

LES FEMMES SUR LA SCÈNE TRAGIQUE. TRAGÉDIES ANTIQUES ET MODERNES¹

Les pages qui vont suivre ont pour but de faire mieux comprendre la persistance, à l'époque moderne et contemporaine, de certaines structures et de certains traits fondamentaux de la tragédie grecque : ce problème ne concerne pas seulement la survie de la tragédie elle-même, à la fois entant que genre littéraire et en tant qu'activité dramatique qui a su maintenir vivante l'institution théâtrale comme forme de communication sociale – ce qui est déjà remarquable en soi ; il s'agit aussi de la persistance au fil des siècles de plusieurs figures tragiques féminines, d'abord représentées sur scène dans les drames antiques qui narrent leurs vicissitudes, puis déclinées et modifiées en fonction des époques, grâce à des écritures nouvelles qui apportent des variantes aux versions traditionnelles dont elles étaient les protagonistes.

Cette partie est organisée de la manière suivante : nous allons tout d'abord proposer quelques réflexions sur les femmes dans la tragédie et sur l'évolution historique de ce genre dans ses dimensions littéraire et dramaturgique. Cette introduction générale sera suivie de l'analyse spécifique de quelques-uns des principaux personnages féminins du théâtre antique et de leur évolution dans le temps : Alceste, Médée et, pour finir, Iphigénie. Dans chacune de ces analyses de cas, la réflexion se fondera sur la lecture du texte de la tragédie antique dont le personnage est le protagoniste. Il s'agira non seulement de comprendre en profondeur le texte (à supposer, du moins, que ce soit possible) mais aussi de dégager les aspects du texte antique qui sont primordiaux pour étudier son évolution dans les siècles suivants. Cette analyse sera suivie, dans les trois cas, par l'étude d'exemples qui illustrent la fortune du texte au fil des époques, ses modifications, ses adaptations aussi qui le font passer dans d'autres genres littéraires.

La première protagoniste féminine considérée sera Alceste : d'abord dans la tragédie éponyme d'Euripide, puis dans deux œuvres de la littérature anglaise, d'une part, *The Winter's Tale* « Le Conte d'hiver » de Shakespeare, qui pourrait avoir repris une partie de l'*Alceste* antique – nous mettons à dessein le conditionnel –, puis dans la pièce de théâtre de T. S. Eliot, *The Cocktail Party* « Le Cocktail », qui propose, malgré les apparences, une reprise tout à fait évidente et raffinée du texte antique. Puis Médée : une des figures de la littérature antique qui a eu la plus grande influence sur la production littéraire, dramaturgique, musicale et cinématographique moderne. Pourquoi cette extraordinaire fortune du personnage ? C'est ce qu'il importera de nous demander en analysant d'abord la Médée d'Euripide, ensuite deux œuvres en langue allemande où Médée subit d'intéressantes transformations : la trilogie *Das goldene Vlies*² [La Toison

1. Traduction de l'anglais (américain) par Marie-Françoise Delpeyroux, revue par Sophie Rabau et Renaud Viard.

2. Nous écrivons *Vlies* avec un seul -s conformément aux conventions de l'allemand contemporain, mais le titre original de la pièce de Grillparzer, dans l'orthographe de l'époque, est *Das goldene Vließ*. D'une manière générale, la graphie des textes allemands cités a été systématiquement modernisée pour correspondre aux conventions orthographiques actuellement en vigueur. (NdT)

d'or], œuvre du dramaturge autrichien Franz Grillparzer écrite dans la première moitié du XIX^e siècle, et le roman contemporain *Medea. Stimmen* [Médée. Voix] de Christa Wolf, célèbre auteur originaire de l'ancienne RDA. La troisième analyse portera sur Iphigénie, d'abord dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide qui retrace une partie de l'histoire du personnage, œuvre tardive du dramaturge athénien, à situer autour de 414 avant J.-C. – huit ans seulement avant la mort de l'auteur, alors que *Médée* remonte à 431 avant J.-C. –, puis dans deux réécritures de cette pièce à l'époque des Lumières : la première est l'opéra *Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald Gluck, la seconde est la pièce *Iphigénie auf Tauris* de Goethe. Ces deux œuvres, par une étrange coïncidence, sont presque contemporaines, bien qu'écrites de manière totalement indépendante l'une de l'autre ; le premier contact entre les deux correspond à une représentation de l'opéra de Gluck à Weimar, dans une mise en scène de Goethe, alors que les deux auteurs avaient déjà terminé la rédaction de leurs textes respectifs. Pourquoi deux auteurs de l'époque des Lumières ont-ils choisi de s'appuyer sur le même sujet, traité cependant de manière très différente, pour diffuser des idées fondamentales propres à leur époque ? C'est ce qu'il faudra nous demander.

Nous espérons donc combiner une série de lectures détaillées sur des cas littéraires singuliers avec une réflexion de portée plus ample sur l'histoire culturelle³.

Avant de commencer l'analyse des cas singuliers, nous voudrions nous livrer à quelques considérations préliminaires concernant les personnages féminins sur la scène tragique et, plus largement, sur la tragédie comme genre littéraire. C'est un fait indéniable et fort significatif que la scène tragique grecque est dominée par les femmes : elles constituent le chœur – il y a bien plus de chœurs féminins que de chœurs masculins dans les tragédies dont nous disposons –, elles sont deutéragonistes et surtout, indiscutablement, elles sont protagonistes ; ce n'est pas un hasard si de très nombreuses tragédies grecques ont pour titre le nom de l'héroïne dont elles représentent l'histoire. Par exemple, sur les sept tragédies transmises attribuées à Eschyle, trois ont un titre dérivé du nom du chœur féminin : *Les Suppliantes*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* ; deux titres viennent du nom du protagoniste masculin : *Agamemnon* et *Prométhée*, et deux sont dérivés du sujet : *Les Sept contre Thèbes* et *Les Perses* ; sur les sept tragédies de Sophocle, deux titres dérivent de la protagoniste féminine : *Antigone* et *Électre* ; un est dérivé du chœur féminin (*Les Trachiniennes*) et quatre le sont du protagoniste masculin : *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone*, *Ajax* et *Philoctète*. Enfin, sur les dix-huit tragédies attribuées à Euripide (plus un drame satyrique), nous trouvons huit titres dérivés de la protagoniste féminine : *Alceste*, *Médée*, *Andromaque*, *Hécube*, *Électre*, *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Iphigénie à Aulis* et quatre dérivés du chœur féminin : *Les Suppliantes*, *Les Troyennes*, *Les Phéniciennes* et *Les Bacchantes*, mais seulement six dérivés du protagoniste masculin : *Hippolyte*, *Hercule*, *Ion*, *Oreste*, *Rhesus* (ce dernier probablement disparu), plus le drame satyrique *Le Cyclope* ; et, enfin, un titre dérivé du sujet : *Les Héraclides*. Au total, ce sont dix-huit des trente-deux tragédies grecques conservées qui portent le nom d'une ou de plusieurs femmes.

Cette présence massive des femmes sur la scène grecque exige une explication, car elle ne va absolument pas de soi si l'on considère la structure sociale d'Athènes au V^e siècle avant J.-C. La société athénienne de cette période imposait en effet un enfermement quasi total aux femmes d'un certain niveau social, qui n'apparaissaient

3. Si ce projet est fructueux, il deviendra un livre qui portera sur l'approche littéraire à différentes époques de ces héroïnes tragiques et sera intitulé *Les Filles de Melpomène* (c'est-à-dire les filles de la Muse de la tragédie), car c'est bien ainsi que nous pouvons nommer Alceste, Médée, Iphigénie et bien d'autres encore.

jamais en public sinon pour remplir des fonctions culturelles ; et les seules femmes qui pouvaient se montrer librement étaient celles, d'extraction sociale plus humble, qui étaient forcées de travailler pour vivre : parmi celles-ci, on trouve les courtisanes et les prostituées. Les femmes de rang élevé, qui avaient reçu une éducation soignée, ne devaient au contraire dévoiler leurs vertus qu'à l'intérieur de la maison, et encore, dans le quartier réservé aux femmes, le gynécée ; quand elles sortaient de la maison, elles étaient voilées et couvertes. Que ce soit précisément ces femmes, cachées, voilées et de haute extraction, qui prennent de fait possession de la scène tragique en protagonistes presque absolues, révélant leurs peurs, leurs désirs les plus cachés, leur colère, leurs émotions intimes n'est donc pas un fait anodin si l'on réfléchit à la structure sociale en vigueur à l'époque, et appelle une explication.

Il se trouve que la tragédie n'est pas le premier genre littéraire à offrir un espace à la subjectivité féminine, et pour mieux comprendre les motivations profondes des dramaturges athéniens du V^e siècle avant J.-C., il convient de prendre en considération les antécédents littéraires qui ont offert un espace, aussi réduit soit-il, aux personnages féminins. Les premières œuvres qu'il nous faut citer à cet égard sont évidemment les poèmes homériques. Homère raconte des entreprises et des actions typiquement masculines : la guerre, suivie du retour au foyer. Pour le dire en grec, il raconte des κλέα ἀνδρῶν (*klea andrôn*), expression dans laquelle κλέα désigne des exploits glorieux « dont on entend parler », venant du verbe καλέω (*kaleô*), « appeler » ; quant à ἀνὴρ (*anêr*), c'est « l'homme » par opposition à « la femme ». Il s'agit donc bien d'exploits virils, attribuables au sexe masculin et non à l'être humain en général. Conquérir une cité comme Troie après dix ans de batailles sanglantes est en effet un exploit proprement masculin ; Homère présuppose que l'histoire qu'il raconte est une histoire de mâles : si cette armature conceptuelle n'existait pas, le poésime homérique ne serait pas ce qu'elle est.

D'un autre côté, Homère s'intéresse aussi beaucoup au prix à payer pour l'accomplissement de ces κλέα ἀνδρῶν : non seulement la mort de l'ennemi, la mort possible de l'ami, et la sienne propre – ce qui constitue déjà un prix très élevé – mais, surtout, le prix plus général qu'il faut payer, à savoir la transformation barbare du mâle lui-même qui, d'être humain plein de potentialités, devient une pure machine à tuer. Homère avait compris que l'on ne pouvait pas donner à ces mâles guerriers, meneurs de peuples, trop d'occasions de réfléchir sur eux-mêmes et sur leurs actions, sous peine de ruiner irrémédiablement le courage et la volonté belliqueuse de ces hommes. Pour cette raison, il a ménagé très peu de moments de réflexion sur les événements, et il a réservé cette réflexion aux seuls vrais héros, aux personnages auxquels il tenait le plus : en particulier Ajax, Ulysse, Patrocle – le seul personnage auquel le narrateur s'adresse à la deuxième personne du singulier – et, surtout, au meilleur de tous les héros, celui qui réfléchit le plus sur les limites de la condition héroïque : Achille. Achille est l'unique exemple de personnage héroïque masculin qui résume toutes les gloires du héros combattant et qui, en même temps, est capable de se rendre compte de l'inutilité et de l'inanité de la gloire à laquelle on accède par les exploits guerriers. Outre la capacité de réfléchir au sens des actions humaines, Homère accorde à Achille la faculté d'éprouver des émotions profondes, telles celles qui sont liées au deuil et à la pitié, bien qu'en fin de compte il fasse de lui jusqu'au bout un personnage plus que masculin : masculin « par excellence », au point que, tout en étant détruit psychologiquement par la mort de son ami Patrocle, il soit capable de donner libre cours à sa douleur tout en tuant Hector et en capturant douze guerriers troyens qu'il sacrifiera sur un autel en l'honneur de son ami mort à la guerre – une manière pour le moins virile d'exprimer et d'élaborer son deuil ! Disons qu'une souffrance plus douce, en un certain sens plus intime, qui aurait

pu s'exprimer autrement que par des actions sanguinaires et vengeresses, était incompatible avec la caractérisation héroïque d'Achille.

C'est pour cette raison qu'Homère lui-même laisse une place à quelques personnages féminins, pour se réserver ainsi un espace de réflexion approfondie sur les limites de l'action masculine : les femmes, ne l'oublions pas, sont dans tous les sens du terme les premières victimes des actions masculines ; ce sont elles qui restent en vie quand leurs proches sont tués, ce sont elles qui doivent chanter et se lamenter aux funérailles de leurs propres fils, frères, mari ou père et, surtout, ce sont elles qui finissent par être prises en otage et réduites en esclavage par les vainqueurs.

Homère raconte donc une histoire de κλέα ἀνδρῶν, mais il prend soin de se procurer des outils pour réfléchir sur le prix à payer pour ces exploits tant loués. On peut reconnaître l'un de ces outils dans les comparaisons épiques qui décrivent non pas une atmosphère belliqueuse et antique, mais un monde plus récent de paysans, surtout dans le but de faire comprendre aux auditeurs appartenant à un monde aux confins plus étroits et à une période historique plus pacifique les grands exploits guerriers du passé qu'ils ont du mal à comprendre encore. Un autre outil de réflexion sur ces exploits se trouve, par exemple, dans la description détaillée du bouclier d'Achille, qui insère toute l'histoire de l'*Iliade* dans un cadre cosmologique de plus grande ampleur et qui, par conséquent, réduit la prise d'une cité – qui représente toute l'intrigue de l'*Iliade* – à l'une des nombreuses possibilités de l'existence humaine, matérialisées par la cité en guerre et la cité en paix.

Une troisième manière de réfléchir sur les κλέα ἀνδρῶν et de les relativiser est représentée, nous l'avons dit, par l'espace confié aux femmes. Il s'agit surtout, selon une structure spéculaire, de trois femmes dans l'*Iliade* et de trois femmes dans l'*Odyssée*. Le principal personnage féminin de l'*Iliade* est indubitablement Hélène : elle est le motif de la guerre, la femme à la beauté inégalable mais à la moralité discutable. Homère fait mourir les jeunes Troyens à cause d'elle, et non seulement il permet aux vieux Troyens de trouver dans sa beauté une consolation et une raison valable à la guerre en cours, mais il permet en outre à Hélène de réfléchir sur elle-même, sur ses propres responsabilités et sur l'action divine, au point que cette femme a l'idée de se rebeller contre la déesse qui la protège, Aphrodite, donnant ainsi libre cours à toute une gamme de sentiments qu'aucun homme n'aurait jamais pu exprimer. La seconde femme à qui est accordé un espace considérable d'expression dans l'*Iliade* est Andromaque, future veuve d'Hector et mère d'Ashtanax, le futur roi, dont le sort funeste est déjà scellé au commencement de l'ouvrage : l'épouse amoureuse qui, portant son fils dans les bras, rencontre Hector près des portes Scées, ces mêmes portes par lesquelles les Grecs feront irruption dans la ville. La troisième femme, enfin, est Hécube, épouse de Priam et mère de cinquante fils qui meurent tous dans cette guerre. Hélène, Andromaque et Hécube sont donc les trois femmes qui, dans l'*Iliade*, réfléchissent avec profondeur et émotion sur la mort de leurs proches et sur le coût réel des κλέα ἀνδρῶν. Il faut enfin noter que le poème ne finit pas avec la mort d'Hector, ni avec les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, mais avec les funérailles d'Hector qu'accompagnent les lamentations de ces trois femmes, et donc avec un point de vue féminin sur la mort d'Hector – et, en conséquence, sur toute l'histoire narrée dans l'*Iliade*.

Même dans l'*Odyssée*, où la différence entre hommes et femmes est plus complexe et nuancée que dans l'*Iliade*, apparaissent au moins trois personnages féminins qui ouvrent un espace de réflexion subjective sur les actions masculines. La première est Nausicaa, fille du roi des Phéaciens, qui – peut-être – tombe amoureuse d'Ulysse et lui offre une alternative « mortelle » à son retour à Ithaque ; la deuxième est Calypso qui, au contraire, offre à Ulysse une alternative « divine » à son retour au foyer et ne

comprend pas comment un mortel peut préférer sa propre femme, une mortelle, à une déesse. La troisième est Pénélope, la femme d'Ulysse, digne de lui par son courage et sa patience, mais surtout par la ruse dont elle fait preuve dans différentes situations, une ruse parfois supérieure à celle d'Ulysse lui-même, au point qu'elle peut lui indiquer qui est en train de le tromper.

En conclusion, dans les œuvres homériques il apparaît un espace de réflexion – et de commisération – sur les affaires humaines et, en particulier, sur les exploits guerriers masculins, espace qui est surtout occupé par les personnages féminins présents dans les deux poèmes. Cet espace féminin de réflexion, qui permet de mieux comprendre les aspects psychologiques et émotionnels des événements affectant les hommes, reste toutefois secondaire au sein de deux poèmes qui sont malgré tout des poèmes épiques, présentant les récits de hauts faits virils : le protagoniste central de l'*Iliade* est encore et toujours Achille, et plus précisément sa colère, comme il est dit au premier vers du poème, de même que l'*Odyssée* est la narration des aventures d'Ulysse. Ce double aspect – masculin et féminin – persiste dans les œuvres épiques écrites après / d'après Homère, par exemple dans ce que l'on nomme le *Cycle épique* et le *Catalogue des femmes* attribué à Hésiode ; dans ces poèmes, surtout dans le *Catalogue* évidemment, on remarque la présence massive de femmes, qui n'acquièrent toutefois de l'importance que dans la mesure où elles sont en relation avec les hommes : elles servent alors d'élément de jonction entre un point de départ et un point d'arrivée masculins, parce qu'elles ont partagé le lit des dieux immortels, donnant naissance à des héros mortels.

C'est surtout, dans un second temps, avec les compositions de la poésie lyrique grecque, que l'on commence à explorer véritablement la psychologie féminine en tant que telle, et pas seulement comme le reflet des actions et des souffrances masculines. Le premier exemple, et le plus important, est naturellement fourni par la poésie de Sappho, qui explore en profondeur la psychologie féminine en différentes situations. Sappho, entourée d'un groupe de filles plus jeunes qu'elle, qui grandissent et quittent le cercle à un moment donné, parle surtout de leurs passions et des siennes propres, créant un espace complexe, riche de détails et de sentiments vivement contrastés : désir, regret, colère, jalousie. Sappho, consciente de la différence entre les valeurs masculines et les valeurs féminines, pense cette différence avec une lucidité exemplaire. L'œuvre de la poétesse de Lesbos n'est toutefois pas un phénomène isolé, puisque d'autres poètes lyriques offrent aussi un espace à la femme, laissant s'exprimer une voix de femme, et pas seulement dans des contextes masculins. On le constate par exemple dans les compositions lyriques intitulées Parthénées, que l'on chantait dans les cérémonies religieuses de présentation des vierges atteignant la maturité : on a conservé en particulier une grande partie d'un partheneion d'Alcman, outre de nombreux fragments de partheneia de Pindare. Ces compositions sont écrites par des hommes, qui cependant s'expriment par la voix de jeunes filles, dont le chant révèle les désirs et les attentes à l'heure où elles viennent d'entrer dans l'âge adulte. En plus de ces compositions particulières, un autre exemple d'espace poétique réservé aux femmes est représenté par les Iambes d'Archiloque, qui racontent des histoires de rencontres sexuelles où les femmes s'expriment et où le poète s'interroge aussi sur leur subjectivité ; ou par certains fragments de Simonide de Céos, en particulier celui dans lequel s'exprime la lamentation de Danaé, voguant à la dérive sur la mer, enfermée dans un coffre avec son fils – le jeune Nietzsche a même écrit un article sur ce texte. L'héritage de la poésie lyrique grecque est donc une voix féminine publique, qui revendique le droit de parler du monde de son propre point de vue et de se livrer à ses propres réflexions, qui ne portent pas seulement sur les hommes, ou parfois sur la cuisine ou la mode, mais sont

des réflexions sérieuses où les femmes revendiquent le privilège de parler de la vie, des désirs et des craintes qui leur sont propres.

Si l'on considère ensuite la tragédie grecque, qui est une invention assez tardive, en la replaçant dans la perspective des genres littéraires qui la précèdent et de leur mise en œuvre du point de vue féminin, on comprend mieux le mélange, dans le drame attique, d'actions et d'éléments empruntés à la trame épique, qui permettent aux personnages féminins, selon les codes de la poésie lyrique, d'exprimer leur point de vue sur les actions des hommes et plus généralement sur le sens de la vie humaine. Pour schématiser, ce qui est utile dans un premier temps pour indiquer d'emblée les points principaux de l'argumentation, nous dirons que le drame antique présente essentiellement deux types distincts de personnages féminins : le type de la femme « forte » et celui de la femme « faible ». Pour illustrer la première catégorie, il suffit de penser par exemple à Clytemnestre dans l'*Orestie*, à Médée dans la tragédie éponyme et même, dans un certain sens, à Alceste ou à Iphigénie, qui sont fortes dans leur faiblesse : tous ces personnages féminins ont pour point commun de refuser le comportement féminin dicté par les normes sociales et qui se résume essentiellement à la passivité et à la soumission, pour prétendre à tous les droits qui sont, dans la société grecque, l'apanage exclusif des mâles.

Ce type de femme représente une source de terreur et d'horreur pour un homme grec du ^v^e siècle avant J.-C. : il est donc nécessaire de nous demander comment des femmes de ce genre sont si souvent les protagonistes des tragédies attiques. La réponse la plus plausible est que les dramaturges voulaient délibérément susciter dans le public, principalement masculin, un tel sentiment de terreur et de peur face à ces femmes. Un des buts principaux de la tragédie est de montrer que le monde que nous croyons connaître est en fait très différent de ce que nous imaginons, que les routes que l'on emprunte d'ordinaire pour atteindre un objectif – la gloire, le succès, ou ce que l'on voudra – mènent presque toujours inévitablement dans une autre direction, que les dieux peuvent prendre en haine les hommes pour des motifs qui restent en partie obscurs, qu'il existe enfin des malédictions capables de poursuivre, de génération en génération, des personnes totalement innocentes au regard de leurs propres actions, mais qui affrontent néanmoins les conséquences, absolument impossibles à maîtriser, d'actions antérieures. La tragédie montre donc un monde qui suscite la terreur, un monde dans lequel la réalité est à l'opposé de ce que nous pensons et dans lequel la vie des personnages est détruite en raison de fautes qu'ils n'ont pas commises, mais dont ils doivent néanmoins porter la charge pour toujours.

L'un des aspects terrifiants de la scène tragique est précisément représenté par ces femmes au caractère particulièrement fort, propres à susciter l'effroi chez les spectateurs masculins, qui devaient penser avec crainte aux femmes de leur entourage – épouse, mère, filles, sœurs –, aux actions qu'elles accomplissaient une fois seules à la maison, à leur comportement avec leurs enfants ou avec leur propre mari. Pour un mâle grec ordinaire, qui avait de sa propre force une conscience en grande partie liée à la conscience qu'il avait de la faiblesse des femmes, des figures comme Médée ou Clytemnestre étaient l'incarnation scénique du plus terrible des cauchemars. Ce cauchemar, croyons-nous, est justement l'un des aspects que les dramaturges tragiques grecs voulaient représenter, non dans le but de protester contre le sort injuste fait aux femmes, mais pour suggérer qu'au cœur de la vie la plus intime, dans la paix domestique la plus tranquille, pouvaient exister des dangers et des risques qu'un homme n'aurait normalement même pas pris en considération. Cet homme pouvait-il être vraiment sûr que sa femme ne fût pas une Médée ? Et, s'il ne pouvait être certain de cela, alors de quoi pouvait-il être sûr ? Les femmes fortes de la tragédie sont donc un

moyen de terroriser les hommes, d'ébranler leurs certitudes, pour leur faire comprendre que le monde où ils vivent n'est pas seulement, en réalité, ce lit doux et confortable où ils ont l'illusion d'être couchés.

À l'opposé, on trouve aussi des personnages féminins faibles : Iphigénie, lorsqu'elle se trouve à Aulis, par exemple, se présente comme une femme extrêmement fragile et faible, même si, à la fin de la pièce d'Euripide, elle se révèle être une femme forte. Il existe toutefois dans la tragédie grecque d'autres femmes qui ne sont caractérisées que par leur faiblesse, surtout dans les chœurs (par exemple celui des *Sept contre Thèbes* ou celui des *Troyennes*). Il suffit de penser à Io dans *Le Prométhée enchaîné* d'Eschyle, qui entre en scène totalement hors d'elle, terrorisée par le taon qui la persécute, ou encore à Déjanire dans *Les Trachiniennes* de Sophocle, subjuguée par son amour pour Héraclès au point d'être bouleversée par l'arrivée d'une nouvelle rivale, énième amante du héros, et surtout au point de le tuer involontairement en tentant de le lier pour toujours à elle. Ces femmes – et il y en a bien d'autres – ne sont pas des figures fortes qui inspirent la peur, mais des figures faibles, qui expriment leur propre peur et leur propre faiblesse et, par là, font naître la compassion. Si les femmes fortes font souffrir, les femmes faibles souffrent ; si les femmes fortes suscitent la peur, les femmes faibles suscitent la compassion. La terreur et la pitié, φόβος και ἔλεος (*phobos kai eleos*), sont précisément les émotions que Gorgias et Platon désignent comme les passions tragiques par excellence, celles dont il importe de se libérer grâce à la catharsis dont parle Aristote dans la Poétique et qui est le but principal de la tragédie.

Si, donc, les personnages féminins forts provoquent la terreur, les femmes au caractère faible permettent par ailleurs au dramaturge d'insérer des scènes de lamentation et de plainte sans porter atteinte à la dignité masculine. On trouve de nombreux personnages masculins qui pleurent ou qui expriment leur douleur en une lamentation qui appelle la compassion du public ; toutefois, dans la Grèce antique, il était beaucoup plus facile d'éprouver de la pitié pour une femme que pour un homme, tout comme il était plus facile d'éprouver de la crainte pour elle en tant qu'être sans défense ; et, enfin, il était plus facile de voir pleurer une femme puisque pour la pensée antique, un homme qui pleure perd sa propre virilité. Si on prend l'exemple d'Achille dans l'*Illiade* – il est le seul personnage masculin qui puisse exprimer la douleur ou le deuil sans porter atteinte à sa propre virilité –, on constate, il est vrai, que le fils de Pélée et de Thétis, quand il apprend la mort de Patrocle, pleure et exprime son désespoir en se jetant à terre ; pourtant, ce qui fait qu'il est vraiment Achille, c'est sa tentative de se tuer avec sa propre épée – il ne faut pas moins de six de ses compagnons pour l'en empêcher. Dans les tragédies antiques, donc, les femmes au caractère fragile sont d'une grande utilité au poète, parce qu'elles permettent au public de s'émouvoir sur leur sort et devant leurs lamentations, de pleurer même, sans avoir à jeter le doute sur la virilité ou la dignité masculine.

Assurément, cette différenciation entre femmes « fortes » et femmes « faibles », entre terreur et pitié comme points cardinaux de la tragédie, est excessivement schématique comme nous l'avons déjà noté. Cette distinction offre cependant des éléments utiles pour comprendre le rôle fondamental des personnages féminins dans le drame antique. La question qui reste à élucider est maintenant la suivante : comment, après la fin de l'Antiquité et la disparition du théâtre antique comme institution, lorsqu'il ne reste plus que les textes des tragédies classiques, et aussi quelques représentations peintes, comment en vient-on à décider de reprendre des personnages féminins comme Médée, Alceste ou Iphigénie pour développer des réflexions, des dimensions différentes de celles qu'avaient proposées les pièces antiques ?

La question de la survie des personnages tragiques antiques dans la littérature européenne pose des problèmes plus complexes que ceux posés par la survie d'autres aspects de la culture antique, étant donné que la conception de la tragédie et du tragique a subi avec le temps des transformations radicales. Ce que nous entendons aujourd'hui par « tragédie » et « tragique » diffère totalement de ce que les anciens Grecs entendaient par τραγωδία (*tragôdia*) ou τραγικός (*tragikos*). La différence fondamentale réside dans le fait que de nos jours, « tragédie » ou « tragique » sont utilisés dans le langage commun pour donner une certaine noblesse à un événement universellement considéré comme triste et pathétique par quiconque possède les qualités morales qui font d'un homme un être humain au sens plein du terme. Dans l'Antiquité, en revanche, les termes « tragédie » et « tragique » ne possédaient pas cette signification large, liée à la sphère émotionnelle, mais désignaient de manière univoque et directe un genre littéraire avec ses caractéristiques typiques, comme un style particulièrement obscur ou une attitude orgueilleuse et arrogante. À une époque plus récente, en revanche, surtout à partir de la fin du XVIII^e siècle, s'est développée en Occident une conception différente, plus « métaphysique » – conception absente dans l'Antiquité –, du tragique qui voit celui-ci comme un aspect de la vie humaine résultant de l'incompatibilité entre les désirs et les ambitions humaines d'un côté, un univers privé de Dieu et de sens de l'autre. Le résultat est que, par une sorte de malentendu historico-culturel, nous cherchons dans la tragédie grecque des aspects que l'on ne peut définir comme « tragiques » qu'au sens moderne, et que nous nous sentons souvent frustrés et déçus de ne pas les trouver dans les textes antiques.

Après la pause du Moyen Âge – période durant laquelle la tragédie antique n'a pas été bien comprise, ni en Orient, à Byzance, ni en Occident –, le drame antique fut redécouvert à la Renaissance, surtout grâce à la relecture de la *Poétique* d'Aristote, mais aussi grâce à la redécouverte archéologique des théâtres antiques d'époques grecque et romaine ; ce processus de redécouverte a entraîné le désir de recommencer à créer des textes tragiques, soit sous forme de pièces de théâtre au sens propre, soit sous forme d'opéras lyriques. Ce processus s'est trouvé confronté à la présence de la terreur dans la tragédie antique, un problème important et difficile à résoudre, tout spécialement si l'on considère que les tragédies composées au cours de la période qui s'étend de la Renaissance au XVIII^e siècle sont fortement liées au contexte politique des cours aristocratiques. Diffuser dans les cours des sentiments comme la peur et la terreur n'était pas une excellente idée. Il suffit de penser que les Français, qui ont inventé la règle des trois unités théâtrales de temps, de lieu et d'action, ont ajouté aux deux sentiments centraux de la tragédie antique une troisième émotion, l'admiration, suscitée par la noblesse du héros tragique, comme cela est le cas dans le *Cid* de Corneille par exemple. Aux XVII^e et XVIII^e siècles donc, l'élément de terreur fut progressivement écarté dans la rédaction et la réception des tragédies, tandis que l'admiration et le sublime acquéraient une importance croissante. L'un des points les plus intéressants de cette évolution du genre est développé dans l'œuvre de Lessing, qui a transformé la tragédie en une institution ayant pour fonction de rendre les gens plus pieux, plus miséricordieux et qui a donc interprété toutes les émotions de la tragédie comme une forme de piété, donnant à chaque personnage du drame une valeur proportionnelle à la « piété chrétienne » qu'il déploie.

Mais, dans l'Europe du XVIII^e siècle, l'attention s'est portée de nouveau sur le sentiment de terreur dans la tragédie antique et dans la tragédie en général, grâce à la redécouverte du concept de sublime. En effet, bien que le *Traité du sublime* de Pseudo-Longin n'opère nullement une identification entre le sublime et la terreur présente dans la tragédie antique, la théorisation du sublime au XVIII^e siècle a contribué à faire de la

terreur un aspect de plus en plus important du sublime jusqu'aux réflexions de Kant qui, dans sa *Critique du jugement*, a vu dans le sublime l'expression achevée de l'autonomie et de la noblesse de l'être humain, lequel, même abattu par l'adversité, garde une haute dignité morale grâce à sa liberté et à son imagination. Par la suite, Schiller a conjugué dans sa définition personnelle de la tragédie le sublime kantien et la terreur non kantienne, faisant de la tragédie un genre littéraire « sublime » qui met en lumière la dignité de l'être humain, y compris dans sa lutte contre l'adversité. Schiller a ainsi créé l'idée d'une dimension métaphysique de la tragédie, qui peut être interprétée comme une expression de la sécularisation moderne, du « désenchantement du monde » pour employer l'expression de Max Weber, et donné forme à l'idée moderne du tragique et de la tragédie.

Ce changement de perspective a d'abord eu des conséquences sur la représentation scénique et l'interprétation des tragédies antiques à l'époque moderne, ce qui a donné lieu à des études amples et approfondies. Mais nous voudrions surtout nous arrêter sur un autre aspect, aussi important que le précédent : non pas la reprise directe des textes anciens, mais la création de nouveaux textes qui tentent de représenter autrement les sujets de la tradition dramatique antique.

On peut partir de l'idée que, si un auteur moderne écrit une nouvelle version d'un drame antique, par exemple de Médée, c'est qu'il n'est pas pleinement satisfait par la version antique et qu'il considère qu'elle doit en quelque sorte être remplacée, modifiée, remise au goût du jour pour être plus crédible et plus acceptable à son époque. Ces réécritures modernes de sujets antiques peuvent donc être interprétées comme des tentatives pour transmettre les « filles de Melpomène » à des lecteurs ou à des spectateurs modernes, soumis à des urgences et à des désirs bien différents de ceux des Grecs antiques, mais qui ont néanmoins besoin de tragédies au sens moderne du terme. Cela ne veut pas dire que les auteurs modernes aient toujours une claire conscience de la différence entre leur version et la version antique de référence, même si c'est souvent le cas : pour toutes ces raisons, nous voudrions tenter de comprendre quels aspects des textes antiques pouvaient fournir l'occasion de réélaborations tragiques et, dans ces dernières, nous voudrions tenter de comprendre la réflexion des auteurs sur leur propre historicité et sur la différence qui sépare l'Antiquité de la modernité.