



L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon: de l'attribut emblématique à l'objet théâtral

Anne-Sophie Noel

► To cite this version:

Anne-Sophie Noel. L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon: de l'attribut emblématique à l'objet théâtral. *Gaïa - Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 2014, Les objets de la mythologie grecque (2), 17, pp.105-128. halshs-04036596

HAL Id: halshs-04036596

<https://shs.hal.science/halshs-04036596>

Submitted on 3 May 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral

Anne-Sophie Noel

Citer ce document / Cite this document :

Noel Anne-Sophie. L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral. In: Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque, numéro 17, 2014. pp. 105-128;

doi : <https://doi.org/10.3406/gaia.2014.1626>

https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2014_num_17_1_1626

Fichier pdf généré le 26/03/2019

Résumé

L'arc, la lyre et le rameau de laurier sont des objets emblématiques associés à Apollon. Dans l'iconographie vasculaire, le choix d'un ou de plusieurs de ces attributs permet au peintre de rendre le dieu reconnaissable au premier coup d'oeil. Au théâtre, ces attributs assument la même fonction d'identifiants visuels ; leur usage est cependant moins figé que dans la peinture, dans la mesure où les dramaturges disposent des ressources de la parole pour faire reconnaître un personnage. Quand ils mettent en scène Apollon, Eschyle, Sophocle et Euripide peuvent choisir de lui adjoindre ces attributs ou non. S'ils y ont recours, par les manipulations verbales et physiques auxquelles ils les soumettent, ils déplacent, déjouent ou enrichissent leur signification symbolique première. C'est alors l'identité d'Apollon toute entière qui se trouve redéfinie par le biais de ses emblèmes, comme nous le verrons dans l'étude comparative des Euménides d'Eschyle, de Niobé de Sophocle, puis d'Alceste, Ion et Oreste d'Euripide.

Abstract

The bow, the lyre and the laurel branch : from the emblematic symbol to the theatrical object.
The bow, the lyre and the laurel branch are emblematic objects associated with the god Apollo. From the archaic period onwards, they are used on vase-paintings (among other art forms) as « iconic epithets », which enable to identify the god at first sight. On stage, these attributes are also used as visual signs of the identity of the god ; but dramatists have more freedom than painters, since they have at their disposal the resources of the verbal language. When these emblematic objects are put on stage, it will be argued that their original meaning is persistently enriched by new semantic associations, and sometimes distorted or even avoided. The whole identity of the god is then redefined by the way his emblematic attributes are handled, as it will be shown in a comparative study of the apparitions of Apollo in Aeschylus' Eumenides, Sophocles' Niobe, Euripides' Alkestis, Ion, and Orestes.

L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral*

Anne-Sophie Noel
UMR HiSoMA

Parmi les épithètes régulièrement accolées au nom d'Apollon, dans la poésie lyrique, épique ou tragique, nombreuses sont celles qui disent ses rapports privilégiés avec l'arc (tel ἑκατηβόλος, «dont les traits portent loin»¹), le laurier (tel δαφνηφόρος, «porteur de laurier»²), ainsi que la lyre (comme φορμικτής, «joueur de lyre»³). Utilisées sans aucun rapport avec l'action accomplie par le dieu, ces épithètes peuvent sembler des chevilles métriques vides de sens ; mais la plupart du temps, les poètes et les artistes jouent sur la dimension matérielle de ces qualificatifs qui renvoient à des objets précis liés aux prérogatives d'Apollon et aux récits mythiques qui se rapportent à sa personne. Derrière ces épithètes se trouvent des attributs qui semblent consubstantiels à son identité⁴. Dans l'*Hymne homérique à Apollon*, à peine l'enfant divin est-il né qu'il réclame «la chère *kitharis* et

* Cet article a bénéficié de la relecture attentive et sagace de P. Monbrun : je le remercie ici très vivement pour les remarques enrichissantes qu'il m'a faites sur de nombreux points.

1. Homère, *Iliade*, I, 370 ; V, 444 ; *Odyssée*, VIII, 339, etc. ; *Hymne homérique à Apollon*, 215, 222, etc. On trouve également des adjectifs composés formés à partir du substantif τόξον, l'arc : ἀργυρότοξος Ἀπόλλων (*Iliade*, II, 764), Ἀπόλλων κλυτότοξος (*Odyssée*, XXI, 267), Ἀπόλλων τοξόφορος (*Hymne homérique à Apollon*, 13, 126 ; Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, 37, 721).

2. Anacréon, fr. 12 ; Eschyle, *Suppliants*, 106 ; IG IX 2, 1027. L'adjectif s'applique aussi au prêtre chargé de porter la branche de laurier lors des Δαφνηφορία en l'honneur d'Apollon (Pindare, fr. 94b ; Pausanias, 9, 10, 4).

3. Pindare, *Pythiques*, 313 ; Aristophane, *Grenouilles*, 231.

4. Les travaux de P. Monbrun (voir bibliographie), à la suite de C. Leduc et M. Detienne, ont exploré cette question sous un angle historique et anthropologique. D'ambition plus

l'arc recourbé» (κίθαρις τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα, 131-132) qui symbolisent une partie de ses prérogatives divines. Ces attributs participent à la définition des domaines d'action du dieu, de sa *timè*, et sont porteurs de récits qui construisent son histoire. C'est à l'aide de son arc fameux, attribut qu'il partage avec Artémis, qu'Apollon a terrassé les monstres de la génération divine antérieure, les Titans, les Cyclopes ainsi que Python⁵. Les traits du fils de Léo font aussi de lui un dieu redoutable pour ses congénères⁶ et pour les mortels, comme l'illustre le mythe de Niobé, ou encore la croyance ancienne selon laquelle ses flèches étaient à l'origine des morts subites⁷.

La lyre est l'instrument favori du dieu compagnon des Muses, qui partage avec elles le patronage de la musique et de la poésie⁸. Doté d'une généalogie mythique bien connue, l'instrument inventé par Hermès à partir d'une carapace de tortue et offert à Apollon en signe d'alliance, contient un autre pan de l'histoire du dieu, célébré dans la poésie hymnique ou encore mis en scène au théâtre, comme en témoigne le drame satyrique de Sophocle partiellement conservé, les *Limiers*⁹. L'arc et la lyre, mis en action par la vibration d'une corde, sont en outre tantôt rapprochés, tantôt opposés par les poètes¹⁰.

Le laurier, en troisième lieu, est associé aux fonctions prophétiques du dieu de Delphes : c'est à l'ombre du laurier (ἐκ δάφνης) qu'Apollon délivre ses oracles dans l'*Hymne homérique*¹¹. On attribuait également à cet arbre

modeste, notre article se fonde sur l'analyse dramaturgique des textes tragiques, et vise à rendre compte de pratiques théâtrales de l'objet-attribut, telles qu'il nous est possible de les reconstituer à partir des textes conservés. Ces pratiques suivent selon nous une logique qui leur est propre : il s'agissait pour les dramaturges d'atteindre la plus grande efficacité théâtrale possible, et cela, au mépris parfois des réalités historiques. Le fait que nos hypothèses rejoignent à plusieurs reprises les réalités historiques mises au jour par P. Monbrun révèle la fécondité du dialogue entre l'approche dramaturgique et l'approche historique; mais cela ne doit pas nous conduire à minimiser la liberté créatrice dont jouissaient les poètes tragiques...

5. *Hymne homérique à Apollon*, 301, 357; Pindare, *Pythique*, VIII, 18; Euripide, *Alceste*, 6; Callimaque, *Hymne homérique à Apollon*, 97-103.

6. *Hymne homérique à Apollon*, 1-14.

7. Homère, *Iliade*, XXIV, 605-606; Euripide, *Cresphonte*, fr. 455 TrGF5.1 Kannicht; sur les traits porteurs de mort subite, voir Homère, *Odyssée*, III, 279-280; XV, 410-411; Pindare, *Pythiques*, III, 11; Aristophane, *Thesmophories*, 108-109.

8. Voir Homère, *Iliade*, XXIV, 63 : Apollon assiste au mariage de Thétis et Pelée, la *phorminx* à la main (ἔχων φόρμιγγα); Pindare, *Néméennes*, V, 24-27; *Pythiques*, IV, 176; Aristophane, *Thesmophories*, 124.

9. *Hymne homérique à Hermès*; Sophocle, *Les Limiers*, TrGF4, fr. 314-318 Radt. À ce sujet, voir les travaux de C. Leduc, M. Detienne, ou encore P. Monbrun cités en bibliographie.

10. Voir Homère, *Odyssée*, XXI, 406-411; Aristote, *Rhétorique*, 1013a; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 19, 42-44.

11. *Hymne homérique à Apollon*, 396; Aristophane, *Ploutos*, 212-223; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 1; Virgile, *Énéide*, III, 90 et suiv.

des vertus purificatrices et, selon le mythe, Apollon s'était rituellement lavé du sang de Python à l'aide de laurier – comme Oreste l'avait fait à Delphes après le matricide¹². Prix traditionnel dans les concours delphiques, la couronne de laurier est également l'emblème de l'inspiration poétique : chez Hésiode déjà, un rameau de laurier gratifie le poète qui s'apprête à chanter les Muses et les dieux (*Théogonie*, 30). D'époque hellénistique, le mythe de Daphné vient encore justifier d'une autre manière l'existence de cet attribut¹³.

L'arc, la lyre et le laurier sont donc des objets identitaires, porteurs d'une dimension biographique ainsi que des « épithètes iconiques¹⁴ » qui permettent aux artistes de représenter le dieu de manière immédiatement reconnaissable. D'autres objets peuvent être associés à Apollon – la corne, le palmier, ou encore le trépied¹⁵ –, ainsi que des créatures vivantes – le dauphin, le loup, le cygne¹⁶ –, qui évoquent également des épisodes mythiques de sa geste divine ; mais la triade emblématique à laquelle nous nous intéresserons ici a la spécificité d'être constituée d'objets que le dieu tient à la main, ou porte à même le corps dans les représentations iconographiques. De manière privilégiée, ces objets ont vocation à devenir des accessoires ou des éléments du costume de l'acteur incarnant Apollon sur la scène du théâtre.

Au théâtre comme dans les arts plastiques, l'utilisation d'attributs est, en effet, un moyen commode de conférer une identité visuelle immédiatement perceptible au personnage. Dotés de cette fonction d'identification, ces « signes du dieu » (σημεία θεοῦ)¹⁷ sont déjà plus que des « accessoires » purement ornementaux. En outre, d'après les pièces conservées, les usages qu'en font les tragiques grecs vont au-delà des fonctions d'identification et

12. Voir *Euménides*, 578. On trouve la représentation de cette purification rituelle dans l'iconographie vasculaire attique (*LIMC*, s. v. Orestes, 11, cratère à colonnettes, musée civ. de Bologne, [C 660], vers 440 av. J.-C) et apulienne (*LIMC*, s. v. Orestes, 51-52-53). Apollon tend à Oreste deux petites branches de laurier et une phiale.

13. Palaiphatos, 50 ; Ovide, *Métamorphoses*, I, 426-457.

14. L'expression est employée par Pellizer au sujet du rameau suppliant (*ThesCRA*, p. 197, « epiteto figurativo o “ iconico ” »).

15. *Hymne homérique à Apollon*, 18, 117 ; Aristophane, *Cavaliers*, 1015-1016 ; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 4-5. La corne a à voir avec l'arc et à la lyre dans la mesure où elle peut servir à leur fabrication, voir Euripide, *Ion*, 880-884 ; *Oreste*, 268. Au laurier de Delphes, correspond le palmier-dattier de Délos, également associé à Apollon et Artémis (Homère, *Odyssée*, 6,162 ; Euripide, *Ion*, 919-920, *Iphigénie en Tauride*, 1099).

16. *Hymne homérique à Apollon*, 400 et suiv. ; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 5. On trouve plusieurs représentations vasculaires d'Apollon juché sur un cygne : voir par exemple *LIMC*, s. v. Apollo, 343 : cratère en cloche attribué au peintre de Méléagre, daté autour de 380, Londres, British Museum, 1917.7-25.2 (couronné de laurier, Apollon est monté sur un cygne prenant son envol ; le dieu tient à la main sa lyre, et en arrière-plan, on aperçoit un palmier).

17. Dans les *Supplantes* d'Eschyle (218), les Danaïdes désignent par cette périphrase le trident, attribut de Poséidon.

de caractérisation conventionnelle du personnage : les attributs deviennent sur la scène des objets mis en action, qui tirent une signification enrichie du contexte dramatique précis dans lequel ils apparaissent. Animés par les mots et par les gestes de l'acteur, l'arc, la lyre et le laurier deviennent des supports de jeu et de fiction dramatique, qui renouvellent la caractérisation d'Apollon.

Apollon τοξοφόρος chez Eschyle et Sophocle

Dans l'*Orestie*, Apollon est d'abord présent sur scène sous la forme d'une statue d'Apollon Agyeus placée devant l'entrée du palais (*Agamemnon*, 1080), qui préfigure son entrée en scène dans les *Euménides*. Dans le prologue de ce dernier acte de la trilogie, le dieu accueille Oreste dans son temple de Delphes : il affirme avec une grande vigueur la protection qu'il accorde à son suppliant (*Euménides*, 64-66 ; 81-84 ; 232-234). Le geste vient soutenir la parole, quand Apollon menace de ses traits les Érinyes qui ont poursuivi Oreste jusque dans l'enceinte de son sanctuaire :

Ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστήν ὄφιν,
χρυσηλάτου θώμιγγος ἔξορμῶμενον,
ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν,
ἔμοῦσα θρόμβους οὓς ἀφείλκυσας φόνου.
(Eschyle, *Euménides*, 179-182)

Dehors ! Je l'ordonne, sortez vite
de ce palais ! Quittez cet antre prophétique
ou bien vous recevrez le serpent ailé et scintillant
qui s'élance de la corde martelée d'or,
et cracherez dans la douleur la noire écume,
vomissant en caillots le sang que vous avez tiré des hommes¹⁸.

N'ayant pas été annoncée, l'entrée d'Apollon crée un effet de surprise¹⁹. La violence de l'échange est suggérée par le ton impérieux et agressif de son adresse aux Érinyes : la place de l'adverbe ἔξω confère au vers et à la réplique tout entière une attaque vigoureuse ; la juxtaposition des impératifs d'ordre χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε au vers suivant, ainsi que l'abondance de détails que donne le dieu sur l'agression physique dont il menace les Érinyes contribuent également à faire de cette vive altercation un moment de tension dramatique accrue. Cette entrée en scène impétueuse n'est

18. Les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

19. L'effet est reproduit au vers 574 : Apollon survient inopinément et sans être annoncé, pour prendre part au procès d'Oreste.

d'ailleurs pas sans rappeler l'arrivée d'Apollon sur l'Olympe, au début de l'*Hymne homérique* qui lui est consacré : le dieu pointe son arc bandé sur l'assemblée effrayée des convives, avant d'être désarmé par sa mère et de prendre place parmi ses pairs²⁰.

La mention précise du trait ailé, prêt à s'élancer de la corde de l'arc tendu, suggère que l'acteur joignait l'acte à la parole en pointant son arme sur les Érinyes. On constate toutefois que le texte dramatique ne donne pas de direction explicite quant au jeu de l'acteur, comme c'est souvent le cas dans le théâtre d'Eschyle. L'Apollon des *Euménides* faisait très vraisemblablement usage d'un arc lors de la représentation de 458 avant J.-C. ; la présence matérielle de l'objet permet de créer d'emblée un rapport agonistique entre les Érinyes et Apollon, opposants dont la lutte aboutira au procès d'Oreste sur l'Aréopage. La seule apparition d'une arme, même factice, est un moyen aisé d'accroître la tension dramatique au théâtre, et les poètes tragiques ont su exploiter ce procédé à bien des reprises²¹.

Force est de constater néanmoins que c'est par la puissance évocatrice des mots que la dramaturgie d'Eschyle opère : même matérialisé dans l'espace scénique, l'objet n'acquiert tout son sens que dans la conjonction du langage visuel et du langage verbal. C'est dans les termes employés pour désigner l'arc que le poète déploie une invention poétique qui décuple la dimension offensive du geste. Le caractère redoutable du trait divin est suggéré par son assimilation à un serpent (ὄφις, 181), et même à un « serpent ailé » (πτηνόν), qualificatif traditionnellement accolé au trait ou à la flèche dans la poésie épique. Si cette épithète est attendue, elle l'est moins, associée à un serpent : par cette métaphore animale, l'objet se trouve immédiatement animé et prend même l'allure d'un être hybride extraordinaire, mi-reptile, mi-oiseau²². De la sorte, Apollon s'oppose aux Érinyes dans un combat à armes égales, le serpent ailé venant lutter contre les serpents chthoniens, emmêlés à la chevelure des filles de la Nuit (*Choéphores*, 1049-1050). Le combat mythique contre les monstres du passé ressurgit peut-être fugitivement à la faveur de ce traitement métaphorique d'un objet emblématique.

Cette animation de l'arme dans l'action rappelle également un procédé épique : dans le chant I de l'*Illiade*, lorsqu'Apollon s'en prend au camp des Achéens en réponse à la prière de Chrysès, ses flèches « crient » dans le carquois (ἐκλαγξαν, 46) ; quand le dieu les décoche, un « terrible sifflement »

20. *Hymne homérique à Apollon*, 1-9.

21. Voir De Romilly (1961, p. 33-35).

22. Voir Aristophane, *Grenouilles*, 928-930, 935-937 : Eschyle est critiqué pour sa propension à créer des êtres hybrides et imaginaires, « aigle-griffon », « bouc-cerf » et « cheval-coq ». Toutefois, le rapprochement entre la forme du serpent et de la flèche est attesté dans les traités de Nicandre (*Thériaques*) et d'Oppien (*Cynégétiques*) comme le montrent les travaux de Monbrun (2007, p. 234-243, « le serpent, doublet animal de la flèche »).

(δεινὴ κλαγγή, 49) s'élève de son arc d'argent. La fureur du dieu et l'effroi que ce dernier suscite parmi les mortels sont communiqués aux armes qu'il manipule. Des flèches sifflantes au serpent ailé, il n'y a qu'un pas, qu'Eschyle franchit peut-être ici, avec le goût des raccourcis poétiques saisissants qui le caractérise.

Contribuent également à enrichir le sens de la manipulation de l'objet les oppositions chromatiques que les mots viennent souligner, aiguillant le regard des spectateurs ou palliant les défauts probables de leur champ de vision, dans un théâtre aux vastes dimensions. L'arc est désigné à proprement parler par la synecdoque « corde martelée d'or » (χρυσηλάτου θώμιγγος, 182) : l'adjectif composé et le substantif rare θώμιγγς, occupant à eux seuls les quatre premiers pieds de l'hexamètre, pourraient bien être de ces « termes emphatiques » (κομπάσματα)²³ qui sont, selon Aristophane, la marque du style d'Eschyle. Le matériau précieux de la corde est en tout cas mis en valeur à l'attaque du vers, l'or étant associé par excellence à l'héroïsme et au monde des dieux ; l'épithète fait le lien avec l'épopée homérique, où l'arme toute-puissante d'Apollon est tantôt d'or ou d'argent²⁴.

La couleur « scintillante » (ἀργηστήν, 181) du trait n'est pas moins signifiante : l'adjectif peut décrire à la fois l'aspect brillant de la peau du serpent, et la blancheur des plumes utilisées pour l'empennage, en vertu de la polysémie du terme ἀργηστής (blanc et brillant). Cette notation visuelle et chromatique prend sens dans l'opposition thématique construite par Eschyle entre les atours des dieux : les Olympiens sont revêtus de parures d'une blancheur étincelante (πάνλευκοι πέπλοι, *Euménides*, 351), honneurs dont les Érinyes φαιοχίτωνες, « aux sombres tuniques » (*Choéphores*, 1049), sont exclues. Le poète pourrait d'ailleurs jouer sur ce partage chromatique en évoquant la « noire écume » déversée par les créatures des Enfers (μέλαν' ἄφρον, 183). Les mots viennent donc orienter le regard, voire suppléer à une vision malaisée des objets ou au caractère sommaire de leur représentation scénique, en révélant leur dimension métaphorique et symbolique.

Cette courte séquence, où l'attribut emblématique vient appuyer la représentation d'un Apollon belliqueux, dans la continuité des combats mythiques menés contre des forces primitives, livre une clef de la dramaturgie eschyléenne. La probable représentation scénique de l'objet est renforcée et enrichie par les mots qui l'accompagnent. Le spectacle et la langue poétique collaborent dans la production du sens et sont peut-être même interdépendants : les mots prolongent le geste et lui confèrent une force symbolique accrue, mais le geste éclaire également les mots. L'arc brandi par l'acteur est un indice donné aux spectateurs dans l'élucidation

23. Aristophane, *Grenouilles*, 940.

24. Homère, *Iliade*, II, 764 ; V, 509 ; XXIV, 605-606 ; cette caractérisation se retrouve chez Callimaque, *Hymne à Apollon*, 32-35.

des métaphores et périphrases symboliques mais quelque peu énigmatiques forgées par Eschyle pour désigner les objets.

Si dans la suite de l'action, il n'est plus fait mention de l'arc d'Apollon – le procès d'Oreste consistant en une lutte de mots, et non plus en un combat physique –, l'attribut est désigné de manière allusive à travers une métaphore au vers 676 : à l'issue de son argumentaire, Apollon déclare avoir « décoché tous ses traits²⁵ ». Comme souvent chez Eschyle, image visible et image de mots se relaient²⁶. Certes, le procédé révèle ici un relatif effacement de l'arc, mais cet effet s'inscrit dans la logique de la progression dramatique. Ce n'est pas seulement par les armes, mais aussi par « des paroles apaisantes » (θελκτηρίους μύθους, 81-82), qu'Apollon disait vouloir assurer la défense de son protégé dès le prologue du drame.

Cette mise en scène de l'arc comme attribut emblématique d'Apollon peut être comparée et opposée aux choix dramaturgiques faits par Sophocle dans *Niobé*. Les indices sont plus minces, puisque ce drame est conservé dans un état très fragmentaire²⁷. Le mythe de Niobé est heureusement bien connu, et les fragments conservés permettent d'entrevoir la trame de la tragédie de Sophocle. L'originalité du traitement dramatique proposé par ce dernier, par rapport à Eschyle, auteur d'un drame du même nom, consistait dans la représentation du meurtre des enfants de Niobé pendant le temps de la tragédie, et même sur scène, quand la tragédie d'Eschyle commençait après la mort des enfants : la pièce s'ouvrait sur l'expression du deuil de Niobé, voilée et plongée dans un long silence, comme nous pouvons le lire dans les *Grenouilles* d'Aristophane²⁸.

Le drame de Sophocle se concentre donc sur la réalisation de la vengeance d'Apollon et d'Artémis contre Niobé, victime de l'excès d'orgueil tiré de son abondante progéniture. Selon la légende, déjà connue d'Homère²⁹, Apollon tue les fils de Niobé ainsi que leur père Amphion, et Artémis, leurs filles, usant tous deux des traits infaillibles de leur arme jumelle. Le fameux cratère des Niobides³⁰, daté de 460-450, dont la composition et l'expressivité révèlent l'influence probable de la peinture murale, représente

25. Eschyle, *Euménides*, 676 : ἡμῖν μὲν ἤδη πᾶν τετόξευται βέλος ; nous adoptons ici la correction que Winnington-Ingram apporte à l'attribution des répliques (1983, p. 219-221), en considérant que les vers 676-677 sont plus appropriés dans la bouche d'Apollon que dans celle du coryphée. Sommerstein (1989, *comm. ad loc.*) reprend l'ensemble des arguments qui vont en ce sens.

26. Sur ce point, voir par exemple Lebeck (1971, p. 74), Herington (1986, p. 67) ; Hall (1996, p. 21), Saïd (2007, p. 227-231).

27. Sophocle, fr. 441a *TrGF4* Radt.

28. Aristophane, *Grenouilles*, 911-913.

29. Homère, *Iliade*, XXIV, 605-606.

30. Cratère en calice du Peintre des Niobides, daté autour de 460-450 av. J.-C., Paris, musée du Louvre, n° inv. G 341 ; voir Denoyelle (1997).

le moment précis où les dieux décochent leurs flèches sur les enfants de Niobé : Artémis tire une flèche de son carquois, tandis qu'elle tend déjà le bras qui tient l'arc; en appui sur sa jambe gauche et couronné de laurier, Apollon arme son arc, il est saisi à l'instant qui précède tout juste la décoche de la flèche. Sur un niveau inférieur, des enfants déjà abattus sont étendus, les traits fichés dans leurs corps.

Les fragments conservés de la *Niobé* de Sophocle laissent penser que les dieux apparaissaient sous une forme proche dans l'espace du théâtre. Si le meurtre des fils avait probablement lieu dans le hors-scène, un fragment révèle qu'Apollon encourageait Artémis à abattre les filles de Niobé sous les yeux des spectateurs :

<ΑΠΟΛΛΩΝ>

Ὅρᾳς ἐκείνην τὴν φοβούμενην ἔσω,
τὴν ἐν πιθῶνι κάπῃ κυψέλαις κρυφῇ
μόνην καταπτήσσουσας; οὐ τενεῖς ταχύν
ἰὸν κατ'αὐτὴν πρὶν κεκρυμμένην λαθεῖν;

<ΧΟΡΟΣ>

ἀπαπαπαῖ ἑέ.
Βραχύ τι τοῦν μέσῳ διοίσει γονᾶς
μόρος ἀπ' ἀρσένων ἀδαμάτοις κόραις.
ἐπὶ μέγα τόδε φλ[ύει κα]κόν.
(Sophocle, fr. 441a *TrGF4* Radt)

Apollon

Vois-tu celle-là, à l'intérieur, pleine de frayeur,
celle qui s'est blottie en cachette, seule
dans le cellier, parmi les vases? Ne vas-tu pas lancer
une flèche rapide contre elle, avant qu'elle ne se cache à notre insu?

Chœur

Απαπαπαῖ! Χα, χα!
La fin de la race, pour les filles encore vierges,
ne différera de celle des garçons que de quelques instants.
Ce malheur enfle et grandit!

Ce fragment livre le moment précis où le massacre des filles débute. On doit s'interroger sur le lieu où pouvaient alors se tenir les acteurs jouant les rôles d'Apollon et Artémis : si la victime est, elle, à l'intérieur (ἔσω), ce qui répond à une nécessité dramaturgique – on imagine mal les acteurs atteints par des flèches sous les yeux des spectateurs –, les dieux sont apparemment dans un espace visible, suffisamment proche du chœur pour que celui-ci puisse entendre leur parole. Dans le corpus des tragédies conservées, on ne trouve pas de cas où une si longue réplique soit entendue depuis l'intérieur de la *skénè*, ou adressée par un personnage visible à un autre invisible. Les commentateurs envisagent donc qu'Apollon et Artémis soient apparus sur le toit de la *skénè*, espace approprié pour une épiphanie divine; l'acteur

incarnant Artémis pourrait avoir lancé des traits derrière la *skénè*, espace invisible représentant conventionnellement la cour intérieure du palais et les pièces qui l'entourent. On peut alors remarquer que l'étagement des niveaux observé sur le Cratère des Niobides, reflet d'une peinture murale de plus grande ampleur, aurait été transposé sur la scène par Sophocle.

Cette hypothèse ne peut être certaine ; il demeure en tout cas que l'attribut divin d'Apollon, dédoublé dans la main d'Artémis, devient dans cette tragédie une arme effectivement mise en action. L'ordre d'Apollon à sa sœur, enjoignant une action rapide (ταχύν) a une valeur immédiatement performative, comme le suggèrent également les exclamations et le commentaire du chœur. La parole dramatique se réalise dans l'action, quand elle s'y substitue dans la scène des *Euménides* que nous avons commentée. La simplicité et le prosaïsme des termes employés pour désigner la flèche (ταχύν ἰόν) contraste singulièrement avec la rhétorique emphatique d'Eschyle : la parole vise à la mise en action de l'arme, mais ne contribue plus à son animation surnaturelle.

En dépit de ces divergences dans les moyens dramaturgiques mis en œuvre pour faire d'un attribut conventionnel un support de jeu théâtral, Eschyle et Sophocle font tous deux de l'arc une arme explicitement offensive, symbole de la redoutable puissance d'Apollon. Or c'est cette caractéristique qu'Euripide va infléchir, pour construire une *persona* apollinienne radicalement opposée à celle-ci : celle d'un dieu faible et absent, dont les personnages interrogent la clairvoyance et la capacité d'action.

L'Apollon d'Euripide, au prisme des emblèmes

Euripide a fait un usage abondant des attributs emblématiques dans son théâtre. Ce goût pour ce qui semble à tort « accessoire » n'a pas toujours été bien perçu par les critiques : on lui a souvent reproché un goût prononcé pour des moyens spectaculaires déconnectés des nécessités dramatiques³¹. L'observation du traitement des attributs apolliniens dans *Alceste*, *Oreste* et *Ion* pourrait permettre de reléguer dans le passé de tels préjugés. Si Euripide se sert volontiers des objets à valeur emblématique, c'est en effet pour mettre en œuvre une dramaturgie qui déçoit les attentes habituelles : le poète interroge, décale, ou même ruine la signification symbolique attendue de ces objets.

L'amitié d'Apollon pour Admète est un thème mythologique déjà connu d'Homère (*Iliade*, II, 763-767). C'est le sujet qu'Euripide reprend dans

31. Les propos d'Arnott (1962, p. 113-123) sont caractéristiques de cette appréciation très partielle de la dramaturgie d'Euripide.

Alceste, pièce jouée en 438 à la place d'un drame satyrique. Apollon paraît dans le prologue, armé de son arc, comme le veut la tradition; en accord avec la tonalité mélangée du drame, le poète souligne toutefois avec facétie l'inutilité d'un tel armement, car le dieu ne peut rien contre Thanatos, venu s'emparer de la vie d'Alceste. Dans l'*agôn* qui oppose les deux personnages, l'attention se porte sur l'arc :

νῦν δ' ἐπὶ τῇδ' αὔ
 χέρα τοξήρη φρουρεῖς ὀπλίσας [...]
 (Euripide, *Alceste*, 34-35)

Et maintenant sur cette femme
 tu montes encore la garde, armant ton bras d'un arc [...]

La réplique de Thanatos suggère que son opposant, arc en main (χέρα, mis en valeur à l'attaque du vers 35), est prêt à engager un combat pour sauver Alceste. Mais de manière remarquable alors, Apollon récuse cette interprétation :

ΑΠ. Θάρσει · δίκην τοι καὶ λόγους κεδνοὺς ἔχω.
 ΘΑ. Τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις;
 ΑΠ. Σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί.
 (Euripide, *Alceste*, 39-40)

Apollon : – N'aie crainte; assurément, j'ai la justice pour moi et des raisons valables.
 Thanatos : – Quel usage a ton arc, si tu as pour toi la justice?
 Apollon : – J'ai l'habitude de toujours l'avoir avec moi.

Par ce dernier vers, la présence de l'attribut n'est plus justifiée par sa potentielle mise en action sur la scène, mais purement et simplement par une habitude bien ancrée – et le vers pourrait bien avoir ici un sens métathéâtral : le personnage semble mettre en évidence le caractère proprement *accessoire* et inutile d'un élément de costume traditionnel, qui n'a pourtant pas de raison d'être dans le contexte présent.

Cette exhibition de l'inanité de l'arc, privé de toute fonction dramatique, sert pourtant une visée dramatique précise, à notre sens : le désœuvrement de l'objet emblématique révèle l'étrange statut d'Apollon dans cette pièce qui met à distance certains codes tragiques. S'il délivre le prologue, Apollon n'apparaît pas pour autant comme un dieu en gloire, Euripide jouant ici avec les conventions qu'il a lui-même exploitées à plusieurs reprises. À l'opposé de Cypris dans l'*Hippolyte*, de Poséidon et d'Athéna dans les *Troyennes*, Apollon ne jouit pas d'une distance surplombante par rapport à l'action, mais y est intimement mêlé : il vient de passer l'année en humble berger au palais d'Admète, descendu parmi les mortels en punition du meurtre des Cyclopes (1-9); réduit à ce statut, il a pu agir en sous-main pour tromper les Parques et substituer à la vie d'Admète celle de son épouse. Il est toutefois

contraint de fuir devant la souillure que constitue l'arrivée de la mort au palais³²; en position de faiblesse, il doit faire face à un Thanatos σοφός (58), à la rhétorique plus habile que prévue. La colère qui naît de son sentiment d'impuissance n'est atténuée que par la connaissance qu'il a du destin : Héraclès ramènera Alceste des Enfers. Lui-même ne peut agir pourtant et quitte la scène avec impuissance³³. Le dieu n'est plus ce qu'il était : à l'image de son arc, qui est présent sans être toutefois d'aucune utilité, il semble dénué de tout pouvoir d'action.

Si ce choix radical dans la représentation d'Apollon pouvait être immédiatement perceptible aux spectateurs, Euripide semble avoir pris soin d'introduire des échos à la scène de confrontation d'Apollon et des Érinyes dans les *Euménides*, comme pour mettre en relief la distance qui sépare sa représentation du dieu de celle de son aîné. Thanatos, noire créature ailée (262) remontant des Enfers pour emporter Alceste, est un double des Érinyes « aux tuniques sombres », poursuivant Oreste jusqu'au temple de Delphes. Selon les mots d'Apollon, les Érinyes « n'inspirent que de l'horreur aux dieux » (ἀπόπτυστοι θεοῖς, *Euménides*, 191); dans *Alceste*, le personnage qualifie les façons de faire de Thanatos de « haïssables aux dieux » (θεοῖς στυγουμενούς, 61-62). Tout comme les Érinyes défendent leur *timè*, qui est de poursuivre les parricides³⁴, Thanatos revendique pour sa part les τιμαὶ ἐνέρων, les « honneurs des dieux infernaux » (30, 53).

Dans la résolution du conflit d'Apollon et de Thanatos, Euripide prend alors le contrepied de la spectaculaire expulsion des Érinyes par l'Apollon des *Euménides*, soulignant ainsi l'effritement de l'autorité d'Apollon. Dans les *Euménides*, les divinités chthoniennes sont contraintes de quitter la scène, et Apollon a le dernier mot, affirmant avec vigueur sa sollicitude envers Oreste :

32. Euripide, *Alceste*, 22-23 : Ἐγὼ δέ, μή μίασμά μ' ἐν δόμοις κίχη / λείπω μελάρων τῶνδε φιλάτην στέγην (« mais moi, pour éviter que la souillure ne m'atteigne, je quitte le toit chéri de ce palais »). À comparer à Euripide, *Hippolyte*, 1437-1438 : Artémis quitte la scène avant qu'Hippolyte expire, par crainte d'une semblable souillure.

33. Le personnage laisse échapper des exclamations d'impatience et d'impuissance aux vers 48 et 58. On trouve un parallèle épique à cette impuissance du dieu et de son arc au chant XXI de l'*Iliade* (452 et suiv.) : Apollon refuse de combattre Poséidon, mais sa position est interprétée comme un aveu de faiblesse par Artémis (XXI, 474 : νηπύτιε, τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὐτως [« Sot, pourquoi tiens-tu cet arc aussi inutilement ? »]). Euripide s'est peut-être souvenu de cet épisode.

34. Eschyle, *Euménides*, 209, voir aussi 227, 228. On notera aussi l'écho entre le vers 208 des *Euménides* (Ἄλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῦτο προστεταγμένον [« mais c'est la tâche qui nous a été ordonnée »]) et le vers 49 d'*Alceste* (κτείνειν γ' ὃν χρῆ; τοῦτο γὰρ τετάγμεθα [« de tuer qui je dois ? En effet, c'est l'ordre que nous avons reçu »]). Le vocabulaire de la δίκη revient également dans les deux scènes (*Euménides*, 187, 218, 224; *Alceste*, 38, 39, 41), mais l'Apollon d'*Alceste*, en position de faiblesse, tend à substituer à l'invocation de la δίκη la demande d'une « grâce » (χάρις, 60, 70), que lui refuse Thanatos.

Ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἰκέτην τε ῥύσομαι ·
(Eschyle, *Euménides*, 232)

Et moi je défendrai mon suppliant et le sauverai.

Dans l'*Alceste*, Thanatos a le dessus et quand il dit à Apollon qu'il « ne saurai[t] toujours avoir plus que son dû » (63), la remarque peut avoir une nuance métathéâtrale : c'est peut-être Euripide qui parle, derrière son personnage, et renvoie à la victoire d'Apollon contre les Érinyes dans le drame de son prédécesseur. Apollon sort de scène, laissant Thanatos entrer dans le palais pour prendre la vie d'Alceste : à l'opposé de la déclaration du puissant Apollon des *Euménides*, qui souligne son implication personnelle (Ἐγὼ δ') et la certitude de l'efficacité future de son action salvatrice, l'Apollon de l'*Alceste* ne peut que s'en remettre à Héraclès qui sauvera à sa place son *philos*.

Euripide fait donc des choix dramaturgiques qui se distinguent de ceux d'Eschyle et Sophocle : il joue sur la neutralisation de l'attribut emblématique, pour faire apparaître par contraste un Apollon désarmé, au sens propre comme au sens figuré. Datant du milieu de la carrière d'Euripide, *Alceste* rejoint sur ce point des pièces plus tardives d'Euripide, qui se plaisent à saper l'autorité du dieu de manière encore plus radicale³⁵.

La transmission d'objets, en particulier d'armes, d'un dieu à un mortel a dans l'épopée une valeur singulière : c'est la marque visible d'une élection et d'une relation privilégiée entre un dieu et son protégé³⁶. Quand Euripide reprend ce *topos* épique, il s'ingénie à le déconstruire : dans un monde tragique d'où les dieux sont douloureusement absents – c'est du moins la perception qu'en ont les personnages –, la transmission d'objets divins advient de manière dévoyée, et suggère en définitive l'éloignement du dieu plutôt que son soutien.

Ainsi l'arc qu'Oreste dit avoir reçu d'Apollon dans la pièce éponyme, et dont il prétend faire usage contre les Érinyes, n'est doté d'aucune réalité certaine. C'est un héros défait et rongé par la maladie, allongé sur un lit de douleurs, qu'Euripide met en scène dans son drame : pressé par le délire

35. Sur les éventuelles implications théologiques de ce parti-pris théâtral, voir Rosenmeyer (1963, p. 105-152); *a contrario*, Mastronarde (1975, p. 163-176) note le traitement ironique du dieu dans l'*Ion* mais affirme qu'on ne peut en tirer aucune conséquence sur la « théologie » d'Euripide.

36. Voir dans l'*Iliade*, le cas du sceptre d'Agamemnon (II, 100-109), de la lance d'Achille (XVI, 140-144 = XIX, 388-391) ou encore de la massue de fer d'Areithoos, portée par Ereuthalion (VII, 137-140); voir aussi l'histoire de la transmission de l'arc d'Ulysse, appartenant originellement à Eurytos, dans l'*Odyssée* (XXI, 11-41). Selon Grethlein (2008, p. 39), l'objet transmis symbolise la continuité de la tradition; l'objet reçu d'un dieu ou d'un ancêtre légendaire confère à celui qui le reçoit une gloire égale à celui de son donateur, et le place dans une relation de continuité.

des Érinyes, Oreste oscille entre périodes de lucidité et d'inconscience. Les filles de la Nuit ne sont plus que des visions fantasmées, qui font bondir le malade de son lit au *climax* de la crise ; pour se défendre, Oreste réclame soudainement à son entourage son arc, présent d'Apollon :

Δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ'εἶπ' Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
εἷ μ'ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
βεβλήσεται τις θεῶν βροτησίᾳ χερὶ,
εἷ μὴ ἔξαμείψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
Οὐκ εἰσακούετ' ; οὐκ ὀρθᾷ ἐκηβόλων
τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας ;
Ἄ ᾄ ·
τί δῆτα μέλεττ' ; ἐξακρίζετ' αἰθέρα
πτεροῖς · τὰ Φοίβου δ' αἰτιᾷσθε θέσφατα.
(Euripide, *Oreste*, 268-276)

Donne-moi l'arc tendu par ses deux extrémités de corne, présent de Loxias, avec lequel Apollon m'a dit de repousser les déesses, si elles venaient à m'effrayer de leur délire furieux. J'atteindrai l'une de ces déesses d'une main de mortel si elle ne m'échappe pas, s'éloignant de mes yeux. N'entendez-vous pas ? Ne voyez-vous pas, de l'arc à longue portée, s'élancer les flèches ailées ? Ah, ah !
Qu'attendez-vous donc ? Fuyez vers l'éther à tire d'aile ! Et blâmez-en les oracles de Phoibos.

Dans l'*Orestie* de Stésichore, à laquelle la scholie au vers 268 fait précisément allusion³⁷, Oreste était gratifié du don de l'arc d'Apollon, pour réaliser sa vengeance. Euripide s'inscrit donc vraisemblablement dans cette tradition mythique. La désignation de l'arc comme arc de corne (τόξα κερουλκά), plutôt que de métal précieux, est une variante qui renvoie à un autre aspect de l'histoire mythique d'Apollon : le dieu appréciait les sacrifices d'animaux cornus (bœufs, chèvres), dont il utilisait les cornes pour faire des arcs ou des lyres³⁸ ; il aurait aussi bâti sa première cité à partir des cornes de chèvres abattues par sa sœur Artémis³⁹. L'épithète ἐκηβόλων, régulièrement appliquée au dieu archer, contribue à donner une couleur épique et apollinienne à l'objet demandé par Oreste.

37. Scholie à *Oreste*, 268 : Στησιχόρῳ [frg. 40] ἐπόμενος τόξα φησὶν αὐτὸν εἰληφέναι παρὰ Ἀπόλλωνος. « suivant Stésichore, il dit qu'il a reçu l'arc d'Apollon ». Voir les *testimonia* sur Stésichore, P. Oxy, 2506 fr. 26, col. ii, TrGF3 T63 Radt.

38. Voir Monbrun (2007, p. 34-39) : la corne est une composante essentielle de l'arc composite et réflexe d'Apollon, d'Ulysse, d'Héraclès, etc.

39. Voir *Ion*, 880-884 ; scholie à *Iliade*, I, 41 ; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 60-64 ; *Anthologie palatine*, VI, 118.

Pour autant, Euripide suggère à d'autres endroits de la pièce qu'Oreste a tué sa mère à l'aide d'une épée (821-832 ; 1235). Il ne renonce donc pas complètement à la tradition théâtrale qui fait d'Oreste un assaillant à l'épée, ξιφήφορος. Dès lors, dans le prologue, l'arc d'Apollon est-il réellement présent sur scène, entre les mains d'Oreste, ou s'agit-il d'une arme imaginaire que le héros tourmenté par le délire des Érinyes est le seul à voir ? Une réplique d'Électre, compagne d'infortune du héros, nous incite à questionner le statut des affirmations d'Oreste :

ὅρᾱς γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ'εἰδέναι.
(Euripide, *Oreste*, 259)

Tu ne vois rien de ce dont tu crois avoir une claire conscience.

De fait, la question a été posée dès l'Antiquité par un scholiaste et se trouve toujours débattue par les critiques. La scholie au vers 268 fait état de deux lectures possibles, celle des acteurs du temps du scholiaste et celle que ce scholiaste formule lui-même : si « les acteurs qui jouent le héros aujourd'hui demandent l'arc, mais ne le reçoivent pas et feignent de tirer des flèches », celui-ci le regrette et estime qu'il « faudrait (ἔδει) que l'acteur prenne un arc et tire des flèches⁴⁰ ». Toutefois, les prescriptions qu'il tire du texte sont le fruit d'une lecture personnelle que l'on peut discuter, même si elles révèlent sans doute la difficulté et l'ambiguïté du texte écrit, détaché de la représentation dramatique⁴¹.

Pour notre part, nous y repérons de nombreux indices en faveur du caractère fantasmé de la présence de l'attribut. Des jeux d'intertextualité très précis avec les *Choéphores* et les *Euménides* suggèrent la distance qui sépare l'Apollon d'Eschyle de celui d'Euripide : à la relation de protection extrêmement volontaire qui unissait l'Apollon des *Euménides* à son suppliant, Euripide substitue une absence angoissante.

Comme dans les *Choéphores*, Oreste invoque Apollon comme protection contre les déesses qui l'assaillent⁴², mais le dieu n'est plus là pour répondre à l'appel de son suppliant. Électre a pris sa place : l'écho manifeste introduit par Euripide entre la promesse du dieu dans les *Euménides* (οὔτοι προδώσω, « je ne te trahirai pas », 64) et la sollicitude d'Électre dans *Oreste* (οὔτοι μεθήσω « je ne t'abandonnerai pas », 262) a bien été noté par

40. Scholie à *Oreste*, 268 : ἔδει οὖν τὸν ὑποκριτὴν τόξα λαβόντα τοξεύειν. Οἱ δὲ νῦν ὑποκρινόμενοι τὸν ἥρωα αἰτοῦσι μὲν τὰ τόξα, μὴ δεχόμενοι δὲ σχηματίζονται τοξεύειν.

41. C'est donc une interprétation forcée de cette scholie que d'écrire que « the scholiast comments that a real bow was once used on stage but was later abandoned in favor of pantomimed action » Zeitlin (1980, p. 51-77) ; Hartigan (1987, p. 134, note 26). Le scholiaste ne nous semble pas non plus opposer le texte de Stésichore à la pratique hellénistique, comme le suggère Willink (comm. *ad loc.*, p. 130).

42. Euripide, *Oreste*, 260 (ὦ Φοῖβ') ; Eschyle, *Choéphores*, 1057 (Ἄναξ Ἀπολλων).

les critiques, et semble de toute évidence destiné à souligner l'absence du dieu, auquel se substitue désormais la présence d'une sœur aimante mais néanmoins impuissante : ses gestes de réconfort et de soutien sont perçus comme une agression de la part d'Oreste, qui voit en elle une de ses Érinyes (264-265). Électre désespère de l'avenir et incrimine l'absence d'une aide (τὴν ἐπικουρίαν, 266), en particulier d'une aide divine (τὸ θεῖον, 267), qui tarde à se manifester.

Au moment où Oreste dit s'emparer de l'arc d'Apollon, l'immatérialité des Érinyes et la présence évanescence de l'arc ne sont qu'accrues, tandis que l'absence du dieu est suggérée avec insistance : c'est « d'une main mortelle » (βροτησίᾳ χειρὶ), qu'Oreste prétend atteindre ses bourreaux – le poète souligne la substitution du bras humain au bras armé du dieu, tel qu'il pouvait être mis en scène dans le prologue des *Euménides*. Apollon mettait alors en garde les Érinyes contre le « serpent ailé et scintillant, s'élançant (ἐξορμώμενον) de la corde de l'arc d'or ». Le geste demeurerait toutefois à l'état de menace, quand l'Oreste d'Euripide fait suivre l'exhortation à entendre (οὐκ εἰσακούετ'), déjà présente chez Eschyle⁴³, d'une exhortation à voir (οὐκ ὀρᾷθ') les « traits ailés » (πτερωτὰς γλυφίδας)⁴⁴ effectivement lancés par son arc (ἐξορμωμένας, également positionné à la chute du vers), du moins dans sa vision troublée par le délire des Érinyes.

Cette injonction à voir s'adresse évidemment en même temps aux spectateurs, qui eux, pouvaient immédiatement constater la présence réelle ou fictive de l'arc, ce qui n'est pas notre cas. Nous disposons néanmoins d'un parallèle instructif, qui témoigne en faveur de l'immatérialité de l'arc d'Oreste. Dans l'*Héraclès furieux*, un autre « combat imaginaire⁴⁵ » mené l'arc à la main a lieu⁴⁶ : Héraclès réclame lui aussi son arc à son entourage⁴⁷, avant de se livrer à un combat halluciné contre ses propres enfants qu'il prend pour ceux d'Eurysthée. Le parallèle est éloquent, dans la mesure où il fait surgir une différence capitale : l'arc d'Héraclès fait des victimes désespérément réelles ; celui d'Oreste n'atteint aucune cible et ne blesse Électre que moralement⁴⁸.

Dans l'*Oreste*, l'arc semble en outre s'évanouir aussitôt qu'Oreste reprend ses esprits, aux vers qui suivent immédiatement ceux que nous avons cités (276-279). Le parallèle avec l'*Héraclès*, est pourtant à ce moment-là tout

43. Eschyle, *Euménides*, 190 (Ἄρ' ἀκούετε).

44. Γλυφίς est un substantif rare, qu'on trouve une fois dans l'*Iliade* (IV, 122) et dans l'*Odyssée* (XXI, 419), et qui désigne à proprement parler l'encoche de la flèche. Cette dénomination synecdochique contribue peut-être à rappeler le style précieux et recherché d'Eschyle.

45. Wright (2008, p. 38, 56), « *imaginary fight using an invisible bow from Apollo* ».

46. Wright (2008, p. 56) ; Hartigan (1987, p. 130).

47. Euripide, *Héraclès*, 942 : τίς μοι δίδωσι τόξα (« qui me donnera mon arc ? »).

48. Euripide, *Oreste*, 280 : Électre est en pleurs (κλαίεις), la tête cachée sous ses voiles (κρᾶτα θεῖσ' εἴσω πέπλων).

aussi instructif : la même interjection lancée en dehors du mètre (ἐᾶ) marque le moment précis où les deux héros font retour sur eux-mêmes, à travers les sensations qu'ils perçoivent dans leur corps⁴⁹. Leur regard se porte ensuite vers ce qui les entoure, non sans désarroi et incompréhension. Dans le cas d'Héraclès, les premiers éléments visuels extérieurs qui attirent son regard sont les cadavres qui l'entourent ainsi que l'arc et les traits éparpillés sur le sol (πτερωτά τ' ἔγχεϊ τόξα τ' ἔσπαρται πέδῳ)⁵⁰. Rien de tel pour Oreste : au sortir de la vague qui l'a emporté, image également commune aux deux textes⁵¹, son regard ne se pose pas sur des objets mais aussitôt sur sa sœur, pleurant dans ses voiles. L'arc disparaît dans l'instant sans laisser de traces, comme s'il se dématérialisait entre les mains d'Oreste. D'ailleurs, Oreste ne fera plus jamais mention de cet arc dans la suite de l'action, mais emploiera avec vigueur son épée⁵².

Dans la continuité d'*Alceste*, où il s'ingénie déjà à déconstruire le prologue des *Euménides* en faisant de l'arc d'Apollon un accessoire désormais dépourvu d'utilité, Euripide semble donc expérimenter des méthodes encore plus audacieuses dans *Oreste*, faisant de l'arc transmis par Apollon un objet fantasmé, imaginaire, immatériel. Un objet perçu en réalité dans une « illusion de présence », encore plus cruelle et pathétique que l'absence pure et simple : elle suggère l'illusoire protection du dieu, en rupture avec les versions lyriques et théâtrales antérieures du mythe.

Bien que l'*Ion* soit un drame antérieur à *Oreste* de quelques années, nous fermerons notre étude sur cette pièce, car le langage de l'objet emblématique y est travaillé d'une autre manière encore : la triade d'attributs apolliniens y trouve peut-être sa représentation la plus virtuose et nourrit en outre un aspect central de la signification du prologue.

Cette signification a été occultée, nous semble-t-il, par une erreur faite à maintes reprises à propos de l'identification d'un objet : les critiques ridiculisent la mise en scène d'Ion balayant le parvis du temple de Delphes, qui constitue le décor du drame. Bernard M. Knox en fait un sommet du comique euripidéen, assimilant à une sorte d'« hymne au balai » le chant qu'Ion entame quand il se met à l'ouvrage et réduisant le héros à un ramasseur de déjections d'oiseaux⁵³ ; les commentateurs les plus mesurés

49. Euripide, *Héraclès*, 1092-1093 ; *Oreste*, 267.

50. Euripide, *Héraclès*, 1098. L'arc est d'ailleurs mentionné d'abord en un sens figuré au vers 1090.

51. Euripide, *Héraclès*, 1091 ; *Oreste*, 299.

52. Euripide, *Oreste*, 1036, 1041, 1052, 1062, 1125, 1148, etc.

53. Knox (1979, p. 259) : « He even sings a lyrical address to his broom, in which phrases like "O fresh-blooming instrument of service made of beautiful laurel... with which I sweep the floor of Phoebus all day long" remind us irresistibly of Aristophanes' merciless parody of Euripidean monody (*Frogs*, 1331), the point of which is precisely the ludicrous effect produced by the combination of

reconnaissent à tout le moins une scène amusante, d'une touchante naïveté⁵⁴. Les rires reposent pourtant sur une déformation de la perception de l'objet, qui n'est précisément pas un balai mais une branche de laurier.

Il convient d'abord de rétablir le caractère rituel de l'action d'Ion dans ce prologue : sa monodie (112-183) est l'un de ces hymnes caractéristiques d'Euripide, où se mêlent l'inspiration religieuse et le chant de travail⁵⁵. Comme l'écrit très bien Kevin H. Lee, la forme très travaillée du chant et le registre de langue confèrent à la monodie la solennité d'un rituel⁵⁶; ce chant trouve son impulsion dans le maniement d'une branche de laurier :

Ἄγ', ὦ νεηθαλὲς ὦ
καλλίστας προπόλευμα δά-
φνας, ἃ τὰν Φοίβου θυμέλαν
σαίρεις ὑπὸ ναιοῖς,
κήπων ἐξ ἀθανάτων,
ἵνα δρόσοι τέγγουσ' ἱεραί,
ῥοὰν ἀέναον
παγᾶν ἐκπροΐῃσαι,
μυρσίνας ἱερὰν φόβαν ·
ἧ σάϊρω δάπεδον θεοῦ
παναμέριος [...]
(Euripide, *Ion*, 112-122)

Allons ! Ô jeune serviteur
coupé aux branches du plus beau laurier,
qui balaies l'autel de Phoibos
sous le toit du temple, toi qui es issu des jardins immortels
où la rosée sacrée, faisant jaillir
une source aux flots éternels,
irrigue le feuillage sacré du myrte !
C'est avec toi que je balaie l'aire du dieu
tout le jour [...]

high-flying lyric form and earth-bound content. [...] the dithyrambic grace of Ion's warnings to the various birds he threatens with his arrows does not disguise the obvious fact that if he fails to keep them away from the statues he will soon be cleaning up birds droppings just as surely as Silenus is raking out sheep dung». Avant lui, Winnington-Ingram (1965, p. 135) écrivait en des termes plus raisonnables mais néanmoins amusés que Ion se livre à « *a broom-dance that mimes the sweeping of the stylobates* ». Il est suivi sur ce point par Seidensticker (1982, p. 218) : « *Der Tragödienheld mit dem Requisit der Komödie in der Hand, dem Besen!* »; voir aussi Zacharia (1995, p. 49-50).

54. Taplin (1978, p. 96-97); Allan (2008, p. 42) évoque « *the singer's naïve devotion to the god* »; Lee (1997, p. 171, une « charming naïveté »); Lee (1998, p. 88) : au sujet de la monodie, « *there is no denying that the incongruity has an amusing effect* ».

55. Taplin (1978, p. 96); Lee (*comm. ad loc.*, p. 171-172).

56. Lee (*comm. ad loc.*, p. 171) : « *The form and tone show that what Ion is doing is to be understood as a kind of ritual: activity which is timeless, predictable and with a meaning which goes beyond what is actually done* ».

Le balai d'Ion n'est donc pas un ustensile domestique issu de la comédie⁵⁷, mais une branche issue du laurier sacré qui poussait dans le sanctuaire delphique⁵⁸. Ion confère à l'objet le statut d'un animé, par l'apostrophe lyrique introduite par l'interjection ὦ deux fois répétée et la dénomination poétique qui lui est donnée (νεηθαλὲς προπόλευμα). Le dimètre choriambique syncopé du vers 112 soutient l'attaque du chant, qui est tout à la fois un encouragement à la tâche et un hymne à Apollon : le jeune homme et l'objet semblent entretenir des liens de compagnonnage et de réciprocité dans l'action de grâce – «tu balaies», adressé au laurier, précède «je balaie». De fait, Ion se définit lui-même comme un serviteur dévoué du dieu, le verbe λατρεύειν, «servir» revenant à trois reprises pour qualifier son statut de «néocore⁵⁹». Le laurier serviteur, προπόλευμα, semble donc être un double matériel du jeune intendant du temple, qui prolonge son action rituelle.

Si l'on doit nuancer ainsi le comique et l'incongruité de la monodie d'Ion, on peut approfondir encore davantage l'analyse des objets qui y sont manipulés, pour faire apparaître un enjeu crucial : ce prologue amorce les questionnements sur l'identité d'Ion, orphelin né de mère et de père inconnus, à la recherche de son origine⁶⁰. Cette thématique structurante de la reconnaissance est déjà présente dans la monodie et révélée précisément par l'utilisation des objets.

Si quotidienne et banale qu'elle puisse être, la manipulation du laurier révèle en effet subrepticement la filiation du personnage. Car cette branche de laurier n'a rien d'un objet nouveau sur la scène : il n'est autre que l'attribut caractéristique d'Apollon *daphnèphoros*⁶¹. Euripide le rappelle d'ailleurs plus avant, dans la monodie de Créuse, qui cite l'ensemble des attributs d'Apollon, la lyre, l'arc et le laurier, mais aussi le palmier de Délos, témoin de sa naissance⁶². Euripide introduit également dans le texte de nombreuses allusions à des branches de laurier apportées en offrandes au dieu : Ion lui-même ne balaie pas seulement mais orne le temple de rameaux frais (80, 103-104), et les pèlerins ne manquent pas non plus d'en couvrir l'autel du dieu (422-423).

57. Contrairement à ce qu'écrit Seidensticker (1982, p. 218); Lee (*comm. ad loc.*, p. 172) voit juste encore une fois : «*Ion's is no ordinary broom*».

58. Au vers 77, le dieu Hermès nomme le sanctuaire d'Apollon δαφνώδη γύαλα («enceinte aux lauriers»). Sur l'existence effective de cet arbre dans l'adyton du temple d'Apollon, voir notamment les travaux de Roux (1979, p. 123-129).

59. Euripide, *Ion*, 124, 129, 152. Voir aussi 111, θεραπεύω.

60. Zeitlin (1989, p. 144-197, notamment p. 148 : «*tragedy is about the establishment of the self*»).

61. Voir *LIMC*, II, 1, p. 324 et suiv.

62. Euripide, *Ion*, 881-886; 907-922.

La branche de laurier d'Ion n'est autre que l'emblème du dieu, employée d'une manière différente et peut-être inattendue. Sur les représentations picturales, cet attribut du dieu apparaît comme une grande branche dénudée sur toute sa hauteur, mais ornée de feuilles à son sommet⁶³. Il suffit donc en réalité de retourner cette branche pour en faire un balai ! Dans cette scène, Euripide représente alors par ce décalage la filiation divine ignorée d'Ion.

La monodie du héros aborde d'ailleurs explicitement la question de son identité. Dans la deuxième strophe, Ion tient un propos réflexif, interrogeant son identité et sa fonction de serviteur du dieu. Tenant la branche en main, il proclame soudainement la paternité du dieu :

Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ · (Euripide, *Ion*, 136)

Phoibos est le père qui m'a engendré.

D'un point de vue visuel, rapproché du dieu par la présence de la branche de laurier qu'il tient en mains, Ion est déjà le fils d'Apollon, sans le savoir ; ou peut-être le sait-il ? Le ton affirmatif et la construction du vers, qui fait se répondre Φοῖβός et πατήρ à l'attaque et à la chute, pourrait le laisser entendre. Euripide semble vouloir déstabiliser ici les spectateurs un instant, ou les faire frissonner devant le fait qu'Ion soit si près de découvrir le secret, sans en avoir conscience, les effets visuels soutenant avec une force singulière cette situation critique du jeune homme. De fait, le personnage corrige immédiatement son propos : Phoibos est son bienfaiteur, il le considère donc comme un père symbolique (137-140).

Dans tous les cas, ce chant engage dès le prologue un questionnement et un jeu visuel autour de l'identité d'Ion, fils caché d'Apollon qui ignore son origine. Or, l'énigme des objets se poursuit avec l'apparition de l'arc, saisi par le héros pour chasser les oiseaux nichant sur la corniche du temple. L'emblème apollinien a été cette fois reconnu des critiques, sans qu'ils en tirent toutefois toutes les conséquences. La présence fantomatique d'Apollon et sa parenté avec Ion, deviennent de plus en plus visibles, puisqu'elles s'incarnent dans l'arc, qu'Euripide a mis en scène de façon répétée, comme nous l'avons vu ; le poète multiplie les indices de la filiation d'Ion en orchestrant également la présence (au moins verbale) d'un cygne, oiseau associé au dieu qu'Ion reconnaît clairement comme tel :

Ὅδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει
κύκνος · οὐκ ἄλλα
φοινικοφαῖ πόδα κινήσεις ;
Οὐδέν σ' ἄφορμιγξ ἅ Φοίβου
σύμμολπος τόξων ῥύσαιτ' ἄν. (*Ion*, 164-165)

63. Voir par exemple *LIMC*, s. v. Apollo, 239 : lécythe attique, attribué au peintre d'Aischines, daté autour de 500 av. J.-C., Athènes, Musée national, 1203 (Beazley *ARV2* 714).

En voici un autre qui bat des ailes vers les autels,
 un cygne : ne vas-tu pas
 porter tes pattes aux reflets rouges ailleurs !
 En rien, la lyre de Phoibos
 qui accompagne ton chant, ne saurait te protéger de mon arc !

Ion fait ici référence à l'association mythique du chant du cygne et de celui de la lyre tous deux attachés au dieu Apollon⁶⁴. De manière ingénieuse, Euripide complète alors par cette mention de la lyre la « triade » apollinienne : en opposant l'arc (τόξων) à la φόρμιγξ, Ion recrée dans l'espace scénique l'opposition traditionnelle entre arc et lyre, les deux emblèmes à la fois complémentaires et antithétiques d'Apollon, comme le suggère le célèbre fragment 51 d'Héraclite (παλίντροπος ἁρμονίη ὅκοσπερ τόξου καὶ λύρης)⁶⁵. En outre, cette allusion verbale à la lyre annonce peut-être sa surprenante matérialisation sur la scène : en effet, le texte suggère qu'Ion a essentiellement recours au son produit par la corde vibrante de l'arc pour effrayer les oiseaux :

Τίς ὃδ' ὀρνίθων καινὸς προσέβα ;
 Μῶν ὑπὸ θριγκοὺς εὐναίας
 καρφυρὰς θήσων τέκνοις ;
 Ψαλμοὶ σ' εἶρξουσιν τόξων.
 (Euripide, *Ion*, 170-173)

Quel est ce nouvel oiseau qui s'avance ?
 Est-ce pour installer sous les corniches
 un nid de brindilles pour ses petits ?
 Les vibrations de l'arc vont te faire fuir !

Euripide joue ici sur la syllepse contenue dans le substantif ψαλμός, qui, employé au pluriel, peut avoir la valeur concrète de « vibrations » : le terme peut être utilisé pour la corde d'un arc comme pour la corde d'un instrument de musique⁶⁶. C'est sur le son de la corde de l'arc que le poète met l'accent⁶⁷ : de fait, Ion se défend de vouloir tuer les oiseaux « qui

64. Voir par exemple Callimaque, *Hymne*, 4, 249-255 : Apollon a attaché à sa lyre sept cordes, car des cygnes ont chanté sept fois au moment de sa naissance à Délos.

65. Héraclite, fr. 51 Diels-Kranz. Voir aussi Homère, *Odyssée*, XXI, 406-411 ; Aristote, *Rhétorique*, 1013a ; Callimaque, *Hymne à Apollon*, 19, 42-44. Sur cette tension « palintrope » de l'arc et de la lyre, et de leur parenté, voir l'étude approfondie de Monbrun (2007, p. 91-179).

66. Euripide l'emploie en ce sens dans *Héraclès*, 1064 (τοξήρει ψαλμῶ [« de la vibration de son arc »]) ; *Bacchantes*, 783-784 ; pour la lyre, voir Eschyle, fr. 57, l. 7 *TrGF3* Radt ; Téléstès, fr. 6 ; Diogène trag., fr. 1.

67. Marchal-Louët (2011, p. 43-44) note la difficulté à déduire du texte les gestes réalisés par le personnage dans ce passage, mais perçoit également l'importance donnée « à la pure vibration, le son qui met en fuite ».

annoncent les paroles des dieux aux mortels»⁶⁸ : cet usage moins agressif de l'arc, dont Ion ne fait que pincer la corde comme s'il s'agissait d'un instrument de musique, pourrait donc être approprié dans cette scène⁶⁹. En effet, comme l'a très bien montré Philippe Monbrun, les Grecs percevaient une très grande proximité entre l'archer et le joueur de *phorminx* : déjà dans l'*Odyssée*, Homère décrit Ulysse bandant son arc «tel un homme expert à la *phorminx*» (ἄνὴρ φορμίγγος ἐπιστάμενος, XXI, 406) : de la corde de l'arc jaillit alors un son clair, tel le cri d'une hirondelle (410-411).

Par la mention de la lyre et son éventuelle représentation métaphorique sur la scène, sous la forme d'un arc pincé comme un instrument à cordes, les trois attributs emblématiques d'Apollon se trouvent donc réunis : ils apparaissent comme trois indices visuels qui mettent d'emblée les spectateurs en présence d'un double du dieu qui s'ignore. Dès le prologue, l'enjeu central de la reconnaissance du héros nous semble donc introduit par un jeu d'énigmes visuelles proposées à la perspicacité des spectateurs : elles annoncent la révélation finale de la filiation d'Ion, mais aussi le rôle que joueront d'autres objets dans l'ἀναγνώρισις – une corbeille contenant des objets de reconnaissance que Créuse est seule à même d'identifier. Dans ce drame, les objets semblent matérialiser de manière particulièrement explicite l'identité des personnages : même dans la description que fait Ion de l'*Omphalos*, «recouvert de bandelettes, et entouré de Gorgones⁷⁰», l'objet sacré semble matérialiser sa double ascendance, apollinienne et athénienne, au prix d'une licence poétique avérée⁷¹. Il fait ainsi de sa pièce un drame où les objets sont des énigmes à déchiffrer par les spectateurs, comme pour leur faire partager l'expérience d'ἀναγνώρισις qui fonde l'intrigue⁷². La branche de laurier, c'est à la fois l'insigne d'Apollon, mais aussi Ion lui-même, serviteur et «jeune pousse» sur la voie de la découverte de sa naissance – l'image du rameau, de la jeune tige est en effet récurrente dans la tragédie pour désigner un fils⁷³.

68. *Ion*, 179-181 (κτείνειν δ' ὕμᾱς αἰδοῦμαι / τοὺς θεῶν ἀγγέλλοντας φήμας / θνατοῖς).

69. Mastronarde (2011, p. 198) interprète le texte en ce sens («*In the prologue, Ion threatened birds to make them flee, but did not actually shoot his arrows at them, refraining from violence out of reverence for their role in carrying divine messages*»).

70. *Ion*, 224, στέμμασί γ' ἔνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνας. Les bandelettes sont celles dont sont ornés les prêtres et prêtresses du dieu ainsi que ses autels (voir *Troyennes*, 257, 451, *Ion*, 522, 1310, 1338).

71. Voir Lee (*comm. ad loc.*, p. 184).

72. Voir aussi le rôle symbolique de la tente, décrite dans le récit de messenger aux vers 1127-1166 : selon Goff (1988, p. 42-54), les tentures représentent matériellement les conflits et les paradoxes de l'identité athénienne ; voir aussi Zeitlin (1989, p. 144-197).

73. Eschyle, *Choéphores*, 204, 236 ; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 171. Dans l'*Odyssée*, VI, 403, Ulysse compare également Nausicaa, qu'il prend pour Artémis, à une pousse de palmier. Cette métaphore végétale est donc particulièrement signifiante dans un contexte apollinien, voir Monbrun (1989).

Sa naissance divine transparaît ainsi sur la scène malgré lui, et malgré Apollon lui-même. On sait en effet, depuis l'apparition d'Hermès dans le prologue, qu'Apollon ne veut révéler sa paternité qu'indirectement, au prix de mensonges et de faux-semblants (70-73) et au risque de laisser une catastrophe se produire : le drame frôle le double crime de l'infanticide et du matricide, Ion et Créuse s'affrontant à mort à deux reprises. Contraint d'intervenir contre sa volonté, du fait du tour pris par les événements, Apollon apparaît dans l'*Ion* comme un dieu intrigant, qui se dérobe à ses responsabilités paternelles mais dont les plans échouent. Il fait même défaut quand le drame se dénoue : c'est Athéna qui apparaît ἀπὸ μηχανῆς à sa place et se trouve contrainte de justifier son absence (1557-1558).

Cette étude comparative de l'utilisation des attributs emblématiques d'Apollon dans diverses tragédies conservées fait donc apparaître la distance qui existe dans le théâtre grec entre ce qui relève de la convention et ce qui ne serait que répétition lassante. Les attributs apolliniens sont issus d'une longue tradition mythique, poétique et plastique, et constituent un moyen conventionnel de représenter le dieu sur la scène. Néanmoins, les occurrences observées révèlent non pas un usage rigide et statique des objets emblématiques, mais au contraire l'inventivité avec laquelle les poètes renouvellent leur signification et leur symbolisme. Les attributs deviennent des supports de jeu théâtral, qui peuvent être à l'impulsion du spectacle, et contribuent à actualiser la caractérisation des personnages dans le contexte d'un drame particulier. D'Eschyle à Euripide, Apollon n'est plus le même : l'évolution de sa *persona* se donne à lire dans le renouvellement des emplois de ses attributs emblématiques sur la scène. D'Eschyle à Euripide, on constate également l'importance de l'intertextualité ainsi que des allusions visuelles faites à des spectacles antérieurs, pour souligner la nouveauté des partis pris adoptés. Ainsi les poètes tragiques ont fait vivre les objets sur la scène, en introduisant du *jeu* dans les usages attendus – une dimension ludique, mais aussi des écarts, des décalages, particulièrement favorables à l'épanouissement de la polysémie de l'objet.

Bibliographie

- ALLAN William, *Euripides' Helen*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2008.
 ARNOTT Peter, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
 DENOYELLE Martine, *Le cratère des Niobides*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

- DETIENNE Marcel, *Apollon, le couteau à la main, Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard, 1998.
- GOFF Barbara, «Euripides' *Ion* 1132–1165: The Tent», *PCPS*, 34, 1988, p. 42-54.
- GRETHLEIN Jonas, «Memory and Material Objects in the *Iliad* and the *Odyssey*», *JHS*, 128, 2008, p. 27-51.
- HALL Edith, *Aeschylus Persians*, Warminster, Aris and Phillips LTD, 1996.
- HARTIGAN Karelisa, «Euripidean Madness: Herakles and Orestes», *G&R*, 34, 1987, p. 126-135.
- HERINGTON John, *Aeschylus*, New Haven, Yale University, 1986.
- KNOX Bernard M. W., «Euripidean Comedy», dans *Word and Action, Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore - Londres, John Hopkins University Press, 1979, p. 250-274.
- LEBECK Anne, *The Oresteia, A Study in Language and Structure*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971.
- LEDUC Claudine, «Une théologie du signe en pays grec. L'hymne homérique à Hermès (I) : commentaire des vers 1-181», *RHR*, CCXII, 1, 1995, p. 5-49.
- , «Cinquante vaches pour une lyre ! Musique, échange et théologie dans l'*Hymne à Hermès I*», dans P. Brulé et C. Vendriès (éd.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, Rennes, PUR, 2001, p. 19-36.
- LEE Kevin H., «Shifts of mood and concepts of time in Euripides' *Ion*», dans M. S. Silk, *Tragedy and the Tragic*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 85-109.
- , *Euripides' Ion*, Warminster, Aris and Phillips LTD, 1997.
- MARCHAL-LOUËT Isabelle, *Le geste dramatique dans le théâtre d'Euripide : étude stylistique et dramaturgique*, thèse de doctorat en littérature grecque, université Montpellier III - Paul Valéry, 2011.
- MASTRONARDE Donald, «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*», *CSCA*, 8, 1975, p. 163-176.
- , *The Art of Euripides, Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MONBRUN Philippe, «Artémis et le palmier-dattier», *Pallas*, 1989, XXXV, p. 69-93.
- , *Les Voix d'Apollon, L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, PUR, 2007.
- MUELLER Melissa, «Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*», *Arethusa*, 43, 2010, p. 365-402.
- ROMILLY Jacqueline DE, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- ROSENMEYER Thomas G., *The Masks of Tragedy: Essays on Six Greek Dramas*, University of Texas Press, 1963.

- ROUX Georges, *L'Amphictionie, Delphes et le temple d'Apollon au IV^e siècle*, Lyon, 1979.
- SAÏD Suzanne, «Aeschylean Tragedy», dans J. Gregory (éd.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 227-231.
- SEIDENSTICKER Bernd, *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, *Hypomnemata*, 72, 1982.
- SOMMERSTEIN Alan, *Aeschylus' Eumenides*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989.
- TAPLIN Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Londres, Methuen, 1978.
- ThesCRA: Thesaurus Cultus et rituum antiquorum*, vol. III, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- WILLINK Charles W., *Euripides Orestes* [1986], Oxford, Clarendon Press, 1989.
- WINNINGTON-INGRAM Reginald, «Euripides, *poietes sophos*», *Arethusa*, 2, 1965, p. 127-142.
- , *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983.
- WRIGHT Matthew, *Euripides: Orestes (Duckworth Companions to Greek & Roman Tragedy)*, Londres, Bristol Classical Press, 2008.
- ZACHARIA Katerina, «The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' *Ion*» dans Jäkel Siegfried et Asko Timonen (éd.), *Laughter down the centuries*, vol. II, Turku, Turun Yliopisto, 1995, p. 45-63.
- ZEITLIN Froma, «Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*», *PCPS*, 35, 1989, p. 144-197.