

Nicole Loraux

## Dionysos, Apollon, d'une même voix

Que préside au genre tragique l'*oxymoron* trop accompli que constitue Dionysos-avec-Apollon, est-ce là vieilleries nietzschéennes, folie de philologue philosopant, méconnaissance résolue de tout ce qui, de la tragédie, ferait un « art » d'abord « politique »<sup>1</sup> ? Les pages qui suivent, prélevées dans un livre à paraître sur la voix du deuil dans la tragédie, voudraient suggérer qu'il n'en est rien, pour peu que l'on prête attention à la figure sonore où la tragédie aime à se reconnaître elle-même, entre parole, cris, pleurs et chant.

Sans doute, dans la tragédie, la tradition met-elle généralement en avant la discursivité du *lógos*. Une telle préférence a ses lettres de noblesse, depuis l'Antiquité : que l'on songe aux *Grenouilles* d'Aristophane, où, en présence du dieu du théâtre, Dionysos en personne, il est solennellement proclamé que le poète tragique — en l'occurrence, Eschyle — est un « instructeur » de la cité ; mais c'est la *Poétique* qui donna à l'idée sa formulation canonique (*Aristoteles dixit*) en affirmant qu'avec le même Eschyle, premier des trois grands tragiques, le discours aurait une fois pour toutes conquis — sur le spectacle, sur la musique, sur le jeu même du signifiant — le statut de « protagoniste ».

L'idée, donc, a la vie dure — c'est ainsi, tout récemment, que le partisan le plus ardent d'une écoute émotionnelle de la tragédie comme pure expression de l'affect, a pu affirmer que, de ses débuts jusqu'à son terme, le genre a toujours su préserver la dominance du mot articulé<sup>2</sup> — et il conviendrait de remettre à leur place, par définition seconde, les séductions de la *phōnē*. Et cependant, toutes précautions suspendues, on s'attachera ici à la représentation que la tragédie se donne de soi comme parole qui n'est pas seulement discursive. Façon de prêter l'oreille à ce que dit avec insistance l'imaginaire du genre : qu'il n'est pas de gémissement qui ne tende à se faire soi-même musique<sup>3</sup>.

Au *lógos* de s'effacer pour une fois devant la musique. La musique, que nous ne savons plus intégrer aux mises en scène de tragédie, moins pour en avoir perdu l'antique sonorité que parce que nous ne savons plus l'entendre à même les textes.

---

1. Voir, par exemple, Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

2. W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, Londres, 1983, p. 53 (en opposition avec l'opéra italien à ses débuts).

3. Voir Ch. Segal, « Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy », *Oral Tradition*, 4 (1989), pp. 330-359.

## Prélude

A moi, Muse,  
sur Ilion, chante en pleurs  
le chant funèbre d'hymnes nouveaux.  
Car je crierai ma mélodie pour Troie.

(Euripide, *Troyennes*, 511-515)

En guise d'ouverture, la Muse tragique, qu'Euripide dit « Muse du chagrin » (*Troyennes*, 608), cette « Muse des malheureux », invoquée par Hécube et qui chante « les calamités sans chœur » (*Troyennes*, 120-121), elle que pourtant, pour célébrer leur cité ruinée, les Troyennes du chœur invitent à chanter par leur voix, dans leur cri<sup>1</sup>.

Chanter, crier, ce serait tout un pour cette fille endeuillée de Mémoire, qu'un fragment d'une tragédie perdue appelle encore « Muse en pleurs ». Mais, si l'on peut rapprocher cette expression d'un passage des *Troyennes* où Hécube parle de « l'élégie en toujours des larmes » (*Troyennes*, 119), mieux vaut ne pas s'empres- ser d'assimiler purement et simplement la Muse à un *chant* de deuil, sous prétexte que, dans la langue de la tragédie, qu'on dit figurée, le mot *moïsa* s'épuiserait en réalité à désigner le chant comme Arès la guerre ou Aphrodite l'amour<sup>2</sup>. Car il n'est pas de tragédie euripidéenne, de la plus raisonneuse à la plus lyrique<sup>3</sup>, où, à toute « muse » ne préside la Muse, et, plurielles ou invoquées au singulier pour dire l'unité que constitue leur collectivité chantante, les Muses n'échappent pas à la spirale du deuil.

Sans doute, pour s'y laisser prendre aussi totalement, ces déesses chanteuses, que les mythes donnent pour compagnes à Apollon, ont-elles dangereusement côtoyé Dionysos. Mais c'est la pente même du genre que d'associer les divines détentrices du chant au dieu de l'Ailleurs, et, parce que, des chœurs lyriques où Apollon sonore est chorège<sup>4</sup>, elle a gagné les chœurs tragiques dans le théâtre de Dionysos, la Muse donne son nom à ce désir de musique que la tragédie enracine dans le deuil. Elle n'y est toutefois qu'un emblème ou un paradigme du drame que le genre tragique met en scène à son propre usage : sous la fiction du conflit, sous la figure proclamée de l'incompatibilité<sup>5</sup> (Apollon ami de l'hymne et le thrène lugubre, les Muses et Dionysos, l'*aulós* et la lyre, bref Dionysos et Apollon), c'est la déroutante complicité du dire lumineux<sup>6</sup> avec les accents « étrangers », voire barbares (conventionnellement présentés comme asiatiques), de la plainte chantée que les tragiques donnent à entendre, chœur après chœur.

Ce fut la force de Nietzsche que de l'avoir compris et écrit. Encore aurait-il fallu que les hellénistes acceptent de le lire vraiment, au lieu de le créditer, comme ils

1. On notera que les paroles d'Hécube précèdent l'entrée du chœur dans l'*orkhestra*.

2. Sur cette conception simpliste d'une langue métaphorique qui n'attendrait que sa traduction, voir N. Loraux, « La métaphore sans métaphore. A propos de l'*Orestie* », *Revue de philosophie*, 1990, pp. 115-139.

3. Les *Troyennes* passent à juste titre pour la plus lyrique de toutes.

4. Sur lesquels on lira G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore et Londres, 1990.

5. La dramatisation de l'incompatibilité sera étudiée dans un autre chapitre du livre à venir.

6. Le *lógos* est souvent dit *lamprós*, brillant, tant il est vrai que, dans la pensée grecque, « quand on parle, il fait clair ».

l'ont fait trop souvent, d'une pensée figée où, entre l'apollinien et le dionysiaque, le dernier mot reviendrait toujours à l'antagonisme.

Apollon, Dionysos : marqué par les évitements répétés comme par les adhésions précipitées dont il a fait l'objet, le binôme, il est vrai, impressionne ou inquiète. Qu'en faire, dès lors ? Que faire lorsque, pour travailler de longue date sur les textes tragiques, on s'est convaincu qu'un tel couple est, sinon une pure invention de la tragédie, du moins un authentique produit de la stratégie du genre, mais qu'on veut malgré tout éviter les sentiers trop glissants (lorsque, par exemple, pour rendre compte des connotations dionysiaques parfois évidentes du deuil tragique, on n'estime pas devoir se hâter de brandir tel fragment trop cité d'Héraclite affirmant que « Dionysos et Hadès sont un et le même ») ? S'arrimer fermement à la mise en texte de la *voix* dans la tragédie : telle sera ma réponse, car, à travailler sur la matérialité des cris qui se font chants ou des chants en forme de cri, c'est sans doute Apollon et Dionysos que l'on rencontre, et très vite, mais à bonne distance de la présence ô combien inhibante du trop célèbre binôme.

### *Cris partagés*

La Cassandre d'Eschyle me fournira mon premier exemple, avec ses *nómoi órthioi*, que le chœur de l'*Agamemnon* entend comme autant de modulations de mauvais augure :

*L'effroyable, c'est en clameurs funestes à entendre  
que tu le modules, et tout à la fois en mesures aiguës  
(homoû t'orthiois en nómois).*

(*Agamemnon*, 1152-1153)

Déjà, commentant les appels suraigus que la prophétesse adresse (*eporthiázein*) à « quelque Erinye », le chœur des vieillards d'Argos avait constaté que ce n'est pas là discours propre à « éclairer » son auditeur (*ou me phaidrúnei lógos*) ; et c'est encore le *nómos ánomos* — les « mesures sans mesure »<sup>1</sup> — de Cassandre qui suggérera au chœur une comparaison entre les cris de la prophétesse et le chant du rossignol<sup>2</sup>. Mais ce sont plus d'une fois les cris endeuillés qu'il revient à *óρθιος* de qualifier chez Eschyle<sup>3</sup>, et il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'une des premières occurrences de cet adjectif concernait, dans l'*Illiade* (XII, 10), le cri terrifiant d'Éris meurtrière dans la bataille — et puis, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, le cri d'effroi de Perséphone enlevée.

Pour éclairer le sens de ce qualificatif, on peut s'aider de la réflexion musicale des Grecs, entre autres des pages qu'un *Problème* aristotélien (XIX, 37) consacre au *nómos óρθιος*, entendu comme le registre élevé du chant. Mais, à suivre

1. Ainsi tente-t-on de traduire l'intraduisible jeu entre les deux sens de *nómos*, comme ordre musical et comme loi.

2. Eschyle, *Agamemnon*, 1119-1120, 1141-1142. On observera que le traité hippocratique *De la maladie sacrée* associe à Apollon Nomios les cris semblables à ceux des oiseaux.

3. Y compris sous la forme du verbe (*ep)orthiázō*, dont Eschyle fait grand cas : voir *Perses*, 687, 1050, *Agamemnon*, 1120.

*óρθιος* à la trace, bien des pistes semblent mener vers Apollon : ainsi, dans *Les Choéphores* (271, 954), c'est par deux fois sur ce registre suraigu que le dieu a communiqué à Oreste ses effrayantes prophéties, ce que confirme à sa façon Plutarque, affirmant que la musique apollinienne la plus authentique, caractérisée comme *mousikhē orthē*, n'était nullement « plaisante » (*hēdeían*) à l'oreille<sup>1</sup>. D'où vient que l'on s'interroge sur la présence du dieu *lamprós* dans ce régime de la musique où le chant touche au cri.

Sans doute convient-il d'appliquer strictement la distinction que la langue grecque opère entre *orthós*, qui s'emploie volontiers « au sens figuré et moral », et *óρθιος*, qui s'est spécialisé dans la désignation du cri qui monte haut. A l'aune de cette prudence toute philologique, la musique d'Apollon, lorsqu'elle est *orthē*, devrait donc seulement être dite « droite ». Reste que, d'*orthós* à *óρθιος*, une oreille grecque savait entendre l'affinité, et que le « droit », qui plaît à l'âme, prend volontiers les harmoniques dissonantes de l'aigu. Le suggérerait tel poème de Sappho où il revient au chœur des hommes de préférer, pour le dieu à la douce lyre, un chant aimable — le Péan qui, précisément, donne souvent à Apollon son nom — qui, tout à la fois, est un cri suraigu<sup>2</sup>.

Revenons à Cassandra, en proie à la dévastatrice possession divine : de même que la « droite mantique » apollinienne n'est pour la prophétesse que souffrance terrible (*Agamemnon*, 1215-1216), de même, dans les cris aigus qu'elle pousse et qui — le chœur est là pour en témoigner — ne sacrifient en rien au plaisir de l'oreille, il faut peut-être entendre la droite musique du dieu. Du moins convient-il de ne pas trancher trop vite en un pareil registre, où le dieu musicien côtoie dangereusement les cris inquiétants du deuil.

J'ai cité Sappho désignant du nom de *iakhos* ce cri qu'est le chant pour Apollon. A commenter la coprésence de l'aimable et du suraigu, la conjonction du chant et du cri, on n'a pas encore épuisé l'ambivalence de la musique d'Apollon. Car, avec *iakhos* ou *iakhē*, avec le verbe *iákhō*, qui leur est apparenté, on est cette fois-ci, sans doute possible, du côté de Dionysos, dont le nom mystique dans les cérémonies d'Eleusis est *Iakkhos*, précisément évoqué dans un *stasimon* dionysiaque de l'*Antigone* de Sophocle (v. 1152).

Que *Iakkhos*, en tant que « cri enthousiaste » personifié en un dieu, soit ou non effectivement dérivé du verbe *iákhō*, comme les philologues inclinent à le penser, encore resterait-il à commenter les nombreuses occurrences tragiques où le nom de ce cri de joie se trouve désigner le cri chanté de la plainte que l'on pousse sur les morts, voire le « chant d'Hadès »<sup>3</sup>. Mais il y a tâche plus urgente, dès lors qu'il s'avère que Dionysos et Apollon se partagent ce cri extatique, et l'on évoquerait volontiers un *stasimon* de l'*Héraklès* d'Euripide où le chœur, en un illusoire accès d'extase joyeuse, croit qu'il suffit de détourner au service de Phoïbos le cri (*iákhein*) Aílinos pour que ce chant endeuillé<sup>4</sup> se mette à parler de bon-

1. Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie*, 397a ; voir aussi *Génération de l'âme* (*Moralia*, 1030a). Est-il par ailleurs déplacé de rappeler qu'à côté du Dionysos trébuchant, il existe un Dionysos *orthós*, droit ?

2. Sappho, 44 Campbell, 32-33 (*epératon iakhon óρθion Paón* [...] *eulúran*).

3. Eschyle, *Perses*, 940 ; Sophocle, *Œdipe Roi*, 1218 ; Euripide, *Electre*, 143 et 1150 ; *Troyennes*, 515-516 ; *Hélène*, 1486 ; *Phéniciennes*, 1295 et 1302 ; *Oreste*, 826, 965, 1465, 1474 ; *Iphigénie à Aulis*, 1039.

4. *Aílinos*, dont le mythe étymologique fait un *Aí Línos* (Hélas sur Linos) est un chant de deuil que le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle s'invite lui-même à entonner.

heur. Et que dire du passage des *Sept contre Thèbes* où, à rebours de la logique des philologues qui dérive *iakkhos* de *iakhō*, la métrique exige que le verbe *iakkhō* sonne comme un dérivé du nom *ĭakkhos* pour caractériser le péan de mort que, sous le signe sans doute d'un Dionysos noir, clame Polynice devant la septième porte<sup>1</sup>? Que faire, dans *Les Troyennes*, des nombreuses occurrences de *iakkhos* (le nom du dieu comme appellation générique du cri) en lieu et place de *iakhē* (le cri)<sup>2</sup>? A ces questions, il n'est, je crois, pas d'autre réponse que d'admettre l'évidence de ce que, depuis longtemps, l'oreille fine du spectateur athénien avait entendu : sous le nom *iakhē*, sous le verbe *iakhō*, il y a comme un affleurement explicite du dionysiaque dans les textes tragiques évoquant la violence solennelle du cri du possédé ou de l'endeuillé.

Signe encore, ou, si l'on y tient, preuve incontestable de l'échange généralisé auquel le genre tragique soumet sans fin Dionysos et Apollon dans le registre de la voix qui chante et crie (de la voix qui crie-chante), on mentionnera enfin les occurrences de *euōi* (évoqué, transcrit-on), le cri bacchique par excellence, et de ses dérivés *euázō* et *eúasma*.

Que cette interjection et les mots qui lui sont apparentés figurent en contexte clairement dionysiaque, comme dans le chœur d'*Antigone* sur Dionysos ou, mainte fois, dans *Les Bacchantes*, n'est certes pas surprenant. Beaucoup plus remarquables en revanche sont les passages où, sous le signe de *euōi*, Apollon est le voisin immédiat de Dionysos, comme c'est souvent le cas chez Sophocle, dans tel *stasimon* d'*Œdipe Roi* ou des *Trachiniennes*<sup>3</sup>; si j'ajoute que le nom de *Paián* (Péan) est souvent, comme chez Sappho ou dans *Les Trachiniennes*, l'objet de ce jeu entre des attributions souvent indécidables<sup>4</sup>, on mesure la profondeur et l'étendue de l'échange entre le dieu de la lyre et celui qu'accompagne l'*aulós*. Phénomène parfaitement attesté dans les pratiques cultuelles où il arrive plus d'une fois que Dionysos et Apollon se partagent un seul et même honneur, mais qui ne m'en apparaît pas moins, au terme de ce parcours dans l'univers tragique des cris, comme un fait d'abord et au plus haut point *théâtral*<sup>5</sup>. C'est à un fragment d'Eschyle que nous devons l'évocation d'un « Apollon au lierre » — comme qui dirait un Apollon tout dionysiaque — et lorsque, dans un *stasimon* de l'*Ajax*, le chœur proclame, d'ailleurs à contretemps, son désir de danser (*khoreúsaí*), de Dionysos, qu'il vient d'évoquer indirectement à travers les « airs de danse nysiens » que joue le dieu Pan, ou d'Apollon qu'il invoque immédiatement après la formulation de ce désir<sup>6</sup>, rien n'indique auquel des deux dieux il rattache le plus directement cette humeur chorale.

1. Eschyle, *Sept*, 635.

2. Par exemple, *Troyennes*, 1230.

3. *Œdipe Roi*, 208-211, *Trachiniennes*, 218-220 (Dionysos), 221 (Apollon/Dionysos : *Paián*).

4. Sur l'échange Apollon/Dionysos dans le culte autour de l'épiclèse *Paián*, voir les remarques de C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne, 1990, p. 367.

5. Que, par exemple, « le Dionysos ambivalent de la tragédie » soit, comme l'affirme A. Henrichs (« Between Country and City : Cultic Dimensions of Dionysos in Athens and Attica », in M. Griffith-D. Mastronarde (éd.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Scholars Press, Atlanta, 1990, pp. 257-277), « un Dionysos pour circonstances spéciales », la chose n'est certes pas douteuse. Mais c'est ici de la *tragédie* qu'il est question, comme c'est à partir de la tragédie et pour en éclairer la spécificité que Nietzsche a constitué le couple Apollon/Dionysos.

6. Sophocle, *Ajax*, 701, entre les danses dionysiaques (700 : on rappellera que Dionysos est né à Nysa) et l'invo-cation à Apollon (702-705).

Plutôt que de multiplier les exemples, si remarquables soient-ils, mieux vaut en venir à l'essentiel : à étudier ce chœur sophocléen comme à travailler sur la trame signifiante des textes où l'on s'est efforcé de traquer, entre chant et cri, la représentation tragique de la voix endeuillée — la représentation, interne au genre, de la tragédie comme voix du deuil —, le désir vient de retourner à ce qui, sur la tragédie, fut l'intuition fondamentale de Nietzsche : l'appel à distinguer « deux courants principaux dans l'histoire de la langue grecque, selon que le langage imite le monde des phénomènes et des images ou bien le monde de la musique » et la forte idée que, si imitation il y eut dans la tragédie, c'est bel et bien la *musique* que « le langage [tendait] de toutes ses forces à imiter »<sup>1</sup>.

Le tout illustrant bien sûr pour Nietzsche « comment le dionysiaque et l'apollinien, se renforçant par une série sans cesse renouvelée d'enfancements réciproques et de conflits, ont dominé l'âme hellénique », avec cette précision heureuse, pour calmer les inquiétudes des spécialistes devant le caractère par trop général d'une telle déclaration, que l'enfant de ce long combat ou de cette union est « tout à la fois Antigone et Cassandre »<sup>2</sup>.

Il ne sera certes pas question d'Antigone dans ces pages, mais on sait que Cassandre s'est d'emblée imposée comme la figure obligée, pour ainsi dire emblématique, de ce parcours dans la configuration tragique de l'échange des voix.

### *La pleureuse de Loxias et la bacchante d'Apollon*

Dans le corpus tragique dont nous disposons, Cassandre fait deux apparitions seulement, dans l'*Agamemnon* et dans *Les Troyennes*, mais quelles apparitions ! Fort différentes en apparence, mais en réalité la Cassandre d'Euripide est une interprétation — une lecture — de celle d'Eschyle. Spectateurs comblés, nous voilà donc riches de deux Cassandres qui, à elles deux, sont un peu comme un raccourci très parlant de la brève histoire du genre tragique.

Soit donc, pour commencer, celle que j'appellerai la pleureuse d'Apollon, puisque c'est sous cette figure qu'elle se révèle d'abord à nous. De fait, dans la plus saisissante de toutes les scènes saisissantes de l'*Agamemnon*, c'est à la confrontation entre deux mondes que nous assistons, deux univers dont le texte ne cesse de dramatiser la fondamentale incompatibilité, mais qui, en dépit de l'impossibilité structurelle de toute communication entre eux, n'en entretiennent pas moins, sur tous les registres de la parole et du chant, un long dialogue. Dialogue qui constitue à la fois le plus puissant des actes de langage et le plus théâtral des moments de réflexion métathéâtrale à l'intérieur d'une tragédie.

Face à Cassandre, vierge apollinienne et prophétesse véridique que jamais personne n'a voulu entendre, il y a donc le chœur, un chœur en proie au désarroi, incapable d'appliquer à son propre cas le précepte delphique enjoignant de se connaître soi-même. Et cela pour une double raison : parce que, au contraire des chœurs sophocléens, si enclins à revendiquer leur identité dionysiaque, les vieil-

1. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Gallimard, Paris, 1977, ch. 6, p. 63.

2. *La naissance de la tragédie*, ch. 4, pp. 55-56.

lards d'Argos semblent en l'occurrence ne rien savoir de ce qui les constitue en chœur ; mais aussi et surtout parce que, si le chœur de l'*Agamemnon* a su identifier son chant comme un élan prophétique, s'il y a reconnu l'hymne-thrène de l'Erinye (*Agamemnon*, 975-983 ; 990-997), les prophéties dont il se devinait le siège n'en sont pas moins restées pour lui-même lettre morte, faute peut-être d'une langue pour les interpréter. Ce qui, à coup sûr, ne le prédispose pas à entendre Cassandre.

D'où, d'entrée de jeu, adressée à la prophétesse, la question : pourquoi ? Plus précisément : pourquoi gémir au nom de Loxias (*Ag.*, 1074-1075, 1078-1079) ? Façon de présenter un Apollon oraculaire (l'Oblique) qui refuse le monde de la mort et, par la même occasion, de suggérer quelque chose comme une allergie du genre tragique à l'égard d'Apollon. Mais, face au chœur, Cassandre, fidèle tout au long de la scène à la référence apollinienne<sup>1</sup>, n'en maintient pas moins sa définition noire d'un Apollon redoutable, même si, après l'adieu à ses bandelettes de devineuse, elle semble accepter plus facilement d'opposer « les portes de l'Hadès » à la clarté du soleil (*Ag.*, 1291, 1323). N'en doutons pas : c'est la complexité même de la stratégie tragique que de se donner ainsi le luxe de reconnaître implicitement ce qu'il en est en réalité du dieu éclatant, tout en mettant avec insistance au compte de la seule Cassandre la figure inquiétante de celui qu'elle nomme « mon destructeur » en l'appelant « mon Apollon » (*Ag.*, 1081 : *apóllōn emós*)<sup>2</sup>. Une tension irréductible oppose donc Apollon à Apollon. D'autres en découlent, qui affrontent et mêlent entre elles toutes les modalités du discours, entre parole articulée et chant crié, voire entre *lógos* et *phōnē*, avec toutes les connotations qui s'attachent aux deux termes de cette opposition, sur le fond du rapport complexe que ces formes multiples de la profération entretiennent avec les formes du voir.

Déjà la scène précédente, où Cassandre opposait son mutisme aux ordres de Clytemnestre, avait commencé à déployer le spectre des modes discursifs : face au *saphēs lógos*, au discours clairement dessiné, dont le chœur — une fois n'est pas coutume, lorsqu'on doute aussi fort de la parole des femmes — crédite Clytemnestre (*Ag.*, 1047), le silence de la Troyenne témoignait, sinon de son animalité de bête prise au piège<sup>3</sup>, du moins de sa barbarie — les barbares ne sont-ils pas constitués précisément par leur langue incompréhensible<sup>4</sup> ? — et la reine lui demandait donc, à défaut de la voix, de « signifier (*phrázein*) au moins par sa main barbare », langue des gestes à défaut de tout discours articulé.

Mais, en observant que l'étrangère aurait besoin d'un pénétrant interprète (*Ag.*, 1062), le chœur suggérait une autre piste, d'entrée de jeu placée sous le signe de l'impossible mais qui s'avérera malgré tout plus riche de sens tout au long de la

---

1. Voir 1215 (la terrible souffrance, droite prophétesse) ; 1256 (le feu prophétique) ; 1257 (appel au dieu *Lúkios*) ; et il n'est jusqu'à cette façon de se présenter, lors de son discours suivi, comme un bon archer qui a mis sa flèche dans la cible (*Ag.*, 1194) : sans doute, il est vrai, Eschyle table-t-il sur la métaphore déjà épique des paroles « ailées » (en réalité des paroles-flèches), mais comment l'auteur et l'auditeur pourraient-ils oublier qu'Apollon est l'Archer par excellence ?

2. Voir Euripide, Fr. 781, v. 12-14 : « Ô Soleil à la belle lumière, comme tu m'as perdu. Chez les mortels, tu es droitement appelé *Apollon*, par ceux qui savent les noms silencieux des dieux ».

3. *Agamemnon*, 1063 ; ainsi que 1050 (comparaison avec l'hirondelle, traditionnelle pour suggérer la langue barbare, par exemple chez Aristophane, mais qui, rapprochée de la comparaison avec le rossignol, suggère une allusion redoublée au mythe de Prokné : voir N. Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, 1990).

4. *Agamemnon*, 1051 : « une voix inconnue de barbare » (*agnóta phōnēn bárbaron*), que Clytemnestre oppose à la persuasion de son *lógos*, tant il est impensable, ainsi que la thèse de Silvia Montiglio (*Dire le silence*, EHESS, oct. 1994) le montre, qu'un silence soit autre chose qu'une mauvaise parole.

scène : la piste delphique. A Delphes en effet, la Pythie est, dans la réalité du culte, une sœur de Cassandre, dont les visions à peine converties en mots requièrent une traduction qu'un collège d'interprètes masculins s'emploie à donner, dans un langage certes chiffré, mais du moins articulé — or le chœur, on l'a dit, est parfaitement incapable de traduire ce qu'il ne parviendra jamais à comprendre, et ne saurait donc être cet interprète. Mais Clytemnestre, qui perd patience, ignore la suggestion du chœur, et conclut à la folie de l'étrangère. Son verdict, qui se veut sans appel (« Elle délire », *mainetai* : *Ag.*, 1064), confirme en réalité le caractère pertinent de la référence delphique<sup>1</sup> : la prophétesse de Delphes n'est-elle pas, à en croire le *Phèdre* (244b), un exemple achevé de la *manía* mantique ? Tout est en place, désormais, pour le dialogue inégal entre Cassandre et le chœur. Faute de temps et pour résister à l'illusion d'une analyse qui prendrait en compte toutes les complexités de la scène, je me contenterai d'en indiquer les grands principes.

Un long premier mouvement assigne le chant à Cassandre et au chœur la quotidienneté de la parole : si, en proie à leur chant, les vieillards d'Argos étaient des prophètes sans prophétie, ils sont maintenant réduits au mètre iambique<sup>2</sup>, et de fait, c'est le coryphée qui parle, s'adressant à une interlocutrice qui a annexé la lyrique à l'expression de son trouble. Cassandre voit l'horrible, et elle chante, faute de trouver une autre façon de signifier (*phrázein*) aux vieillards du chœur l'indicible de ses visions<sup>3</sup>. Aussi bien, entre l'expression de cette vision intérieure que, pour tenter d'opérer une distinction verbale mais suggestive, j'appellerai le *visuel* et la demande, réitérée par le chœur, d'une formulation bien *visible*, l'incompréhension est-elle totale : l'exaltation du chant sied aux visions de Cassandre dans la violence de leur apparaître (*pháinesthai* : *Ag.*, 1114), mais le chœur, de toute évidence convaincu que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », voudrait un discours qui l'éclaire (*phaidrúnei* : *Ag.*, 1120), ne l'obtient pas et s'en alarme.

En un second mouvement, lyrique de part et d'autre, le chœur, tout en référant correctement la *manía* de Cassandre à sa possession divine, s'interroge sur les cris qu'elle pousse — le *nómos ánomos* de son chant qu'il compare à celui du rossignol<sup>4</sup>, les *óρθιοι νόμοι* déjà mentionnés, et l'on ajouterait volontiers : les interjections multiples qui tout à la fois constituent son mode d'expression le plus propre et à chaque instant le menacent de désarticulation.

Le troisième temps est celui du *lógos*. Puisque les vieillards du chœur persistent à dénier tout sens à ses visions, où ils croient reconnaître des énigmes sans pouvoir les interpréter, la prophétesse annonce que l'oracle se fera lumineux (*lampρός* : *Ag.*, 1180), ce qui revient à dire qu'elle renonce à l'expression énigmatique (1183), ou encore, en d'autres termes, qu'elle va procéder à un discours suivi, tout entier fait de trimètres iambiques.

Qu'elle parvienne ou non à réaliser pleinement son projet de parfaite limpidité n'est sans doute pas la question, encore qu'on puisse estimer que la pratique du

1. Qui sera visible en acte dans *Les Euménides*, où c'est la Pythie qui prononce le prologue et est la première à découvrir la présence physique des Erinyes.

2. Dont Aristote observera que, proche de la prose, il est le plus propre à exprimer la conversation.

3. *Agamemnon*, 1108. Sur *phrázō*, désignant le voir dans le dire, voir A. Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femininas en el pensamiento griego*, Madrid, 1990.

4. Cassandre refuse la comparaison parce qu'elle n'est pas pertinente (le rossignol a échappé à la mort par sa métamorphose en oiseau, elle mourra réellement de la mort la plus violente) et aussi parce que ce qu'elle voit est réel et non métaphorique : de fait, au contraire du chœur, elle n'emploie aucune comparaison dans cette partie de la scène.



discours suivi, parole civique qui se veut explicative et instructive, est de fait détournée par elle de son régime de signification, puisque le chœur n'entend pas plus les trimètres iambiques de Cassandre qu'il ne comprenait ses proférations lyriques. Mais il est à coup sûr significatif qu'en se faisant elle-même l'interprète de ses visions, elle rompt avec le modèle de la Pythie, dont, même transcrites sur des tablettes<sup>1</sup>, les prophéties restent des énigmes qui exigent un déchiffrement. Enfin, si l'on s'avise que la vision dont elle s'applique à communiquer la description est celle des Erinyes dans la maison, perçues comme un chœur de théâtre (*chorós*), voire comme un *kômos* dionysiaque (*Ag.*, 1186, 1188-1189) — mais un *kômos* lugubre, où le sang remplace le vin —, il faut se rendre à l'évidence : non seulement Cassandre explicite (et elle est la seule à le faire dans la trilogie) les raisons purement théâtrales qui, d'avance, font des Erinyes un chœur potentiel<sup>2</sup>, mais, loin de se cantonner dans l'évocation d'un seul genre théâtral, cette apollinienne dit en quoi les Erinyes, qui ne s'incarneront que dans *Les Euménides* — encore seront-elles alors seules à se décerner à elles-mêmes le titre de Ménades<sup>3</sup> —, relèvent de la sphère d'influence de Dionysos.

Resterait à analyser bien d'autres moments de la scène : le retour du travail de l'inspiration, la destruction des bandelettes, la marche en avant et le recul horrifié devant le palais, le thrène ultime de Cassandre sur elle-même. Je ne retiendrai que ce fragment d'échange entre la prophétesse et le chœur des vieillards, jusqu'au bout rivés à l'obscurité qui les protège du voir anticipateur, et qui affirment ne rien comprendre à l'acte qui se prépare :

— *Pourtant, le parler de Grèce, je ne le sais que trop.*

— *Les oracles de Pythô aussi; et cependant, on peine à les comprendre.*

(*Agamemnon*, 1254-1255)

De Cassandre, dira-t-on qu'elle est liée malgré qu'elle en ait à la langue de la tragédie<sup>4</sup>? Sans doute, mais elle est aussi, comme le chœur le lui rappelle sans détours, vouée à délirer par le dieu qui patronne le discours clair mais s'exprime par signes. Cassandre peut bien maintenant dépouiller tous les insignes de sa longue intimité avec Apollon, c'est la violence de l'inspiration apollinienne qui, perçant les murs du palais, lui a montré l'invisible embuscade des Erinyes et, présents comme en filigrane dans cette vision de l'invisible, Dionysos et Hadès.

La stratégie d'Euripide consiste non à ignorer ou à refuser, comme on l'a trop souvent dit, la Cassandre d'Eschyle, mais à faire apparaître au grand jour de la scène ce qui, dans *Agamemnon*, n'existait que dans les visions hallucinées de la prophétesse. Ainsi la vierge Cassandre est bien désignée, avant même son entrée en scène, comme *êntheos kórē* (*Troyennes*, 255), jeune fille possédée par un dieu, mais le dieu qui la possède semble n'avoir d'autre nom que celui de Dionysos, ou, du moins, de Bakchos, car c'est avec insistance qu'elle est qualifiée de bacchante, voir de ménade<sup>5</sup>.

1. Et en vers non lyriques; se faisant elle-même l'interprète d'elle-même en proie au dieu, Cassandre parle comme les interprètes d'Apollon écrivent.

2. N. Loraux, « La métaphore sans métaphore » (cit. n. 4), p. 266.

3. *Euménides*, 500. On relèvera également toutes les références métrathéâtrales, au chœur de danse (307), au chant sans lyre (308, 328-333), au pas de danse (370-374).

4. Voir J.I. Porter, « Patterns of Perception in Aeschylus », *Cabinet of the Muses* (cit. n. 21), p. 43.

5. Bacchante : 171, 341; ménade : 173, 307, 349, 415.

Est-ce à dire que, comme dans l'adaptation que Sartre fit de la pièce en 1965 mais aussi dans les commentaires plats de certains hellénistes, l'appellation de bacchante ne serait qu'une façon métaphorique, en un mot « poétique », de désigner comme folle cette Cassandre exaltée qui brandit la torche de son mariage avec Agamemnon ? Il faut évidemment résister à ces lectures aplatissantes qui, d'un délire inspiré, font un accès de folie passagère, et le texte nous en donne à profusion les moyens. C'est une Cassandre dionysiaque et métathéâtrale, mais aussi et tout à la fois apollinienne jusque dans la transgression qui, au milieu des évohés (*euán, euoí*), s'invite elle-même à danser en un chœur que conduit Phoibos, avant de se faire coryphée pour inviter Hécube à entrer dans la danse, au son du cri « Hyménée » et des *iakhaí* des épousées (*Troyennes*, 325-337). Mais, lorsque les chants de cette Cassandre lyrique laissent, comme chez Eschyle, la place au *lógos* et aux trimètres iambiques, c'est en pleine lucidité qu'elle revendique ce changement de ton et non comme si elle s'éveillait d'un moment de folie :

*Je suis possédée du dieu, mais cependant,  
autant que je le pourrai, je résisterai à mes transports  
de bacchante [bakkheumatón].*

(*Troyennes*, 366-367)

Aussi faut-il rendre hommage au Grec Talhybios lorsque, s'adressant à la « fiancée » de son maître Agamemnon, il observe qu'« Apollon a mis Bakkhos dans [ses] esprits » (*Troyennes*, 408), car il a compris qu'en la circonstance Dionyos sert la cause du dieu de la mantique. Rejetant comme chez Eschyle les insignes emblématiques de sa fonction virginale de « servante d'Apollon » (*Apóllōnos látrin* : 450), Cassandre ne dira pas autre chose dans l'adieu qu'elle leur adresse :

*O couronnes du dieu qui m'était le plus cher, parures  
d'évohé,  
adieu.*

(*Troyennes*, 451-452)

Sans doute, à confronter *Les Troyennes* avec l'*Agamemnon*, faudrait-il dresser la liste des écarts, à l'évidence nombreux. Mais cela reviendrait aussi à énumérer une liste de variations au sein du même. Que l'on en juge, à cette trop brève esquisse.

Si l'inspiration poétique était, dans les cris de la prophétesse eschyléenne, un feu qui pénètre le corps (*Ag.*, 1256), la communication de la prêtresse avec Apollon semble pacifiée et comme normalisée dans *Les Troyennes*, et le feu s'est extériorisé, matérialisé comme il l'est dans la torche des noces que brandit la bacchante ; comme dans l'*Agamemnon* mais aussi comme le veut, depuis l'épopée troyenne, la logique de son personnage, Cassandre n'est pas crue des interlocuteurs qu'elle s'est choisis, encore que cette leçon qu'elle ne parvient pas à communiquer soit fort différente dans les deux cas : aux vieillards d'Argos elle annonçait le meurtre d'Agamemnon, aux Troyennes elle explique la victorieuse défaite de Troie et prédit la ruine des Grecs. Et si, contrairement à la Cassandre d'Eschyle qui, en proie à ses visions, chantait pour conjurer l'horreur, celle d'Euripide refuse avec emphase de développer ce qui concerne le malheur d'autrui (*Troyennes*, 359-365, 384-385, 430), elle n'en annonce

pas moins avec une parfaite clarté que son union avec le roi tuera celui-ci et elle-même avec lui, ce qui lui vaut, de la part du chœur, une accusation d'obscurité qui, à coup sûr, nous rappelle quelque chose :

*Avec quel plaisir tu ris de tes propres maux  
et chantes ce dont, par ton chant, tu montreras sans nul  
doute l'obscurité [ou saphê] <sup>1</sup>.*

(*Troyennes*, 406-407)

Point n'est besoin de prolonger indûment cette liste des écarts dans la ressemblance, à laquelle je n'ajouterai qu'un élément, parce qu'il est décisif : porte-victoire (*nikēphoros* : 353, 460) comme seule, dans *Les Choéphores*, l'était Justice (Dikè : *Choéphores*, 148), Cassandre, « épouse plus funeste encore qu'Hélène » qui, dans l'*Agamemnon*, était une épouse-Erinye, ne peut pour l'Atride être qu'une Erinye <sup>2</sup>.

Or l'essentiel est qu'à cette chaîne d'identifications préside encore et toujours Apollon — ou plutôt Loxias, qui marque de son autorité les déclarations de Cassandre (« Si Loxias existe », dit-elle [*Troyennes*, 356], mais elle n'en doute pas). Fort peu oblique en vérité, le dieu des *Troyennes* dissimule mal son identité d'Apollon tragique puisqu'il use sans dissimulation de Dionysos et des Erinyes, et qu'il inspire à sa prêtresse le chant *Huménaios* (Hyménée) sous lequel c'est *Aïlinos* qu'il faudrait savoir entendre.

Car, tout au long de ce parcours dans le jeu des patronages divins qui entourent Cassandre, c'est encore et toujours le chant sans lyre que les moments les plus lyriques ont fait entendre, ce chant sans lyre qui refuse Apollon dans l'instant même où il l'évoque : le thrène de la bacchante d'Apollon qui, chez Eschyle, annonçait que son chant prophétique n'aurait bientôt plus pour lieu que les bords de l'Achéron et pour écho que le Cocyte (*Kōkutos* : *Ag.*, 1160-1161), ce fleuve au nom de lamentation.

Rendant Cassandre à la paix dionysiaque de l'Hadès — somme toute, fallait-il vraiment se méfier du fragment d'Héraclite ? —, je reviens pour finir sur les raisons qu'un Aristote avait de donner coûte que coûte rang de protagoniste au *lógos*, dont le prophète serait Eschyle, auteur pourtant de tragédies où l'on ferait volontiers du chœur le personnage principal. La réponse passe, je crois, par Platon, maillon jusqu'à présent occulté de cette chaîne de zélateurs du discours.

Nul doute qu'en bannissant *Kōkutos* des mots que, dans sa cité, les poètes auraient le droit d'utiliser <sup>3</sup>, Platon ne manifeste le sentiment aigu de ce qui fait de la tragédie une voix superlative du deuil. Et s'il entend bannir du politique un genre trop lié à l'imitation des femmes en pleurs et aux modes orientaux de la plainte, c'est que la musique est pour lui le lieu par excellence où s'affirmerait l'incompatibilité tendancielle de la tragédie avec Apollon <sup>4</sup>.

1. Le reproche de rire de ses propres maux reprend la question du chœur de l'*Agamemnon* : si tu sais ta mort, pourquoi y aller ? (*Ag.*, 1296-1298), l'obscurité du chant est une allusion à l'ensemble de la scène eschyléenne.

2. *Troyennes*, 356-358 ; *Agamemnon*, 749 ; *Troyennes*, 457.

3. *Kōkutos* : l'un des (innombrables) noms grecs du gémissement, dont on notera que, dans la *République*, III, 387b-c, il ouvre la liste de « tous les noms terribles et effrayants qu'il faut bannir parce qu'ils provoquent le frisson chez ceux qui les entendent ».

4. Platon, *République*, III, 398d-e et 399e.

Mais il y a musique et musique. Celle qui accompagne le mot et celle, associée à l'*aulós*, qui le couvre.

En embrassant dans la même condamnation le nom du gémissement, le thrène et le mode lydien, le philosophe entendait rejeter une forme de chant crié qui, loin d'inciter les citoyens aux bons sentiments, est par soi, comme celui de Cassandre, une « blessure à entendre » (*thraúmat'emoi klúein*), parce qu'il « mord » l'auditeur au tréfonds de sa chair (*Ag.*, 1164-1167). Il suffit, pour s'y retrouver, d'ajouter qu'il explique fermement ce rejet par la priorité absolue qui, en toute circonstance, doit revenir au discours. A prendre pour seul critère les vertus du *lógos*, il n'y a pas ou, du moins, il ne doit pas y avoir, affirme-t-il, la moindre différence de fond entre les mots chantés et ceux qui ne le sont pas. Si bien que la musique et le rythme ne sauraient s'autonomiser, fût-ce fictivement, dans ce que Nietzsche appellerait leur imitation versifiée. Ils « doivent accompagner le *lógos* », en d'autres termes, lui être subordonnés<sup>1</sup>.

Je ferais volontiers l'hypothèse que, dans les cris de Cassandre et les chants du chœur, ce que les amis du *lógos* ne veulent pas entendre, ce n'est pas seulement Dionysos, mais Dionysos-avec-Apollon ou Apollon-en-Dionysos.

Ils ne veulent pas entendre la musique tragique qui, à Dionysos et Apollon, donne une seule et même voix.

---

1. Platon, *République*, III, 398d.