

Pierre Pachet

Les Femmes de Trachis : drame et poésie

La tragédie de Sophocle *Les Femmes de Trachis* opère des renversements éclatants, accablants : Héraclès, héros viril par excellence, y apparaît pleurant comme une jeune fille ou une femme; Déjanire son épouse, au nom parlant (« la déchirée d'hommes »), aimante et soumise, tue son mari sans l'avoir voulu en lui faisant revêtir la tunique du Centaure; Héraclès impose à son fils Hyllos deux devoirs paradoxaux : tuer son père pour mettre fin à ses souffrances, et épouser la rivale de sa propre mère, Iole, concubine d'Héraclès. Ces événements accomplissent les oracles, énoncés obscurs qui révèlent trop tard leur signification; et les personnages qui, soumis à ces bouleversements, tentent de réagir raisonnablement, la folie les guette au sein même de leur désir de sagesse. Les quelque mille vers du texte grec, c'est d'abord un dialogue entre des acteurs : on verra comment le récit, l'argumentation, l'affrontement des paroles antagonistes au nom du bon sens ne cessent de susciter diverses formes de la folie, qui rend impossible l'échange des paroles. Mais la tragédie comprend aussi cinq parties chorales, une *parodos* (entrée des choristes) et trois ou quatre *stasima* (une fois que le chœur des femmes de Trachis est installé), morceaux lyriques qui divisent le texte et la représentation en un prologue, quatre épisodes, et un exode. Ces morceaux, dont on sait mal comment ils étaient récités ou chantés, avec quel accompagnement de musique et de danse, on peut les lire, en particulier grâce au travail des spécialistes de métrique grecque : Alphonse Dain, par exemple. Les lisant, on peut je crois voir comment ils sont construits et apprécier la façon dont, par un système d'échos internes, ils donnent à la tragédie son unité : dans le texte, quand il est représenté sur la scène de l'imagination, se répondent les mots, les expressions, les noms des dieux et leurs actions, les modifications des matières et des sentiments. C'est par les chants du chœur que la pièce se mue tout entière en poésie tragique. Sans prétendre renouveler l'interprétation de Sophocle, je voudrais montrer comment l'action des dieux, acculant les personnages à une folie insaisissable et non localisée, apparie des éléments d'abord hétérogènes. Liaison poétique : surprenante, mettant l'humain en relation intime avec le non-humain, plaçant dans le langage l'espoir d'un éclaircissement.

1. *Le bon sens hanté par la folie*

C'est « la tragédie de la différence homme-femme » (C. M. Bowra) : la discorde des deux époux, Héraclès et Déjanire, qui se rencontrent si peu qu'ils étaient — et devraient continuer à être — joués par le même acteur, y est à son comble. Plus généralement, toutes les différences qui constituent l'humain y sont successivement affirmées et renversées. Différence entre l'homme et la bête : le héros qui a vaincu les monstres, Héraclès, est vaincu par l'action posthume de l'un d'entre eux, Nessus, et se met lui-même dans son agonie finale à « mugir » comme un animal sacrifié, investi dans son corps héroïque par la bestialité qu'il a passée sa vie à côtoyer (ce thème est d'une sagesse dumézilienne). Différence du parent et de l'enfant, quand Hyllus est confronté à l'impossibilité de respecter les personnes et les ordres de ses parents désunis. Différence entre l'épouse légitime et la concubine passagère : Iole la belle captive, le personnage muet dont la venue provoque le désastre, n'est à tout prendre que Déjanire elle-même ressuscitée dans sa jeunesse. Au vers 25, Déjanire raconte comment Héraclès l'a délivrée d'un autre prétendant, Achélôos le fleuve-taureau : « Je craignais que ma beauté en douleur un jour ne se tourne. » Au vers 465, Lichas prend pitié d'Iole, « parce que sa beauté a détruit sa vie ». Première indication d'un système d'échos. Ce sont enfin les institutions les plus fondamentales de la vie humaine, le mariage et le sacrifice, qui sont chacune pervertie et renversée, ainsi que leur rapport même. Le sacrifice « tourne mal », comme l'a expliqué René Girard, il faillit à sa mission médiatrice quand Héraclès fou de douleur se saisit de Lichas et le massacre, au moment religieux où il devait sacrifier des victimes animales toutes prêtes. Quant au mariage, Ch. Segal a montré comment sa fonction de médiation entre le foyer et le monde extérieur, entre la sexualité impétueuse et le devoir de paternité, se voyait mise en échec deux fois : par le poison confié par Nessus à Déjanire, ce mixte de sang et de venin qu'elle garde au plus intime de sa maison, et par la venue d'Iole.

Mais la folie ? Elle n'est pas seulement ce par quoi l'autre se distingue, ou ce qui en soi-même se lève et fait peur, le « torrent boueux » qui s'imposait à Io dans le *Prométhée enchaîné*. Elle est aussi, concurrentement, la catégorie de langage qui sert à repousser autrui, en le menaçant, aux frontières de la communauté humaine : « Tu es fou ? » Parole par laquelle est exorcisée la terreur qui rôde, et qu'on cherche à faire coller à la peau d'autrui. Tu es fou : tu manifestes ce qui entre nous n'a pas droit à la parole, ce qui n'est permis qu'à un fou ; et du même coup ce « tu es fou » propose évidemment une rectification : « tu n'es pas fou, donc tu peux continuer à... » Dans *Les Trachiniennes*, cette folie-argument, cette folie circulante joue un rôle discret mais majeur, comme le signe de ce que la parole ne parvient pas à contrôler : le *matèn*, le « pour rien », le *matàion*, ce nom grec de l'absurde. Un messenger anonyme et le trop zélé Lichas s'affrontent. Ce dernier, craignant d'en dire trop, se contraint à mentir ; contre-interrogé par l'autre témoin, il essaie de le récuser : « Je m'en vais ; j'ai été bien fou de t'écouter si longtemps... Parler avec un fou, ce n'est pas le fait d'un homme sensé » (M. Blanchot : « Quand nous disons : c'est folie ou, plus gravement, il est fou, le dire est déjà folie »). Le débat avec le menteur ne peut aboutir : pour le dénouer, Déjanire proteste de sa tolérance. Instruite par son expérience (le Centaure s'était attaqué à elle *matàiais chersin*, « avec des mains égarées »), elle sait que c'est folie de résister à la folie

de l'amour : « Qui veut, comme un boxeur, en venir aux mains avec Éros n'est pas dans son bon sens » et « si je m'en prends à l'homme qui est mon époux au moment où il est saisi de cette folie, c'est moi qui délire tout à fait ». Or cette lucidité souvent réaffirmée ne fait qu'anticiper, par l'ironie tragique, l'absurdité de ce qu'elle ne se retient pas d'entreprendre. Elle expose son plan, consistant à utiliser le philtre magique légué par le Centaure, avec cette précaution inutile : « ... si à ton avis je ne fais rien là d'absurde » (*mataion*). Dire est décidément pour rien : « Mais, comme je l'ai dit, il n'est pas convenable qu'une femme qui raisonne bien s'indigne. » Et l'absurdité ne cessera pas de suivre les personnages, acteurs et témoins ensemble : les femmes de Trachis qui entendent le gémissement de mort du suicide de Déjanire (*egô mataios*); la nourrice qui a assisté, en se cachant, à ses derniers moments (*ô mataia*); Hyllos qui face au cadavre de sa mère, se retrouve avec son absurde accusation (*mataiôs aitia*); et quiconque enfin, devant les événements qui se sont produits, persiste à compter absurdement sur l'avenir (*logizetai mataios*). Mais c'est aussi, dans la deuxième partie de ce « diptyque » qu'est la tragédie, lorsque Déjanire disparue, Héraclès agonisant est porté sur la scène, entre lui et Hyllos que l'imputation de folie se remet à tourner. « Tu te tortures en vain » (*algeis matèn*), dit le fils; « je ne comprends rien à tes arguments entortillés » (*poikilleis*), répond Héraclès, retrouvant là le langage naguère utilisé par Lichas au plus fort de son mensonge (*poikilas echeis*). Héraclès voit à présent que c'est pour rien (*matèn*) qu'Alcmène s'est unie à Zeus pour l'engendrer. Les derniers échanges de paroles voient revenir la sinistre imputation de folie. Hyllos : « Perdre son sang-froid devant un fou, sans doute c'est mal... Qui pourrait décider ainsi, sauf si un démon l'égare?... Tu vas parler comme un fou, il me semble. » Efforts désespérés pour enfermer dans un seul corps, celui d'Héraclès, le mal errant (*phoitada noson*) dont la contagion n'a cessé d'unir les acteurs.

2. Contagion des mots et composition du texte

Dans son essai sur la pièce, Jan Kott parle justement de « circulation des poisons », et va jusqu'à tracer un diagramme fléché qui rendrait compte des relations d'intoxication mutuelle unissant les quatre principaux personnages. Sur un autre plan, on peut essayer de souligner certains rapports de répétition ou d'assonance qui, surtout dans les parties chorales, assujettissent les personnages à la substance textuelle dans laquelle ils sont pris.

Iole, par exemple. La jeune et belle captive, présente un instant sur la scène mais qui ne parle pas, est avant tout un nom, et peut-être seulement une appellation à faire résonner (« On l'appelait Iole », « tu disais qu'elle se nommait Iole? », « c'est Iole que tu désignais? » — telles sont les trois seules mentions de son nom). Avec quoi résonne-t-elle? Avec ce qui est changeant, miroitant, clignotant (*aiolos*) : sous cette épithète qui contient son nom, on reconnaît d'abord, dans les paroles inaugurales de Déjanire puis dans le troisième stasimon, le dragon-fléuve monstrueux qui voulait l'épouser (*aiolos drakôn*); et ensuite, deux fois mentionnée dans le chant circulaire de la parodos, la nuit étoilée (*aiola nux*) qui donne naissance au Soleil puis l'éteint, la nuit scintillante dont la beauté ne peut être retenue, pas plus que la joie ou la peine, ou la ronde incessante des étoiles de l'Ourse.

Iole résonne aussi avec la flèche empennée (*komètèn ion*) avec laquelle Héraclès a tué Nessus entreprenant de violer Déjanire; et cette flèche à son tour était teinte du venin (*ios*) de l'hydre de Lerne, en une alchimie de sang, de bave (et dans d'autres versions de la légende, de sperme) dont les effets sont maintes fois décrits, jusqu'à la torture finale du héros. Sans oublier le brin de laine de brebis (*oios*) dont Déjanire s'est servie pour essayer la mixture empoisonnée. Le nom d'Iole était donné par la légende; le texte de Sophocle lui donne la répercussion souhaitée.

C'est aussi dans la parodos que se trouve une expression caractéristique, et destinée à trouver des échos. « Car ne persiste ni la nuit / Étoilée, pour les mortels, ni les malheurs ni la félicité / Mais en un instant cela s'en est allé » (*aphar bebake*). Expression d'une étrange simplicité, rapide, cruelle presque. Or la voici revenir dans le premier stasimon : cette fois-ci, c'est la puissance de Cypris Aphrodite que les femmes célèbrent non sans terreur, évoquant le combat des deux gigantesques prétendants, Achelôos et Héraclès, pour emporter la passive Déjanire : « Le regard de la vierge qu'on se dispute / Attend l'issue, pitoyable; / Et voici que loin de sa mère en un instant elle s'en est allée » (*aphar bebake*). D'un poème choral à l'autre, traversant la matière purement dramatique de la pièce, s'affirme la valeur cosmique et quasi intemporelle de ce moment décisif. Ainsi alerté, on remarquera au début du troisième stasimon le même adverbe poétique *aphar*, « en un instant » : « Voyez, jeunes filles, comment en un instant est venue nous rejoindre / La parole guidée par les dieux / De l'antique providence. » A quoi répond, dans un passage choral ultérieur, lorsque le chœur apprend le suicide de Déjanire, un ultime *aphar* : « ... que je n'aille pas / simplement en voyant / l'enfant vaillant de Zeus / mourir en un instant. » Et la nourrice, qui vient raconter la mort de Déjanire, commence par en résumer la nouvelle de la façon la plus brutale, faisant écho à l'expression de la rapidité du Destin : *Bebèke Dèianeira*, « elle s'en est allée, Déjanire, pour le dernier / de tous ses voyages... ».

Dans sa remarquable traduction des *Women of Trachis*, Ezra Pound fait un sort à un vers qui n'avait jusqu'à lui pas suscité d'attention particulière. Héraclès a appris toute la vérité; il voit à présent à quel point les oracles se réalisent. Traduction de P. Mazon : « Eh bien donc! puisque ces oracles se réalisent clairement... » (*lampra sumbainei*). Pound :

« Come at it that way, my boy, what

SPLENDOUR,

IT ALL COHERES. »

Avec ce commentaire : « ceci est la phrase clé, pour laquelle la pièce existe. »

L'examen attentif de la pièce justifie une telle insistance. D'abord parce que cette phrase correspond à celle par laquelle Déjanire, juste après la parodos, constatait la « concordance » (*sumbainei*) des oracles avec ce qu'elle venait d'apprendre; mais surtout parce que *sumbainei* et *lampra* relèvent de lignées omniprésentes dans le texte. Le premier, composé de *bainein*, « aller » (auquel se rattache le *bebake* relevé plus haut), scande toutes les mentions de l'universel mouvement d'allée et venue qui gouverne aussi les vies humaines; le second se rattache à l'alternance d'ombre et de lumière, de nuit et de soleil qui partage la pièce (Jan Kott suggère que c'est en lisant *Les Trachiniennes* que Racine a sans doute donné à *Phèdre* son caractère).

Le passage qui justifie le mieux de telles considérations sur l'unité du texte est

sans doute le troisième stasimon, dans lequel viennent se croiser nombre des fils de sens et de son qui courent à travers la pièce. Il vaut la peine d'étudier de près sa composition.

Tel que les éditeurs en ont reconstitué la disposition à partir du compte des mètres, le chant se présente en 4 strophes réparties en deux groupes appariés (strophe-antistrophe), selon le schéma suivant :

6 + 3 vers (str. 1)	8 + 2 vers (str. 2)
6 + 3 vers (ant. 1)	8 + 2 vers (ant. 2)

Le thème traité, qui assure l'unité, est celui du dévoilement de la vérité des oracles : les dieux mènent tout. Ainsi le premier vers (« Voyez, jeunes filles, de quelle façon... ») est-il lié au dernier (« Et Cypris qui s'y prête se fait voir clairement comme l'auteur de tout cela »). Ce dernier vers annonce évidemment le dernier vers de la pièce (« Et dans tout cela, rien qui ne soit Zeus »). Cypris est ici qualifiée de *praktôr*, « auteur », épithète qui, lorsqu'elle était déjà apparue, qualifiait Zeus, et selon une syntaxe identique (*Zeus otou praktôr phanèi*). Cypris ici ne contredit pas Zeus; elle est... sa fille.

De plus, le vers final du chœur le boucle aussi par une antithèse : là où le chœur commençait en rappelant la parole (*toupos*) antique des oracles, il se termine sur Cypris qui « sans un mot (*anaudos*) se fait voir... ».

Le vers final accentue surtout, en le redoublant, le verbe même de l'apparaître : *phanèra tønd'ephanè praktôr*. Il renvoie donc, en les reprenant, au « spectre » de l'Hydre dans la première antistrophe (*phasmati*), ainsi qu'au dernier vers de la seconde strophe : « Et le Destin qui s'avance rend visible (*prophainei*) le grand malheur que la ruse a provoqué. » Ce dernier rapport, à son tour, est de ceux qui donnent sa forme et son sens au poème : la deuxième strophe et la deuxième antistrophe « riment », peut-on dire, non seulement par l'identité de leur structure métrique, mais par les deux vers qui les closent, et qui ont même construction : *A d'erchomena Moira* / *A d'amphipolos Kupris* (« Et le Destin qui s'avance » / « Et Cypris qui s'y prête »). Le Destin (*Moira*) qui répartit les lots n'est pas une figure, il n'est plutôt que la préfiguration de ce qui pour finir est nommé Cypris Aphrodite.

Comme les deux dernières strophes sont unies dans leur syntaxe, ainsi les deux premières : la même question figure dans l'une et dans l'autre. « Car celui qui ne voit / plus, comment pourrait-il... » (*pôs gar an*) et « comment pourrait-il voir... » (*pôs od'an*). Mais on remarque aussi comment d'un vers à l'autre la formulation de la question s'est renversée, assurant d'autant plus leur liaison par leur symétrie, celle du non-voir et du voir. Ainsi encore le *thanôn* de la première strophe (« une fois mort ») est-il repris dans le *thanatos* de l'antistrophe (« le venin... / qu'a engendré la mort »). La question sur la vue (*pôs... idoi*) de l'antistrophe, l'auditeur-lecteur sent aussi comment elle développe le vers inaugural du chœur : « Voyez... » (*Id'...*), par la reprise du même verbe. Quant au verbe du premier vers, *prosemeixen* (*prosemeixen apha* : « en un instant est venue nous rejoindre / la parole... »), il est à son tour présent dans l'antistrophe par l'adverbe apparenté *ammiga* (« L'Hydre, se joignant à lui, le tourmente... »).

Solidarité générale du poème, unité de chacun des deux couples de strophes, c'est ce que devait faire apparaître l'examen attentif du détail du texte, du choix des mots et de leur position. Logiquement, on s'attend à autant de précision et

de cohérence dans chacune des strophes prise isolément, et l'on n'est pas déçu. Dans la première, *teleomènos* (« l'accomplissement des mois ») rime avec *telein* (« s'accomplirait la rémission »); *anadochan ponôn* (« la rémission des souffrances ») avec *epiponôn latreian* (« la souffrance du servage »); et l'expression *eti pot'eti* (« celui qui n'y voit plus comment pourrait-il encore... ») est elle-même redoublée.

Dans la première antistrophe, nous frappe d'abord le rapport entre la forte expression du premier vers, *Kentaourou phonia nephela* (« le nuage meurtrier du Centaure »), et celle du dernier, *phonia doliomutha kentr'* (« l'aiguille meurtrière ») : le chiasme *Kentaourou phonia | phonia... kentr'* apparente des contenus éloignés l'un de l'autre. Sophocle nomme ici Nessus « le Centaure » et non plus « la bête », *thèr*; et il illumine ce mot d'origine obscure en le mettant en relation avec *kentron*, l'aiguille, l'aiguillon, le dard du taon qui communique la frénésie sexuelle, l'œstrus d'Io transformée en génisse (c'est aussi l'origine de notre mot « centre »). Quant à *doliomutha* (« les paroles de la ruse »), il répond évidemment au *dolopoios* (« qui agit par la ruse ») du deuxième vers de l'antistrophe, et plus loin à *dolian... atan* (« le malheur que la ruse a provoqué »), tandis que *prostakentos iou* (« par la contagion du venin ») est repris par *prostetakôs phasmati* (« le spectre à son contact »).

Dans la deuxième strophe, *megalan... blaban* (« un grand dommage ») rime, et au sens propre, avec *megalan atan* (« un grand malheur »). Ainsi se répondent début et fin. D'autres échos internes, comme la répétition frappante de *è pou* (« c'est sûr »), et l'écho assuré à *ad'a tlamôn* (« la malheureuse ») du premier vers par le *ad'erchomena* de la fin, suffisent à boucler la strophe sur elle-même (« strophe » n'est-ce pas ce qui, cycliquement, « tourne »?). Ce qui est plus frappant, désormais, c'est la façon dont cette deuxième strophe conduit à son antistrophe, par une sorte d'enjambement sémantique de l'espace qui les sépare l'une de l'autre. Nous avons déjà étudié l'essentiel du procédé au début de ce commentaire; reste à relever la reprise du *molont'* de la strophe (« ce qui vient ») par l'*epemolen* de l'antistrophe (« n'en firent venir »); celle de *dakruôn achnan* (« la rosée des larmes ») par *paga dakruôn* (« la source des larmes ») pour s'assurer qu'on ne souligne pas ici des reprises approximatives ou inévitables, et donc non probantes, mais que Sophocle, dans la composition du chant choral, ne se contente pas d'obéir à des règles métriques : il subordonne l'expression (syntaxe comme lexique) à un double impératif dont les effets fusionnent, de solidarité ou d'unité, et de développement des thèmes (par la symétrie aussi bien que par le renversement). Quant à la deuxième antistrophe, dont le texte n'est d'ailleurs pas assuré, sa fonction, on l'a vu chemin faisant, est de reprendre les thèmes et vocables de l'ensemble du poème.

Je donne ci-après deux traductions de ce passage. La première, qui est de moi, n'a de prétention ni poétique ni scientifique, et se modèle pour l'essentiel sur la traduction de P. Mazon; elle voudrait seulement servir, en conservant ce qui de l'original peut être conservé, à vérifier la pertinence de mon commentaire. La seconde, souvent moins exacte, celle d'Ezra Pound, est incontestablement inspirée, et juste : elle sonne et résonne, sa syntaxe est ferme et musicale, et une lecture attentive de la pièce justifie beaucoup de ses audaces (ainsi le dernier vers, « and indifferent », rajouté par Pound, annonce à bon droit la conclusion que tirera Hyllos de la tragédie, parlant de « l'immense indifférence des dieux ». Nous avons parlé plus haut de la valeur de conclusion globale de ce vers).

Str. 1 Voyez, jeunes filles, comment en un instant est venue nous rejoindre
La parole, envoyée par les dieux,
De l'antique providence;
Elle disait, qu'à l'accomplissement des mois
De la douzième année, s'accomplirait la rémission des souffrances
Pour le propre fils de Zeus.

Et voici qu'exactement, fermement,
Elle le fait aboutir. Car celui qui ne voit
Plus, comment pourrait-il encore, une fois mort, avoir la souffrance du servage?

Ant. 1 Si dans le nuage meurtrier du Centaure
L'imprègne la nécessité qui agit par la ruse
Sur ses flancs, par la contagion du venin,
Qu'a engendré la mort, et que nourrissait le serpent scintillant,
Comment pourrait-il voir un autre soleil que celui-ci,
Quand l'Hydre au si terrible

Spectre est à son contact?
Avec sa crinière noire, se joignant à lui, elle le tourmente
De sa pointe meurtrière, où les paroles de la ruse bouillonnent.

Str. 2 De cela, la malheureuse ne pressent rien;
Elle voit venir dans sa maison un grand dommage,
Une nouvelle épouse improvisée. D'abord elle ne
Comprit pas; mais ce qui vient
D'un conseil d'étranger aux conséquences désastreuses,
C'est sûr, elle en ressent le malheur en gémissant,
C'est sûr, elle répand la tendre
Rosée de larmes abondantes;

Et le Destin qui s'avance rend visible la ruse
Qui va causer un grand malheur.

Ant. 2 La source des larmes a éclaté,
Une affection s'est répandue, hélas, telle que
Même des ennemis n'en firent venir jamais
De pareille à déplorer.
O noire pointe d'une lance de premier rang,
Qui ce jour-là a ramené
La preste vierge que voici
De la haute Œchalie, à la force du combat.

Et Cypris, auxiliaire, sans dire un mot, se fait
Voir — c'est éclatant — comme auteur de tout cela.

KHOROS :

Str. 1 (*low 'cello merely sustaining the voice*) : OYEZ :

Things foretold and forecast :

Toil and moil.

God's Son from turmoil shall

— when twelve seed-crops be past —

be loosed with the last,

his own.

Twining together, godword found good,

Spoken of old,

as the wind blew, truth's in the flood.

We and his brood see in swift combine,

here and at last that:

Amid the dead is no servitude

nor do they labour.

Ant. 1 (*contrabassi & drums muffled*)

LO, beneath deadly cloud

Fate and the Centaur's curse, black venom spread,

Dark Hydra's blood

Boils now through every vein, goad after goad

from spotted snake to pierce the holy side,

nor shall he last to see a new day's light,

Black shaggy night descends

as Nessus bade.

Str. 2 WHAT MOURNFUL case

who feared great ills to come,

New haste in mating threatening her home,

Who hark'd to reason in a foreign voice

Entangling her in ravage out of choice.

Tears green the cheek with bright dews

pouring down;

Who mourns apart, alone

Oncoming swiftness in o'erlowering fate

To show what wreck is nested in deceit.

Ant. 2 LET the tears flow.

Ne'er had bright Herakles in his shining

Need of pity till now

whom fell disease burns out.

How swift on Oechal's height
to take a bride.
Black pointed shaft that shielded her in flight,
Attest
That
Kupris stood by and never said a word,
Who now flares here the contriver
manifest...
and indifferent.
(Ezra Pound)

Bibliographie

- SOPHOCLE I, *Les Trachiniennes, Antigone*, texte établi par A. Dain, traduit par P. Mazon, Les Belles-Lettres, 1955.
- J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles : II, The Trachiniae*, Leiden, E. J. Brill, 1959.
- C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1947.
- G. DUMÉZIL, *Le problème des Centaures*, P. Geuthner, 1929.
- R. GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972, pp. 65-67 et 262-264.
- J. KOTT, *The Eating of the Gods*, tr. fr. *Manger les dieux*, Payot, 1975.
- H. MUSURILLO, *The Light and the Darkness, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967.
- E. POUND, *Women of Trachis*, Londres, Faber and Faber, 1969 (publié originellement dans *Hudson Review*, 1954).
- Ch. SEGAL, « Mariage et Sacrifice dans Les Trachiniennes », *L'Antiquité Classique* 44 (1975), pp. 30-53.