

*Juliette Delalande, Louise Brouard, Guillaume Bavant,  
Barbara Perez, Floriane Sanfilippo*

## **Les larmes d'Héraclès. Langage et émotion dans l'ode V de Bacchylide\***

**ABSTRACT:** In lyrical poet Bacchylides's Ode 5 (first half of 5th c. BC), the mighty Heracles, a hero the classical age remembered as impassive, gets emotional and even starts weeping while listening to Meleager's shade telling him about his own destiny. The depiction of this encounter in the Underworld uses many Homeric motifs to express an original emotion, a hero's compassion for a stranger's tragic fate that seems to replace self-pity, one of Homer's heroes' characteristics. The former emotion arises in a powerful discourse that is fraught with implications and communicates the sentiment by framing a mythological tale within a victor's panegyric.

**KEYWORDS:** Greek lyric poetry; Bacchylides; Heracles; emotions; tragic irony

Le lecteur qui ouvre aujourd'hui l'*Illiade*, l'épopée d'Homère qui raconte les combats héroïques précédant tout juste la prise de Troie et met en scène la colère d'Achille, le plus grand et le plus fort des Achéens, sera peut-être surpris de trouver dès le premier chant ce héros en larmes. En effet, ce parangon de la force virile et de l'héroïsme archaïque pleure de colère, d'impuissance et de tristesse quand on lui enlève sa belle captive Briséis, et appelle même sa mère, la déesse Thétis, pour se lamenter avec elle sur son sort présent et à venir. C'est que les larmes, dans l'épopée homérique, ne sont pas nécessairement considérées comme des marques de faiblesse de la part des héros<sup>1</sup> ; mais ce qui est chez Homère une norme sociale acceptée et même valorisée devient une conduite rare et inappropriée à l'époque classique.

L'ode V de Bacchylide<sup>2</sup>, qui date probablement de 476 av. J.-C.<sup>3</sup>, contraste

\* Cet article est le fruit d'un travail mené au second semestre de l'année 2019-2020 dans un séminaire d'élèves de l'École normale supérieure (Paris), permis par le Département des Sciences de l'Antiquité. Nous remercions Aurélie Lapeyre pour son aide apportée pendant les séances du séminaire. Nous remercions aussi ceux qui ont pris le temps de nous relire et ont ainsi contribué à l'amélioration de cette étude.

<sup>1</sup> Monsacré 1984, pp. 137 sq.

<sup>2</sup> L'édition complète la plus récente est celle éditée et commentée par D. L. Cairns (Cairns 2010) ; on peut aussi consulter Maehler 1982; Irigoin 1993. Pour une traduction italienne avec le texte grec en regard, voir Giuseppetti 2015.

<sup>3</sup> Cf. Kenyon 1897, pp. xxx-xxxii ; Cairns 2010, pp. 75-76.

toutefois avec l'évolution observée à son époque, puisqu'elle présente un motif inhabituel : on y voit le demi-dieu Héraclès, d'ordinaire peu sujet à de tels débordements d'émotion, pleurer à l'écoute des malheurs du héros Méléagre<sup>4</sup>. Malgré cette originalité, l'ode V a été assez peu étudiée, principalement en raison des aléas de la transmission des textes<sup>5</sup> et de la supériorité accordée traditionnellement à Pindare sur son contemporain Bacchylide<sup>6</sup>. Les deux poètes lyriques sont en effet fréquemment comparés car ce sont des auteurs d'épinicies – des chants qui célèbrent la victoire d'un athlète lors d'un concours panhellénique – travaillant parfois pour les mêmes commanditaires, comme le tyran Hiéron de Syracuse ; ils suivent de plus les mêmes règles dans la construction de leurs odes. Ainsi, ils se plient au même schéma de composition des odes en unités strophiques appelées triades, constituées chacune d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode<sup>7</sup>. Le contenu de leurs poèmes est également codifié : il comporte l'éloge du vainqueur, de sa cité et de sa famille, la mention du dieu qui lui a accordé la gloire, et le développement secondaire d'un ou de plusieurs thèmes mythologiques en relation avec le discours-cadre<sup>8</sup>. On a d'ailleurs reproché à Bacchylide ce qui fait précisément la réussite de ses odes et leur singularité par rapport à celles de Pindare : son goût pour la

<sup>4</sup> La rencontre des deux héros aux enfers semble bien connue par les contemporains de Bacchylide. Elle a aussi été mise en scène à la même époque par Pindare, dans un dithyrambe qui n'a pas été conservé mais dont témoigne la scholie Φ 194 (manuscrits A et Ge), l. 1-10 des *Scholias Graeca in Homeri Iliadem (uetera scholia)* recensés par H. Erbse. D. L. Cairns indique que certains chercheurs, notamment E. Norden et H. Lloyd-Jones, défendent même l'idée qu'il existait une source commune à ces deux poèmes, une épopée perdue qui racontait la catabase d'Héraclès : voir les références indiquées par Cairns 2010, p. 85 n. 23. Pour la différence de traitement des deux catabases par Pindare et Bacchylide, voir Gentili 1958, pp. 46-48.

<sup>5</sup> Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on ne connaissait que quelques rares fragments de l'œuvre de Bacchylide, qui semblaient confirmer sa réputation de médiocrité. La donne a changé avec la découverte en 1896 d'un papyrus égyptien, le P. Lond. Inv. 733, acquis par le British Museum, traduit et publié dès 1897 par F. G. Kenyon. Ce document comporte les fragments plus ou moins lacunaires de six dithyrambes et de quatorze épinicies, dont l'ode V est l'une des mieux conservées. Pour une histoire plus précise de ce manuscrit, voir Irigoin 1993, pp. XXVII-XXXIV.

<sup>6</sup> Voir par exemple la critique qu'en fait Pseudo-Longin dans le *Traité du sublime*, XXXIII.5. Cependant, cette mauvaise réputation traditionnelle serait à relativiser elle aussi : il semble bien que Bacchylide ait eu un certain succès tout au long de l'Antiquité, puisqu'il est encore lu au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., date probable du papyrus P. Lond. Inv. 733, et que des anthologies semblent avoir circulé sous l'Empire : Ammien Marcellin, au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, témoigne du fait que Julien l'Apostat cite Bacchylide (*Histoire de Rome*, XXV.4.3). Cf. Cairns 2010, pp. 14-15.

<sup>7</sup> Chaque triade obéit au même schéma métrique dans l'ensemble du poème. La strophe et l'antistrophe se répondent métriquement, tandis que l'épode, qui clôt le mouvement, suit son propre mètre et est souvent plus courte.

<sup>8</sup> La distinction entre « discours-cadre » – pour désigner la partie où le poète prend la parole en son nom pour faire l'éloge du vainqueur – et « récit » – pour se référer aux passages où il raconte des épisodes mythologiques – est notamment employée par M. Briand, à qui nous l'empruntons. Cf. Briand 2005, p. 81 pour la première occurrence de cette terminologie.

narration qui le pousse à adopter une composition circulaire<sup>9</sup>, dans laquelle l'éloge servant de cadre renferme un épisode mythologique qui lui répond subtilement<sup>10</sup>. C'est ce schéma prisé par le poète qu'on retrouve dans l'ode V ; le poème se structure en trois moments : un discours qui fait l'éloge du vainqueur et présente les circonstances de sa victoire (vv. 1-55), un long passage mythologique central qui développe et illustre le thème de la versatilité de la fortune humaine (vv. 56-175), et un bref retour au discours-cadre qui conclut l'ode par une maxime philosophique (vv. 176-200).

L'ode V de Bacchylide célèbre la victoire du tyran Hiéron de Syracuse et de son cheval Phérénikos à une course des jeux olympiques de 476 av. J.-C. Bacchylide s'adresse à Hiéron dès l'ouverture du poème pour lui présenter l'œuvre dont il lui fait cadeau et qu'il lui envoie jusqu'en Sicile. Il se compare dans la première antistrophe à l'aigle de Zeus : comme lui, le poète est plein de confiance, et une multitude de routes s'offre à lui pour chanter la victoire du tyran de Syracuse. La première partie de l'ode s'achève sur l'éloge de Phérénikos, le glorieux coursier qui a permis à Hiéron de remporter la victoire. Le thème de la fortune des hommes, toujours changeante, énoncé par une *gnômê*, ou maxime, dans la deuxième strophe<sup>11</sup>, permet à Bacchylide d'introduire le récit mythologique qui nous intéresse dans le présent article.

De l'antistrophe 2 à la strophe 5 comprise, on assiste à un épisode qui se déroule pendant le douzième et dernier travail d'Héraclès. Le demi-dieu doit descendre aux enfers pour capturer Cerbère, et il rencontre, au cours de cette catabase, l'âme du héros Méléagre. S'engage alors un dialogue entre les deux personnages : Méléagre raconte à Héraclès le funeste cours qu'a pris sa vie à l'issue d'une chasse au sanglier. La bête monstrueuse, envoyée par Artémis pour punir le roi de la cité de Calydon, Oinée, le père de Méléagre, ravageait la région de l'Étolie. Le défunt évoque cette chasse puis la dispute autour de la dépouille de la bête, au cours de laquelle, dans la confusion du combat, il tue deux de ses oncles maternels. Il raconte ensuite comment sa mère Althée décide de venger ses frères en brûlant le tison auquel la vie de son fils est liée par magie. La force pathétique du récit de Méléagre fait une puissante impression sur Héraclès. Touché par le destin funeste et par la chute imprévisible d'un hé-

<sup>9</sup> Cette composition le distingue de Pindare, dont les références mythologiques, qui cherchent à associer les athlètes contemporains aux grands héros de jadis, procèdent par allusions successives qui suivent généralement la lignée légendaire d'un personnage ; il n'y a donc pas d'opposition aussi nette entre le discours-cadre et la partie mythologique que chez Bacchylide.

<sup>10</sup> Voir par exemple l'analyse de l'ode XVII chez Stern 1967, pp. 40-47.

<sup>11</sup> Pour une définition de la *gnômê*, cf. Aristote, *Rhétorique*, 1394a.21.

ros au sommet de sa gloire, le demi-dieu verse des larmes. Par sa seule parole, Méléagre parvient à lui faire partager sa mélancolie et à gagner la compassion et l'estime d'Héraclès, au point que ce dernier lui demande s'il n'aurait pas laissé, parmi les vivants, une sœur à marier qui lui ressemblerait. La narration mythologique se clôt abruptement sur la mention de cette sœur, la jeune Déjanire, future épouse d'Héraclès qui causera involontairement sa mort.

Après avoir évoqué la fragilité du bonheur des mortels dans le récit, le poète revient au cadre de l'ode et fait appel à la muse Calliope pour chanter les louanges de Phérénikos et d'Hiéron, dans les deux dernières strophes du poème. Enfin, une citation d'Hésiode soulignant l'importance de célébrer les mortels favorisés par les dieux vient justifier en conclusion la nécessité et la fonction laudative de l'ode.

Ainsi, l'ode présente une composition qui mêle plusieurs voix : celle du poète lyrique célébrant un exploit sportif à la première personne du singulier<sup>12</sup>, celle du chœur qui présente probablement cette épinicie devant Hiéron, à Syracuse<sup>13</sup>, et celles, enchâssées, des deux personnages qui se rencontrent aux enfers. Elle met en scène, de cette manière, le pouvoir qu'a la parole de susciter l'émotion : Héraclès pleure à l'écoute du récit de Méléagre, et l'ode est composée de manière à provoquer un certain effet chez le public également. Il s'agira ici de se demander quelle est, au juste, l'émotion représentée, et d'étudier la manière dont la structure relativement complexe du poème mobilise cette émotion pour agir sur le public interne de l'ode (Héraclès) et sur son auditoire réel.

### **Boys don't cry : les pleurs d'Héraclès, un motif original**

Les pleurs d'Héraclès constituent un motif profondément original au regard non seulement de la représentation des héros en larmes dans la tradition, mais aussi de l'œuvre conservée de Bacchylide. Cette originalité semble délibérée, car elle est le produit d'une réélaboration savante de différents motifs et formules homériques. Le poète prend soin de souligner le caractère exceptionnel

<sup>12</sup> Vv. 31-33 : Τὼς νῦν καὶ <ἐ>μοὶ μυρία πάντα κέλευθος / ὑμετέραν ἀρετῶν / ὕμνεϊν. « De même, aujourd'hui, une infinité de routes diverses s'offre également à moi de toute part pour chanter votre mérite ». Toutes les traductions présentées dans l'article sont personnelles.

<sup>13</sup> Malgré les remises en cause de M. Lefkowitz (Lefkowitz 1988, pp. 1-11) et de M. Heath (Heath 1988, pp. 180-195), et le débat qui s'est ensuivi, il semble aujourd'hui y avoir un certain consensus pour dire que les poètes lyriques ont fait appel à des chœurs de chanteurs et de danseurs pour interpréter leurs épinicies, le plus souvent dans la cité même du vainqueur. Cf. notamment Cairns 2010, pp. 29-37.

des pleurs du héros<sup>14</sup> : au-delà de l'intérêt dramatique d'une telle caractérisation, on peut s'interroger sur ses motifs.

La rareté des larmes de l'Alcide tient à deux éléments : Héraclès est un personnage qui pleure particulièrement peu et, de manière générale, à l'époque de Bacchylide, il n'est guère en usage de faire pleurer les héros. De fait, le lecteur qui compare l'œuvre d'Homère à la littérature grecque des siècles ultérieurs ne peut manquer d'être frappé par la différence du traitement accordé aux larmes dans ces deux corpus : dans les poèmes homériques, en effet, les larmes sont fréquentes, chez les hommes<sup>15</sup> comme chez les femmes ; loin d'être un objet de honte, elles manifestent la vigueur des héros, leur affection pour leurs proches dans les scènes de deuil, ainsi que la conscience de leur propre destin tragique à venir. Chez Homère, l'opposition entre larmes d'hommes et de femmes se fait donc en fonction du contexte, du rôle et de la cause des pleurs<sup>16</sup>. Elle évolue dans la littérature et l'iconographie postérieures<sup>17</sup>, et devient, à l'époque classique, une opposition entre absence et présence des larmes, entre les larmes retenues de l'homme maître de lui, et les larmes incontrôlées et publiques de la femme en proie à ses émotions<sup>18</sup>.

Le traitement du personnage d'Héraclès reflète en partie cette évolution. Alors que ce héros incarne par excellence la force et la bravoure, il apparaît en larmes chez Homère, lorsque Athéna se plaint auprès d'Héra de l'ingratitude de Zeus, qui a oublié l'aide qu'elle a jadis apportée à son fils pour ramener Cerbère des enfers<sup>19</sup>. Ce passage est un exemple unique, mais cette rareté peut

<sup>14</sup> La mention des pleurs est accompagnée de l'expression adverbiale *μοῦνον δὴ τότε* (*mounon dê tote*), « cette fois seulement », v. 156, qui est mise en valeur par sa position en fin de vers.

<sup>15</sup> On relève chez Homère plusieurs centaines de scènes de pleurs masculins. La majeure partie de celles-ci sont des passages de deuil, où les larmes sont dictées par un impératif social et sont codifiées, mais I. Waern dénombre chez Homère soixante-dix occurrences où les larmes des héros sont spontanées et personnelles. Cf. Waern 1985, p. 223. Voir aussi Monsacré 1984, pp. 137-157 ; Arnould 1990, pp. 52-59.

<sup>16</sup> Sur la vigueur des larmes et la différence de leur valeur selon les genres, cf. Monsacré 1984, pp. 137-196, et notamment pp. 177-182 ; Bouvier 2011, pp. 15-35.

<sup>17</sup> Ce changement, qui a lieu vers le VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., relève d'une redéfinition des normes sociales. H. van Wees propose de l'interpréter comme une conséquence de la transformation des formes de deuil, résultant de la remise en cause de certaines pratiques aristocratiques de l'époque archaïque. Cf. Van Wees 1998, pp. 10-53.

<sup>18</sup> On trouve un exemple remarquable de ce rejet dans le livre III de la *République* de Platon : Socrate veut amender les poèmes qui mettent en scène des héros se lamentant après le décès d'un proche, car il souhaite que les gardiens de sa cité ne craignent pas la mort. Il préconise donc que soient représentés en larmes uniquement des êtres pouvant servir de contre-exemple aux gardiens. Cf. *République*, III.387d-388a : « Il serait donc juste que nous effacions les lamentations des hommes célèbres, que nous les rendions aux femmes – et pas même aux femmes vertueuses – et à tous les hommes lâches, afin de voir ceux que nous prétendons éduquer pour veiller sur le territoire répugner à adopter de semblables comportements ».

<sup>19</sup> *Iliade*, VIII.364-365 : Ἦτοι ὁ μὲν κλαίεσκε πρὸς οὐρανόν, αὐτὰρ ἐμὲ Ζεὺς / τῷ ἐπαλεξήσουσαν

s'expliquer par le fait qu'Héraclès n'est pas un des protagonistes de l'*Illiade* – il appartient à la génération de héros précédente. D'ailleurs, Athéna ne paraît pas considérer la scène qu'elle relate comme insolite. Chez les Tragiques, au contraire, les larmes de l'Alcide sont à chaque fois présentées non seulement comme uniques<sup>20</sup>, mais aussi comme inconvenantes et dues exclusivement à la faiblesse et à la souffrance extrêmes du héros terrassé. Dans les *Trachiniennes* de Sophocle, Héraclès ne pleure que lorsqu'il se tord de douleur, et il assimile lui-même son attitude à un manque de virilité :

Allons, mon enfant, courage ! Prends pitié de moi, qui suis bien pitoyable, moi qui pleure et qui crie comme une fillette ; m'avoir vu pleurer par le passé, nul ne pourrait jamais le prétendre : toujours je bravais l'infortune sans un gémissement ; mais pauvre de moi qui fus si grand, me voici femme désormais !<sup>21</sup>

Les larmes du héros marquent un moment de vulnérabilité extrême, à l'opposé de l'attitude impassible qui fait sa réputation et qu'il retrouve au moment de mourir<sup>22</sup>. Il enjoint alors à son fils de prouver sa valeur en restant de marbre devant le bûcher funéraire où il compte mettre fin à ses souffrances<sup>23</sup>.

Dans *Héraclès furieux*, Euripide présente également les pleurs de son héros comme un événement presque impossible :

J'ai donc enduré d'innombrables épreuves, sans en refuser aucune ni distiller de mes yeux des ruisseaux de larmes ; et je n'aurais jamais pensé en arriver là, à laisser couler des larmes de mes yeux<sup>24</sup>.

Plus loin dans la pièce, Héraclès gémissant sur ses malheurs se voit repro-

ἀπ' οὐρανόθεν προΐαλλεν. « Il pleurait, tourné vers le ciel ; alors, Zeus m'envoya depuis le ciel à son secours ».

<sup>20</sup> Il y a probablement un jeu intertextuel dans cette représentation des larmes d'Héraclès qui sont toujours à la fois les premières et les dernières mais qui ne coulent jamais au même moment selon les auteurs.

<sup>21</sup> *Trachiniennes*, 1070-1075 : Ἦθ', ὃ τέκνον, τόλμησον, οἴκτιρόν τέ με / πολλοῖσιν οἴκτιρόν, ὅστις ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων· καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἰς ποτε / τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα, / ἄλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμεν κακοῖς· / νῦν δ' ἐκ τοιοῦτου θῆλυς ἠύρημαι τάλας.

<sup>22</sup> *Trachiniennes*, 1259-1263 : Ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινήσαι / νόσον, ὃ ψυχή σκληρὰ, χάλυβος / λιθοκόλλητον στόμιον παρέχουσ', / ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον / τελέουσ' ἀκούσιον ἔργον. « Allons donc, avant que ce mal ne se réveille, ô mon âme inflexible, fournissant à ma bouche l'acier pour la sceller, cesse tes cris, et accomplis avec joie une tâche haïssable ».

<sup>23</sup> *Trachiniennes*, 1199-1202 : Γόου δὲ μηδὲν εἰσὶτω δάκρυ, / ἄλλ' ἀστένακτος κἀδάκρυτος, εἴπερ εἶ / τοῦδ' ἀνδρός, ἔρξον. « Qu'il ne te vienne aucune larme, aucun sanglot : agis sans gémir et sans pleurer, si vraiment tu es mon fils ».

<sup>24</sup> *Héraclès furieux*, 1353-1356 : Ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγευσάμην· / ὧν οὔτ' ἀπεῖπον οὐδέν' οὔτ' ἀπ' ὀμμάτων / ἔσταξα πηγάς, οὐδ' ἂν φόμην ποτέ / ἐς τοῦθ' ἰκέσθαι, δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων βαλεῖν.

cher par Thésée un excès de sensibilité associé à un comportement féminin, alors qu'il veut faire ses adieux à sa famille<sup>25</sup>.

Au vu de cette évolution, l'ode V de Bacchylide se distingue puisque, dans ce poème qui précède l'œuvre des deux Tragiques, l'attitude du héros n'est pas présentée comme un comportement inapproprié. Doit-on y voir le signe que le nouveau paradigme ne s'est pas encore totalement imposé, ou un retour volontaire aux valeurs homériques ?

La scène de l'ode V est d'autant plus énigmatique qu'elle constitue un motif inhabituel au sein même de l'œuvre de Bacchylide. Si on la compare avec les épiniées III et XI, qui sont les plus proches du point de vue de la longueur, de la structure et des thèmes abordés, on remarque que les émotions ne sont pas traitées de la même manière, bien qu'elles aient aussi leur place dans chacune de ces odes. D'une part, les violentes émotions dépeintes dans les épiniées III et XI sont surtout manifestées par des gestes codifiés et ne permettent pas véritablement de pénétrer dans l'intériorité des personnages. Dans l'épiniée III, qui narre le sauvetage de Crésus et de sa famille par Apollon, leur terreur se manifeste par des cris et par le geste traditionnel des mains tendues vers le ciel<sup>26</sup> ; ce sont de plus les filles de Crésus qui expriment leur crainte face à la mort, tandis que le roi lui-même reste impassible<sup>27</sup>. Dans l'épiniée XI, qui met en scène le mythe des filles de Proéto, l'angoisse du père n'est mentionnée qu'à une seule occasion et se traduit par une tentative de suicide<sup>28</sup>. D'autre part, ces émotions occupent une place moins décisive dans le déroulement de

<sup>25</sup> *Héraclès furieux*, 1412 : Εἴ σ' ὄψεται τις θῆλον ὄντ', οὐκ αἰνέσει. « Si l'on te voit te comporter comme une femme, on te blâmera ».

<sup>26</sup> *Épiniées*, III.35-37 : Χέρασ δ' [ἐς / αἰ]πὴν αἰθέρα σφετέρας αἰερας / γέ]γωνεν. « [Crésus] leva les mains vers les hauteurs du ciel et cria ». III.49-51 : Ἐκ[λα]γον δὲ / παρθένοι, φίλας τ' ἀνὰ ματρὶ χεῖρας / ἔβαλλον. « Les jeunes filles poussaient des cris et tendaient leurs mains vers leur mère. » Sur le caractère stéréotypé de ce geste, cf. Fairbanks 1897, pp. 98-111.

<sup>27</sup> La comparaison entre l'épiniée III et le passage d'Hérodote (*Histoires* I.86-87) qui raconte l'histoire de Crésus permet de mesurer le travail de Bacchylide, qui accorde une plus grande place aux émotions : les lamentations des filles de Crésus encadrent la prise de parole de leur père et dramatisent son intervention, alors qu'elles sont absentes du récit hérodotéen. De plus, l'adjectif πολυδάκρυον (*poludakruon*, v. 30), qui signifie « aux larmes abondantes », caractérise soit l'esclavage (δουλοσύναν, *doulosunan*, v. 31) qui menace Crésus, soit le jour inattendu de sa défaite (ἄελπτον ἄμαρ, *aelp-ton amar*, v. 29). Dans le second cas, ce terme confère à la scène du bûcher une tonalité pathétique et y fait intervenir directement le motif des larmes. Contrairement à celles de l'ode V, ces larmes-ci ne sont pas attribuées à un personnage particulier : elles participent à la représentation d'une émotion généralisée plutôt qu'à la peinture plus intime d'une émotion individuelle comme celle que propose l'ode V.

<sup>28</sup> *Épiniées*, XI.85-89 : Τὸν δ' εἶλεν ἄχος κραδίαν, ζεῖνα / τέ νιν πλάξεν μέριμνα / δοῖαζε δὲ φάσγανον ἄμφακες / ἐν στέρνοισι πᾶσαι. « L'angoisse lui saisit le cœur, et une idée étrangère le frappa : il décida alors de planter son épée à double tranchant dans sa poitrine ».

l'histoire, car c'est la piété qui, en assurant dans les deux cas le salut des personnages, constitue le ressort principal. On peut également rapprocher l'ode V du dithyrambe II, qui se rattache lui aussi au mythe d'Héraclès en racontant sa mort de la main de Déjanire, et qui fait également intervenir le motif des larmes en employant l'adjectif πολύδακρυς (*poludakrus*)<sup>29</sup> qui signifie « aux larmes abondantes ». Toutefois, comme dans l'épinicie III, l'émotion évoquée par cet adjectif, qui qualifie la ruse dont Déjanire est victime, demeure générale et diffuse : elle n'est pas attribuée à un personnage particulier dont on nous dévoilerait ainsi l'intimité. Dans notre ode, par contraste, l'émotion transmise à l'auditeur est d'autant plus forte qu'on a accès à la subjectivité d'Héraclès et surtout de Méléagre, avant, pendant et après sa mort<sup>30</sup> ; contrairement à l'épinicie III où l'on observe de loin le tableau d'une famille en détresse, et davantage que dans l'épinicie XI où l'émotion, quoique intense, est nettement circonscrite, nous sommes donc amenés au plus près des héros, qui nous sont donnés à voir dans leur fragilité.

Dans l'ode elle-même, la formulation élaborée signale les larmes d'Héraclès comme particulièrement remarquables. Ainsi, tandis que Méléagre se voit qualifié d'un simple adjectif signifiant « en larmes »<sup>31</sup>, l'émotion d'Héraclès est décrite par quatre vers extrêmement raffinés :

Φασὶν ἀδεισιβόαν Ἀμ-  
φιτρώωνος παῖδα μῶνον δὴ τότε  
τέγξει βλέφαρον, ταλαπενθέος  
πότμον οἰκτίροντα φωτός.

On raconte qu'alors, pour la seule et unique fois, le fils d'Amphitryon, guerrier inébranlable, fit perler l'eau à sa paupière, pris de pitié pour le destin de l'homme affligé de malheur<sup>32</sup>.

L'expression qui désigne les larmes, τέγξει βλέφαρον (*tenxai blepharon*), fait écho à diverses manières d'évoquer les pleurs chez Homère. Ainsi, la formule « mouiller quelque chose de larmes » est déjà présente en de rares occa-

<sup>29</sup> *Dithyrambes*, II.24. Le dithyrambe II est également connu sous le numéro XVI ; nous adoptons ici la numérotation de l'édition de J. Irigoien.

<sup>30</sup> G. A. Gazis remarque ainsi la focalisation interne du récit de la mort de Méléagre. Cf. Gazis 2018, II, p. 290.

<sup>31</sup> V. 94 : δακρυόεις (*dakruoëis*).

<sup>32</sup> Vv. 155-158 ; pour rendre la délicatesse de la tournure grecque τέγξει βλέφαρον (*tenxai blepharon*), nous l'avons traduite par l'expression française « faire perler l'eau à sa paupière » ; une traduction littérale serait « humecter sa paupière ».

sions dans les poèmes homériques, mais avec l'emploi du verbe δεύω (*deuô*), « mouiller, arroser »<sup>33</sup>. Elle est en particulier utilisée pour décrire les pleurs d'Althée, la mère de Méléagre, épisode auquel Bacchylide pourrait renvoyer avec un jeu de décalage<sup>34</sup>. Après Homère, le verbe δεύω (*deuô*) est remplacé dans cette formule par τέγγω (*tengô*), de sens proche<sup>35</sup>. Quant au nom de la paupière, βλέφαρον (*blepharon*), son emploi constitue lui aussi une transformation de l'usage homérique : le terme apparaît également chez Homère, dans d'autres formules qui servent à évoquer les pleurs, mais il désigne toujours le lieu d'où s'écoulent les larmes, jamais l'objet qu'elles mouillent comme chez Bacchylide, y compris avec le verbe δεύω (*deuô*). De surcroît, lorsqu'il est employé avec ce verbe, βλέφαρον (*blepharon*) est toujours au pluriel dans les poèmes homériques, et non au singulier comme dans l'ode V. L'expression employée par Bacchylide semble ainsi être une invention à partir d'un savant jeu d'intertextualité avec l'épopée d'Homère, car on la trouve uniquement dans notre texte, et plus tard à trois reprises chez Euripide, qui pourrait avoir emprunté la formule au poète lyrique<sup>36</sup>.

L'expression de Bacchylide ne constitue toutefois pas uniquement un jeu érudit : elle infléchit l'usage homérique pour exprimer toute la délicatesse de la scène. Le sens du verbe τέγγω (*tengô*)<sup>37</sup>, la mention de la paupière<sup>38</sup>, ainsi

<sup>33</sup> *Iliade*, IX.570 et XXIII.15-16 ; *Odyssée*, VII.259-260 et VIII.522.

<sup>34</sup> *Iliade*, IX.570: Δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι. « Ses voiles étaient arrosés de larmes ». Il s'agit du récit fait par Phénix de la légende de Méléagre : Althée pleure la mort de ses frères et réclame celle de son fils. La version du mythe présentée chez Homère (IX.524-599) diffère de celle choisie par Bacchylide : Phénix, qui cherche à persuader Achille de revenir combattre, fait cesser son récit avant la mort du héros de Calydon, qui se joue sûrement dans un contexte épique et n'est pas liée à un tison magique.

<sup>35</sup> Pindare, *Néméennes*, X.75 ; Eschyle, *Perses*, 539-540 et 1064-1065 ; *Prométhée enchaîné*, 400-401 ; Sophocle : *Antigone*, 530 et 830-831 ; *Trachiniennes*, 847-848 ; Euripide, *Alceste*, 763-765 ; *Médée*, 922 ; *Hécube*, 519-520 ; *Électre*, 501-502 ; *Les Suppliants*, 21 et 978-979 ; *Hélène*, 1189-1190 ; *Iphigénie à Aulis*, 496 et 1433. Une exception : Euripide, *Alceste*, 763-764.

<sup>36</sup> *Hippolyte*, 853-854 ; *Électre*, 1337 ; *Hélène*, 456. La reprise de l'expression par Euripide révèle cependant une différence de visée qui illustre bien l'évolution de la considération accordée aux scènes de larmes : deux de ces occurrences concernent des personnages féminins, tandis que la troisième porte sur Ménélas, dans une scène de dispute comique avec une vieille portière revêche, qui refuse tout d'abord de reconnaître son rang social. C'est dans la bouche de cette portière qu'apparaît la formule reprise à Bacchylide, comme une caractérisation féminine qui participe à lui dénier son statut de roi et de héros guerrier. Cf. Galeotti Papi 1987, p. 30 : « In fact the scene with the old Portress underlines the point that Menelaus, once deprived of the symbols of his status (he is dressed in rags and the Chorus is absent), has no qualms about behaving in an unworthy manner, since this conduct will not damage his fame ».

<sup>37</sup> Le verbe signifie « mouiller, humidifier, teindre », et qualifie aussi bien un flot mesuré (baigner ses yeux, ses joues) qu'important (inonder une barbe, des vêtements, le sable) ; cf. LSJ, s.v. « τέγγω ».

<sup>38</sup> L'emploi au singulier de βλέφαρον suggère également un flot mesuré, puisque seule une paupière en est touchée.

que l'absence d'un complément de moyen faisant apparaître explicitement les larmes<sup>39</sup> situent les pleurs du héros du côté de la rosée plutôt que de la fontaine, et traduisent une certaine pudeur dans l'attitude d'Héraclès. Cette rareté peut être liée au caractère exceptionnel de ce moment, comme si Bacchylide voulait introduire une idée de mesure dans les pleurs de son héros<sup>40</sup>.

En mettant en scène un Héraclès pleurant, Bacchylide retravaille à la fois les formulations et les codes sociaux de l'épopée ; pour autant, il n'adopte pas la perspective dévalorisante qui domine par la suite le discours tragique, bien au contraire : il place ces larmes au cœur de son ode et dévoile à travers elles les nobles émotions de son héros.

### Une émotion peut en cacher une autre

Les larmes d'Héraclès sont dues à la compassion, comme l'indique explicitement le poète en employant le verbe οἰκτίρω (*oiktirô*), qu'on traduit généralement par « prendre en pitié » ou « ressentir de la compassion pour »<sup>41</sup>. De fait, c'est bel et bien cette émotion qui semble se trouver au cœur de la scène de rencontre : Héraclès est ému par le récit que lui fait Méléagre de ses malheurs, récit que l'âme du défunt achève par l'évocation extrêmement pathétique de sa propre mort, ponctuée d'exclamations désolées, en s'attardant sur la description de ses sensations au moment où la vie s'échappe de son corps.

Le motif des larmes est d'ailleurs soigneusement travaillé dans le poème, pour mettre en valeur la force pathétique du récit de Méléagre, qui constitue le cœur de l'ode<sup>42</sup>. Ce thème intervient tout d'abord dans un effet de composition qui joue avec le modèle homérique. En effet, les larmes constituent un motif traditionnel des rencontres entre les âmes des morts et les vivants, observable en particulier lors de la *Nekuia*, au chant XI de l'*Odyssée*, lorsque Ulysse invoque les âmes des défunts pour interroger celle du devin Tirésias. Les pleurs du héros rythment la scène, à mesure qu'il reconnaît des visages familiers parmi

<sup>39</sup> Le datif instrumental δάκρυσι (*dakrusi*) « de larmes, avec des larmes » est systématiquement exprimé dans la formule homérique. Par exemple : *Odyssée*, VII.259-260 : Εἴματα δ' αἰεὶ / δάκρυσι δεύεσκον. « Je baignais sans cesse mes vêtements de larmes ». Pour d'autres exemples de cette formule : *Iliade* IX.570 et XXIII.15-16 ; *Odyssée* VIII.522.

<sup>40</sup> Pour G. A. Gazis et D. Arnould, cette manifestation n'est possible que dans le cadre des enfers, seul lieu où les larmes peuvent couler. Cf. Arnould 1990, pp. 52-59 ; Gazis 2018, p. 302.

<sup>41</sup> Vv. 157-158 : Ταλαπενθέος / πτόμιον οἰκτίροντα φότης. « Prenant en pitié le destin de cet homme frappé par le malheur ».

<sup>42</sup> Ce récit, constate H. Maehler, occupe au sein de l'épisode mythologique une place équivalente, en nombre de vers, à celle que tient l'épisode lui-même à l'échelle de l'ensemble du poème, cf. Maehler 1982.

les ombres des morts<sup>43</sup>. L'apparition de l'âme d'Agamemnon, notamment, fait intervenir un dispositif d'encadrement par les larmes, qu'on peut également observer dans l'ode de Bacchylide, avec toutefois une différence notable. Dans l'*Odyssée*, les deux personnages pleurent au début et à la fin de la rencontre. Dans l'ode V, en revanche, Héraclès, qui ne connaît pas Méléagre, ne pleure pas à la seule vue de son âme, au début de l'entrevue, mais verse ses premières larmes à la fin du récit. De la sorte, c'est uniquement ce récit, et non l'ensemble de la rencontre, qui est encadré de larmes. Celles de Méléagre apparaissent juste avant qu'il ne commence à raconter son destin<sup>44</sup>, et celles d'Héraclès, comme en réponse, ponctuent les derniers mots de l'histoire. Ce remaniement de la scène de rencontre infernale souligne la force pathétique de la parole de Méléagre, puisque les larmes d'Héraclès, déplacées à la fin du récit, se présentent comme directement provoquées par lui. En outre, le récit de Méléagre s'achève sur les larmes qu'il verse lui-même au moment de quitter la vie :

Et tandis que j'exhalais mon dernier souffle, j'ai pleuré, pauvre de moi, en abandonnant ma radieuse jeunesse<sup>45</sup>.

Ainsi, les larmes d'Héraclès, mentionnées sitôt après les dernières paroles de Méléagre, apparaissent comme un écho direct des larmes évoquées dans le récit ; elles semblent relever d'un phénomène de pure sympathie, comme par contamination, et n'avoir d'autre objet que le destin malheureux du héros défunt.

Pour comprendre toute l'originalité de cette contagion des larmes autour d'un même objet de déploration, il faut replacer cette scène dans la perspective de ses modèles littéraires, notamment des poèmes épiques. Car les héros d'Homère ne s'apitoient jamais que sur eux-mêmes. Le verbe οἰκτίρω (*oiktirō*) et

<sup>43</sup> Ulysse pleure en reconnaissant tout d'abord son compagnon de voyage Elpénor, puis sa mère, enfin Agamemnon, qui pleure lui-même, et qui joint à nouveau ses larmes aux siennes à la fin de leur rencontre. Les trois premières apparitions des larmes, qui coïncident avec l'arrivée de chacun de ces personnages, sont exprimées par un vers formulaire identique : τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ, « et moi, en le voyant, je me mis à pleurer et mon cœur s'emplit de pitié » (*Odyssée*, XI.55, 87, 395). Pour les premières larmes d'Agamemnon : κλαῖε δ' ὄ γε λιγέως, θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἴβων, « et lui fit entendre des sanglots aigus, versant un abondant flot de larmes » (*Odyssée*, XI.391). Enfin, pour les larmes finales d'Ulysse et d'Agamemnon : ἔσταμεν ἀχνόμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες, « nous restions immobiles, affligés, versant un abondant flot de larmes » (*Odyssée*, XI.466).

<sup>44</sup> Méléagre est qualifié de δακρυόεις (*dakruoeis*), « en larmes » (v. 94), au moment d'entamer son récit.

<sup>45</sup> Vv. 153-154 : Πύματον δὲ πνέων δάκρυσα τλά[μων,] / ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.

son synonyme ἔλεέω (*eleēō*) sont en majorité employés par le poète dans des situations où un personnage déplore le malheur d'un proche, malheur qui le concerne donc directement lui aussi – par exemple lorsque Ulysse pleure en découvrant sa mère parmi les âmes des morts. De même, les chants des aèdes ne suscitent de larmes que chez des auditeurs personnellement impliqués par les événements qu'ils évoquent : Ulysse est seul à pleurer lorsqu'il entend l'aède Démocococ chanter ses exploits et ses peines lors du siège de Troie<sup>46</sup>.

À la fin de l'*Iliade*, Achille est pourtant ému aux larmes devant la détresse de Priam venu réclamer le corps de son fils ; mais ces larmes sont en réalité suscitées par la mention de son propre père dans la supplique du vieil homme, et ce n'est finalement pas sur Priam, mais sur Pélée, que pleure Achille :

Ainsi parla Priam, et il fit naître chez Achille le désir de pleurer sur son père ; alors il prit le vieil homme par la main et le repoussa doucement. Et tout à leurs souvenirs, le premier pleura longuement, effondré aux pieds d'Achille, sur Hector le tueur de guerriers, et Achille, lui, pleura sur son père, et aussi, par moments, sur Patrocle ; leur plainte envahit la demeure<sup>47</sup>.

D. Arnould, sensible au caractère frappant de ces larmes parallèles, versées en même temps mais sur deux objets distincts, rapproche ce tableau d'autres passages comparables de l'épopée et met ainsi en évidence l'inéluctable solitude du chagrin chez Homère : il peut se coordonner mais ne se partage pas<sup>48</sup>.

L'οἶκτος (*oiktos*), « pitié » ou « compassion », apparaît donc chez Homère comme une émotion procédant toujours d'un retour sur soi : cette conception contraste non seulement avec l'interprétation moderne commune de ce sentiment<sup>49</sup>, mais encore avec la représentation bacchylidienne d'un authentique partage de larmes. Ce contraste peut être mis en lumière au moyen d'une distinction opérée par D. Konstan qui oppose comme deux émotions différentes les deux traductions généralement admises pour οἶκτος (*oiktos*) : pitié et com-

<sup>46</sup> *Odyssée*, VIII.83-92 puis à nouveau 521-531. Sur les larmes d'Ulysse pendant les chants de Démocococ, voir Monsacré 1984, pp. 151-154. Voir également Arnould 1990, p. 196, où elles sont rapprochées des larmes de Pénélope entendant l'aède Phémios au chant I de l'*Odyssée*.

<sup>47</sup> *Iliade*, XXIV.507-512 : Ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατρός ὑφ' ἡμερον ὄρσε γόοιο / ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπόσαστο ἦκα γέροντα. / Τῷ δὲ μνησαμένῳ ὃ μὲν Ἴεκτορος ἀνδροφόνοιο / κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἔλυσθεῖς, / αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὐτε / Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δόματ' ὄρωρει.

<sup>48</sup> D. Arnould 1990, pp. 57-63.

<sup>49</sup> Le CNRTL donne ainsi comme premier sens au mot « pitié », en français : « sentiment d'affliction que l'on éprouve pour les maux et les souffrances d'autrui, et qui porte à les (voir) soulager ; disposition à éprouver ce sentiment », et propose « compassion » comme un de ses synonymes.

passion<sup>50</sup>. La véritable compassion est une émotion qui pousse à partager la souffrance ou la douleur d'autrui, sans considération de mérite, sans recul et sans retour sur soi-même ; elle est très peu représentée, note D. Konstan, dans la littérature grecque. Dans l'écrasante majorité des cas, ce n'est pas à la compassion mais à la pitié que se réfèrent les termes οἴκτος (*oiktos*), ἐλεέω (*eleeō*) ou οἰκτίρω (*oiktirō*). À la souffrance ressentie au spectacle du malheur d'autrui, la pitié mêle la conscience de l'injustice de ce malheur et la crainte d'en subir un semblable, et elle constitue, contrairement à la compassion, « un lieu commun de la littérature des cinquième et quatrième siècles »<sup>51</sup>. Cette distinction est établie à l'origine dans le cadre de la Grèce classique, mais elle se révèle parfaitement opérationnelle pour rendre compte des particularités de la représentation de l'οἴκτος (*oiktos*) dans les poèmes homériques : les héros sont sensibles à la pitié, parfois jusqu'aux larmes, mais n'éprouvent pas de compassion à proprement parler.

Pendant, dans le poème de Bacchylide, Héraclès pleure sur le malheur de Méléagre, alors même que le récit de ce dernier se concentre sur son unique personne : il ne fait pas intervenir Héraclès et ne le prend jamais à partie. Le lien entre les pleurs de l'un et le malheur de l'autre est d'autant plus étroit que rien ne s'intercale entre les larmes du héros mort et celles de son auditeur vivant. Non seulement le poète s'abstient de faire apparaître le moindre élément médiateur tiré de la vie du second personnage, qui permettrait de faire jouer l'analogie et offrirait aux larmes d'Héraclès un motif de déploration personnel, étranger au destin de Méléagre, mais en outre il retarde la désignation même de l'émotion d'Héraclès, si bien que les larmes du second se mêlent directement aux larmes du premier.

La réaction du héros n'est expliquée que dans un second temps : Héraclès pleure *ταλαπενθέος πότιμον οἰκτίροντα φωτός*, « prenant en pitié le destin de cet homme frappé par le malheur », c'est-à-dire qu'il pleure sur le malheur d'un homme qui lui est étranger mais dont le récit l'a ému. L'ode de Bacchylide mettrait donc en scène une conception nouvelle de l'οἴκτος (*oiktos*), non plus « pitié » mais « compassion », entièrement tourné vers le malheur d'un autre.

Toutefois, l'émotion d'Héraclès présente un revers intéressant, car l'explication de ses larmes comporte un double sens. Le substantif *φώς* (*phōs*), « l'homme », est souvent utilisé en poésie comme équivalent d'un pronom de

<sup>50</sup> D. Konstan 2000, pp. 616-630.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 620.

rappel, particulièrement lorsqu'il est au génitif comme ici (φωτός, *phôtos*)<sup>52</sup> ; il peut donc se rapporter à Méléagre, comme le présente la traduction proposée ci-dessus. Cependant, comme ce terme désigne l'homme en tant que mortel (par opposition aux dieux)<sup>53</sup>, on l'emploie parfois aussi, notamment dans les maximes, pour faire référence à un représentant non identifié du commun des mortels et, à travers lui, à l'ensemble des hommes<sup>54</sup>. Le vers de Bacchylide peut donc également se traduire par « pleurant sur le destin des hommes voués aux malheurs ». Selon cette seconde interprétation, la compassion d'Héraclès n'a plus pour objet le cas individuel de Méléagre, mais le lot commun des mortels. Cette portée générale de la déploration se retrouve dans les paroles de lamentation qui accompagnent les larmes : « il vaudrait bien mieux, pour les mortels, ne pas naître et ne pas voir la lumière du soleil<sup>55</sup> ». Les sombres considérations d'Héraclès sur la condition humaine sont d'ailleurs amenées par le récit de Méléagre : le mot πότμος (*potmos*), qui désigne une destinée malheureuse, se présente comme l'aboutissement d'une série de termes relevant du champ lexical du destin qui parcourt le récit<sup>56</sup>.

La lamentation finale d'Héraclès, de portée très générale, apporte donc un nouvel éclairage sur l'émotion qu'il ressent : celle-ci se présente comme une forme de compassion élargie à l'ensemble des êtres humains. Les larmes d'Héraclès révèlent en effet un sentiment qui procède en deux temps, puisqu'il part d'un cas individuel pour mener à une réflexion universelle. Ce mouvement de généralisation rapproche le héros de certains personnages des tragédies du Ve siècle<sup>57</sup>, et se retrouve notamment quelques décennies plus tard dans

<sup>52</sup> LSJ, s.v. « φώς », I.

<sup>53</sup> LSJ, s.v. « φώς », III.

<sup>54</sup> Voir par exemple cette maxime énoncée par le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle : Μέγαν τελεσθέντα φωτός ὄλβον / τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν (vv. 751-754). « [Un vieux proverbe dit que] la prospérité d'un homme, une fois devenue opulente, se reproduit, et ne disparaît pas sans enfant ».

<sup>55</sup> Vv. 160-162 : Θνατοῖσι μὴ φῶναι φέριστον / μηδ' ἁελίου προσιδεῖν / φέγγος.

<sup>56</sup> Si on se limite au seul récit de Méléagre, on peut ainsi relever deux occurrences de δαίμων (*daimôn*), qui désigne à la fois « la divinité » et « le destin », aux vv. 112 et 135, deux occurrences de μοῖρα (*moira*), « le destin » ou « la Moire », aux vv. 121 et 143, et les adjectifs ὀκύμορος (*ôkumoros*), « au destin rapide », au v. 141, et κακόποτμος (*kakopotmos*), « à la destinée funeste », au v. 138, qui sont tous deux composés à partir de noms du destin, μόρος (*moros*) et πότμος (*potmos*). Il faut enfin signaler l'emploi du verbe τυγχάνω (*tunchanô*), au v. 144, qui appartient à la famille de τύχη (*tuché*), le nom de la Fortune. La concentration de ces termes porteurs du sème du destin s'accroît significativement au moment du geste fatidique d'Althée qui jette au feu le tison enchanté lié à la vie de son fils.

<sup>57</sup> Cf. par exemple les derniers mots de Cassandre après sa lamentation sur sa mort à venir chez Eschyle, *Agamemnon*, 1327-1330 : Ἴὼ βρότεια πράγματα· εὐτυχοῦντα μὲν / σικῆτις ἂν πρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχοῖ, / βολαῖς ὑγρώσσω σπόγγος ὄλεσεν γραφήν. / Καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτιρῶ πολὺ. « Pauvres entreprises mortelles ! Quand elles réussissent, elles sont comparables à une

les propos tenus par Ulysse au début de l'*Ajax* de Sophocle. Le prologue de cette pièce contient une scène comparable à celle de l'ode V en ce qu'elles font toutes deux intervenir un public interne : Ulysse assiste à la folie d'Ajax orchestrée par Athéna de la même façon qu'Héraclès écoute le récit de Méléagre, et tous deux occupent au sein même de l'œuvre le rôle d'un premier spectateur ou d'un premier auditeur. Dans le prologue d'*Ajax*, l'émotion exprimée par Ulysse est presque identique à celle d'Héraclès. Elle est désignée par le terme ἐποικτίρω (*epoiktirō*), un composé du verbe employé par Bacchylide, οἰκτίρω (*oiktirō*), et elle se présente dans un contexte assez similaire, celui de la contemplation du malheur d'un autre héros qui mène à l'expression de l'οἴκτος (*oiktos*). En voyant la folie d'Ajax et la situation pitoyable qui est la sienne, Ulysse est ému et exprime lui aussi son apitoiement en l'associant à une réflexion plus générale :

Et pourtant, j'ai pitié de lui, le malheureux, bien qu'il soit mon ennemi, car il est sous le joug d'une funeste fatalité ; et ce n'est pas tant son sort que le mien que je considère. Oui, je le vois, nous ne sommes rien que des fantômes, nous tous qui vivons, rien qu'une ombre fugace !<sup>58</sup>

Les deux héros paraissent donc ressentir la même émotion, et l'associent à un même constat universel : les hommes sont tous soumis à une semblable fatalité. Cependant, chez le personnage de Sophocle, on remarque le même mouvement que chez les héros homériques : le sentiment qu'il ressent est justifié par sa conscience d'une similarité de destin qui unit tous les hommes, lui compris. La précision « et ce n'est pas tant son sort que le mien que je considère » apporte une explication de l'émotion exprimée par Ulysse et introduit une étape supplémentaire par rapport à la scène de Bacchylide ; elle confirme que l'émotion d'Ulysse est un sentiment de pitié, marqué par une lamentation qui porte certes sur un autre, mais aussi et avant tout sur soi, le passage de l'un à l'autre étant permis par l'étape de la généralisation.

C'est donc ce mouvement de retour sur soi qui manque à Héraclès dans notre ode. Cette absence peut s'expliquer par une supériorité de ce héros, le seul à éprouver une compassion véritablement altruiste, et passer pour une manifestation du caractère impavide du demi-dieu, qui, comme le présente-

ombre ; quand elles échouent, elles s'effacent d'un coup d'éponge humide. Et j'ai bien plus pitié des secondes que des premières ».

<sup>58</sup> *Ajax*, 121-126 : Ἐποικτίρω δέ νιν / δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ, / ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῆ, / οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν. / Ὅρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ', ὅσοιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν.

ront les Tragiques quelques décennies plus tard, refuse de se lamenter sur son propre sort, et choisit l'action plutôt que la plainte.

Toutefois, les nombreuses représentations, au théâtre comme chez Homère, d'une pitié qui implique un retour sur soi semblent indiquer que l'émotion d'Héraclès est incomplète, qu'il lui manque un dernier mouvement réflexif, alors que la rencontre orchestrée par Bacchylide ménage la possibilité de ce retour en offrant à Héraclès, en la personne de Méléagre, un double de lui-même. En effet, un mouvement de retour comparable à celui opéré par Ulysse à la vue d'Ajax serait d'autant plus indiqué dans le cas d'Héraclès que le destin qui l'attend est, de fait, remarquablement similaire à celui que lui raconte Méléagre : tous deux mourront de la main d'une femme de la même famille, et d'une mort violente liée au feu. Dans la suite du mythe, en effet, Déjanire, la sœur de Méléagre devenue l'épouse d'Héraclès, offrira à son époux, sous le coup de la jalousie, un vêtement empoisonné, ce qui le conduira à se jeter dans les flammes d'un bûcher pour échapper à la douleur. L'ode V de Bacchylide attire justement l'attention de son auditoire sur cet épisode tragique à venir, puisqu'il interrompt son récit enchâssé au moment précis où le nom de Déjanire est donné. Bacchylide s'appuie alors sur la connaissance que le public a déjà de l'histoire d'Héraclès et de Déjanire, qui semble avoir été très représentée dès l'époque archaïque<sup>59</sup> et qu'il évoque dans son court dithyrambe II<sup>60</sup>, qui, pour B. Gentili « semble être la nécessaire suite du poème V »<sup>61</sup>.

Bacchylide ne représente pas véritablement, à travers les larmes d'Héraclès, une émotion inédite dans la littérature grecque ; l'innovation qu'il met en œuvre ne concerne pas la conception de l'*οἶκτος* (*oiktos*) – qui se présente toujours comme une émotion impliquant un retour sur soi –, mais uniquement sa représentation. Le mouvement émotionnel d'Héraclès demeure inachevé : prenant d'abord la forme de ce qui apparaît comme un pur sentiment de sympathie, il quitte cette simplicité première pour englober dans son objet l'ensemble des

<sup>59</sup> De nombreux documents iconographiques représentent l'enlèvement de Déjanire, et quelques-uns montrent Déjanire et la tunique empoisonnée. Cf Boardman, Palagia, Woodford 1988 ; Diez de Velasco 1992 et 1993 ; Volkammer 1986.

<sup>60</sup> Les difficultés de datation du dithyrambe II empêchent de savoir s'il a été écrit avant ou après l'ode V, mais les échos entre les deux poèmes permettent de supposer un mythe de la mort d'Héraclès déjà bien connu en 476, auquel Bacchylide peut se référer à plusieurs reprises de manière plus ou moins allusive, si on accepte du moins l'hypothèse selon laquelle le dithyrambe II est plus ancien que les *Trachiniennes* et ne puiserait pas son inspiration dans cette pièce. De fait, nous nous rangeons, dans le débat sur la datation du dithyrambe par rapport à la pièce de Sophocle, aux arguments défendant l'antériorité de Bacchylide avancés par B. Gentili (Gentili 1958) et repris par E. Carawan (Carawan 2000, pp. 189-237).

<sup>61</sup> Gentili 1958, p. 49 : « sembra essere quasi la necessaria continuazione del carme quinto ».

mortels, mais n'accomplit jamais la dernière étape de la pitié grecque, l'étape réflexive. Or Bacchylide, en offrant comme objet de ses larmes le personnage de Méléagre, réussit le tour de force de faire pleurer Héraclès sur son propre destin sans qu'il le sache.

### **L'ironie tragique : quand l'émotion de l'auditoire complète celle du héros**

En ayant recours à l'implicite et en faisant appel aux connaissances de son auditoire, Bacchylide crée un contraste entre ce que peut comprendre un auditeur averti et ce qui apparaît à son personnage. Ce faisant, il exacerbe l'écart entre les deux formes que prend l'émotion d'Héraclès selon le point de vue qui la prend en considération : larmes de sympathie versées sur le malheur d'un autre, ou de pitié pour celui qui comprend que le héros, croyant pleurer sur le récit de Méléagre, pleure sans le savoir sur son propre destin. Le poète donne de surcroît à cette émotion une importance dramatique : c'est elle qui conduit le héros, désireux de reconforter l'âme du défunt, à demander la main de la femme qui le tuera. Bacchylide investit ainsi l'émotion inachevée d'Héraclès d'une forme d'aveuglement qu'il rend sensible par des effets d'ironie tragique, dont l'un des premiers se place dans la bouche du héros lui-même. En effet, Héraclès, impressionné par la splendeur du guerrier qui lui fait face, s'exclame :

Qui, parmi les éternels ou les mortels, a élevé un pareil héritier ? Quel fut son pays ? Et qui l'a tué ? Héra au beau corsage pourrait bien envoyer ce meurtrier contre ma propre tête.<sup>62</sup>

Or ce qu'Héraclès ignore, mais que Méléagre ne tardera pas à lui apprendre, c'est que la femme qui l'a « élevé », qui l'a « nourri » (c'est le sens premier de *θρέψεν*, *threpsen*), est aussi celle qui l'a « tué » (*ἔκτανεν*, *ektanen*), c'est-à-dire sa mère, Althée, et qu'en outre Héraclès mourra d'une main toute semblable, celle de la fille d'Althée, Déjanire<sup>63</sup>.

Par ailleurs, Bacchylide prend soin d'accentuer, dans son récit de l'épisode mythologique, les ressemblances et les points de contact entre les deux héros. Pour ce faire, il tisse un réseau de jeux lexicaux à l'attention de son auditoire,

<sup>62</sup> Vv. 86-91 : Τίς ἀθανάτων / ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος / θρέψεν ἐν ποίᾳ χθονί; / Τίς δ' ἔκτανεν; ἢ τάχα καλλίζωνος Ἥ/ρα κείνον ἐφ' ἀμετέρᾳ / πέμψει κεφαλῆ.

<sup>63</sup> Cf. García Romero 2012, p. 83.

qui ne peut qu'accentuer l'écart entre ce que ressentent et comprennent Héraclès et le public. Le récit, empreint d'ironie tragique, donne à l'auditoire les moyens d'achever le mouvement incomplet de l'émotion d'Héraclès par un retour sur soi.

Une première similitude soulignée par le poète est celle qui unit les adversaires des deux héros. Tous deux sont poursuivis par la colère vengeresse d'une déesse, Héra dans un cas, Artémis dans l'autre, irritée contre leur père – Zeus ou Oïnée. En outre, il est aisé de rapprocher le sanglier de Calydon, envoyé par Artémis, du sanglier furieux du mont Érymanthe qu'Héraclès doit combattre à l'occasion de l'un de ses travaux. Cette ressemblance spécifique est toutefois atténuée par les verbes que choisit Bacchylide pour décrire les ravages du sanglier, ἐπικείρω (*epikeirô*, « raser »)<sup>64</sup> et σφάζω (*sphazô*, « égorger »)<sup>65</sup>, qui l'apparentent davantage à un guerrier qu'à une bête féroce<sup>66</sup>, d'autant qu'il est combattu non par un héros solitaire, comme le sanglier d'Érymanthe, mais par une armée entière<sup>67</sup>. En outre, le verbe σφάζω (*sphazô*) est généralement employé pour désigner l'action du sacrifice, en particulier lorsqu'il a comme ici pour complément le substantif μῆλα (*mêla*), « le bétail »<sup>68</sup>. L'emploi décalé de ce verbe à propos du sanglier fait donc sinistrement écho à l'oubli du sacrifice qui a attiré sur Oïnée la colère d'Artémis, et présente le monstre comme l'instrument de la vengeance terrible de la déesse : il « sacrifie » des victimes animales, mais également humaines<sup>69</sup>. Instrument d'une vengeance divine, guerrier épique et monstre sanguinaire, le sanglier adversaire

<sup>64</sup> V. 108. Il s'agit d'un composé rarement employé du verbe κείρω (*keirô*), « raser », qui n'est attesté avec un sujet animé qu'en une seule occurrence avant Bacchylide : chez Homère (*Iliade*, XVI.394), où il s'applique au héros Patrocle fendant les rangs ennemis.

<sup>65</sup> V. 109. Le terme, parfois appliqué à des bêtes sauvages, en général des loups chez Homère, est impropre à décrire l'action opérée par les défenses d'un sanglier.

<sup>66</sup> En faisant du sanglier un guerrier épique, Bacchylide joue avec le modèle homérique : Homère compare souvent les guerriers de ses poèmes à des bêtes féroces, sangliers ou lions (cf. *Iliade*, V.782-783, formule reprise en VII.256-257 ; IX.324-325 ; XVII.20-21 ; XVII.725-731) ; sur le rôle des comparaisons des héros à des animaux sauvages, cf. Schnapp-Gourbeillon 1981, pp. 39-40 à propos du lion : « Symbole héroïque par excellence, il est indispensable au fonctionnement du récit. Il est peu de scènes de violence qui ne soient illustrées par une comparaison avec le lion, ravisseur de troupeaux ou prédateur occasionnel d'animaux sauvages ». Le comparant homérique devient ici le comparé, et *vice versa*.

<sup>67</sup> M. Lefkowitz souligne l'indistinction qui caractérise les actions des guerriers qui combattent le sanglier dans le récit de Méléagre : le héros ne s'y détache pas particulièrement, contrairement au Méléagre du récit de Phénix au chant IX de l'*Iliade*. Pour elle, cette indistinction participe d'un travail général qui vise, dans le récit de Méléagre, à minimiser le contrôle du héros sur ses actes. Cf. Lefkowitz 1969, pp. 45-96.

<sup>68</sup> Voir notamment *Iliade*, IX.466-467 ; *Odyssée*, I.91-92 ; IV.319-320 ; IX.45-46, etc.

<sup>69</sup> Vv. 109-110 : Σφάζε τε μῆλα, βροτῶν / θ' ὅστις εἰσάνταν μόλοι. « Il égorgeait les moutons, et tous les mortels qui se portaient sur sa route ».

de Méléagre présente, grâce aux jeux lexicaux de Bacchylide, une multiplicité de visages qui n'est pas sans rappeler la diversité des combats d'Héraclès, affrontant toute sorte de monstres et de guerriers extraordinaires pour apaiser la colère d'Héra.

Cette première ressemblance demeure accessible à Héraclès, qui pourrait faire le rapprochement entre le monstre vaincu par l'armée de Méléagre et ceux qu'il affronte lui-même dans le cadre de ses travaux ; mais Bacchylide la double d'échos qui relèvent plus proprement de l'ironie tragique, dans la mesure où ils associent des éléments du récit de Méléagre au destin à venir d'Héraclès, que seul un auditeur averti peut connaître. Il ne s'agit que d'allusions, puisque Bacchylide ne mentionne à aucun moment la mort à venir du héros de manière directe ni n'explique la proximité qui existe entre sa fin tragique et celle de Méléagre, mais elles sont significatives.

Un des exemples les plus marquants de cette ironie tragique relève d'un jeu sur les sonorités : Bacchylide, en faisant entendre intentionnellement la syllabe [dai] tout au long du récit de Méléagre, rapproche de manière implicite la mort par le feu des deux personnages<sup>70</sup>. Cette répétition d'un son qui est associé à plusieurs sèmes différents permet de faire apparaître par allusion des thèmes clés qui mettent en relief le destin commun des deux héros :

1. Le terme δαίμων (*daimôn*) qui signifie ici « le sort, le destin » se trouve à deux reprises dans le récit (v. 113 et v. 135). Bien qu'il n'ait pas un sens entièrement négatif, il renforce l'idée que la mort de Méléagre est un coup du destin ; l'omniprésence de ce motif peut aussi faire signe vers le sort tragique d'Héraclès.

2. Le terme δαίς (*daïs*) est un mot rare signifiant « le combat », et qui donne l'adjectif δαίφρων (*daiφrôn*) : « courageux, vaillant ». Ce terme habituellement laudatif est employé deux fois par Méléagre, appliqué d'une part à Artémis (v. 122), d'autre part à Althée (v. 137), les deux figures féminines malveillantes du récit. Le rapprochement entre les deux femmes est renforcé par la position de l'adjectif, qui est placé à la fin du deuxième vers de la strophe et de l'antistrophe qui se répondent. Le terme prend donc ici une coloration menaçante, puisqu'il caractérise les deux responsables de la mort de Méléagre.

3. Il existe un deuxième substantif δαίς (*daïs*), homonyme du terme précédent, et qui signifie « la torche, le flambeau ». Il se rattache au verbe δαίω (*daiô*) signifiant « brûler ». Ainsi, bien que ces deux termes ne soient pas employés dans l'ode par Bacchylide, il est probable que la répétition de la sonorité [dai]

<sup>70</sup> A. P. Burnett met en avant la récurrence de ce qu'elle appelle « the key sound [dai-] » (Burnett 1985, p. 144).

ait permis de faire surgir dans l'esprit de l'auditoire le sème du feu, élément central dans la mort des deux héros.

Deux autres passages qui font entendre le son [dai] peuvent étayer cette hypothèse. Le premier se trouve au v. 140 : l'adjectif δαιδαλέας (*daidaleas*), « ouvragé », qualifie le coffret dans lequel est rangé le tison auquel la vie de Méléagre est attachée. Si le sème du feu n'est pas présent dans ce terme, sa position, séparée de son substantif qui apparaît au vers suivant, le rapproche syntagmatiquement du verbe καίε (*kaie*, de καίω, *kaiô* : « brûler ») qui ouvre le v. 140. L'auditeur, qui attend après le verbe son complément d'objet, entend donc d'abord les deux premières syllabes [daida], très proches du mot δαίδα (*daïda*) qui est l'accusatif singulier de δαίς (*daiis*). Cette illusion auditive créée par l'ordre des mots vient renforcer la prégnance de la sonorité [dai] et de son association avec le motif du feu<sup>71</sup>. Le second exemple est plus hypothétique, et se trouve au v. 124. Il s'agit non d'un mot comportant la syllabe [dai] mais de la formule δ'αἴθωνος (*d'aithônos*), formée de l'adjectif au génitif singulier αἴθων (*aithôn*) précédé de la particule δέ (*de*) élidée. Or αἴθων (*aithôn*) dérive du verbe αἴθω (*aithô*) – un synonyme de δαίω (*daiô*) – et signifie « qui est en feu, embrasé » ou « étincelant ». La juxtaposition des deux mots, renforcée par l'élision de δέ (*de*) et surtout par sa situation au sein d'une seule phrase métrique, sans césure ni respiration, permet de faire entendre une fois de plus au public le son [dai] ; son apparition est d'autant plus frappante ici qu'il est associé à un autre terme qui comporte le sème du feu, et peut évoquer par ses sonorités le verbe δαίω (*daiô*).

Cette sonorité ne se contente pas d'évoquer le combat ou le feu et, à travers eux, la mort de Méléagre avec plus d'intensité : tous ces termes en [dai] annoncent aussi le nom de Déjanire, Δαϊάνειρα (*Daianeira*), dont le sens propre en est réactivé. Δαϊάνειρα (*Daianeira*), c'est en effet celle qui brûle (δαίω, *daiô*) son époux (ἀνήρ, *anêr*)<sup>72</sup>. Et de fait, la mort d'Héraclès, tourmenté par la tunique empoisonnée, offerte par Déjanire, qui enflamme et consume ses chairs

<sup>71</sup> La sonorité [dai] se retrouve encore au v. 145 dans le terme Δαϊπύλου (*Daipulou*), nom propre donné au père de l'ennemi que Méléagre s'apprête à dépouiller lorsque la mort le frappe. Le choix de ce nom semble confirmer le caractère conscient de la répétition de cette sonorité. En effet, A. P. Burnett remarque que ce nom n'apparaît pas dans la tradition mythologique avant Bacchylide. C'est pourquoi elle propose d'y voir une invention du poète : elle parle en effet de « perfectly gratuitous name given to Meleager's victim's father ». Cf. Burnett 1985, p. 144.

<sup>72</sup> Le nom de Méléagre aussi est d'ailleurs signifiant dans ce mythe : le héros est par son nom même voué à être la victime d'Artémis chasserresse (ἀγροτέρα, *agrotéra*) puisque celui-ci veut dire « malheureux » (μέλας, *mélas*) à la « chasse » (ἀγρα, *ágra*). Dès les poèmes homériques, le jeu sur l'étymologie permet de motiver le nom d'un personnage en créant des liens avec ses attributs mythologiques. Saisir les allusions disséminées par le poète fait partie du plaisir de l'auditeur, qui

au point qu'il exigera qu'on lui dresse un bûcher funéraire où il se jettera vivant, est associée au feu encore plus fortement que celle de Méléagre<sup>73</sup>. Ainsi, tout ce réseau de termes comportant la sonorité [dai] et associés à des sèmes effrayants (violence, feu, destruction) prépare l'apparition saisissante du nom de la future meurtrière d'Héraclès, qui survient à la fin de la scène, et qu'un public averti, connaissant la suite du mythe, peut certainement anticiper.

De plus, ces échos associent le nom de Déjanire aux deux autres figures féminines, responsables de la mort de Méléagre, auxquelles était accolé l'adjectif δαίφρων (*daíphrôn*). Cette association sonore est en outre soutenue, plus visiblement, par un rappel verbal qui repose sur le verbe λείπω (*leipô*), « laisser, abandonner ». En effet, le terme n'apparaît que deux fois dans l'ode, la première lorsque Méléagre raconte sa mort, « abandonnant ma radieuse jeunesse »<sup>74</sup>, la seconde, quelques vers plus loin, en réponse à la question d'Héraclès : « j'ai abandonné dans ma demeure Déjanire à la nuque pâle »<sup>75</sup>. Cette reprise, en liant le nom de Déjanire au moment de la mort de son frère, contribue elle aussi à conférer à la jeune femme une aura funeste.

Enfin, Bacchylide s'appuie sur des effets de double sens pour faire entendre à son auditoire la mort d'Héraclès sans la lui raconter. L'emploi de l'adjectif θελξιμβροτος (*thelximbrotos*)<sup>76</sup> en est un exemple. Selon F. García Romero, ce terme – qui est peut-être une innovation de Bacchylide – est porteur d'une grande ambiguïté<sup>77</sup>. Le verbe θέλω (*thelgô*) signifie en premier lieu « charmer par des enchantements magiques » mais il est souvent employé en mauvaise part dans le sens de « fasciner, séduire, tromper »<sup>78</sup>, notamment pour évoquer le funeste attrait qu'exerce l'amour sur les mortels<sup>79</sup>. La formule Κύπριδος θελξιμβρότου (*Kupridos thelximbrotou*) peut ainsi être entendue simplement comme « Cypri qui enchante les mortels », mais lorsqu'on connaît la fin tragique d'Héraclès, on tend plutôt à comprendre « Cypri qui trompe les mortels

est de cette manière pleinement impliqué dans le processus de compréhension de l'œuvre. À ce propos, voir Sluiter 2015, pp. 896-922.

<sup>73</sup> Cette version du mythe qui fait de la mort de Méléagre une mort par le feu est absente du récit de Phénix au chant IV de l'*Iliade* et semble donc délibérément choisie par Bacchylide pour évoquer la mort à venir d'Héraclès.

<sup>74</sup> V. 154 : Ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.

<sup>75</sup> V. 172 : Λίπον χλωραύχενα / ἐν δόμασι Δαΐανει-/ραν.

<sup>76</sup> V. 175. Il est forgé à partir du verbe θέλω (*thelgô*) et de l'adjectif βροτός (*brotos*) « mortel ».

<sup>77</sup> F. García Romero 2012, pp. 78-79.

<sup>78</sup> LSJ, s.v. « θέλω ».

<sup>79</sup> Cf. Sophocle, *Trachiniennes*, 352-355 : Τῆς κόρης / ταύτης ἕκατι κείνος Εὐρυτόν θ' ἔλοι / τὴν θ' ὑψίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμιάσαι τάδε. « C'est pour cette jeune fille [Iole] qu'il [Héraclès] s'est emparé d'Eurytos et d'Oïkhalia aux hautes tours, c'est Éros, et nul autre dieu, qui l'a envoûté et poussé à entreprendre cette guerre ».

par ses enchantements ». En ce sens, cet adjectif pourrait même évoquer plus directement le personnage de Déjanire, car au début du V<sup>e</sup> siècle, la version la plus répandue de la mort d'Héraclès présente une Déjanire qui crée elle-même un philtre pour ensorceler ou tuer son époux<sup>80</sup>. L'ambiguïté qui pèse sur le personnage, coupable ou innocent selon les versions du mythe, se retrouve dans le dithyrambe II : la jeune femme y est présentée tantôt comme la victime d'un ἄμαχος δαίμων (*amachos daimôn*), une divinité invincible<sup>81</sup>, et comme inconsciente de son futur<sup>82</sup>, deux caractéristiques qui la rapprochent de Méléagre et d'Héraclès et en font un personnage tragique, aveugle face à son destin ; tantôt, à l'inverse, comme rongée par la jalousie<sup>83</sup>, ce qui l'associe plutôt à des femmes criminelles telles qu'Althée et Médée, comme l'affirment M. E. Antoniono et O. Cesca<sup>84</sup>. Pour l'auditoire, qui connaît probablement les deux variantes de l'histoire de Déjanire, l'apparition de l'adjectif θελξιμβροτος (*thelximbrotos*), ambigu et lourd de sens, peut rappeler cette dualité du personnage, et accuser encore le contraste entre la Déjanire de l'ode V, présentée comme une vierge innocente, et l'empoisonneuse jalouse qu'elle devient dans la suite du mythe. Elle s'inscrit à double titre dans le sillage des héros de l'ode V : en tant que troisième victime de la fatalité, après son frère et son époux, et en tant que femme qui use de la magie sous le coup de la colère, comme sa mère brûlant le tison.

### L'émotion, source d'une parole efficace et puissante

Par le recours à l'ironie tragique, Bacchylide manifeste sa volonté de façonner la réception de son ode. Il mène ainsi son auditeur à constater d'abord la puissance des propos de Méléagre, qui dépassent la signification que le locuteur

<sup>80</sup> Cf. Gentili 1958, pp. 46-48 et Carawan 2000, pp. 189-237.

<sup>81</sup> *Dithyrambes*, II.23. L'adjectif signifie littéralement « contre laquelle on ne peut lutter ». E. Carawan propose d'identifier cette divinité sans visage à la déesse Cypris mentionnée dans l'ode V, cf. Carawan 2000, p. 199, n. 30.

<sup>82</sup> Le vêtement que lui a offert Nessos est mentionné sous la périphrase δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων « voile obscur des événements à venir » qui fait allusion à l'ignorance dans laquelle se trouve Déjanire quant aux conséquences de ses actes.

<sup>83</sup> *Dithyrambes*, II.31 : φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπόλεσεν, « la puissante jalousie la mena à sa perte ».

<sup>84</sup> M. E. Antoniono et O. Cesca caractérisent la Déjanire mise en scène dans le dithyrambe comme « una donna forte nelle sue azioni e decisioni, spregiudicata, pronta a tutto per vendicare l'onta subita; un personaggio molto più vicino alla Medea euripidea che alla bella vergine che ci eravamo immaginati [...] nell'Epinicio V », cf. Antoniono, Cesca 2011, pp. 328-329. La comparaison de Déjanire et Médée semble remonter à la haute Antiquité : B. Gentili et E. Carawan font notamment référence à un poème de Créophyle de Samos, *La prise d'Échalie*, datant du VII<sup>e</sup> siècle, dont un fragment mentionne Médée, peut-être pour faire un parallèle avec Déjanire.

entend leur donner, et à mesurer, plus largement, le pouvoir de la parole du poète. Grâce à la mise en abyme, Méléagre se voit en effet conférer le statut d'un aède, qui semble inspiré par une divinité, et porteur d'une vérité qui le dépasse. Avant Bacchylide, le poète de l'*Odyssee* s'amusait déjà à changer momentanément ses personnages en aèdes<sup>85</sup> ; le fait en soi n'a donc rien d'extraordinaire. Méléagre se rapproche toutefois davantage de l'aède que les personnages homériques en ce qu'il est déjà mort lorsqu'il raconte son histoire : il est donc capable d'embrasser dans son récit la totalité de son existence, de comprendre le rôle qu'y ont joué les divinités et le destin, et de prétendre par voie de conséquence à l'omniscience qui est d'ordinaire, grâce à l'intervention des Muses, l'apanage des seuls véritables aèdes. L'auditeur est donc d'abord frappé par la grandeur de la parole, qui suscite une admiration mêlée de crainte, car la vérité qu'elle présente est terrible à entendre.

En faisant d'Héraclès une figure d'auditeur interne de l'ode, Bacchylide inscrit la réception de la parole puissante de Méléagre au sein même du poème. À travers sa réaction, Bacchylide peut amplifier la force pathétique de son histoire, car Héraclès enclenche la contamination des larmes qui, depuis le récit de Méléagre, doivent se propager jusqu'à l'auditoire du poème. Mais outre ce premier rôle de passeur d'émotion, il occupe également celui d'un contre-exemple pour l'auditeur, car il ne mesure pas toute la portée des mots qui lui sont adressés. Il oppose en effet les paroles de lamentation aux paroles suivies d'action<sup>86</sup>, et ce faisant il se trompe, car toutes deux sont les effets de l'οἶκτος (*oiktos*) né du récit de l'aède Méléagre. Faute d'avoir saisi la véritable nature et les implications de l'émotion ressentie à l'écoute de ce récit, Héraclès précipite sa perte, en demandant la main de Déjanire pour compenser le destin malheureux de son frère.

L'émotion que Bacchylide cherche à susciter chez l'auditeur présente deux versants : elle épouse en partie l'émotion de compassion profonde que l'auditeur interne de l'ode, Héraclès, éprouve, mais elle se double d'un sentiment de pitié dirigé vers Héraclès lui-même, à cause de son aveuglement tragique. Cette émotion seconde est avant tout d'ordre intellectuel, puisqu'elle naît du déchiffrement des doubles sens cultivés par le texte et de l'ironie tragique dont ils sont porteurs<sup>87</sup>. Elle permet aux auditeurs de percevoir les similitudes entre

<sup>85</sup> M. Woronoff relève le grand nombre de figures de l'*Odyssee* qui assument temporairement ce rôle, parmi lesquelles la plus remarquable est celle d'Ulysse, contant longuement ses aventures devant la cour d'Alcinoos. Cf. Woronoff 1992, pp. 28-32.

<sup>86</sup> Vv. 162-164 : Ἀλλ' οὐ γάρ τις ἐστὶν / πρᾶξις τάδε μυρομένοις, / χρῆ κείνο λέγειν ὅ τι καὶ μέλλει τελεῖν. « Mais allons, à quoi bon se lamenter ainsi ? Il ne faut parler que pour agir ensuite ».

<sup>87</sup> On pourrait croire qu'une émotion qui passe par un processus cognitif complexe est moins

les destins des deux héros, et de passer de l'un à l'autre, comme deux objets de leur pitié. Ils accomplissent ainsi le mouvement de retour au destin individuel d'Héraclès – étape manquante dans son propre acte de compassion, qui le menait directement à l'action. Mais le public est aussi invité, par le spectacle de l'erreur d'Héraclès, à effectuer un retour sur sa propre situation, et à craindre pour sa vie, tout autant soumise aux coups du destin. Bacchylide conjugue donc chez l'auditeur la pitié avec la crainte de ce qui peut lui arriver, émotions très fréquemment associées, en particulier dans la tragédie<sup>88</sup>, pour le rendre plus perméable à la leçon de l'ode<sup>89</sup>.

Ainsi, en montrant un premier personnage au destin déjà clos, et un second qui scelle le sien, le poète invite son public à méditer sur le sort implacable des mortels. Cette impression est renforcée par la comparaison avec les épiniées III et XI, qui fait apparaître la conclusion de notre ode comme particulièrement sombre. Contrairement aux deux autres odes, où une divinité bienveillante intervient pour aider les mortels, le recours auprès d'Artémis échoue dans l'ode V<sup>90</sup>. Tout laisse ainsi entendre l'irréversibilité du destin, thème avec lequel Méléagre ouvre son récit<sup>91</sup>. Ces deux mortels qui défient la mort, l'un par un tison qui le rend immortel, l'autre en revenant vivant des enfers, ne pourront pas, en définitive, lui échapper.

Cette morale pessimiste est suggérée par le désamorçage constant du registre épique, qui s'annonce dès le discours-cadre de l'ode. De fait, la maxime qui effectue la transition entre cadre et récit enchâssé opère un retournement : « bienheureux l'homme à qui la divinité accorde sa part de succès, un sort enviable et une vie d'abondance ; car nul, parmi les mortels, ne peut connaître un bonheur absolu »<sup>92</sup>. Ce brusque revirement de la fortune, peu fréquent dans

puissante que l'émotion immédiate d'Héraclès, mais ce serait négliger tout un pan de la réflexion antique sur les émotions, qui se distinguent des réactions animales par leur dimension intellectuelle. Cf. Konstan 2000, pp. 616-630.

<sup>88</sup> Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1385b.13-16 : la pitié naît notamment du spectacle d'un mal « qu'on doit s'attendre à subir soi-même ».

<sup>89</sup> Bacchylide suscite ainsi dans cette scène, par le récit de Méléagre doublé de la réaction d'Héraclès qui scelle son destin, les deux émotions qu'Aristote théoriserait plus tard dans la *Poétique* comme des composantes essentielles de la tragédie.

<sup>90</sup> Oinée ne parvient pas à apaiser la colère d'Artémis malgré ses nombreux efforts (vv. 100-104), alors que Crésus et Proetos reçoivent tous les deux l'aide des dieux.

<sup>91</sup> Vv. 94-96 : Χαλεπὸν / θεῶν παρατρέψαι νόον / ἄνδρεςσιν ἐπιχθονίους. « Il n'est pas facile, pour les hommes mortels, de détourner le dessein des dieux ».

<sup>92</sup> Vv. 50-55 : Ὀλβιος ὅστις θεὸς / μοῖράν τε καλῶν ἔπορευ / σύν τ' ἐπιζήλω τύχῃ / ἀφνεὸν βιοτῶν διάγειν / οὐ γάρ τις ἐπιχθονίων / πάντα γ' εὐδαίμων ἔφω. Cette *gnômê* constitue un motif classique ; on la retrouve par exemple chez Hérodote, qui illustre les infidélités jalouses de la fortune à travers

l'épopée, est en revanche un motif essentiel de la tragédie, où il est souvent associé par ailleurs au sentiment de pitié<sup>93</sup>.

De même, alors qu'Héraclès est introduit comme le héros épique par excellence<sup>94</sup>, il n'accomplit rien, sinon s'armer contre une ombre<sup>95</sup>, pleurer et signer sa perte<sup>96</sup>, et ses actions sont marquées du sceau de l'aveuglement. On prend ainsi à la fin du récit enchâssé la pleine mesure de l'ironie contenue dans le verbe qui marque la découverte des enfers par Héraclès : ἔδᾶη (*edaë*), au v. 64, aoriste du verbe défectif \*δάω (*daô*), qui signifie « apprendre, découvrir », désigne chez Homère le savoir accumulé par le héros épique dans sa quête<sup>97</sup>. Ce verbe exprime ici la découverte de la condition mortelle de l'homme, avec une note ironique, puisque Héraclès n'apprend finalement guère de l'exemple de Méléagre. Au contraire, il propose à Méléagre un modèle de comportement épique, où larmes et paroles annoncent une action glorieuse. Mais il se fourvoie : dans la tragédie, les pleurs sont le signe que toute action est devenue vaine. Il semble être un héros épique égaré dans le monde de la tragédie, régi par la loi du destin.

Dans ce monde tragique, les dieux paraissent occuper une place secondaire face à la destinée inexorable<sup>98</sup> : ils conservent leur toute-puissance sur l'humanité, mais n'interviennent pas en personne dans le cours de la vie humaine. Dans le récit enchâssé, le châtement divin passe toujours par un élément médiateur : par le sanglier, par la mère de Méléagre, par Déjanire enfin. Le lien entre les dieux et les hommes, qui permet de changer le destin des mortels dans

le mythe de l'anneau de Polycrate (III.40-43), et à travers le discours tenu à Crésus par Solon, qui se refuse à juger quiconque heureux avant sa mort (I.32).

<sup>93</sup> On trouve très fréquemment ce motif chez Sophocle, par exemple : *Philoctète*, 502-506 ; *Ajax*, 121-133. La notion de catastrophe a été théorisée par Aristote sous le nom de *peripeteia*, « coup de théâtre » : Aristote, *Poétique*, 1452a.22-25. Cf. Judet de La Combe 2012, pp. 642-652.

<sup>94</sup> Il est qualifié par de multiples épithètes homériques : v. 56 : ἑρειψιπύλαν (*ereipsipulan*), « destructeur de remparts » ; v. 57 : ἄνδρ' ἀνίκητον (*andr' anikaton*), « guerrier invincible » ; v. 58 : ἔρνος Διός (*ermos Dios*), « rejeton de Zeus » ; v. 71 : θαυμαστός ἦρως (*thaumastos hérôs*), « l'admirable héros ». Cf. Gazis 2018, p. 290.

<sup>95</sup> Vv. 71-76. L'action épique du héros armant son arc d'une flèche (pour les parallèles homériques, voir Cairns 2010, pp. 229-230) se transforme ainsi en geste effrayé et dérisoire : οὐ τοι δέος, « il n'y a pas lieu d'avoir peur », le rassure Méléagre (v. 84).

<sup>96</sup> Méléagre connaît la même évolution : lui aussi est présenté dans une armure étincelante, avec de nombreuses épithètes appliquées, dans *l'Iliade*, à Héraclès ou Achille : la tonalité épique de la scène topique où le héros s'empare de la dépouille de Klymenos est désamorcée par l'évocation de ses souffrances. Cf. notamment Gentili 1958, pp. 45-46 et Gazis 2018, p. 301.

<sup>97</sup> Cf. Cairns 2010, pp. 228-229.

<sup>98</sup> Ainsi, les *gnômai* ne nomment un dieu qu'une seule fois : Arès (v. 130). Pour le reste, elles évoquent une divinité collective ou sans visage, qui de ce fait se confond avec la destinée. Cf. vv. 50, 95, 135, 193.

les épinicies III et XI, passe à l'arrière-plan face à un sort irrévocable<sup>99</sup>. Dès lors, les personnages semblent sceller leur destin eux-mêmes, par leurs seules erreurs. Héraclès, en voulant honorer le défunt qui l'a ému, signe par ce geste son arrêt de mort. Déjanire, sur le nom de laquelle se clôt brusquement le récit, est le lien qui unit leurs deux destinées : fille d'Althée, elle sera pour Héraclès ce que fut sa mère pour Méléagre<sup>100</sup>. On peut voir un écho de cette prépondérance de l'humanité dans le discours-cadre, qui s'ouvre, de façon exceptionnelle, sur une invocation à Hiéron – plutôt qu'à une divinité –, accordant ainsi le dispositif énonciatif de l'ode à son propos sur la condition mortelle<sup>101</sup>.

L'émotion suscitée par l'ironie tragique et la compréhension de la fatalité qui pèse sur Héraclès pourraient véhiculer une leçon d'humilité face à la fragilité de la condition humaine. La comparaison avec l'ode III peut d'ailleurs le laisser penser : le cas de Crésus permet de réfléchir sur le bon usage de la richesse et réaffirme l'importance de la piété envers les dieux. Le mythe de Proétos met également en scène des mortels punis pour avoir oublié la modestie qui leur sied. L'épinicie, au-delà de la célébration, veille au salut du vainqueur en prévenant celui-ci contre le risque d'oublier sa condition humaine. Dans notre ode, les morts de Méléagre et d'Héraclès sont précisément des conséquences de leurs exploits : l'un tue le sanglier, ce qui le conduit au meurtre de ses oncles, et l'autre parvient à descendre aux enfers et à en revenir vivant, ce qui entraîne son mariage fatal avec Déjanire. Cette épinicie pointe donc le danger de la victoire, dans un procédé d'enchâssement adressé avant tout à Hiéron. La visée du poète pourrait donc être non seulement de célébrer le succès du vainqueur mais aussi de veiller à ce que sa victoire soit correctement célébrée et ne se retourne pas contre lui, en lui rappelant que, bien que vainqueur, il reste homme.

### Conclusion

La figure du vainqueur par excellence qu'incarne Héraclès est transformée

<sup>99</sup> M. Lefkowitz remarque que les divinités sont beaucoup plus présentes dans les deux dernières strophes de l'ode, qui opèrent le retour au discours-cadre, que dans tout le reste du poème. Cf. Lefkowitz 1969, pp. 87-88.

<sup>100</sup> Le thème de la responsabilité humaine face au destin rapproche également cette ode de la tragédie. Cf. de Romilly 1998, p. 4 : « L'homme qui va vers son destin en est toujours très largement responsable et c'est en quoi précisément son sort est tragique ».

<sup>101</sup> Chez Bacchylide, les adresses traditionnelles ont pour cibles des divinités (odes I, III, IX, XII, XIVB) ou des abstractions personnifiées (odes II, VII, X, XI). Cf. Cairns 2010, p. 216. On constate également qu'une telle apostrophe est tout aussi inexistante chez Pindare.

par Bacchylide en emblème de la condition humaine : d'abord parce que les larmes du héros manifestent sa conscience aiguë de l'impuissance des mortels face aux revirements du sort ; mais surtout parce qu'il s'émeut du destin d'un inconnu sans se douter qu'il pleure sur lui-même. La leçon proposée à l'auditeur est ainsi à double fond, car elle porte moins sur ce que voit le demi-dieu en arrivant aux enfers, que sur ce qu'il ne voit pas : l'annonce d'une fin tout aussi malheureuse. L'épiniécie incite donc à l'humilité, en réaffirmant des vérités essentielles dans des *gnômai* dotées d'une grande puissance de persuasion : celle de l'émotion contagieuse d'Héraclès et de Méléagre.

Les échos tissés entre discours-cadre et récit enchâssé permettent de lier étroitement l'émotion du public à celle du personnage. Celles-ci ne sont toutefois pas identiques : l'émotion du public comporte une dimension réflexive qui fait défaut au sentiment de pitié ressenti par Héraclès. L'auditeur se retrouve ainsi dans la position du spectateur qui observe le héros tragique provoquer lui-même sa perte à son insu. Terreur devant le destin implacable, pitié pour le héros : Bacchylide nous transporte en plein spectacle tragique, un *Héraclès pleurant* d'autant plus suggestif qu'il n'est ici qu'esquissé.

### Bibliographie

- ANTONIONO M. E., CESCO O. 2011, *Sangue che uccide. Il committente, il pubblico e il poeta nell'Epiniécie V di Bacchilide*, « Annali Online Lettere - Ferrara » I-II, pp. 319-341.
- ARNOULD D. 1990, *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris.
- BOARDMAN J., PALAGIA O., WOODFORD S. 1988, *Herakles*, « Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) » IV, 1.
- BOUVIER D. 2011, *Du frisson (phrikê) d'horreur au frisson poétique : interprétation de quelques émotions entre larmes chaudes et sueurs froides chez Platon et Homère*, « Mètis » IX, pp. 15-35.
- BRIAND M. 2005, *Questions de cohérence et de cohésion dans la poésie mélique grecque archaïque : la transition entre discours d'actualité et récit mythique*, in A. JAUBERT (éd.) *Cohésion et cohérence, études de linguistique textuelle*, Lyon.
- BURNETT A. P. 1985, *The Art of Bacchylides*, Cambridge (MA).
- CAIRNS D. L. 2010, *Bacchylides. Five Epiniécian Odes (3, 5, 9, 11, 13)*, traduction de D. L. Cairns et J. G. Howie, édition et commentaire de D. L. Cairns, Cambridge.
- CARAWAN E. 2000, *Deianira's Guilt*, « TAPhA » CXXX, pp. 189-237.
- DE ROMILLY J. 1998, *La prévision et la surprise dans la tragédie grecque*, in J. LECLANT, J. JOUANNA, *Le Théâtre grec antique : la tragédie. Actes du 8<sup>ème</sup> colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997*, Paris, pp. 1-9.
- DIEZ DE VELASCO F. 1992 et 1993, *Nessos*, « LIMC » VI, 1 et 2.
- ERBSE H. 1988, *Scholía Graeca in Homeri Iliadem (uetera scholía)*, Berlin, V.
- FAIRBANKS A. 1897, *Attitudes of Worship in Greece*, « The Biblical World » IX, II, pp. 98-111.
- GALEOTTI PAPI D. 1987, *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, « The American Journal of Philology » CVIII, I, pp. 27-40.

- GARCÍA ROMERO F. 2012, *Ironía trágica en Baquilides*, « Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos » XXII, pp. 73-90.
- GAZIS G. A. 2018, *Voices of the dead : underworld narratives in Bacchylides' Ode 5 and Odyssey 11*, « Trends in Classics » X, II, pp. 285-305.
- GENTILI B. 1958, *Bacchilide. Studi*, Urbino.
- GIUSEPPE M. (a cura di) 2015, *Bacchilide. Odi et frammenti*, Milan.
- HEATH M. 1988, *Receiving the κῶμος : The Context and Performance of Epinician*, « AJP » CIX, pp. 180-195.
- IRIGOIN J. (éd.) 1993, *Bacchylide. Dithyrambes, Epinicies, Fragments*, traduit par L. Bardollet et J. Duchemin, Paris.
- JUDET DE LA COMBE P. 2012, *Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques)*, « Critique » DCCLXXXIII-DCCLXXXIV, VIII, pp. 642-652.
- KENYON F. G. 1897, *The poems of Bacchylides, from a papyrus in the British Museum*, Londres.
- KONSTAN D. 2000, *La pitié comme émotion chez Aristote*, « Revue des Études Grecques » CXIII, II, pp. 616-630.
- LEFKOWITZ M. 1969, *Bacchylides' Ode 5: imitation and originality*, « Harvard Studies in Classical Philology » LXXIII, pp. 45-96.
- LEFKOWITZ M. 1988, *Who sang Pindar's Victory Odes?*, « AJP » CIX, pp. 1-11.
- MAEHLER H. 1982, *Die Lieder des Bacchylides*, Leiden, I.
- MONSACRÉ H. 1984, *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris.
- SCHNAPP-GOURBEILLON A. 1981, *Lions, héros, masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris.
- SLUITER I. 2015, *Ancient Etymology: a Tool for thinking*, in F. MONTANARI, S. MATTHAIOS, A. RENGAKOS (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, II, pp. 896-922.
- STERN J. 1967, *The structure of Bacchylides' Ode 17*, « Revue belge de Philologie et d'histoire » XXXV, I, pp. 40-47.
- VAN WEES H. 1998, *A brief history of tears. Gender differentiation in archaic Greece*, in L. FOXHALL, J. SALMON (eds.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London & New York, pp. 10-53.
- VOLKOMMER R. 1986, *Deianeira*, « LIMC » III, 1.
- WAERN I. 1985, *Der weinende Held*, « Eranos. Acta Philologica Suecana » LXXXIII, pp. 223-229.
- WORONOFF M. 1992, *La gloire de l'aède*, « Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité » CDLX, II, pp. 19-32.