

Les Mysteres de L'onomastique Dans L'*helene* D'euripide

Jacqueline Assaël

Université Nice Sophia Antipolis
Francia

Cita sugerida: Assaël, J. (2014). Les mysteres de l'onomastique dans l'*Helene* d'Euripide. *Synthesis*, 21.
Recuperado de: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesisv21a04>

Resumen

En su *Helena*, Eurípides teoriza las dificultades de la onomástica: los nombres recubren la identidad de múltiples homónimos o bien un nombre designa muchas esencias de un mismo individuo, como ocurre con la verdadera reina de Esparta y su *ídolo*. Estas observaciones adquieren una significación teatral, pues un personaje como Teucro, mal integrado en la acción si se tratara del famoso arquero homérico, se insertaría en un rol muy pertinente si se reconociera en él al meteco que denuncia la parodia de los misterios de Eleusis por Alcibiades. Además, cierta tradición crítica ha distinguido trazos del joven estratega bajo la puesta en escena de la protagonista. La obra de Eurípides sugiere, de hecho, de manera esotérica, el progreso escénico de una rehabilitación y de una iniciación no solo de Helena (sobre el plano de la representación mitológica), sino también de Alcibiades (sobre el plano político). Por otra parte, el nombre y la función dramática de Teónoe están realmente demasiado cercanos a aquellos de Téano (la sacerdotisa de Eleusis citada por Plutarco como la única en haberse negado a maldecir a Alcibiades), como para que la similitud onomástica sea fortuita.

Palabras Clave: Eurípides; Helena; Alcibiades; Misterios de Eleusis; Teucro; Teónoe

Abstract

In the *Helena*, Euripides theorizes the difficulties of onomastic: names cover the identities of multiple homonyms or a single name refers to several essences of the same person, as the real queen of Sparta and her eidolon. These remarks take a dramatic significance: a character like Teucer poorly integrated into the action in the case of the Homeric famous bowman, fits in fact into it in a relevant role if one recognizes him as the metequo who denounced the parody of the Eleusinian mysteries by Alcibiades. Anyway a critical tradition distinguished the young strategist in the staging of the protagonist. Euripides' play suggests, in fact, in an esoteric way, the scenic process of rehabilitation and initiation not only of Helena in the context of the mythological representation, but also of Alcibiades politically. For, on an other hand, the name and the dramatic function of Theonoe are really close too much to those of Theano, the priestess of Eleusis quoted by Plutarch as the only one who refused to curse Alcibiades, for being an adventitious onomastic coincidence.

Keywords: Euripides; Helena; Alcibiades; Eleusinian Mysteries; Teucer; Teonoe



Problèmes de l'onomastique dans l'*Hélène*

Dans l'*Hélène*, le tableau généalogique de Protée dessiné par Euripide est original et étonnant à bien des égards. (1) En effet, le poète lui attribue une femme, Psamathe, qui ailleurs est connue pour être celle d'Éaque. (2) En outre, il lui invente un fils, qui ne fait habituellement pas partie de sa famille. Paradoxalement, ce rejeton est appelé *Théoclymène*, et donc désigné, selon l'étymologie, comme «inspiré par un dieu». Nommé ainsi, Théoclymène est destiné par son père à respecter les lois divines. Ce nom est justifié par une glose lourdement didactique soulignant le rapport établi avec l'expression de l'idée de piété: «[il le nomma ainsi] car, tant qu'il vécut, il honora les dieux». (3) Or, dans le drame, après la mort de Protée, son fils bafoue la liberté d'Hélène que les dieux ont placée à Pharos pour qu'elle y soit protégée et qu'elle y attende fidèlement l'arrivée de son époux Ménélas à son retour de Troie. Il l'assiège afin qu'elle devienne sa femme. Son comportement ne semble donc pas se conformer à son identité. Le fait est étrange, dans une civilisation où la dénomination détermine, en principe, un rôle ou une personnalité. Par ailleurs, Euripide identifie la fille de Protée sous le nom de *Théonoé*, tandis que chez Homère elle est appelée *Eidothée*, puis *Eidô* chez d'autres auteurs. (4) L'onomastique est alors manifestement signifiante, car ce nom désigne ce personnage de sage devineresse comme l'incarnation de «l'intelligence divine», et le poète renonce ainsi à la mettre en scène comme une figure «d'apparence» (*eidos*). En définitive, aucun des noms faisant partie de cette généalogie de Protée établie par Euripide ne correspond à la composition de sa famille telle qu'elle apparaît dans la mythologie traditionnelle. Or, ces identités ne sont pas attribuées de manière aléatoire, mais elles traduisent nécessairement les intentions particulières que nourrit l'auteur lorsqu'il élabore la distribution dramatique de sa pièce.

De fait, la question de la dénomination d'une personne constitue une problématique majeure dans cette pièce où un même nom correspond à plusieurs aspects de l'être d'Hélène, l'un qui se trouve à Pharos, l'autre à Troie. À ce sujet, l'héroïne prononce une phrase assez sibylline pour évoquer la pluralité trompeuse des manifestations de sa présence: «Il est possible que le nom se trouve en maints endroits, mais non pas le corps», (5) et à travers le dédoublement nominal du personnage, Euripide introduit une réflexion en quelque sorte «métaphysique» sur l'authenticité de l'existence humaine. (6)

Cependant, dans un assez long monologue exprimant son égarement face à ce phénomène très spécial d'ubiquité, Ménélas résout son désarroi en banalisant cette difficulté: «Beaucoup

d'hommes, à ce qu'il paraît, sur toute la terre, portent le même nom, ainsi que des villes, des femmes... Il ne faut donc pas s'étonner». (7) Des commentateurs ont dénoncé cette conclusion facile qui ne répond pas à la complexité du cas envisagé. (8) En effet, Ménélas est confronté à une somme invraisemblable de coïncidences lorsqu'on lui annonce la présence à Pharos d'une Tyndaride, fille de Zeus, venant de Sparte, nommée Hélène, tout comme la créature qu'il ramène avec lui de Troie. Effectivement, sa réponse est quelque peu insuffisante. Il faut donc en déduire, soit qu'Euripide néglige tous ses devoirs de dramaturge en prêtant ce raisonnement approximatif à son personnage, soit qu'il joue sur l'inadéquation de cette réplique pour mettre en relief un autre aspect de la question de l'homonymie important pour la compréhension de la pièce. Dans cette oeuvre très étudiée, pleine de calculs dramatiques, la seconde hypothèse s'impose. Ainsi, le poète lancerait un avertissement, créerait une connivence avec son public et mettrait les spectateurs en garde contre toute méprise en les alertant sur les dangers de l'homonymie. La métaphysique et l'épistémologie seraient alors toutes les deux impliquées dans le jeu théâtral, à propos de cette thématique de l'ambiguïté de l'onomastique.

Entendre un tel message amène à rechercher les significations décalées de cette intrigue. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la représentation est placée sous le signe de Protée, puisque le drame s'ouvre sur le spectacle de son tombeau et de son palais. Or, dans la mythologie, le Vieux de la Mer est capable de toutes les métamorphoses. Il faut aussi tenir compte du fait que lorsque, dans les *Thesmophories*, Aristophane parodie l'*Hélène* d'Euripide, il en fait la pièce des travestissements: dans son oeuvre qui, pour être parfaitement efficace en tant que pastiche, doit être étroitement reliée à son modèle, la prétendue héroïne est un vieil homme; cet effet n'a peut-être pas seulement une valeur comique. D'autre part, un personnage des *Thesmophories* interprète le choix du décor de la pièce située à Pharos selon un type de réaction spontanée à son époque et il signale à travers son commentaire que l'Égypte est réputée pour représenter le pays de la tromperie. (9)

Ces divers éclairages, l'interne et l'indirect, incitent donc à quelque vigilance, à des vérifications et à quelque soupçon dans l'identification des personnages de ce drame. Car ils suggèrent la possibilité de quelque *mystification* dans une pièce dont Aristophane révèle à sa manière le rapport avec les secrètes cérémonies initiatiques du culte de Déméter.

Teucros, le métèque dénonciateur, homonyme de l'archer homérique

L'intervention de Teucros dans le drame est dénoncée depuis longtemps par les critiques comme inutile. En effet, son passage sur scène est très épisodique et il n'apporte à Hélène que des informations erronées sur le sort de Ménélas, peu après corrigées par les prophéties de Théonoé. À ce propos, l'art dramatique d'Euripide est jugé sévèrement: «Parmi les nombreuses singularités plus ou moins choquantes de cette insolite *Hélène*, la plus voyante et la moins expliquée jusqu'ici est encore l'épisode initial de Teucros, qui, après le prologue-monologue, apparaît pour disparaître bientôt (mais point assez tôt à notre goût, car nous ne pouvons nous empêcher de trouver bien superflue et languissante sa stichomythie avec Hélène)». (10) D'ailleurs, parmi tous les autres guerriers retournant de Troie, l'élection que le poète fait de cet archer pour représenter un voyageur abordant à Pharos capable de renseigner l'héroïne, n'est justifiée par aucun récit mythologique: «Le passage en Égypte du fils de Télamon, sa rencontre avec Hélène sont ignorés de la Fable». (11) Les motifs de cette escale apparaissent de même comme invraisemblables. En effet, selon la légende, Teucros est chargé par un oracle d'aller fonder Salamine de Chypre et il ne lui serait pas vraiment nécessaire de venir faire confirmer par la prophétesse Théonoé l'orientation de sa navigation, comme il en exprime l'intention. Manifestement, Euripide semble donc inventer un prétexte léger afin d'introduire ce personnage secondaire dans sa pièce.

Au passage, on peut se demander si, en fait, cette apparente désinvolture ne s'accompagne pas d'un recours à la mythologie finalement assez fouillé et futé. En effet, le poète ne néglige pas vraiment la cohérence, dans ce domaine, puisque l'apparition de Teucros dans ce drame peut, tout au moins vaguement, se raccorder à l'entrée de Psamathé dans la famille de Protée. Car cette Néréide devient la belle-mère de Télamon, lorsqu'elle s'unit tout d'abord avec Éaque qui l'a eu comme enfant en premières noces avec Endéis. (12) Le descendant de Télamon, l'archer Teucros, fait donc partie de ses proches et de son alliance, et ce statut peut éventuellement expliquer aux spectateurs qui s'en étonneraient qu'en abordant dans l'île, il reconnaisse immédiatement le palais de Protée. (13) Mais ce détail est tenu pour fonder la mention de Psamathé dans l'*Hélène* et pour rapprocher Teucros de l'univers de cette fiction dramatique. L'alibi est donc quasiment inexistant; il ne peut pas masquer longtemps l'incongruité massive de cette intrusion du fils de Télamon dans la pièce.

H. Grégoire a imaginé une piste de recherche intéressante pour tenter de résoudre la question. Il invoque en effet, dans plusieurs de ses travaux, la possibilité qu'Euripide ait utilisé le nom

de Teucros en cherchant à suggérer par ce biais à son public une référence à un personnage contemporain, et non plus mythologique: «Il faut donc supposer quelque intérêt d'actualité pour Teucros ou pour Salamine de Chypre, si l'on veut expliquer l'«invention» du prologue dialogué de l'*Hélène*». (14) Son hypothèse, très alambiquée, propose d'interpréter cette mise en scène comme la célébration, sous couvert de l'identité de son glorieux ancêtre, d'un fidèle allié d'Athènes, le Teucride Évagoras, honoré par décret du titre de bienfaiteur de la cité, à un moment périlleux de la guerre du Péloponnèse où bien d'autres chefs, jusqu'alors amis, font défection. (15) La démonstration est malaisée et H. Grégoire peine à convaincre de la concordance des dates. En effet, la plupart des historiens situent le commencement du règne d'Évagoras dans l'année 410, et sa distinction comme évergète entre 410 et 407. Or l'*Hélène* a été jouée en 412. (16) De plus, le rôle joué par ce Teucride dans l'actualité athénienne ne fut pas de premier plan et il ne dut pas marquer tous les esprits. Une allusion indirecte à Évagoras n'aurait sans doute pas été très efficace, d'un point de vue théâtral. Cependant, en reportant sur un autre que l'archer homérique l'enjeu et l'intérêt de la représentation de ce personnage dénommé Teucros, H. Grégoire adopte un principe judicieux, offrant une piste de recherche encouragée par la remarque faussement malvenue de Ménélas sur le phénomène répandu de l'homonymie.

Or, en 412, la mention du nom de « Teucros » faisait assurément résonner dans les têtes des spectateurs le souvenir, très récent et partagé par tous les Athéniens, du procès intenté par contumace contre Alcibiade à la suite de l'accusation de parodie des mystères d'Éleusis. En effet, le métèque auteur de la dénonciation impliquant le jeune stratège s'appelait ainsi. Phrynichos en atteste dans une épigramme lancée contre lui, dont un vers est repris par Plutarque dans la *Vie d'Alcibiade*: Τεύκρω γὰρ οὐχὶ βούλομαι / μήνυτρα δοῦναι τῷ παλαμναίῳ ξένῳ («Je ne veux pas qu'à Teucros, cet étranger qui a du sang sur les mains, soit donné le prix de la délation»). (17) L'archer fameux, frère d'Ajax et fils de Télémon, est un parfait homonyme de cet accusateur d'Alcibiade. (18)

Euripide prête à Teucros les réactions haineuses envers Hélène d'un guerrier qui a combattu âprement et qui a couru bien des risques pour reconquérir une femme infidèle. (19) Mais en voyant un personnage de ce nom cracher sur l'héroïne, les spectateurs athéniens ne peuvent pas manquer de penser aussi au délateur du disciple dissipé de Socrate, déblatérant contre ses supposées turpitudes. Car, pour les initiés présents dans le théâtre de Dionysos, le rôle de la

reine de Sparte représente sans doute le travestissement d'un homme qui n'est autre qu'Alcibiade.

À sa manière, Aristophane, dans les *Thesmophories*, semble encore enrichir et prolonger malicieusement le quiproquo. En effet, dans sa pièce, une espèce de gardien de la paix maltraite la pseudo-Hélène, sous le nom de laquelle se déguise le vieux parent d'Euripide jetant le trouble dans les cérémonies secrètes des fêtes de Déméter, et il s'oppose à sa fuite. Certes, à Athènes, un rôle de police est historiquement attribué à un corps d'archers scythes, d'ailleurs esclaves. Mais en entendant interpellé par ce titre « d'archer », (20) un personnage qui, muni d'un fouet, semble garantir des intrus le caractère sacré de la cérémonie, comme dans un rite d'*exélasis*, les spectateurs sont une fois encore astucieusement invités à identifier le métèque Teucros, homonyme de l'archer homérique, comme le prétendu garant des mystères, contre le sacrilège Alcibiade. (21)

Hélène comme masque d'Alcibiade, le « caméléon », sur le tombeau de Protée

Personne ne peut manquer d'y penser, en effet, car le public de l'époque n'ignore pas non plus les sobriquets donnés au jeune élégant qui représente avec tant d'insolence la jeunesse dorée d'Athènes. Alcibiade porte des cheveux longs, soigneusement coiffés. Il entretient sa beauté, tout autant que la plus belle des femmes, c'est-à-dire Hélène. Dans sa *Vie d'Alcibiade*, Plutarque a retenu la perception que les Spartiates ont eue de ce stratège qui se montre pourtant capable de vivre la rudesse de leurs moeurs: «C'est bien la femme d'autrefois!» (ἔστιν ἡ πάλαι γυνή). (22) Dans ces conditions, la pièce d'Euripide pourrait bien se présenter et se construire comme un drame à clés. (23)

Aristophane révèle en quelque sorte, ou tout au moins suggère, ce fonctionnement et l'application de ce procédé, à travers sa propre mise en scène, dans les *Thesmophories*. À travers la déformation inévitablement caricaturale produite par le poète comique, Hélène n'est plus alors qu'un vieux travesti et non plus un jeune homme brillant.

Par ailleurs, un courant de la tradition critique a proposé cette interprétation, notamment en relevant dans l'oeuvre d'Euripide un ensemble de répliques formulées par Hélène qui s'appliquent avec plus de pertinence encore à la situation d'Alcibiade: regrets d'être responsable de la mort de tant de guerriers en ayant fait mettre en route une campagne aventureuse qui pourrait être l'expédition de Sicile et non pas la guerre de Troie (*e. g.* : v. 52-

55), impossibilité de revenir d'exil en raison de l'hostilité de concitoyens irrités (v. 287-288). (24) Le relevé de ces allusions peut paraître assez hasardeux en tant que tel, sans autre fondement, mais il prend une signification plus consistante et davantage d'objectivité à partir du moment où d'autres éléments de la représentation s'ordonnent de manière à signaler certaines caractéristiques connues du personnage d'Alcibiade, à travers des données soi-disant mythologiques rapportées à Hélène ou à son entourage dramatique. De fait, une relation s'établit entre la pièce d'Euripide et les aventures historiques du jeune stratège, non seulement à travers le miroir proposé par le personnage de la reine de Sparte, mais aussi à travers certains éléments du décor ou de la distribution; ces données paraissent floues et mal adaptées si elles ne sont pas comprises comme des reflets de cette actualité athénienne, mais elles gagnent du relief et de la pertinence dans cette perspective.

En particulier, Plutarque rapporte encore que le jeune chef de l'expédition de Sicile, passé ensuite aux Spartiates, puis à la cause de Tissapherne, puis à nouveau à celle des Athéniens, avait reçu dans l'Antiquité le surnom de «caméléon». (25) Sans attendre la fin de sa carrière, ses concitoyens, à l'époque où est représentée la pièce d'Euripide, ont d'ores et déjà eu l'occasion de percevoir le caractère changeant du personnage, tantôt soutien de la démocratie, tantôt allié d'un régime oligarchique. Or, la mise en scène de l'*Hélène* s'ouvre sur la vision du tombeau de Protée, cet être étrange capable de se métamorphoser de manière inattendue en eau ou en feu, en lion ou en arbre. (26) Les spectateurs du Vème siècle sont ainsi inévitablement incités à repérer un rapport entre le personnage d'Hélène, agrippé au monument funéraire dédié à une créature légendaire «protéiforme», et Alcibiade, le «caméléon», qui cherche lui aussi à s'adapter à toutes les situations afin de se sauver des dangers. Toutefois le lien s'établit à travers l'introduction d'un tiers, en la personne du Vieux de la Mer, et à travers l'évocation de son tombeau, en lieu et place d'un autel divin protégeant la supplication de l'héroïne. Ces rapprochements complexes et ces bizarreries scéniques doivent pouvoir trouver une justification et s'éclairer en fonction des symboliques et des systèmes de pensée contemporains auxquels Euripide se réfère nécessairement.

Si Hélène désigne Alcibiade dans le travestissement d'une oeuvre à clés, un «caméléon» s'attache donc au tombeau de Protée au début de la pièce. D'une certaine manière, le personnage qui se tient sur le monument funéraire et qui refuse de s'en arracher reflète ainsi la personnalité du mort qui est enseveli. Alors, de même qu'il existe deux Hélène, selon la version particulière du drame illustrée par Euripide, l'une à Troie, l'*eidolon*, et l'autre à

Pharos, la «véritable» Hélène qui sera réhabilitée puis promise à l'immortalité, une gémellité se constitue aussi autour du tombeau de Protée sous l'identité masquée de cet Alcibiade changeant qui se trouve à la fois sur et dans le monument funéraire. (27) Si, d'autre part, il existe un rapport d'équivalence entre Hélène et la représentation dissimulée d'Alcibiade, il serait logique que la dualité établie entre les deux aspects de chacun des personnages soit de même nature, l'un des deux aspects figurant dans chaque cas l'inconsistance éphémère d'une mortalité impure, l'autre illustrant la substance pérenne de l'être tentant de se dégager de toute souillure. (28)

Précisément, l'image du caméléon rappelle la symbolique du saurien intervenant dans les premières phases du rituel d'Éleusis comme la manifestation grossière des formes de l'être qu'il s'agit de sublimer au cours de l'initiation. (29) Par ailleurs, dans le même ordre d'idées, dans les hymnes orphiques la silhouette de Protée se transforme selon des configurations diverses de la substance initiale de la vie, à travers le dessin des espèces composant le règne animal ou végétal. L'indistinction de l'être infini, à laquelle il faudra revenir, est ainsi abolie:

Πρωτέα [...]
πρωτογενῆ, πάσης φύσεως ἀρχὰς ὅς ἔφηνεν
ὕλην ἀλλάσσων ἱερὴν ἰδέαις πολυμόρφοις

«Protée [...],
Dieu primordial qui fit apparaître la nature originelle,
en transformant la matière sacrée par les visions de ses métamorphoses». (30)

Dans une anthropologie quelque peu fantastique, toutes les métamorphoses possibles de la «matière première» qui constitue les vivants adviennent donc sous le nom de Protée. Le Vieux de la Mer est ainsi un personnage qui prend une forme, quelle qu'elle soit, et qui introduit l'essence de l'être («la matière sacrée», ὕλην ἱερὴν) dans une existence concrète, délimitée et dégradée. À la suite de la représentation homérique, une tradition philosophique interprète ainsi la fonction symbolique de ce personnage mythologique, comme Eustathe en atteste. (31) Protée règne dans l'ordre des «phénomènes» (ἔφηνεν), qu'il faut transcender pour parvenir à un accomplissement suprême de l'humain.

En plus de cette représentation animale, par le caméléon, de l'épaisseur de la matière, la situation d'Alcibiade qui, sous les traits d'Hélène, s'agrippe au tombeau de Protée sans réussir à se défaire de cet attachement à des restes mortels, figure l'étape d'une évolution humaine que l'initiation éleusinienne doit permettre de dépasser. En effet, dans les doctrines

pythagorico-orphiques de la Grèce, l'ascèse suivie par les mystes doit aboutir à leur faire prendre conscience de la grossière matérialité de l'existence terrestre, de manière à les amener à se détacher du corps, afin de parvenir à une émancipation de l'âme. (32)

Selon ce type de pensée, l'image et l'attitude d'Hélène gisant sur la sépulture du roi défunt qu'elle entoure désespérément de ses bras imitent celles de l'âme humaine, ce mollusque qui ne parvient pas à se dissocier de sa coquille qu'est le corps, autrement nommé par Platon: «le tombeau» (σῶμα σῆμα), agrippé au rocher ou à l'île (Pharos en l'occurrence) où il est exilé. L'ésotérisme de cette représentation utilisée par Platon est explicité notamment par Plutarque. (33) Cette thématique de l'âme enfermée dans sa coquille comme dans un tombeau est aussi associée à la représentation d'une autre de ces divinités marines, informes, des métamorphoses. En effet, Platon illustre plus longuement sa pensée par une image évoquant la silhouette de Glaucos, autre Vieux de la Mer, figure équivalente à Protée dans ses fonctions mythologiques. Pour décrire l'état de l'âme encore unie au corps, il use alors de cette comparaison: «nous la contemplons dans le même état que ceux qui voient Glaucos le marin. Il ne serait plus guère possible de reconnaître sa nature primitive; car des anciennes parties de son corps les unes sont cassées, les autres usées et totalement abîmées par les vagues, tandis que de nouvelles s'y sont ajoutées, des coquillages, des algues, des pierres, de sorte qu'il ressemble plus à n'importe quelle bête sauvage qu'à ce qu'il était par nature». (34) L'enjeu de la démonstration philosophique consiste à proposer une voie permettant à l'essence originelle et pure de l'être de s'extraire de toute forme matérielle, de ce dur carcan, de ces concrétions qui l'enferment.

Une telle interprétation appliquée à la mise en scène d'Euripide produit une justification précise du choix alors pertinent que le poète fait du tombeau de Protée comme lieu prétendument de refuge pour Hélène. Car ce décor est insolite, en la circonstance. (35) Des exemples correspondant à une telle pratique de supplication dans l'enceinte d'une sépulture peuvent éventuellement être repérés dans le cadre de la religion égyptienne notamment, (36) mais cette réalité n'occulte pas le fait que Ménélas lui-même souligne combien cette scène est inattendue: «N'y avait-il pas d'autel? ou est-ce une coutume des Barbares?» (37) Hélène lui apporte une explication satisfaisante pour un public profane, en affirmant que le tombeau de Protée possède une vertu comparable à celle d'un sanctuaire; mais l'étonnement et l'interrogation de Ménélas suscitent la connivence des initiés pour lesquels un tombeau n'est qu'un abîme destiné à engloutir licitement la matière physique, mais non pas à attirer les élans

d'une âme consciente de la qualité supérieure qu'elle doit atteindre et du parcours élevé qu'elle doit effectuer.

Euripide propose donc à des spectateurs éclairés cette belle ouverture mystérieuse de la pièce qui leur montre l'état d'une Hélène en recherche de purification, appelée à encore progresser, aidée par la venue de Ménélas, pour se dégager de cet attachement aux formes terrestres de l'existence et s'envoler vers la substance immortelle de l'Éther dans lequel elle sera divinisée. (38) Subrepticement, à travers l'ambivalence de la représentation, le poète suggère aussi, dans une perspective politique et pratique qui se superpose à l'illustration littéraire et religieuse, l'image d'un Alcibiade auquel il faudrait donner la chance de se racheter de ses impiétés et de ses trahisons afin d'être un jour accueilli en gloire dans la cité athénienne. (39)

Théonoé comme masque de Théanô

L'intervention du personnage de Teucros, le métèque dénonciateur, signale qu'Euripide entend faire allusion, dans cette pièce, à l'affaire de la parodie des mystères d'Éleusis. D'autre part, l'identification d'Alcibiade sous les traits d'Hélène actualise aussi l'intérêt de l'orientation initiatique conférée au parcours dramatique des personnages mythologiques en chemin vers l'immortalité. De plus, les secrets de l'onomastique, dans l'*Hélène*, révèlent au moins encore une autre référence majeure faite au contexte éleusinien, à travers l'emploi du nom de *Théonoé*. Le systématisme de ce type de procédé renforce l'interprétation de la pièce comme une oeuvre à clés.

En effet, *a priori*, le nom donné à la prophétesse résonne étrangement, dans la pièce, puisqu'il ne se rattache à aucune généalogie de Protée connue par ailleurs. Mais le poète ajuste les données mythiques en fonction de ses objectifs. Une fois encore, une réplique est introduite dans le texte pour alerter le public et pour l'éclairer sur un détail significatif. En effet, en entendant nommer Théonoé, Ménélas remarque: «Ce nom est un oracle!» (40) Or, de son côté, Plutarque indique que la seule prêtresse d'Éleusis qui a refusé de condamner Alcibiade à mort, à la suite de l'affaire de la parodie des rituels, portait le nom de Théanô. (41) Décidément l'historien semble retenir et recueillir dans sa *Vie d'Alcibiade* des éléments commentant directement les aspects mystérieux de l'*Hélène* d'Euripide. Car la proximité des deux noms propres *Théonoé* et *Théanô* est trop grande pour être fortuite.

En outre, les variations vocaliques ne sauraient masquer la similitude des comportements et l'équivalence des rôles, dans ces dramatiques parallèles qui se déroulent d'une part au théâtre et d'autre part dans le récit historique. En effet, la prophétesse de Pharos refuse, en définitive, de trahir l'arrivée secrète de Ménélas auprès de son frère, comme ce serait son devoir familial et civique, en quelque sorte; elle déclare vouloir agir au nom de la haute idée qu'elle se fait de sa vocation religieuse et «abriter dans sa nature un Auguste sanctuaire de la justice». (42) Dans l'alternative qui s'offre à elle, en vertu de laquelle il lui faut choisir entre apporter son soutien à Héra souhaitant manifester sa bienveillance envers Hélène et Ménélas et les sauver (σῶσαι, v. 882; εὐεργετεῖν, v. 1005) ou à Aphrodite cherchant à les perdre (διαφθεῖραι, v. 884), elle se détermine en faveur du respect de la piété et de la vie. Pour sa part, de la même façon, la prêtresse s'exprimant dans le texte de l'historien affirme l'idéal de ses valeurs qui lui fait préférer la mansuétude à l'aspect meurtrier de la vengeance. Elle déclare être «prêtresse pour la prière, et non pas pour la malédiction» (φάσκουσιν εὐχῶν, οὐ καταρῶν ἰέρειαν γεγονέναι). (43)

Certains commentateurs ont pu douter de l'historicité du personnage de Théanô. En effet, C. Sourvinou-Inwood a développé la thèse selon laquelle une telle prise de position aurait été anachronique dans l'état de la société grecque et de l'ordre religieux du Vème siècle, mais n'aurait pu se concevoir qu'à l'époque de Plutarque. (44) Littérairement, en imaginant le rôle de cette prêtresse qui, en tant que telle, se veut souveraine dans ses décisions, Euripide dément ce jugement porté sur le degré d'évolution de la pensée athénienne. De toute manière, cette objection ne nuit pas, fondamentalement, à l'interprétation des particularités de l'onomastique remarquables dans la pièce d'Euripide. En effet, si l'histoire de Théanô, la prêtresse à la grande âme amnistiant Alcibiade, a été forgée par Plutarque, alors l'attitude de ce personnage, représenté précisément sous ce nom qui rappelle celui de Théonoé, a dû être inspirée à l'historien antique par le souvenir de l'*Hélène*. Ainsi, même *a posteriori*, les indications de Plutarque éclairent la cohérence du système des noms et d'une distribution qui, dans la pièce d'Euripide, s'organisent autour de la spiritualité d'Éleusis.

Il serait toutefois improbable que, dans une oeuvre où certains personnages renvoient à l'actualité, Euripide invente gratuitement une figure qui s'en abstrait. (45) De plus, si Hélène dissimule l'identité d'Alcibiade, le poète a tout spécialement besoin d'une figure éleusinienne pour rejeter l'idée de sa condamnation. Des réserves ont, semble-t-il, été exprimées par le clergé de Déméter, au moment de la proclamation de la malédiction proférée par l'état

athénien contre Alcibiade. (46) En tout cas, au théâtre, sans doute pour le plus grand plaisir du stratège-caméléon, elles sont portées par une femme, par «l'esprit divin» de Théonoé, *alias* Théanô, selon Plutarque.

Conclusion

Cette pièce paraît bien avoir un statut particulier dans le théâtre d'Euripide, car de manière tout à fait exceptionnelle, le poète en annonce la mise en scène dès les Dionysies de l'année précédente, dans les derniers vers de l'*Électre*, comme s'il lui tardait de communiquer son projet, comme s'il s'inscrivait dans une actualité brûlante. La parodie que produit Aristophane l'année suivante, en 411, dans ses *Thesmophories* apporte un écho décalé qui situe l'intérêt de cette oeuvre dans le contexte des fêtes de Déméter. Ces données donnent des indications pour interpréter cette pièce étrange que les critiques ont du mal à classer parmi les tragédies ou les comédies. (47)

En fait, l'*Hélène* se présente en quelque sorte comme un drame ésotérique, au cours duquel, au prix de la dissipation des vapeurs inconsistantes de son *eidôlon*, l'héroïne parcourt un chemin vers l'accession à l'essence d'une âme régénérée. (48) Mais par ailleurs, la pièce se définit aussi comme une oeuvre d'actualité. Sans doute faudrait-il être initié aux cérémonies d'Éleusis pour percevoir toutes les intentions de l'auteur, mais il est tout au moins nécessaire de lire la pièce à un double niveau, celui de la symbolique mystérique du mythe et celui des réalités contemporaines. D'ailleurs, les deux plans finissent par se confondre, car en cette période, Athènes bruisse des conséquences de cette affaire concernant Alcibiade et sa supposée parodie des rituels religieux. Le jeune chef de guerre a dû s'exiler et la cité a perdu un atout dans ce combat contre Sparte. Certains, comme Euripide, le regrettent. Le poète quant à lui suggère qu'il serait bon de donner à Alcibiade, comme à Hélène, la possibilité de s'amender, de se réhabiliter et d'aller au bout d'un véritable chemin d'initiation. À travers la mise en scène de Théonoé, il rappelle aussi la vraie vocation d'Éleusis, celle de la justice et de la paix, et ainsi, le vrai sens des mystères. (49)

De nombreux de ses aspects mettent la pièce en relation avec les cérémonies éleusiniennes: le lyrisme qui évoque la geste de Déméter et de Perséphone, (50) la thématique de l'*eidôlon* introduite dans une anthropologie complexe faisant entrer en jeu divers états de l'âme, la géographie éthérée du mythe de la conception et de l'envol d'Hélène. Les mystères de l'onomastique, d'autre part, précisent les circonstances conjoncturelles de l'intérêt manifesté

par Euripide, dans ce drame, pour les rituels d'Éleusis. L'école belge, avec H. Grégoire et R. Goossens, ou des exégètes attachés à la dimension historique des oeuvres, comme É. Delebecque, ont justement repéré la portée, dans *Hélène*, des allusions faites à l'actualité, car, par nature, le théâtre grec ne se détache pas des événements contemporains. (51) Effectivement, l'idée de rechercher la véritable identité de Teucros constitue une piste qu'il est judicieux d'explorer et la perception de l'image d'Alcibiade sous les traits d'Hélène apparaît comme une lecture pertinente. Mais ces remarques ponctuelles prennent tout leur sens dans une interprétation globale de l'oeuvre comme un reflet des aventures d'une Hélène dont le personnage masque celui d'Alcibiade, dénoncé par le métèque (et non pas l'archer) Teucros, épargné par Théonoé, ou Théanô dans le récit de Plutarque.

Un tel mode de compréhension résout la question de l'art dramatique d'Euripide, souvent critiqué à propos de cette pièce. Car peu importe, dans l'optique de cette oeuvre à clés, que Teucros ne fasse que passer sur la scène ou que Théonoé n'intervienne pas activement dans l'intrigue. En effet, leur présence est signifiante par rapport à une trame historique bien connue des spectateurs, et non pas dans un cadre mythologique auquel, en vérité, ils se rattachent mal. Euripide déplace l'enjeu de la représentation. Les critères habituels d'unité ou d'efficacité dramatique ne fonctionnent donc pas correctement à propos de ce drame.

Il peut paraître inouï que le personnage de Teucros corresponde à celui du dénonciateur historique d'Alcibiade et qu'Euripide indique les phases d'un parcours initiatique, sous la fiction poétique du mythe fantastique de l'*eidôlon* d'Hélène. Car il est théoriquement interdit de dévoiler le contenu des mystères. Mais Aristophane parodie ces célébrations dans les *Nuées* (52) et Platon transpose de nombreux thèmes de la connaissance initiatique, notamment dans le mythe de la Caverne. L'exposé formel des schémas mystériques de la pensée ne permet pas pour autant d'en saisir le sens. (53) Dans son pastiche des *Thesmophories*, Aristophane surajoute en quelque sorte des didascalies caricaturales au texte de l'*Hélène* en introduisant un archer gardien des mystères ou en travestissant le Vieux parent d'Euripide en une Hélène décrépée et il situe sa pièce dans l'enceinte des mystères de Déméter. Mais les masques sont difficiles à faire tomber.

Notas

(1) Cf. Allan (2008: 145) commentaire aux vers 4-15.

(2) Cf. Grégoire. ([1950] 1973: 50, n. 1): «Protée, dans la tradition homérique, n'a point de femme ; mais comme il a une fille, il est naturel qu'on lui ait cherché une épouse. Le nom de la Néréide Psamathé (de Ψάμαθος, « sable ») convenait à la reine des phoques [...]. Il y avait une difficulté. Psamathé [...], d'après une tradition bien établie, était l'une des deux femmes d'Éaque. Mais rien de plus aisé que de la lui prendre: on a dû trouver que le héros d'Égine avait bien assez d'une épouse». Selon Burian (2007: 327), Euripide aurait inventé cet épisode légendaire.

(3) *Hélène*, v. 9-10. Sauf indication contraire, les traductions introduites dans cet article sont personnelles.

(4) Cf. Grégoire ([1950] 1973: 50-51, note 2): «Le nom d'Eidothêê devait être suspect au spectateur et même odieux, puisqu'il était celui de la criminelle marâtre des Phinéides [...]. De là l'emploi du diminutif Εἰδῶ, déjà chez Eschyle».

(5) *Hélène*, v. 588.

(6) Cf. Assaël (2012B).

(7) *Hélène*, v. 497-499.

(8) Cf. Grégoire ([1950] 1973: 70, n. 1): «Pearson modifie l'ordre des vers dans ce passage sous prétexte que Ménélas serait un peu trop prompt à se rassurer par l'argument de la fréquence de l'identité de noms. Il prétend que cet argument est absurde dans l'espèce, puisqu'il ne s'agit pas d'un cas isolé d'identité de noms, mais d'une accumulation impressionnante d'identités». Allan (2008: 203) interprète la réaction de Ménélas comme l'expression d'une ironie désabusée: «Ironically, M. solves the problem of multiplicity here by separating the name from its referent (the individual man, woman, or city)».

(9) *Les Thesmophories*, v. 920-922.

(10) Cf. Grégoire ([1950] 1973: 17).

(11) Grégoire ([1950] 1973: 18).

(12) Cf. Pindare, *Néméennes*, IV, 70 et les commentaires du scholiaste. À une époque ultérieure, les données de la légende sont reprises par Apollonios de Rhodes, I, 95; Pausanias II, 29.

(13) *Hélène*, v. 69.

(14) Grégoire ([1950] 1973: 19). Par ailleurs, dans les *Thesmophories*, Aristophane témoigne du fonctionnement mental des spectateurs du théâtre athénien qui ont tendance à identifier automatiquement des personnages cités au théâtre avec des homonymes contemporains (cf. v. 876, à propos du nom de Protée).

(15) Cf. Grégoire (avec le concours de Goossens) (1940: 206-227).

(16) Grégoire établit très difficilement une chronologie datant le décret en janvier 411, l'accession au pouvoir d'Évagoras à Salamine de Chypre quelques mois avant janvier 411,

soit en 412 sans plus de précision, et sa réelle prise en mains de l'île en janvier 411. La démonstration, embarrassée et peu convaincante, cherche à ajuster son calendrier de manière à ce que l'allusion au Teucride puisse concorder avec la date de la représentation de la pièce, au plus tard en avril 412.

(17) Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 20, 7.

(18) Sur ce personnage, cf. Aurenche (1974).

(19) *Hélène*, v. 75.

(20) *Hélène*, v. 923, 931, puis tout au long de la scène.

(21) Sur le rite de l'*exélasis* au cours duquel un gardien des mystères chasse violemment les non-initiés, cf. Lucien, *Alexandre ou le faux devin*, 38.

(22) Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 23, 6. Cf. Grégoire ([1950] 1973: 17) «et nous savons de reste qu'Alcibiade, le bel efféminé, était couramment comparé à Hélène».

(23) L'identification d'Alcibiade à Hélène est ancienne dans l'histoire de la critique et elle a créé un débat. Sur cette hypothèse, cf. Grégoire ([1950] 1973: 17, n. 1) «S'il est vrai qu'il faille écarter avec Weil l'hypothèse de Hartung selon laquelle *Hélène* serait une allusion à Alcibiade exilé et innocent comme l'héroïne, et tendrait par là à le faire rappeler, il n'est pas moins vrai que Hartung, esprit très ingénieux, a deviné ici une préoccupation très réelle d'Euripide». Cf. aussi Romilly (1947: 171, n. 2).

(24) Cf. Delebecque (1951: 341): «il y a sans doute dans la tragédie une assimilation fréquente entre Hélène et Alcibiade. La seconde antistrophe du second *stasimon* prend plus de relief encore si, derrière Hélène, on aperçoit le stratège de 415 qui s'est attiré le courroux des hommes et des dieux (267-9), parce qu'on l'a jugé coupable d'avoir parodié, dans sa maison des mystères interdits».

(25) *Vie d'Alcibiade*, 23, 3. Cf. Romilly (1995: 131).

(26) Euripide exploite les données mythologiques rapportées par Hérodote, selon lesquelles les dieux ont confié la véritable Hélène à Protée, souverain de Pharos afin qu'il la remette ultérieurement entre les mains de Ménélas. Cf. Hérodote, II, 112-119.

(27) Sur l'identité duelle d'Hélène, cf. Zeitlin (2010: 263 et n. 1), et sur l'extension partout dans la pièce de la thématique du double, cf. Burian (2007: 247 et sa note 51, avec la bibliographie).

(28) Sur la valeur de l'*eidôlon* d'Hélène dans cette anthropologie ésotérique, cf. Detienne (1957: 144-146). Sur le thème de l'*eidôlon* dans le mythe, cf. Kannicht (1969: 26-33).

(29) Le saurien intervient dans les *Nuées* d'Aristophane dans une scène d'agression aischrologique et scattologique intentée contre Socrate, maître de l'initiation dont se moque Aristophane. Il représente alors l'élément central d'un mode de comique fondé sur la grossièreté et l'obscénité. Byl (notamment, 1983: 109-132) a longuement et fréquemment montré ce rôle joué par l'image du saurien dans les préludes de l'initiation d'Éleusis.

(30) *Hymnes Orphiques* (Ricciardelli, 2000: 72).

(31) Cf. Eustathe: «Ils [les anciens philosophes] disent que Protée (*Prôteus*) est la matière primordiale (*prôtogonos*), le réceptacle des formes. Il n'est aucune des formes en acte, mais toutes en puissance: c'est-à-dire les éléments auxquels il [Homère] fait allusion par le « feu », par l'« eau », par le « serpent qui aime la terre », par « l'arbre à haut feuillage qui s'élance dans l'air »; et non seulement les éléments, mais aussi les animaux et les autres choses qui se trouvent dans l'univers » (*Commentaires sur l'Odyssée*, IV, 365 sqq., l. 174. 20). cf. Delorenzo (2006-2009), Amherdt (2006: 369-372).

(32) Chez les Latins, Sénèque évoque la même situation et élabore le même type de réflexion. Une mère ne réussit pas à s'arracher au sépulcre de son fils. Le philosophe lui enseigne à mépriser les ossements et les cendres et à chercher à connaître l'âme qui s'est élevée loin de la souillure de toute vie humaine, parmi les Bienheureux (*Consolation à Marcia*, 25, 1).

(33) Selon Plutarque commentant la formule de Platon $\sigma\omega\mu\alpha \sigma\eta\mu\alpha$: « attachée au corps comme une huitre, [l'âme] éprouve de la frayeur », car elle ne sait plus « de quel honneur et de quelle grandeur de félicité elle est venue » (Cf. Plutarque, *De l'exil*, 607a-e et Platon, *Phèdre*, 250c).

(34) Platon, *République*, X, 611 c-d. Sur les aspects symboliques du personnages de Glaucos, cf. Deforge (1983: 21-39 et particulièrement sa note 5, p. 39 où il établit le rapport de ces représentations mythologiques de Glaucos avec les doctrines orphico-pythagoriciennes sur l'immortalité de l'âme).

(35) Sur ce point, Euripide adapte les données mythologiques fournies par Hérodote aux nécessités de sa démonstration. En effet, dans le récit de l'historien, lorsque Ménélas aborde à Pharos, Protée n'est pas mort. Il lui remet lui-même cette Hélène que les dieux lui ont laissée en dépôt (cf. Allan, (2008: 22-24); Burian (2007: 232-234). Mais Euripide a besoin de l'image du tombeau de Protée pour suggérer l'émancipation personnelle de cette Hélène, *alias* Alcibiade, appelée à se régénérer en sortant du tombeau de son corps. Aristophane souligne l'incongruité du décor et l'ambivalence du monument dédié à Protée en faisant corriger avec humour par un de ses personnages une citation qu'il fait d'un vers de l'*Hélène*: «Toi qui oses appeler 'tombeau' cet autel» (*Thesmophories*, v. 888). Pour sa part, Allan signale des difficultés pour reconstituer la mise en scène (2008: 30-31).

(36) Cf. Froidefond (1971: 217).

(37) Cf. *Hélène*, v. 800. Cf. Burian (2007: 357) «For Greeks, not even the tombs of heroes would customarily have the same status as altars of the gods, or be used for refuge by suppliants. Menalaus' question is therefore natural enough».

(38) Cf. Assaël (2012A). Dans le rituel d'Éleusis, l'aide d'un «ami» est indispensable pour échapper au monde des apparences. Cf. Platon, *République*, 514 c.

(39) Cf. Delebecque (1951: 342): «À en juger par la présente tragédie, Euripide songerait d'abord à réhabiliter, comme Hélène elle-même, le proscrit: il est innocent au regard des dieux, puisqu'il n'a ni mutilé les Hermès, ni parodié les Mystères. Au regard des hommes, il n'est pas la cause de la défaite de Sicile. Il a pu vouloir l'expédition, mais la catastrophe ne lui est pas imputable puisqu'on commit la faute de lui retirer son commandement avant qu'il

n'ait pu agir de manière efficace. Comme Thucydide (II. 65; VI. 15), Euripide veut voir en lui l'homme avec lequel l'expédition de Sicile eût dû, normalement, se terminer par un triomphe. Mais ce n'est pas le passé qui retient l'attention du poète; il a les yeux rivés sur l'avenir, et s'il montre le retour final d'Hélène dans sa patrie, c'est peut-être pour suggérer aux Athéniens l'idée d'absoudre Alcibiade et de rappeler en lui un chef et un diplomate quand Athènes en a disette».

(40) Hélène, v. 822. Traduction de Amiech (2011: 31). L'expression signifie aussi, dans son ambivalence: «Vrai nom de prophétesse!».

(41) Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 22, 5. Ce nom est attesté comme un mode de désignation courant des prêtresses, depuis l'époque où il a désigné notamment la servante d'Athéna à Troie, selon l'*Iliade* VI, v. 297-300 (cf. Sourvinou 1988: 35).

(42) Cf. *Hélène*, v. 1002-1003.

(43) Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 22, 5.

(44) Cf. Sourvinou-Inwood (1988: 30): «In Athens the demos had the authority to instruct its officials, including its priests, to pronounce public curses. This was an uncontroversial matter». Curieusement, le modèle de Théanô est recherché, à l'époque classique, sous l'identité d'Antigone et non pas de Théonoé: «I submit that the similarity between the two texts is due to an intertextual relationship ; the story of Theano was modelled on the story of Antigone at a time when the latter was perceived to be a 'conscientious objector' and when the perception of the polis religious discourse and a priestess' scope were different from those of fifth century Athens » (1988: 34).

(45) Les commentateurs ont bien souvent critiqué l'inutilité dramatique du personnage de Théonoé, dont le rôle consiste en somme à annoncer son silence sur l'arrivée de Ménélas. Sur cette question, cf. Amiech (2011: 31).

(46) L'exposé historique de Plutarque n'est pas très net. En effet, Alcibiade revenu en grâce dans le cœur des Athéniens peu après la représentation de l'*Hélène*, est accueilli avec les honneurs dans sa ville (cf. Romilly, 1995: 191 sq.). Le clergé d'Éleusis est appelé à se rétracter de sa malédiction. Plutarque mentionne alors le commentaire de l'hiérophante, Théodoros, qui aurait déclaré « ne l'avoir maudit que s'il avait été occupable envers l'État » (*Vie d'Alcibiade*, 33, 3). Certains aspects de la réaction de Théodoros recourent l'attitude de Théanô. Cette redondance encourage Sourvinou-Inwood à soupçonner le caractère fictif de la prêtresse (1988: 36-37).

(47) Pippin-Burnett a initié un courant de la critique soulignant les aspects comiques de l'*Hélène*, dans un article intitulé «Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas» (1960: 151-163), auquel le titre d'un chapitre de Allan apporte un écho négatif: «A Tragedy of Ideas » (2008: 46-66).

(48) Tel est sans doute le sens de l'expression τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι («je vais imiter l'Hélène régénérée») par laquelle Aristophane définit moqueusement la pièce, dans les *Thesmophories* (v. 850).

(49) Sur la spiritualité d'Éleusis, cf. Carvalho (1992: 131).

(50) Ce point a été mis en évidence par Cerri (1983: 155-195 et 1987: 197-216). Cf. aussi Burian (2007: 237).

(51) Plus récemment, Allan (2008: 4-9) a aussi souligné, dans un point important de son introduction, les liens de l'*Hélène* avec l'histoire et la politique contemporaines. Cf. son chapitre intitulé «*Helen in its Athenian context*». Mais il aborde surtout les questions concernant le pacifisme d'Euripide après l'expédition de Sicile.

(52) Cf. Byl (2007).

(53) Cf. Burkert (2003: 87): «Même si nous avons un compte rendu très complet, ou même un vidéo-film comme les anthropologues modernes en réalisent pour nous documenter sur les coutumes exotiques, tout nous paraîtrait étrange, voire incompréhensible. [...] De fait, le secret d'Éleusis a été trahi -quelquefois de façon provocante- par Diagoras de Mélos, l'athée, qui, dit-on, le disait à 'tout le monde' dans la rue; seul résultat: le secret paraissait sans intérêt et sans valeur».

Bibliographie

Allan, W. (2008) *The family of Proteus (Euripide, Helen)*, New York & Cambridge.

Amherdt, D. (2006) «Le caméléon, la chauve-souris, le gecko et les trompeurs de tout poil», *Euphrosyne* 34: 369-372.

Amiech, C. (2011) *Euripide. Hélène*, Rennes.

Assaël, J. (2012) «Dans *L'Hélène* d'Euripide, comment l'*eidôlon* rejoint l'héroïne, au firmament», *Actes du colloque international de Perpignan: Héros voyageurs et constructions identitaires*, Perpignan, 21-24 novembre 2012, à paraître.

Assaël, J. (2012) «L'*Hélène* d'Euripide, un drame initiatique», *La Parola del Passato*, à paraître.

Aurenche, O. (1974) *Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros. Remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.-C.*, Paris.

Burian, P. (2007) *The Complete Euripides*, V, Oxford.

Burkert, W. (2003) *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, trad. par A.-P. Segonds, Paris.

Byl, S. (1983) «Mention d'un saurien dans les *Nuées* (v. 170 sqq.) d'Aristophane et ses rapports avec les mystères d'Éleusis», *Revue de philosophie ancienne* III, 2: 109-132.

Byl, S. (2007) *Les Nuées d'Aristophane. Une initiation à Éleusis en 423 avant notre ère*, Paris.

Carvalho, S. M. S. de (1992) «Les mystères d'Éleusis», en *Dialogues d'histoire ancienne* 18, 2: 131.

Cerri, G. (1983) «La Madre degli Dei nell' *Helena* di Euripide, Tragedia e Rituale», *Quaderni di Storia* 18: 155-195.

Cerri, G. (1987) «Le message dionysiaque dans l'*Hélène* d'Euripide », *Cahiers du GITA* 3: 197-216.

Deforge, B. (1983) «Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes», en F. Jouan (éd.) *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*, Paris.

Delebecque, É. (1951) *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.

Delorenzo, C. (2006-2009) «Protée et le caméléon, Matière, dignitas hominis et inconstante », article en ligne, travaux de l'université de Bologne, séminaire d'histoire littéraire, en www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/travauxmythes.htm.

Detienne, M. (1957) «La légende pythagoricienne d'Hélène », *Revue d'Histoire des Religions*, 152, 2: 144-146.

Froidefond, C. (1971) *Le mirage égyptien*, Aix-en-Provence.

Grégoire, H. ([1950] 1973) *Euripide, V, Hélène-Les Phéniciennes*, Paris.

Grégoire, H. (avec le concours de R. Goossens) (1940) «Les allusions politiques dans l'*Hélène* d'Euripide: l'épisode de Teucros et les débuts du Teucride Évagoras», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 84e année, 3: 206-227.

Kannicht, R. (1969) *Euripides. Helena*, I, Heidelberg.

Pippin-Burnett, A. N. (1960) «Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas», *Classical Philology* 55: 151-163.

Ricciardelli, G. (éd.) (2000) *Hymnes Orphiques*, Milan.

Romilly, J. de (1947) *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris.

Romilly, J. de (1995) *Alcibiade*, Paris.

Sourvinou-Inwood, C. (1988) «Priestess in the text: *Theano Menonos Agrylethen*», *Greece and Rome*, XXXV, 1: 35.

Zeitlin, F. (2010) «The Lady Vanishes: Helen and her Phantom in Euripidean Drama», en Ph. Mitsis et Christos Tsagalis (éd.) *Allusion, Authority and Truth: Festschrift for Pietro Pucci*, Berlin/New York.