d'évoquer servent à appuyer notre hypothèse de départ selon laquelle les anomalies de la structure de l'*Hélène* évoquent l'opposition entre formes dramatiques qui parcourt la pièce. Cette hypothèse semble confirmée également par les modifications frappantes du rôle du chœur entre les deux parties de la pièce : en effet, dans la première partie c'est essentiellement le chœur qui dialogue avec la protagoniste et qui « agit » avec elle, d'où le remplacement des parties chorales par des dialogues lyriques ; dans la seconde partie, en revanche, l'action est prise en charge par les personnages et le chœur, marginalisé, retrouve ses fonctions traditionnelles³⁶.

Avant d'aborder l'analyse des éléments de comédie dans l'*Hélène*, il nous faut dire quelques mots sur la structure de la dernière partie de la tragédie et sur la progression de l'action dans son ensemble.

Retour à l'ordre « tragique » et progression dramatique

Le troisième et dernier ensemble dramatique de l'*Hélène* est constitué par les vers 1107-1692. On y retrouve l'alternance régulière de *stasima* et de parties parlées, qui constitue la structure attendue d'une tragédie. Cet ensemble correspond à la mise en œuvre – réussie – du stratagème imaginé par Hélène, qui consiste à feindre la mort de Ménélas, et à organiser des funérailles en mer, en s'assurant, à son insu, de l'aide de Théoclymène. Le retour à une structure régulière coïncide avec une action qui se déroule sans réelle difficulté, conformément aux plans imaginés par les protagonistes : le méchant est berné, les bons sont sauvés, et tout se termine par une intervention des Dioscures en *Dei ex machina*, qui parachèvent le scénario mis en œuvre par les protagonistes, en garantissant le salut de Théonoé. Après avoir trompé les attentes du public, Euripide semble finir par y répondre, en satisfaisant, *in extremis*, aux exigences formelles de la tragédie.

Si l'on regarde maintenant la progression dramatique dans son ensemble, on remarque qu'elle est caractérisée par un passage très clair

³⁶ Le chœur n'est pas impliqué dans l'action de salut, et son salut n'est pas compris dans le scénario imaginé par Hélène.

de la paralysie à l'action³⁷ : les deux premières parties de la pièce mettent en scène toutes les difficultés que l'existence de deux Hélène entraîne pour l'action. Personne ne sait qui est qui, ni qui fait ou peut faire quoi. Hélène subit. Elle est présentée comme le jouet des dieux et un objet de convoitise pour les hommes. Au niveau de la mise en scène, sa situation de paralysie est signifiée par son installation sur le tombeau de Protée. La même impression de paralysie se dégage de l'arrivée de Ménélas en naufragé : Ménélas est ainsi disqualifié pour la conduite de l'action. Les difficultés de la reconnaissance entre Hélène et Ménélas représentent le moment où l'impossibilité de l'action atteint son paroxysme. Finalement, une action devient possible à partir du moment où le fantôme se dissipe et où tous les personnages se rejoignent dans la même histoire. À partir de là, Hélène prend en main la conduite de l'action et obtient le silence complice de Théonoé. Elle quitte la protection que lui offrait, depuis le début de la pièce, le tombeau de Protée et d'objet qu'elle était elle devient sujet. C'est Hélène qui désormais impose un ordre à l'action, le passage du désordre à l'ordre formel correspondant au moment où elle se met à écrire le scénario de l'action de salut.

Le comique dans l'*Hélène*³⁸

Quand nous parlons de « rire » ou d'« éléments comiques » à propos de l'*Hélène*, nous ne nous référons pas à l'effet produit par la comédie, qui dépend de l'utilisation de formes de langage propres et de codes dramaturgiques spécifiques, distincts de ceux de la tragédie, bien que, comme nous venons de le voir, la structure éclatée de la première partie de la pièce rappelle à plus d'un titre les formes dramatiques de la comédie. Le rire que suscite cette tragédie semble découler plutôt d'une mise à distance et d'une intellectualisation de l'histoire tragique, qui est liée à la transformation du *muthos* à la base de l'intrigue, et notamment au thème de l'*eidôlon* d'Hélène. La construction proprement dramatique de l'histoire du fantôme d'Hélène que propose Euripide se distingue de ses précédents littéraires par l'effet qu'elle produit sur ses destinataires, notamment sur le personnage de Ménélas. C'est sans doute à ce niveau-là qu'il faut chercher sa nouveauté, que le poète comique n'a pas manqué de souligner (*Thesmophories* 850). Notre hypothèse à ce propos est que le *muthos* de l'*Hélène* fonctionne comme un dispositif qui conduit, par la dramaturgie, à une mise en

³⁷ Cette partie de notre analyse est la plus évidente et la plus proche de celle de Marshall.

³⁸ Le paragraphe qui suit reprend en la modifiant une analyse développée précédemment dans R. Saetta Cottone, « Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie : à propos du deuxième stasimon de l'*Hélène* d'Euripide », *Dioniso* n. s. 7, 2017, p. 175-194.

question de la connaissance produite par la tragédie, susceptible de susciter le rire des spectateurs. Ce questionnement évoque le Gorgias théoricien de l'art tragique, dans la mesure où il invite à considérer les prémisses épistémologiques sur lesquelles repose la réception de la tragédie.

En effet, par l'intermédiaire de l'*eidôlon*, Euripide semble vouloir mettre entre parenthèses les souffrances de Ménélas, protagoniste du scénario troyen, pour diriger l'attention des spectateurs sur le problème de la connaissance dont ces souffrances font l'objet. Il ne s'agit pas ici de la connaissance théorique des philosophes. Euripide limite son discours à la connaissance qui s'opère par la mise en scène théâtrale, notamment par la tragédie, en tant qu'elle s'oppose à la comédie. La question tourne autour du statut de la référence (*i.e.* le rapport du langage théâtral avec la réalité) dans les deux genres dramatiques, auquel il faut ramener les différences entre la réception de la tragédie et la réception de la comédie. Un genre hautement auto-référentiel comme la comédie ancienne ne demande pas aux spectateurs de se laisser emporter par la fiction, de croire à sa « réalité » (ici les rôles ne cèdent jamais complètement leur place aux personnages), alors que la tragédie, un genre non ouvertement auto-référentiel, réussit son but seulement dans la mesure où les acteurs et les spectateurs acceptent de croire au spectacle auquel ils participent respectivement en tant que personnages et spectateurs³⁹.

À y regarder de près, avec le thème de l'*eidôlon* Euripide introduit dans sa pièce un principe formel analogue à celui de la tragédie, en tant qu'opposée de la comédie : en fait, il s'agit d'un artefact auquel on a cru pendant un laps de temps correspondant de façon significative à la guerre de Troie, et qui se révèle enfin pour ce qu'il est, sorte de fiction dans la fiction, forme embryonnaire de pièce dans la pièce, provoquant un redoublement des récits à l'intérieur de l'intrigue. Dans

³⁹ Voir à ce propos les remarques éclairantes d'Oliver Taplin, « Fifth-Century Tragedy and Comedy : a Synkrisis », *JHS*, 106, 1986, p. 164 (nous traduisons de l'anglais) : « Je voudrais considérer en particulier (...) la manière dont les pièces de théâtre attirent, ou n'attirent pas l'attention sur leur propre 'théâtralité', sur le fait qu'elles sont des artefacts joués dans des circonstances contrôlées particulières. Évidemment, la nature et le degré de l'auto-référence ont une grande influence sur les relations entre l'univers de la pièce et celui des spectateurs. L'auto-référence est omniprésente dans la comédie (...) L'univers des spectateurs n'est jamais à l'abri de l'invasion, voire de l'appropriation, par l'univers de la pièce. La question est de savoir dans quelle mesure la tragédie est semblable — ou différente (...) J'évite expressément le langage traditionnel de l'illusion dramatique' qui peut être maintenue ou rompue (...), en particulier parce qu'illusion' est un terme lourdement ambigu pour un théâtre hautement non-naturaliste. En même temps, mon expérience personnelle de spectateur me dit qu'en général, quand elle me plaît, la tragédie grecque me charme comme un sortilège : que ma conscience que je suis en train de regarder une pièce est momentanément attirée ailleurs ».

ce cadre, notamment dans la première partie de la pièce, qui est celle où la question du fantôme est réglée, les actions du personnage de Ménélas évoquent *réflexivement* celles d'un protagoniste tragique, de façon totalement inédite pour une tragédie, tout en interrogeant les destinataires de la pièce sur leur statut de spectateurs de tragédie.

Rappelons quelle est la place de Ménélas au moment où la pièce commence : au lieu d'être le vainqueur de Troie, à savoir le mari trompé ayant regagné à la fois sa femme et son honneur lésé, comme c'est souvent le cas dans les tragédies anciennes, Ménélas retombe ici dans la condition inconfortable de la victime d'une tromperie, parce qu'il se trouve avoir enduré les souffrances de la guerre de Troie pour un fantôme. La tromperie dont il est victime n'affecte donc pas son statut social mais ses facultés cognitives et avec elles sa capacité à maîtriser ses actions. En effet, l'histoire racontée par Euripide le situe dans une position de décalage par rapport à l'intrigue principale de la pièce, car tout en étant amené à jouer un rôle dans la suite des événements dramatiques, Ménélas appartient à un autre monde, qui est à la fois un passé héroïque et un monde de faux-semblants. En somme, sur la scène de l'*Hélène*, le personnage de Ménélas n'amène pas seulement l'*eidôlon* de l'héroïne fabriqué par Héra mais aussi une autre version de l'histoire interprétée par les personnages de la pièce dont il est le protagoniste. Le décalage de Ménélas vis-à-vis des autres personnages de la pièce, sa situation entre deux mondes antagonistes, entre son passé troyen et son présent égyptien, entre l'illusion d'un récit héroïque et une dimension dramatique qui se prétend plus vraie, se manifeste notamment dans son refus de croire à l'histoire du fantôme lors de ses rencontres avec la portière du palais de Théoclymène et avec la vraie Hélène.

La rencontre de Ménélas avec la vieille portière réactualise une scène typique de la comédie, qui est celle du personnage à la porte de la vieille femme, dont on trouve un exemple dans *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane (v. 877 ss.). Le ton comique est accru ici par la tension entre le personnage noble en position de subordination (Ménélas-mendiant) et le personnage humble en position de pouvoir (la vieille portière). Par ailleurs, à la fin de cette scène surgit le contraste entre la version troyenne du mythe d'Hélène dont Ménélas est le porteur et la version égyptienne relatée par la vieille portière (v. 483-499). Ce contraste est thématé plus longuement au cours de la rencontre de Ménélas avec Hélène, où il prend la forme d'une impossible reconnaissance.

Les rencontres de Ménélas avec les deux femmes font surgir dans le tissu du drame la question de la connaissance induite par la tragédie et de ses rapports avec l'illusion, dans les termes définis par Gorgias pour qui, dans ce type de spectacle « celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas, et celui qui se laisse tromper est plus

intelligent que celui qui résiste à l'illusion », le trompeur en question étant le poète tragique ou l'acteur qui interprète sa pièce, alors que le trompé consentant est le spectateur de tragédie⁴⁰.

La dialectique entre croire et ne pas croire, accepter et ne pas accepter le jeu de l'illusion tragique est en fait au cœur du parcours de connaissance de Ménélas, qui compte trois étapes :

1) lors de sa rencontre avec la portière, Ménélas refuse tout simplement de croire que son épouse habite en Égypte. Il n'accepte donc pas l'information que lui donne la vieille femme, selon laquelle Héléne habite dans le palais de Théoclymène, et il préfère se dire que cette Héléne dont on lui parle est une autre Héléne. Pour s'en convaincre, il développe des considérations de type sophistique sur l'homonymie (v. 483-499 : Ménélas est ici confronté à un récit, à un *muthos*, qui s'adresse à ses perceptions auditives).

2) Dans un deuxième temps, quand il rencontre Héléne en chair et en os, Ménélas n'en croit pas ses yeux, parce qu'il sait qu'une autre Héléne l'attend dans la grotte, près de la mer. Le refus de Ménélas est imperméable à toute forme d'évidence, son appréhension de la réalité totalement indépendante de ses perceptions sensibles⁴¹. En même temps, on ne peut pas lui en vouloir : il a laissé une autre Héléne dans la grotte. S'il doit se fier à ses yeux, il y a deux Héléne, ce qui est impossible. Il refuse donc de croire à la réalité de son expérience actuelle, au bénéfice de son expérience passée et de la connaissance qui en découle (v. 561-581 : Ménélas est ici confronté à une vision).

3) Le refus de Ménélas est également imperméable à l'explication rationnelle du *muthos* à l'origine de l'intrigue qu'Héléne lui fournit, en lui relatant la fabrication de l'*eidôlon* par Héra. Ainsi, au lieu d'accepter les prémisses de la tragédie dont il est le protagoniste, dans le présent de la représentation, il préfère s'accrocher aux souffrances qu'il a endurées à Ilion, les *pathè* de son passé troyen qui correspondent à un récit héroïque illusoire (v. 590-593) :

Héléne : Tu vas donc m'abandonner et tu vas emmener un lit vide ?

Ménélas : Adieu, puisque tu es semblable à Héléne.

⁴⁰ Plutarque, *De gloria Atheniensium* 5, *Moralia* 348c = Gorgias fr. 23 DK : « La tragédie fleurit et fut célébrée, charme pour les yeux et pour les oreilles des hommes de son époque, offrant par les récits et par les passions une illusion, de manière à ce que, comme dit Gorgias, celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas, et celui qui se laisse tromper est plus intelligent que celui qui ne se laisse pas tromper. Celui qui trompe est plus juste, parce qu'il tient sa promesse, et celui qui se laisse tromper est plus intelligent, car l'être sensible se laisse capturer plus facilement par le plaisir des discours ».

⁴¹ Cf. P. Mureddu, « Il riconoscimento di Elena come percorso di *episteme* », *Prometheus* 31, 3, 2005, p. 216-224, qui lit la scène de reconnaissance d'Héléne par Ménélas à la lumière des réflexions sur la connaissance contenues dans la *Septième lettre* de Platon.

Hélène : Je suis perdue ! tout en t'ayant retrouvé, je ne te garderai pas comme époux.

Ménélas : L'ampleur de mes souffrances là-bas me persuade, non toi.

La réplique de Ménélas peut être lue comme une forme de repli dans une position tragique « classique », le héros préférant s'identifier avec ses anciens *pathè* plutôt que d'accepter la nouvelle position tragique que l'intrigue l'appelle à assumer, à savoir une position tragique réflexive, qui passe par l'acceptation de la part d'illusion – en l'occurrence, le fantôme d'Hélène à Troie – qui est dans l'action dont il est le protagoniste (cf. Gorgias, cité ci-dessus).

Le repli de Ménélas est une forme de résistance, un refus d'adhérer à son personnage égyptien, susceptible de susciter le sourire des spectateurs, dans la mesure où il renvoie à la posture de l'acteur qui ne veut pas endosser l'habit que le récit lui impose, comme cela convient au genre de la tragédie⁴². Il est intéressant de noter que si Ménélas persistait dans ce refus, il se mettrait dans la position du protagoniste de comédie, qui ne s'identifie jamais jusqu'au bout avec son personnage mais préfère jouer avec lui.

Ainsi, nous faisons l'hypothèse que dans l'*Hélène*, Euripide, tout en introduisant des éléments proprement comiques, tels que la scène avec la vieille portière, propose une réflexion sur la connaissance tragique, en prenant en compte la différence spécifique qui sépare la tragédie de la comédie dans le cadre de l'interaction entre acteurs et spectateurs. Ce faisant, le poète tragique place la comédie à l'horizon de sa pièce, en intégrant la possibilité de la comédie, comme dérive possible de la tragédie⁴³. En effet, si le propre du jeu tragique, du point de vue de l'acteur comme de celui du spectateur, est de se laisser emporter par une sorte de tromperie (cf. Gorgias), de même que le propre du jeu comique est de n'accepter cette même tromperie qu'à moitié, alors la

⁴² La position de la vieille femme qui refuse de croire à la mise en scène de l'*Hélène* organisée par Euripide et par son Parent sous la forme d'une pièce dans la pièce, dans les *Thesmophories* d'Aristophane (411 av. J.-C.), est exactement spéculaire par rapport à celle de Ménélas dans la pièce originale d'Euripide, dans la mesure où elle refuse le jeu de l'illusion en tant que spectatrice. La paratragédie met en question la réception de la tragédie alors que le modèle tragique parodié met en évidence un questionnement interne à l'art tragique, en renvoyant réflexivement, à travers les difficultés qu'a Ménélas à adhérer au scénario troyen, à un acteur qui ne parviendrait pas à adhérer à son personnage. Dans un cas, le manque d'adhésion se situe en aval, dans l'autre en amont du jeu théâtral.

⁴³ Dans ce cadre, il peut être utile de rappeler que dans un rare (peut-être l'unique) fragment de son art rhétorique, dont témoigne Aristote (*Rhétorique* III 1419b 3-6 = fr. 82 B 12 DK), Gorgias prescrivait à l'orateur de « détruire le sérieux des adversaires par le rire et le rire par le sérieux », en montrant un intérêt aigu pour la relation entre ces deux registres ainsi que pour les effets de renversement auxquels ils peuvent donner lieu.

tragédie risque de tomber dans la comédie à chaque fois que ses acteurs et ses spectateurs se refusent à accepter l'histoire (nous pourrions dire « la tromperie ») interprétée sur la scène. Ainsi, la rencontre d'Hélène avec Ménélas (v. 528 ss.) n'est pas comique en soi, ni incongrue par rapport au contexte dramatique dans lequel elle s'insère, comme cela a été parfois noté. Elle deviendrait comique si Ménélas persistait à ne pas croire à l'histoire de l'*eidôlon* ; elle peut être lue et appréciée comme une scène comique, si l'on fait abstraction, fût-ce pour un instant, de la suite des événements, avec le récit, par le compagnon de garde dans la grotte, de la disparition de l'*eidôlon* et l'acceptation, par Ménélas, de l'histoire tragique (v. 605-624).

Aussi, le moment où Ménélas, rassuré par les paroles du gardien, accepte finalement le récit de la vraie Hélène correspond, sur le plan de la réception du spectacle, à l'acceptation par le spectateur d'une fiction tragique capable de provoquer de la douleur tout en étant trompeuse comme une poupée faite d'air. Nous voici dans une tragédie d'un nouveau genre, une tragédie réflexive, qui implique la conscience, partagée par les acteurs et par les spectateurs, du caractère trompeur du spectacle.

Hélène-Euripide

Si la lecture proposée est correcte, elle implique que le moment de bascule dramatique représenté par la scène de reconnaissance, celui où tous les protagonistes de l'histoire se retrouvent enfin ensemble pour interpréter le scénario égyptien, marque aussi l'intégration, dans la fiction tragique, d'une dimension réflexive. Car l'hésitation de Ménélas entre les attitudes opposées de l'interprète de comédie et de l'interprète de tragédie, si elle a été voulue par le poète comme nous le pensons, n'a pu manquer d'être remarquée par les spectateurs, induisant chez eux un gain cognitif quant à la nature double de l'art théâtral. La tragédie, comme le suggère la pièce, c'est du jeu, un jeu différent par rapport à celui de la comédie, et pourtant du jeu.

Or, une telle réflexivité est clairement inscrite dans la deuxième partie de la pièce, où Hélène, à l'instar d'un metteur en scène, met en œuvre une pièce dans la pièce pour assurer son salut et celui de Ménélas. Cette fiction dans la fiction demande à être interprétée.

Son événement central est le même que celui de la première partie de la pièce : le drame de la mort de Ménélas et ses conséquences pour Hélène. Mais, alors que, dans la première partie de la tragédie, Hélène croit à la mort de Ménélas et s'en désole, dans la seconde partie, elle invente le scénario de la mort de Ménélas et en fait l'élément central de sa ruse pour berner Théoclymène. L'intrigue semble ainsi avoir acquis au cours de son développement une dimension réflexive

marquée, qui se reflète tant dans sa forme métathéâtrale que dans son contenu.

Par ailleurs, la mise en place du scénario rusé, tout en attirant l'attention des spectateurs sur le caractère fictif du spectacle (comme tout jeu métathéâtral), renverse les termes du dialogue entre les genres dramatiques qui avait été proposé dans la première partie.

En effet, la première partie de la pièce, tout en comportant le plus d'éléments relevant de la dramaturgie comique (la forme éclatée, cf. le début de l'article), est aussi la plus tragique dans son contenu et sa tonalité, car elle met en scène une Hélène accablée par le malheur, indirectement responsable des morts de la guerre de Troie, victime d'une mauvaise réputation injustifiée, sous la menace d'un roi violent qui veut l'épouser contre son gré, et persuadée (à tort) que son époux est mort : dans cette partie du drame le personnage d'Hélène est donc dans l'aporie, ne voyant aucune issue à ses maux. En revanche, la seconde partie, qui se met en place après la reconnaissance, tout en étant conforme à une tragédie du point de vue formel, intègre par la mise en œuvre du *dolos*, une dimension réflexive qui serait plus attendue dans une comédie⁴⁴. Bien sûr, on pourrait objecter à cela qu'une dimension métathéâtrale et réflexive est présente dans toutes les tragédies qui font intervenir un *dolos*, une ruse. Cependant, le scénario mis en œuvre dans la deuxième partie de l'*Hélène* présente une particularité qui le rend unique en son genre : son scénario est le même que celui de la première partie de la pièce, comme si au sein de la même pièce on jouait la même histoire mais différemment, c'est-à-dire avec la conscience claire que l'on est au théâtre, comme cela arrive toujours, et plus naturellement sans doute, dans la comédie d'Aristophane. Dans l'*Hélène*, cela a été rendu possible par la construction de l'intrigue, dans la première partie de la pièce, aboutissant à la reconnaissance d'Hélène par Ménélas.

En guise de conclusion

On se demande si la nouvelle version du mythe d'Hélène qu'Euripide raconte dans cette tragédie ne se propose pas de suggérer l'existence d'un lien entre le pouvoir du discours, celui des poètes en particulier, et les événements les plus douloureux de l'histoire humaine, à commencer par la guerre, comme si le poète voulait assumer la responsabilité de l'histoire devant les Athéniens rassemblés au théâtre. Au fond,

⁴⁴ Dans cette confrontation serrée entre les genres dramatiques, l'action de l'auteur, qui intervient en amont en redéfinissant l'identité de l'héroïne, et l'action de son héroïne, qui intervient en aval en attribuant de nouveaux rôles aux personnages créés par l'auteur, se correspondent parfaitement.

semble nous suggérer l'*Hélène*, même une guerre qui a provoqué tant de morts et d'atrocités, comme le combat épique sous les remparts de Troie, perd tout son sens, si le poète en a décidé ainsi. Par ailleurs, une nouvelle guerre, plus cruelle et plus meurtrière que la précédente, peut recommencer à nouveau, si les acteurs et les spectateurs ont accepté de se soumettre au jeu, comme cela arrive dans la partie finale de la tragédie, le scénario de fuite mis en scène par Hélène impliquant le massacre d'un grand nombre d'Égyptiens (v. 1602-1605) :

La nef ruisselait de sang, tandis qu'Hélène, de la poupe, excitait ainsi les combattants : « Où est-elle votre gloire troyenne ? Montrez-la à ces hommes barbares ! ». Dans l'ardeur du combat, les uns tombaient, et puis se relevaient ; tu aurais pu voir les morts qui gisaient sur place.

Tel est le récit du *Messenger*, qui apprend à Théoclymène la tromperie dont il a été victime, dans la scène qui précède immédiatement l'arrivée des Dioscures en *dei ex machina*. Certains critiques, comme Anne Pippin Burnett⁴⁵, ont considéré ce finale comme une véritable délivrance, au point de le comparer à un *happy end* comique. Nous préférons penser que c'était le moment le plus réflexif de la pièce, celui où les spectateurs pouvaient enfin s'interroger sur la nécessité de croire à une fiction qui ne change pas le sens de l'histoire.

Notre lecture suggère une mise en question puissante, de la part d'Euripide, de la pertinence des récits tragiques traditionnels. À la lumière de cette analyse, la composition de tragédies « nouvelles » sur des sujets totalement inventés, qu'Aristote, dans la *Poétique*, relie à la figure d'Agathon⁴⁶, pourrait être lue comme une issue naturelle de son œuvre.

Christine MAUDUIT
ENS-PSL, AOrOc

Rossella SAETTA COTTONE
CNRS, Centre Léon Robin

⁴⁵ A. Pippin Burnett, « Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas », *Classical Philology*, 55.3, 1960, 151-163.

⁴⁶ Aristote, *Poétique*, 1451b 20-22.