



HAL
open science

**Nicole Loraux et la “ voix endeuillée ” de la tragédie.
Un contre-point à L’Invention d’Athènes**

Pascale Brillet-Dubois

► **To cite this version:**

Pascale Brillet-Dubois. Nicole Loraux et la “ voix endeuillée ” de la tragédie. Un contre-point à L’Invention d’Athènes. “ The Funeral Oration Project ”, Feb 2020, Lyon, France. halshs-03383123

HAL Id: halshs-03383123

<https://shs.hal.science/halshs-03383123v1>

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.

Nicole Loraux et la « voix endeuillée » de la tragédie

Un contre-point à *L'Invention d'Athènes*

Pascale Brillet-Dubois
Université Lumière-Lyon 2
Laboratoire HiSoMA

Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux

Dans son ouvrage *La Voix endeuillée*, paru en 1999, N. Loraux fait un retour sur la tragédie grecque en tant que genre. L'essai est à la fois une réponse à l'approche de l'Ecole de Paris (JPV-PVN mais aussi, voire surtout, S.Goldhill, F. Zeitlin et d'autres) et, dans une certaine mesure, une palinodie par rapport à ses propres écrits. Face à ce qu'elle considère comme une "surévaluation du rapport [de la tragédie] au politique", N. Loraux cherche à mettre l'accent sur la part de *l'oratorio* et de l'expression lyrique du deuil, faisant du genre tragique un genre anti-politique qui s'oppose en particulier au discours idéologique de l'oraison funèbre.

Le premier argument révisé ce qui était devenu un élément de *doxa*¹, à savoir que les Grandes Dionysies, organisées par un archonte, comprenaient une série d'événements civiques et politiques comme les libations des dix stratèges, l'exposition du tribut des alliés ou la présentation des orphelins de guerre et que le concours tragique qui s'inscrivait dans ce cadre devait de ce fait apparaître comme lui-même éminemment politique. Or c'est un pas trop vite franchi, estime N. Loraux, que de confondre le public du théâtre avec l'assemblée. En effet, sans parler des femmes, on sait que des alliés et des hôtes sont présents. Le lieu lui-même n'est pas la Pnyx où se tient *l'ecclisia*, mais le sanctuaire de Dionysos au pied de l'Acropole. Ce n'est donc pas en tant que citoyens que les spectateurs viennent assister aux représentations.

N. Loraux s'attache ensuite à examiner la prééminence du deuil dans les comportements mis en scène et les caractérise comme anti-politiques en ce qu'ils "détournent, refusent ou mettent en danger, consciemment ou non, les requisits et les interdits de l'idéologie de la cité, laquelle fonde et nourrit l'idéologie civique." L'une des difficultés majeures de l'ouvrage, comme N. Loraux l'admet elle-même², tient au caractère instable de la définition du politique, qui oscille entre imaginaire de l'unité et pensée de la dissension fondatrice de la démocratie athénienne. L'anti-politique peut donc être à la fois "l'autre de la politique" et "un politique autre". Les lois dites soloniennes et les oraisons funèbres, qui bannissent le deuil privé au profit de l'expression collective de la gloire de la cité, servent néanmoins plus d'une fois de norme du politique³. Par leurs lamentations et leurs cris, les femmes, en particulier, opposent à l'idéal d'une cité une, indivisible et éternelle la résistance de leur souffrance de mortelles pleurant des mortels. Qu'il s'agisse d'Electre, l'inconsolable, ou des Troyennes d'Euripide, engagées dans ce que N. Loraux

¹ Voir notamment GOLDHILL, S., 1990, « The Great Dionysia and Civic Ideology », in Winkler, J., Zeitlin, F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton UP, p. 97-129.

² LORAUX, N., 1999, *La voix endeuillée: Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, p. 45-46.

³ *La Voix Endeuillée, passim*, mais voir en particulier p. 129.

voit comme un kommos quasiment ininterrompu, voix est donnée à la manifestation douloureuse et ostentatoire de la perte individuelle. Pour N. Loraux, c'est parce que la fonction de la tragédie consiste ainsi à s'adresser, en chaque spectateur, à l'homme confronté à sa finitude et non au citoyen de l'immortelle Athènes que le genre permet l'oubli des maux présents et la purgation des passions. L'essai se termine en effet par un retour à la *katharsis* aristotélicienne.

N. Loraux modifie dans ce livre certaines des affirmations qu'elle a énoncées concernant le genre tragique dans *L'Invention d'Athènes*. La méthode est la même : en structuraliste, dessiner les limites d'un genre en complémentarité et en opposition avec l'autre. En étudiant l'oraison funèbre toutefois, elle avait prêté à la tragédie deux caractéristiques sur lesquelles elle revient. La tragédie, lui semblait-il ⁴, pouvait exprimer plus fidèlement que l'*epitaphios logos* les grands caractères de la démocratie athénienne en ce qu'elle mettait en scène de manière polarisée l'*agon* entre démocratie et oligarchie, quand l'oraison intégrait et répondait aux valeurs de l'aristocratie sans pouvoir les mettre ouvertement en débat. Prenant pour exemple la défense de la démocratie par Thésée dans les *Suppliantes*, elle considérait que la tirade du héraut thébain, son adversaire, la "purifiait" en quelque sorte de tout élément critique. L'éloge pouvait donc s'exprimer plus clairement. Dans la *Voix Endeuillée*, ce modèle lui apparaît désormais trop simpliste ⁵. Bien plus, c'est la figure de l'oxymore qui prend le dessus pour caractériser la tragédie, un genre qui, dit-elle, "définit sa spécificité par le mélange de ce que le discours politique, quant à lui oppose" ⁶. La différence est de taille, mais elle repose en fait surtout sur la revalorisation des parties lyriques de la tragédie par rapport aux tirades et aux scènes d'*agôn*. Ce n'est pas un hasard si la *Voix Endeuillée* a pour point de départ l'adaptation qu'a faite JP Sartre des *Troyennes* en 1965. En effet, la difficulté que pose cette pièce aux traducteurs et commentateurs modernes tient à sa nature à première vue peu dramatique, donc bien éloignée des canons aristotéliciens, et à l'omniprésence du lyrisme. Pour la rendre compatible avec son idée de la tragédie grecque et du théâtre engagé, Sartre a accentué les tensions entre personnages et atténué tout ce qui était de l'ordre de l'oratorio, au point, estime N. Loraux, de la dénaturer. C'est donc cette expérience du manque - en l'occurrence, l'absence de la voix endeuillée des *Troyennes* - qui la conduit à rééquilibrer sa propre vision du genre tragique jusqu'à faire de la lamentation funèbre sa caractéristique principale.

Toutefois, je voudrais montrer par un exemple que ce retour de balancier va lui-même trop loin – ce dont on perçoit dans la *Voix Endeuillée* que N. Loraux était elle-même consciente –, et qu'une pièce tragique, dès lors qu'on l'envisage dans son intégralité (tirades et chants du chœur, relation entre drame et lyrisme, entre l'entendre et le voir) et dans son contexte de représentation, ne se laisse enfermer ni dans le politique, ni dans l'anti-politique. Je crois pour ma part que la tragédie ne fait pas le départ entre l'expérience politique du spectateur et son expérience de mortel, mais surtout que nous postulons trop souvent une réception unanime de ce genre complexe alors même qu'il intègre une variété de points de vue et de types discursifs

⁴ LORAUX, N., 1993, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »* (Nouvelle édition abrégée et augmentée d'une préface), Paris, Payot, p. 222.

⁵ *La Voix Endeuillée*, p. 71-72.

⁶ *La Voix Endeuillée*, p. 101. Voir aussi p. 95-99.

ou poétiques pour les offrir à l'interprétation de spectateurs qui ne partagent ni les mêmes opinions, ni la même sensibilité, ni les mêmes attentes.

Je me propose en l'occurrence d'illustrer cette complexité par l'analyse en contexte d'une scène doublement intéressante : il s'agit tout d'abord d'une oraison funèbre tragique que l'on peut verser au corpus étudié par N. Loraux ; ensuite, la forme dramatique permet de mettre en scène sa réception par le public interne de la pièce. Il s'agit de la tirade de Cassandre au premier épisode des *Troyennes* d'Euripide.

Un rappel sur la pièce : jouée en 415 au moment où les Athéniens discutent de l'opportunité de l'expédition de Sicile, quelques mois après les massacres de Mélos, elle fait partie d'une trilogie dont la première pièce, *Alexandros*, n'est justement pas une pièce du deuil ; les morts sur lesquels on pleure dans les *Troyennes* y sont encore bien vivants, et c'est même la survie de Pâris, non le meurtre qu'Hécube a failli commettre contre lui, qui va enclencher la catastrophe. On voit là au passage que le poids donné par N. Loraux à la voix endeuillée repose sur une analyse partielle du corpus tragique. Si la lamentation est au cœur des *Troyennes*, c'est d'abord parce que cette pièce a pour point de départ la fin de la guerre de Troie et la disparition de ses héros, et pour sujet la désagrégation totale de sa communauté. L'action principale est en effet la répartition des captives de prix (Cassandre, Andromaque, Héléne et Hécube) entre les chefs grecs, avant le départ imminent des navires. Le meurtre puis les funérailles d'Astyanax, dernier enfant mâle de la famille royale, s'insèrent comme une péripétie inattendue dans ce drame. C'est là la dernière impiété commise par les Grecs, à qui Poséidon et Athéna, les deux divinités du prologue, ont déjà promis un retour funeste.

Alors qu'une troupe de figurants armés vient la chercher au premier épisode, Cassandre prend l'initiative et fait irruption sur la scène, deux torches à la main, en chantant et dansant pour célébrer ses noces avec Agamemnon. Elle tente en vain d'entraîner sa mère et le chœur des Troyennes dans l'exécution de cet hyménée, mais Hécube lui oppose lamentations et pleurs. Passant alors du lyrisme spectaculaire à des paroles plus posées, Cassandre entreprend d'expliquer sa joie paradoxale et de convaincre Hécube que c'est la lucidité et non la folie qui la fait parler ainsi. Le contraste entre l'hyménée frénétique et le discours qui suit est extrême, dans la tonalité comme dans le genre.

Les vers 333-364 constituent une transition entre le chant et le morceau d'éloquence épideictique qui commencera au v. 365. Cassandre insiste pour que sa mère « couronne son front victorieux »⁷, se réjouisse, l'escorte, et même la force à surmonter ses propres appréhensions. Si elle accepte qu'on lui fasse violence, c'est, explique la prophétesse d'Apollon, parce qu'elle est habitée de visions et de certitudes concernant l'avenir. L'accès que lui donne le dieu à une temporalité différente de celle d'Hécube lui permet d'affirmer que le mariage avec Agamemnon causera la mort du roi argien et la ruine de sa maison. Elle peut donc en connaissance de cause annoncer qu'elle vengera la mort des héros troyens. En revendiquant ainsi l'issue de ses noces, Cassandre se fait l'actrice et non le simple instrument du destin – en témoignent les verbes de

⁷ πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον (v. 353).

destruction à la première personne : κτενῶ... κἀντιπορθήσω, v. 359. Cette maîtrise que lui offre la parole prophétique sur le cours des choses et sur leur signification ultime la place en position de pouvoir, un pouvoir maléfique plus puissant encore que celui d'Hélène (v. 357).

Ce contrôle singulier exercé par Cassandre s'exprime aussi dans le choix explicite d'un régime de parole à l'exclusion d'un autre. La prophétesse refuse en effet de chanter les détails les plus horribles de la mort qui l'attend et du chaos qui va s'emparer de la maison des Atrides (οὐχ ὑμνήσομαι, v. 361). Elle entend en revanche délivrer un discours épideictique (δείξω, v. 365) démontrant la supériorité de sa cité sur la Grèce. L'opposition des deux verbes au futur est donc programmatique, le personnage attirant lui-même l'attention sur le choix du poète. D'un point de vue métathéâtral, Euripide souligne là son affranchissement par rapport à Eschyle, dont la Cassandre exprime, elle, ses prophéties de manière très lyrique⁸. Dans le même temps, la mention de l'antithèse entre chant des vaincus et démonstration de gloire, ὕμνος et δείξις, constitue un premier indice de la présence de l'oraison funèbre. Chez Lysias, par exemple, la lamentation des ennemis des Athéniens équivaut à un hymne célébrant leur valeur (*Ep.* 2). Cassandre, pour sa part, ne fera pas aux Grecs l'honneur de son deuil ; elle tait la honte du malheur troyen pour éviter qu'elle ne se mue en louange des exploits achéens⁹. En revanche, elle retourne le *topos* de l'oraison funèbre contre les vainqueurs et s'approprie l'éloge (ἔπαινος, v. 383), si ironique ou paradoxal soit-il¹⁰, en donnant à voir (δείκνυμι) la supériorité de Troie. Là où Thucydide ou Lysias entendent faire apparaître (δηλόω) l'excellence et le destin immortel d'Athènes, Cassandre conteste la valeur de la victoire achéenne pour exalter, par contraste, le sort bienheureux des Troyens (*makarioi*).

C'est le mot πόλιν qui ouvre le discours au v. 365 et qui oriente la tirade, puisqu'on le retrouve au v. 401 pour désigner ce au nom de quoi, dès lors que la guerre est inévitable, il fait beau mourir. Selon la norme générique de l'*epitaphios*, l'identité et l'existence individuelles des combattants s'effacent devant l'idée de la cité et de sa gloire. Il sera question non pas des individus mythiques – Cassandre et les Atrides – mais avant tout de l'armée achéenne et des Troyens pris dans leur ensemble. Pour comparer ensuite le sort de sa cité avec celui de ses ennemis, ce qui satisfait également aux exigences du genre, l'oratrice dessine d'abord un véritable contre-éloge des Achéens ; point par point, elle leur dénie les éléments qui fondent l'idéal de l'oraison funèbre athénienne : leur guerre n'est ni patriotique, ni justifiée par de nobles motifs comme la défense du droit et la générosité envers les faibles. Le nom maudit d'Hélène, ici prononcé, symbolise cet écart par rapport au catalogue traditionnel des *erga* que l'on trouve dans l'*epitaphios*. C'est à cause d'elle, qui n'en vaut pas la peine, que la guerre prive aussi les Achéens de leur famille, vide leurs cités, les laisse ensevelis en terre étrangère sans personne pour leur rendre les honneurs funèbres. La motivation suprêmement pieuse qui, dans les

⁸ *Ag.* 1090-1155.

⁹ C'est ainsi, je pense, qu'il faut comprendre les v. 384-385. Τὰσχρά au v. 384 peut être rapproché de la honte éprouvée par les démocrates face aux malheurs subis pendant la tyrannie des Trente (ταῖς συμφοραῖς αἰσχυρόμενοι). Lysias les décrit prêts à mourir, comme Cassandre, au moment où ils reviennent au Pirée pour restaurer le régime et se venger de leurs ennemis (*Ep.* 62).

¹⁰ Au vers 383, l'emploi du mot ἔπαινος à propos des Grecs est manifestement ironique. Pour un commentaire détaillé de l'inversion paradoxale des vainqueurs et des vaincus, voir CROALLY, N., 1994, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, p. 122-134.

oraisons funèbres, justifie la guerre des Athéniens contre Créon (assurer une sépulture aux Sept), et le discours honorifique lui-même sont donc retournés contre les ennemis de Cassandre, qui se privent eux-mêmes de toute célébration πρὸς τάφους. Et la conclusion tombe, sans un mot pour la victoire : « Voilà quel éloge ils méritent ! » v. 383.

La deuxième partie du discours renverse la perspective. De même que les Athéniens honorent leurs guerriers morts, Cassandre entend célébrer la gloire des Troyens tombés pour défendre leur patrie (v. 386-387). Ils ont eu droit, eux, au respect de la loi la plus sacrée et se sont vu ensevelir par leur proches parents ; leur belle mort (καλῶς ὀλέσθαι) fait l'objet d'un éloge et devient le critère de leur supériorité morale (v. 402). Enfin Cassandre en termine par une nouvelle injonction à ne pas pleurer les morts plus longtemps (v. 403-404), ce qui constitue un dernier lieu commun de l'*epitaphios*.

Si l'on pousse jusqu'au bout la comparaison de cette oraison tragique avec celles que nous connaissons par ailleurs, il faut toutefois noter quelques singularités. Si le mot de πόλις est employé, de même que ὁ στρατηγός pour désigner Agamemnon, aucune mention n'est faite de la démocratie. La forte opposition entre conquérants et patriotes n'a pas de caractère politique, et la symétrie de l'éloge et du contre-éloge fait apparaître, à côté des différences, la vulnérabilité commune des vainqueurs et des vaincus, tous victimes de la puissance de la guerre (οὐς δ' Ἄρης ἔλοι, v. 376 / οὐς δ' ἔλοι δόρυ, v. 387). Quant au silence sur les exploits des Achéens, il n'est pas compensé par un catalogue des *erga* des Troyens. Si l'*arété* d'Hector est mentionnée, pour Pâris, c'est le mariage, si désastreux soit-il, avec la fille de Zeus qui lui vaut la renommée. Enfin, et ce n'est pas le moindre des écarts par rapport à l'*epitaphios* tel que nous le connaissons, Cassandre ajoute l'idée que la guerre doit être évitée autant que possible (v. 400). La gloire de la cité n'est donc qu'un pis-aller.

Que faire de cette tirade surprenante ? N. Loraux, bien qu'elle consacre une partie de la *Voix Endeuillée* à Cassandre, ne la commente pas. Faut-il y voir une entorse à la tonalité funèbre des *Troyennes* destinée à mettre en valeur par contraste la voix du deuil ? Mais la tension entre célébration et lamentation structure en fait toute la pièce, et le poète détourne successivement différents genres de l'éloge (l'épopée, l'épique, le péan, etc.), au point que la recherche du juste régime de parole semble être un thème central de cette tragédie. Il faut dire que la victoire y est d'emblée annoncée comme illusoire et éphémère, tandis que la défaite doit se muer en vengeance, ce qui entraîne une incertitude concernant le langage. Peut-on dire alors, pour employer les catégories qui sont celles de l'essai de N. Loraux, que le politique fait intrusion dans l'anti-politique, et que la tragédie intègre ce qui n'est pas elle ? Est-ce là un exemple typique d'oxymore tragique ? Une telle approche me paraît encore simplificatrice et je pense que toute interprétation de cette parole passe par la prise en compte de son contexte dramatique et de celui de la représentation.

Comme l'hyménée, l'éloge funèbre de Cassandre heurte l'idée que se font ses auditeurs de la situation. Sa mère et les Troyennes, en effet, ne voient dans le présent que souffrance et destruction et ne peuvent partager sa vision de la gloire future. Ce qui résiste en Hécube, c'est le souvenir visuel des meurtres et des saccages (εἶδον, v. 479 ; τοῖσδ' εἶδον ὄμμασιν, v. 482) et

la certitude que l'exil la privera de la vue de ses filles (v. 487-488), qui l'emportent sur ce qu'elle entend. Quant à Talthybios, le héraut des Grecs, le représentant du pouvoir à la tête d'une escorte armée, il ne peut souffrir ni les attaques de Cassandre contre la valeur des Achéens, ni la manière dont elle inverse le rapport de forces. A certains égards, les réactions de ce public confirment les craintes exprimées par Périclès dans l'exorde de l'oraison de Thucydide : "Il est difficile d'adopter un ton juste en une matière où la simple appréciation de la vérité trouve à peine des bases fermes : bien informé et bien disposé, l'auditeur peut fort bien juger l'exposé inférieur à ce qu'il souhaite ou connaît ; mal informé, il peut, par jalousie, y voir de l'exagération, lorsque ce qu'il entend dépasse ses propres capacités. (...) avec la jalousie, naît l'incrédulité" ¹¹. Ici, tandis que Talthybios répond par la condescendance et la menace à des propos qu'il juge inspirés par la folie parce qu'ils sont en dessous de la vérité de la victoire, les Troyennes expriment leur incrédulité, non sur le mode de la jalousie, car elles ne rivalisent pas de valeur guerrière avec les héros, mais en persistant à opposer les larmes et le vocabulaire du malheur à Cassandre. Les efforts de la jeune fille pour dissimuler et compenser les maux subis par les Troyens – dont elle ne nie pas la réalité, mais que le choix du genre de l'*epitaphios* transfigure ou permet de passer sous silence –, ces efforts, donc, échouent à susciter en elles autre chose que la pitié, pour les morts comme pour l'oratrice qui prétend continuer leur œuvre en les vengeant. Le raisonnement par lequel elle a tenté de persuader sa mère que la mort d'Hector lui avait apporté la gloire (« Si les Grecs étaient restés chez eux, sa valeur serait demeurée inconnue », v. 397) tire son autorité de la connaissance qu'elle a, en tant que prophétesse, des voies du destin et des liens invisibles qui se nouent entre les faits. Mais si elle peut, pour sa part, être sûre de ce qu'elle avance, sa logique demeure inaccessible à Hécube, qu'aucune divinité n'inspire et qui ne voit dans la défaite de son fils que la perte qu'elle a subie. De la même façon, Cassandre ne peut persuader sa mère, faute de pouvoir lui mettre l'avenir sous les yeux, que ses noces ne doivent pas être source de pitié, mais seront le moyen du triomphe et lui permettront de détruire leurs ennemis communs ¹². La conclusion de sa démonstration (« C'est pourquoi tu ne dois pas pleurer sur la patrie, / ni sur mes noces », v. 403-404) ne peut donc être rationnellement acceptée par Hécube et ne parvient pas à faire cesser ses pleurs. Elle ne s'impose pas davantage au chœur, qui s'étonne de la joie apparente avec laquelle Cassandre célèbre ses maux et ceux des Troyens. L'avenir ne peut, à leurs yeux, que révéler à quel point la démonstration de la princesse était peu convaincante (reprise de δειξεις v. 407).

Outre cet écart irréductible entre la prophétesse et ses interlocutrices, entre l'ouïr et le voir, pour reprendre une antithèse chère à N. Loraux, il faut relever le décalage pragmatique, au sens linguistique du terme, entre la situation normale dans laquelle se déclame l'*epitaphios* et l'exécution du discours dans cette scène. En effet, Cassandre, *parthenos* et barbare, adopte le rôle normalement dévolu à un orateur athénien masculin et s'adresse exclusivement à des femmes en présence d'ennemis, qui plus est des hommes réduits au silence par la norme théâtrale (à part, Talthybios, ce sont des figurants), quand l'oraison est normalement un moment de communion entre les hommes qui constituent la cité, rassemblés autour de leurs morts par la parole de l'un des plus brillants d'entre eux – et si les Athéniennes sont conviées à la

¹¹ Thuc. II, 35, 2.

¹² v. 403-405. On note à nouveau l'emploi de la première personne pour le verbe de destruction διαφθερω (v. 406).

cérémonie, c'est pour être publiquement réduites au silence. S'il satisfait, par son contenu, aux conventions du genre, le discours est donc anormal et condamné à l'échec par la défaite totale de Troie et la disparition de tous ses citoyens. Il se trouve que, contrairement à la Cassandra d'Eschyle, celle d'Euripide ne semble pas vouée à ne pas persuader : aucune allusion n'est faite à cette version du mythe, et elle jouit jusqu'au bout d'une relation privilégiée avec Apollon¹³. L'inefficacité de sa parole a donc une dimension proprement dramatique. Les mots que le poète met dans sa bouche ne sont pas chargés de métaphores obscures comme dans l'*Agamemnon*, mais ils sont prononcés dans un contexte qui les rend énigmatiques et inacceptables, dans un présent trop prégnant pour permettre aussi bien la réinterprétation des morts passées que l'espoir en un retournement futur¹⁴. Prononcés au nom d'une cité qui n'en est plus une, ils viennent trop tard pour être compris.

Passons maintenant à la question de la réception d'une telle scène. Il faut tout d'abord noter que d'un point de vue cognitif, le spectateur externe en sait plus que l'auditoire interne. En effet, le prologue divin a annoncé le châtement des vainqueurs, Athéna elle-même étant outrée des sacrilèges qu'ils ont commis. Lorsque Cassandra se dit inspirée (*entheos*, v. 366) et annonce la mort d'Agamemnon, le public sait donc qu'elle dit vrai, ce qui confère a priori à sa voix plus d'autorité qu'à celle de ses compagnes. Toutefois, elle se fait rivale de la Muse épique par son silence sur certains aspects de la guerre qui pourraient contredire sa démonstration (les funérailles de Patrocle, les exploits d'Achille, etc.). Son autorité entre donc en conflit avec celle d'un Homère, autre inspiré, et peut s'en trouver affaiblie. Par ailleurs, l'oraison funèbre en l'honneur des Troyens fait passer la célébration du côté des vaincus, qui est aussi le camp des ennemis des Théséides, mentionnés parmi les vainqueurs et donc objets du contre-éloge. Dans le contexte de 415, où les Athéniens viennent de remporter une victoire très violente sur Mélos et de combattre loin de chez eux, au mépris du droit, des hommes qui mouraient pour leur patrie, ce blâme dirigé contre leurs ancêtres peut passer pour une critique euripidéenne de la politique impérialiste de la cité. Néanmoins, comme on l'a dit, Cassandra n'est pas un orateur athénien et on peut voir le caractère déplacé de son *epitaphios* un décalage typiquement tragique. Pour qui est d'abord sensible à ses paradoxes et à l'incongruité de son discours, ces anomalies peuvent disqualifier sa parole ou du moins en atténuer considérablement la portée en soulignant l'écart entre la réalité et la fiction dramatique. On peut même se demander si Talthybios n'explicite pas cet écart en se référant à la transe bachique de la prophétesse d'Apollon comme unique excuse de ses paroles de blâme et de mauvais augure (Εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας, v. 408). Il n'est pas impossible que la réplique ait une portée métathéâtrale : "si tu n'étais pas un personnage poétique au théâtre de Dionysos", il t'en coûterait cher de parler de cette manière.

Si l'on considère maintenant la pièce dans son ensemble, on peut montrer que le public est constamment invité à identifier non seulement les Achéens aux Athéniens, mais plus encore Troie à Athènes, moins comme un autre appartenant au passé mythique ou un miroir brisé, pour reprendre la formule de PVN, que comme une projection effrayante de ce que la cité pourrait devenir. Cette identification passe par des jeux complexes sur les déictiques, les noms, les

¹³ Au v. 451, au moment de se dépouiller de ses attributs de prêtresse pour leur éviter la souillure, Cassandra qualifie Apollon de φιλάτου μοι θεῶν.

¹⁴ Voir BRILLET-DUBOIS, P., 2015, « A Competition of *choregoi* in Euripides' *Trojan Women*: Dramatic Structure and Intertextuality », *Lexis*, 33, p. 168-180.

irrégularités mythologiques, le détournement, au cours du spectacle, des images idéales que la cité donne d'elle-même (par exemple sur les frontons et frises du Parthénon), etc. Dans ce dispositif, l'*epitaphios logos* de Cassandre suscite un effet de familiarité, de reconnaissance d'une forme bien connue et identifiée comme athénienne, mais les conditions dans lesquelles elle le prononce font éclater l'idéal d'immortalité du corps civique : il peut arriver, le jour où tous les soldats seront morts, où seules demeureront des femmes en deuil que des vainqueurs impitoyables disperseront avant de mettre le feu à la ville. Il peut arriver, le jour où l'oraison funèbre, détachée des citoyens à qui elle est censée rendre hommage, n'aura plus ni objet, ni locuteur, ni destinataires, ni lieu, ni cadre rituel. L'assassinat d'Astyanax, que ni son père ni ses ancêtres ne peuvent protéger, et auquel sa mère même, emportée par son maître, ne peut donner les derniers soins, contribue également à poser de façon spectaculaire la question de la vanité de la gloire et du sacrifice patriotique. Or, outre que la définition de "la plus belle gloire", le *kalliston kleos* (v. 386), fait l'objet d'une discussion dans le milieu intellectuel des sophistes (est-ce celle des vivants ou des morts?), la cité athénienne se vide effectivement de ses hommes pendant la guerre du Péloponnèse, et la perspective d'une grande expédition en Sicile avive chez certains, si l'on en croit Thucydide, des inquiétudes qui se révéleront fondées. Les conditions sont donc réunies pour que la scène de Cassandre réveille chez certains spectateurs la même incrédulité face au discours idéologique de la cité que celle qu'éprouvent les Troyennes. La tragédie permet de donner à voir la divergence potentiellement créée par un genre oratoire qui cherche à unifier la cité.

Pour autant, ce spectacle va-t-il jusqu'à saper l'autorité de l'*epitaphios* en tant que tel ? Assistet-on au triomphe de la voix endeuillée et de l'anti-politique ? Le problème dans les *Troyennes* est que la question recouvre celle de l'autorité de Cassandre, confirmée par la pièce comme véridique, mais, dans sa forme et son énonciation, non convaincante. La réflexion sur la guerre et son coût humain, la tension entre deuil et gloire, se doublent donc d'une interrogation sur le langage et la manière dont la situation de parole en affecte le pouvoir. Cette contribution d'Euripide aux débats des sophistes, tout en prenant pour support au sein de la fiction dramatique deux genres de célébration (l'hyménée et l'oraison funèbre), n'épargne pas la tragédie elle-même. Il faudrait pour montrer cette réflexivité plus de temps que je n'en ai. Face à la scène que je viens d'analyser, il est tout aussi vraisemblable d'approuver la démonstration de Cassandre en tant qu'elle fait l'éloge du patriotisme que de la désapprouver parce qu'elle condamne la guerre de conquête, d'y reconnaître des valeurs partagées par les Athéniens ou d'en rejeter les incongruités comme émanant d'une cité barbare vaincue, d'entendre surtout l'omniprésence de la mort et la vanité de la guerre ou d'apprécier les paradoxes et le mélange d'émotions procuré par l'annonce de noces funestes mais vengeresses, de pleurer sur ses propres morts ou de s'oublier dans la purgation du spectacle, etc. S'il y a une leçon à tirer de la scène et de sa dynamique, c'est celle de cette diffraction de la réception de la parole publique, dont nous devons tenir compte dans nos réflexions sur les genres. Au moment de conclure, je suis frappée que N. Loraux ait incarné elle-même, de l'*Invention d'Athènes* à la *Voix Endeuillée*, plusieurs de ces spectateurs.