



HAL
open science

Un Parthénon de mots: Les Troyennes d'Euripide

Pascale Brillet-Dubois, Université Lumière-Lyon

► **To cite this version:**

Pascale Brillet-Dubois, Université Lumière-Lyon. Un Parthénon de mots: Les Troyennes d'Euripide. Poétique et politique. Nouvelles lectures d'Euripide, Jun 2019, Lyon, France. halshs-03382510

HAL Id: halshs-03382510

<https://shs.hal.science/halshs-03382510v1>

Submitted on 18 Oct 2021

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.

Un Parthénon de mots: *Les Troyennes* d'Euripide

Pascale Brillet-Dubois, Université Lumière-Lyon 2

Colloque « Poétique et politique. Nouvelles lectures d'Euripide », Lyon, 27-29 juin 2019

C'est un lieu commun de dire que les *Troyennes*, représentées pour la première fois en 415, est une pièce sans grande unité dramatique, constituée de tableaux distincts que seules soudent ensemble la présence constante d'Hécube et la tonalité lamentative dominante. Je voudrais montrer que cette structure est en fait conçue sur un modèle architectural, celui du Parthénon qui représente, sur l'extérieur de sa façade N, une Iliou Persis, et à l'intérieur, de façon plus cachée, la procession des Panathénées. Un ensemble d'allusions visuelles et verbales à l'Acropole invitent en effet à voir dans la progression dramatique des *Troyennes* un itinéraire partant de l'Ouest du bâtiment et orienté vers la porte Est.

La référence au Trésor qui abrite la statue chrysoléphantine de la Parthénos ainsi établie par la poétique d'Euripide doit être, je crois, interprétée en termes politiques, l'œuvre tragique venant contrebalancer et subvertir ce que l'offrande architecturale et la statue peuvent avoir d'excessivement triomphaliste.

I. La tragédie comme frise

1. Dans son excellent ouvrage *Euripides and the Language of Craft*, Mary Stieber consacre le premier chapitre aux *Troyennes* et à la place unique qu'y tiennent les références à des œuvres architecturales et au vocabulaire technique de l'architecture. Après d'autres commentateurs, mais de façon plus exhaustive, elle relève l'omniprésence des murailles de Troie qui sont, selon son expression, comme "un personnage qui ne parle pas" mais ne quitte jamais la scène, comme un "quatrième acteur" – une incarnation de Troie, en somme, qui sert de double à la reine déchu (Handout 1). Le lien entre le bâti et l'humain se fait à travers l'usage métaphorique du verbe *purgoō*, "s'élever comme une tour" pour faire référence à la grandeur passée des rois de Troie. Toutefois, Stieber ne va pas jusqu'à souligner qu'il y a bien des remparts présents lors de la représentation, ceux qui surplombent les spectateurs et font face aux acteurs, c'est-à-dire les murailles de l'acropole athénienne. Elle le fait pourtant à propos des allusions aux bâtiments de l'Acropole que l'on trouve dans *l'Ion*, une tragédie de la même époque que les *Troyennes*, remarquant que ces allusions gagnent en force du fait de la situation du théâtre au pied même de la colline.

Or dans les *Troyennes* aussi, il est question explicitement dès les premiers vers du prologue d'une statue bien athénienne érigée vers l'entrée du sanctuaire de l'Acropole: il s'agit du *doureios hippos* (Handout 2). Ce cheval, qu'Aristophane mentionne en 414, que Pausanias décrit et dont nous avons conservé la base et une partie de la dédicace, a été érigé sans doute en 416 devant le temple d'Artémis. C'est un cheval de Troie en bronze, figurant des fenêtres. Cachés à l'intérieur, on reconnaît les héros athéniens qui ont pris la ville¹. Cette référence immanquable à l'actualité, qui transporte les spectateurs mentalement sur la colline sacrée athénienne, a pour effet que tous les déictiques censés transformer l'ici du théâtre en ailleurs troyen continuent à désigner aussi l'ici et maintenant du public et que la fiction ne s'installe pas au point de faire oublier la réalité. Lorsque Poséidon multiplie ensuite les références à l'acropole de Troie, à ses sanctuaires et à ses remparts qui forment le décor de la pièce, l'acropole, les temples et les murailles d'Athènes sont donc d'une certaine manière intégrés dans l'espace scénique. C'est d'autant plus sensible si on se représente le personnage désignant cet espace depuis le toit de la *skènè*. Dans ce contexte, la victoire d'Athéna sur Ilion, d'abord suggérée par la mention de son rôle dans la construction du cheval (v. 10), puis explicitée au moment où Poséidon se reconnaît vaincu (νικῶμαι v. 23-24) me semble placer la tragédie sous le signe d'une Parthenos triomphante de la même façon que la présence du temple d'Athéna Nikè à l'entrée du sanctuaire.

Avec l'entrée en scène d'Athéna, qui rejoint Poséidon sur le toit de la *skènè*, une nouvelle allusion à l'Acropole, visuelle cette fois, se dessine. Il faut revenir ici sur une autre incongruité du début du prologue. En effet, lorsque Poséidon paraît, il clame sa bienveillance indéfectible, *eunoia* (v. 7) envers les Troyens. Cette inversion d'alliance par rapport à la tradition homérique a deux effets: annoncer le thème du renversement qui va dominer la pièce et qu'a analysé N. Croally en détail (les vainqueurs seront les vaincus, les amis les ennemis, etc.) et transformer la guerre de Troie en conflit opposant Athéna à Poséidon comme le conflit à propos de l'Attique. La scène que forment les deux divinités parées de leurs attributs conventionnels sur le toit de la *skènè* peut donc rappeler les représentations figurées de l'affrontement qui fait d'Athéna la divinité poliade des spectateurs. On peut aller plus loin: parce que les personnages sont situés en hauteur au-dessus de la porte de la *skènè*, et que leur dialogue vient après la mention du *doureios hippos* qui a suscité l'image mentale de l'espace situé devant le temple d'Artémis sur l'Acropole, ce tableau peut évoquer le fronton ouest du Parthénon, visible depuis cet endroit.

¹ Une statue jumelle a été dédicacée à Delphes par les Argiens à la même époque. Cf l'association v. 23-24 entre l'Argienne Héra et Athéna.

Mon idée est que cette allusion visuelle inaugurale ancre le parallélisme entre la structure de la tragédie et le décor du Parthénon, et que ce parallélisme se déploie ensuite sur deux niveaux, l'un me semble-t-il assez évident, l'autre plus caché. En effet, pour quelqu'un qui dépasse le cheval doureios et longe le Parthénon en regardant la face Nord du bâtiment, c'est une Iliou Persis qui s'offre ensuite au regard (Handout 3). La frise est aujourd'hui très abîmée, mais on reconnaît le thème de quelques métopes (Handout 4): dans l'ordre depuis le coin NW: Athéna et une autre déesse, puis d'autres dieux, l'ensemble formant une assemblée divine; une déesse cavalière s'enfonçant dans les eaux ; Enée, son père et son fils ; un peu plus loin, Hélène et Ménélas. Toute la partie centrale est perdue, puis au coin NE, on trouve une scène de bateaux dont on ne sait s'ils arrivent où s'ils partent, et enfin Eos sortant des eaux, de manière symétrique à la divinité qui plonge.

Comme on peut le voir, la tragédie d'Euripide commence elle aussi par une scène divine en deux volets qui se termine, après le départ d'Athéna vers l'Olympe, par le retour de Poséidon vers les profondeurs de la mer égéenne qu'il dit avoir quittées au v1 (« J'arrive des profondeurs salées de la mer égéenne » v.1-2). C'est de là ensuite qu'il doit accomplir ce qu'Athéna lui a demandé, c'est-à-dire agiter les flots pour provoquer le naufrage des Grecs lors de leur retour (v. 82-83). La pièce est ainsi orientée vers la catastrophe qui attend les navires en partance, chargés de leurs captives troyennes et du butin d'Ilion. Leur départ n'est pas montré par Euripide, mais il est maintes fois annoncé et débute avec l'incendie d'Ilion, ordonné par Talthybios « afin que [les Grecs] puissent appareiller pour le retour, heureux de quitter Troie (v. 1264) ». L'effondrement des murailles en flammes, qui libère les Grecs, se produit à la toute fin de la pièce, après l'ultime *kommos*, et s'accompagne d'un bruit saisissant qui évoque l'action de Poséidon. En effet, Hécube utilise le mot *enosis*, premier terme de l'épithète du dieu *enosigaios*, pour désigner l'ébranlement accompagnant le bruit (v. 1326). Il y a donc là un effet de boucle comparable à celui des deux divinités qui, dans la frise, plongent et sortent de l'eau. Le prologue correspond ainsi aux 3 première métopes de la frise et la fin de l'exodos aux deux dernières.

Entre le début et la fin de la tragédie alternent des épisodes en langue ionienne et des chants (stasima, monodies ou duo) en dialecte dorien. Or Euripide attribue également un caractère dorien à un élément architectural. C'est en effet chez lui, dans *Oreste* (1372), que l'on trouve l'une des premières mentions de « triglyphes doriques ». Dans le cas des *Troyennes*, je pense que le poète tire parti de ce rapprochement sémantique entre musique et sculpture, que sa poétique est conçue et mise en œuvre comme mimétique d'un geste

architectural, les parties chantées venant prendre la place des triglyphes pour séparer les métopes que sont les parties parlées.

Reste à traiter la question de l'ordre des épisodes, car pour ce que nous pouvons en savoir, il ne coïncide pas avec celui de la frise. En effet, dans la tragédie, les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas se situent dans le dernier épisode, alors que dans la frise N du Parthénon, elles sont placées vers le début. Cela nous donne une première indication sur le nouveau renversement opéré par Euripide. De même qu'il imite la poésie épique en mettant en scène la fin de la guerre de Troie tout en inversant une donnée aussi fondamentale que le rôle de Poséidon dans cette guerre, de même on peut considérer qu'il imite les artistes du Parthénon tout en inversant la séquence visuelle que constitue la frise. Le cas de la première métope représentant Enée, son fils et son père vient, je crois, le confirmer. En effet, elle représente les trois générations de la lignée royale qui vont parvenir à survivre. Or là où l'on en attendrait l'image dans la structure de la tragédie, c'est-à-dire après le dialogue d'Hélène et de Ménélas, on a le groupe trigénérationnel formé par Hector, représenté par son bouclier, son fils Astyanax, dont le cadavre meurtri est exposé à la vue du public, et la vieille Hécube, qui prend la place de Priam assassiné. Les figures poétiques et dramaturgiques de l'absence dominant le tableau, et on peut désormais leur ajouter l'absence du parallèle avec l'Enée de pierre. On ne saurait signifier plus magistralement la vanité des espoirs de survie troyenne.

Pour finir, on aimerait évidemment savoir si le meurtre d'Astyanax, le départ d'Andromaque et l'enlèvement de Cassandre, qui occupent les deuxième et premier épisodes, figuraient dans cet ordre parmi les métopes. Nous ne pourrons jamais le vérifier, mais pour moi il ne fait plus aucun doute qu'une correspondance de cet ordre existait entre la frise et les *Troyennes*.

Passons maintenant à l'intérieur de la peristasis où se trouve la frise dite des Panathénées. On y trouve, en partant de la façade Ouest et en la suivant au Nord, un défilé de cavaliers au galop parmi lesquels se détachent deux figures barbues, puis des chars; des vieillards font la transition avec la procession proprement dite, qui commence avec des musiciens. Viennent ensuite des porteurs d'eau puis des porteurs de plateaux (skaphai) sur lesquels se trouvent des objets rituels non identifiés— certains pensent reconnaître des fruits. Ensuite, des jeunes gens guidant les bêtes pour le sacrifice. Après le coin NE, un ensemble de jeunes filles, peut-être les ergastines qui ont fabriqué le péplos qu'on s'apprête à offrir à Athéna, à qui un personnage masculin semble donner des instructions d'un signe du doigt. Ces korai sont symétriques d'un autre groupe au SE. Suit la séquence centrale de la frise: deux groupes de héros encadrant deux scènes divines, lesquelles encadrent à leur tour deux

panneaux représentant la remise du peplos: des femmes apportent le linge sacré sur leur tête, tandis qu'un vieillard et un enfant tiennent à deux le voile plié (Handout). Les dieux, c'est notable, tournent le dos à cette scène et regardent vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le cortège. Parmi eux, on reconnaît Zeus assis sur son trône, disposé symétriquement par rapport à Athéna.

Je vais essayer de montrer rapidement qu'Euripide prend également cette frise pour modèle lorsqu'il conçoit la progression de sa tragédie. Le premier élément qui m'a alertée sur cette possibilité se trouve dans le premier stasimon, qui raconte la prise d'Ilion. En effet, le cheval de bois y est comparé à un navire (537-538) que l'on amène à grand-peine sur l'acropole jusqu'au cœur du sanctuaire d'Athéna, le tout dans une joyeuse procession (515-550). Or c'est sur un navire que l'on attache le peplos offert à Athéna lors des Panathénées et c'est ce navire qu'on escorte tout au long de la Voie sacrée jusqu'au temple de la déesse. Combinée aux autres allusions du prologue à l'Acropole, la référence me paraissait évidente pour des spectateurs athéniens. Dès lors que l'on s'ouvre à cette possibilité de dialogue entre la poétique des *Troyennes* et l'architecture du Parthénon, les correspondances deviennent visibles, et leur caractère précis et systématique devient un critère de preuve.

En effet, aux deux cavaliers barbues, probablement les hipparques, qui se détachent du côté W de la frise correspond Poséidon, le dieu Hippios. Celui-ci mentionne dans son monologue initial le cheval doureios, gros d'hommes en armes, et plus précisément, à travers la référence à la statue de l'Acropole, abritant les héros athéniens. Ceux-ci sont donc en quelque sorte des cavaliers cachés. Il décrit ensuite le butin que l'on emporte en procession (πέμπεται, v. 19) vers les navires. Nul doute que cela évoque visuellement des chars débordant de biens, comme celui que l'on verra plus tard transporter les dépouilles d'Hector. Après le prologue, ce sont le monologue et la monodie d'Hécube qui font la transition avec la parodos. Ce dédoublement de sa parole, ainsi que l'usage qu'elle fait du pluriel de majesté, me semblent accentuer le lien avec le groupe de vieillards de la frise. Il est d'ailleurs très intéressant que cela coïncide avec l'usage de déictiques qui peuvent s'entendre de façon métathéâtrale (« Ceci n'est plus Troie et nous ne sommes plus reines de Troie » (99-100). Non, ce n'est pas de Troie qu'il s'agit là, mais d'Athènes.

A la fin du monologue d'Hécube, les musiciens commencent à jouer pour accompagner sa monodie puis l'entrée du chœur. Or, une fois en place, les femmes du chœur entonnent un chant où elles se définissent d'abord comme celles qui ne tisseront plus « aux métiers de l'Ida » (Ἰδαίους ἰστοῖς v. 199). L'emploi du mot ἰστός, à la fois métier à tisser et mât d'un navire, ouvre la possibilité d'une association avec le peplos des Panathénées,

possibilité actualisée lorsque, quelques vers plus loin, les Troyennes expriment leur souhait, puisque la captivité doit être leur lot, d'être conduites dans la patrie de Thésée (208-209). Ce qu'elles redoutent, c'est d'être mariées de force ou porteuses d'eau à Corinthe (202-206). L'idéal qui se dessine en creux serait donc d'être des parthenoi tisseuses à Athènes, c'est-à-dire potentiellement des ergastines. A défaut, les Troyennes souhaiteraient gagner la Thessalie, célèbre pour sa prospérité (olbôî, v. 216) et « ses fructueuses moissons » (εὐθαλεῖ τ' εὐκαρπεία, v. 217), ou la Sicile pour ses « couronnes de vertu » (στεφάνοις ἀρετᾶς, v. 223). Si je ne me trompe pas sur le parallélisme entre ce chant et la frise, ce sont bien des fruits, mais aussi des couronnes, que transportent les skaphèphoroi sculptés.

On voit comme Euripide joue ici subtilement de l'ordre de la frise à des fins dramatiques: le tissage, tâche la plus noble qui vaut aux ergastines de marcher en tête de cortège lors de la procession (donc d'apparaître les dernières sur la frise), est évoqué le premier sous forme négative, comme un condensé de ce que perdent les captives, mais de manière à orienter le discours et l'exil qu'il décrit vers la possibilité de retrouver à Athènes la dignité qu'il confère. Tout spectateur athénien capable de comprendre l'allusion à la frise ne peut cependant que s'apitoyer devant l'illusion de ces esclaves étrangères, car elles n'auront jamais accès au statut qu'elles désirent. A l'issue du premier stasimon, Talthybios apparaît pour manifester la vanité de cet espoir: aucune des femmes n'ira à Athènes, et elles sont désormais soumises à ses ordres comme les *korai* de la frise au personnage masculin.

Vient alors la succession des victimes sacrificielles. D'abord Polyxène, tuée sur le tombeau d'Achille (262-270). Cassandre, quant à elle, refuse de parler de la hache qui lui tranchera le cou, v. 361-62 (une ellipse horrible pour les deux étapes normales du sacrifice, le coup de hache qui assomme suivi de l'égorgement au couteau) et a la vision de son corps jeté dans un torrent, ce qui pervertit, je pense, l'aspersion rituelle (v. 448-49). C'est enfin Astyanax qui est emmené vers la mort. Sa mère se lamente sur ce sacrifice impie, appelant son fils une « victime » (sphagion, v. 747) et invectivant les Grecs qui vont « faire un banquet de sa chair » (dainusthe toude sarkas, v. 775).

Dans le troisième stasimon, qui a d'abord les accents d'une épinicie à la gloire de Télamon, de Salamine et d'Athènes, les Troyennes chantent les héros et les dieux - Héraclès, avec qui Télamon a pris Troie une première fois, Ganymède, Eros, qui a uni Troie aux Immortels, Eos, indifférente à la souffrance de la patrie de Tithon. De Zeus, dépeint assis sur son trône en train de jouir de son échanson troyen, elles ne veulent rien dire. Toutes ces divinités regardent sans réagir la détresse des femmes de Troie, la destruction d'Ilion. Le parallélisme avec la frise, où les dieux ont le regard tourné vers les *korai*, est aussi frappant

que le contraste mis en valeur par cette correspondance entre la réalité tragique des Troyennes et la sérénité des Athéniennes de pierre.

Après le dernier épisode, dans lequel Héléne s'oppose à Hécube en un duel qu'il faut sans doute considérer comme héroïque, le dernier *stasimon* revient sur le même thème, mais en développant dans une poignante adresse à Zeus la question de son indifférence : se soucie-t-il seulement, assis sur son trône céleste, de l'incendie de Troie et de la lamentation des femmes, qui laisseront leurs morts sans sépulture ni libations funèbres (v. 1077-1088)? Une nouvelle fois, l'inversion tragique est d'une précision remarquable, puisque parmi les korai que regardent les dieux sur la frise, l'une tient un encensoir, l'autre une phiale. Fumée et liquide de pierre et de mots se répondent mais pour signifier des réalités opposées.

La rivalité qu'Euripide établit avec les sculpteurs et architectes connaît toutefois son apogée dans l'exodos, où le poète récrit la scène centrale. En effet, il ne s'agit plus seulement, à ce moment-là, d'évoquer le modèle du décor sculpté par le verbe, et de façon si subtile qu'il reste dans l'ombre. Le temps est venu de le montrer par l'*opsis*, comme cela a été le cas avec le fronton Ouest, et comme c'est le cas au Parthénon, puisque les deux panneaux dédiés au *peplos* sont plus visibles que tout le reste de la frise. Mais si le panneau de gauche correspond exactement au moment où Hécube demande aux Troyennes d'aller chercher une parure (*kosmon*, v. 1200) pour Astyanax, le panneau de droite a pour reflet tragique « l'offrande phrygienne des voiles » (*Φρυγία πέπλων ἀγάλματα*, v. 1220) que la grand-mère fait au corps de son petit-fils couché dans le bouclier de son père. Les différences avec le tableau du vieillard et de l'enfant dans la frise, qui représente peut-être Ericthonios recevant le *peplos* de Cecrops, soulignent l'anormalité des funérailles d'Astyanax. En effet, par rapport à la référence du Parthénon, Hécube, la reine déchue, remplace le personnage masculin qui semble de statut royal et le cadavre horizontal d'Astyanax remplace l'enfant debout. Le geste partagé de tenir ensemble le *peplos*, ou de le donner et de le recevoir, laisse place à une communication rompue par la mort, Hécube apostrophant désespérément le garçon qui ne lui répondra plus. La réciprocité de leur relation n'est plus qu'un souvenir.

Quant à la transmission de l'héritage paternel, elle se fait par le biais du bouclier d'Hector, qui servira de sépulture à son fils. Je n'ai pas le temps ici de développer les liens entre le bouclier d'Hector et celui de la statue de la Parthénos, que l'on aperçoit si les portes du Trésor qui l'abrite sont ouvertes, à l'aplomb des deux panneaux centraux de la frise des Panathénées. Qu'il me suffise de remarquer qu'ils sont du même ordre que tous ceux que nous avons analysés jusqu'à présent, à la fois faits de correspondances et de renversements précis, et que dans cette relation étroite, Astyanax apparaît également étroitement associé à

Erichthonios, l'enfant-serpent qui incarne les Athéniens, tandis que son père, le défenseur de Troie, semble un double humain d'Athéna tout en étant sa victime.

Au terme de ce parcours, il nous reste à interpréter la construction poétique des *Troyennes* à la lumière de celle du Parthénon. Ce bâtiment, qui a la fonction d'un Trésor destiné à abriter la statue chrysléphantine, a été érigé dans l'intention de se réapproprier l'espace de l'Acropole naguère incendié par Xerxès et de célébrer la victoire définitive sur les Perses². Mais il est aussi devenu, avec l'accroissement de l'empire athénien et le durcissement de sa politique vis à vis de ses ennemis et de ses alliés, avec les dépenses somptuaires dont il a fait l'objet sur le tribut des alliés, le symbole d'une puissance impérialiste fondée sur la force et la peur, et non plus la justice et la liberté. Le sac de Mélos, qui a eu lieu à l'automne précédant les Dionysies de 415, a montré à quelles extrémités de violence les Athéniens pouvaient atteindre dans leur soif de pouvoir. Lorsqu'il prend pour modèle le Parthénon, Euripide met donc en valeur la grandeur triomphale de sa cité, qui n'est autre que celle des vainqueurs de Troie. S'inspirant sans doute de la métaphore de Pindare dans la VI^e Pythique (7-8), il dédie non à la belliqueuse Athéna, mais à Dionysos, le seul dieu qui dans la frise des Panathénées regarde vers la scène humaine centrale, un *thesauros hymnon*, un Trésor d'hymnes. Mais ce sont des hymnes tragiques, des chants nouveaux nés dans les larmes (v. 512-14) qui inversent la célébration des Panathénées et révèlent non seulement ce que la puissance des Athéniens cache de souffrances chez leurs vaincus, mais aussi l'inquiétude du poète face aux excès et à l'impiété de ses concitoyens. Les renversements opérés dans l'Iliou persis de la frise dorique N obligent le public à s'interroger sur la vanité de l'héroïsme guerrier, car si Enée parvient à s'enfuir, tous les autres hommes sont morts, abandonnant au meurtre, à l'esclavage et à l'exil leurs femmes, leurs vieillards et leurs enfants et condamnant leurs temples à l'abandon. Les figures de l'absence et de la vanité, qui dominent toute la pièce, suggèrent donc une lecture très pessimiste du décor sculpté. Alors que l'on prépare fébrilement l'expédition de Sicile, la leçon qu'il offre devrait inciter à la prudence, car les vainqueurs d'aujourd'hui sont les vaincus de demain. Pour finir, l'identification d'Ashtanax à Erichthonios et l'absence d'Hector, porteur du bouclier, suggèrent que la mort de l'enfant athénien est possible, que la déesse pourrait abandonner les siens, que le Trésor de la Parthénos pourrait se vider de sa présence divine pour n'être plus qu'un mausolée de la gloire enfuie de la cité. Hécube a même déjà imaginé l'épithaphe qui pourrait se trouver inscrite sur la tombe d'Ashtanax, c'est-à-dire sur le monument édifié par le poète: « Ci-gît l'enfant que les

² Holtzmann 2003, p. XXX ; Neils 2001, p. 186-189.

Argiens ont tué parce qu'ils le craignaient. ». Dionysos, hélas, n'a pas plus accepté en 415 cette offrande du poète-architecte que l'Athéna du chant VI de l'Iliade ne s'est laissée fléchir lorsque les Troyennes lui ont offert un peplos, et les concitoyens d'Euripide ont confirmé en s'embarquant pour la Sicile qu'ils interprétaient, eux, la métope aux navires de la frise Nord comme un départ, et non un retour à la raison politique.