

Un paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide

A Sacred Landscape between Ritual and Representation. Eleutherai in Euripides'

Antiope

François de Polignac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/7664>

DOI : 10.4000/rhr.7664

ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 481-495

ISBN : 978-2200-92658-8

ISSN : 0035-1423

Référence électronique

François de Polignac, « Un paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/7664> ; DOI : 10.4000/rhr.7664

FRANÇOIS DE POLIGNAC

École pratique des Hautes Études

UMR 8210 (ANHIMA : Anthropologie et Histoire des Mondes antiques), Paris

Un paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide

*La notion de « paysage religieux » ne peut être confondue ni avec celle de paysage culturel (l'intégration des pratiques et parcours culturels dans les éléments constitutifs d'un paysage), ni avec celle d'espace culturel (la structuration d'un espace social par la dissémination et la hiérarchisation des lieux de culte). Pour comprendre sa spécificité, il convient d'y intégrer les processus de constructions symboliques de l'espace à partir d'un lieu de représentation qui a lui-même une dimension religieuse. L'article prend appui sur l'exemple de la représentation d'Éleuthères dans l'*Antiope* d'Euripide pour illustrer le processus de création d'un paysage reliant Athènes à un espace de confins.*

A Sacred Landscape between Ritual and Representation. Eleutherai in Euripides' *Antiope* .

*The concept of a "sacred landscape" cannot be identified either with that of a "cultic landscape" (the integration of places devoted to worship within the diverse components of a landscape) nor with that of a "sacred space" (the organization of a social space by the spreading and hierarchical ordering of worship sites). In order to understand its specific nature, it is necessary to examine the processes of symbolic spatial constructions based on a performance site, which has a religious dimension in its own right. The study of the representation of Eleutherai in Euripides' *Antiope* illustrates one of these processes, which creates a religious landscape between Athens and its margins.*

Parmi les concepts qui paraissent tout à la fois proches et distincts de ce qu'on essaie de définir comme paysage religieux, figure celui d'espace cultuel. On voit assez bien ce qui les rend affines et différents. La notion d'espace paraît plus abstraite et plus construite, introduit un degré d'organisation consciente plus élevé que la perception visuelle associée à l'idée de paysage ; celle-ci au contraire semble se bâtir à partir de lieux avec leurs caractères propres. Inversement, le cultuel se réfère à des pratiques, à des gestes et à des lieux précis tandis que le religieux englobe aussi des formes multiples et générales de représentation de la relation entre les hommes et les puissances supérieures. Mais ce sont là des réflexions qui s'appuient sur nos propres mots et catégories et ne peuvent donc servir telles quelles à s'interroger sur ce qu'on peut entendre par « paysage religieux » dans l'étude des sociétés anciennes. Pour cela, il convient d'explorer d'une autre manière les différentes articulations entre pratiques et représentations religieuses dans des espaces que l'observateur ne doit pas dessiner arbitrairement depuis son propre observatoire, mais identifier en fonction de la façon dont ils ont été « construits » par les Anciens eux-mêmes. On peut alors espérer que l'étude des interactions entre pratiques et représentations permette de mieux comprendre le lien entre la dimension spatiale des faits religieux et la perception religieuse des réalités spatiales dans les sociétés anciennes, en dépassant les deux approches classiques du rapport entre religion et espace – celle qui part des *realia* pour en analyser les représentations culturelles et celle qui part des conceptions religieuses globales pour déduire leur traduction spatiale concrète.

De ce point de vue, les travaux qui se sont multipliés sur la valeur « performative » des œuvres poétiques, sur leur efficacité pragmatique lors de leur énonciation dans le lieu et au moment précis pour lesquels elles ont été conçues, invitent à poser de nouvelles questions¹. L'articulation entre les différentes temporalités des récits que

1. Voir en particulier les nombreux travaux de Claude Calame sur la pragmatique de l'énonciation (dernièrement, *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris 2005 ; *Pratiques poétiques de la mémoire : représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris 2006). Pour une étude centrée sur un objet historique précis, Simon Goldhill et Robin Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.

ces œuvres mobilisent et le *hic et nunc* de leur exécution noue une relation à double sens entre narration et rite, représentation et pratique : le rite actualise le récit et relie le moment de l'exécution à un passé que les commanditaires de l'œuvre souhaitent valoriser, et le récit du même coup acquiert la capacité d'infléchir le sens accordé au rite, dans un va-et-vient constant qui est au cœur même du processus de construction de la tradition². Ce processus valorise un lieu de communication rituelle déterminé, par rapport auquel se construit un « horizon de réception » dont la nature et l'ampleur dépendent du type de culte et de sanctuaire où la « performance » a pris place. Toute œuvre est donc susceptible de créer un « espace de communication » qui peut interférer avec d'autres espaces créés à partir d'autres pôles de communication rituelle, complémentaires ou concurrents. L'espace n'est donc pas seulement une donnée physique de l'expérience, mais aussi une dimension de la communication, donc de la perception du réel, qui peut varier selon le lieu et le moment où cette communication prend place. N'est-ce pas précisément à la jonction entre l'expérience du lieu et l'horizon de la communication rituelle qu'on peut définir une notion de « paysage religieux » ?

Je poserai ici cette question en partant des représentations dramatiques athéniennes, et plus particulièrement d'un exemple tiré de l'œuvre d'Euripide. Ce dernier a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une vision de l'espace attique, porteuse d'une certaine idée d'Athènes qui était destinée d'abord aux Athéniens eux-mêmes, mais dont l'impact a été considérablement amplifié en raison de l'influence ultérieure des tragédies d'Euripide sur de larges pans de la culture antique³. L'exemple choisi est la représentation qu'Euripide donne du canton d'Éleuthères dans sa tragédie *Antiope*. L'intérêt de ce choix vient de ce que la situation frontalière d'Éleuthères et l'existence de sources indépendantes d'Euripide permettent de montrer la diversité des regards portés sur un espace limite, intersticiel, au statut longtemps incertain. Il vient aussi du fait que l'histoire supposée des cultes pratiqués à Éleuthères passe souvent pour être en rapport avec l'institution du cadre rituel où

2. Barbara Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007, explicite bien cette relation dans le passage intitulé « The Power of Performance », p. 43-55.

3. L'ouvrage d'Irène Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide*, Thessalonique 1986, donne des aperçus intéressants à ce sujet.

la représentation dramatique prenait place à Athènes : les grandes Dionysies. Un lien existerait de ce fait entre le lieu représenté et le contexte de la représentation.

UN ESPACE D'ENTRE-DEUX

Éleuthères, ou plutôt « les Éleuthères » si on veut rendre pleinement la forme plurielle du nom dans la quasi-totalité des textes, désigne un canton du massif du Cithéron (pas même un dème) que toutes les sources placent à la limite de l'Attique et de la Béotie, dans une situation intermédiaire qui se serait traduite par les fluctuations de la frontière entre les deux régions. Ainsi Pausanias, quand il y passe, précise-t-il qu'Éleuthères avait été d'abord la frontière de la Béotie du côté de l'Attique, puis que les Éleuthériens avaient rejoint les Athéniens et que le Cithéron était alors devenu la borne de l'Attique du côté de la Béotie⁴. Les indications de Pausanias montrent qu'en parlant d'Éleuthères, le Périégète se réfère à un site sur le piémont méridional du Cithéron, dont les principaux éléments sont un temple de Dionysos qu'il signale dans la plaine et un habitat fortifié (en ruine à son époque) situé un peu plus en hauteur. Cet habitat est généralement identifié au site de la forteresse dite de Gyphocastro, à l'entrée sud de la passe par laquelle la route d'Éleusis à Thèbes traverse le massif montagneux. Nous verrons qu'il y a lieu de penser que le terme pouvait à l'origine englober une aire plus vaste et moins directement associée à un habitat. Mais il faut rappeler que Pausanias parle de frontières à une époque où cette notion a pris une tout autre signification qu'aux époques archaïque et classique : le tracé de véritables lignes de démarcation est un processus tardif, attesté aux époques hellénistique et romaine⁵. Les « zones frontalières » que ces lignes ont traversées ou attribuées à l'une ou l'autre cité étaient souvent, à l'époque archaïque et parfois encore à l'époque classique, des cantons intermédiaires au statut et à l'appartenance assez flous.

Dans la description que Pausanias donne d'Éleuthères, il est inévitable de s'arrêter sur la mention d'un temple de Dionysos.

4. Pausanias, I, 38, 8.

5. Giovanna Daverio-Rocchi, *Frontiera e confini nella Grecia antica*, Rome 1988.

L'information que Pausanias donne à son sujet, complétée par plusieurs de celles qu'il a déjà égrenées auparavant au long de ses parcours à Athènes même, est en effet à l'origine de ce qu'on peut appeler une « vulgate » moderne associant la fondation des grandes Dionysies d'Athènes au culte du Dionysos d'Éleuthères. Selon le Périégète, c'est dans ce temple que se trouvait un ancien (*archaion*) *xoanon* qui avait été emporté à Athènes, tandis que la statue visible de son temps en était une copie. Or, à Athènes, Pausanias a rapporté l'existence, près du sanctuaire de Dionysos *Melpoménos* au Céramique, d'une statue d'un certain Pégase d'Éleuthères qui avait introduit le culte du dieu à Athènes ; puis mentionné l'existence d'un temple (et d'une statue) de Dionysos *Eleuthéreus* dans le sanctuaire de Dionysos au sud de l'acropole, à côté du théâtre ; et enfin, fait allusion au transport, dans certaines circonstances, de la statue de Dionysos *Eleuthéreus* dans un petit temple situé à l'Académie⁶. Le rôle de Pégase est également évoqué dans une scholie aux *Acharniens* d'Aristophane, qui associe l'usage de *phalloi* dans les processions en l'honneur de Dionysos au refus des Athéniens de rendre un culte au dieu quand sa statue avait été apportée à Athènes par son « missionnaire » d'Éleuthères : cruellement puni par la divinité dans leurs parties les plus sensibles (peut-être sous la forme d'une ithyphallie permanente), les Athéniens obtinrent la guérison à condition d'escorter la statue du dieu en lui rendant honneur⁷. Aucune de ces notices ne fait explicitement référence aux Dionysies urbaines. Mais les inscriptions éphébiques du II^e siècle avant J.-C., où il est fait mention de l'*eisagogè apo tês escharas*, « introduction depuis le foyer rituel », de la statue du dieu par les éphèbes à l'occasion des Dionysies, et la confirmation donnée par Philostrate à propos du transport de la statue de Dionysos à l'Académie lors des Dionysies, ont permis de reconstituer à partir de ces indications éparées un récit fondateur, un *aition* dont l'introduction solennelle de Dionysos en ville et dans le théâtre lors des grandes Dionysies serait la mise en acte rituelle⁸.

6. Respectivement Pausanias I, 2, 5 ; 20, 3 ; 29, 2.

7. Nigel Guy Wilson éd., *Scholia in Aristophanem, IB Acharnenses*, Groningen 1975, 243a.

8. *Inscriptiones Graecae* II² 1006, 1008, 1011, 1028. Philostrate, *Vie des Sophistes*, 549. Le processus par lequel la légende de Pégase est devenue le récit étiologique des Dionysies urbaines dans l'historiographie moderne est bien mis

**ÉLEUTHÈRES ET LES DIONYSIES : FAIBLESSES
DE L'INTERPRÉTATION HISTORICISANTE**

Plus encore, ce récit interprété dans la perspective volontiers archaïsante de la lecture de Pausanias qui a longtemps été celle des historiens modernes, a fait l'objet d'une lecture strictement historicisante associant l'intégration du culte du Dionysos d'Éleuthères à la fondation ou réorganisation des grandes Dionysies dans la deuxième moitié du VI^e siècle⁹. Il ne semblait pas faire de doute que l'*archaion xoanon* apporté à Athènes était une véritable et vénérable statue archaïque du sanctuaire d'Éleuthères; le choix de l'Académie, censée représenter une étape sur la route d'Éleuthères – ce qui est inexact –, pour y apporter la statue du dieu aurait rappelé l'origine du culte et le retour vers Athènes aurait commémoré le transfert effectif de la statue du dieu lors de la création des Dionysies urbaines. Pausanias précisant en outre que les Éleuthériens avaient rallié Athènes non pas par soumission mais par crainte de Thèbes et pour partager la même *politeia*, il a paru tentant de mettre en parallèle leur initiative avec le rapprochement qui s'opéra entre Platées et Athènes à la fin du VI^e siècle, à la faveur duquel les Platéens semblent avoir acquis certains droits à Athènes. Dès lors, l'arrivée du Dionysos d'Éleuthères à Athènes pouvait être interprétée comme le signe de l'incorporation de ce secteur frontalier et de ses habitants dans la cité, la légende de Pégase (personnage inconnu en dehors de ce contexte) ayant été inventée pour donner à ce mouvement une ancienneté respectable¹⁰.

Toute cette construction séduisante, mais édifiée uniquement à partir de sources tardives, n'a commencé à être mise en doute que récemment¹¹. La regrettée Christiane Sourvinou-Inwood, tout en

en lumière par Agatha Pitombo Bacelar, « Pégase d'Éleuthères : d'une légende de transmission tardive au mythe étologique "re-enacted" », *Codex* 1, 2009, p. 144-163 (<http://www.lettras.ufjf.br/proaera/revistas/index.php/codex>).

9. Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968, p. 57-58. Alan Shapiro, *Art and Cults under the Tyrants in Athens*, Mayence 1989, p. 85.

10. William Robert Connor, « City Dionysia and Athenian Democracy », dans William Robert Connor, Mogens Herman Hansen, Kurt Raaflaub, *Aspects of Athenian Democracy*, Copenhague 1990, p. 7-32.

11. Les analyses d'Arthur Wallace Pickard-Cambridge restent suivies par exemple par Simon Goldhill, « The Great Dionysia and Civic Ideology », dans John Winkler & Froma Zeitlin (éd.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in*

proposant un nouvel agencement des différents rites composant les Dionysies urbaines, a montré les limites de la lecture historicisante de l'intégration du Dionysos d'Éleuthères¹². Il est évident que toute cette histoire obéit au schéma tout à fait classique des modes de reconnaissance du dieu qui, venant de l'extérieur, fait toujours l'objet d'un premier rejet et doit manifester brutalement sa puissance pour que son culte soit reçu. En Attique même, ce schéma structure un des récits de réception de Dionysos par le héros Icarion¹³. Aucun de ces récits ne peut se voir conférer une valeur historique directe. On peut ajouter à cela que, contrairement au sanctuaire d'Icarion qui semble avoir existé dès le VI^e siècle, on n'a aucun indice matériel de l'existence d'un culte de Dionysos à Éleuthères aux VI^e et V^e siècles : en admettant que le petit temple découvert dans la plaine, au pied de la forteresse de Gyphocastro, soit bien le temple de Dionysos signalé par Pausanias, il est daté au plus tôt du IV^e siècle¹⁴. L'archéologie a évidemment ses limites et on se gardera de trop s'appuyer sur un argument *a silentio*. Mais on est également revenu de la lecture archaïsante littérale de Pausanias et il serait bien hasardeux de déduire de l'expression *archaion xoanon* employée par le Pérégète qu'il s'agissait d'une œuvre vraiment archaïque, et non simplement archaïsante¹⁵. Les raisons sont donc multiples pour écarter la lecture strictement historicisante de la transplantation du Dionysos d'Éleuthères. Il reste à déterminer les raisons et l'époque du processus qui a fait de la légende de Pégase d'Éleuthères le récit étiologique des processions des grandes Dionysies et a de ce fait construit un rapport rituel entre un espace frontalier et le sanctuaire de Dionysos au cœur de la ville.

its social context, Princeton 1992, p. 97-129 : 99, et Eric Csapo & William Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, p. 105.

12. Christiane Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Md 2003, p. 69-81.

13. Scholie à Lucien, *L'assemblée des dieux*, 5 (éd. Hugo Rabe, *Scholia in Lucianum*, Leipzig 1956).

14. *Praktika tès en Athènaï Archaiologikès Etaireias*, 1939, p. 44-52 (Eustathios Stikas).

15. Sur la question du *xoanon*, à l'ouvrage classique d'Alice Donohue, « *Xoana* » and the origins of Greek sculpture, Atlanta 1988, il convient d'ajouter les réflexions de Vinciane Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège 2008, p. 271-283.

PRÉSENCES DIVINES CROISÉES ENTRE ATTIQUE ET BÉOTIE

Dionysos n'est cependant pas la seule figure divine associée à Éleuthères et il convient d'élargir notre horizon avant d'aborder la tragédie d'Euripide. De l'autre côté du Cithéron, les poètes donnent une représentation bien différente de ce même secteur. Hésiode en premier lieu, dans le prologue de la *Théogonie* où il invoque les Muses filles de Zeus et de Mnémosyné, qualifie celle-ci en précisant qu'elle « règne sur les hauteurs d'Eleuthèr¹⁶ ». Rien évidemment ne permet d'identifier exactement l'Eleuthèr de la *Théogonie* au site décrit par Pausanias sous le nom d'Éleuthères. La question n'a en fait guère d'intérêt, car il est probable que les « hauteurs d'Eleuthèr » dont la mère des Muses est souveraine évoquent de façon assez large le milieu montagneux du Cithéron. Il faut rappeler ici la légende de la rivalité entre les deux frères Hélicon et Cithéron qui, chez Corinne de Tanagra, revêt la forme d'une joute poétique : devant les dieux et les Muses, les deux frères chantent des théogonies (comme on le devine d'après les derniers vers du chant de Cithéron, qui évoquent Cronos, Rhéa et la naissance de Zeus)¹⁷. Or c'est Cithéron qui obtient la majorité des suffrages et qui est proclamé vainqueur par Hermès ; dans sa colère Hélicon arrache une énorme roche qu'il lance dans la plaine au milieu des peuples. La légende a peut-être à voir avec un récit de naissance des deux montagnes, mais elle montre surtout que celles-ci étaient toutes deux associées aux thèmes et figures de l'inspiration poétique. Mieux encore, la présence y est donnée au Cithéron, ce qui rend plus vraisemblable encore l'identification de l'Eleuthèr de Mnémosyné à ce massif (ou à une partie du massif). On peut dès lors rapprocher ce face à face entre les deux montagnes, qui est aussi rivalité, des traditions rapportées par Pausanias selon lesquelles l'Hélicon, avant d'être consacré aux Muses filles de Zeus, l'avait été à des Muses d'une génération antérieure, filles d'Ouranos, ou à trois Muses appelées Méléte, Mnémè et Aoidè¹⁸. Les deux figures rappelant la dimension mémorielle de l'inspiration poétique, la Mnémè de l'Hélicon et la Mnémosyné d'Eleuthèr, semblent confirmer l'existence, entre les deux montagnes, d'une

16. Hésiode, *Théogonie*, 54 : *gounoisin Eleuthèros medeoussa*.

17. Corinne, fr. 32, éd. Edmonds (Loeb), 1967, vol. III.

18. Pausanias, IX, 29, 2. La première tradition viendrait de Mimnerme.

compétition dans le domaine des Muses que la gloire d'Hésiode et, grâce à lui, des Muses de l'Hélicon a fini par occulter.

Il serait tentant, à ce point, d'opposer une vision athénienne des Éleuthères, privilégiant un Dionysos honoré sur le versant méridional du Cithéron, à une vision béotienne privilégiant les Muses, Mnémosyné et d'autres figures associées à la poésie, sur le versant faisant face à l'Hélicon. Mais la tragédie d'Euripide montre qu'on ne peut s'en tenir à des partages aussi sommaires. L'*Antiope* en effet associe clairement Éleuthères à un dieu que la mention de Mnémosyné et le poème de Corinne ont déjà introduit subrepticement dans l'affaire : Hermès qui, comme le chante l'*Hymne Homérique à Hermès*, fait partie du lot de la mère des Muses¹⁹. Hermès est sans conteste le dieu qui domine l'*Antiope* d'Euripide. La trame narrative de la pièce est fondée sur une légende bien connue, qui présente évidemment un certain nombre de variantes²⁰ : Antiope, petite-fille d'Hyriée, éponyme d'une petite cité de Béotie, et fille de Nyctée chez Euripide, est aimée de Zeus et conçoit de ses œuvres ; elle s'enfuit et est enlevée ou bien accueillie par Épopée de Sicyone. Pour venger son frère Nyctée défunt, Lycos, devenu régent de Thèbes, vient reprendre Antiope et la ramène à Thèbes. Chemin faisant (dans le Cithéron selon Euripide), Antiope met au monde des jumeaux, Amphion et Zéthos, qu'elle abandonne et qu'un pâtre recueille et élève. Longtemps enfermée par Dirce, épouse de Lycos, Antiope réussit à s'évader et cherche refuge à Éleuthères, auprès de ses fils devenus jeunes hommes. La tragédie montre l'arrivée d'Antiope et comment Amphion et Zéthos, enfin informés de leur naissance réelle, protègent leur mère de la reine Dirce survenue à l'improviste, puis mettent cette dernière à mort en l'attachant à un taureau furieux. Quand le roi Lycos, lancé à la poursuite d'Antiope, arrive à son tour, les jumeaux s'apprêtent à l'exécuter mais sont arrêtés par l'apparition d'Hermès qui, au nom de Zeus, sauve la vie du roi mais oblige celui-ci à céder la souveraineté à Amphion et Zéthos.

19. *Hymne Homérique à Hermès*, v. 430 : Mnémosyné « a reçu en partage le fils de Maïa » (*hè gar laché Maiados huion*).

20. Voir la notice de l'édition de François Jouan et Herman Van Looy dans la Collection des Universités de France, Euripide VIII, *Fragments*, p. 213-226, ainsi que la mise en regard des différents textes dans Richard Kannicht (éd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5.1, *Euripides*, p. 274-275.

EURIPIDE ET LA CONSTRUCTION DU PAYSAGE RELIGIEUX

Bien que la pièce ne soit connue que par des fragments, complétés par quelques fragments de la version que le poète Pacuvius en donna en latin, par le résumé d'Hygin dans ses *Fables* et par quelques sources indirectes, les éléments dont nous disposons suffisent à montrer qu'Euripide a véritablement élaboré un « paysage » qui doit moins à des réalités culturelles déjà existantes qu'à l'efficacité de ses composantes religieuses dans la logique dramatique²¹. Et ces composantes font largement place à Hermès. D'abord par la localisation même de l'action. Par opposition aux « plaines d'Oinoé » où vit le maître du pâtre qui ouvre le prologue (Oinoé est le dème le plus proche), « les Éleuthères » sont un lieu âpre, rocheux (le mot *pétra* revient plusieurs fois, et la tragédie de Pacuvius parle même de lieux affreux, *loca horrida*), habité par des pasteurs (*boucoloi*, *pastores* chez Pacuvius). Ce sont là les traits caractéristiques des espaces incertains où l'aide d'Hermès est nécessaire pour guider les parcours des gardiens de troupeaux et des voyageurs hésitant sur la route à suivre²². Il n'est donc pas impossible qu'Hermès soit le dieu, dont le nom n'a pas été conservé, invoqué par le pasteur dans le prologue de la pièce. Du fait de la prégnance de la légende de Pégase et du Dionysos d'Éleuthères, les éditeurs d'Euripide indiquent fréquemment que la prière s'adresse à Dionysos ; mais rien ne le prouve et l'hymne qu'Amphion chante dans la deuxième partie du prologue fait explicitement référence à Hermès, sauvé de la colère d'Apollon grâce à l'échange de la lyre contre les bœufs (fr. 5). Au vrai, Amphion est tout entier du côté d'Hermès : il a reçu du dieu le don de la lyre, comme Apollon, et se consacre entièrement au chant et à la poésie, ce que son frère Zéthos lui reproche. La pièce est connue pour la confrontation entre les deux modèles de vie qu'incarnent les deux jumeaux, l'un – Zéthos – faisant figure de parfait citoyen, actif, travailleur, impliqué dans les affaires de la cité, l'autre – Amphion – vivant retiré et cultivant « l'inspiration divine et l'amour du chant » (fr. 6). C'est néanmoins Amphion qui, au fur et à mesure que l'action se déroule, semble mener le jeu. D'après le

21. Hygin, *Fables*, 8. Les fragments de Pacuvius sont donnés dans l'édition d'Euripide de la C.U.F., p. 272-274.

22. Euripide, fr. 1, 39, 40, 42. Pacuvius, fr. 5.

résumé d'Hygin, Zéthos aurait d'abord refusé d'accueillir Antiope ; les fragments conservés font ensuite d'Amphion le principal interlocuteur des différents protagonistes. Enfin, c'est Hermès qui apparaît pour le dénouement de la pièce et qui, au nom de Zeus, confère aux jumeaux la souveraineté sur Thèbes ; mais c'est de concert avec Zeus qu'il donne à Amphion le pouvoir particulier de mouvoir les blocs de pierre et les arbres au son de sa lyre pour la construction des remparts de Thèbes²³.

Dionysos n'est pas absent de la pièce, mais rien ne relie ce qui l'évoque au Dionysos d'Éleuthères de la légende de Pégase, si ce n'est le fait que les commentateurs ont souvent lu Euripide à la lumière de Pausanias et interprété de manière rétroactive le texte de la tragédie en fonction de la légende. On l'a déjà vu à propos de l'identification du dieu invoqué dans le prologue. De même, parce que Pausanias (I, 38, 9) mentionne à Éleuthères une grotte qui serait celle où Antiope aurait abandonné ses enfants, la demeure des jumeaux représentée sur scène serait une grotte : les termes utilisés pour en parler (par exemple *stéga*, qui évoque plutôt un édifice avec un toit, au vers 54 du fragment 42) ne soutiennent cependant guère cette interprétation. Mais dès lors qu'on s'abstient de parasiter la lecture d'Euripide avec la légende de Pégase, une autre figure de Dionysos apparaît. Le dieu est en effet présent de deux manières. Il hante, de manière générale, l'espace sauvage, montagneux, qui forme le cadre de la tragédie, et c'est à cette forme de présence que se rattache Dircé quand elle fait irruption sur scène à la tête d'un chœur de ménades déchaînées parcourant les solitudes du Cithéron. Mais il est également sur scène, encore que de manière cachée : le fragment 39 précise en effet qu'il y a, à l'intérieur de la demeure des pâtres, un *stylon* entouré de lierre, consacré à Dionysos. Le *stylon* en question est sans doute moins une colonne qu'un simple poteau comme ceux sur lesquels on pouvait accrocher le masque du dieu. Mais il est significatif que ce poteau soit simplement évoqué par le texte, et non pas visible sur scène ; significatif aussi qu'il ne joue

23. La formulation du vers 96 du fr. 42 insiste sur la part active d'Hermès dans cette décision : « Zeus et moi avec lui t'accordons cet honneur » (*Zeus tènde timèn sun d'ego didômi soi*). On peut ajouter à cela qu'Aristophane aurait raillé l'étymologie qu'Euripide aurait donnée du nom d'Amphion, appelé ainsi parce qu'il serait né à un embranchement de deux routes (fr. 3), ce qui renforce le caractère « hermaïque » du personnage dans la pièce.

aucun rôle protecteur envers les personnages qui se vouent au culte du dieu, comme Dircé. Le contraste est bien marqué avec des tragédies comme les *Héraclides* ou les *Suppliantes*, où l'autel d'une divinité emblématique du lieu – le Zeus de la Tétrapole de Marathon dans le premier cas, la Déméter d'Éleusis dans le second – joue un rôle central dans l'action, sur scène, comme garantie d'asile et support de la supplication. Il ne se produit rien de tel avec le Dionysos d'Éleuthères. Cette « présence invisible et inactive » du dieu ne manque pas de soulever toute une série d'interrogations, à la fois sur le mode de représentation du dieu au niveau général et de façon plus particulière sur la place de Dionysos *Eleuthereus* dans les grandes Dionysies à l'époque d'Euripide²⁴.

LE DOUBLE LIEN DE DIONYSOS ET HERMÈS

Il ne s'agit cependant pas tant d'opérer un choix, à travers la tragédie d'Euripide, entre une vision « hermaïque » et une vision « dionysiaque » d'Éleuthères, que de comprendre comment le poète combine les deux divinités pour élaborer la représentation d'un espace très particulier, à la fois autre et étranger, athénien et béotien, passé et présent. Hermès qualifie clairement Éleuthères comme le lieu d'articulation entre deux identités, deux mondes qui trouvent là l'espace intermédiaire, de transition, où s'associer : les héros, la légende, sont béotiens et font partie des récits sur les dynasties de Thèbes, mais le chœur des pâtres est certainement athénien et c'est bien par rapport au dème attique d'Oinoé que le décor est planté dans le prologue²⁵. Grâce à Hermès, une terre représentée comme attique peut devenir le cadre d'une légende orientée vers

24. Je ne suis, de ce fait, pas entièrement convaincu par les arguments présentés par Agatha Pitombo Bacelar, « Pégase d'Éleuthères », *op. cit.*, p. 154-160, en faveur d'une datation au v^e siècle de la mise en place de la légende étologique du Dionysos d'Éleuthères.

25. Le rôle du dieu est tout à fait semblable à celui qu'il joue dans le contexte voisin du sanctuaire d'Amphiaros en Oropie : François de Polignac, « Un système religieux à double visage dans un espace intermédiaire : l'exemple de l'Amphiarion d'Oropos », dans Nicole Belayche et Jean-Daniel Dubois (éd.), *L'oiseau et le poisson. Cohabitations religieuses dans les mondes grec et romain* (à paraître). L'ouvrage de Dominique Jaillard, *Configurations d'Hermès. Une « théologie hermaïque »*, Liège 2007, est riche en suggestions permettant d'analyser les rôles d'Hermès « en situation » dans différents contextes.

la Béotie, donnant à Euripide une nouvelle occasion d'exalter sa vision d'Athènes comme terre d'accueil et d'hospitalité où les héros, les traditions et les cultes venant de l'extérieur trouvent refuge et reçoivent une nouvelle vie ou une nouvelle signification. Dionysos de son côté est là sous les formes censées représenter les aspects les plus frustes ou les plus délirants de son culte – le simple poteau, la course folle des ménades dans les montagnes –, et repousse ainsi l'espace d'Éleuthères dans le lointain des montagnes et des espaces terrifiants où une femme, Dircé, peut être mise à mort de manière sauvage en étant déchirée par un taureau ; on est là assez près de l'univers des *Bacchantes*. Le dieu semblerait donc susciter un sentiment d'éloignement. Néanmoins, en étant représenté au cœur de sa principale fête athénienne et de son principal sanctuaire urbain, ce Dionysos d'Éleuthères noue aussi un lien de connivence entre la représentation théâtrale et le contexte de l'action dramatique. La présence de Dionysos dans l'*Antiope* a pour effet de projeter le spectateur, conscient de participer à une célébration en l'honneur du dieu, dans un lieu et un moment où ce dieu est également présent et célébré, même si les formes de cette célébration rappellent la distance entre le récit et l'expérience présente du rite. Le dieu suscite ainsi à la fois de l'unité et de la différence entre les deux niveaux d'expérience.

On voit que la question de la relation étimologique, qu'on la juge possible ou douteuse, entre l'évocation d'Éleuthères et la célébration des Dionysies, masque en fait des questions plus intéressantes sur la construction symbolique d'un espace par sa représentation associée à un contexte rituel. Le rapport institué entre la représentation et l'espace en question est même à l'opposé de la logique étimologique : ce n'est plus l'origine supposée qui est projetée vers le présent de la représentation, mais le processus de représentation qui devient le moteur d'un investissement symbolique de lieux intégrés de cette manière dans une construction culturelle globale. Au lieu de penser que c'est l'existence d'un culte ou même d'une simple légende de Dionysos à Éleuthères qui explique la présence du dieu dans la tragédie d'Euripide, on peut considérer que représenter Éleuthères comme un espace dionysiaque était une façon d'articuler le lieu à l'expérience religieuse vécue par les Athéniens lors des Dionysies, donc une façon d'intégrer Éleuthères dans un paysage religieux conçu et représenté à Athènes. C'est en quelque sorte en

passant par le biais de « l'altérité dionysiaque » commune au rite et au récit que la pièce intègre Éleuthères dans le paysage où se nouent les liens entre Athènes et ses marges. Plutôt qu'une généalogie entre une origine réelle ou inventée et le contexte de la représentation, la tragédie instaure un vis-à-vis entre deux espaces marqués par la présence de Dionysos. C'est là toute la différence entre le *xoanon* mentionné par Pausanias et le *stylon* de la tragédie d'Euripide. Il ne fait pas de doute que le premier, dans la perspective du Périégète, est signe de l'ancrage du culte dans un archaïsme fondateur, une étape dans une évolution qui mène vers des formes plus raffinées et plus urbaines du rite. Le second ne doit pas être vu dans la même perspective évolutive. Il représente plutôt la proximité religieuse (le contexte dionysiaque partagé) entre le rite et le récit, tout en maintenant la distance culturelle entre ce qui se passe au cœur de la ville et ce qui est censé se dérouler sur les confins montagneux.

Dionysos inscrit donc Athènes et la marche d'Éleuthères dans un même horizon religieux, mais cet horizon n'est pas nécessairement cultuel, puisqu'on peut faire l'économie de la relation entre un sanctuaire supposé originel et un autre. Hermès de son côté donne à ce même espace sa qualité intermédiaire, transitionnelle, entre deux mondes. C'est pourquoi les deux divinités sont indissociables et leur présence conjointe nécessaire pour donner à l'espace toute sa signification. Cette nécessité a bien été perçue dans l'Antiquité : il n'est pas indifférent que la lyre et la syrinx d'Hermès figurent avec le lierre dionysiaque sur l'œuvre la plus monumentale représentant la mise à mort de Dircé par Amphion et Zéthos, le célèbre « Taureau Farnèse » du Musée de Naples²⁶. Se focaliser sur la seule dimension dionysiaque, privilégiée par la perspective étimologique, fausse la compréhension du « paysage religieux » dessiné par Euripide.

La notion de « paysage religieux », telle qu'elle ressort de ces considérations, ne recouvre donc exactement ni celle de paysage cultuel (l'intégration des pratiques et parcours cultuels dans les éléments constitutifs d'un paysage), ni celle d'espace cultuel (la structuration d'un espace social par la répartition et la hiérarchisation des lieux de culte), mais les intègre dans un réseau de constructions

26. La lyre (qui est la « vraie » lyre d'Hermès faite avec une carapace de tortue) est placée aux pieds d'Amphion, la syrinx (don d'Hermès aux bergers) plus bas sur le rocher qui forme le socle, et le lierre est porté en bandoulière par un jeune pâtre.

symboliques de l'espace à partir d'un lieu précis de représentation. Le caractère religieux de ce lieu de représentation, qu'il s'agisse du théâtre ou de toute autre forme de production poétique associée à un rite, influence la manière de donner forme et cohérence à ces constructions symboliques. Le paysage religieux est donc par essence multiple au sein d'une seule et même société, et la compréhension de ses dynamiques est un élément essentiel pour sortir l'analyse des pratiques et conceptions religieuses des catégories trop monolithiques ou figées où on les enferme parfois.

polignac@chess.fr