



Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ?

Anne-Sophie Noel

► To cite this version:

Anne-Sophie Noel. Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ?. Bulletin de l'association Guillaume Budé , 2009, 1 (2), pp.65-91. 10.3406/bude.2009.2341 . halshs-04086520

HAL Id: halshs-04086520

<https://shs.hal.science/halshs-04086520>

Submitted on 2 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

Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ?

Anne-Sophie Noël

Citer ce document / Cite this document :

Noël Anne-Sophie. Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ?. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2,2009. pp. 65-91;

doi : <https://doi.org/10.3406/bude.2009.2341>

https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2009_num_1_2_2341

Fichier pdf généré le 11/05/2018

II. LITTÉRATURE GRECQUE

LE LIT, UN OBJET INATTENDU SUR LA SCÈNE TRAGIQUE ?

« Claudel définit la tragédie antique : ce long cri devant une tombe mal fermée. La tombe : objet fondamental, centre, cause, ombilic du drame grec. Dans notre théâtre moderne, la tombe est remplacée par le lit, et le cri devient une suite de palabres et de quiproquos devant le lit mal fermé de l'épouse. Deux objets, deux espaces : l'espace ouvert, naturel, cosmique du théâtre de plein air ; l'espace confiné, secret, domiciliaire du théâtre bourgeois ¹ ».

Acteurs inanimés des pièces de théâtre, les objets peuvent parfois symboliser à eux seuls un genre dramatique. Ainsi, quand Roland Barthes s'insurge contre le manque d'ambition des établissements privés français des années 1950 qui confinaient le théâtre populaire au boulevard, il oppose significativement deux objets qui indiqueraient d'emblée sur la scène la nature du spectacle donné. Le lit est au boulevard ce que le bâton est à la farce : un élément incontournable, autour duquel se nouent les tensions qui font le drame, chassé-croisé d'amants, d'épouses infidèles, et de maris cocus. À l'autre bout de la chaîne du temps et des genres, Barthes place la tombe originelle de la tragédie. Paul Claudel faisait précisément référence au tombeau d'Agamemnon dans la trilogie de l'*Orestie* ², on songe également à la tombe de Darius dans les Perses, à celle de Protée, dans l'*Hélène* d'Euripide. Il s'agit d'un objet que l'on associe intuitivement au genre tragique en ce qu'il renvoie à la mort, au deuil, à la mémoire familiale, aux divinités chthoniennes, au monde d'en bas : quelques éléments parmi d'autres ressentis comme constitutifs du genre.

1. R. BARTHES, « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire* juillet-août 1953, repris dans *Roland Barthes, écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris 2002, pp. 35-49 (p. 37).

2. P. CLAUDEL, *Essai de mise en scène et notes diverses* sur les *Choéphores*, Appendices au *Théâtre de Paul Claudel*, tome 1, éd. J. MADAULE, Paris 1951, p. 1002.

Et pourtant... Le lit ne pourrait-il pas se trouver sur la scène de la tragédie ? Si l'on se penche sur les textes des tragiques grecs conservés en laissant de côté idées préconçues et intentions polémiques, on verra que le lit y est mentionné peut-être aussi souvent que la tombe, malgré son statut d'objet domestique et trivial. Dans l'*Orestie* d'Eschyle, la trilogie à laquelle Barthes fait d'ailleurs implicitement référence, des lits précèdent la tombe : les couches adultères d'Hélène, d'Agamemnon et de Clytemnestre, souillures qui entraînent, parmi d'autres causes, la mort des héros et la ruine des cités. Le lit se trouve être, comme nous tenterons de le montrer, un des objets les plus marquants que les tragiques grecs aient exploités, dans l'intrigue comme dans l'actualisation scénique de leurs drames. Comment l'objet pouvait-il être perçu par le public du théâtre de Dionysos ? Était-ce un symbole aussi évident à ses yeux que l'est pour nous le lit du théâtre de boulevard, et quel symbole alors ? Quels rôles jouait-il sur la scène tragique ?

La rareté des témoignages parvenus jusqu'à nous rend périlleuse toute étude de la réception du théâtre antique. Cependant, il nous est possible de restituer, au moins partiellement, les usages contemporains de l'objet dans la vie quotidienne, publique et privée, culturelle et religieuse des spectateurs du ^v^e siècle av. J.-C. Ainsi nous pouvons tracer le contour d'un ensemble de pratiques et de significations symboliques susceptibles de servir de contexte référent et d'éclairer le sens que le lit a pu avoir au théâtre.

L'objet, sous différentes formes, était utilisé à plusieurs effets dans la vie courante des citoyens. Il était bien entendu le lieu de la vie nocturne, du sommeil et de la vie sexuelle, ainsi que l'endroit où le malade reposait ; lors des repas, les Grecs s'étendaient sur des lits affectés à cet usage, comme en témoignent les représentations de banquets. En dehors de l'espace domestique, il pouvait avoir des usages rituels : selon des témoignages anciens, il était employé lors de certains rites religieux d'initiation ³, et l'on trouve des attestations littéraires et iconographi-

3. cf DÉMOSTHÈNE. *Sur la couronne*, 259, à propos d'Eschine : « Devenu homme, pendant que ta mère pratiquait ses initiations, tu lui lisais les livres et tu collaborais à toutes ses machinations : toute la nuit, tu présentais la peau de faon et le cratère, tu purifiais les initiés, tu les barbouillais de boue et de son, tu les faisais lever (ἀνίστας) après l'initiation [ils avaient donc dû être assis sur un siège ou couchés sur un lit] et tu leur faisais dire "j'ai échappé au mal, j'ai trouvé le bien"... » voir également K.J. DOVER, *Aristophanes Clouds*, Oxford

ques de son utilisation pour transporter les corps lors des cérémonies funèbres. Du point de vue du contexte culturel enfin, nous disposons d'un référent théâtral important : les lits représentés dans la comédie ancienne. Chez Aristophane, représentant du genre le mieux connu, le domaine public est sans cesse envahi par la cuisine et la chambre. Ainsi, nous trouvons sur des lits des personnages endormis – Strepsiade et Phéidippide à l'ouverture des *Nuées* ⁴ –, d'autres qui s'apprêtent à faire l'amour – Cinésias et Myrrhine dans *Lysistrata* ⁵ – ou encore des poètes tragiques qui composent leurs vers, négligemment allongés au milieu d'un fatras d'accessoires et de costumes prétendument caractéristiques de leurs pièces ⁶. Cet usage du lit dans la comédie contemporaine, qui ne devait pas être limité aux seules productions d'Aristophane, constituait nécessairement un point de référence pour les tragiques.

Pour comprendre en quoi le lit pouvait servir l'intrigue, la représentation, et la signification des tragédies dans lesquelles il apparaît, il convient pourtant avant tout d'en examiner le texte même : les paroles et les actions que l'objet suscite peuvent restituer une partie de son sens dramatique et scénique, quand bien même il nous est impossible de reconstituer dans tous ses détails la représentation première des pièces examinées. Nous verrons donc que, d'Eschyle à Sophocle, puis à Euripide, le lit a été investi de fonctions assez cohérentes, tandis qu'il semble avoir figuré de plus en plus souvent sur la scène. Deux types de lits peuvent être distingués : dans les intrigues qui traitent de mariages bafoués, anormaux ou pervers, la superposition de la fonction conjugale et funèbre est fréquente et trouve parfois un appui visuel dans la représentation physique d'un lit dans l'espace scénique. En second lieu, le lit a été exploité comme un moyen de mettre en scène la maladie des héros, qui acquièrent au cours du siècle un corps de plus en plus sensible et visible.

1968, p. 130, n. 254. L'initiation de Strepsiade dans les *Nuées*, imitant des rites d'initiation contemporains, se fait sur un lit approprié, le grabat du philosophe (ARISTOPHANE, *Nuées* v. 254 ; 633-635 ; 695-697).

4. *Nuées*, 1-125.

5. *Lysistrata*, 904-958.

6. *Acharniens*, 403-415 ; *Thesmophories*, 95-96 ; 265.

Le lit dans le langage : un objet tragiquement polyvalent.

Les textes tragiques dont nous disposons comportent de très nombreuses occurrences de termes désignant le lit ou la couche. Les substantifs les plus courants sont ἡ εὐνή ; τὸ λέχος également fréquent au pluriel (τὰ λέχη), ainsi que son dérivé, τὸ λέκτρον souvent trouvé au pluriel (τὰ λέκτρα). Le terme κοίτη, plus usuel et bien représenté en ionien-attique, apparaît également dans les textes tragiques. Les autres noms sont hérités de la poésie épique, de style noble, rares en dialecte attique, et distincts des mots qu'on employait alors dans la vie courante pour désigner l'objet ⁷. Leurs significations se recoupent le plus souvent, à quelques exceptions près ⁸, et selon le contexte, recouvrent les acceptions suivantes : 1. lit, comme objet d'ameublement 2. lit nuptial, 3. lit funèbre. Au pluriel, ces termes désignent souvent par extension le mariage.

Ils apparaissent la plupart du temps dans des expressions métaphoriques si fréquentes qu'elles semblent figées et conventionnelles : prendre une femme comme épouse, c'est monter dans son lit ⁹, ou encore dompter sa couche virginal ¹⁰ ; épouser un homme, c'est par exemple s'approcher de son lit ¹¹. Par extension également, le terme εὐνή en vient à désigner par métonymie l'épouse elle-même : Thésée accuse Hippolyte d'avoir « de force mis la main sur [sa] couche » quand il a attenté

7. Le terme courant pour désigner le lit dans la vie quotidienne au v^e siècle à Athènes semble avoir été κλίνη. Voir Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, 24. Chez Aristophane, on trouve également le plus souvent κλίνη, par exemple *Assemblée des femmes*, 418, 909 ; *Lysistrata* 575, 732 ; *Plutus* 540 ; mais aussi les diminutifs κλινίδιον (*Lysistrata* 916) et κλινίς (*Thesmophories*, 262). Le terme εὐνή se trouve dans des passages presque exclusivement paratragiques, voir *Thesmophories*, 1122 ; *L'Assemblée des femmes*, 959 et 968. Il en va de même pour λέχος, *Thesmophories*, 891 et 1122. Εὐνή est aussi employé au sens du « gîte » de l'animal, *Guêpes* 552, et *Oiseaux* 1286.

8. Euripide distingue une fois εὐνή et λέχος dans les *Phéniciennes*, pour décrire la situation de Ménécée, encore vierge mais auquel une épouse est promise (v. 941) : Κεῖ μὴ γὰρ εὐνής ἦψατ', ἀλλ' ἔχει λέχος, « bien qu'il n'ait pas encore touché à la couche nuptiale, il a une épouse de nom ».

9. Par exemple, ESCHYLE, *Suppliants*, 37-40.

10. EURIPIDE, *Troyennes*, 675-676.

11. SOPHOCLE, *Trachiniennes*, 16-18.

à la pudeur de Phèdre ¹². Chez Euripide, le terme est parfois aussi un euphémisme qui désigne la vie sexuelle d'un personnage ¹³. Quand il est question du lit dans la tragédie, il s'agit donc souvent d'une affaire de mariage... et d'adultère.

Ces expressions ne sont-elles que des idiomes poétiques convenus, qu'un Aristophane, par exemple, s'amuse à parodier pour montrer leur décalage avec le langage ordinaire ? Parfois sans doute. Cependant, dans des drames qui mettent en scène des mariages funestes, conduisant les héros à leur perte, elles ne semblent pas anodines. Elles mettent en valeur un des aspects importants du mariage dans la tragédie : le fait qu'il est une union active qui doit toujours être renouvelée dans l'acte sexuel prenant place dans le lit conjugal des époux ¹⁴. Toute aventure extra-conjugale qui remettrait en cause ce fait semble devoir être sévèrement punie un jour ou l'autre, en étant, parmi d'autres causes, à l'origine de la mort des héros : songeons à l'Héraclès des *Trachiniennes*, à Agamemnon, et à Clytemnestre, ou encore à Phèdre.

12. EURIPIDE, *Hippolyte*, 885-886 :

Ἴππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγαῖν
βιᾶ, τὸ σέμνον Ζηνὸς ὄμμι' ἀτιμάσας.

*Hippolyte a osé touché à ma couche
de force, déshonorant l'œil vénérable de Zeus.*

13. Cf M. KAIMIO, « Erotic experience in the conjugal bed : good wives in Greek tragedy » in M.C. NUSSBAUM and J. SIHVOLA(éd.) *The sleep of reason : erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, Chicago (2002), p. 99. M. Kaimio cite plusieurs exemples tirés de *Médée* (v. 265, 568, 1336) : « It can also refer to a person's sexual life in general, as when Medea's motivation is discussed in Euripides Medea 265 ff : ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἡδίκημένη κυρῇ/ οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφρονωτέρᾳ [when a woman is slighted in her sexual relationship, there is no mind more vindicative]. »

14. Cf M. KAIMIO, *op. cit.*, p. 112 : « The so-called good wives of tragedy are by no means asexual creatures, yielding to the demands of the marriage bed out of a sense of conjugal duty, but filled with desire toward their husbands. They fulfil the dream of Athenian man of a loving, erotic but scrupulously faithful wife (...). » J.-P. VERNANT donne une explication sociologique à cette nécessaire activité du couple : l'épouse « apparaît intimement liée à la maison du mari, à son terroir, à son foyer – aussi longtemps du moins qu'elle habite avec lui et partage la couche du maître de céans. Elle représente le foyer du mari et ses vertus particulières, spécialement les vertus du foyer royal, comme si dans le lit conjugal, où le roi dort avec la reine résidaient les pouvoirs qui qualifient la demeure du prince pour procurer à tout son domaine les souverains propres à la faire fructifier. Prendre, au cœur de sa maison, dans son lit, en s'unissant à son épouse, la place du roi, c'est acquérir les titres pour régner à sa suite sur la terre, que la femme, d'une certaine façon, symbolise. » (*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, p. 77).

Si lit et mariage entretiennent des rapports de métonymie, mariage et mort ont également de tragiques affinités. On a parfois vu dans les rituels matrimoniaux de la cité des mises en scène proches de celle du sacrifice animal ¹⁵ : selon cette interprétation, la jeune fille, semblable à une génisse promise à la mort, mourait symboliquement en quittant le foyer paternel, et au terme de cette mise en scène, ressuscitait par l'intégration au sein d'un nouveau *genos*, avec un nouveau statut d'épouse et de future mère. Le mariage était vécu comme une épreuve de mort, à l'instar des rites d'initiation aux cultes à mystères. Que cet arrière-plan culturel et religieux ait été réel ou non, le théâtre tragique relie lui de manière explicite et récurrente mariage et mort. Or cette assimilation se produit, entre autres moyens, par la référence, verbale ou scénique, au lit. Cet objet a la particularité d'être utilisé à l'occasion de ces deux étapes importantes de la vie : on y monte pour consommer le mariage, et on y est déposé une fois mort. Le travail tragique consiste alors à gommer les distinctions rassurantes entre ces diverses fonctions de l'objet : le lit nuptial peut devenir très vite un lit de mort quand il a subi une souillure. Le lit tragique apparaît dès lors comme un objet dont les usages, normalement différenciés, se trouvent anormalement superposés.

Le lit joue ainsi un rôle important dans la dramaturgie du suicide de deux épouses « mal mariées », Jocaste et Déjanire, dans l'*Œdipe Roi* et les *Trachiniennes* de Sophocle. Objet dans lequel leur identité semble enfermée, il accède au moment de la mort des femmes à un statut particulier : celui de confident intime et de symbole de leur condition tragique. Dans les récits qui livrent le détail de leur suicide, Jocaste dans *Œdipe Roi* et Déjanire dans les *Trachiniennes* se précipitent dans le *thalamos*, la chambre du couple, montent sur le lit, et invoquent dans les larmes leurs époux perdus. Jocaste est ainsi décrite par le messager qui rapporte sa mort :

ὅπως γὰρ ὀργῇ χρωμένη, παρῆλθ' ἔσω
θυρῶνος, ἴετ' εὐθὺς πρὸς τὰ νυμφικὰ
λέχη, κόρυιν σπῶσ' ἀμφιδεξίῳις ἀκμαῖς. (*Œdipe Roi*, 1240-1243)

15. Cf R. SEAFORD, *Reciprocity and ritual*, Oxford 1994, p. 307 : « Marriage and animal sacrifice are analogous. Both impose civilized form, passing through anxiety to joy, on the submission and death (symbolic/real) required for natural processes (sex/eating) vital for (social/individual) survival. »

*Car à peine est-elle, emplie de fureur, passée
dans le vestibule, qu'elle s'élançe vers la couche nuptiale,
s'arrachant les cheveux des deux mains.*

γοᾶτο δ' εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλοῦς
ἐξ ἀνδρὸς ἀνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι. (*Ibid.* 1248-1250)
*Elle gémissait sur le lit, où « misérable, deux fois,
un époux d'un époux, et des enfants de ses enfants elle enfanta ».*

Pour Jocaste, le lit est explicitement le lieu où son destin s'est joué : c'est là qu'elle s'est unie à Laïos puis à Oedipe, et qu'elle a donné naissance aux enfants de son enfant, contrevenant ainsi aux lois qui régissent les fonctions maritale et reproductive de la femme qui doivent trouver leur réalisation en dehors du *genos*.

De la même façon, avant de se donner la mort, Déjanire s'isole sur son lit conjugal, qui aura pourtant été la source de craintes sans cesse renouvelées tout au long de sa vie. Dès le prologue, elle a décrit sa vie de femme comme une succession d'angoisses relatives au lit auquel elle était destinée au départ, celui du monstrueux dieu-fleuve ¹⁶, et au lit dans lequel elle est finalement montée, celui d'Héraclès, si souvent déserté par le héros en campagne ¹⁷. Les nuits ne sont pour elle que de tristes veilles, visitées seulement par la peur et le regret de l'absent : le *pothos* ¹⁸ alors ressenti dans le lit vide est à la fois le désir pour l'époux, et le deuil de son absence, qu'elle pleure comme celle d'un mort ¹⁹. Cette dissolution du couple qui ne partage plus

16. SOPHOCLE, *Trachiniennes*, 16-18 :

τοιόνδ' ἐγὼ μνηστῆρα προσδεδεγμένη
δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμην,
πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναί ποτε .
*Dans l'attente d'un tel époux,
Malheureuse, je souhaitais mourir à tout instant,
Avant que de m'approcher un jour de cette couche.*

17. *Trach.* 109-111 :

εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα φέρουσιν ὁδοῦ
ἐνθυμίῳ εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσιν αἴσαν.
*Lourde de la crainte qui ressasse le départ de son époux,
Elle se consume d'inquiétude à voir sa couche privée d'homme,
Attendant, malheureuse, un destin affreux.*

18. *Trach.*, v. 102, 107, 631.

19. Cf R. REHM, *Marriage to death : the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton 1994, p. 73 : « the noun *pothos* often refers to longing for a marriage partner or for the deceased, and its repetition suggests that Deianeira suffers in her marriage like one who mourns the dead. »

rien de l'intimité du lit est représentée sur la scène par l'impossibilité de leur rencontre : ils se succèdent dans l'espace scénique sans se croiser. L'union attendue, qui rétablirait l'équilibre au sein de l'*oikos*, n'a lieu que dans la mort.

En effet, Déjanire croyant avoir tué Héraclès par l'envoi de la tunique ointe du sang de Nessos, met en scène son suicide comme un substitut à l'union charnelle à jamais perdue :

ἐπεὶ δὲ τῶνδ' ἔληξεν, ἐξαίφνης σφ' ὁρῶ
τὸν Ἡράκλειον θάλαμον εἰσορμωμένην.
καὶ γὰρ λαθραῖον ὄμμι' ἐπεσκιασμένη
φρούρουσι· ὁρῶ δὲ τὴν γυναῖκα δεμνίοις
τοῖς Ἡρακλείοις στρωτὰ βάλλουσιν φάρη.
ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ', ἐπενθοροῦσ' ἄνω
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,
καὶ δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα
ἔλεξεν ... (*Trachiniennes*, 912-920)

*À ces mots, je la vois soudain
Se précipiter dans la chambre d'Héraclès.
Et moi, cachant dans l'ombre mon œil clandestin,
je guettais : je vois la femme, sur le lit
d'Héraclès, étendre des couvertures.
Cela fait, elle bondit,
et s'assied au milieu de la couche nuptiale ;
éclatant alors en un flot de larmes chaudes,
Elle dit...*

Un détail important est donné dans ce récit de la nourrice : avant de s'y jucher, Déjanire étend des couvertures sur le lit nuptial, et comme l'écrit P. Easterling, « dans Homère, quand une femme dresse un lit pour un homme, cela signifie qu'elle va au lit avec lui ²⁰ ». En agissant ainsi, elle imite de surcroît les préparatifs auxquels elle a vu Hyllos procéder, quand il s'apprête à rejoindre son père avec une litière destinée à le transporter ²¹ ; elle voit ce lit de mort et prépare le sien, qui n'est autre que le lit conjugal. Les derniers mots qu'elle prononce alors sont adressés directement à l'objet :

20. P. E. EASTERLING, *Sophocles Trachiniae*, Cambridge 1982, « The play », p. 1-12, « Deianeira's action echoes that of Hyllos at 901-902, but it has associations of its own : in Homer when a woman « makes a bed » for a man she goes to bed with him ». Cf également M. KAIMIO, *op. cit.*, p. 104.

21. *Trach.*, 900-902.

ὦ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά,
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ' ὥς ἔμ' οὔποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνήτριαν. (*Trach.* 920-922)

*O mon lit et ma chambre nuptiale,
à jamais adieu ! car plus jamais,
vous ne m'accueillerez dans votre couche en épousée.*

Cette adresse directe au lit n'a pas d'équivalent dans les autres tragédies de Sophocle. Elle présente des similitudes avec les paroles qu'Alceste adresse elle aussi à sa couche ²², dans la pièce éponyme d'Euripide sans doute à peu près contemporaine des *Trachiniennes*. Alceste embrasse son lit et le mouille de larmes ; elle le quitte en craignant qu'il ne passe sous la coupe d'une autre femme. Le lit fonctionne donc comme un objet symbolique, qui renvoie à une signification claire, le désir amoureux, autorisé dans le strict cadre du mariage. Sur le lit, Déjanire réaffirme son identité d'épouse et de femme désirante au moment même où elle meurt en conséquence d'un hymen défaillant. La manière dont l'objet est investi nous rappelle qu'elle est avant tout la femme amoureuse, possédée par Cypris, qu'elle n'a cessé d'être tout au long du drame à ses dépens. S'ils meurent l'un par l'autre, Héraclès et Déjanire se rejoignent ironiquement en ce qu'ils auront été tous deux victimes de la déesse.

Dans les drames que nous avons conservés, Sophocle dépeint donc à deux reprises des femmes prises dans des mariages déviants qui les conduisent à la mort. Le suicide d'Eurydice dans *Antigone*, sur les autels du palais et non sur son lit n'est pas même un contre-exemple : cet acte dit sa révolte contre Créon et la rupture ultime des maigres liens familiaux qui pouvaient subsister dans le palais des Labdacides. La place accordée au lit dans le récit de ces suicides est comme une clef de lecture donnée aux spectateurs, les invitant à faire le lien entre lit, mariage dévoyé et mort, associés pour le malheur de l'*oikos* et de la cité.

22. EURIPIDE, *Alceste*, 177-179 :

ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγώ
Κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρὸς οὗ θνήσκω πέρι,
Ναῖρ'.

*Ô ma couche, où j'ai défait ma virginité
pour cet époux pour lequel je meurs,
Adieu !*

Dans l'*Orestie* l'image du lit est convoquée à deux reprises pour décrire la mort partagée des amants adultères, Agamemnon et Cassandre, Clytemnestre et Égisthe. Ces lits figuraient-ils sur la scène pour donner à l'image de mots une incarnation concrète ?

Dans les scènes d'exposition parallèles des cadavres qui concluent l'*Agamemnon* (v.1372-1447) et les *Choéphores* (973-1017), Clytemnestre puis Oreste appellent le peuple d'Argos à voir dans toute son horreur le spectacle de leurs crimes. Le texte des drames ne permet pas de restituer clairement la manière dont les deux couples de personnages étaient exhibés. Le problème est double : savoir comment les acteurs (ou les mannequins les représentant) étaient transportés dans l'espace scénique (par le biais de l'eccyclème ou bien de figurants jouant le rôle de serviteurs ?) et s'ils reposaient alors sur un support qu'il est possible d'identifier. La première question est controversée²³, mais comme les arguments allant à l'encontre de l'usage de l'eccyclème ne nous paraissent pas décisifs, nous penchons en faveur du recours à cet expédient dramaturgique²⁴. Quelle qu'ait pu être la manière dont les cadavres étaient exposés, l'image verbale récurrente mise dans la bouche des personnages qui commentent ce spectacle est celle du couple étendu occupant dans la mort le lit nuptial qu'ils partageaient de leur vivant. Tels sont les mots de Clytemnestre à propos d'Agamemnon et de Cassandre :

Κεῖται γυναικὸς τῇσδε λυμαντήριος,
Χρυσῆϊδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ·
ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος,
ἢ κοινόλεκτρος τοῦδε θεσφατηλόγος,
πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων γε σελμάτων
ἰσοτριδῆς. (*Agamemnon*, 1438-1443)
*Il gît, funeste pour la femme que je suis,
celui qui adoucit les Chryséides sous Ilion !*

23. Les critiques ne sont en effet pas unanimes sur ce point. O. TAPLIN ne trouve dans le texte aucun indice suffisant qui permette de conclure à l'usage de l'eccyclème dans ces deux scènes (*The Stagecraft in Aeschylus*, Oxford 1977, p. 325-326). Au contraire, P. ARNOTT penche en faveur de l'usage de l'eccyclème dans les deux cas (*Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Westport 1978, p. 85-86).

24. Voir Anne-Sophie Noel, « Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du v^e siècle av. J.C. », *Agôn* [En ligne], N°1 : Interstices, entractes et transitions. Dossiers. Dramaturgies de l'interstice, mis à jour le : 18/12/2008. URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=710>.

*Et cette captive, cette voyante,
cette devineresse qui partageait son lit,
la voilà fidèle compagne de sa couche, elle qui,
sur le même banc que lui en mer avait sa place.*

ἤ δέ τοι κύκνου δίκην
τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον
κεῖται φιλήτωρ τοῦδ'· (Ibid., 1444-1446)
*Elle cependant, comme un cygne,
après avoir lancé son ultime et plaintif chant de mort,
gît en amante à ses côtés.*

Si Cassandre est le butin de guerre d'Agamemnon, et à ce titre possession légitime, leur union est présentée par Clytemnestre sous les traits d'une liaison coupable, dont elle peut tirer en partie justification de son crime, avec une foi plus ou moins sincère ²⁵.

Le chœur reprend l'image dans ses lamentations :

κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'
ἄσπεδ' ἔθνατον βίον ἐκπνέων,
ὦ μοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον
Δολίῳ μόρῳ δαμείς... (Ibid. 1494-1495)
*Tu gis dans cette toile d'araignée
expirant ton dernier souffle sous le coup d'une mort impie,
hélas pour moi, lit indigne d'un homme libre !
dompté par un sort rusé...*

L'image est véritablement celle d'un lit, peut-être nuptial comme le sens du mot κοίτη l'autorise, « indigne d'un homme libre » parce qu'il le partage avec une esclave, lit funèbre où sa propre épouse l'a déposé après l'avoir tué.

Les liens matrimoniaux, symbolisés par le lit conjugal, ont auparavant été énoncés comme un *leitmotiv* à plusieurs reprises par les personnages ou le chœur : quand elle prédit le crime, Cassandre accuse Clytemnestre d'assassiner « l'époux dormant dans la même couche » (τὸν ὁμοδέρμιον πόσιν, 1108) ; – Clytemnestre est désignée par le terme ξύνευνος, (« celle qui partage le lit ») encadré significativement par le nom du piège utilisé, le filet, et celui de « responsable du crime », la répétition du préfixe ξύν soulignant encore la proximité scandaleuse de ces deux

25. On peut comparer ces invectives de Clytemnestre aux récriminations d'Hermione dans *Andromaque* : l'esclave rapportée de la guerre est une rivale pour la femme légitime (v. 29-37 ; 155-180).

termes (ἀλλ' ἄρκυς ἡ ξύνευνος, ἡ ξυναιτία /φόνου, 1118-1119). Le caractère abject d'Egisthe est condamné à deux reprises à travers l'image d'un homme souillant le lit conjugal du chef des Achéens ²⁶.

Si nous retrouvons là en partie des expressions métaphoriques qui peuvent sembler figées, leur signification initiale, matérielle et physique, est comme réactivée par le sens de l'intrigue, dans laquelle l'horreur du crime réside entièrement dans la rupture soudaine, brutale et sanglante des liens entre mari et femme, pour lesquels les poètes ne trouvent pas d'image plus éloquente que celle de l'intimité du lit partagé. Homère en offre un exemple émouvant à la fin de l'*Odyssée*, où le retour d'Ulysse trouve sa réalisation ultime dans l'union avec Pénélope, sur le lit dont ils sont seuls à connaître le secret. Le meurtre de Clytemnestre est une inversion complète de ce *topos* du récit de retour (*nostos*) : les retrouvailles heureuses des époux sont remplacées par un meurtre accompli de la main de la femme contre son mari, et par des doubles noces illégitimes ²⁷. Ce crime s'inscrit d'autre part dans une série de transgressions conjugales se perpétrant de génération en génération : le double adultère, commis par Clytemnestre d'un côté et par Agamemnon de l'autre, fait écho à un adultère plus lointain, celui de Thyeste et d'Aéropé, auquel remonte la malédiction même des Atrides dans les visions prophétiques de Cassandre ²⁸. Il redouble en outre celui de Pâris et d'Hélène, hymen maudit qui a enfanté la ruine d'Ilion ²⁹.

L'image du lit souillé par l'adultère, représenté visuellement par la proximité des cadavres d'Agamemnon et de Cassandre étendus l'un près de l'autre comme pour consommer de funestes noces est reprise dans les propos d'Oreste dans la seconde

26. *Ag.*, 1223-24 τινά λέοντ' ἀναλκιν ἐν λέχει στρωφόμενον/ οἰκουρόν, « un lion faible, se vautrant dans le lit domestique ». La même idée reprise par le Coryphée (1625-1627) :

Γύναι σύ, τοῦς ἥκοντας ἐκ μάχης μένων
οἰκουρός, εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνας...

*Femme tu es, toi qui attends les hommes au retour du combat,
en restant à la maison, après avoir souillé la couche d'un héros...*

27. Certains éléments préparent l'assimilation du meurtre double à un mariage funeste, comme l'arrivée en char d'Agamemnon et Cassandre qui peut être lue comme un convoi de mariage, et la manière dont Cassandre se défait de ses attributs de devineresse, comme pour accomplir l'*anakalupteria*, le rite d'enlèvement du voile de la fiancée. Cf R. REHM, *Ibid.*, p. 44.

28. *Ag.*, 1191-1193.

29. *Ag.*, 712.

pièce de la trilogie, créant de remarquables effets de parallélismes.

Quand il conduit Clytemnestre près du cadavre d'Egisthe, Oreste lui dit :

Καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον' ἡγήσω πατρός·
 Τούτῳ θανοῦσα συγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς
 Τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δ' ἔχρῃν φιλεῖν στυγεῖς. (Choéphores, 905-907)

*De son vivant même tu l'as préféré à mon père ;
 Dors dans la mort avec lui, puisque tu aimes
 Cet homme-là, et que tu hais celui qu'il t'aurait fallu aimer.*

Désignant ensuite les deux cadavres qu'il exhibe, il met de nouveau l'accent sur l'idée d'un couple uni dans la mort comme dans la vie, notamment grâce à la répétition lancinante du préfixe ξύν :

Ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῇν τυραννίδα
 πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας·
 σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἤμενοι,
 φίλοι τε καὶ νῦν, ὥς ἐπεικάσαι πάθῃ
 πάρεστιν, ὅρκος τ' ἐμμένει πιστώμασιν.
 ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀμλίω πατρί,
 καὶ ξυνθανεῖσθαι· καὶ τὰδ' εὐόρκως ἔχει. (Choéphores, 973-979)
*Voyez les deux tyrans de ce pays,
 les assassins de mon père, et les destructeurs de cette maison !
 Vénérables, ils occupaient alors les trônes,
 compagnons tout comme aujourd'hui, autant que leurs maux
 le laissent voir, et leur serment demeure fidèle aux gages donnés.
 Ensemble ils avaient juré de tuer mon misérable père,
 et de mourir ensemble ; voilà qui est fait selon le serment.*

La tentation est grande alors d'imaginer pour ces deux moments parallèles d'exhibition des corps une forme scénique qui mettrait en valeur la similitude des situations et montrait de manière spectaculaire le cycle infini des souffrances succédant aux souffrances d'une génération à l'autre. D'autant qu'un élément visuel crucial fait explicitement le lien entre ces deux scènes : le tissu ensanglanté dans lequel Clytemnestre avait piégé Agamemnon, qui réapparaît – d'on ne sait où, le souci n'est pas ici celui de la vraisemblance – entre les mains d'Oreste, comme rappel du meurtre odieux du père ³⁰.

30. Voir *Ag.*, 1380-1383, 1492, 151 : *Cho.*, 980-989, 997-1004.

L'image du lit partagé dans la mort par les amants adultères, est convoquée à deux reprises pour décrire le tableau des deux cadavres étendus, dénouement sanglant des deux premières pièces de l'*Orestie*. Nous pouvons alors légitimement nous demander si cette image de mots a pu trouver une réalisation scénique : les corps des victimes ont-ils pu être exposés sur des lits qui auraient fixé dans leur matérialité le caractère volatile et éphémère des paroles ? Dans son usage funèbre, le lit était en effet un objet commun, dont on trouve d'ailleurs des attestations dans d'autres tragédies. C'est sur des lits funèbres qu'on convoyait le corps des héros morts au combat, tels Polynice et Étéocle dans les *Sept contre Thèbes*, ou tels encore les chefs argiens des *Suppliantes* d'Euripide, cortège spectaculaire et pathétique qui était sans doute l'un des temps forts de la représentation.

Nous ne trouvons dans le texte des drames nul commentaire des personnages ou du chœur qui puisse être lu comme une didascalie interne, indiquant la présence de lits, par un déictique ou une tournure démonstrative explicite. Mais les didascalies ne sont-elles pas avant tout destinées aux lecteurs et non aux spectateurs ? Nous ne trouvons en tout cas pas d'indices qui s'y opposent, même si certains critiques soutiennent que dans l'*Agamemnon* la baignoire dans laquelle Clytemnestre a lavé son époux était exhibée en même temps que son cadavre³¹. Ils se fondent pour cela sur les prédictions énigmatiques de Cassandre³² et les propos du coryphée :

Ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω,
 πρὶν τόνδ' ἐπιθεῖν ἀργυροτοίχου
 δροίτης κατέχοντα χαμέντην. (*Agamemnon*, 1538-1540)
*Ah ! Terre, Terre, plût aux dieux que tu m'eusses reçu en toi,
 Avant de voir celui-ci, d'une baignoire aux parois d'argent,
 Occuper le lit bas.*

Ces vers semblent en effet indiquer que le chœur est en mesure de voir la « cuve sanglante³³ » des prévisions de Cassan-

31. Voir par exemple O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 325 : « it seems clear, moreover, that the corpse of Agamemnon is still actually enwrapped by the cloth and still lying in the tub. » R. SEAFORD partage son avis dans « The last bath of Agamemnon », *Classical quarterly*, vol 34 n° 2, 1984, pp. 247-254 : « his dead body will later in the play be seen wrapped in it (1492, 1580) with the bath acting as a bier » (p. 250).

32. *Ag.*, 1126-1128.

33. *Ag.*, 1128.

dre. Cependant, ils sont encadrés de ceux que nous avons cités plus haut, répétés à deux reprises ³⁴, et désignant la « couche indigne d'un homme libre » sur laquelle Agamemnon repose. Lit ou baignoire ? Les images s'enchaînent et se bousculent sans qu'on parvienne à en saisir clairement l'unité ; d'ailleurs, au moment même où le coryphée semble désigner la baignoire, il l'assimile à un « lit bas », employant un mot composé à partir du terme εὐνή. De ces propos du coryphée, il ne nous semble pas possible de déduire la présence obligatoire de la baignoire dans l'espace scénique. Souvenir des paroles de la devineresse, ce commentaire pourrait très bien mêler à dessein les rappels des objets auxquels le sort d'Agamemnon aura été lié, et désigner l'un pour l'autre. La présence de la baignoire rendrait en outre moins visible la proximité des deux corps unis dans la mort du roi et de la voyante, pourtant prédominante dans le discours des personnages et du chœur. Objet peu difficile à manipuler, compatible avec l'usage de l'eccyclème, le lit a pu être employé dans les deux scènes que nous avons analysées. Si rien ne nous permet d'en affirmer la présence certaine à l'occasion de la création de l'*Orestie*, pour les lecteurs que nous sommes du drame d'Eschyle, l'image du lit de mariage illégitime apparenté à un lit de mort est bien présente en filigrane ³⁵.

Le lit sur la scène tragique : comment représenter le corps ?

Il est des lits dont la présence scénique dans l'*orchestra* lors de la création des tragédies est plus certaine. En effet, les textes les mentionnent comme participant activement aux actions y prenant place. Ils sont objets de paroles, autant que les lits précédemment étudiés, mais le discours n'est plus la seule modalité de leur existence : ils assument une part de la dimension visuelle du spectacle. Ils sont vus, mais, comme nous allons

34. *Ag.*, 1494-1496 et 1518-1519.

35. Un spectateur du théâtre de Dionysos pouvait-il, même sans que l'objet soit matérialisé, le restituer en imagination ? Cela n'est pas exclu. Nous pouvons citer sur ce point la façon dont R. SEAFORD commente les vers 116-117 de l'*Agamemnon* : « It seems likely that here, as elsewhere in Aeschylus, the brief and elliptical wording was easier for the audience than it is for us, because it evoked a commonplace : the association of death with marriage, of the tomb with the bridal chamber, of the grave or bier with the marriage-bed » (p. 251 « The last bath of Agamemnon », *Classical quarterly*, vol 34 n° 2, 1984, pp. 247-254).

le soutenir, ils sont également des « auxiliaires optiques », qui contribuent à la mise en valeur du corps sur la scène : leur présence permet en effet de focaliser l'attention sur le corps des héros qui y prennent place, parce qu'ils se trouvent physiquement diminués ou incapables de se mouvoir seuls. De fait, Sophocle et Euripide ont mis en scène de manière récurrente des personnages affaiblis, malades ou mourants : tels Philoctète et Héraclès pour le premier, apparaissant tous deux rongés par le venin d'une vipère, ou encore l'Oedipe d'*Oedipe à Colone*, infirme aveugle privé de force par la vieillesse. Euripide passe pour avoir mis en scène des « boiteux ³⁶ », et certains de ses personnages affichent aux yeux du public une palette de maux variés, de la langueur de Phèdre au délire d'Oreste, de l'affaiblissement mortel d'Alceste au corps démembré et ensanglanté d'Hippolyte. C'est à l'échelle du corps que le drame se joue désormais.

À l'origine de cette focalisation nouvelle de très probables influences extérieures à l'art théâtral : à partir de la seconde moitié du siècle, la diffusion des écrits hippocratiques génère une sensibilité médicale nouvelle. Les tragiques ont intégré dans leurs œuvres ce matériau nouveau en poètes, en cherchant semble-t-il, à ne pas seulement dire la douleur et la maladie, mais à les rendre visibles et tangibles dans la représentation scénique : ils peuvent alors en tirer des effets spectaculaires et pathétiques nouveaux. Or montrer le corps dans un théâtre aussi vaste et dans les conditions matérielles du spectacle que nous connaissons n'est pas chose aisée. Le plus souvent, il reste invisible, et ce sont les mots qui suggèrent à l'oreille du spectateur ce qu'il ne voit pas, parce qu'il ne peut pas (ou ne doit pas) le voir ; pour ne rien faciliter, le corps des acteurs, qui donne une indispensable incarnation aux personnages, était lui-même dissimulé sous des vêtements très couvrants, qui ne laissaient apparaître ni la peau ni les formes : la longue robe portée indifféremment par les personnages masculins et féminins leur conférait une apparence asexuée, désérotisée, que le masque seul permettait de distinguer ³⁷.

36. ARISTOPHANE, *Ach.*, 410-413.

37. À cette contrainte tragique, la comédie a d'ailleurs réagi en mettant en scène des corps sur-érotisés, exhibant tous leurs attributs sexuels sous forme de postiches ne laissant aucune ambiguïté. Voir C. MAUDUIT, « Le nu vêtu et dévêtu sur la scène d'Aristophane », *Corps en jeu dans l'Antiquité, la scène, le stade, la cité*, colloque PLH-CRATA, Toulouse, 9-10-11 octobre 2008, actes à paraître.

Dans ce contexte, les objets, physiques et matériels eux-mêmes, semblent avoir été un médium scénique volontiers employé par les poètes tragiques, non seulement pour suggérer la vie corporelle des personnages, mais encore pour lui permettre de se manifester concrètement dans l'espace scénique. Parce qu'ils impliquent des manipulations physiques, les objets mettent les corps en jeu et en gestes, et parmi eux le lit, qui évoque à lui seul des aspects variés de la vie physique – le sommeil, la sexualité, la maladie, la mort –, assume à plein cette fonction dramaturgique. Cet objet permet de traduire, dans le texte pour le lecteur qui y est attentif, et dans le spectacle qui en fait un usage habile, la douleur et la souffrance physiques. Sur la scène, il implique une gestuelle particulière ³⁸, en introduisant une dimension horizontale dans le jeu des acteurs. Autour de lui se tiennent souvent de surcroît un ou plusieurs personnages qui veillent le malade et concentrent l'attention sur l'objet et son occupant.

Ainsi dans les *Trachiniennes* de Sophocle, et trois drames d'Euripide, *Alceste*, *Hippolyte* et *Oreste*, la caractérisation des héros inclut la représentation visuelle de leurs douleurs morales et physiques par le biais de la présence d'un lit. Tout se passe comme s'il fallait mettre en valeur la souffrance des corps : car, si elle renouvelle la configuration des interactions scéniques, et répond à un désir de réalisme qui serait de plus en plus partagé par les poètes et les spectateurs ³⁹, la présence du lit et ce qu'elle implique participe avant tout, au milieu d'autres éléments scéniques ou verbaux, à la caractérisation tragique complexe des héros.

38. Nous pensons à la position allongée, contrastant avec la posture habituelle des personnages. Toutefois, cette position ne facilite pas la performance de l'acteur, qui doit faire porter sa voix et être visible jusqu'au dernier gradin du théâtre. On peut donc penser que l'acteur était tantôt allongé (lorsqu'il ne parle pas, ou quand il est secoué de spasmes) tantôt assis, quand il devait prendre la parole.

39. Cf J. JOUANNA, « Médecine hippocratique et tragédie grecque », dans *Anthropologie et théâtre antique, Cahiers du GITA* n° 3, 1987, p. 124 : « Il est vraisemblable que l'essor de la médecine hippocratique, dont les descriptions cliniques sont admirables, a pu avoir une influence grandissante sur le réalisme des descriptions pathologiques au théâtre. Les érudits s'accordent précisément pour souligner un progrès dans le réalisme théâtral ; il suffit pour s'en convaincre de comparer la folie d'Oreste chez Eschyle (en 458) et chez Euripide, quarante ou cinquante ans plus tard, dans *Iphigénie en Tauride* ou dans *Oreste*. On en est même venu, par souci de réalisme, à montrer des malades alités. »

Dans les *Trachiniennes*, la tragédie d'Héraclès commence quand celle de Déjanire prend fin : au cortège triomphal du retour du héros attendu au début de la pièce, se substitue une procession solennelle d'hommes portant Héraclès terrassé par le poison de la tunique, étendu, immobile et silencieux. Est-il mort ou endormi ? s'interroge le chœur :

Ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἦδε τις στάσις·
 πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν ; ὥς φίλου
 προκηδομένα, βαρεῖ-
 αν ἄψοφον φέρει βάσιν.
 Αἰαῖ, ὅδ' ἀναύδατος φέρεται.
 Τί χρὴ θανόντα νιν ἢ καθ'
 ὕπνον ὄντα κρῖναι ; (964-970)
Car voici une troupe d'étrangers inconnus.
Ah, comment le portent-ils ?
Comme s'ils prenaient soin d'un être cher,
ils vont d'un pas lourd et muet.
Hélas, celui qu'ils portent est sans voix.
Est-il mort, ou tombé en sommeil ?
Que faut-il croire ?

Dans ce passage, l'objet servant à transporter le héros n'est pas désigné explicitement, et le plus souvent, les critiques suggèrent qu'il s'agirait d'une civière, qui semblerait en effet être appropriée à cet usage. Cependant, durant toute la durée du dernier épisode, de nombreuses répliques laissent entendre qu'Héraclès demeure sur sa litière, incapable de se lever sous l'effet des brûlures du poison, secoué de spasmes, exhortant son vieux serviteur et Hyllos tantôt à le redresser ⁴⁰ (pour le mettre en position assise – position qui devait faciliter la prestation de l'acteur), tantôt à le laisser céder au sommeil ⁴¹. Enfin quand la révélation lui est faite de la réalisation des oracles divins, il appelle Hyllos auprès de lui pour lui faire part de ses dernières volontés. Tous ces indices suggèrent qu'Héraclès se tenait plutôt sur une sorte de lit pendant toute la durée de son rôle, lit d'abord porté par un groupe de serviteurs – comme un mort sur un lit funèbre – puis probablement posé à terre, au vu de la longueur de la scène, pour permettre les interactions qui suivent entre le héros, son fils et le vieillard.

L'usage du lit dans cette partie du drame consacrée au destin d'Héraclès produit à la fois un effet de surprise et de pathéti-

40. Cf *Trach.*, 1017-1025.

41. *Ibid.*, 1005-1006 : 1042-1043.

que. Le poète semble jouer sur les attentes des spectateurs en substituant aux objets emblématiques qui accompagnent toujours le héros Héraclès, tueur de monstres, un objet inattendu, le lit. Depuis le début du drame, l'entourage du héros rappelle à loisir ses faits d'armes célèbres : il a ravagé les territoires ennemis de sa lance ⁴². Lors du combat contre Achelôos qui lui assura la main de Déjanire, il brandissait « à la fois l'arc qui ploie sous l'effort, ses javelines et sa massue » ⁴³. Le texte induit donc dans l'esprit du spectateur l'image de l'Héraclès triomphant, muni de ses armes, recouvert d'une peau de lion, tel qu'il est représenté traditionnellement dans l'iconographie contemporaine, et tel qu'il l'a été également au théâtre ⁴⁴. Quand Héraclès apparaît enfin dans l'*orchestra*, au dernier épisode, le contraste entre cette image traditionnelle et ce que le spectateur a sous les yeux est saisissant : il voit un homme couché sur un lit, peut-être mort, dépouillé de ses armes par le mal qui le ronge. L'absence des objets attendus et mentionnés plus tôt dans le drame signifie par le vide visuel qu'elle crée la déchéance du héros, ou plutôt sa chute hors du temps de l'épopée dans celui de la tragédie, où il acquiert un héroïsme d'une autre nature. Cruel substitut aux armes, apanage traditionnel de la force virile, le lit le donne à voir comme un homme désormais vaincu, diminué par des souffrances qui le font « gémir comme une jeune fille » ⁴⁵. Objet facilement reconnaissable, même des plus hauts gradins d'un théâtre antique, et induisant une position allongée ou assise pour l'acteur jouant Héraclès, le lit traduit visuellement la dégradation subie par le héros d'une manière peut-être plus évidente que la tunique, dont la représentation dans ses détails posait sans doute plus de difficultés. Ce spectacle pathétique d'un Héraclès qui frise parfois le grotesque ⁴⁶, mais se trouve soudainement grandi par la révélation finale du sens des oracles et son acceptation de la supériorité du savoir divin, fait du héros une figure

42. *Trach.*, 240-241 et 478.

43. *Trach.*, 511-512 « ἤλθε παλίντονα Θήδας / τόξα καὶ λόγχης ῥόπαλόν τε τινάσσον ».

44. Voir Dionysos s'appropriant les attributs d'Héraclès, peau de lion et massue, dans les *Grenouilles*, 45-48. Un grand nombre de vases illustre la façon dont les peintres se servent d'accessoires permettant d'identifier immédiatement le personnage (voir par exemple le vase de Pronomos).

45. *Trach.*, 1070-1075.

46. Voir par exemple v. 1107-1111 : Héraclès se targue de pouvoir aller, même hors d'état de marcher, « corriger » Déjanire...

beaucoup plus nuancée que ne l'ont voulu lire certains critiques.

Les pertes immenses infligées au corpus des tragédies et les lacunes de la datation ne permettent pas de dire de Sophocle et d'Euripide, qui aurait le premier introduit dans l'espace de l'*orchestra* le lit comme soutien des héros souffrants. Nous pouvons seulement affirmer qu'Euripide a utilisé ce dispositif scénique de manière récurrente dans les pièces que l'on peut dater grossièrement de la décennie 438-428. On peut constater par ailleurs qu'il a parallèlement intégré à son théâtre une connaissance des écrits de la *Collection hippocratique* qui lui fit rechercher un réalisme et une précision médicale sans pareils. Pour ce qui est des drames que nous avons aujourd'hui, Alceste quittant la vie pour préserver celle de son mari ⁴⁷, Phèdre mourant d'un amour honteux ⁴⁸, Hippolyte apporté sur la scène les membres brisés ⁴⁹, et Oreste délirant sous l'aiguillon des Erinyes ⁵⁰, sont tous représentés à un moment ou à un autre de l'action étendus sur des lits. Dans chaque cas, une ou plusieurs

47. EURIPIDE, *Alceste*, 266-267 :

Μέθετε μέθετε μ' ἤδη.
Κλίνετ', οὐ σθένω πόνειν.
Lâchez-moi, lâchez-moi désormais.
Couchez-moi, je ne tiens plus sur mes pieds.

48. EURIPIDE, *Hippolyte*, 178-180 :

Τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὅδ' αἰθήρ,
ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾷς
δέμνια κοίτης.
Voici pour toi la lumière, voici l'éther brillant,
voici maintenant hors du palais
la couche de ton lit malade.

49. EURIPIDE, *Hippolyte*, 1370-1373 :

αἰαῖ αἰαῖ
καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει
μέθετέ με, τέλανε
καί μοι θάνατος Παιὼν ἔλθοι.
Hélas, hélas !
La revoici la douleur, la douleur vient sur moi,
lâchez-moi, malheureux,
et que vienne à moi la mort qui guérit !

50. EURIPIDE, *Oreste*, 34-37 :

Ἐντεῦθεν ἀγρία συνταχεὶς νόσῳ νοσεῖ
τλήμων Ὀρέστης ὅδε πεσὼν τ' ἐν δαμνίῳ
κεῖται, τὸ μητρὸς δ' αἵμα νιν προχέλατ' ἔ
μανίαςιν.
De là vient que, consumé par un mal sauvage, il est malade,
le malheureux Oreste que voici, et tombé sur sa couche,

références à un lit ou au fait que le héros adopte une position allongée laissent en effet supposer que la scène était représentée conformément à ce que les personnages disent.

Comme dans le cas d'Héraclès, cette situation peut induire un effet d'attente lié à l'incertitude de l'état du héros : dans le prologue d'*Oreste*, Electre puis Hélène viennent se pencher sur le corps immobile de leur parent ⁵¹ ; les choreutes effectuent ensuite la *parodos* en exécutant une danse hésitante et en s'exhortant mutuellement au silence ⁵². L'attention se fixe sur le héros étendu, et tous attendent son réveil.

Le second effet de ce tableau, où le lit devient comme le raccourci visuel de la douleur et de la souffrance, est qu'il permet de caractériser d'emblée les personnages comme des victimes, impuissantes et sans défense, et de ce fait à même de susciter la sympathie des spectateurs. Dans *Hippolyte*, le chœur de servantes entre en s'interrogeant sur les causes de la maladie de leur maîtresse et insiste sur la gravité de ses symptômes ⁵³. Dans *Oreste*, les états changeants du héros sont décrits avec une précision que l'on pourrait qualifier de clinique : « On voit d'abord Oreste s'asseoir dans son lit, puis se recoucher, pour s'asseoir de nouveau en posant, cette fois, les pieds par terre ; c'est alors qu'une crise de folie le fait bondir hors de sa couche, échapper à l'emprise d'Electre qui essaie de le retenir, mimer l'archer qui tire sur les Erinyes, puis s'arrêter brusquement, tout haletant, pour découvrir avec étonnement, en reprenant ses esprits, qu'il a bondi loin de sa couche et que sa sœur pleure en se voilant la tête devant l'horreur du spectacle ⁵⁴ ». De plus, le lit implique à chaque fois la présence d'un ou de plusieurs personnages qui s'apitoient sur le héros et en prennent soin – la vieille nourrice au chevet de Phèdre, Thésée auprès d'Hippolyte, Electre aux côtés d'Oreste, et l'ensemble de la maisonnée qui entoure Alceste – personnages jouant le rôle de relais et invitant les spectateurs à adopter les mêmes sentiments bienveillants à leur égard.

Or cette caractérisation des héros, alités et souffrants, n'est pas anodine dans la mesure où certains de ces personnages sont

*il gît ; le sang d'une mère l'agite
de spasmes de folie.*

51. *Ibid.*, 80-125.

52. *Ibid.*, 136-139.

53. *Hipp.*, 129-169.

54. J. JOUANNA, *Ibid.*, p. 125.

précisément coupables de grands crimes, et ne semblent pas pouvoir *a priori* attirer la sympathie du public : Oreste vient de commettre un matricide, Phèdre est en proie à un amour incestueux. Hippolyte est pour sa part innocent du crime dont il est accusé, le viol de Phèdre, mais depuis le début du drame il apparaît comme un homme coupable d'*hybris* et plein de mépris pour le culte de Cypris. La présence du lit qui soutient leur corps défaillant, contribue à témoigner visuellement de leurs maux et à plaider pour leur condition de victimes.

Dans au moins deux autres pièces datant plausiblement de la même époque, aux alentours de 430, Euripide semble avoir employé ce même dispositif scénique à des fins relativement semblables : *Sthénébée* et *Bellérophon*, dont nous n'avons aujourd'hui que quelques fragments. La première pièce présente de grandes similitudes avec l'*Hippolyte* : comme Phèdre, Sthénébée cédait à un amour adultère en s'éprenant de Bellérophon. Essuyant un refus de la part du héros au cheval ailé, elle l'accusait de viol, et demandait sa mort à son époux. Après que celui-ci exilait Bellérophon par crainte de le tuer lui-même, Sthénébée apparaissait sur la scène, chancelante, désespérée par le départ de Bellérophon et prise de remords, s'appuyant alors peut-être sur un lit ⁵⁵. À la fin de la pièce, Sthénébée mourrait et son cadavre était rapporté sur un lit funèbre et remis à son époux, comme le corps de Néoptolème à son grand-père Pelée dans *Andromaque* ⁵⁶. Dans la seconde pièce, que les critiques situent entre 430 et 425, Bellérophon lui-même, après sa chute du haut du ciel, était vraisemblablement amené dans l'*orchestra* sur un lit, et se repentait dans une ultime tirade d'avoir mis en cause l'existence des dieux ⁵⁷.

55. Voir notice de *Sthénébée* (F. JOUAN, H. VAN LOOY, *Euripide. Tragédies, Fragments de Sthénébée à Chrysippos*, tome VIII, 3^e partie, CUF, 2002) p. 11 : « le premier épisode donnait le rôle principal à Sthénébée, bouleversée par le remors d'avoir provoqué sa perte. La nourrice, en réponse aux questions du chœur, décrivait les effets de la passion de sa maîtresse et sa propre impuissance à la reconforter (fr.2, 3 et 4). La reine devait apparaître elle-même, comme Phèdre dans *Hippolyte*, et témoigner par son comportement de sa douleur et de son délire. »

56. EURIPIDE. *Andromaque*, v. 1166-1172 ; *Sthénébée*, fr. 671 Kn : Προϊτος dit du corps de sa femme, κομίζετ' εἴσω τήνδε. À rapprocher de *Hippol.* 1265 : κομίζετ' αὐτόν ; et de *Alc.* 1064-1065 : κόμισε (...) ἐξ Ἰωννῶν τήνδε ; *Bellérophon*, fr. 310 Kn. Κομίζετ' εἴσω τήνδε τὸν δολοφόνον.

57. Voir la notice du *Bellérophon*, dans F. JOUAN, H. VAN LOOY, *Euripide, Tragédies, Fragments de Bellérophon à Protésilas*, tome VIII, 2^e partie, CUF, 2000, p. 1-21.

Le héros atteint dans son corps semble presque pouvoir constituer une catégorie de personnages euripidéens. Davantage peut-être que chez les autres poètes, la souffrance humaine s'exprime en termes physiques. L'espace ouvert de l'*orchestra* se resserre autour de l'espace individuel et le corps des personnages acquiert une présence et une étendue sans précédent. Le lit apparaît sur la scène, avec, pour justifier ce transfert de l'intérieur vers l'extérieur, des motifs dramatiques assez minces, qui laissent deviner qu'il s'agit avant tout d'un choix dramaturgique⁵⁸. L'intrigue de chambre n'est alors plus très loin : il est en effet une tragédie qui met en scène le lit comme un objet central qui incarne à lui seul toutes les thématiques majeures du drame, l'*Hippolyte* d'Euripide.

Le conflit tragique à l'œuvre dans l'*Hippolyte* invite à regarder à deux fois les significations dramatiques et symboliques du lit ou des lits, qui, d'après les indices décelables dans le texte, se trouvaient probablement présents dans l'espace scénique pendant la majeure partie de l'action.

En effet, si l'on suppose qu'un premier lit était apporté dans l'*orchestra* par des serviteurs, quand Phèdre entre en scène au vers 170, et qu'il en est sorti, alors qu'elle-même quitte définitivement l'espace scénique au vers 731 (rien ne laisse supposer ou ne justifie qu'il puisse être enlevé avant⁵⁹) ; qu'un second lit était utilisé pour exhiber son cadavre au regard des personnages et du public des vers 811 à 1101 ; enfin, qu'un troisième lit apparaissait pour soutenir Hippolyte incapable de se tenir debout, depuis son entrée au vers 1370 jusqu'à la fin du drame ;

58. Phèdre désire prendre l'air, sans avoir la force de se tenir debout (*Hipp.*, 181-182) ; Oreste ne trouve de refuge chez aucun habitant d'Argos (*Oreste* 46-48) ; Alceste veut voir la clarté du jour une dernière fois (*Alc.*, 204-209).

59. C'est aussi l'avis de J. JOUANNA, *Ibid.* p. 124 : « les indications contenues dans le texte, au moment de l'apparition de Phèdre, sont claires : Phèdre apparaît aux spectateurs couchés sur un lit vraisemblablement roulé ou porté hors du palais par les servantes et demande à la nourrice de l'asseoir dans son lit (v. 179 et 198). (...) Le vers d'Euripide (v. 199) « je sens brisées les articulations de mes pauvres membres » devient chez Racine (v. 156) « et mes genoux tremblants se dérobent sous moi ». Mais le jeu de scène est tout différent. Le vers chez Euripide justifie l'impossibilité pour Phèdre de se redresser seule dans son lit. Chez Racine, il justifie l'impossibilité pour Phèdre de rester debout (...) Tout l'aspect clinique de la scène euripidienne a été supprimé par Racine. L'opposition entre ces deux mises en scène fait ressortir le réalisme du théâtre euripidéen qui n'hésitait pas à montrer un malade alité. »

alors nous ne pouvons que constater qu'un lit figure dans l'*orchestra* pendant la majeure partie de la pièce.

De plus, la présence de cet objet est soulignée par des allusions récurrentes de la part des personnages et du chœur. Le lit de malade de Phèdre et son lit conjugal se partagent ces références et sont décrits en des termes rigoureusement semblables, le poète jouant sur la polysémie des termes utilisés pour nommer le lit ⁶⁰. Quand le chœur annonce dès son entrée que Phèdre est victime d'une maladie mystérieuse qui la retient au lit, ses propos sont caractérisés par des effets de double sens :

ὅθεν μοι
πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας
τειρομέναν νοσερᾷ κοίτῃ δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, (...) (*Hippolyte* 129-132)

*C'est de là
que me viennent les premières rumeurs au sujet de ma maîtresse :
épuisée sur son lit malade elle garde son corps
à l'intérieur de la maison...*

Si Phèdre reste à l'intérieur du palais, c'est qu'elle est « épuisée sur son lit malade » ou bien encore, comme le permet le double emploi du datif, locatif et instrumental, qu'elle est « épuisée par son lit malade », lit souffrant de l'absence de Thésée, et perverti par le désir incestueux.

Apparue dès le prologue de la pièce, Aphrodite tire les ficelles du drame et place, en déesse de l'amour qu'elle est, le lit au centre de l'action. Pour manifester sa grandeur et plier les mortels à son joug, elle s'en prend au mariage de Phèdre et à la chasteté d'Hippolyte. Le lit sur la scène est tour à tour le symbole de leur souffrance, causée pour tous les deux par un problème conjugal : l'usage régulier de l'objet est en effet doublement entravé par l'inceste désiré par Phèdre et le refus de l'union matrimoniale exprimé par Hippolyte. Le lit est donc symboliquement au cœur de l'intrigue, et par ailleurs, son utilisation scénique parallèle, au début et à la fin du drame, suggère ironiquement la communauté du destin de Phèdre et d'Hippolyte, quand bien même ils meurent l'un par l'autre. L'utilisation du lit crée un lien visuel entre ces deux personnages qui ne se rencontrent pas, qui meurent l'un à cause de l'autre,

60. Le lit de malade : v. 131, 159-160, 179-180 ; le lit conjugal : v. 155, 860, 885, 944, 1010, 1044, 1266. Il y a également une allusion à la couche d'Hippolyte, convoitée par les jeunes filles de Trézène, v. 1141.

et partagent néanmoins la même condition tragique. Sur leurs lits respectifs, ils gisent tous deux en gémissant, et demandent à leur protecteur de leur couvrir le visage, de honte et de douleur :

Μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε · κατ' ὅσων δάκρυ μοι βαίνει,
καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται. (*Ibid.* 243-246)

*Mère, de nouveau cache-moi la tête,
Car je rougis de ce que j'ai dit.
Cache-moi : de mes yeux viennent des larmes,
et mon regard ne peut se détourner de la honte.*

κεκαρτέρηται τᾶμ' ὄλωλα γάρ, πάτερ.
κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις. (*Ibid.* 1458-1459)
*Ma force est consumée : je suis mort, père.
Cache mon visage, au plus vite, avec mes vêtements.*

Ainsi, le poète suggère subtilement, par le biais d'effets visuels fondés sur la présence commune d'un objet et la répétition d'une gestuelle, la parenté de la destinée des héros opposants, comme Sophocle faisait se rejoindre dans la mort Déjanire et Héraclès, dans un drame semblablement dominé par la puissance de Cypris. Après le prologue de l'*Hippolyte*, la déesse a quitté la scène, mais les lits qui l'envahissent ensuite sont comme la trace de son apparition, les signes emblématiques qui sont les relais de son pouvoir et les indices de son emprise sur les personnages.

Nous ne pouvons évidemment pas savoir si un seul lit, présent sur la scène depuis le début jusqu'à la fin, servait aux trois usages successifs que nous avons détaillés. Apporté sur la scène lors de l'entrée de Phèdre, il pouvait y rester, pour recevoir Phèdre encore vivante, puis son cadavre porté hors de la *skénè* par des serviteurs, puis après que celui-ci eut été ramené dans le bâtiment de scène, pour supporter enfin le corps déchiré d'Hippolyte. Nul moyen de le savoir, mais c'eût été assurément un moyen intéressant de suggérer ironiquement la similitude de leurs destins que de les voir se succéder sur le même lit.

Euripide semble donc avoir introduit le lit dans l'espace scénique de manière récurrente. Or, coïncidence fortuite ou délibérée, il fut lui-même représenté par Aristophane sur un lit dans les *Acharniens*, pièce créée en 425. Le poète comique se moque dans cette scène de sa collection de haillons et d'objets

sordides prétendument caractéristiques de ses mises en scène, et Dicéopolis commence par interpeller le poète ainsi :

Ἀναβάδην ποιεῖς,
ἔξ' ὄν καταβάδην. Οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.
'Ατὰρ τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
ἐσθλῆν' ἐλαινῆν; Οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς. (*Acharniens*, 410-413)

*Tu composes les pieds en l'air,
Quand tu pourrais les avoir à terre. Pas étonnant que tu fasses
des boiteux !
Mais pourquoi portes-tu les haillons de la tragédie,
misérable parure ? Pas étonnant que tu fasses des mendiants !*

Dans cette représentation du poète, on peut repérer la tendance à faire de la vie de l'auteur une émanation des traits caractéristiques de son œuvre ⁶¹. Comme certains de ses personnages, Euripide entre en scène sur l'eccyclème ⁶². Comme eux, il est vêtu de haillons. Si on poursuit le portrait parallèle, on peut se demander si les personnages qui vivent « les pieds en l'air » sont non seulement les boiteux représentés dans les drames d'Euripide (Télèphe, Bellérophon, Philoctète) mais également les malades et les mourants qu'il a mis en scène à plusieurs reprises allongés sur des lits ⁶³. Aristophane prendrait-il alors pour cible l'audace d'un dramaturge qui aurait conféré à un objet quotidien une place et un rôle innovants et provocateurs ? La scène se poursuit d'ailleurs avec une critique des objets ridicules qu'Euripide utiliserait dans ses tragédies : hardes de mendiant, petits récipients de cuisine et vieilles épluchures... Aristophane semble dénoncer l'emploi d'accessoires tout juste dignes de figurer dans une comédie, et apporter ainsi des arguments à ceux qui font d'Euripide un piètre successeur d'Eschyle et de Sophocle. Il faut prendre en compte l'exagération comique à l'œuvre dans cette scène, mais on y parle indiscutablement de ce qu'est la tragédie et des rapports qu'elle entretient avec son genre rival, la comédie ; le discours critique implicite prend appui sur les objets théâtraux employés, mais il est, hélas, bien difficile à reconstruire.

61. Cf ARISTOPHANE, *Thesm.*, 146-175.

62. *Ach.* 406-409.

63. Cf C.W. DEARDEN, *The stage of Aristophanes*, London 1976, p. 59 : « Some scholars have not failed to note the resemblances to the scene in Euripides' *Hippolytus* 178 ff., where Phaedra is wheeled out for the sake of her health ».

À l'issue de cette étude sur le lit, nous pouvons affirmer que dans une partie de leurs tragédies, les poètes du v^e siècle se sont appropriés cet objet, qu'ils n'ont, semble-t-il, trouvé ni indigne de l'art théâtral dont ils étaient les représentants les plus appréciés, ni dénué d'intérêt dramatique et scénique. Il est en effet peu d'objets qui ont pu se prêter à des usages aussi variés : le lit se situe à un carrefour de pratiques et de significations qui lui confèrent polyvalence et polysémie. Il est le symbole d'une des relations les plus importantes qui fondent l'*oikos*, le lien conjugal ; il est aussi un objet dévolu à la vie du corps, le compagnon des héros dans la maladie et la mort. Les tragiques évoquent par son biais des unions conjugales anormales ainsi que la puissance destructrice de Cypris. En plaçant le lit sur la scène, ils s'en servent de surcroît comme un « auxiliaire optique », permettant de montrer et non plus seulement de dire la souffrance physique des héros. L'art de Sophocle et d'Euripide progresse vers une incarnation de plus en plus tangible des personnages, vers le développement d'un langage des corps à l'expressivité renouvelée.

Rares sont les objets qui peuvent prétendre à un tel potentiel dramatique et scénique dans le théâtre grec antique, comme dans celui d'autres époques et d'autres lieux. Un metteur en scène français du xx^e siècle, Antoine Vitez, a compris et exploité le caractère protéiforme de l'objet, ainsi que son importance dramatique et symbolique dans la tragédie des Atrides. Dans sa troisième mise en scène de l'*Electre* de Sophocle ⁶⁴, le lit trône au centre de la scène et offre d'abord un refuge à Electre. Il devient ensuite le lieu de l'affrontement de la mère et de la fille, puis le lit funèbre sur lequel Oreste jette le corps de Clytemnestre, qu'il voile à l'aide d'un drap fait linceul. La dernière scène du drame voit ce lit renversé, maculé de sang, abandonné au milieu de la scène vide, image de destruction domestique superbe et terrifiante.

Malgré leurs moyens limités et en dépit du poids des conventions, les dramaturges anciens ont très certainement pu tirer des objets des effets comparables, qu'il vaut la peine de restituer pour tenter d'accéder à une compréhension plus entière de la tragédie grecque comme événement théâtral.

Anne-Sophie NOEL

64. A. VITEZ, *Electre* (1986), filmé par Hugo Santiago, INA, cassette VHS diffusée par l'ADAV, 41, rue des Envierges, 75020 Paris.