

LE DEUIL DES VAINCUES

Femmes captives dans la tragédie grecque *

Au cours des dernières décennies, plus d'une tragédie grecque a été enrôlée au service de la modernité, le plus souvent en raison d'une prétendue « actualité » politique. Le cas le plus célèbre est certainement celui des *Troyennes* d'Euripide, lorsqu'en 1965 la pièce fut représentée, au TNP, dans une version de Jean-Paul Sartre. Il s'agit d'un cas limite, car Sartre a, plus qu'adapté, réécrit le drame joué à Athènes au printemps 415 avant notre ère, lors des concours dramatiques qui figuraient au programme des Grandes Dionysies. À ce moment précis, les citoyens réunis à l'Assemblée votaient et préparaient une expédition militaire de très grande ampleur contre la Sicile¹ ; l'événement, la défaite et le sort des prisonniers athéniens, du moins dans la description qu'en donne Thucydide², marquèrent les esprits et inaugurèrent la dernière phase du long conflit contre Sparte et ses alliés.

Sartre, préoccupé de promouvoir un théâtre engagé au service des causes tiers-mondistes et des multiples conflits liés à la décolonisation, transforme complètement la pièce dont l'argument concerne, pour l'essentiel, dans le choix d'Euripide, le sort dévolu aux femmes de Troie, lorsque la cité est incendiée et pillée par les Achéens. En quel sens Sartre opère-t-il ? Dans un ouvrage récent, *La voix endeuillée*, Nicole Loraux montre que Sartre dramaturge fait disparaître d'une pièce sur la guerre toutes les parties lyriques où s'expriment des femmes captives³. Les longs passages de déploration, de deuil, de lamentation – les discours suivis (στάσιμα) réservés au chœur, qui encadrent les parties dialoguées (ἐπεισόδια) – font place à des échanges vifs. La pièce ne donne plus à entendre la plainte des captives, leur lamento. En cela, Sartre manque peut-

* La présente étude a bénéficié de la relecture de Jean Alaux et de sa profonde connaissance des problèmes de la tragédie grecque. Je l'en remercie chaleureusement.

1. Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, VI, 8-14, 30-32.

2. *Ibid.*, VII, 85-86.

3. Cf. N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 6-27.

être l'essentiel du drame dans lequel il voit avant tout un « message de lutte »⁴, alors que les spectateurs du théâtre de Dionysos y entendaient principalement le deuil des vaincues et, à travers elles, peut-être la voix de tous les vaincus.

Cet exemple suggère que, pour étudier la question des femmes captives dans l'Antiquité grecque et à l'époque classique, ce sont peut-être moins les documents qui manquent que la volonté des Modernes de reconnaître un *problème* posé par les Anciens. La difficulté est, en effet, la suivante. Il n'existe aucune étude d'ensemble sur le sujet, tout au plus des remarques dispersées et brèves lorsque, dans telle recherche sur les prisonniers au masculin, une source mentionne incidemment des captives. Cela tient, pour une part certainement importante, au fait que la tragédie athénienne du cinquième siècle avant notre ère constitue la principale « source » sur le sujet. Il est permis de considérer cette donnée à la fois comme un obstacle et comme une chance. Comme un obstacle, parce que le discours tragique n'a pas pour fin première de restituer la réalité muette de la vie des captives, dans la singularité irréductible, physique et psychologique, de ce qui leur est advenu. Comme une chance pour l'historien, néanmoins, car la tragédie permet d'aborder la captivité féminine en temps de guerre comme un problème d'ordre plus général⁵. Les captives, en effet, sont seules à demeurer vivantes, conformément aux « lois de la guerre », et représentent ainsi, par leur déploration, l'unique voix de la cité ; il s'agit par conséquent d'un problème *politique*, au sens grec – qui intéresse la πόλις, la cité, toute cité. L'objet de cette étude consistera donc à explorer quelques-uns des problèmes que pose le contact des femmes captives avec le monde réputé masculin de la guerre⁶ et les conséquences de cette situation pour la cité.

Une telle enquête suppose au préalable de faire le point, même brièvement, sur trois questions.

1. La tragédie athénienne au miroir de l'historien

Il s'agit tout d'abord, sans surprise, de la question du statut des prisonniers de guerre, masculins, et de la situation, fort mal connue, elle, réservée aux femmes.

Pierre Ducrey a consacré au traitement des captifs de guerre dans la Grèce antique une étude de référence parue en 1968, et n'a cessé, depuis,

4. Cf. *ibid.*, p. 26.

5. Aristote, *Poétique*, 9, 1451 b 4-5.

6. Sur ce problème, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : « Femmes, armées civiques et fonction combattante en Grèce ancienne (VII^e-IV^e siècles avant J.-C.) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 20 (2004), p. 15-41.

de travailler sur cette question⁷. Les Grecs connaissent un ensemble de prescriptions réunies sous l'appellation de « lois de la guerre » (οἱ τοῦ πολέμου νόμοι) qui tendent à imposer des limites à la violence ; en particulier, la « loi, pour les Grecs, interdit de tuer ceux qui se présentent en tendant les mains »⁸, en suppliants, et impose de veiller au respect des prisonniers et des populations sans « regarder comme ennemis tous les habitants d'une cité, hommes, femmes, enfants, mais seulement les auteurs du différend »⁹. Ce fonds commun, que l'on retrouve maintes fois formulé, par exemple chez Polybe¹⁰, a pu être interprété comme le signe d'une humanisation progressive dans la conduite de la guerre et comme l'une des facettes du « miracle grec »¹¹. Pourtant, il existe une autre forme d'opinion commune, selon laquelle, rappelle Xénophon, « c'est une loi universelle (νόμος [...] πάσιν ἀνθρώποις) et éternelle que, dans une cité prise sur des ennemis en état de guerre, tout, et les personnes et les biens, appartienne au vainqueur »¹² ; être vainqueur (κρατεῖν) signifie opérer « le rapt des hommes, des femmes, des richesses, de tout le pays »¹³. Ces règles qui sous-tendent les pratiques de la guerre valent, dans l'épopée, pour toute ville prise : les hommes capturés sont tués – entendons :

7. Cf. P. DUCREY, *Le traitement des prisonniers de guerre dans la Grèce antique, des origines à la conquête romaine*, Paris, De Boccard, 1968, nouvelle éd. revue et augmentée d'une importante Préface (p. V-XXVI), 1999 (ainsi que son bilan « Kriegsgefangene im antiken Griechenland. Forschungsdiskussion 1968-1998 », dans R. OERMANS [éd.], *In der Hand des Feindes. Kriegsgefangene von der Antike bis zum zweiten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien, Böhlau Verlag, 1999, p. 63-82). Les études de A. PANAGOPOULOS (*Captives and Hostages in the Peloponnesian War*, Athens, Grigoris Publications, 1978) et de P. KARAVITES (*Capitulations and Greek Interstate Relations*, Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht, 1982) ne modifient pas les conclusions de P. Ducrey. L'ensemble de la documentation est rassemblé, sans être vraiment analysé, par W. K. PRITCHETT, *The Greek State at War*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, V, 1991, p. 203-499. Sur le problème particulier de la libération des prisonniers, cf. l'ouvrage important d'Anne BIELMAN, *infra*, note 16.

8. Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, III, 58, 3 : parole des Platéens, en 427 av. J.-C., en attente de leur sort ; cf. encore Diodore de Sicile, XXX, 18, 2.

9. Platon, *République*, V, 471 a-b.

10. Polybe, *Histoire*, V, 9, 2 ; 10-11 ; VII, 14, 3 ; XIII, 3, 2-7...

11. Ce point de vue est exposé dans les études de G. GLOTZ, « Le droit des gens dans l'Antiquité grecque », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles lettres* XIII, 1 (1923), p. 91-103 ; F. KIECHLE, « Zur Humanität in der Kriegsführung der griechischen Staaten », *Historia* VII, 2 (1958), p. 129-156 ; P. DUCREY, *Le traitement des prisonniers de guerre*, *op. cit.* (n. 7), p. 60-61, 108-112, 127 et *passim* (qui nuance cependant, avec M. I. Finley, ce qu'a d'excessif la thèse de Kiechle : p. 109, note 2).

12. Xénophon, *Cyropédie*, VII, 5, 73 ; formulation proche en II, 3, 2.

13. *Id.*, *Anabase*, V, 6, 32 ; *Cyropédie*, IV, 2, 26, ainsi que Platon, *Lois*, I, 626 b.

égoûtés, le plus souvent –, la ville brûlée, les femmes et les enfants emmenés comme butin et répartis¹⁴. Le statut des femmes, tel qu'il apparaît dans la tragédie, fait interférer héritage homérique et réalités du cinquième siècle, sans que l'historien puisse clairement faire le départ. Dans l'épopée du moins, la captive est « la part de choix » (γέρας) du vainqueur, destinée à devenir son esclave domestique (δμωή) et à rejoindre sa couche selon son vouloir¹⁵. Se trouve ainsi posée la question des unions par force et du viol des captives, problème peu étudié, ainsi que le remarque Anne Bielman¹⁶, mais auquel la tragédie fait très fréquemment allusion.

De telles données ne peuvent être sous-estimées, à condition, toutefois, de préciser les limites de l'apport de ce type de source pour l'historien. C'est la deuxième question qu'il est nécessaire d'aborder à titre liminaire. Le risque existe, en effet, pour qui veut reconstituer quelques-unes des « rationalités de l'abominable », dont parle Arlette Farge¹⁷, de s'en tenir à l'accumulation des faits et de considérer que la tragédie est une école de morale et de politique pour les spectateurs¹⁸. Or rappelons que, parmi les trente et une (ou trente-deux) pièces conservées des trois grands tragiques du cinquième siècle, pièces qui s'échelonnent de 472 à 405 avant notre ère, la tragédie n'a pratiquement jamais représenté la démocratie ni telle institution, les seules exceptions étant le tribunal de l'Aréopage dans les *Euménides* (458 avant notre ère) et deux évocations de l'ἐκκλησία dans les *Suppliants* d'Eschyle (463) et l'*Oreste* d'Euripide (408). Les sujets ne sont jamais empruntés à l'histoire, excepté pour les *Perses* d'Eschyle, la pre-

14. Homère, *Illiade*, IX, 591-595.

15. Cf. P. DUCREY, *Le traitement des prisonniers de guerre*, op. cit. (n. 7), p. XIII-XIV, 113-115 ; à rapprocher d'Euripide, *Andromaque*, v. 12-15.

16. Cf. A. BIELMAN, *Retour à la liberté. Libération et sauvetage des prisonniers en Grèce ancienne. Recueil d'inscriptions honorant des sauveteurs et analyse critique*, Lausanne, UNIL/EFA, 1994, p. 324-325 et note 13.

17. Cf. A. FARGE, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997, p. 27.

18. Perspective qui domine le livre de Chr. MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique* (éd. orig. 1988), trad. fr., Paris, « Les Belles Lettres », 1991, et, pour Euripide, celui de N. T. CROALLY, *Euripidean Polemic : the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, qui parle de « the didactic function of tragedy » (cf. p. 84-97, pour les femmes captives). À l'inverse, N. Loraux note, dans *La voix endeuillée*, op. cit. (n. 3), p. 26, qu'au cours des dernières décennies, la place du politique a sûrement été surévaluée. L'ouvrage dirigé par Chr. PELLING, *Tragedy and the Historians*, Oxford, Clarendon Press, 1997, s'en tient à une voie moyenne, en offrant une synthèse des idées selon lesquelles le spectacle tragique, *a performer and an audience*, est un élément de l'« expérience civique » des spectateurs.

mière pièce conservée (472)¹⁹ ; ils proviennent des grands cycles légendaires. Enfin et surtout, il semble que l'expérience tragique, éprouvée par la collectivité des spectateurs, ne doit pas donner lieu à un débordement du πάθος. Ce qui tend à le montrer est le blâme qui frappa un poète confirmé, Phrynichos, lorsqu'il fit représenter, en 493 avant notre ère, un drame intitulé *La prise de Milet*, dont le sujet était d'une actualité immédiate. L'année précédente, la grande cité de Milet avait été emportée par les Perses, après un long siège, et durement châtiée : hommes tués, femmes et enfants emmenés en esclavage, édifices religieux saccagés et incendiés²⁰. Hérodote rapporte que « Phrynichos fit fondre en larmes le public du théâtre. On le condamna alors à une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs si proches (οἰκῆια κακά), et défense fut faite à quiconque de représenter ce drame à l'avenir²¹. » Ce n'est certainement pas la présence en elle-même de femmes sur la scène qui justifia la condamnation. Phrynichos, en effet, est connu pour avoir introduit l'usage des masques féminins et créé par là des rôles féminins pour l'acteur qui répondait au chœur. Quant à ce dernier, il représente fréquemment, comme nous le verrons, un groupe de femmes²². Cet incident et ces données suggèrent que le spectacle tragique est un élément essentiel du rapport à la cité que vit la collectivité des spectateurs, dont tous ne sont pas des citoyens ; mais pour autant, aucun drame ne peut et ne doit être le reflet, l'image, la réplique exacte des problèmes de la cité²³. Ainsi que le rappelle Pierre Vidal-Naquet, « la tragédie n'est pas un miroir direct du social et du politique, elle est un miroir brisé »²⁴. La présence des femmes, des épreu-

19. Nous savons toutefois que Phrynichos prend pour argument un sujet historique dans la *Prise de Milet* (cf. *infra*) et dans les *Phéniciennes*, jouées en 476 (il s'agit de Salamine) ; au IV^e s., le poète Moschion fait jouer un *Thémistocle*.

20. Hérodote, *Enquête*, VI, 18-20.

21. *Id.*, VI, 21.

22. Les choreutes sont toujours des hommes, simples citoyens recrutés pour la circonstance. Ce n'est qu'au cours de la première moitié du IV^e s. qu'ils furent recrutés parmi des troupes de spécialistes.

23. Dans la tragédie, le πάθος est à la fois nécessaire (une loi de la tragédie, « du point de vue de l'art [κατὰ τὴν τέχνην], impose qu'elle ne puisse se terminer que dans le malheur : Aristote, *Poétique*, 13, 1453 a 7-30) et objet d'une distanciation, pour que la κάθορσις opère (*ibid.*, 6, 1349 b 24-28). Ce problème est abordé par D. KONSTAN (« La pitié comme émotion chez Aristote », *REG* 113 [2000], p. 616-630), pour qui la peur du spectateur, face au malheur d'autrui, proviendrait plutôt de la crainte, par anticipation, d'être soi-même vulnérable aux épreuves. Sur cette tension, cf. également, du même auteur, *Pity transformed*, London, 2001, p. 49 et s. Je remercie J. Alaux de m'avoir signalé ce livre.

24. Cf. P. VIDAL-NAQUET, *Les Grecs, les historiens, la démocratie*, Paris, La Découverte, 2000, p. 172. Cette idée est au cœur du livre dirigé par Chr. PELLING,

ves qu'elles endurent au cours de leur captivité sont ainsi, d'un côté, des sujets fréquemment représentés dans les drames du cinquième siècle, mais ce ne sont pas, d'un autre côté, des prétextes à la mise en scène du pathétique pour lui-même, délibérément refusé, semble-t-il ; le sort et la parole tragique des femmes captives sont la *représentation* de problèmes qui concernent, au cours de la fête éminemment civique des Grandes Dionysies, l'ensemble de la πόλις.

Serait-ce alors – troisième question – une forme d'altérité féminine qui serait en question, par la présence des captives, à l'intérieur du monde masculin de la guerre ? Poser le problème ainsi ne semble pas non plus être la voie la plus pertinente²⁵. Certes, la tragédie livre le regard des hommes – et il n'est guère possible de savoir si la présence de femmes parmi les spectatrices a pu influencer en quelque manière²⁶ –, mais ce regard est moins construit autour d'une opposition entre hommes et femmes²⁷ qu'articulé à partir du problème de la guerre²⁸. La femme, dans la réalité comme dans la tragédie, est celle qui ne combat pas, et pourtant elle est un être dont on s'empare, que l'on emmène avec violence et qui ne cesse de faire entendre, d'une cité à l'autre, du début à la fin de la tragédie, une longue plainte²⁹.

Greek Tragedy and the Historians, *op. cit.* (n. 18), p. 213-215, 220-221, 224-235 et *passim*.

25. Cf. les analyses de J. BLOK, « Sexual Asymetry. A Historiographical Essay », dans J. BLOK & P. MASON (éd.), *Sexual Asymetry. Studies in Ancient Society*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1987, en particulier p. 25 et s., 40-43.

26. Cf. J. HENDERSON, « Women in the Athenian Dramatic Festivals », *TAPhA* 121 (1991), p. 133-147.

27. Thèse développée par F. I. ZEITLIN, « The Politics of Eros in the Danaid Trilogy of Aeschylus », dans R. HEXTER & D. SELDEN (éd.), *Innovations of Antiquity*, New York and London, Routledge, 1992, p. 203-212, 226-231, 238-240.

28. Dans son étude « La caresse divine et le rapt masculin : représentation du féminin dans les *Suppliantes* d'Eschyle » (*IL* [2001], p. 11-14, 17-18), J. ALAUX développe l'hypothèse différente selon laquelle c'est l'affrontement, la guerre entre les sexes qui sont déterminants.

29. Nous rejoignons sur ce point les analyses de F. I. ZEITLIN, « Playing the Other : Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama », *Representations* 11 (1985), p. 66-68. La présente recherche s'efforce donc d'échapper au dilemme qui divise plus d'une étude consacrée à la place des femmes dans la tragédie : d'un côté, la tragédie offrirait une place de choix à mainte héroïne et aurait un effet de compensation de la réalité ; de l'autre, la situation réservée aux mères, sœurs, épouses et filles serait au contraire le reflet de l'ordre social masculin. Cf. la présentation de ces problèmes par P. CARTLEDGE, « 'Deep plays' : theatre as process in Greek civic life », dans P. E. EASTERLING (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997 (reprint 1999), p. 27-31, et, dans le même volume, E. HALL, « The Sociology of Athenian Tragedy », p. 103-110 pour la question des femmes.

Nous nous efforcerons donc d'analyser ce que la captivité féminine dit aux spectateurs de la tragédie, à propos du monde de la guerre envisagé dans sa part masculine. Quelles réponses propose la tragédie, entendue comme spectacle, comme institution et comme expérience collective, au problème suscité par l'existence et la présence de femmes captives ? L'une de ces réponses réside dans la situation des captives et dans les modulations et les significations de leur lamento. C'est en ce sens seulement qu'il est permis d'avancer que la tragédie est politique.

Dans cette étude, qui prend place dans une recherche plus ample, cinq pièces sont privilégiées : *Les Sept contre Thèbes* et *Les Suppliantes* d'Eschyle, datées de 467 et 463 ; *Andromaque*, *Hécube* et *Les Troyennes* d'Euripide, comprises entre 430 et 415³⁰. Ce choix tient à ce que l'intrigue des cinq drames est ordonnée tout entière autour du problème de la captivité féminine.

2. Captives et captivité, réalités et représentations

Toutes les tragédies, excepté *Les Perses* d'Eschyle, empruntent leur sujet à un grand cycle mythique, en particulier celui de la guerre de Troie et le cycle thébain. Bien que la légende ne soit pas une sorte de langage codé qui dissimulerait, sous le prestige de la fable, les réalités de la vie politique, de la condition des femmes et de l'effroi des victimes qui devinent leur sort, lorsqu'une armée entoure la cité et que « l'angoisse [...] enflamme l'épouvante », ainsi que le chante le chœur des femmes thébaines³¹, bien des études se sont essayées à déceler, en particulier dans le théâtre d'Euripide, des allusions précises soit à la condition des femmes, soit aux événements de l'histoire récente d'Athènes³².

30. Les traductions, que nous avons parfois modifiées, sont celles de P. MAZON pour Eschyle (C. U. F.), de H. GRÉGOIRE pour *Les Troyennes* et L. MÉRIDIÉ pour *Andromaque* (C. U. F.), de N. LORAUX pour *Hécube* (Paris, « Les Belles Lettres », coll. Classiques en poche).

31. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 288-289.

32. Avec des approches différentes, cf. J. VOGT, *Sklaverei und Humanität. Studien zur antiken Sklaverei und ihrer Erforschung*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1965, p. 12-18 ; H. KUCH, *Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides*, Berlin, Akademie Verlag, 1978, p. 42-47, 62-70 ; A.-M. VÉRILHAC, « Euripide et le monde des femmes », dans O. CAVALIER (éd.), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Avignon, Musée Calvet, s. d. [1996 ?], p. 359-385 ; F. JOUAN, « Euripide et la condition des femmes », *Europe* n° 837-838 (janvier-février 1999), p. 97-108. Dans son étude « Women in Tragic Space » (*BICS* 34 [1987]), P. E. EASTERLING distingue bien le groupe des captives parmi les trois catégories de femmes qui occupent l'univers tragique, mais estime que cette situation ne fait qu'illustrer une réalité ordinaire bien connue (p. 23, 24).

Certes, on ne peut nier que le théâtre d'Euripide soit marqué par la guerre du Péloponnèse. Andromaque, dans la pièce du même nom, dénonce avec véhémence la fourberie et la cruauté de Ménélas et d'Hermione, ses maîtres spartiates, qu'elle qualifie de « mortels les plus odieux du genre humain », ajoutant que « la prospérité de leur cité dans la Grèce est un défi à la justice »³³. Est-ce une allusion aux dévastations des campagnes de l'Attique opérées presque chaque printemps et chaque été par les Spartiates, jusqu'en 425 ? Ce qui permettrait, du coup, de dater la pièce des années 427-425. De même, la reine de Troie, Hécube, épouse de Priam et mère d'Hector, donne son nom à un drame de la même période où son fils Polydore est assassiné par le roi thrace Polymestor, chez qui il avait été mis en sûreté. Polymestor est-il le masque de Sitalkès, un allié défectueux d'Athènes ? Construire ainsi un tableau d'équivalences entre les événements de l'actualité et l'intrigue, les personnages, comporte trop d'incertitude. Quelle déclaration devrait être tenue pour l'opinion d'Euripide, considéré alors comme « un patriote réfléchi, mêlé à la plus dramatique des guerres »³⁴ ? Les répressions à répétition exercées par Athènes contre Mytilène (automne 427), Skionè et Mendè (423-422), Mélos (416), et par Sparte à l'encontre de Platées (427), Toronè (424), Hysiai (417/416), auraient incité le poète à prendre pour sujet le sort terrible des femmes captives de guerre, évoquées dès le prologue des *Troyennes*³⁵. À moins qu'il ne faille mettre en relation la pièce, représentée au printemps 415, avec l'expédition de Sicile et en faire une dénonciation de la guerre de conquête.

Toutes ces analyses, qui reposent sur la thèse que les tragédies sont des pièces à message, ou engagées, négligent deux éléments. D'une part, elles s'attachent avant tout aux parties dialoguées, aux discours des personnages qui refléteraient les opinions ayant cours dans la cité ou celles du poète ; d'autre part, elles oublient qu'à Athènes, au sens propre et au sens figuré, « le théâtre de Dionysos n'est pas sur l'agora » depuis le début du

33. Euripide, *Andromaque*, v. 445-449.

34. Cf. E. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 13. Même ligne d'analyse chez R. GOOSSENS (*Euripide et Athènes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 234-239, 316 et s.) pour *Hécube*, représentée au printemps 425 ou 424, ou encore aux Lénéennes de 423 (cf. p. 309).

35. Euripide, *Les Troyennes*, v. 28-35. Ainsi, dans *Hécube*, Ulysse emportant la décision finale dans le débat sur le sacrifice de Polyxène exprimerait la même attitude implacable que Cléon à l'égard des Mytiléniens, selon R. GOOSSENS, *op. cit.* (n. 34), p. 520-527. Cf. *ibid.*, pour le lien entre Mélos et *Les Troyennes*. Sur le contexte historique de ces événements et la question des prisonniers, cf. P. DUCREY, *Le traitement des prisonniers de guerre*, *op. cit.* (n. 7), p. 118-127, et H. KUCH, *op. cit.* (n. 32), p. 37-41.

cinquième siècle³⁶. La réorganisation de l'espace civique, qui dut suivre de peu les réformes de Clisthène, éloigne dans des directions opposées le théâtre et l'Assemblée des citoyens, d'abord situés l'un et l'autre sur l'agora dite « solonienne », datant de la première moitié du sixième siècle avant notre ère³⁷ : le premier est désormais adossé au flanc sud de l'Acropole, vers l'est, tandis que l'Ἐκκλησία siège sur la colline de la Pnyx, à l'ouest³⁸. La politique n'est pas du théâtre, et, inversement, le théâtre athénien n'est pas, ou pas seulement, politique, bien que les Athéniens aient pensé et vécu leurs relations sur le mode de l'interférence³⁹.

Ces précautions prises, il n'en demeure pas moins que les captives sont omniprésentes et que l'analyse doit commencer par s'attacher à repérer, à travers les reprises et les répétitions, ce qui constitue le sort commun et le réseau d'obsessions propres à leur condition.

Dans les pièces retenues, c'est toujours une situation de « guerre » qui transforme des êtres qui ne combattent pas en prisonnières. Dans *Les Sept contre Thèbes*, les femmes de Thèbes vivent dans l'épouvante de l'armée argienne, emmenée par Polynice, qui approche et qui installe un siège. *Les Suppliantes* rapportent la fuite éperdue des cinquante filles de Danaos pour échapper au mariage forcé avec leurs cousins, les cinquante fils d'Égyptos ; en se réfugiant à Argos pour y demander asile et protection, elles créent une situation de « guerre » : l'armée de ceux qui sont qualifiés d'« ennemis de même sang » (ἐχθρῶν ὁμαίμων) approche, et le roi d'Argos, Pelasgos, accepte, pour les protéger, de « soulever une rude guerre »⁴⁰. Les trois

36. Cf. N. LORAUX, *La voix endeuillée*, op. cit. (n. 3), p. 28-30.

37. Cf. J. M. CAMP, *The Athenian Agora. Excavations in the Hearth of Classical Athens*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 46 et notes 26-28 : au cours du VI^e s., l'Agora était utilisée pour tout un ensemble de manifestations théâtrales.

38. Cf. R. MARTIN, *Recherches sur l'agora grecque*, Paris, De Boccard, p. 255-274, 314-338 ; Id., *L'urbanisme dans la Grèce antique*, Paris, Picard, 1974, p. 269-272 ; J. M. CAMP, *The Athenian Agora*, p. 35-40.

39. Ainsi que s'attache à le démontrer la thèse en cours de Noémie VILLACÈQUE, *Le spectacle de la démocratie. Théâtre et politique à Athènes, du VI^e siècle avant J.-C. au II^e siècle après J.-C.* (Université de Toulouse II-Le Mirail).

40. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 82, 180-185, 225, 439, 950-951 (le héraut des Égyptiades, ne pouvant emmener les Danaïdes par la force, promet en échange une « guerre incertaine »). Dans la tragédie, Argos est tantôt une cité à la dérive (ainsi dans *Les Sept contre Thèbes*), tantôt, comme ici, une figure d'Athènes : l'autel où se réfugient les Danaïdes, partagé par plusieurs dieux (v. 189, 333, 355), renvoie à l'autel des Douze dieux sur l'agora d'Athènes : cf. H. FRIIS JOHANSEN & E. W. WHITTLE, *Aeschylus, The Suppliants*, Gyldendalske Boghandel, 1980, vol. II : Commentary, p. 166-167. Sur Argos dans la tragédie, cf. P. VIDAL-NAQUET, « Œdipe

pièces d'Euripide ont pour contexte la chute de Troie, incendiée et pillée, c'est-à-dire le moment où les hommes ont été massacrés et les femmes réparties comme butin entre les vainqueurs. *Hécube* et *Les Troyennes* se déroulent dans le camp même des Grecs, et *Andromaque* à Phthie, en Thessalie, où la mère d'Astyanax a été emmenée par Néoptolème, fils d'Achille, dont elle a eu un enfant, Molossos.

Ces données de l'intrigue, forgée à partir d'arguments légendaires issus de la tradition épique, sont confirmées par le vocabulaire. Toutes ces femmes sont appelées *αἰχμάλωτοι*, comme au début des *Troyennes*⁴¹, terme qui signifie très exactement celui ou celle « qui est pris à la pointe de la lance »⁴² ; le verbe *ἀλίσκομαι* comporte l'idée d'être pris sans pouvoir résister, sous la menace de la lance de l'ennemi, l'arme offensive, l'arme de l'agression. Avec la valeur passive du verbe, le terme exprime, pour une part, semble-t-il, le point de vue de la victime, qui reste sans réaction et qui doit subir la loi et l'outrage de l'ennemi, parce qu'elle est désormais « acquise par la lance », *δορίκτητος*⁴³. Ce mot concentre toutes les peurs des vaincus : dans le prologue des *Troyennes*, Poséidon dit que Troie « maintenant n'est plus que fumée ; la lance (*δορός*) argienne l'a saccagée et détruite » et la « cité », emplie de morts, n'est plus que « désert » (*ἐρημία*)⁴⁴. Le sort des hommes, d'où naît leur peur, est d'être transpercés, tués à coups de lance⁴⁵ ; les femmes savent que d'autres tourments les

entre deux cités. Essai sur l'*Œdipe à Colone* », dans J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie deux*, Paris, La Découverte, 1986, p. 181-182 ; S. SAÏD, « Tragic Argos », dans A. H. SOMMERSTEIN *et alii* (éd.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, Levante Editori, 1993, p. 168-169, 174, pour *Les Suppliantes* (mais l'auteur ne prend en compte que les aspects topographiques et géographiques).

41. Euripide, *Les Troyennes*, v. 28, et 35, 297.

42. Le mot est formé à partir du substantif *αἰχμή*, « la pointe de la lance » et par extension l'arme tout entière, et du dérivé nominal *ἀλωτός* (de *ἀλίσκομαι*, « être pris », « tomber dans les mains de l'ennemi ») : cf. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980, 2^e éd. 1999, s. v., ainsi que P. DUCREY, *op. cit.* (n. 7), p. 16-20, 48, et W. K. PRITCHETT, *The Greek State, at War, op. cit.* (n. 7), V, p. 169. – Lorsqu'elles arrivent à Argos, les Danaïdes ne sont pas des captives, mais elles sont sous la menace directe de le devenir.

43. *Id.*, *Andromaque*, v. 155 : « toi esclave et captive de guerre (*δοῦλη καὶ δορίκτητος*) », lance Hermione à Andromaque. On trouve aussi le terme *δμώιδες* (Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 363) pour désigner le groupe des captives de guerre (sur ce terme, cf. la bibliographie et les discussions de P. DUCREY, *op. cit.* [n. 7], p. 12-16). Cf. H. KUCH, *op. cit.* (n. 32), pour la terminologie de l'esclavage dans *Hécube* (p. 42-44) et dans *Andromaque* et les *Troyennes* (p. 45-47).

44. Euripide, *Les Troyennes*, v. 8-9, 15-19, 26.

45. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 346-347. Le chœur des femmes thébaines évoque, dans le premier *stasimon*, les quatre sortes de dommages qui s'abattent sur une cité prise : pillages (v. 352-362) ; massacre des hommes ; morts des enfants en

attendent, dont la tragédie permet seule de reconstituer les éléments principaux.

Une captive est avant tout un être qui se confond avec la fuite et l'errance. Les femmes de Troie, collectivement ou chacune rivée à sa condition incertaine, ne cessent de se désigner comme celles qu'on « emmène » (ἄγειν). Hécube : « on emmène (ἄγομαι) la vieille que je suis, les cheveux rasés en signe de deuil, et la tête lamentablement ravagée » ; Andromaque « transportée sur un char étranger », comme dépouille de guerre avec son fils Astyanax, et à qui Hécube demande : « Où te conduisent, malheureuse épouse ? », question qui n'appelle qu'une seule réponse : « Avec mon fils, je suis un butin qu'on emmène. » Ce changement de condition est un « bouleversement », μεταβολή, terme qui renvoie aux changements de conjoncture quasi cosmiques, comme dans la « guerre civile » à Corcyre, en 427, chez Thucydide⁴⁶, aussi bien qu'aux réalités les plus concrètes : il s'agit d'une prise (λαβεῖν) et d'un arrachement (ἥρέθην) qui affecte le corps de la victime⁴⁷. Le confirment les Danaïdes qui ont choisi une « fuite éperdue à travers la houle marine » et une « errance de bannies »⁴⁸ pour échapper aux violences d'un mariage par contrainte.

La fuite et l'exil matérialisés par les colonnes de captives en marche signifient l'esclavage. Lorsque les Thébaines apprennent que « l'armée est lâchée », elles se représentent comme « une troupe suppliante de vierges qu'éprouvante l'esclavage (δουλοσύνας) »⁴⁹ consécutif au « rapt des ennemis » (δαίων ἄλωσιν). La captive est une « proie asservie (δουλία) par la lance »⁵⁰, destinée à ne plus connaître que le « jour de l'esclavage » (δούλειον ἡμᾶρ), et le « joug affreux de la servitude »⁵¹, expressions quasi formulaires. L'esclavage est toujours dit « intolérable », « insupportable », « indigne »⁵². Andromaque, la plus lucide des captives d'Euripide, se présente, comme une « esclave » (δούλη), « donnée comme part de guerre, prélevée sur le butin (λείας) »⁵³. Dès lors, les différences de statut s'effacent entre femmes – Andromaque peut dire à une servante qu'elle est une « bien-aimée compagne d'esclavage » dont elle « partage la servi-

bas âge (« vagissements sanglants des nourrissons » : v. 348-350) ; captivité des femmes (v. 363-368 ; cf. *infra*).

46. Thucydide, III, 82, 2 : αἱ μεταβολαὶ τῶν ξυνοχιῶν.

47. Euripide, *Les Troyennes*, v. 140-142, 569, 577, 614, 616-617, 658-660.

48. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 6, 15, ainsi que 420-422 : « Ne livre pas la fugitive qu'un exilé impie a de si loin jetée sur ces rivages. »

49. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 110-112.

50. *Id.*, *Les Sept contre Thèbes*, v. 322-323.

51. Euripide, *Andromaque*, v. 99, 109-110 ; *Les Troyennes*, v. 677-678.

52. *Id.*, *Hécube*, v. 157.

53. *Id.*, *Andromaque*, v. 12-15.

tude »⁵⁴ –, et le seul lien social qui subsiste avec les autres est celui de maître à esclave : l'homme, après avoir été un « ravisseur », est un « maître » (δεσπότης)⁵⁵.

Franchissons encore une étape. Ce que les captives redoutent le plus dans leur esclavage, ce sont moins les « cheveux arrachés » et les « corps marqués aux fers »⁵⁶ ou les travaux matériels qu'évoquent Polyxène ou le chœur des Troyennes⁵⁷, que de « tomber au pouvoir des mâles vainqueurs », que d'affronter « la démesure des mâles »⁵⁸. La captive est alors contrainte d'entrer dans le lit du vainqueur, ainsi que le dit crûment Andromaque⁵⁹, d'entrer dans « le lit de l'homme à qui le hasard les donne, [... sans] plus d'autre espérance que de servir aux nuits d'un ennemi vainqueur », dans la version proche du chœur des Thébaines⁶⁰. Cette contrainte est un viol qui dépouille la captive de son corps⁶¹ : « corps défiguré » parce qu'il est soumis aux « contraintes des maîtres »⁶², selon le chœur des femmes de Phthie qui s'adresse à Andromaque ; ainsi Cassandre subit-elle les violences (βιαιώς) d'Agamemnon qui fait d'elle « son épouse secrète au mépris du dieu et de la religion »⁶³, les mêmes « violences » que craignent les Danaïdes⁶⁴. Pour se réapproprier leur corps, les captives n'ont d'autre choix que la mort : « Que le trépas vienne donc à moi avant le lit du mariage ! », lance le chœur des filles de Danaos, et Polyxène, qui doit être égorgée sur le tombeau d'Achille, préfère consentir à cette fin, à la fois pour éviter le sort d'une esclave ordinaire, dont la couche sera souillée par le premier venu⁶⁵, et pour ne pas être touchée par les sacrificateurs : « Je rends la liberté à la lumière de mes yeux, et j'offre mon corps à Hadès », lance-t-elle, avant de s'adresser directement à sa mère, Hécube : « Souhaite avec moi / que je meure avant d'endurer une honte / que je

54. *Ibid.*, v. 68-69 ; *Hécube*, v. 56-57, 154, 482-497.

55. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 799 ; Euripide, *Andromaque*, v. 15 ; *Les Troyennes*, v. 29.

56. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 838-840 ; *Les Sept contre Thèbes*, v. 328-329.

57. Euripide, *Hécube*, v. 361-362 ; *Les Troyennes*, v. 198-199, 205-206.

58. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 392-393, 426 (paroles du chœur).

59. Euripide, *Andromaque*, v. 36.

60. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 367-368 ; Euripide, *Les Troyennes*, v. 200-201.

61. La représentation du corps est un élément central de l'« expérience théâtrale », selon l'argumentation de F. I. ZEITLIN, « Playing the Other », art. cit. (n. 29), p. 69-71.

62. *Id.*, *Andromaque*, v. 131-132.

63. *Id.*, *Les Troyennes*, v. 44.

64. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 830.

65. Euripide, *Hécube*, v. 363-365.

n'aurai pas méritée⁶⁶. » Pour le chœur des Thébaines, « les morts, je l'assure, ont un meilleur destin » que celui des jeunes filles emmenées par le vainqueur dans « une demeure abhorrée »⁶⁷. Et les Danaïdes, pour éviter le rapt, menacent de se pendre avec leurs bandelettes aux statues du sanctuaire où elles se sont réfugiées⁶⁸. La solidarité des captives ne se dit jamais mieux que dans la mort consentie pour échapper à leur condition.

Un tel consentement à la mort révèle l'horreur de leur sort, dont le principe – ou le schème narratif – est développé dans *Les Suppliantes*. Le roi d'Argos, en acceptant d'accueillir les jeunes filles, sait qu'il prend aussi le risque de « soulever une rude guerre »⁶⁹ au détriment de sa cité. Deux maux se trouvent ainsi mis en parallèle, deux ravages : le pillage de la cité ; la violence exercée sur le corps des femmes. Le parallèle trouve sa justification en ce que ce sont, dans les deux cas, les mêmes agresseurs. De ces deux maux, quel est le pire ? En acceptant la guerre, peut-être Pelagos estime-t-il qu'il y a là moindre mal. On n'oubliera pas non plus de rappeler que, pour les Anciens, une cité en paix est prospère par les bienfaits de l'agriculture ; de même, dans les formules et dans l'imaginaire du droit grec, une femme donnée en mariage est l'équivalent d'une terre « à labourer pour procréer des enfants légitimes » (ἐπ' ἀρότω τῶν γνησίῳν)⁷⁰. Cette équivalence fonctionnelle laisse entendre que la tragédie prend en compte, sans recourir au πάθος, mais sur le plan de l'imaginaire collectif, le sort bien réel des captives.

C'est un même effet de distanciation qui est à l'œuvre dans les métaphores où sont évoqués les maux des captives. Si Thèbes est prise, les femmes seront « traînées par les cheveux, ainsi que des cavales » et les « chastes vierges » seront entraînées et domptées dans « une demeure abhorrée »⁷¹. Les Danaïdes sont des « colombes » face aux « éperviers », leurs cousins ; et leur père Danaos assimile l'union forcée qui les menace – plus encore qu'à un viol ou au franchissement d'un interdit

66. *Ibid.*, v. 367-368, 373-374.

67. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 335-336.

68. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 455-466, 761-763. La question du viol est abordée dans l'étude d'E. LÉVY, « Inceste, mariage et sexualité dans *Les Suppliantes* d'Eschyle », dans *La femme dans le monde méditerranéen*, I. Antiquité, Lyon Travaux de la maison de l'Orient méditerranéen, 1985, p. 39-40.

69. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 439.

70. Ménandre, *La Samienne*, v. 897-900 ; *Le Dyskolos*, v. 842-845 ; *La Tondue*, v. 1012-1015.

71. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 328, 335 ; même métaphore dans *Les Suppliantes*, v. 430-431.

incestueux⁷² – à une homophagie : « Comment resterait-il pur l'oiseau mangeur d'oiseau ? Comment donc serait pur celui qui veut prendre une femme malgré elle, malgré son père⁷³ ? »

Allons plus loin, pour conclure sur les malheurs des vaincues. Les dernières paroles du chœur des *Suppliantes* définissent une sorte d'arithmétique du sort des captives de guerre : « Qu'il [Zeus] accorde la victoire aux femmes ; j'accepte ce qui est meilleur que le mal et les deux tiers <du bonheur> »⁷⁴ – le troisième tiers aurait été de pouvoir éviter

72. Cf. S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, Maspéro, 1978, p. 331-332 ; P. SAUZEAU, *Les partages d'Argos*, Thèse dactyl. (Université Lyon II), 1993, p. 507-524.

73. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 223-224, 226-227. L'image de la colombe et de l'épervier (ou du faucon) n'est pas neuve : cf. *Illiade*, XXII, 139-142, et surtout Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, v. 277-278, dont pourrait s'inspirer Eschyle au vers 226. Celui-ci est cité par Plutarque, *Questions romaines*, 93 (286 c). Nombreuses autres références dans le commentaire de H. FRIIS JOHANSEN & E. W. WHITTLE, *op. cit.* (n. 40), vol. II, p. 179. – Dans son édition, ancienne, mais encore très précieuse, T. G. TUCKER (*The « Supplices » of Aeschylus, A Revised Text with Introduction, Critical Notes, Commentary and Translation*, London, Macmillan, 1889, p. 52) trouve étrange cette métaphore et soutient que cannibalisme il y aurait seulement si un épervier dévorait un autre épervier. À notre sens, Eschyle situe l'homophagie (cf. ὁμοπτέρων, v. 224 ; φαγών, v. 226) à l'intérieur de la race entière des animaux, entendue comme équivalente de la race des hommes, et confère par là un degré de généralité plus grand à l'image. – Différemment, J. ALAUX (« La caresse divine et le rapt masculin », art. cit. [n. 28], p. 12, 17) considère, avec de bons arguments, que la fuite des Danaïdes procède d'un refus de l'altérité représentée par l'autre sexe ; Danaos, en effet, condamne non point l'union en elle-même, mais la violence des fils d'Égyptos (v. 227-229). Entre ces deux interprétations, il est difficile de décider et peut-être la pièce ne tranche-t-elle pas : F. I. Zeitlin remarque avec justesse que les Danaïdes exposent sans cesse ce qu'elles ne veulent pas, jamais ce qu'elles veulent (« The Politics of Eros », art. cit. [n. 27], p. 227). Par ailleurs, il faudrait avoir une meilleure connaissance des deux autres pièces par lesquelles se prolongeait certainement la trilogie, *Les Égyptiens* et *Les Danaïdes* : cf. F. FERRARI, « La misandria delle Danaïdi », *ASNP*, serie III, vol. VII, 4, (1977), p. 1303-1321, en particulier p. 1310-1317.

74. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 1069-1070 : notre traduction. « Ce qui est meilleur que le mal (τὸ βέλτερον κακοῦ) » désigne le fait d'échapper à « l'hymen des fils d'Égyptos » (v. 1053-1054) grâce à la « victoire » (v. 1069) que donne Zeus : τὸ βέλτερον est un écho de τὸ βέλτατον, au v. 1055. La conjonction καί a une valeur appositive : « ce qui est meilleur que le mal » vaut pour « deux tiers », et ces deux tiers ne peuvent désigner que le bien, le bonheur, puisque les Danaïdes l'acceptent (αἰνῶ) en tant que présent de Zeus (nous sommes en désaccord sur ce point avec le commentaire de H. FRIIS JOHANSEN & E. W. WHITTLE, *op. cit.* [n. 40], vol. III, p. 343, qui sous-entendent κακοῦ après τὸ δίμοιρον, en fonction du sens qu'ils retiennent pour τὸ βέλτερον κακοῦ, avec la moitié des traducteurs : cf. *ibid.*, p. 342). Il semble que le scholiaste ait compris de façon erronée : « Il me plairait d'avoir deux tiers de maux avec un tiers de bien, c'est-à-dire d'être débarrassé du mariage. » Traduction E. LÉVY, art. cit. (n. 68), p. 45, note 162.

aussi la guerre. La cité engagée dans une guerre représente ainsi un dommage de moindre intensité que le sort réservé aux captives, dans un rapport de un à deux. Les paroles du chœur sous-entendent que ce qui advient au corps des citoyens est moins cruel et moins infâme que ce qui est infligé au corps des femmes.

Bien que l'intrigue de la tragédie puisse être ordonnée autour du sort des captives, le poète tout à la fois évoque et met à distance les réalités de leur condition, sans jamais s'en tenir au registre de l'émotion centrée sur des cas singuliers. Ce point est peut-être la preuve que l'analyse doit se montrer attentive, plus qu'au sort même des femmes, à leur langage, c'est-à-dire au fait que des êtres qui n'ont pas pris part aux combats se trouvent cependant doublement impliqués dans la guerre : par le fait qu'elles sont emmenées comme butin ; par les mots consacrés à leur condition.

3. La plainte des captives : lamento et protestation

La parole des captives prend avant tout la forme d'une longue plainte, d'une continuelle déploration ; mais ce lamento se présente aussi, au fil de son déploiement dans l'intrigue, comme la lente construction d'une protestation. Le deuxième temps de cette étude sera donc consacré à explorer les modulations d'une lamentation qui, empressons-nous de le préciser, n'a rien d'une introspection.

Pour cela, rappelons rapidement que, dans la structure d'une tragédie grecque, une place importante est réservée aux parties chantées, étroitement liées à l'action et alternant avec les parties dialoguées. Il s'agit, si l'on suit les distinctions d'Aristote dans la *Poétique*⁷⁵, des « chants du chœur », qui comprennent l'entrée du chœur, la *πάροδος*, juste après le prologue, et des « chants sur place », les *στάσιμα*, accompagnés de l'aulète. Mais ce n'est pas tout. Le coryphée peut aussi psalmodier avec un accompagnement musical un récitatif (une monodie) qui fait la transition entre parties parlées et sections chantées. De même, le chœur est parfois associé à des personnages dans des chants de lamentation et de deuil, les *κομμοί*. Sans entrer dans le détail des changements de mètre, il faut donc insister sur les ressources structurelles extrêmement variées et subtiles de la tragédie, non point pour exprimer le lyrisme au sens où nous l'entendons de plainte personnelle, mais pour permettre que se développe, soutenue par la musique et le chant, une parole d'une autre nature que celle des dialogues entre les personnages⁷⁶.

75. Aristote, *Poétique*, 12, 1452 b 14-24.

76. Il est surprenant que, dans l'ouvrage de G. HOLST-NARHAFT, *Dangerous Voices : Women's Lament and Greek Literature*, London and New York, Routledge,

Or dans les pièces retenues, ce sont des femmes captives qui constituent presque toutes les chœurs et qui investissent de leur parole toutes les parties chantées ⁷⁷. *Andromaque* n'est pas tout à fait à l'écart, vu que le chœur est composé de femmes de Phthie, qui ne sont pas des prisonnières, mais qui soutiennent le personnage éponyme.

Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, l'expression de la « plainte » (οἶκτος), du « deuil », les manifestations de l'« affliction » et des « pleurs » formulées « en termes gémissants et éplorés » ⁷⁸ forment la trame d'une déploration qui s'exprime cependant dans un cadre codifié, celui de la parole des suppliants qui arrivent dans une cité en demandant très officiellement aide et protection aux autorités et aux dieux. C'est ainsi que le coryphée présente dès le prologue les Danaïdes :

Puisse ce pays, son sol, ses eaux limpides, puissent les dieux du ciel et les dieux souterrains aux lourdes vengeances, habitants des tombeaux, puisse Zeus sauveur, enfin, qui garde les foyers des justes agréer cette troupe de femmes comme leurs suppliantes (ἰκέτην) ⁷⁹.

C'est la même posture que Danaos leur recommande d'adopter :

Allons, hâtez-vous, et, vos rameaux aux blanches guirlandes, attributs de Zeus Suppliant, pieusement tenus sur le bras gauche, répondez aux étrangers en termes suppliants ⁸⁰.

La tragédie fixe le cadre institutionnel de l'expression de la douleur, et les personnages rappellent eux-mêmes les limites à observer : « ne prenez trop vite la parole ni ne la gardez trop longtemps », conseille Danaos ; « Père, tu parles de prudence à des enfants prudents », lui répondent ses filles ⁸¹. De même, les femmes de Thèbes assiégée se présentent comme « une troupe suppliante de vierges qu'épouvante l'esclavage » ⁸². Alors, le chœur peut

1992, le chapitre consacré à la tragédie (p. 127-170) ne prene en compte aucune des pièces que nous privilégions ici. Certaines de nos remarques rejoignent l'étude d'Helene P. FOLEY, « The Politics of Tragic Lamentation », dans A. H. SOMMERSTEIN, *Tragedy, Comedy and the Polis*, op. cit. (n. 40), p. 101-143, sauf pour l'idée selon laquelle les lamentations referment le genre tragique sur lui-même (cf. *infra*, quatrième partie).

77. Dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Hélène*, le chœur est également composé de captives grecques.

78. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 59, 111-116, 195.

79. *Ibid.*, v. 24-30.

80. *Ibid.*, v. 191-195.

81. *Ibid.*, v. 200, 204.

82. *Ibid.*, v. 110-112.

dire sa « terreur » (φόβος) des armes ennemies⁸³, et Étéocle, le roi de Thèbes tout dévoué à sa cité, leur demander d'en limiter l'expression⁸⁴.

C'est dans ces limites que la plainte des captives peut se déployer longuement et sans risque de πάθος, comme dans le premier στάσιμον des *Sept contre Thèbes*, où le chœur égrène la litanie des malheurs qui résulteraient de la prise de la cité ; pour finir, les femmes n'auraient « plus d'autre sort à attendre que de servir aux nuits d'un ennemi vainqueur, pour renforcer des douleurs déjà dignes de toutes leurs larmes »⁸⁵. La parole des captives se transforme en un lamento dont les modulations deviennent, chez Euripide, le sujet principal du drame. Andromaque se décrit, dès le prologue, comme réfugiée à l'autel du sanctuaire de Thétis, à Phthie, pour échapper à Hermione et à Ménélas qui veulent la tuer ; s'étant placée en position de suppliante, elle peut donc se faire narratrice de ses malheurs : ainsi a-t-elle vu son fils Astyanax précipité du haut des remparts, « quand le sol de Troie fut tombé au pouvoir des Grecs » ; ainsi dit-elle sa peur que périsse Molossos, l'enfant qu'elle a eu de Néoptolème et qu'elle a mis en sûreté⁸⁶. Tout le long du drame, elle déplore d'être enfermée « dans des maux inextricables » (τῶν δυσλύτων πόνων)⁸⁷. Très vite dans la pièce, elle transforme « les plaintes, les lamentations et les pleurs » où les femmes comme elle sont « toujours » (ᾄει) plongées⁸⁸ en une monodie plaintive sur les malheurs de Troie⁸⁹ qui forme la transition avec l'entrée du chœur. Et ce dernier commence par rappeler qu'Andromaque est « depuis longtemps assise dans l'enclos et le sanctuaire de Thétis »⁹⁰. La tragédie construit un langage de la plainte qui s'élève peu à peu, avec Andromaque, au rang de la protestation, d'abord au cours du deuxième épisode, contre la fourberie de Ménélas : « c'est contre une malheureuse esclave que tu es entré en lutte. Non, je ne le crois plus, tu n'étais pas digne de Troie, Troie ne le méritait pas »⁹¹, puis lorsque, dans le quatrième et dernier στάσιμον, elle est relayée par le chœur qui se lamente sur les malheurs engendrés par la guerre dans les deux camps, grec et troyen⁹². De même, dans le troisième στάσιμον d'*Hécube*, le chœur des Troyennes évoque, à la première personne, l'expérience de chacune des captives qui le composent, et

83. *Ibid.*, v. 121.

84. *Ibid.*, v. 238, 249-250.

85. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 321-368 ; citation : v. 365-368.

86. Euripide, *Andromaque*, v. 8-11, 47.

87. *Ibid.*, v. 121.

88. *Ibid.*, v. 91-92.

89. *Ibid.*, v. 103-116.

90. *Ibid.*, v. 117-118.

91. *Ibid.*, v. 327-329.

92. *Ibid.*, v. 1018-1035.

s'adresse à sa « patrie », à sa « cité » comme à une reine endeuillée⁹³. La voix des captives devient ainsi la seule voix de la cité et gagne en hauteur : « C'est un fléau, oui un fléau qu'a supporté l'Hellade, et à travers l'espace, sur la Phrygie aux guérets fertiles est venue s'abattre aussi la sanglante pluie de mort », lance le chœur des femmes de Phthie à partir de la situation d'Andromaque⁹⁴.

Toutefois, en l'état des pièces conservées, ce sont *Les Troyennes* qui offrent la méditation la plus aboutie sur la question de la captivité féminine. Plus d'un commentateur a déjà remarqué que les parties lyriques y sont bien plus développées que dans toutes les autres pièces⁹⁵. Prenons-en une vue d'ensemble. La pièce se signale par un changement de technique dramatique⁹⁶. Plusieurs personnages occupent alternativement le premier plan : Hécube, Cassandre, Andromaque, Hélène, développant un chant de deuil, un thrène, qui amplifie celui du chœur. Dès le prologue, Hécube est prostrée à terre⁹⁷, et Poséidon note « combien elle a de sujets de pleurer » : sa fille Polyxène a été égorgée sur le tombeau d'Achille ; Cassandre est contrainte à entrer dans le lit d'Agamemnon⁹⁸. Et pourtant, elle se relève pour chanter son malheur et s'y résigner dans un premier temps (« La fortune change, résigne-toi ! »⁹⁹). Sa longue et douloureuse monodie¹⁰⁰ enchaîne directement sur la *πάροδος* dont la première partie est un chant de deuil, un *κομμός*, dans lequel les Troyennes évoquent le pays où elles doivent aller en esclavage. Dans le premier épisode, Cassandre chante ses noces contraintes, tandis qu'Hécube retombe :

Non, jeunes filles, laissez-moi rester gisante où je suis tombée. Un tel écroulement est l'accueil qui convient à mes malheurs présents et passés, à ceux qui m'attendent encore¹⁰¹.

Le chœur du premier *στάσιμον*, pour évoquer la dernière nuit à Troie et les massacres, réclame à la Muse « un chant funèbre »¹⁰². Andromaque, dans le deuxième épisode, annonce la mort de Polyxène et déplore son

93. Euripide, *Hécube*, v. 905 et s.

94. *Id.*, *Andromaque*, v. 1043-1046.

95. Les parties chantées comportent 535 vers sur 1332, selon L. PARMENIER et H. GRÉGOIRE, dans l'éd. de la C. U. F., Paris, « Les Belles Lettres », 1925, p. 13, note 1.

96. Cf. L'« Introduction » de J. ALAUX à l'édition des « Classiques en poche », Paris, « Les Belles Lettres », 1997, p. X.

97. Euripide, *Les Troyennes*, v. 37.

98. *Ibid.*, v. 38-44.

99. *Ibid.*, v. 101.

100. *Ibid.*, v. 98-152.

101. *Ibid.*, v. 466-468.

102. *Ibid.*, v. 511-513.

propre destin, tandis qu'Asryanax est emmené pour être mis à mort. Au cours du troisième épisode, Hécube et le chœur se lamentent, en un κομμός déchirant, sur le corps d'Asryanax qui vient d'être rapporté au creux du bouclier d'Hector. La pièce se termine par un long thrène, encore sous la forme d'un κομμός, qui déplore le sort parallèle d'Asryanax et de Troie, préfiguration du sort des captives déjà rassemblées pour le départ.

Or, dans *Les Troyennes*, non seulement les captives affirment la nécessité d'opposer au malheur le pouvoir du chant : « Troie est fumante, gémissons ! Comme l'oiseau lance son cri à sa tendre couvée, j'entonnerai pour vous une chanson », proclame Hécube¹⁰³ ; mais en s'appropriant les ressources du lyrisme, les captives font de leur condition le sujet d'une parole de protestation : « ô lamentations, ô deuils, larmes issues de larmes », s'écrie Hécube, à qui le chœur répond aussitôt sur le même registre : « Quelle douceur trouvent les malheureux aux larmes, aux thrènes gémissants et aux chants de douleur¹⁰⁴. » Mais il y a plus ; par leur chant, les captives formulent en leur langue, celle de la plainte, l'horreur de leur condition confondue avec celle de la cité ; elles deviennent alors la seule voix de la cité, en l'absence des hommes qui ont tous trouvé la mort. Ce constat vaut pour la scène finale, pour les propos de Cassandre, et pour la scène du deuxième épisode où Andromaque, au héros Talthybios venu chercher Asryanax pour « jeter son corps du haut des tours de Troie » et invitant la mère à la résignation, à la « sagesse »¹⁰⁵, réplique longuement en insérant dans ses paroles la description du meurtre que le vainqueur s'était efforcé d'é luder :

Ô mon fils bien-aimé, [...] dans un horrible saut, lancé d'en haut la nuque en avant, tu seras précipité sans pitié et, le corps brisé, tu rendras ton dernier souffle. Ô tendre enfant que ta mère aimait tant à caresser dans ses bras, ô suave odeur de ton corps¹⁰⁶.

Andromaque traduit, transpose dans la langue du lyrisme la description technique du meurtre que lui annonce Talthybios. En tant que captive et mère, elle s'approprie l'acte et en dépossède les vainqueurs.

103. *Ibid.*, v. 145-148. N. LORAU (La voix endeuillée, op. cit. [n. 3], p. 58 et 150, note 33) rappelle que l'oiseau est une figure du deuil féminin et renvoie à Sophocle, *Électre*, v. 242-243 (les ailes du chant d'Électre).

104. *Ibid.*, v. 604-608.

105. *Ibid.*, v. 725-727.

106. *Ibid.*, v. 755-759. Avec Nicole Loraux, il faudrait ici poser « la question de l'émotion tragique » : « Comment réagissait un spectateur athénien à la plainte des héroïnes euripidiennes ou des chœurs féminins d'Euripide ? » ; cf. *La voix endeuillée*, op. cit. (n. 3), p. 124-125, 130, et le dialogue avec les travaux de E. de Martino, R. Seaford, D. Lanza.

La plainte des captives n'est donc pas le cheminement d'une introspection. La déploration des malheurs est le support d'un lamento et d'une méditation sur le deuil des vaincus, qui devient peu à peu la seule voix de la cité. Cependant, dire que des femmes, de surcroît une troupe de captives, esclaves abandonnées à toutes les turpitudes, deviennent la voix autorisée de la communauté civique ne va pas sans difficulté.

4. La captivité féminine, protestation politique

Le contact avec les colonnes de captives ébranle les assises de la πόλις. Lorsqu'une ville est prise de force, en effet, selon le modèle du récit troyen, tout disparaît de ce qui fait une cité : les hommes en âge de combattre, c'est-à-dire les citoyens dont on sait que leur groupe équivaut à la πόλις elle-même, les richesses et les remparts. Seules demeurent les femmes emmenées comme butin. Nous avons vu que la tragédie les dote d'une parole protestataire. Mais elles assument aussi leur sort, en consentant finalement à marcher vers la servitude. Ce sont le chant et la marche, la parole et le mouvement réunis qui confèrent à leur présence une dimension politique.

Les captives sont représentées, dans la tragédie, comme des êtres qui, d'abord prostrés, à l'image d'Hécube, ou accablés, comme Andromaque, se redressent peu à peu. Les Danaïdes louent leur père d'être l'« inspirateur de leur révolte », un στασίαρχος, c'est-à-dire celui qui leur a permis de s'opposer en se tenant debout¹⁰⁷, pour s'engager en une « fuite éperdue à travers la houle des mers »¹⁰⁸. Lorsqu'elles voient arriver le navire de leurs ravisseurs, la pensée du mouvement s'empare d'elles : « Où fuir ? », sinon pour « trouver un roc escarpé, abandonné des chèvres, inaccessible aux yeux, hautain et solitaire, suspendu dans le vide »¹⁰⁹. Toutes les captives d'Euripide passent d'une position d'esclaves emmenées de force à la posture de femmes qui se mettent en marche vers les lieux de l'exil et de la servitude, par consentement. Elles font ainsi, contre leur prédateur, d'un sort infligé une condition acceptée et pourvue d'une parole qui est la mémoire du malheur collectif. Andromaque est d'abord décrite comme « assise sans bouger » dans l'espace clos du sanctuaire de Thétis¹¹⁰, et convaincue par le chœur des femmes de Phthie que, par sa condition de

107. Στασίς est un nom d'action formé sur le radical du verbe ἵστημι, « dresser, placer, poser, fixer » (cf. latin *stare*). Le substantif στασίς désigne donc le fait d'être debout, la prise de position et, par extension, le soulèvement, la rébellion.

108. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 13, 15.

109. *Ibid.*, v. 794-797.

110. Euripide, *Andromaque*, v. 117-119.

captive, elle « n'es[t] rien »¹¹¹. Mais à la résignation que recommande le chœur dans la *πάροδος* s'oppose le duo lyrique du troisième épisode, où Andromaque et son enfant chantent leur marche à la mort, condamnés qu'ils sont par la trahison de Ménélas¹¹². Hécube, dès sa première rencontre avec le chœur, lance :

Troyennes, redressez la compagne d'esclavage qui fut naguère votre reine. Prenez, portez, escortez, soulevez, tenez ma vieille main, et moi [...] j'activerai la marche ralentie de mes jointures¹¹³.

Et le coryphée est entraîné par ce mouvement : « Vers toi, Hécube, je me suis hâté...¹¹⁴ » Talthybios a beau rappeler que, pour l'« épouse du bienheureux Priam, maintenant, sa cité entière a émigré sous la lance »¹¹⁵, Hécube ne cesse de protester et d'avancer. À tel point qu'elle refuse la liberté que lui propose Agamemnon pour pouvoir se venger du roi thrace Polymestor, assassin de son fils Polydore. Dans *Les Troyennes*, les captives sont comme entraînées par l'impulsion initiale due, ici encore, à Hécube, dans la monodie du prologue :

Lève, infortunée, ta tête du sol, relève ton cou. Il n'est plus ici de Troie ni de reine de Troie. La fortune se renverse ; résigne-toi. Vogue au gré du courant, vogue au gré de la fortune ; n'oppose pas au flot la barque de la vie ; vogue au gré des hasards¹¹⁶.

C'est le meurtre d'Astyanax qui, selon un paradoxe apparent, met en marche Andromaque vers sa condition acceptée de captive ; elle achève, en effet, sa plainte en disant : « Cachez mon corps misérable et jetez-le sur un navire (ρίπτειτ' ἐς ναῦς). C'est à un bel hymen que je marche après avoir perdu mon enfant¹¹⁷. » Or c'est le même mot qu'elle vient d'employer pour désigner le sort de son fils : « Eh bien emmenez cet enfant, emportez-le, précipitez-le s'il vous plaît dans le précipice (ρίπτειτ', εἰ ρίπτειν δοκεῖ)¹¹⁸. » La chaîne des malheurs se perpétue par la marche des captives dont le mouvement assumé dit à lui seul le refus d'accepter leur sort.

Une telle attitude, dans la représentation tragique du moins, est un acte de nature politique. On remarquera, tout d'abord, que le cadre constant de l'intrigue des pièces qui mettent en jeu le problème de la captivité féminine

111. *Ibid.*, v. 132.

112. *Ibid.*, v. 503-505.

113. Euripide, *Hécube*, v. 60-66.

114. *Ibid.*, v. 98.

115. *Ibid.*, v. 493-494.

116. Euripide, *Les Troyennes*, v. 98-104.

117. *Ibid.*, v. 777-779.

118. *Ibid.*, v. 774.

est la cité ; qu'il s'agisse d'Argos, de Thèbes, de Troie, de Phthie, le terme πόλις (ou πτόλις) revient sans cesse. Ensuite, les spectateurs savent qu'en fonction des « lois » ou des « usages » (νόμοι) de la guerre, d'une cité prise par force il ne reste que le butin et les captives : la légende troyenne et les réalités ordinaires se rejoignent.

Dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, la cité, en ne livrant pas les réfugiées, accepte d'endurer une violence équivalente à celle que subiraient les Danaïdes ; c'est pourquoi leur sort ne peut être réglé que par une décision du peuple. Le roi Pelasgos n'est en fait qu'un magistrat, et il le dit aux suppliantes : « Décider ici n'est point facile : ne t'en remets pas à moi pour décider [...] Quel que soit mon pouvoir, je ne saurais rien faire sans le peuple ¹¹⁹. » C'est donc un « décret » (ψηφίσματα), résultant d'une « décision » (δέδοκται, ἔδοξεν) ¹²⁰ du peuple, d'un « vote » (ψηφον) ¹²¹ à l'Assemblée qui donne sa dimension politique au sort de celles qui ne sont pourtant que des étrangères et des captives en puissance. Leur père Danaos résume la valeur éminemment politique du problème : « Les Argiens ont émis un vote (ψηφος) sans appel, ma fille : aie confiance, ils combattront pour toi » ¹²², et le Roi situe toujours ses propos sur le plan institutionnel : « Pour répondants (προστάτης), vous avez le Roi et tous les citoyens (ἄστοι), dont le vote (ψηφος) prend force ¹²³. » Les plaintes des femmes de Thèbes associent sans cesse leur propre sort à celui de la « cité » : « L'armée des boucliers blancs s'avance et, prête au combat, se hâte vers la cité (ἐπὶ πτόλιν) ¹²⁴. » Lorsque le coryphée implore : « Dieux de ma cité (Θεοὶ πολῖται : Dieux citoyens !), épargnez-moi l'esclavage » ¹²⁵, il sous-entend qu'une cité est asservie, lorsque les femmes sont réduites à l'esclavage, en vertu de la règle que les hommes, eux, sont tous tués. La

119. Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 397-399.

120. *Ibid.*, v. 601, 605.

121. *Ibid.*, 640, 643.

122. *Ibid.*, v. 739-740.

123. *Ibid.*, v. 963-965. Le statut de « métèques » (v. 609) est accordé aux Danaïdes, ainsi que le montre le contexte institutionnel de la scène rapportée par Danaos : c'est le « peuple entier » (πανδημία : v. 607) qui en a décidé par un vote à mains levées (χερσὶ δεξιωνόμεως). Argos est ici une représentation d'Athènes. Contre les doutes émis par Friis Johansen et Whittle dans leur commentaire (*op. cit.* [n. 40], p. 263), cf. l'analyse très précise de G. W. BAKWELL (« Metoikia in the *Supplikes* of Aeschylus », *ClAnt* 16, 2 [1997]), qui discute toute la bibliographie antérieure, et, sur le problème d'ensemble des étrangers dans la tragédie, l'étude de P. VIDAL-NAQUET, « Note sur la place et le statut des étrangers dans la tragédie athénienne », dans R. LONIS (éd.), *L'Étranger dans le monde grec*, Actes du colloque de Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 297-311.

124. Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 90-91, 110, 156, 164, 169, 175, 179.

125. *Ibid.*, v. 253.

tragédie affirme ainsi que, lorsque des femmes, étrangères ou grecques, sont ou risquent d'être maltraitées parce que laissées au vainqueur, la question se pose en termes politiques. Ainsi Polyxène met-elle explicitement en parallèle le pillage de la cité avec son corps maltraité :

Ô vous, Argiens, qui avez ravagé ma cité,
 Je meurs consentante. Que nul ne touche mon corps.
 Je tendrai la gorge d'un cœur valeureux,
 Mais, au nom des dieux, laissez-moi libre.
 Lâchez-moi pour me tuer et que libre je meure ¹²⁶.

La cité n'est plus libre ; seule la captive est encore en mesure de le rester par une décision héroïque et, par là, de faire en sorte que, à travers elle, la cité meure libre.

Dans *Les Troyennes*, la lamentation alternée d'Hécube et d'Andromaque glisse de leur sort à celui de la cité de Troie : « Perdu mon bonheur, perdu Ilion », chante la vieille reine, « Lamentable fin.../ de la cité », « Patrie infortunée » ¹²⁷. Et elle s'adresse à ses enfants en parlant d'elle comme d'« une mère à la cité déserte (ἐρημόπολις μάτηρ) » ¹²⁸ : cette épithète de nature, qui est aussi un hapax, qualifie la condition de la captive comme un problème qui concerne la cité. Fort logiquement, les femmes captives sont à elles seules la cité : les derniers mots de la pièce consacrent la marche protestataire des prisonnières devant Troie en flammes ; il ne reste qu'elles. Elles assument leur condition : « Ô membres tremblants, tremblants, soutenez ma marche. Allez vers le jour de l'esclavage, ma vie ¹²⁹. » Elles le font, parce qu'elles sont la cité, parce que la cité se confond avec elles : « Ô malheureuse cité. Il nous faut bien diriger nos pas vers les vaisseaux grecs ¹³⁰. » La pièce se termine sur cette image des captives qui, désormais, parlent et agissent au nom de la cité.

*

* *

L'étude du sort des femmes captives, telles que la tragédie les met en scène, invite donc à ne pas séparer réalités et représentations, car les unes et les autres entrent dans l'expérience que se forment les spectateurs du théâtre de Dionysos. Cette expérience se construit à travers la triple mé-

126. Euripide, *Hécube*, v. 547-550.

127. *Id.*, *Les Troyennes*, v. 578-580, 582, 586-587, 601.

128. *Ibid.*, v. 603. ; ou bien : « une mère dépouillée de sa cité ».

129. *Ibid.*, v. 1329-1330.

130. *Ibid.*, v. 1332.

diation de la légende troyenne, de la situation ritualisée des suppliantes et de l'institution de la tragédie. L'expression de la plainte et de la douleur sans fond des femmes est tenue à distance du πάθος par les structures du chant, et c'est à cette condition que tous les spectateurs peuvent participer, à distance, du « malheur des bons », dont la représentation est indispensable au spectacle tragique, selon Aristote. Mais, à l'inverse, la lente construction d'une parole de protestation et la marche finalement acceptée des captives vers leur sort – la mort ou l'esclavage et ses turpitudes – sont les signes que la cité fait d'elles le sujet d'une méditation sur la guerre et ses conséquences, méditation publique, parce qu'exprimée au théâtre, méditation audacieuse aussi, parce confiée au groupe d'ordinaire sans voix des femmes captives de guerre.

Pascal PAYEN
Professeur d'Histoire grecque
Université de Toulouse II-Le Mirail
payen@univ-tlse2.fr