

Mythe et symbole religieux dans l'*Hippolyte* d'Euripide. Hippolyte entre Artémis et Aphrodite

Louise Bruit Zaidman

EN 428 AV. J.-C., les Athéniens attribuèrent à l'*Hippolyte* d'Euripide le premier prix de tragédie. Un des quatre premiers prix de toute l'œuvre d'Euripide, qui, selon la *Vie d'Euripide* avait composé soixante dix tragédies.¹ Quelques années plus tôt, un premier *Hippolyte* du même auteur avait pourtant essuyé de vives critiques, dont Aristophane semble se faire l'écho dans les *Grenouilles*.² Il fait dire à Eschyle: 'Mais, par Zeus, je n'ai point représenté de Phèdres prostituées (*pornas*) ni de Sthénébéés,' vers qui appelle ce commentaire du scholiaste: 'à cause de la tragédie d'*Hippolyte* d'Euripide.' Qu'il s'agisse du premier *Hippolyte*, la *Vie d'Euripide* semble le confirmer: 'Dans le premier *Hippolyte*, Euripide stigmatise l'impudicité des femmes (*tên anaischuntian tôn gunaikôn*), inspiré par l'inconduite (*akolasian*) de sa propre femme.' Ainsi, lorsque l'*hypothesis* de la tragédie conservée, appelée par la tradition l'*Hippolyte couronné*, affirme 'ce qui choquait et prêtait à médisance (*to aprepes kai kakégorias axion*) a été corrigé dans ce drame,' elle renvoie sans doute à la transformation du personnage de Phèdre, devenu soucieux de pudeur (*aidôs*), tandis que l'impudicité des femmes est devenue l'objet du discours du jeune prince réfractaire aux travaux de Cypris. Or, il est remarquable que les récits les plus circonstanciés dont nous disposons sur le mythe de référence ne mentionnent pas le mépris d'Hippolyte pour Aphrodite et son refus de l'amour sexuel.³ D'où la tentation d'attribuer à l'Euripide de la deuxième tragédie la dévotion exclusive d'Hippolyte pour Artémis et son profond dédain pour Aphrodite, ainsi que le rôle de cette déesse tel qu'il apparaît dans le Prologue. Si le mythe a été emprunté par

1 75 œuvres, selon Varron et la *Souda*: cf. *Euripide* t. I, Méridier 1927, édition de référence dans cette étude, avec celle de Delcourt-Curvers 1962 et celle de Barrett 1964.

2 Sur le premier *Hippolyte*, perdu pour nous, voir en dernier lieu le commentaire et les fragments édités par Jouan et Van Looy 2000, *Euripide* t. VIII 2^e partie, sous le titre: *Hippolyte se voilant* (221-48). L'éditeur fait le point sur la tradition concernant cette tragédie perdue et les nombreuses reconstitutions auxquelles elle a donné lieu.

3 Asclépiade de Tragile (*FGrH* 12 F 28 Jacoby = schol. Hom. *Od.* 11.321) et Apollodore (3.10.3).

Euripide à la légende trézénienne, c'est grâce à la tragédie attique et dans la forme qu'elle lui avait donné qu'il s'est répandu à partir du V^e siècle, au point que Plutarque peut écrire: 'quant aux malheurs que Thésée éprouva du fait de son fils et de Phèdre, comme les historiens ne contredisent en rien les poètes tragiques, il faut admettre que les choses se sont passées comme ces derniers les racontent tous.'⁴

On analysera les valeurs symboliques assumées par le mythe dans la forme que nous fait découvrir la tragédie d'Euripide à travers le comportement d'Hippolyte et la configuration religieuse dominée par les deux figures d'Artémis et d'Aphrodite.

Fiction et sentiment religieux

Si les dieux qui se manifestent sur le théâtre ne se confondent pas avec ceux que les Athéniens honorent dans les cultes divers, cultes de la cité célébrés à l'occasion des grandes fêtes collectives ou cultes des multiples sanctuaires locaux qui accueillent telle ou telle divinité ou telle ou telle figure des divinités panhelléniques, ils ne se réduisent pas pour autant à des figures 'littéraires' comme le suggère D. Mikalson à propos de l'affrontement mis en scène par Euripide entre Aphrodite et Artémis.⁵ Leur présence sur scène en fait des personnages de théâtre appréciés comme tels, avec la même distance par rapport à la divinité honorée sous le même nom dans tel ou tel sanctuaire, qu'ils reconnaissaient, sans avoir besoin de l'exprimer, entre le Thésée irréfléchi qui précipite le dénouement tragique, et le héros honoré sur l'Agora, ou entre le Dionysos incarné par un acteur et maudissant Penthée sur le théâtre dans les *Bacchantes*, et le dieu qui recevait à l'occasion des mêmes Dionysies, l'hommage d'un sacrifice sur son autel du sanctuaire au pied de l'Acropole.

Même distance et, je dirais, même proximité. L'Apollon et l'Athéna dialoguant devant les spectateurs de 461 avec les Erinyes au sujet de la culpabilité d'Oreste dans la trilogie d'Eschyle, sont et ne sont pas les dieux du culte. S'ils n'habitent pas les acteurs qui portent le masque et si les paroles qu'ils prononcent sont celles qu'Eschyle a voulu mettre dans leur bouche, ces paroles n'ont de sens et de portée, elles ne sont crédibles, dans les limites conventionnelles du spectacle, que parce qu'elles font écho à des traits qui les rendent vraisemblables, mieux, qui renvoient à une réalité profonde qu'elles rendent manifeste.

Or, si une ample littérature s'est développée autour des *Bacchantes*, à propos de la religion d'Euripide, la tragédie d'*Hippolyte* ne provoque pas le même type de

4 Plutarque, *Thes.* 28, trad. Ozanam 2001. En plus des deux drames d'Euripide, les Anciens connaissaient une tragédie de Sophocle, également perdue, et, bien sûr, la *Phèdre* de Sénèque.

5 Mikalson 1991:144-47.

questionnement. L'accent est mis plutôt, dans les études critiques qui y sont consacrées, sur la dimension humaine de l'intrigue; ou, quand on s'interroge sur la place et le rôle des dieux, on voit volontiers dans le comportement d'Aphrodite, le mépris pour la souffrance humaine et une preuve de l'attitude critique d'Euripide vis-à-vis de la théologie olympienne de la tradition.⁶

Pourtant, la tragédie s'ouvre et se ferme sur l'intervention d'une divinité. Le Prologue donne la parole à Aphrodite pour annoncer le rôle décisif qu'elle va jouer et les moyens qu'elle a choisis pour punir Hippolyte de son mépris à son égard. S'il est vrai qu'elle n'apparaît plus dans la tragédie, chaque péripétie confirme son pouvoir, que le chœur se charge de rappeler et de célébrer: au moment de l'aveu de Phèdre à sa nourrice (Eur. *Hipp.* 370ss.),⁷ dans la strophe qui précède la mort de la reine (Eur. *Hipp.* 765s.),⁸ enfin au moment même où Artémis apparaît au-dessus du palais pour l'explication finale (Eur. *Hipp.* 1268-80). Cette dernière strophe s'achève sur le rappel que 'sur tous les êtres à la fois, seule, Cypris tu étends ton souverain empire' (*mona kratuneis*). Présences conventionnelles et seulement utiles à la dramaturgie? Je voudrais montrer à l'inverse que cette double manifestation du divin, redoublée par la présence sur scène, pendant toute la durée de la tragédie, des statues d'Aphrodite et d'Artémis, donne à la tragédie tout son sens. D'autre part, l'annonce de la création d'un culte d'Hippolyte renvoie à une réalité culturelle et topographique qui inscrit l'aventure jouée sur le théâtre dans un contexte familier aux spectateurs athéniens. C'est la façon dont mythe, tragédie et réalité culturelle s'interpénètrent et s'infléchissent l'un l'autre, donnant un sens nouveau à une histoire ancienne que je voudrais analyser.

Hippolyte entre Artémis et Aphrodite

La tragédie installe explicitement l'aventure malheureuse d'Hippolyte entre les deux divinités dont les statues et les autels encadrent la scène à l'ouverture de la tragédie et dont les discours se répondent, du prologue où Aphrodite pose les éléments de l'intrigue et en annonce le dénouement, à la scène finale où Artémis éclaire pour Thésée et Hippolyte mourant les causes du malheur qui les frappe, en même temps qu'elle annonce la création du culte destiné à célébrer à Trézène le jeune héros. La présence des statues permet de mettre en scène concrètement le choix d'Hippolyte qui, dès son entrée, couronne l'une, la statue d'Artémis, et ignore, voire défie l'autre. Au-delà de l'opposition de deux 'personnes' divines avec

6 Bibliographie de S. Saïd dans *Metis* III (1988), en particulier 489-90 et 503-04. Y ajouter, pour les années suivantes, les études de Charles Segal (1993), Froma Zeitlin (1996) et leurs indications bibliographiques.

7 'Il n'est plus obscur, le terme du destin voulu par Cypris, ô malheureuse fille de Crète.'

8 'Le criminel amour dont Aphrodite lui a brisé l'âme.'

leurs sentiments et leurs réactions trop ‘humaines’ à nos yeux de modernes—habillage anthropomorphique dont les Grecs étaient familiers ne serait-ce que par les aventures et les affrontements de leurs dieux dans l’épopée—au-delà donc de cette opposition personnelle, l’opposition entre Aphrodite et Artémis apparaît comme une dramatisation de deux étapes de la vie sur lesquelles règne chacune des deux déesses.

Une lecture traditionnelle, à la fois moralisante et chrétienne, oppose de façon simpliste Aphrodite et Artémis en faisant de l’une, une déesse cruelle et sans pitié qui fait fi des souffrances humaines et de l’autre, une divinité qui noue avec le pieux Hippolyte une relation personnelle.⁹ Ce partage coïncide avec l’opposition entre une sexualité sans mesure, voire incestueuse (du côté d’Aphrodite et de Phèdre) et la chasteté ou pureté d’Hippolyte et d’Artémis. Reste une contradiction: celle de la cruauté partagée des deux déesses, Artémis annonçant à son tour une vengeance contre Aphrodite, exercée injustement contre un mortel seulement coupable d’être son protégé. On la résout alors en mettant la cruauté au compte des dieux païens et en distinguant soigneusement, voire en détachant de tout contexte, la dévotion personnelle et mystique d’Hippolyte. Or, toute la tragédie d’Hippolyte repose sur le refus du fils de Thésée de passer d’un domaine à l’autre, de celui d’Artémis à celui de Cypris.¹⁰ La chasteté d’Artémis n’est pas la défense d’un mode de vie ‘pur.’ Elle est un privilège et un choix partagé avec Athéna et Hestia, qui place ces trois déesses, dans des fonctions diverses, en marge de la loi générale qu’impose Aphrodite.¹¹ La chasteté d’Artémis coïncide notamment avec le statut de la vie adolescente, celle qui ne connaît pas encore le mariage, et tout est, pour les jeunes qu’elle protège, dans ce ‘pas encore.’ L’erreur d’Hippolyte est de choisir ce ‘pas encore’ comme un projet de vie et de confondre le destin humain avec le choix divin de la déesse. Lorsqu’Aphrodite affirme (Eur. *Hipp.* 20) qu’elle n’est pas jalouse d’Artémis et que c’est des torts qu’Hippolyte a envers elle qu’elle va le châtier, c’est bien de son refus de l’amour et du mariage qu’il est question explicitement: ‘Il refuse les plaisirs de l’amour,’ reproche Aphrodite (*anainetai lektra*, où *lektra* désigne le lit et par métaphore, le lit nuptial) ‘et le mariage’ (*kai ou psauēi gamōn* Eur. *Hipp.* 14). Par son mépris d’Aphrodite et son refus de la sexualité, ce ne sont pas seulement les honneurs d’une déesse qui sont oubliés, c’est, à travers elle, l’ordre du monde humain tout entier qui est menacé, désigné

9 Sur cette interprétation voir notamment Festugière 1954 et les remarques à ce sujet de Vernant 1985:271ss.

10 Cf. le rôle attribué par plus d’un commentateur, dans ce refus, au modèle paternel offert par Thésée ‘le volage’ et le séducteur. Notamment Segal (1987:208s.): ‘Cela fait partie de cette tragédie que le père soit l’antithèse exacte du fils quant à son comportement sexuel. Il incarne pleinement la “double norme” conventionnelle de la sexualité masculine.’

11 Cf. *Hymne Homérique à Aphrodite* 6-35.

par 'ceux qui entre le Pont et les bornes d'Atlas ont leur séjour et voient la clarté du soleil' (Eur. *Hipp.* 3-4).

L'*Hippolyte* d'Euripide est une tragédie sur le pouvoir de Cypris et, plus largement, sur la faiblesse des humains en face du pouvoir des dieux, soit qu'ils refusent de le reconnaître, comme Hippolyte, soit qu'ils tentent de leur résister comme Phèdre. Mais si les hommes sont vaincus par le pouvoir des dieux cela n'annule pas leur responsabilité. C'est ce qu'Artémis expliquera à Thésée à la fin de la tragédie: Thésée a agi de façon criminelle envers son fils, même si c'est Aphrodite qui a perdu les trois personnages de la tragédie. Lorsque Thésée tente de s'excuser devant son fils en affirmant 'les dieux avaient égaré ma raison' (Eur. *Hipp.* 1414), il ne fait que reprendre la parole d'Artémis: 'Il a été trompé par un dessein divin' (Eur. *Hipp.* 1406). C'est cependant la déesse qui vient de l'accabler longuement en soulignant sa responsabilité (Eur. *Hipp.* 1315-1325): 'Tu sais que de ton père tu tenais trois vœux infaillibles. L'un d'eux tu l'as détourné (*pareiles*), misérable (*Ô kakiste su*), contre ton propre enfant, quand tu pouvais en frapper un ennemi. Ton père, le dieu des mers, eut raison de t'accorder ce que lui imposait sa promesse; c'est toi qui, à ses yeux comme aux miens, fais figure de criminel (*kakos*): sans attendre ni preuve ni parole des devins, sans enquête, sans permettre au temps de faire la lumière, en ta hâte coupable, tu as lancé l'imprécation (*aras*) contre ton fils et tu l'as tué (*katektanes*).' Cette apparente contradiction entre la responsabilité de l'individu et la volonté des dieux renvoie à un débat qui est au cœur de la pensée grecque, qu'on trouve déjà présent chez l'Agamemnon d'Eschyle, pris entre l'exigence d'Artémis et son désir de gloire, et que les sophistes reprendront sous une autre forme, par exemple dans le débat autour de la responsabilité d'Hélène.

Des hommes et des dieux dans la tragédie.

Livrés aux caprices des dieux, les hommes peuvent-ils se fier à leur piété pour s'assurer une vie heureuse? C'est la question que pose le chœur au troisième *stasimon* (Eur. *Hipp.* 1102-1112), au moment où Hippolyte, chassé par son père et, sans le savoir encore, condamné par sa malédiction, quitte la scène. Il vient d'affirmer: 'Jamais vous ne verrez homme plus vertueux (que moi): *sôphronesteron*, et c'est l'homme le plus vertueux que le sort frappe à l'improviste à travers la condamnation de son père, qui en fait un criminel contre les lois humaines et divines. C'est ce paradoxe que le chœur commente dans une strophe difficile, diversement traduite et interprétée: 'Le souci que les dieux ont des hommes (*ta theôn meledêmata*), quand il me vient à l'esprit, allège grandement mes peines; au fond de moi je garde l'espoir de comprendre (*xunesin de tin'elpidi keuthôn*), mais j'y renonce quand je vois les hasards et les actions des mortels (*leipomai en te tuchais thnatôn kai en ergmasi leussôn*).² Je ne crois pas qu'on puisse garder la traduction proposée par Louis Méridier, qui traduit *ta theôn meledêmata* par: 'la Providence

divine, notion tout à fait étrangère à la pensée grecque, ni 'l'espoir en une Intelligence suprême' pour traduire *hê sunesis* mot qui renvoie plutôt à une connaissance intime et subjective qu'à la notion d'une rationalité divine.¹² Autre difficulté du texte: les masculins singuliers *keuthôn* et *leussôn* 'renfermer, cacher' et 'voir.' Wilamowitz propose de supposer un chœur d'hommes présent sur la scène pour la première strophe. Le scholiaste attribue ces vers à Euripide, ce qui leur donnerait évidemment un statut tout à fait particulier. Barrett préfère transformer la première personne *leipomai* en *leipetai* et faire des deux vers une réflexion générale. Aucune des solutions n'est vraiment satisfaisante. Mais, que le chœur prenne à son compte ce vacillement devant le sort des humains, avant de revenir dans la deuxième strophe au sort particulier d'Hippolyte, qu'il s'agisse d'une intrusion d'auteur à un moment clé avant la catastrophe finale (c'est en effet aussitôt après cette intervention chorale qu'un messager va apporter l'annonce du prodige dont Hippolyte a été victime), ou qu'il s'agisse d'une réflexion générale à la troisième personne, le moment où elle se place et la généralité du propos lui donnent de toute façon un relief particulier. La suite de la strophe fait du hasard (*tuchê*) le maître du destin humain, voué à l'incertitude: 'ce ne sont que vicissitudes,' traduit M. Delcourt 'chaque chose se change sans cesse en une autre (*alla gar allothen amebetai*),' 'toute vie semble le jouet d'un éternel caprice.' 'C'est sous la forme du hasard, *tukhê*, que les mortels expérimentent leur propre vie, où seule la récurrence des vicissitudes relève d'un toujours,' écrit N. Loraux dans *La voix endeuillée* (1999:51), en renvoyant non pas à *Hippolyte*, mais aux *Héraclides* dans un passage où c'est encore le chœur qui commente les malheurs des héros (Eur. *Heracl.* 608-615). Devant un tel constat, il ne reste aux humains que la prière: 'puisse, en réponse à mes prières, le destin (*moira*) venu des dieux me donner un sort (*tuchan*) prospère et un cœur préservé de souffrances (Eur. *Hipp.* 1111-1113).' Prier pour un sort heureux, s'en remettre aux dieux et s'accommoder de sa vie, c'est en ceci que consiste la piété du chœur, au-delà de ses doutes.

Est-ce, cependant, le dernier mot d'Euripide sur le rapport des hommes aux dieux? On peut en douter. D'une certaine façon, *Hippolyte*, à travers le personnage du fils de Thésée et son destin, est une réflexion sur la piété, comprise comme la pratique des relations avec les dieux, réflexion qui se poursuit à travers tout le théâtre d'Euripide. On pourrait suivre ce thème d'une tragédie à l'autre, à travers les personnages, les situations et les dieux auxquels ils sont confrontés. En quoi consiste la piété? Qu'est-ce que les hommes peuvent ou doivent attendre des dieux?

La piété d'Hippolyte, sans cesse affirmée par lui-même et par les personnages qui l'entourent, fait de lui un symbole de la piété méconnue voire bafouée. 'J'en

12 Sur les diverses interprétations possibles de ce chœur cf. Barrett (1964), Segal (1993:137ss.), Zeitlin (1996:249s.).

veux aux dieux' clame le chœur dans l'épode du même chant (*maniô theoisin*, Eur. *Hipp.* 1146), devant le sort qui poursuit celui qui n'a pas mérité ce châtement. Du geste rituel d'offrande qui dépose d'une main 'pieuse' une couronne sur l'autel d'Artémis (83) au respect du serment qui interdit à Hippolyte de trahir le secret de Phèdre (656), à l'ensemble des comportements qui caractérisent l'homme de bien (1368): 'En vain j'ai pris la peine d'observer, face aux hommes, tous les devoirs de la piété,' à quoi fait écho, au vers 1454 l'éloge d'Hippolyte mourant par Thésée: 'Quelle piété, quelle noblesse je pleure en toi' qui joint les mots *eusebes* et *agathês*. Hippolyte incarne les diverses formes de l'*eusebeia*, cette vertu qui consiste non seulement à révéler les dieux (*theous sebein* 995) mais à remplir aussi tous les devoirs qu'ils imposent aux hommes. Comment comprendre alors la tragédie? En déconsidérant la cruauté des déesses païennes, et leurs sentiments trop humains, de jalousie et de vengeance? En valorisant parallèlement la piété supérieure et exclusive d'Hippolyte, voire son mysticisme, en face de la piété populaire représentée par le vieillard et ses mises en garde contre la jalousie des dieux?

Pourtant, le premier responsable de la tragédie n'est pas la cruauté d'Aphrodite, mais l'aveuglement d'Hippolyte, fasciné par Artémis, qui en a fasciné d'autres, avant de les entraîner dans la mort. La piété d'Hippolyte est certes montrée à plusieurs reprises au long de la tragédie, mais ses principales manifestations s'adressent à la seule Artémis (hymne et offrande de la première scène). Cette piété est louée tout particulièrement par Artémis, dans la scène des adieux, à quoi font écho les éloges tardifs de Thésée, et surtout, par Hippolyte lui-même. Ainsi lorsque, ramené mourant devant son père, il se plaint de l'injustice de son sort: 'oui, c'est bien moi, l'austère adorateur des dieux (*ho semnos ego kai theosep-tôr*), celui qui, par sa vertu (*sôphrosunêi*) dépassait tous les autres' (1364-1365).

La pureté d'Hippolyte, est proclamée par lui-même dès vers 102, dans son dialogue avec le vieux serviteur qui lui demande pourquoi il n'invoque pas (*prosennepein*) Aphrodite:¹³ 'Je la salue de loin, car je suis pur (*hagnos*, Eur. *Hipp.* 102).' Segal, citant Barrett considère qu'il 's'agit là d'une prétention [à une pureté morale] tout à fait étonnante' selon les normes grecques ordinaires. Analysant les différents sens de *hagnos* dans la tragédie, il distingue la pureté rituelle du jeûne, proclamée par Phèdre aux vers 135-138 et 'la pureté morale et sexuelle qui a tant d'importance pour l'action de la pièce dans son ensemble' (Segal 1987:185s.). Plus loin il oppose 'pureté extérieure et pureté morale' données comme équivalent de 'pureté rituelle et pureté morale,' et enfin, 'vie intérieure' et 'vie extérieure' (212s.). Si je m'arrête à ces formules, c'est qu'elles me paraissent caractéristiques de

13 *Prosennepein*: 'adresser la parole à qq.'; le mot appartient au vocabulaire tragique, on le trouve par exemple dans l'*Ajax* de Sophocle, à propos du salut solennel qu'il adresse au Soleil avant de mourir.

plusieurs glissements de sens qui portent sur des aspects essentiels du comportement religieux d'Hippolyte et, à partir de là, des significations possibles de la tragédie. D'abord, le vers 102, replacé dans son contexte, ne renvoie pas à une 'piété morale hors norme,' mais à un refus commenté deux vers plus loin par Hippolyte lui-même: 'Je n'aime aucun des dieux qu'on vénère la nuit.' Il faut ici mettre en relation la nuit, moment privilégié de l'exercice de la sexualité, et les relations d'Aphrodite avec certains des enfants de la Nuit évoqués par Hésiode.¹⁴ Il faut en rapprocher aussi les vers 13-15 du Prologue où Aphrodite met en relation la détestation dans laquelle la tient Hippolyte ('Il m'appelle la plus détestable [*kakiste*] des divinités') et son refus de la vie sexuelle. Or, ce refus n'a rien d'unique, comme nous le verrons plus loin à travers l'histoire de plusieurs personnages mythiques, et il n'exprime pas en soi l'aspiration à un idéal supérieur. Quant à la prairie non moissonnée, évoquée un peu plus tôt par Hippolyte dans les vers où il dédie à Artémis une couronne de fleurs cueillies dans la prairie préservée (*akêratos*) et entretenue par la seule Pudeur (*aidos*) à l'abri des méchants (*kakoi*), elle est, certes, une métaphore de la chasteté dans laquelle veut vivre Hippolyte,¹⁵ et Aphrodite ne s'y trompe pas. Mais la chasteté n'est pas une vertu pour les Grecs comme elle le deviendra pour les Chrétiens. Elle n'a pas de valeur en soi. L'abstinence peut avoir une valeur rituelle, liée à certains moments ou à certains lieux. Elle n'est pas un choix de vie. Les jeunes *parthenoi* consacrées à Artémis préparent dans ses sanctuaires le moment où elles quitteront leur statut de vierges pour celui d'épouses. En choisissant de rester le 'servant' (*huperetês*) d'Artémis, le chasseur Hippolyte s'apparente aux autres héros mythiques victimes de leur refus d'Aphrodite, tel le Melanion évoqué par Aristophane (*Lysistrata* 781-796) et doté, comme 'chasseur noir' d'une seconde vie par Pierre Vidal-Naquet, ou son parallèle féminin, Atalante, dont Euripide justement, dans une tragédie perdue (fr. 530 Nauck 2), évoquait la haine de Cypris. Il n'est pas indifférent à notre histoire que Melanion et Atalante, au terme de rebondissements divers, apparaissent comme victimes du comportement inverse, puisqu'ils auraient finalement été punis pour s'être accouplés hors des normes reconnues, dans un sanctuaire.¹⁶ les mêmes héros incarnant successivement les deux extrêmes, distribuées entre Hippolyte et Phèdre dans la tragédie d'Euripide.

Si l'attitude aristocratique d'Hippolyte ne fait pas de doute, cela n'autorise pas à déceler dans son comportement religieux une piété supérieure qui s'opposerait

14 Hes. *Theog.* 211-32 et Pirenne-Delforge 1994:471.

15 Sur la symbolique de la prairie en relation avec les *parthenoi*, cf. Calame 1992 et Motte 1973. Cf. aussi, dans un esprit différent, Pigeaud 1976, à propos de la nature à laquelle renvoie cette prairie 'sans tache': 'La vérité de la pureté c'est la stérilité'

16 Apollod. *Bibl.* 3.9.2

à celle du vieux serviteur, dont la piété formelle serait représentative des 'normes grecques ordinaires.' Le rapprochement des deux notions de 'pureté' et de 'chasteté,' fait partie, comme le reconnaît Charles Segal du 'genre d'idées' auquel 'le christianisme nous a accoutumés.' Dire que 'pour un public athénien du V^e siècle la pureté est encore (je souligne) en premier lieu affaire de culte et de rituel,' n'est-ce pas donner à la piété d'Hippolyte un statut qui le coupe de son contexte mythique et religieux au nom d'une conception d'une nature toute différente?

La lecture de la tragédie qui valorise la chasteté revendiquée d'Hippolyte a aussi favorisé une interprétation tendancieuse de la relation privilégiée entre Hippolyte et Artémis, relation qui apparaît surtout comme un leurre, car toute relation privée entre un mortel et une déesse s'achève toujours par la déception du mortel, la différence essentielle de nature entre eux la condamnant par définition. C'est ce que rappelle Artémis à la fin de la tragédie (Eur. *Hipp.* 1396 et 1437s.). Ce n'est qu'à travers l'épreuve de la mort et des souffrances qui l'accompagnent que les mortels peuvent atteindre un nouveau statut, c'est le sens des honneurs culturels annoncés par la déesse. 'Ephèbe qui a échoué,'¹⁷ Hippolyte doit quitter ses compagnons d'âge (*homêlikes*), ceux qui en même temps que lui sont devenus des *neoi* au moment même où il devrait intégrer la vie de citoyen. Il doit faire ses adieux à ses compagnons, en même temps qu'à Athènes comme *polis* (cité) et comme terre (*gê*), cité et terre que les éphèbes athéniens s'engageaient à défendre: 'Adieu ville et terre d'Erechtee *chairete*, Ô *polis kai gai* Erechteôs (Eur. *Hipp.* 1090-1101).' La malédiction de son père condamne Hippolyte à s'éloigner à jamais de la cité au moment où il devrait y entrer. Mais cette malédiction est causée non par la faute contre le père, que Thésée lui impute à tort, mais par la faute qu'il a commise en refusant la sexualité et le mariage et dont Aphrodite le punit avec une cruelle ironie en faisant peser sur lui une imputation d'adultère.

Pas de religion épurée donc ni de lien mystique entre Hippolyte et Artémis; mais une tentation, partagée par de nombreux mortels, d'oublier leur nature qui leur est toujours cruellement rappelée. Le profil orphique dessiné par Thésée pour déconsidérer son fils et utilisé parfois comme argument pour cette lecture, doit se comprendre dans ce contexte. Rien dans le mode de vie d'Hippolyte ni dans ses propos ne donne le moindre appui au portrait charge fabriqué par Thésée, où on reconnaît par contre le regard hostile d'un Aristophane ou plus tard d'un Platon envers des pratiques mal connues du grand nombre et perçues comme exotiques. Hippolyte en orphique dans la bouche de Thésée est aussi convaincant que Socrate en sophiste dans le portrait qu'Aristophane fait de lui.¹⁸

17 Cf. Winkler 1985:20-62, pour qui la tragédie est d'abord 'le chant de l'éphèbe.' Cf. aussi Vidal-Naquet 1992:247-49.

On ne trouvera donc pas dans la tragédie d'un côté une religion 'populaire,' celle que défendrait le vieillard du début de la tragédie en mettant en garde Hippolyte contre son orgueil (*semnon*, repris par Thésée au vers 1064), et de l'autre une religion supérieure épurée et mystique que la figure d'Artémis serait étrangement choisie pour représenter. Il y a un jeune homme égaré que sa souffrance à la fin de la tragédie rend digne de pitié.

Le pouvoir d'Aphrodite

Le vrai sujet de la tragédie, annoncé aux vers 9-14 par la déesse elle-même, c'est le pouvoir d'Aphrodite que nul ne saurait mépriser ou ignorer. Les deux personnages qui se partagent presque également l'espace et le temps, Phèdre et Hippolyte, sont des témoignages symétriques et inversés de son pouvoir et à des titres divers, ses victimes, l'un, Hippolyte, par châtement, l'autre, Phèdre, comme instrument nécessaire, à son corps défendant. D'où l'étrange ballet qu'ils jouent, vivants et morts, sur scène, se croisant sans se parler. D'où aussi le rapprochement des deux victimes dans les honneurs posthumes promis à Hippolyte après la victoire mortelle d'Aphrodite, puisque les *parthenoi* venues lui rendre un culte chanteront, au long des siècles, l'amour que Phèdre eut pour lui: 'Pour toi, infortuné, pour loyer de tes épreuves, je t'accorderai les plus grands honneurs dans cette ville de Trézène. Les jeunes filles à la veille des noces couperont pour toi leurs cheveux, et pendant de longs siècles tu recevras un tribut de regrets et de larmes. Les pensées des jeunes filles, vers toi toujours tournées, leur inspireront des chansons. Jamais ne se perdra dans le silence et dans l'oubli l'amour que Phèdre conçut pour toi (Eur. *Hipp.* 1423-1431).' Au second siècle après J.-C. Pausanias mentionne encore le tombeau de Phèdre près du *mnéma* d'Hippolyte (Paus. 2.32.3).

Les deux personnages ne se parlent jamais, mais ils tiennent des propos symétriques et alternés; à la longue réflexion de Phèdre sur l'*aidôs*¹⁹ et sur le destin des femmes répond indirectement la tirade cinglante et rageuse d'Hippolyte contre la race des femmes où se déchaîne sa haine exaltée (Eur. *Hipp.* 616-669) et à laquelle assiste, muette, et hors du regard d'Hippolyte, la malheureuse Phèdre. Elle est présente encore, quand Thésée maudit son fils, muette à nouveau, mais

18 Cf. l'interprétation de Barrett 1964:342ss.: 'Hipp. is of course no Orphic at all ...' et les vers 109-10 d'Euripide, où Hippolyte attend de ses compagnons qu'ils préparent le banquet: 'Une table bien garnie (*trapeza plêrês*) est agréable après la chasse.' Voir aussi sur ce thème Schnapp 1997:108ss.

19 Cf. les nombreuses réflexions sur cette notion et en particulier sur ses valeurs dans *Hippolyte*, notamment, parmi beaucoup d'autres, Dodds 1925:102-204, qui fait reposer sur elle la signification entière de la pièce, comme 'drame humain' et Pigeaud 1976 'Euripide et la connaissance de soi,' qui interroge les valeurs des deux 'Pudeurs' évoquées par Phèdre et leur ambiguïté à l'intérieur du texte.

terriblement présente par la lettre dénonciatrice et par son cadavre exposé. Eux que tout sépare, d'abord leur statut (l'épouse légitime mère de deux enfants dont elle doit défendre les droits en face du bâtard arrogant et barbare), ensuite l'opposition entre la farouche chasteté d'Hippolyte et la lutte désespérée de Phèdre pour sauver sa réputation. Eux que tout devrait séparer se trouvent unis par la redoutable vengeance d'Aphrodite d'abord, par les honneurs réparateurs annoncés par Artémis ensuite.

Des dieux bienveillants et terribles

C'est ce dispositif qui fait de la tragédie d'Hippolyte un symbole de la double figure des dieux, bienveillants ou terribles, selon qu'ils s'estiment honorés ou dédaignés. La figure bienveillante est ici incarnée par l'Artémis amicale et la relation privilégiée qu'elle offre à Hippolyte, sans effacer pour autant la distance essentielle entre humain et divin. L'Aphrodite irritée qui s'exprime dans le Prologue: 'Ceux qui révèrent ma puissance, je les mets en honneur; mais je les abats quand ils nous traitent avec superbe; car c'est un sentiment que connaît la race des dieux, ils prennent plaisir aux hommages des hommes,' ressemble beaucoup aux paroles du Dionysos des *Bacchantes* proclamant: 'Il faut que cette ville apprenne ce qu'il en coûte de prétendre ignorer mes mystères.' Mais les rôles peuvent aussi s'échanger. En Tauride ou à Aulis, Artémis réclame aux hommes du sang humain pour l'apaiser, et il faudra l'intervention d'Athéna, à la fin d'*Iphigénie en Tauride* pour que la déesse taurique laisse sa prêtresse, Iphigénie, et Oreste, rentrer sains et saufs en Grèce, en échange de l'établissement par Oreste, d'un rite sanglant: 'Quand on célébrera sa fête, pour tenir lieu de toi, victime qui fus épargnée, le fer, touchant le cou d'un homme, en tirera un peu de sang, par pure piété, afin que la déesse reçoive son dû' (Eur. *IT* 1458-1461).

A l'ambivalence des dieux répond celle des humains et c'est leur faillibilité qui met en évidence l'intervention des dieux. De même que se succèdent sur scène deux Phèdre, se succèdent aussi deux Hippolyte. La première Phèdre est celle qui se soucie de sa gloire de femme et de sa responsabilité de mère, celle qui lutte contre la passion inspirée par Aphrodite et qui mérite la pitié et l'éloge d'Artémis évoquant 'la fureur qui blessa Phèdre en la livrant, il faut le dire, à un noble combat' ('*gennaiotès*,' Eur. *Hipp.* 1300), après qu'Aphrodite l'a proclamée '*eukleès*.' La deuxième est celle qui cède à la pression de la nourrice, puis, ayant tout perdu, a recours à la tablette dénonciatrice, décidée à entraîner dans sa chute celui qu'elle n'a pu convaincre et dont elle pense avoir tout à craindre. Aux deux Phèdre répondent deux Hippolyte, le premier, arrogant et haineux, celui qui défie Aphrodite et qui crache son venin sur les femmes. Avec ces attitudes se confond sa vénération exclusive et privilégiée pour Artémis qui est comme la justification de son refus de la sexualité, refus habillé de chasteté vertueuse. Mais son erreur et sa

faute sont de confondre son destin d'homme avec la virginité comme attribut divin d'une déesse; au *'parthenon psuchên echôn'* ('Mon âme est vierge' Eur. *Hipp.* 1006) d'Hippolyte répond le cruel mais juste: *'seautou sebein'* ('tu t'es exercé au culte de toi-même' Eur. *Hipp.* 1080) de Thésée à son fils pris en flagrant délit d'*hubris*. Cependant, dans la dernière partie de la tragédie, son malheur et sa souffrance, malgré sa naïve arrogance le rendent pitoyable à son tour.

Artémis n'est pas une moins grande déesse qu'Aphrodite, mais elle ne peut rien pour qui a offensé un dieu et méconnu les règles de l'ordre du monde. Elle ne pourra que venger à son tour son protégé sur un favori d'Aphrodite (car il n'est pas rare que les dieux aient avec des humains des relations privilégiées ...). Les humains sont les jouets des dieux qui exercent à leurs dépens leur puissance. A quoi sert alors la piété? A faire reconnaître leur gloire par des honneurs posthumes, à faire triompher *in fine* la justice. On pourrait multiplier les citations empruntées à la plupart des tragédies d'Euripide où le poète interroge le rôle des dieux sur le destin humain, depuis le 'j'en veux aux dieux' du vers 1145 jusqu'au 'les dieux devraient laisser la rancune aux humains' d'Agavé, à la fin des *Bacchantes*, devant un autre corps déchiré, celui de son fils. De tels propos ont largement alimenté la question de savoir si Euripide était ou non en rupture avec la religion de la cité. De la critique rationaliste à l'aspiration à une religion 'épurée,' toutes les positions lui ont été attribuées. Selon que l'on met l'accent sur telle ou telle tragédie ou que l'on souligne une réplique ou l'autre, on peut trouver en effet chez lui tout le spectre des positions possibles, de l'incroyance affirmée à la conversion mystique. Cependant, il est périlleux d'identifier la position d'Euripide avec celle du chœur ou de lui attribuer les paroles d'un héros déchiré qui exprime par une formule la limite de souffrance qu'il a atteinte. Ces formules extrêmes ne sont-elles pas justement le symbole même de l'expérience humaine donnée à voir sur le théâtre, n'ont-elles pas pour but de représenter la forme extrême de cette expérience par une formule elle-même extrême?

Pour reprendre le rapprochement que je suggérais entre deux tragédies qui se situent aux deux extrémités de la carrière tragique d'Euripide²⁰ (et avec toutes les précautions qu'imposent deux structures dramatiques très différentes), les deux formules citées se trouvent commenter le sort de deux héros 'déchirés' au sens propre, l'un broyé contre les rochers, l'autre démembré, par la volonté d'un dieu qui intervient chaque fois par l'intermédiaire d'un prodige: dans l'*Hippolyte*, le taureau furieux suscité par Poseidon (et sur la valeur symbolique duquel Charles Segal et d'autres se sont suffisamment exprimés),²¹ provoque la mise à mort

20 Rapprochement dont je ne suis pas la première à interroger les valeurs, dans des perspectives différentes les unes des autres. Cf. la lecture psychanalytique de Segal 1987 à propos d'Hippolyte et de Penthée:152-82. Ou le rapprochement d'Aphrodite et de Dionysos par Winnington-Ingram 1958:170-91 (188-89) ou chez Knox 1952:1-31.

d'Hippolyte par ses propres chevaux; dans les *Bacchantes*, la *mania* des femmes habitées par le dieu, pousse la propre mère de Penthée à déchirer de ses mains le corps de son fils. Dans cette situation d'horreur indépassable, l'interpellation des dieux est un cri de douleur. Tentation vaine de la malédiction chez Hippolyte, bien à l'image de son *hubris*: 'que ne peut la race des hommes maudire les dieux' (Eur. *Hipp.* 1415 *eith'ên araiôn daimosin brotôn genos*). Reproche d'une mère anéantie dans l'autre cas: 'Les dieux dans leurs rancunes, doivent-ils imiter les hommes?' (Eur. *Bacch.* 1348).

D'une tragédie à l'autre, le drame individuel qui ne touchait à travers Thésée que sa maison privée, est devenu dans *Les Bacchantes* drame cosmique, engageant la cité de Thèbes toute entière et mettant en branle tous les règnes de la nature. C'est encore le refus de reconnaître un dieu qui provoque la catastrophe, le refus de se soumettre à l'ordre des choses que les hommes pieux savent célébrer par la pratique du culte des dieux.²² Mais l'*hubris* du jeune Hippolyte qui revendiquait une carrière privée et refusait les tentations périlleuses du pouvoir royal²³ est devenue dans les *Bacchantes* celle d'un tyran, chef d'une armée puissante et arbitre du destin d'une cité. Chaque tragédie incarne dans une histoire et des personnages particuliers un aspect de l'expérience humaine vécue comme douloureuse et incertaine. A l'ambivalence des sentiments et des actions humaines se superpose l'ambivalence des interventions divines, tantôt cruelles tantôt bienveillantes, quand elles ne provoquent pas le malheur des hommes en se voulant bénéfiques. Ainsi les dons malheureux d'Apollon à Admète dans la tragédie d'*Alceste*, ou celui de Poseidon à Thésée. Dans les *Bacchantes*, le bouvier juxtapose le tableau de la puissance de vie de Dionysos animant le thiasé d'Agavé et de ses sœurs, et celui de sa puissance de destruction lorsque les mêmes Bacchantes s'attaquent aux bouviers impies.²⁴ Dans *Hippolyte*, une fin apaisée suit l'intervention d'Artémis et l'annonce de la fondation du culte d'Hippolyte, grâce au pardon du jeune héros et aux regrets de Thésée 'absout par son fils du sang versé.' Le dernier vers prononcé par Thésée s'adresse directement à Aphrodite ainsi solennellement reconnue: 'Comme je me souviendrai, Cypris, des maux que tu m'as infligés' et répond à l'ouverture solennelle, voire emphatique de la tragédie par la déesse elle-même: 'Je suis Cypris, la déesse au nom illustre parmi les mortels et non sans gloire dans les cieux.' Reconnaissance douloureuse et ambiguë: c'est par les maux qu'elle lui a causés que Thésée se souviendra de la déesse. Cypris a frappé les trois héros

21 Par exemple chez Segal 1986:200 et 277 où le taureau est le symbole de la sexualité refusée par Hippolyte.

22 Cf. Les personnages de Tirésias et de Cadmos dans *Les Bacchantes*.

23 Eur. *Hipp.* 1016-1020.

24 Eur. *Bacch.* 677-767.

humains de la tragédie, mais la responsabilité d'Hippolyte et de Thésée est explicitement engagée dans leur malheur. Seule, Phèdre, dans la version que nous avons sous les yeux, est une pure victime, à laquelle Cypris elle-même rend hommage.

Mythes et cultes

La richesse symbolique de la tragédie est inséparable de la force des figures qu'elle met en scène et des tensions qu'elle crée. Les figures de l'éphèbe 'manqué' qu'est Hippolyte et de Phèdre, la femme soumise à la puissance d'Eros, exposée aux maux spécifiques de son corps et aux exigences de la société, sont victimes de leurs propres contradictions en même temps que jouets des dieux. Mais la puissance et la force de suggestion de la tragédie tiennent aussi à l'enracinement dans le culte et dans des lieux connus de chacun.

Les Athéniens qui assistaient en 428 à la représentation de la tragédie d'Euripide connaissaient l'existence, sur la pente sud de l'Acropole, d'un *mnêma Hippolutou*, dont le culte aurait été importé de Trézène après l'accueil des réfugiés athéniens par la cité d'Argolide à la veille de la bataille de Salamine.²⁵ L'existence d'un sanctuaire d'Aphrodite *epi Hippolutou*, près du sanctuaire d'Hippolyte, est d'autre part attestée par deux indications épigraphiques du V^e siècle (la première est datée de 429/428).²⁶ Que les vers 29-33 où Aphrodite évoque le temple fondé par Phèdre sur l'Acropole soient ou non interpolés (ce que soutient entre autres L. Méridier), les Athéniens connaissaient donc l'existence de ce sanctuaire d'Aphrodite en relation avec Hippolyte.²⁷ Quant au culte dont Artémis annonce la création à Trézène, il appartenait à un complexe extra-urbain que Pausanias a visité (2.32.3).²⁸ Il comprenait entre autres un temple dédié à Hippolyte où des résidus de sacrifices datés de l'époque géométrique jusqu'à l'époque hellénistique ont été identifiés.²⁹ Au-dessus du stade, Pausanias a vu un temple d'Aphrodite *Kataskopia*: 'celle qui observe.' Il a vu aussi, près de la tombe de Phèdre et du *mnêma* d'Hippolyte, un myrte, plante symbole de la séduction, que l'on trouve à ce titre dans les couronnes des nouveaux mariés. Son nom grec, Myrrha, renvoie aussi au mythe jadis analysé par Marcel Detienne et qui s'inscrit également dans la problématique du mariage et du refus d'Aphrodite: 'Tantôt vierge dégoûtée des

25 Plutarque *Thém.* 10.5. Calame 1990:423, Pirenne-Delforge 1994:44s.

26 Pirenne-Delforge *loc. cit.* 40.

27 'Il existait, au moins à partir de 428 av. J.-C. un *hieron* ou même un *naos* consacré à Aphrodite sur le flanc de l'Acropole qui fait face à Trézène, c'est à dire sur le flanc sud,' Pirenne-Delforge, *loc. cit.* 41.

28 Cf. Calame 2000:207-41 (215-28 en particulier).

29 Pirenne-Delforge, *loc. cit.* 178 et note 52.

prétendants qui la recherchent en mariage, tantôt femme saisie par le désir effréné de l'union sexuelle avec son propre père.³⁰ En pleurant Hippolyte et en lui rendant hommage, les *parthenoi* prennent indirectement congé d'Artémis et se ménagent sa bienveillance. Mais en disant adieu à leur vie de jeunes vierges par l'offrande de leur chevelure, elles s'engagent aussi à entrer dans une juste relation à Aphrodite, à égale distance du refus dont Hippolyte était l'incarnation malheureuse et de l'excès qui avait perdu Phèdre.

Ainsi, pour les Athéniens du V^e siècle spectateurs d'Euripide, le mythe était inscrit dans la réalité topographique et culturelle. D'un côté le sanctuaire de l'Acropole, de l'autre, le culte et le sanctuaire de Trézène.³¹ Il est frappant que dans l'un et l'autre cas, Hippolyte est associé à Aphrodite et à Phèdre. Artémis disparaît de l'espace du théâtre et du champ visuel du père et du fils aussitôt après sa révélation et la réconciliation qu'elle a favorisée, les laissant à leur tête-à-tête ultime; elle disparaît aussi du champ culturel, abandonnant Hippolyte à Aphrodite et à Phèdre. C'est d'Aphrodite que se souviendra Thésée: *Memnésomai* est le dernier mot de la tragédie (si on en excepte les derniers vers du chœur fortement contestés par Barrett). C'est son intervention que rappelle le *mnéma* d'Hippolyte, la tombe du héros, flanquée du sanctuaire d'Aphrodite. La fonction dramatique d'Artémis, en '*deus ex machina*' masque son inconsistance dans la tragédie en face d'Aphrodite. La divinité dont la statue a été dédaignée par Hippolyte au début de la tragédie a gagné tout le champ, sans avoir besoin d'apparaître à nouveau. Le chœur se charge de chanter sa puissance, au moment même où Artémis apparaît en haut du palais (Eur. *Hipp.* 1268-1281). C'est elle seule que salue Thésée, c'est elle qui impose sa présence aux côtés d'Hippolyte à Athènes et à Trézène, tandis que la vague menace d'Artémis reste sans objet réel, même si on peut lui trouver des supports.³² Hippolyte et Phèdre, rapprochés à jamais au-delà de leur mort, n'est-ce pas un ultime hommage à Aphrodite, dans la bouche d'Artémis elle-même? Le deuxième *Hippolyte* est bien une tragédie sur le triomphe d'Aphrodite, triomphe sans concession sur les trois personnages humains principaux. Artémis, ici, se dérobe, comme si sa sympathie pour Hippolyte ne pouvait compenser la faute du jeune homme envers une divinité dont Artémis est tenue de respecter le champ d'intervention. C'est sur cet équilibre des puissances que repose l'ordre olympien, c'est de l'avoir ignoré ou refusé que meurt Hippolyte après avoir entraîné dans son désastre une Phèdre, de provocatrice dans la première version,

30 Detienne 1972:121-24.

31 Calame souligne 'l'homologie entre l'organisation culturelle des deux espaces, à Trézène et à Athènes, indiquée dans le texte même d'Euripide' (2000:223).

32 Tel Adonis, amant d'Aphrodite, tué par un sanglier suscité par Artémis maîtresse de la chasse, selon une version rapportée par Apollodore, *Bibl.* 3.14.4

devenue digne des éloges conjugués des deux déesses concernées. Enfin c'est à cet ordre que participe Artémis en respectant le champ d'intervention d'Aphrodite.

La tragédie tout entière affirme et célèbre sa puissance. Artémis semble ici n'en être qu'un faire-valoir, se réservant de jouer ailleurs un rôle décisif, toujours aux dépens des humains.³³ Euripide, dans cette tragédie, s'applique à montrer des humains aux prises avec les erreurs et les passions humaines, mais, dans le registre supérieur (comme sur les vases 'tragiques' où sont traités des thèmes empruntés au théâtre) les dieux agissent. En révélant, à la fin de la tragédie, aux protagonistes survivants, le rôle d'Aphrodite, dont les spectateurs sont, eux, avertis par Cypris elle-même depuis le Prologue, Artémis se fait la dénonciatrice des limites et des faiblesses des dieux, de leur violence aussi et de leurs passions. Mais elle en est en même temps la réparatrice et elle manifeste sa puissance dans l'ordre qui est le sien, l'ordre du divin, par la fondation d'un culte qui établit des relations ordonnées entre les hommes et les dieux. La tragédie s'ouvrait sur une faute envers Aphrodite manifestée par un refus de lui rendre un culte. Elle s'achève par la création d'un culte à Hippolyte qui, à la fois, célèbre à jamais sa faute et l'associe au domaine d'Aphrodite. Dérision ou réconciliation? S'il n'y a pas de limite au déchaînement de la colère des divinités oubliées ou dédaignées,³⁴ il est toujours semble-t-il, une réparation possible: elle passe par le culte, seul mode de communication durable possible entre les hommes et les dieux.

Cela n'interdit pas de mettre Euripide en relation avec les Sophistes et les débats philosophiques, religieux et politiques de son époque, mais sa réflexion sur les dieux n'en reste pas moins en résonance avec les croyances et les pratiques cultuelles de ses contemporains.³⁵ La forme qu'Euripide donne au mythe dans son second *Hippolyte* change profondément les significations dont il était chargé dans les cultes d'Athènes et de Trézène. Le succès de la tragédie athénienne transforme les représentations que l'on pouvait se faire jusque-là du jeune héros honoré comme un dieu dans son sanctuaire de Trézène (cf. la réflexion de Plutarque). Euripide se fait l'interprète des cultes en même temps qu'il les charge, aux yeux de ses spectateurs, de valeurs nouvelles. La force des symboles que porte la tragédie s'en trouve renforcée; qu'il s'agisse de ceux qui révèlent les conflits entre le père et le fils, ou le statut du désir féminin dans la société grecque de l'époque.³⁶ Faire cependant une lecture tout humaine de la tragédie, ce serait l'amputer d'une dimension qui

33 Comme il apparaît dans les deux *Iphigénie* d'Euripide.

34 Ainsi le chœur des femmes de Trézène, pour expliquer l'état de Phèdre au début de la tragédie commence-t-il par envisager les atteintes des dieux ou l'oubli d'un sacrifice à Dictynna. Ce n'est qu'en second lieu qu'il s'interrogera sur le comportement possible de Thésée ou les incidences d'une maladie féminine (Eur. *Hipp.* 141-69).

35 Cf. Goossens 1962, Lefkowitz, 1987.

marque tout le théâtre d'Euripide et éclate dans sa dernière tragédie: *Les Bacchantes*.

36 Cf. Bonnard 2002. S. des Bouvrie observe justement: 'We may describe the action of the drama as existential conflicts, but they are definitely existential within fifth-century Athenian society.' Elle observe aussi que c'est par l'émotion suscitée par l'action tragique que ces conflits nous deviennent sensibles (des Bouvrie 1992:242).

BIBLIOGRAPHIE

- Barrett, William 1964. *Euripides*, Hippolytos (Oxford)
- Bonnard, Jean-Baptiste 2002. 'Phèdre sans inceste. A propos de la théorie de l'inceste du deuxième type et de ses applications en histoire grecque,' *RH* 621:77-108
- Calame, Claude 1992. 'Prairies intouchées et jardins d'Aphrodite,' dans A. Moreau éd. *L'initiation* (Montpellier)II:103-18
- . 1990. *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique* (Lausanne)
- . 2000. *Poétique des mythes dans la Grèce antique* (Paris)
- Delcourt-Curvers, Marie 1962. *Euripide*. Tragiques grecs (Paris)
- des Bouvrie, Synnøve 1992. 'Euripides Hippolytos,' *Women in Greek Tragedy. An anthropological approach* (Oslo):240-56
- Detienne, Marcel 1972. *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce ancienne* (Paris)
- Dodds, Eric R. 1925. 'The *Aidôs* of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus*,' *CR* 39:102-04
- Festugière, André 1954. *Personal religion among the Greeks*. Sather classical Lectures, 26 (Berkeley and Los Angeles)
- Goossens, Roger 1962. *Euripide et Athènes*. (Académie royale de Bruxelles)
- Jouan, François et Henri Van Looy 2000. *Euripide* t. VIII *Fragments* 2^e partie (Paris)
- Knox, Bernard M.W. 1952. 'The *Hippolytus* of Euripides,' *YCLS* 13:1-31
- Lefkowitz, Mary R. 1987. 'Was Euripides an Atheist?,' *SIFC* 3rd ser. 5:149-66
- Loraux, Nicole 1999. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris)
- Méridier, Louis 1927. *Euripide* t. 2 (Paris)
- Mikalson, Jon 1991. *Honor Thy gods. Popular religion in Greek tragedy* (Chapel Hill and London)
- Motte, André 1973. *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie* (Bruxelles)
- Ozanam, Anne-Marie 2001. *Plutarque. Vies parallèles* (Paris)
- Pigeaud, Jackie 1976. 'Euripide et la connaissance de soi. Quelques réflexions sur *Hippolyte* 73 à 82 et 373 à 430,' *LEC* 44:3-24
- Pirenne-Delforge, Vinciane 1994. *L'Aphrodite grecque*. Kernos, Supplément 4 (Bruxelles)
- Saïd, Suzanne 1988. 'Bibliographie tragique 1900-1988. Quelques orientations,' *Metis* III: 410-512
- Schnapp, Alain 1997. *Le chasseur et la cité, Chasse et érotique dans la Grèce ancienne* (Paris)
- Séchan, Louis 1911. 'La légende d'Hippolyte dans l'Antiquité,' *REG* XXIV:105-51
- Segal, Charles 1986. *Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text* (Ithaca)
- . 1987. 'Penthée et Hippolyte sur le divan et sur la grille. Lecture psychanalytique et lecture structuraliste de la tragédie grecque,' et 'Honte et pureté dans l'Hippolyte d'Euripide,' dans *La musique du sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque* (Paris):152-82 et 183-216
- . 1993. 'Hippolytus,' dans *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba* (Durham et Londres):87-156
- Vernant, Jean-Pierre 1985. 'Aspects de la personne dans la religion grecque,' dans *Mythe et pensée chez les Grecs* [orig. 1965] (Paris):267-82
- . 1986. 'Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide,' dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (éds.), *Mythe et tragédie deux* (Paris):237-70
- Vidal-Naquet, Pierre 1981. 'Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne,' dans *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec* (Paris):151-76
- . 1992. 'Retour au chasseur noir,' dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, Rites de passage et transgressions* (Paris):215-51
- . 2002 *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique* (Paris)
- Winkler, John 1985. 'The Ephebe's Song, *Tragoidia* and *polis*,' dans John J. Winkler et Froma I. Zeitlin (éds.), *Nothing to do with Dionysos?* (Princeton):20-62
- Winnington-Ingram, Reginald 1958. 'Hippolytus. A study in Causation,' dans *Euripide*. Entretiens. Fondation Hardt VI (Vandoeuvres-Genève):169-92

Zeitlin, Froma I. 1996. 'The Power of Aphrodite, Eros and the boundaries of the Self in Euripides' *Hippolytos*,' dans *Playing the Other. Gender and society in Classical Greek literature* (Chicago and London):219-84