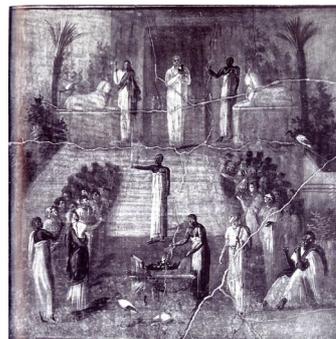




**Clytemnestre**, aidé de son amant, assassine **Agamemnon** à son retour de la Guerre de Troie. Terre cuite, 630 av. J.C. environ, Héraklion Musée archéologique (*Source* : P. Christou, K. Papastamatis, *Dieux et héros – La Mythologie grecque – La Guerre de Troie et l’Odyssée*, Firenze, Bonechi, 1999, p. 108.

Buste d’**Agrippine la Jeune** (Agripina Minor), 15-59 apr. J.C. Elle fut assassinée sur ordre de Néron. Marbre, Villa Emerita Augusta (Merida), Espagne. (*Source* : fr.wiki.pedia.org/wiki/Agrippinela-Jeune)



Basse-Époque (715-332 av. notre ère), bronze de 27 cm de haut, représentant la déesse **Isis** (en copte *Ise, Isi* ; translittération de la graphie hiéroglyphique : *3s.t, As-t*, devenue couramment *Aset*) en train de donner du lait maternel à l’**Enfant divin Horus**. La déesse **Isis** allaitant est le prototype de la même image de la **Vierge Marie** et l’**Enfant Jésus**, image de la Mère et l’Enfant, en cette action rituelique d’allaitement, abondante dans le reste de l’Afrique noire, quasi introuvable dans les civilisations mésopotamiennes et méditerranéennes (grecque, phénicienne, judaïque, romaine, ibérique, etc.). Le berceau culturel et anthropologique de l’iconographie Mère et enfant est l’Afrique noire, depuis l’Égypte des Pharaons.

**Scène de culte isiaque, au temple d’Isis à Pompéi** : le grand prêtre est entouré par deux prêtres, un Noir et un Blanc, jouant du sistrum. Au milieu de la scène, un prêtre noir dirige rituellement les chants et prières de l’assistance. Un autre prêtre brûle l’encens, au pied du sanctuaire.

Noirs africains, Blancs (Grecs et Romains), hommes et femmes, célèbrent la **Divine Mère d’Horus, Isis**. Le grand prêtre tient des deux mains la cruche sacrée contenant la sainte eau du Nil : “*A chaque bénédiction du soir et du matin, le grand prêtre montrait au peuple l’Hydria, la sainte cruche, et l’offrait en adoration*” **Gérard de Nerval, Isis**, 1854).

*Source* : **Catalogue de l’Exposition Vom Euphrat zum Nil**, Berne, 28 avril 15 septembre 1985., n° 23, p. 49.

*Source* : **Carlo Ludovico Ragghianti, Pittori di Pompei**, Milan, Edizioni del Milione, 1963, illustr., n°73. Naples, *Musée national*.

Cf. T. Obenga, *La déesse Isis et son odyssée en Europe occidentale*, ANKH n°17, 208, p. 119.

Cf. T. Obenga, *La déesse Isis et son odyssée en Europe occidentale*, ANKH n°17, 208, p. 105.

# □ Isis, Clytemnestre, Agrippine et le droit de la mère. Matriarcat et tragédie de l'Antiquité à *Britannicus* de Jean Racine

Abdoulaye SYLLA

**Résumé :** *Je reprends et poursuis ici l'étude des liens entre le matriarcat et la tragédie, faite par Cheikh Anta Diop dans L'unité culturelle de l'Afrique noire en 1959, en apportant des preuves matérielles de l'origine égyptienne du genre. Mon hypothèse, que je vérifie avec la pièce Britannicus, est celle-ci. L'invasion doriennne substitue une société plus frustrée à celle qu'elle détruit et produit une anomie endémique et une retribalisation, distinctives du sociotope égéen. La situation des femmes devient infernale. Seule recours, la religion d'Osiris et d'Isis, dernier bastion de leurs droits dans toute l'Hellade. S'appuyant sur elle, les femmes mènent de nombreuses révoltes qui sont noyées dans le sang. Crime qui va développer un profond sentiment de culpabilité chez les mâles. La tragédie, création esthétique et culturelle du sociotope égéen, sort précisément de ce culte, tant dans la forme que dans le fond, et vise, par une réparation symbolique des multiples crimes misogynes, à l'acceptation du fait accompli phallocratique.*

**Summary:** *Isis, Clytemnestra, Agrippina and the Law of Motherhood: Matriarchy and Tragedy From Antiquity to Jean Racine's Britannicus.* The author revisits and extends an analysis of relationships between matriarchy and tragedy initiated by Cheikh Anta Diop in L'Unité culturelle de l'Afrique noire in 1959, by advancing material evidence of the Egyptian origin of the genre. His hypothesis, based on an examination of Jean Racine's play Britannicus, is as follows: The Dorian invasion overran a sophisticated society, replacing it with a less refined one, a retribalized community mired in the endemic anomie of the Aegean social environment at that time. With women relegated to an infernal condition, their only recourse became the religion of Osiris and Isis, the last safeguards of women's rights in all of Greece. Inspired by it, women sparked numerous revolts, all drowned in blood. In time, the criminal suppression of women engendered a deep-seated guilt among men. Such was the matrix of Tragedy, an aesthetic and religious creation of Aegean society both in form and substance. Its aim was acquiescence in male domination as a fact of life, eased through symbolic compensation for a multitude of crimes against womanhood.

## 1. Introduction

**Atrée** tue, assaisonne et sert ses neveux leur père parce que celui-ci a séduit sa femme. **Andromaque** doit choisir entre la fidélité conjugale et l'amour maternel. **Agamemnon** sacrifie sa fille à sa gloire ; **Clytemnestre** venge **Iphigénie** en l'assassinant. **Déjanire** cause la mort d'**Héraclès**. **Œdipe** épouse sa mère dont il a des enfants. **Médée** folle de jalousie tue sa progéniture. **Antigone** seule contre tous. Partout et toujours dans la tragédie, la femme. La tragédie antique pose fondamentalement la question de la place, du rôle de la femme dans la société. La femme face aux dieux, la femme face à la *Cité*, la femme face au

pouvoir, la femme face à l'homme, la femme face à son corps. Et même la naissance du dieu de la tragédie, **Dionysos**, interroge sur l'attribut féminin intrinsèque, la maternité !

**Jean Racine**, tragédien classique le plus fidèle aux Anciens, renoue dans son théâtre avec ce problème crucial. **Britannicus**, sa pièce préférée<sup>1</sup>, empruntée à l'historien **Tacite**, résonne des échos de toutes les contradictions, de toutes les ambiguïtés et esquives des réponses esquissées par le genre tragique depuis **Eschyle**.

La puissante figure d'**Agrippine** campée au centre de la pièce, cristallise en elle les diverses facettes de cette lutte de la femme indo-européenne pour l'égalité juridique avec l'homme. Une analyse politique de son personnage nous plonge dans un vortex critique qui conjoint **Britannicus** à l'**Orestie** et oblige à reprendre à nouveaux frais l'étude de **Bachofen** sur le droit de la mère.

Si les réponses que donne la tragédie sont sibyllines, c'est que se pose la question de l'adéquation du cadre critique imposé. Selon **Bachofen**, **Morgan**, **Engels**, **Lévy-Bruhl** et l'anthropologie occidentale, le passage du matriarcat au patriarcat est universel et définitif.

Suivant **Renan** et son "miracle grec" de la **Prière sur l'Acropole**, **Jean-Pierre Vernant** tient la tragédie pour un genre littéraire original avec des caractéristiques irréductiblement grecques. « *Le problème des origines est donc, dit-il, en un certain sens, un faux problème.*<sup>2</sup> » Les faits paraissent rebelles à ces diktats. Et l'occulté, toujours fait retour.

Pourquoi le matriarcat peut-il être une grille de lecture de **Britannicus** ? Comment se fait-il qu'une question sociale définitivement réglée à la fin du siècle de **Périclès** resurgit en plein siècle d'**Auguste**, voire sous **Louis XIV** ? Que cache la tragédie ? Et paradoxalement, que révèle-t-elle ?

Le problème féminin ne trouvant pas de réponses satisfaisantes dans les limites indiquées, il faut aller outre, élargir la scène de l'analyse. Cette étude se veut donc une approche transversale diffractant dans la critique littéraire « *une anthropologie sensible autant à l'épaisseur symbolique qu'aux fonctions sociales des manifestations de culture*<sup>3</sup> » et une compréhension diachronique des formes poétiques.

« *Qu'Osiris ne fasse qu'un avec Dionysos, qui pourrait le savoir mieux que toi, Cléa, toi la supérieure des Thyades de Delphes, qui fus consacrée par tes père et mère aux rites osiriens ?* »<sup>4</sup> Pour **Plutarque**, le dieu de la tragédie n'est nul autre qu'**Osiris** l'Égyptien. C'est donc des bords du Nil qu'il faut entamer notre enquête. À travers les parousies de **Dionysos**, nous exhumerons l'essence du genre tragique.

Mais avec **Osiris**, il y a **Isis**, la femme primordiale. C'est elle l'actrice principale du mythe de la royauté que l'action d'**Agrippine** paraît rééditer. En suivant **Isis** dans la vallée du texte, son périple nous mènera de **Waset** à **Paris**, en passant par **Athènes** et **Rome**, différentes scènes où se sont jouées d'épiques batailles de la femme pour sa liberté.

<sup>1</sup> Cf. la seconde préface à *Britannicus*.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 1986, p. 13.

<sup>3</sup> Claude Calame dans un entretien avec Béranger Boulay in [www.vox-poetica.org/entretiens/intCalame2007.html](http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCalame2007.html)

<sup>4</sup> Dédicace de *Sur Isis et Osiris* cité par Martin Bernal, *Black Athena II*, PUF, Paris, 1999, p. 155.

## 2. L'essence sociale, anthropologique et historique de la tragédie

La Grèce n'a pas inventé la tragédie. Elle l'a reçue de l'Égypte avec d'autres faits de civilisation telle la viticulture, la ville, le droit, etc. C'est à la fin du XXe siècle avant notre ère qu'**Osiris**, en la personne du pharaon conquérant **Sen-Ouasret I<sup>er</sup>**, apporta pour la première fois, venant de la Troade par la Thrace<sup>5</sup>, ces éléments de culture dans les Cyclades. Il semble que l'état frustré des populations ne permit pas d'acclimater tous ces apports. Ainsi, dans la littérature, on ne garda que quelques rudiments des genres du mythe et de l'épopée<sup>6</sup>.

Cinq siècles plus tard, le dieu civilisateur récidive, incarné par le pharaon **Amen-Hotep III**. Cette fois, la fondation de temples à Eleusis, Mycènes, Athènes, entre autres, rend possible la sédentarisation du dieu. Mais un temple n'est pas qu'un bâtiment, c'est une institution religieuse, avec son culte, ces rites, son personnel et sa théologie. Et la religion d'**Osiris**, c'est la religion d'**Isis** qui y est d'ailleurs plus présente. D'où la prépondérance des femmes. Dans l'ombre d'**Osiris-Dionysos**, il faut toujours voir **Isis**. Un genre littéraire n'étant pas qu'un système esthétique mais également un fait socioculturel, c'est dans les mystères des enfants de **Geb** et dans le sociotope helladique qu'il faut lire l'historicité et la socialité de la tragédie.

### 2.1. Dionysos, ses fidèles et la tragédie

Tout lettré occidental qui étudie sans prévention la culture africaine ne peut manquer d'être saisi par de profondes similitudes qu'il découvre entre la Grèce antique et l'Afrique. Souvent, gêné par la finesse des analogies, on détourne le regard. Au terme de son essai *La dialectique du Verbe chez les Bambara*, voici ce que conclut **Dominique Zahan** :

*« L'exploration poussée de cet apanage du verbe permettrait sans aucun doute de garder un contact plus intime avec l'homme<sup>7</sup> (...) et de saisir ses manifestations dans leur spécificité même. Elle pourrait conduire, en outre, à des comparaisons prudentes, et pourtant certainement fructueuses, entre le monde soudanais et les civilisations antiques méditerranéennes. Certains éléments de nos propres investigations nous permettent d'établir, par exemple, d'ores et déjà, divers rapports entre la culture bambara et ce que nous connaissons de la Grèce du IIIe siècle avant notre ère, concernant en particulier la philosophie stoïcienne. Le mode d'argumentation de ces Soudanais ressemble étrangement à celui en vogue chez les scholarques de la période dénommée hellénistique. Les principes fondamentaux de la morale bambara offrent en outre des similitudes frappantes avec ceux que prônèrent les fondateurs du stoïcisme et les Cyniques. »*(**Zahan**, 1963 : 168)

Malgré la prudence demandée, **Zahan** juge légitime et fécond de tels rapprochements. Nous irons plus loin en soutenant que, dans biens des cas, seule une connaissance de la

<sup>5</sup> C'est la raison pour laquelle une certaine tradition donne la Thrace comme origine de Dionysos.

<sup>6</sup> Aux dires d'E. Greslou, ce même phénomène d'inadéquation s'est également produit à Rome au temps de Scipion. Voir l'introduction de *Tragédies de L. A. Sénèque*, traduction nouvelle par E. Greslou, Panckoucke, Paris, 1834.

<sup>7</sup> Dominique Zahan est Chef de la Section de l'Immigration auprès de l'Office du Niger de 1948 à 1958, c'est dans ce cadre qu'il étudie les Bambara. Il est en quelque sorte un anthropologue-ethnologue colonial officiel.

culture africaine permettra de clarifier des points confus dans la société grecque ancienne. C'est ce que nous allons nous atteler à faire pour la tragédie.

Que **Dionysos** soit **Osiris** est un fait qui n'est pas dû à la seule conviction d'**Hérodote**, de son contradicteur Plutarque et d'autres auteurs antiques, victimes d'une épidémie d'*interpretatio Graeca*. Les preuves abondent, et nous n'en donneront ici que trois pour asseoir notre propos.

Nous avons, concernant **Osiris** et **Dionysos**, ce que **Aboubacry Moussa Lam** a appelé, pour une étude mythologique ou sociologique, "*le fait singulier*"<sup>8</sup>. Il s'agit de la rencontre dans deux cultures d'un mytheme ou d'un *sociologème* tellement fin, de quasi calque, que le hasard ne peut être évoqué. Il faut alors conclure à l'identité et à l'emprunt par l'une des cultures.

**Osiris** et **Dionysos** sont, dans la mythologie mondiale, les seuls dieux à avoir été sacrifiés, démembrés, consommés et qui sont ressuscités pour le salut des hommes. Le motif de l'émiettement est ici central. D'autres dieux qui sont des avatars de l'un ou de l'autre, n'ont pas retenu cet élément. Ainsi, Jésus n'a pas été morcelé ; le *Nommo sémi* non plus ne fut ni découpé ni mangé<sup>9</sup>. Comme l'a analysé **Cheikh Anta Diop**, le motif de l'ingurgitation fait appel au vitalisme africain. Il s'agit de s'incorporer la force vitale (ici l'énergie divine). Ainsi, nous lisons dans la pyramide d'Ounas : « *Bois ceci, c'est le propre sang d'Osiris ; mange ceci, c'est le propre corps d'Osiris* ». Comme on le voit, ce fait singulier établit l'identité d'**Osiris** et de **Dionysos**.

La seconde preuve est l'attribut vestimentaire en peau de panthère. Venu du fond des âges, sans doute de la préhistoire, nous trouvons la première représentation de cet habit sur la palette de Narmer, 3400 ans avant notre ère. Présent depuis ce temps et en usage dans maints royaumes du continent, il est foncièrement un pilier de l'anthropologie africaine. Si bien que **Hartwig Altenmüller** qui lui a consacré une étude propose de le tenir pour "*un important signe panafricain*"<sup>10</sup>. Tenue à la fois sacerdotale et officielle, il fut d'abord un attribut princier revêtu en qualité de fils aîné du pharaon et de grand prêtre **Sem**, chef du culte funéraire. Ainsi, que ce soit en tant que haut fonctionnaire ou que ce soit en tant que prêtre **Sem**, le prince qui arbore le costume en peau de panthère est assimilé à **Horus**. En fait, **Horus** n'est que le second titulaire de ce symbole qu'il reçoit par héritage. On l'oublie souvent mais le fils aîné du roi des Égyptiens c'est **Osiris** fils de **Geb**, de même qu'il est le premier des *Khentamentiou*. Ainsi mis en perspective, il devient naturel que **Dionysos** se pare de ce vêtement exotique. L'explication convenue donnant la panthère pour l'animal symbolique du dieu échoue. Puisqu'il faut précisément tuer l'animal pour obtenir la peau. Ce qui ne saurait être en raison du tabou qui alors le protégerait.

Cette peau, et l'habit qu'il devient, est donc le symbole même, et non l'animal. Chaque fois qu'elle apparaît dans le contexte attique, elle réfère à **Dionysos** et/ou à la tragédie, son culte. C'est ainsi qu'on la voit, lui servant de manteau, pattes avants entrecroisées sur la

<sup>8</sup> Aboubacry Moussa Lam, "L'étude de l'appartenance de l'Égypte au monde négro-africain : instruments d'analyse et méthodologie", *ANKH* n°1, 1992, pp.33-36.

<sup>9</sup> Aboubacry Moussa Lam, *Les chemins du Nil*, Présence Africaine/Khepera, Paris, 1997.

<sup>10</sup> Hartwig Altenmüller, "La peau de panthère en Égypte ancienne et en Afrique", *ANKH* n°17, 2008, p. 84.

poitrine, peinte sur une amphore du Ve siècle avant notre ère actuellement exposé au *Staatliche Antikensammlungen* de Munich<sup>11</sup>.

La seconde occurrence de cet habit que nous voulons évoquer ici est significative pour notre propos. On y voit **Dionysos** en tenue d'apparat, tenant une grande coupe, accueillir deux ménades qui lui offrent du gibier en sacrifice. L'une d'elles exhibe par-dessus sa robe, une peau de panthère qui lui descend au genou. L'intérêt de cette scène, c'est le contraste des couleurs. Face aux deux ménades blanches se détache un **Dionysos** aux chairs noires<sup>12</sup>.

Dans un dernier exemple, sur un vase du *musée de Syracuse*, la peau sert de couvre-siège à **Philoctète** dans sa *grotte de Lemnos*. Dans ce cas, bien que ce sujet ne soit pas le seul privilège de la tragédie, la présence sur l'autre face du vase d'une ménade et de deux satyres, oblige à placer le récipient sous l'égide du fils de **Sémélé**.

Une troisième preuve peut également être avancée dans l'objet anthropologique qu'est le masque tragique. Contrairement à ce qui est communément admis, le masque dionysien n'a pas pour fonction de "représenter" un personnage de la fiction tragique. Comme le masque religieux africain, il sert à manifester et à cacher. Le *Prosopon* est le lieu de l'évidence du divin ; par sa simple présence, il atteste de la manifestation de **Dionysos** dont la puissance – on dirait le *Nyama* en Afrique – irradie alentours, dans le *hic et nunc* de la cérémonie. En même temps qu'il dévoile le caché, c'est-à-dire le divin, il masque l'évidence, l'identité physique et social de l'officiant en qui le dieu s'incarne. Le prêtre porteur de masque n'est personne en particulier, c'est une abstraction civique qui se tient aux confins de l'humain et du divin. À l'origine, seul un tout petit groupe d'initiés aide le porteur du masque à s'habiller. Dès lors, ce que figure le masque n'est pas le plus important, on est en présence d'une esthétique abstraite, tout figuratif qu'il soit – on serait même tenté de dire surtout lorsqu'il paraîtra le plus figuratif possible –. A ce niveau, nous voulons donner l'exemple du masque *Zahouli* de la Côte d'Ivoire, qui, bien que porté par un homme, figure une jeune fille dont la beauté insoutenable tourne à l'abstraction<sup>13</sup>. Le masque de **Dionysos** est un masque africain.

D'autres couches peuvent être évoquées pour parfaire l'analogie. Par exemple, comme **Osiris**, **Dionysos** est une clef du passage dans l'au-delà.

L'unanimité durant l'antiquité à identifier **Dionysos** à **Osiris** repose donc sur des raisons probantes. Le dieu de la tragédie est donc bel et bien étranger en Grèce, au sens où l'on entend habituellement ce mot. On ne peut ainsi suivre **Marcel Détienn**e dans ses gloses. D'autant plus que ce n'est pas en jouant sur les diverses acceptions du terme *xénos*, passant de l'une à l'autre, tenant l'une pour l'autre, et les complexifiant avec ceux du vocable barbare qu'on peut régler objectivement cette question :

« *Qu'il marche en souriant ou qu'il bondisse irrité, Dionysos se présente toujours sous le masque de l'étranger. Il est le dieu qui vient du dehors ; il arrive d'un Ailleurs. (...) [Son masque, le xoanon] est une forme qui propose une énigme, une effigie à déchiffrer, une puissance inconnue à identifier. Il y a en elle quelque chose de divin, mais un divin autre*

<sup>11</sup> Cette image sert de couverture à l'essai de Marcel Détienn, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1998.

<sup>12</sup> L'image se trouve dans Cheikh Anta Diop, *L'Antiquité africaine par l'image*, Présence Africaine, Paris, 1976, p. 137.

<sup>13</sup> Lire sur ce point les analyses de Claude Calame dans *Masques d'autorité*.

que celui partagé des dieux helléniques<sup>14</sup>. Autre, en tant qu'il y a sur cette face de l'étrange et de l'étranger, selon le double sens de *xénos*. Celui d'étranger, d'abord : qui ne désigne pas le non-grec, le barbare au parler inintelligible mais le citoyen d'une communauté voisine<sup>15</sup>. Le *xénos* est produit par la distance qui sépare deux cités : dans leurs sacrifices, dans leurs assemblées, dans leurs tribunaux. Pour être appelé *xénos*, un étranger doit donc appartenir au monde hellénique, idéalement constitué par l'ensemble des hommes qui ont « même sang, même langue, sanctuaires et sacrifices communs ». (Détienne, 1998 : 18-19)

Nous sommes véritablement en présence d'une prouesse de casuistique par laquelle l'on peut être concomitamment d'ailleurs et d'ici, et *xénos* désigner celui qui est à la fois exclu et partie prenante de "nos sacrifices". Toute la seconde partie de ce commentaire est une violence faite à la philologie et à la sémantique. C'est le type même de raisonnement qui ajoute plus de ténèbres que de clarté au savoir... Mais poursuivons :

« Depuis la découverte du mycénien, nous n'avons plus aucun doute sur la grécité de Dionysos, mais les Grecs de tous temps n'en n'ont jamais eu<sup>16</sup>. Nulle part Dionysos n'est qualifié de dieu barbare. Même quand ses violences semblent l'exiler définitivement dans la barbarie. » (Détienne, 1998 : 20)

Quel sens devons-nous arrêter pour ce mot barbare, qui ne cesse de changer d'acceptions au fil du propos ? Celui d'étranger ou de cruauté ? Si c'est le premier sens cité, nous venons de montrer ce qu'il en est. Un hymne homérique dit précisément que **Zeus** a enfanté **Dionysos** sur le mont *Nysa*, « loin de la Phénicie, près des eaux de l'*Egyptos* ».

**Dionysos** étant étranger, comment se peut-il que son culte soit autochtone ? Cependant, si la tragédie vient d'Égyptiens, des traces devaient pouvoir s'y trouver. En effet, comme l'a établi Lam, lorsque la tradition orale est authentique, des éléments de preuve se trouvent au point de départ. Il nous faut à présent examiner les liens entre **Osiris**, **Isis** et la tragédie.

Comme nous l'avons dit, la tragédie n'est qu'un rite du culte rendu à **Dionysos**. Il ne s'agira pas dans cette quête de rechercher quelque chose d'identique à ce que nous, modernes, entendons par tragédie. C'est le lieu de rappeler un fait auquel l'on ne prête pas suffisamment attention dans nos études actuelles. Il n'y a pas en Grèce ancienne de solution de continuité entre l'épopée homérique, la poésie chorale, l'hymne, la tragédie et la comédie. Pas de cloison étanche qui puisse produire une monade autarcique appelée tragédie. À preuve le dithyrambe ! Dire cela n'est pas un prétexte pour ne pas mener la recherche, qui peut être fructueuse.

Si tout le monde reconnaît dans le culte rendu à **Osiris** en Égypte, l'existence de mystères extraits de ce qu'on nomme dans le mythe de ce dieu, la *Passion d'Osiris*, la plupart des analystes lui dénie le statut de dramaturgie. Ces représentations n'ont pas, disent-ils, rompu avec la religion, elles ont lieu dans l'enceinte même du temple, pour un public de prêtres, ne sont pas *senties comme théâtre*. Dans ce cas, tous les mystères médiévaux français doivent être exclus du théâtre. La tragédie grecque elle-même ne rompt pas avec la religion. Cependant toutes ces contestations deviennent caduques avec le papyrus du Moyen Empire découvert en 1895, actuellement propriété du *British Museum*, que présente **George Hart** :

<sup>14</sup> Il n'est donc pas possible d'être plus étranger !

<sup>15</sup> Étrangement, Détienne ne dit pas quelle est la "communauté voisine" dont Dionysos est le citoyen.

<sup>16</sup> Ce qui est inexact, en témoigne la citation de Plutarque que nous donnons supra. Ou bien devons-nous conclure que ni lui, ni Hérodote, ni même Homère ne sont Grecs ?

« Très élaboré dans sa forme, ce document consiste en un texte de cent trente-huit colonnes, complété, en bas, par une trentaine de vignettes. (...) La pièce est constituée de quarante-six scènes suivant un schéma précis : la première situe l'action ; la deuxième en donne une explication mythologique ; vient ensuite la conversation entre les dieux, le pharaon lui-même tenant le rôle d'Horus ; et, pour finir, les indications scéniques. (...) [L'] épisode concernant la perte de ses yeux [Horus] après l'attaque de Seth n'est pas mentionné. La scène suivante évoque le châtement du bétail qui a piétiné Osiris, dieu des céréales. (...) Le mystère met également en scène un combat burlesque entre Horus et Seth, avec Geb réclamant la cessation des hostilités.

*Un examen des attributs de la royauté nous révèle certains points du mythe jusqu'alors inexpliqués. Les deux sceptres du monarque représentent l'absorption par la personne royale de la force de son ennemi, Seth. (...) Le roi porte également un corselet rituel, le geni, symbole de la vitalité immortelle d'Osiris.* » (Hart, 1993, 70-72)

Ces lignes appellent deux types de commentaires. Aucune critique dramatique sérieuse, ni celle des doctes classiques, ni celle des théoriciens actuels, ne peut contester que nous soyons là devant une œuvre théâtrale, au sens moderne du terme. Elle est même plus achevée, dans l'écriture, que toutes les tragédies grecques. Le fait que cette pièce fut composée au XXe siècle avant notre ère, précisément pour la fête du "Heb sed" du pharaon **Sen-Ouasret I<sup>er</sup>** mentionné plus haut, laisse sans voix. Car enfin, tout est là : découpage en scène avec une volonté d'organisation rationnelle ("schéma précis"), présence d'une scène d'exposition, changement de décors en rapport avec l'intrigue de la pièce, adaptation du costume au rôle, souci de la mise en scène à travers les didascalies et les vignettes ! **Hart** a raison de parler d'un "document très élaboré". Ce qui est extraordinaire quand on sait qu'il s'agit ni plus ni moins que de la première œuvre théâtrale connue de l'humanité ! La preuve est donc faite de l'existence du théâtre en Égypte pharaonique. Cette pièce soulève aussi des remarques sur l'objectivité du travail des universitaires occidentaux (égyptologues et spécialistes de théâtre). Comment se peut-il que depuis plus d'un siècle que ce papyrus fut découvert, il n'en existe aucune édition ? Est-il possible que pas un érudit, ni critique ni historien de la littérature, ne se soit penché sur cette découverte<sup>17</sup>. Événement qui pourtant est loin d'être inhabituel, hormis le caractère révolutionnaire de celui-ci.

« La plus importante source [de transmission moderne] provient des papyrus, d'Égypte ou d'Herculanium, exceptionnellement de Grèce. (...) Un poète lyrique qui faisait partie du canon alexandrin, Bacchylide, et dont quasiment rien ne subsistait, offre depuis un siècle, grâce aux papyrus d'Égypte, un livre d'Épiniques et un autre de Dithyrambes, livre dont il n'existait aucun fragment ! (...) La Constitution d'Athènes d'Aristote est retrouvée à partir de 1891. » (Brunet, 1997 : 22)

Cette action éditoriale n'a sûrement pas été entreprise simplement pour ne pas, comme dit **Philippe Brunet** « remettre en question la continuité historique ». Car :

« Ces résurrections qui transforment brutalement la tradition changent la forme de la bibliothèque. Rétrospectivement, que penser d'un poète et musicien comme Timothée, dont les Perses ont été retrouvés dans des conditions analogues, et qui auront été absents de toute l'histoire littéraire moderne ? A l'intérieur même d'une œuvre connue et consacrée comme celle de Pindare, comment les découvertes papyrologiques, qui ont enrichis les Péans et les Dithyrambes, ne modifieraient-elles pas le regard que l'on peut porter sur cet auteur ? » (Brunet, 1997 : 22-23)

<sup>17</sup> Sans doute aucun d'eux n'a eu entre les mains l'ouvrage de Hart !

Tels sont précisément les enjeux de la question. On comprend dès lors l'injonction concernant les origines de la tragédie, malgré **Nietzsche**.

Ce qui lie également la tragédie à **Osiris** et à **Isis**, c'est le cérémonial même de la représentation tragique. Nos investigations nous amènent à postuler une identité entre la liturgie de ces dieux et la cérémonie tragique. À *Herculanum* et à *Pompéi*, l'éruption du Vésuve en 79 a paradoxalement bien conservé les deux temples d'**Isis** de ces villes. Colonnes, escaliers, salles d'initiation, autel sacrificiel, vases liturgiques, statuettes et surtout peintures murales sacrées sont en assez bon état. Diverses peintures sacrées représentent l'office. Sur l'une de l'*Iséum de Pompéi*, l'on peut voir, en partant du premier plan, au milieu de la salle, un petit laraire près duquel un prêtre brûle ce qu'on devine être de l'encens ; à sa gauche se trouvent deux flûtistes, l'un debout, et l'autre assis jouant ; au second plan, de part et d'autre de la salle, deux groupes de fidèles chantent sous la direction d'un prêtre (*hymnode*) se tenant au pied d'un escalier de sept marches, à équidistance des fidèles ; en haut de l'estrade, devant l'autel, se trouve l'officiant, encadré par deux prêtres (*pastophores*), chacun ayant à ses côtés, un sphinx coiffé de l'*uræus* ; on devine une porte derrière l'autel<sup>18</sup>. **Gérard de Nerval**, qui a visité le site en 1844, nous a laissé un compte rendu captivant :

« Je retrouverais le temple de la déesse égyptienne, située à l'extrémité de la ville, auprès du théâtre tragique<sup>19</sup>. (...) Le sanctuaire a la forme d'un petit temple carré, vouté, couvert en tuiles, et présente trois niches destinées aux images de la Trinité égyptienne. [Osiris-Isis-Horus<sup>20</sup>] (...) Deux autels placés au fond du sanctuaire portaient les tables isiaques ; sur la base de la principale statue de la déesse, placée au centre de la nef intérieure, on lisait sur la plinthe le nom du donateur, L. Gaecllius Phoebus. » (cité par **Théophile Obenga** in *ANKH*, n°17, p. 97.)

Tout concorde dans les deux rituels. Aussi bien au niveau de l'espace, des acteurs que de l'action, chaque élément de la tragédie a un correspondant presque identique dans le culte d'**Isis**. C'est cela que rappelait **Nietzsche** à juste titre :

« Cette tradition déclare, de la façon la plus formelle que la tragédie est sortie du chœur tragique, et n'était à son origine que chœur et rien que chœur ».

Chœur tragique qui s'apparente aux Pleureuses africaines dont le prototype est **Isis** et sa sœur **Nephtys** se lamentant autour de la dépouille d'**Osiris**. Ainsi, nous voyons sur la *skênè*, le grand prêtre devenir le protagoniste, c'est-à-dire **Dionysos** lui-même. Puisque la tragédie « avait pour unique objet les souffrances de Dionysos et que, pendant la plus longue période de son existence, le seul héros de la scène fut précisément Dionysos ».

En bas, à l'*orchestron*, au milieu duquel se trouve la *thymélè*, le prêtre *hymnode* se transforme de même en coryphée, et le groupe des fidèles assistant à l'office se mue en chœur tragique. D'où la variabilité du chœur qui est chaque fois formé de gens du cru. Même le joueur de flûte ne manque pas à l'appel. On peut ainsi expliquer l'alternance de parties chantées et de parties déclamées qui viennent des chants de la chorale et du prêche du prêtre.

<sup>18</sup> Quand on connaît le conservatisme des Africains, on peut gager que cette liturgie n'a pas fondamentalement changé depuis l'Ancien Empire égyptien.

<sup>19</sup> Que ce temple – le seul – soit contigu au théâtre ne nous paraît pas dû au hasard de l'urbanisme pompéien.

<sup>20</sup> C'est en fait Isis-Osiris-Horus, car Osiris est encadré par sa femme et son fils.

La question de **Claude Puzin** (*Pourquoi ce dieu-là plutôt qu'un autre ?* (Puzin, 2003 : 66)) devient, de la sorte, sans objet. Pas de culte de **Dionysos** pas de dithyrambe, et donc pas de tragédie ! Qu'Eschyle, que l'on tient pour le véritable père de la tragédie, soit natif d'Eleusis, centre de la religion d'Isis, est une pierre de plus à cet édifice !

Le lien entre **Osiris, Isis** et la tragédie ainsi manifestement établi, une question ne peut manquer de se poser. Si tel est le cas, pourquoi la tragédie n'a-t-elle fleuri qu'à Athènes et non sur les rives du Nil ? Parce qu'il lui fallait le *sociotope* égéen comme nous allons le montrer à présent.

## 2.2. L'enfer des femmes

Nous désignons par le lexème *sociotope*, un espace social déterminé, de dimension variable mais continue, non segmenté, à configuration très particulière, à la fois physique, institutionnelle, économique et religieuse, propre à l'existence d'un type spécifique de société. Matrice de phénomènes artistiques, le sociotope est, par conséquent, susceptible de servir d'outil de critique<sup>21</sup>. Le sociotope égéen est caractérisé par un émiettement spatial opposant des isolats autarciques, fondés sur des institutions patriarcales fortement hiérarchisées, dans lesquelles aucun statut n'est reconnu au groupe féminin. Il allie un mode de production esclavagiste à un individualisme orgueilleux qui nourrit, et est alimenté par un idéal viril de guerre et de conquête. Un polythéisme païen y marque le rapport au transcendant. Tel est le sociotope qui sera le terreau de la tragédie. Deux conséquences seront cruciales dans l'émergence du genre tragique : le crime permanent contre l'humanité féminine et l'anomie.

Déjà fort dégradée depuis l'époque des Pélasges, l'invasion dorienne dans l'Égée a achevé de dévasté la condition de la femme. Réduite au rang d'instrument de perpétuation de la lignée mâle, elle est à la merci de l'homme qui a droit de vie et de mort sur elle. Désormais plus strictement confinée dans le gynécée, elle ne peut en sortir de son propre chef sous peine de mort. La documentation fondée sur les données primaires et originales la montre de plus en plus dépouillée de tout droit. Elle est exclue de toute action dans la *Cité*, maintenue dans une minorité juridique perpétuelle, passant de l'autorité du père à celle du mari. Sa personne devenant un bien de transaction matrimoniale<sup>22</sup>.

« Revenons à la famille de Denys : l'un de ses fils épouse sa propre sœur consanguine ; un frère à lui épouse sa nièce ; celle-ci est ensuite épousée par son oncle maternel. (...) A Athènes, et sans doute dans une grande partie de la Grèce, on peut épouser sa sœur de père (mais non pas sa sœur de mère). On peut aussi épouser sa nièce : en particulier le mariage avec la fille du frère est non seulement admis, mais considéré avec une espèce de faveur, même à l'époque classique. Dans les données de la légende, il apparaît avec une fréquence significative. » (Gernet, 1968 : 234)

Sa situation est en tout point comparable à celle de l'esclave. Ainsi, comme les hilotes, elle peut être tuée impunément. Le sacrifice d'**Iphigénie** n'est inacceptable qu'aux yeux de sa

<sup>21</sup> C'est ainsi que nous avons révélé la société industrielle, urbaine et libérale en crise comme le sociotope du roman noir. Dans "Un cadavre encombrant : crime, politique et littérature dans *La Bête humaine* d'Émile Zola", à paraître.

<sup>22</sup> Une telle situation n'a pas existé en Égypte où la femme a, de tout temps, été juridiquement et socialement l'égal de l'homme.

mère, le droit de la Cité n'y trouve rien à redire, de même la morale publique. Des preuves archéologiques de tels faits ont pu être mises au jour.

« *Les recherches récentes en archéologie ont permis de découvrir en Eubée des cimetières datant du Xe siècle : la tombe d'un roi ou roitelet [!], incinéré et placé dans une urne funéraire, à côté des restes d'une femme et auprès de ses chevaux. Cet ensemble de rites bien différents de ceux que l'on trouve à l'époque mycénienne suggère des rapprochements étonnants avec les rites homériques d'incinération.* » (Brunet, 1997 : 14)

La femme de la tombe, comme les chevaux, a sûrement été sacrifiée pour accompagner le roi. Nous pouvons parier que les rapports de fouilles indiqueront une femme encore jeune, morte brutalement. Ces mœurs rugueuses sont le signe d'une régression culturelle qui frappe tous les domaines. Ce schéma correspond à celui auquel aboutit **Martin Bernal** :

« *En Grèce, la société bureaucratique des palais a été remplacée par une société tribale beaucoup plus primitive, et le redressement, aux IXe et VIIIe siècles, suivait à peu près le même principe que ce qui avait été établi en Phénicie aux XIe (...). Pour présenter la différence de façon symbolique, là où il y avait eu des palais, il y avait désormais des cités dominées par des temples, consacrés à des dieux qui incarnaient l'identité collective.* » (Bernal, 1999 : 113-114)

**Diop** nous rappelle qu'il est « impossible de surestimer le nombre de femmes condamnées effectivement à mort par le simple fait qu'elles étaient devenues des disciples de Dionysos ». (Diop, 1959 : 107). Telle est la situation, proprement tragique, de la femme dans maintes Cité-État de l'Hellade entre le XIIe et le IXe siècle avant notre ère.

Corollaire de l'atomisation étatique et du polythéisme en vigueur, l'absence d'une norme juridique unique, valable pour tous, dans le sociotope égéen, est le second ferment de la tragédie. La multiplicité dans chaque cité de la loi, ou plutôt des lois, transforme chaque cas en un rébus juridique. C'est ainsi que **Vernant** parle d'un univers social « déchiré par les contradictions, où aucune règle n'apparaît définitivement établie, où un dieu lutte contre un dieu, un droit contre un droit, où la justice, au cours même de l'action se déplace, tourne et se transforme en son contraire ». (Vernant et Vidal-Naquet, 1886 : 24). L'on est donc étonné de trouver sous la plume du même auteur cette phrase :

« *Aucune tragédie n'est en effet un débat juridique, pas plus que le droit ne comporte en lui-même rien de tragique.* »

Il nous semble, pour notre part, que pratiquement chaque pièce tragique est précisément un débat juridique. A-t-on le droit de coucher avec sa mère ? (**Œdipe-roi**) Peut-on tuer sa mère pour venger son père ? (**Orestie**) Une femme a-t-elle le droit de lever la main sur son mari ? (**Agamemnon**) L'homme peut-il imposer une rivale à son épouse ? (**Les Trachiniennes**). Dans toutes ces pièces, se découvre une forte dimension argumentative.

Pour **Diop, Eschyle** « était convaincu que tout acte humain posait un problème de droit, de justice ; aussi la tragédie devait-elle essentiellement traiter de la justice ». (Diop, 1959 : 18). Son théâtre fut le reflet de cette conviction.

En sus, il ne s'agit pas "du droit" qui ne serait "en rien tragique" mais de divers droits, hétérogènes en eux-mêmes et conflictuels dans leurs rapports. Ce que prouve amplement la tombe eubéenne évoquée plus haut. Tout autre est la situation en Égypte, où la **Maât**,

norme suprême, valable aussi bien pour les dieux que pour les humains, régit tous les rapports, tant immanents que transcendants.

« *La Maât est l'état juste de la nature et de la société tel que l'a fixé l'acte créateur, et, à partir de là, dans un cas ce qui est correct, exact, et dans l'autre le droit, l'ordre, la justice et la vérité. En toutes choses, petites et grandes, il faut conserver ou instituer cet état, en sorte que la Maât, tout d'abord donnée comme ordre bon, en vient à être le but et le devoir de l'action humaine.* » (Morenz, 1977 : 157)

La tragédie ne pouvait, de ce fait, pas naître, telle quelle, en Égypte.

Notre thèse est celle-ci. L'invasion doriennne substitue une société plus frustrée à celle qu'elle détruit et produit un état d'anomie endémique, conduisant à une retribalisation, dont rend compte certains aspects de la mythologie. La situation des femmes devient infernale du fait d'une inversion des valeurs sociales antérieures. La religion, et particulièrement celle d'**Osiris** et d'**Isis**, est le dernier bastion des droits de la femme. Ce culte connaît alors une ferveur nouvelle dans toute l'*Hellade*. S'appuyant sur celle-ci, les femmes mènent de nombreuses révoltes qui sont noyées dans le sang. Crime qui va développer un profond sentiment de culpabilité chez les mâles, consécutif à la cohabitation permanente entre bourreaux et victimes dans cet univers concentrationnaire qu'est la *Cité*. Incapable d'interdire ces divinités africaines, les nouveaux pouvoirs vont tenter de les diaboliser, et plus tard les récupérer. De là vont naître et les épisodes scabreux du mythe de **Dionysos** et la tragédie. Il s'agit ici, à notre avis, d'une stratégie de neutralisation en deux temps.

D'une part, dans le mythe de **Dionysos** où la diabolisation par la caricature et l'inversion des valeurs est le moyen de détourner les femmes de ce culte. D'autre part, dans la tragédie, qui vise, par une réparation symbolique des multiples crimes misogynes, l'acceptation du fait accompli. **Dionysos (Osiris)** est véritablement le dieu qui libère la femme grecque en lui garantissant son *habeas corpus*, sa liberté de mouvement, la protection des ses filles, son égalité face à l'homme. Toutes choses qui vont être décrétées folie<sup>23</sup> par les auteurs de *hiéros logos*. Et le dieu diffamé en ivrogne lubrique et vindicatif. Car ce qui est en jeu ici, "c'est une *dikè* en lutte contre une autre *dikè*".

Ailleurs, ce sont des mères (*Minyades*) qui dévorent leurs propres fils<sup>24</sup>. Ce même retournement de valeurs peut s'observer en Afrique au détriment des religions autochtones durant la période coloniale. Tout autre est la situation de **Dionysos** à Athènes, la *Cité* qui a victorieusement résisté à la poussée doriennne.

« *Dès lors le mythe jette sur la réalité une lumière crue ; l'enthousiasme des femmes autant que la résistance des hommes s'expliquent : en Grèce comme à Rome, les femmes mariées ou non qui pratiquaient le culte de Dionysos étaient condamnées à mort par leur tuteur. (...) Mais une attitude pratique, provisoirement efficace, ne suffit pas à résoudre un problème de morale sociale aussi profond, aussi délicat. Celui-ci devait donc, fatalement, être reposé et repensé sur le plan supérieur de l'art et de la philosophie ; à ce niveau seulement où la sérénité de l'esprit est mieux garantie, on peut tenter de trouver une solution à caractère permanent, et à défaut, poser d'une façon plus ou moins voilée, le problème sans le résoudre. Une telle transposition de la réalité est le propre de l'art et l'on*

<sup>23</sup> De même, les *Pétroleuses de la Commune* seront traitées de folles. Pour tout pouvoir conservateur, la révolution ne peut être que folie.

<sup>24</sup> Il est significatif que la majorité des enfants mis à mort par les femmes sous l'emprise de Dionysos soient précisément les fils.

*comprend que la tragédie grecque ait trouvé son sujet de prédilection dans le mythe, pourtant étranger, de Dionysos. » (Diop, 1959 : 167-168)*

Ainsi, si **Bachofen** a bien raison de voir dans l'*Orestie* une lutte du matriarcat et du patriarcat, et la victoire de celui-ci, il a tort de conclure à une évolution *sui generis*. Que conteste d'ailleurs la discussion entre **Apollon** et la doyenne des **Furies** qui le traite, avec **Athéna**, de nouvelles divinités<sup>25</sup>. Il s'agit, comme l'affirme **Diop**, de l'écrasement d'un mode de vie par un autre, d'une *dikè* par une autre. La fin du règne de la mère et le début de celui du père.

### 3. Éléments de matriarcat dans *Britannicus* de Jean Racine

Prenant **Aristote** au mot, **Racine** conçoit avec *Britannicus* une *mimèsis* dont il fait de la conformité au réel le premier critère de son authenticité. Sa tragédie tire sa matière de l'imitation d'un historien unanimement loué pour sa véridicité. L'élève de *Port-Royal* peut ainsi renvoyer ses censeurs à **Tacite** :

*« A la vérité j'avais travaillé sur des modèles qui m'avaient extrêmement soutenu dans la peinture que je voulais faire de la cour d'Agrippine et de Néron. J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent historien, qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée. » (Racine, 2003 : 40)*

Cette pièce apparaît de ce fait, pour notre étude, comme un document de première main ayant engravé l'estampille des fracas socio-politiques de *Rome* au 1<sup>er</sup> siècle. Peu ou prou, *Rome* alors reproduit le sociotope qui a vu naître la tragédie. Dans cet empire patriarcal, belliqueux et esclavagiste, la femme romaine est une mineure perpétuelle frappée d'une incapacité juridique et politique dont la seule exception est l'entrée chez les Vestales. L'historien de la littérature **Jean Rohou** établit également l'identité des trois sociotopes qui voient fleurir la tragédie :

*« Après 1 500 ou 2 000 ans d'absence — selon que l'on tient compte ou non de Sénèque —, la tragédie opère un retour triomphal, de 1560 à 1680 environ, en Angleterre, en Espagne et en France. L'explication par l'imitation des Anciens, inadéquate dans les deux premiers cas, est insuffisante même pour la France : on a imité aussi leurs épopées, et le résultat est fort mauvais, faute d'adéquation entre ce genre et une époque qui n'a plus le dynamisme de celle de l'Arioste, de Camoens et du Tasse. Quant à l'influence entre les trois pays, elle a été faible ou nulle. Mais, face à une problématique analogue, ils ont eu recours au même genre : celui du malheur inévitable et insurmontable — sauf effort héroïque dans une perspective providentielle — parce qu'il procède d'une antinomie constitutive de la condition et de la personnalité humaines. Entre l'échec de la Renaissance et la réussite des Lumières et du libéralisme, se situe une longue transition contradictoire. Parce qu'il se détourne de la contemplation d'un ordre transcendant pour privilégier la transformation de ce monde selon ses désirs, les rapports de l'homme avec la nature, avec les autres, avec soi-même, avec Dieu et les valeurs, sont en train de s'inverser, de même par conséquent que les critères du vrai, du bien, du juste, les motivations et perspectives de l'action, de la*

<sup>25</sup> Eschyle, *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

pensée, de l'affectivité. *Et cette contradiction déchire la personnalité même.* » (Rohou, 2002 : 727. Nous soulignons)

Mais plus que l'historien, le poète choisit sa matière. Et **Racine** parle de "*la cour d'Agrippine et de Néron*". Il semble donc bien que le droit de la mère fasse retour sur la scène politique de Rome. Il n'est donc pas absurde de lire la pièce de **Racine** dans le prisme du mythe d'**Isis**. Deux raisons légitiment une telle lecture.

Au premier siècle, la religion d'**Isis** est l'une des plus importantes à Rome. Sa popularité s'étend à toutes les couches de la société. Ses *cultores* se recrutent aussi bien dans la Plèbe qu'au sein de l'aristocratie dont certains membres exercent avec fastes ses prêtrises. Si par le passé, elle a fait l'objet de tentatives d'interdiction, à l'époque qui nous intéresse, elle est quasiment religion nationale. C'est même l'une de ses fêtes, le *Navigium Isidis*, célébrée le 5 mars qui ouvre la saison maritime. Romains et Romains avaient donc dans la culture ambiante un modèle social centré autour d'une femme (épouse, mère et reine) ayant les pleins pouvoirs. Si nous ne pouvons avancer qu'**Agrippine** fut une fidèle de la religion isiaque, le fait que ce soit son frère, **Caligula**, qui en tant qu'empereur, érigea en fêtes du peuple romain les grandes fêtes d'**Isis**, nous permet d'inférer de fortes probabilités de sa connaissance de cette déesse.

**Diop** a établi que le matriarcat est une option liée à la structure de la société et, par conséquent, pouvait apparaître partout et à tout moment. Chaque fois que la femme est l'élément fédérateur, stable, de la structure de la société, et joue, à ce titre, un rôle économique prépondérant, le matriarcat est l'option choisie.

*« L'existence des "familles bleues" d'Irlande illustre tout ce qui précède. Les conditions nécessaires étant réalisées nous voyons le matriarcat naître sous nos yeux, à l'époque moderne indépendamment de la race. (...) L'immigrant qui quitte son pays, son "clan" pour ainsi dire est désavantagé, bien que le système en vigueur soit patrilinéaire en Irlande. »* (**Diop**, 1959 : 34-35)

Point donc de passage universel et irréversible au patriarcat. Les conditions immédiates de la genèse du matriarcat à l'époque d'**Agrippine** sont la nature dynastique du régime et l'absence permanente d'héritier direct mâle incarnant la légitimité du sang impérial.

*« Qui dit Empire et pouvoir personnel, dit, en effet, dynastie. Or Auguste n'eut qu'une fille, Julie. Le premier rôle féminin à envisager est donc, paradoxalement, celui que les femmes ont joué pour justifier la légitimité des successions : dans cette société et ces institutions qui ne reconnaissaient aucun droit politique explicite aux femmes, dans cette tradition que le premier empereur répétait vouloir restaurer, il fallut bien passer par les femmes pour assurer la continuité du pouvoir. »* (**Gourevitch et Raepsaet-Charlier**, 2001 : 250)

Point n'est besoin de rappeler que par filiation matrilinéaire, **Agrippine** descend en ligne directe d'**Auguste** par **Julie** sa grand-mère.

A ces deux paramètres, il faut ajouter le parcours personnel d'**Agrippine**. Fille d'**Agrippine l'Aînée** qui a conduit, en l'absence de son mari, les armées du Rhin contre les Germains, et qui est aussi la seule femme dans l'histoire romaine pour qui l'on a parlé de *partes Agrippinae*, **Agrippine la Jeune** est profondément consciente de son héritage familial. Son frère assassiné, elle sait sa légitimité impériale supérieure à celle de tout autre prétendant au trône d'**Auguste**. Le fait qu'elle ait écrit et publié des mémoires (*commentarii*) sur elle et les siens (la seule romaine à l'avoir fait), indique clairement sa

volonté d'assumer le pouvoir. « *Ce genre littéraire [étant] habituellement cultivé, en effet, par des hommes qui font une carrière politique et veulent s'y pousser, prétendant prendre au jour le jour des notes sur leurs activités.* » (Gourevitch et Raepsaet-Charlier, 2001 : 180)

De tout ceci, **Racine**, par l'entremise de **Tacite**, était parfaitement informé. Il est donc logique d'isoler des éléments de matriarcat dans *Britannicus*. Place à une réédition du mythe de la royauté.

### 3.1. Au nom de la mère

Dans le mythe égyptien de la royauté qui fonde le matriarcat africain, la dévolution du pouvoir par les femmes a son socle – c'est le cas de le dire – dans le nom d'**Isis**. *Aset* signifie littéralement le trône. Le nom, c'est-à-dire l'essence, de la mère est la source de tout pouvoir. L'enjeu onomastique est au fondement de toute légitimité. Le pouvoir dont hérite **Horus**, c'est sa mère elle-même.

D'emblée **Racine** pose la question en ces termes. **Agrippine** est « *la mère de César* » v.4, autrement dit, la mère du pouvoir. Il n'y a qu'elle au départ, seule détentrice de l'empire, qui en son nom propre et par baptême, élit **Néron**. Le nom de la mère, que prononce thaumaturgiquement **Albine**, est la vocation au pouvoir :

*Quoi ? vous à qui Néron doit le jour qu'il respire,  
Qui l'avez appelé de si loin à l'Empire ?  
(...)  
Avez nommé César l'heureux Domitius ?  
Tout lui parle, Madame, en faveur d'Agrippine (I, 1)*

Se dégage ici une conception foncièrement matriarcale du pouvoir dont la transmission n'est point automatique et qui ne peut échoir à quiconque que par la désignation, "l'appel" de la source elle-même, en l'occurrence la mère du trône. Ce titre, en fait celui de **Reine-mère**, n'existant pas à Rome, **Agrippine**, au détour d'une phrase, l'ébauche subrepticement :

*Que de la patrie il soit, s'il veut, le père ;  
Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.*

En d'autres termes, le *pater patriæ* qu'est **Néron** doit considérer au dessus de lui une *mater patriæ*, ou plutôt une *mater pater patriæ*. Dans un tel cas, un pas supplémentaire serait franchi dans la transformation matriarcale de l'empire romain. En fait, aux dires d'**Albine**, c'est précisément la situation, **Agrippine** se trouve véritablement dans le rôle d'une *Reine-mère* :

*Quelque titre nouveau que Rome lui défère,  
Néron n'en reçoit point qu'il ne donne à sa mère.  
Sa prodigue amitié ne se réserve rien.  
Votre nom est dans Rome aussi sain que le sien.  
(...)  
Néron devant sa mère a permis le premier  
Qu'on porta les faisceaux couronnés de lauriers. (I, 1)*

La question onomastique donc, source de tout pouvoir, est omniprésente dans la pièce. Et elle semble principalement satisfaite dans le sens matriarcal. Toutefois, si **Agrippine** s'alarme, c'est qu'elle devine les premières escarmouches d'une contre-attaque du patriarcat. Mais là n'est pas le propos de cette étude.

### 3.2. Le pouvoir de la mère

Dans un système matriarcal, le titre de *Reine-mère* n'est pas qu'un titre honorifique. La détentrice exerce effectivement auprès du couple royal, plusieurs dimensions du pouvoir. Il faut voir ici la continuation de l'extraordinaire activité d'**Isis** aidant **Horus** à reconquérir et affermir sa couronne. Nombre de prérogatives lui sont échues en raison de cette action. Un épisode du mythe de la royauté rapporté par **Édouard Schuré** illustre cet aspect :

*Alors (après la bataille victorieuse contre Seth) Isis et Horus convoquèrent tous les dieux dans leur palais de Thèbes et firent apporter en leur présence l'arche en bois de palmier qui renfermait tous les membres d'Osiris. Horus toucha l'arche de son sceptre royal et Isis de son lotus magique. Puis ils étendirent au-dessus du cercueil les mains fines et fortes qui tiennent la crois ansée, le signe de la vie éternelle, et, les joignant comme une chaîne indissoluble, mère et fils prononcèrent le serment de l'invincible amour. Aussitôt Osiris, brisant le sarcophage ressuscita à leurs yeux dans une splendeur immaculée et surnaturelle. Sous son regard triomphant, la tête d'Isis transfigurée se couvrit d'une résille d'azur, striée de lumière et ses yeux brillèrent comme des étoiles. Des épaules de la déesse jaillirent deux ailes immenses, qui semblaient se perdre dans l'infini. (citée par Camara, 2007 : 165)*

L'histoire a retenu le nom de plusieurs souveraines africaines ayant effectivement exercé cette fonction royale<sup>26</sup>. En Égypte même, **Iahhotep** mère d'**Ahmès I<sup>er</sup>** et **Tiyi** mère d'**Akhenaton** se distinguent. Mais c'est la figure de l'illustre Maâtkaré Hatshepsout qui se rapproche le plus d'**Agrippine**. Installé de fait dans sa fonction de *Reine-mère*, **Agrippine** entend donc continuer à exercer ses prérogatives. L'hypotypose ne rend ici que plus visible cette omnipotence :

*Lorsqu'il se reposait sur moi de tout l'État,  
Que mon ordre au palais assemblait le sénat,  
Et que derrière un voile, invisible et présente,  
J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante. (I, 1)*

Malgré tous les freins que ses conseillers poussent **Néron** à mettre à l'hégémonie d'**Agrippine**, le pouvoir de cette mère excède dans la pièce tout ce qu'autorise un régime patriarcal. Outre la direction de l'Empire, celui-ci agit jusque dans la gestion des affaires publiques. « *Les grâces et les honneurs par moi seule versés m'attiraient des mortels les vœux intéressés.* » (v. 885-886)

Plus encore, l'empereur lui-même subit l'ascendant de sa mère. Comme par une sorte de magnétisme, elle le subjugué. « *Mon génie étonné tremble devant le sien.* » (v. 506) Ce, malgré la tradition, malgré le protocole. En effet, l'étiquette qui donne la préséance à **Néron** sur quiconque dans l'empire, et que **Burrhus** et **Narcisse** s'essoufflent à rappeler, ne concerne nullement **Agrippine**. **Néron** ne peut s'en prévaloir en sa présence. Au début de l'acte IV, quand après divers subterfuges et esquives, il l'affronte enfin, c'est elle qui congédie **Burrhus** et, assise, invite **Néron** à prendre place. L'issue de l'entrevue tourne à l'avantage d'**Agrippine**.

**Néron** : *Hé bien donc ! prononcez. Que voulez-vous qu'on fasse ?*  
**Agrippine** : *De mes accusateurs qu'on punisse l'audace*  
*Que de Britannicus on calme le courroux*  
*(...)*  
*Que vous me permettiez de vous voir à tout heure,*

<sup>26</sup> Le titre chez les Ashanti est l'*Ohéma*, dans l'ancien Angola, c'était la *Ma Kunda*.

*Que ce même Burrhus, qui nous vient écouter,  
A votre porte enfin n'ose plus m'arrêter.  
Néron : Oui, Madame, je veux que ma reconnaissance  
Désormais dans les cœurs grave votre puissance ;  
(...)  
Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère. (IV, 3)*

Tout, aussi bien dans la forme que dans le fond, dit l'emprise de la *Reine-mère*. Car ce sont là toutes les dernières décisions de **Néron** qui viennent d'être ainsi annulées ! **Diop** ne dit pas autre chose : « *Dans les sociétés méridionales, tout ce qui est afférant à la mère est sacrée ; son autorité est pour ainsi dire illimitée* ». (**Diop**, 1959 : 36) A la scène 6 de l'acte V également, elle le renvoie comme un valet. On est loin de **Télémaque** tonnante contre sa mère.

### 3.3. Le *dictum* de la mère

La voix de la mère est un élément de matriarcat qu'on rencontre avec surprise dans la pièce de **Racine**, tant ce trait est aux antipodes de la mentalité indo-européenne. Touchant aux strates les plus profondes de l'inconscient collectif, il ne peut s'exprimer en une ou deux générations. Nous devons postuler ici une plus grande imprégnation de la religion d'**Isis** au sein des populations romaines. Le *Livre d'Ani* dit : « *Souviens-toi que c'est ta mère qui t'a donné naissance et qu'elle t'a élevé avec grand soin. Prends garde à ce qu'elle ne puisse te blâmer et élever les mains vers Dieu pour se plaindre de toi.* »

La malédiction d'une mère dans la société matriarcale est un événement grave, rare et strictement codifié. Car elle « *brise irrémédiablement l'avenir de son enfant : elle est la plus grande malheur qu'il faut à tout prix éviter* ». (**Diop**, 1959 : 36). Elle est liée à deux choses : le caractère sacrée de la mère et la croyance en la parole comme puissance capable de modifier le cosmos. Ainsi, pour qu'une malédiction soit prononcée contre un enfant, il faut qu'il ait transgressé deux tabous : avoir violé ouvertement et gravement l'autorité et la dignité de sa mère et/ou s'être rendu coupable d'un crime particulièrement grave ou d'une infamie.

C'est précisément dans ce cas de figure que se trouve **Agrippine** lorsqu'elle "élève les mains vers le Ciel" pour dire ces fatales paroles :

*Poursuis, Néron, avec de tels ministres.  
Par des faits glorieux tu te vas signaler.  
Poursuis. Tu n'as pas fait ce pas pour reculer.  
Ta main a commencé par le sang de ton frère ;  
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.  
Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais ;  
Tu voudras t'affranchir du joug de mes bienfaits.  
Mais je veux que ma mort te soit même inutile.  
Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille.  
Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,  
Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.  
Tes remords te suivront comme autant de furies<sup>27</sup> ;  
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries ;  
Ta fureur s'irritant soi-même dans son cours,  
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.  
Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,*

<sup>27</sup> C'est ici un rejet éclatant du jugement d'Athéna et une restauration des anciennes divinités.

*Ajouterà ta perte à tant d'autres victimes ;  
 Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,  
 Tu te verras forcé de répandre le tien ;  
 Et ton nom paraîtra, dans la race future,  
 Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.  
 Voilà ce que mon cœur se présage de toi. (V, 7)*

Cette malédiction suit le schéma canonique, si l'on peut s'exprimer ainsi. **Agrippine** relève d'abord les tabous violés, le crime fratricide qu'elle désigne par antiphrase "faits glorieux" accusant ainsi sa perfidie, et cette haine maternelle que malgré les oracles, elle n'a jamais voulu voir dans le cœur de son fils, qui lui font prononcer le fatum. Puis, elle augure ses forfaits futurs. La réplique s'achève enfin par l'invocation du malheur sur le fils maudit. L'utilisation du tutoiement donne toute sa gravité à l'acte d'**Agrippine**. Les conventions sociales sont rompues, il ne reste plus que l'austère nudité du lien humain. De même l'appel à l'avilissement du nom de **Néron**, ce qui, dans le contexte négro-égyptien, est plus redoutable que la mort elle-même. Par ces mots, **Agrippine** scelle l'*anankè* de la tragédie de **Néron**.

## □ Bibliographie

- Altenmüller Hartwig**, "La peau de panthère en Égyptiens et en Afrique", *ANKH*, n°17, 2008, p.72-85.  
**Bernal Martin**, *Black Athena II*, PUF, Paris, 1999.  
**Brunet Philippe**, *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.  
**Calame Claude, Boulay Béranger** in [www.vox-poetica.org/entretiens/intCalame2007.html](http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCalame2007.html)  
**Calame Claude**, *Masques d'autorité*, Les Belles Lettres, Paris, 2005.  
**Camara Fatou**, *Pouvoir et justice dans la tradition des peuples noirs*, L'Harmattan, Paris, 2007.  
**Détienne Marcel**, *Dionysos à ciel ouvert*, Nathan, Paris, 1998.  
**Diop Cheikh Anta**, *L'Antiquité africaine par l'image*, Présence Africaine, Paris, 1976.  
**Diop Cheikh Anta**, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Présence Africaine, Paris, 1959.  
**Eschyle**, *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964  
**Gernet Louis**, *Droit et institutions en Grèce antique*, Flammarion, Paris, 1968.  
**Gourevitch Danielle et Raepsaet-Charlier Marie-Thérèse**, *La femme dans la Rome antique*, Hachette, Paris, 2001.  
**Hart George**, *Mythes égyptiens*, Seuil, Paris, 1993.  
**Lam Aboubacry Moussa**, *Les chemins du Nil*, Présence Africaine/Khepera, Paris, 1997.  
**Lam Aboubacry Moussa**, "L'étude de l'appartenance de l'Égypte au monde négro-africain : instruments d'analyse et méthodologie", *ANKH* n°1, 1992.  
**Morenz Siegfried**, *La religion égyptienne : essai d'interprétation*, Payot, Paris, 1977.  
**Obenga Théophile**, "La déesse Isis et son odyssee en Europe occidentale", *ANKH*, N°17, 2008, p. 86-131.  
**Puzin Claude**, *La Tragédie et le tragique*, Nathan, Paris, 2003.  
**Racine Jean**, *Britannicus*, Bordas, Paris, 2003.  
**Rohou Jean**, "La périodisation : une reconstruction révélatrice et explicatrice", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, N°5, vol.102, 2002, p. 707-732.  
**Sénèque**, *Tragédies de L. A. Sénèque*, trad. nouvelle par E. Greslou, Panckoucke, Paris, 1834  
**Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre**, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 1986  
**Zahan Dominique**, *La dialectique du Verbe chez les Bambara*, Mouton et Cie, Paris/La Haye, 1963.

## □ L'auteur :

**Abdoulaye SYLLA** est Docteur ès Lettres de l'Université de Cocody-Abidjan où il a soutenu en 2003 sa thèse sur le sujet : *Le Discours politique dans l'œuvre d'Emile Zola : Vérité et Justice*. Il y enseigne la littérature française et la scénocritique. L'auteur est membre fondateur et Secrétaire général de l'Association MAAT (*Marche Africaine pour l'Ancre dans la Tradition*) dont le but est de diffuser les idées de Cheikh Anta Diop.