HAL
open science

# L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide

Aurélie Wach

▶ **To cite this version:**

Aurélie Wach. L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide. Linguistique. Université Charles de Gaulle - Lille III; Università degli studi di Trento (Trentin, Italie), 2012. Français. NNT : 2012LIL30030 . tel-00862863

**HAL Id: tel-00862863**

**https://theses.hal.science/tel-00862863**

Submitted on 17 Sep 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITA DEGLI STUDI DI TRENTO (ITALIE)

UNIVERSITE LILLE 3 – CHARLES DE GAULLE (FRANCE)

***Ecole du Doctorat International de Philologie et d'Histoire des Textes***

Laboratoire d'accueil à l'Université Lille 3 : UMR 8163 *Savoirs Textes Langage*

**Aurélie WACH**

# L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans *Hécube* et *Les Troyennes* d'Euripide

*Thèse de doctorat en Philologie classique et Littérature grecque*
*réalisée en cotutelle sous la direction de :*

M. Philippe ROUSSEAU, Professeur émérite à l'Université Lille 3

M. Giorgio IERANO, Professeur à l'Université de Trente

*Thèse soutenue à Lille, le 28 novembre 2012, devant un jury composé de :*

M. Luigi BATTEZZATO – Professeur de Littérature grecque à l'Università degli Studi del Piemonte Orientale

Mme Fabienne BLAISE – Professeur de Littérature grecque à l'Université Lille 3

M. Giorgio IERANO – Professeur de Littérature grecque à l'Università degli Studi di Trento

M. Pierre JUDET DE LA COMBE – Directeur d'études à l'EHESS

M. Philippe ROUSSEAU – Professeur émérite de Littérature grecque à l'Université Lille 3

*A mes toujours tout proches : Anne, Bernard, Raphaël*

## *REMERCIEMENTS*

Je présente ici le résultat d'un travail de recherche sur *Hécube* et *Les Troyennes* qui s'est étendu sur une période de cinq années. Ce travail a été rendu possible, très concrètement, par un financement de trois ans de recherche qui m'a été octroyé dans le cadre du *Doctorat International de Philologie et d'Histoire des Textes* dont le siège est à l'Université de Trente.

A l'orée de cet ouvrage, je tiens à témoigner ma reconnaissance à mes directeurs de recherche, M. Philippe Rousseau et M. Giorgio Ieranò, qui m'ont aidée de leurs conseils et m'ont beaucoup appris par leur exigence, tout en me laissant une marge de liberté appréciable pour définir les orientations de mon projet de recherche. Ce travail, avec ses imperfections et ses limites, est indubitablement le mien ; mais si on lui reconnaît quelque valeur, elle est due également à leurs remarques et avis. M. Rousseau a été tout au long de ces années, et en particulier dans des périodes de doute, un soutien d'une solidité immuable, et dont je mesure tout le prix au moment de l'achèvement de ce travail.

Je tiens également à remercier les professeurs associés à l'école du doctorat de philologie de Trente, qui ont écouté avec une attention sans cesse renouvelée et toujours bienveillante l'exposé des différentes étapes de ce travail, et m'ont permis de l'améliorer par leurs critiques avisées. Je pense en particulier à Mme Gabriella Moretti, M. Francesco Bertolini, M. Vittorio Citti., M. Tristano Gargiulo, et M. Gian Franco Nieddu. Mes collègues doctorants ont aussi dû écouter ces exposés, parfois encore tâtonnants, et m'ont toujours soutenue par leur optimisme et leur humour : merci en particulier à Luisa, Marina, Paolo, Giampaolo, Oriana, Rocco, qui ont été et restent des amis précieux.

Mme Emmanuèle Blanc est le professeur, exigeant et passionné, qui m'a non seulement donné une formation très solide mais aussi l'envie d'étudier le grec ancien et la littérature grecque. Sa rencontre en classe préparatoire au lycée Victor Duruy a été très importante pour moi, et je la remercie de tout cœur. De même, je remercie M. Pierre Judet de la Combe qui a accepté quelques années plus tard de diriger mon travail de Master 2 sur *Hécube*, et dont les séminaires emplis d'enthousiasme à l'EHESS m'ont incitée à m'aventurer davantage dans le domaine de la recherche en philologie grecque.

Il est bien d'autres personnes dont le soutien indéfectible me semble avoir été décisif pour mener à bien ce travail de doctorat. Merci donc à mes parents, pour leur patience, leurs encouragements, et même leur investissement actif à mes côtés – puisqu'ils m'ont prêté une oreille attentive et ont compté parmi mes rares lecteurs ! – merci à mon frère pour sa confiance et ses remontrances en cas de crise de défaitisme, merci à mes grands-parents, merci à Vincent pour sa tendre et rieuse attention (ou inattention), et merci pour leur amitié sans failles à Dany, Sophie et Laetitia, Carole, petit Jeremy, Anna, Adine et Denis, et mes amis de Bologne : Muna, Luca et Irena.

# L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans *Hécube* et *Les Troyennes* d'Euripide

*MOTS-CLES*

intertextualité – littérature grecque – tragédie grecque – Euripide – Hécube – Les Troyennes

*RESUME*

Cette étude porte sur les utilisations de l'intertextualité comme procédé dramaturgique dans *Hécube* et *Les Troyennes* d'Euripide. Les intertextes considérés sont les épopées homériques et l'*Agamemnon* d'Eschyle.

Après une présentation des problèmes posés par le recours à la notion d' « intertextualité » dans le domaine de la littérature grecque antique, et plus particulièrement du théâtre grec, chaque pièce fait l'objet d'une étude approfondie.

Les chapitres I à IV portent sur les *stasima* des deux pièces et posent la question du fonctionnement de l'intertextualité dans la parole lyrique du chœur. Les *stasima* sont envisagés dans une perspective unificatrice qui vise à mettre en lumière leur rôle de fil directeur dans les deux tragédies.

Les chapitres suivants portent sur des passages étendus des deux pièces. L'utilisation de l'intertextualité dans la représentation du sacrifice de Polyxène fait l'objet du chapitre V, tandis que le chapitre VI porte sur la double allusion intertextuelle (à l'*Odyssée* et à l'*Agamemnon*) mise en place par Euripide pour représenter la vengeance d'Hécube (*Hécube*).

Les chapitres VII et VIII s'intéressent aux *Troyennes* : d'abord à la scène de Cassandre, comparée à la scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle dont elle constitue une sorte de réécriture ; puis à la scène d'Hélène, où Euripide construit les tensions de son *agôn* à partir d'un passage précis du chant III de l'*Iliade* – qu'il rend volontairement *encore plus* problématique qu'il ne l'est chez Homère à travers les discours de ses deux personnages.

La conclusion présente les résultats de cette enquête quant au fonctionnement et quant à diverses fonctions possibles de l'intertextualité dans la tragédie grecque.

# Intertextuality used as a dramaturgical device in Euripides' *Hecuba* and *Troades*

*KEYWORDS*

intertextuality – Greek literature – Greek tragedy – Euripides – Hecuba – Troades

*SUMMARY*

This study investigates the question of how intertextuality is used as a dramaturgical device in Euripides' *Hecuba* and *Troades*. The intertexts considered here are the Homeric epics and Aeschylus' *Agamemnon*.

After a presentation of the problems raised by the use of the notion of "intertextuality" in the field of ancient Greek literature, and more specifically Greek theatre, the two dramas are each studied in depth.

Chapters I to IV are concerned with the stasima of these plays and raise the question of the specific manner in which intertextuality is inscribed in the lyrical language of the chorus. The stasima are considered from a global perspective in order to highlight their function as a guiding thread running through each drama.

The following chapters deal with extended portions of *Hecuba* and *Troades*. The use of intertextuality in the representation of the sacrifice of Polyxena is studied in Chapter V, whereas Chapter VI deals with the double intertextual allusion (both to the *Odyssey* and to the *Agamemnon*) engaged in by Euripides in his representation of Hecuba's revenge (in *Hecuba*).

Chapters VII and VIII are about the *Troades*, focusing firstly on the Cassandra scene, which is compared with the Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*, reworked here by Euripides. Secondly there is the scene involving Helen, where Euripides builds up the tensions of the agôn by basing it on a precise passage of *Iliad* III – which, in the light of the positions taken by the two characters, he purposely renders even more problematic than it is in Homer.

The conclusion presents the results of this inquiry into the functioning and possible purposes of intertextuality in Greek tragedy.

## SOMMAIRE

**QUESTIONS SUR L'INTERTEXTUALITE DANS LA TRAGEDIE GRECQUE ..... 11**

1. Intertextualité et science des textes antiques : un outil problématique mais prometteur ..... 14

*Définition de notre acception du terme « intertextualité » ..... 16*

*1. Le refus radical de l'intertextualité : l'exemple de Florence Dupont ..... 18*

*Le caractère essentiellement « hypoleptique » de la culture grecque de l'écrit (ASSMAN 2010) ..... 21*

*2. La méfiance face à l'intertextualité comme outil herméneutique ..... 27*

*Interprétation critique et interprétation intuitive : le problème d'une réception inauthentique ..... 28*

*Intertextualité et travail d'édition ..... 32*

2. Corpus et méthodologie ..... 35

*Le principe d'économie dans le cadre d'un texte de théâtre ..... 37*

*Nécessité d'une réflexion en deux temps ..... 38*

*1. Les marqueurs de l'intertextualité ..... 39*

*2. L'interprétation de l'intertextualité ..... 45*

3. Présentation du plan ..... 50

4. Note sur la citation et la traduction des œuvres grecques ..... 52

**PREMIERE PARTIE : ETUDE DES *STASIMA* ..... 55**

**I. Intertextualité et dissonance lyrique ..... 57**

1. L'intertextualité dans les *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes* : justification et présentation d'une piste herméneutique ..... 57

*La confrontation avec l'épopée sur le problème du sens des événements ..... 59*

2. Le chœur et la mise en abyme du chant épique : un héritage d'Homère ..... 61

*Choeur et épopée : un jeu au croisement de plusieurs types de conventions poétiques ..... 62*

*L'épopée au miroir d'elle-même ..... 63*

*a) Pénélope et Phémios : le refus d'être veuve ..... 64*

*b) Ulysse et Démodocos : le refus d'être mort ..... 66*

*Les Troyennes et l'épreuve du chant épique : variations sur le modèle d'Ulysse ..... 71*

*c) Hélène et le chant épique comme ultime compensation ..... 72*

*L'amertume de l'épopée ..... 74*

3. Quelques remarques générales sur le chœur dans *Hécube* et dans *Les Troyennes* ..... 76

*Similitudes de la situation fictionnelle : l'existence précaire du chœur ..... 77*

*Première différence : l'insertion des stasima dans le cours de l'action dramatique* ..... *79*

*Deux exodoi à la fois semblables et différentes* ..... *80*

**II. Les *stasima* d'*Hécube* .....83**

1. *Hécube*, premier *stasimon* (v. 444-483) .....86

*Une célébration problématique de la Grèce : hypothèses interprétatives* ..... *87*

*Commentaire suivi : relevé des effets d'ironie* ..... *90*

*Lien du premier stasimon avec son contexte dans la pièce* ..... *93*

*Un exemple de « dissonance lyrique » et de parodie assumée : conclusion sur la lyrique tragique comme essentiellement imitatrice d'une énonciation poétique conventionnelle* ..... *95*

2. *Hécube*, deuxième *stasimon* (v. 629-657) .....97

*Structure et logique générale* ..... *98*

*Lien du second* stasimon *avec son contexte dans l'action dramatique* ..... *101*

*Conclusion sur le second* stasimon ..... *104*

3. *Hécube*, troisième *stasimon* (v. 905-952) .....105

*La force de l'*anangkê*, et la nécessité de la prise de Troie : la destruction de la ville vue comme destruction des couples troyens* ..... *107*

*Signification du troisième* stasimon *dans la dynamique générale de l'évolution du chœur et relativement à son contexte d'intervention* ..... *112*

4. Conclusion générale sur les *stasima* d'*Hécube* .....115

**III. Les *stasima* des *Troyennes* .....117**

*Dynamique générale des* Troyennes ..... *117*

1. *Les Troyennes*, premier *stasimon* (v. 511-567) .....123

*Une épopée décalée et problématique* ..... *125*

*Une narration doublement ironique* ..... *127*

*Un point de vue dédoublé* ..... *128*

*La trahison d'Athéna : une* narratio *de réquisitoire* ..... *130*

*Lien du premier* stasimon *avec son contexte dans l'action dramatique* ..... *133*

2. *Les Troyennes*, second *stasimon* (v. 799-859) .....134

*Commentaire suivi : les effets de décalage entre énoncé et énonciation* ..... *139*

*Une attaque contre les dieux :* confirmatio ..... *141*

*Lien du second stasimon avec son contexte dans l'action dramatique* ..... *143*

*Effets de détail et récapitulation de l'argumentation dans une rhétorique du contraste* ..... *144*

3. *Les Troyennes*, troisième *stasimon* (v. 1060-1122) .....146

*Structure du chant* ..... *148*

*La trahison de Zeus* ..... *149*

*Appel aux morts et adieux à la ville : le troisième* stasimon *et le* kommos *final* ..... *151*

*La malédiction de Ménélas : quels liens avec le prologue et le troisième épisode ?* ..... *153*

*Le terme du réquisitoire des Troyennes* ..... *155*

4. Conclusion générale sur les *stasima* des *Troyennes* ..... 157

**IV. La « dissonance lyrique » dans *Hécube* et *Les Troyennes* ..... 161**

**DEUXIEME PARTIE : ETUDE DE SCENES CHOISIES ..... 167**

**V. Polyxène et le modèle de l'Iphigénie d'Eschyle ..... 169**

1. Polyxène et Iphigénie : deux destins en miroir ..... 169

*Un effet de symétrie construit dans le texte d'*Hécube ..... *170*

*Une similitude limitée : esquisse de deux points de différenciation* ..... *172*

2. Honorer Achille : la justification du sacrifice de Polyxène ..... 174

*Mise en place de l'horizon iliadique : le sacrifice comme* geras ..... *175*

*Le point de vue des Grecs dans le récit des Troyennes* ..... *179*

*Ulysse, la voix de la concorde : de l'*Iliade *à* Hécube ..... *181*

*Ulysse face à Hécube : la voix de la raison* ..... *187*

*Effet de l'écho à la querelle des chefs et à l'offense faite à Achille pour le spectateur* ..... *192*

*Refuser le sacrifice ou la voie de la traîtrise – la voie de Polymestor* ..... *193*

3. D'un sacrifice à l'autre : d'Iphigénie à Polyxène ..... 194

*Le sacrifice de Polyxène : récit d'un sacrifice exemplaire* ..... *200*

*Polyxène : la victime héroïque* ..... *201*

*Polyxène comme* agalma ..... *203*

*L'admiration des guerriers face à Polyxène* ..... *204*

*Conclusion sur la mise en place et l'utilisation de l'intertexte eschyléen* ..... *206*

4. Conclusion ..... 208

*Interprétation du sacrifice de Polyxène dans* Hécube ..... *208*

*L'utilisation dramaturgique de l'intertextualité : ou comment orienter la réception du spectateur à la représentation* ..... *209*

**VI. Hécube, Clytemnestre, Ulysse : La vengeance de la reine ..... 213**

1. Une scène complexe et mouvementée ..... 213

*Intensité dramatique et effets de surprise* ..... *213*

*Un dialogue à double sens riche en effets d'ironie* ..... *214*

*Le procès caché de Polymestor* ..... *215*

*Effets d'intertextualité : état de la question* ..... *217*

2. Une intertextualité double ..... 219

*Les marqueurs de l'intertextualité pour le public du théâtre : le moment de leur intervention* ..... *219*

*Les allusions à l'Agamemnon avant la mise à exécution de la vengeance* ..... *220*

*Les allusions à l'épisode du Cyclope dans L'*Odyssée *: une mise en évidence tardive*..... *225*

*Similitudes entre texte et intertexte* ..... *225*

*Hécube et Clytemnestre*..... *226*

*Hécube et Ulysse*..... *235*

3. Fonctionnement de cette forme d'intertextualité « combinée »..... 249

*Pourquoi « Polymestor » ?* ..... *250*

*4.* Interprétation de la vengeance d'Hécube..... 252

*Intertextualité et interprétation* ..... *252*

*Hécube à l'égal de Clytemnestre ou d'Ulysse : effets induits par l'intertextualité*..... *256*

*Une poétique de la complicité*..... *260*

5. Conclusion ..... 262

**VII. Cassandre *makaria*..... 265**

1. Présentation de la scène : insistance sur son unité ..... 267

*Le chant d'hyménée : une provocation ouverte* ..... *268*

*La démonstration centrale de Cassandre*..... *272*

*La démonstration de Cassandre est-elle convaincante ?*..... *276*

*La réponse de Cassandre à Talthybios et la prédiction des malheurs d'Ulysse :*..... *280*

*Le départ de Cassandre en tétramètres trochaïques*..... *284*

*L'unité de la scène* ..... *285*

2. Une Cassandre « *kainotatê* », « très nouvelle et étrange » ..... 287

*Cassandre et son don prophétique*..... *288*

*Cassandre et la mort de l'Atride*..... *295*

3. Dramaturgie du prophète : la mise en scène du point de vue de Cassandre chez Eschyle et chez Euripide..... 300

*Eschyle : la prophétesse se voit comme victime*..... *301*

*Euripide : la prophétesse se voit comme victorieuse* ..... *303*

*Conclusion sur le rapprochement entre les deux versions de Cassandre* ..... *305*

4. Mise en situation dans *Les Troyennes* : La scène de Cassandre et le prologue ..... 306

*Le prologue et le bonheur des Troyens* ..... *307*

*La scène de Cassandre à la lumière du prologue* ..... *309*

**VIII. La scène d'Hélène : le choix de la non-résolution ..... 313**

1. Présentation de la scène ..... 313

*Résumé* ..... *313*

*La scène d'Hélène et la version traditionnelle des retrouvailles* ..... *314*

*Problèmes d'interprétation* ..... *316*

2. Le fonctionnement de l'*agôn* et de chacune des deux argumentations .....323

*Deux argumentations solides mais inconciliables : qui croire ?*.....*327*

*Deux* narrationes *divergentes : une opposition sur les faits*.....*329*

3. Le « problème Hélène » dans l'épopée :.....332

4. La scène d'Hélène et le chant III de l'*Iliade* :.....337

*Ambiguïtés et contradictions apparentes du récit iliadique* .....*338*

*Pro Helena* .....*340*

*Pro Hecuba*.....*341*

5. Effets de l'intertextualité .....345

6. Raisons d'être et interprétation de la scène d'Hélène.....347

*La raison d'être de la scène d'Hélène dans* Les Troyennes.....*348*

*La scène d'Hélène et le prologue* .....*352*

7. Conclusion .....358

**CONCLUSION .....361**

**Utilisations dramaturgiques de l'intertextualité .....363**

*L'intertextualité comme procédé dramaturgique* .....*363*

*Sur le fonctionnement de l'intertextualité : système de marqueurs et localisation dans le texte* .....*364*

*Sur les différentes fonctions de l'intertextualité rencontrées dans cette étude*.....*366*

*Intertextualité et interprétation*.....*370*

*L'intertextualité, une caractéristique de l'esthétique tragique ?*.....*371*

**BIBLIOGRAPHIE .....375**

# QUESTIONS SUR L'INTERTEXTUALITE DANS LA TRAGEDIE GRECQUE

Les tragédies grecques ont pu être révérées comme dépositaires de messages « universels » sur le « tragique » de la condition humaine : elles n'en sont pas moins perçues, par qui les découvre, comme des œuvres ancrées dans une culture particulière et ne faisant pleinement sens que dans le contexte de cette culture. Ainsi, un spectateur absolument ignorant du monde de la Grèce antique et de sa mythologie sent-il immédiatement que lui échappent nombre d'allusions au contexte de l'intrigue, à tel dieu, tel héros rapidement mentionnés et dont les caractéristiques lui sont inconnues. Mais il ne s'agit que d'une partie minime de ce « déjà-là », de cette culture familière qui rendait ces œuvres pleinement signifiantes pour leurs premiers spectateurs. Un commentateur moderne de la tragédie, si expert soit-il, s'il se préoccupe de comprendre la signification *authentique* d'une tragédie et non de l'interpréter librement, ne cesse de s'efforcer de combler ce défaut initial de ne pas être un Athénien du cinquième siècle – et si possible un aristocrate lettré et familier des poètes.

Les textes tragiques grecs, tout comme les comédies d'Aristophane, mettent en jeu, plus que d'autres formes de théâtre une *complicité* avec le public. Ce théâtre, institutionnel, sujet à de multiples conventions, est d'autant plus ouvert à des pratiques signifiantes de l'allusion et de l'écart : son caractère de rituel réglé est étrange à nos yeux, mais non moins étonnante est pour nous sa complexité, la finesse qu'on y perçoit dans le travail sur les mots, sur la marche de l'intrigue, sur les niveaux de sens qui viennent parfois s'étager dans le discours – créditant déjà ces dramaturges d'un art consommé des possibilités de l'énonciation théâtrale. Quiconque a vu représenter *Œdipe-Roi* comprendra ce sentiment. Mais peut-être justement ces finesses ne dépendent-elles *pas seulement* de l'art des dramaturges. Peut-être tiennent-elles aussi aux conditions particulières de la représentation théâtrale dans l'Athènes du cinquième siècle, qui rend possible un fonctionnement aussi riche, et aussi singulier peut-être, du texte de théâtre. Nous ne voulons pas retomber ici dans l'expression d'un émerveillement topique sur le « miracle grec ». Mais l'étude que nous présentons est indissociable d'un étonnement devant la richesse et la complexité des textes tragiques grecs, étonnement mêlé à un sentiment de frustration devant tout ce qui nous échappe dans leur fonctionnement. On soupçonne parfois une allusion, comme un clin d'œil, une inflexion subtile dans le ton, une réserve de sens qui parait hors de portée dans un énoncé dont nous peinons déjà souvent à comprendre le sens, bien avant de nous confronter à ces

subtilités – puisqu'il est exprimé dans une langue qui nous est étrangère. Comme il arrive que nous ayons, dans un pays étranger dont nous maîtrisons scolairement la langue, la sensation de ne pas percevoir toutes les nuances d'une conversation enlevée.

Le travail de recherche que nous présentons ici est issu d'un tel sentiment. Nous avons en effet entrepris d'enquêter sur un aspect particulier du maniement du langage théâtral dans deux tragédies d'Euripide : *Hécube* et *Les Troyennes*. Notre étude porte sur les effets ménagés à la représentation par le dramaturge grâce à l'inscription dans son texte de références intertextuelles aux poèmes homériques ou à l'*Agamemnon* d'Eschyle. Notre objectif est donc, au-delà de la simple reconnaissance de passages d'*Hécube* ou des *Troyennes* où interviennent des références intertextuelles à ces trois œuvres (*Iliade, Odyssée, Agamemnon*), d'en interpréter les effets esthétiques et sémantiques à la représentation. L'inscription ostensible dans le discours des personnages d'allusions à des œuvres connues du public du théâtre nous semble résulter nécessairement d'une intention consciente, d'un *calcul* du dramaturge, qui anticipe au moment de la création de son œuvre la manière dont son texte pourra être interprété par son public. Nous reconnaissons donc dans les effets d'intertextualité qui nous intéressent des *procédés dramaturgiques*, dont nous chercherons à déterminer les différentes utilisations au cas par cas.

Mais voilà que nous avons parlé d' « intertextualité » : l'emploi même de ce terme pose déjà un problème de taille dans le domaine des études classiques ; il est sujet de tout un questionnement, et même d'un débat, que l'on ne peut éluder.

## 1. Intertextualite et science des textes antiques : un outil problematique mais prometteur

La notion d' « intertextualité » a pendant longtemps rencontré une certaine réticence dans le domaine des études classiques, et en particulier des études grecques. Son adoption comme outil d'investigation herméneutique des textes antiques a été (et reste pour une part) véritablement problématique, peut-être plus encore d'un point de vue théorique que d'un point de vue pratique. Alors que dans la pratique les effets d'allusion intertextuelle étaient déjà étudiés et utilisés dans l'interprétation de textes antiques (grecs ou latins et de toutes époques) depuis de longues années, la notion même d' « intertextualité » a donné lieu à différents colloques et ouvrages collectifs dans les années 80-90 et la dernière décennie[1] : comme si la communauté scientifique de la philologie classique avait un besoin particulier d'affronter cette notion *à sa manière* – c'est-à-dire en éprouvant la validité de ce concept (qui s'est si facilement imposé dans le domaine de la littérature moderne) pour l'étude des formes de « littérature » bien

[1] Notamment le colloque international « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche » qui s'est tenu à Cagliari du 24 au 26 novembre 1994 et dont les actes ont été publiés dans la revue *Lexis* (*Lexis* 13, 1995).

particulières que sont les littératures grecque et latine – plus exactement *les* littératures grecques et *les* littératures latines car chacune d'elle est multiple, rassemblant des pratiques poétiques bien différentes selon les époques considérées).

Cette réticence des philologues a déjà été remarquée et interrogée dans le champ même de la philologie. Il ne s'agit pas là d'une simple frilosité conservatrice selon laquelle une philologie élitiste et traditionaliste rechignerait à introduire dans son domaine scientifique – qui a été particulièrement attentif, au fil des siècles, à se constituer des outils et des règles méthodologiques rigoureuses – un outil à la mode, très chic, importé de chez ces fantaisistes de modernistes. Quelles sont les raisons qui ont pu et peuvent encore pousser certains antiquisants à se montrer sceptiques voire hostiles face à cette notion d' « intertextualité » qui connaît par ailleurs un si vif succès, récemment, dans le champ des lettres classiques comme dans celui des lettres modernes ?

Quiconque entreprend une étude sur le sujet de l'intertextualité dans l'Antiquité, et en particulier à propos du théâtre tragique grec – comme c'est le cas pour le travail que nous présentons ici – doit se confronter à deux types d'objections à son entreprise, objections qui sont loin d'être dénuées de force ou de raison. Le premier type d'objections aboutit à un refus radical d'admettre l'existence de toute forme d'intertextualité, dans l'acception courante de ce terme, à propos de littératures de la performance et de l'oralité comme celles des époques archaïque et classique de la Grèce antique. C'est le type de position radicale qui est assumée par exemple par Florence Dupont, à propos de la tragédie grecque, dans son livre *L'insignifiance tragique* (DUPONT 2001). Pour les tenants de ce point de vue, parler d' « intertextualité » à propos du théâtre tragique grec, par exemple, c'est *déjà* dire n'importe quoi. Ce type de position doit être directement réfuté pour ouvrir la voie à notre enquête, et nous commencerons par là.

Le second type d'objections, que nous évoquerons ensuite, ne consiste pas à refuser absolument le recours à la notion d'intertextualité, mais à se méfier des dérives auxquelles peut facilement conduire cet outil s'il n'est pas manié correctement ; cette position de méfiance est actuellement assez répandue – et à juste titre – chez les spécialistes de la littérature antique. Il ne s'agit pas là d'un refus de principe face à la notion d' « intertextualité », mais plutôt d'une incitation à la rigueur et à l'évaluation critique dans l'utilisation d'un outil qui, utilisé à tort et à travers comme un catalyseur de sens, *peut* conduire à dire n'importe quoi. Et ce risque mérite certainement d'être considéré.

Toutes les objections formulées contre le recours à l'intertextualité, ou contre les conclusions tirées à partir de son utilisation, se fondent sur une conception argumentée de ce qu'est ou peut être un « texte » quand il s'agit d'un texte antique – et en particulier d'un texte de *théâtre grec antique* (dès ce moment, nous ne nous intéresserons plus qu'au domaine de la littérature antique grecque des époques archaïque et classique qui est celui qui nous intéresse directement). Le critère fondamental pour disqualifier le recours à l'intertextualité à propos du théâtre grec du cinquième siècle est ainsi d'y reconnaître la

projection abusive d'un concept de « texte » anachronique, plaqué arbitrairement sur les vestiges d'une culture fondamentalement étrangère à la nôtre – avec une forme de naïveté qui ne pourrait que dévoyer l'interprétation de ces textes.

Nous pensons au contraire que l'on peut, et même que l'on doit, au regard des textes mêmes du théâtre tragique grec, avoir recours d'une manière ou d'une autre à la notion d'intertextualité. Sans oublier l'étrangeté de la culture à laquelle ces textes appartiennent, nous devons chercher à comprendre quelle forme particulière d'intertextualité la littérature ou la pratique poétique a pu développer dans le contexte de cette culture, en lien avec tous les autres traits civilisationnels qui définissent sa singularité irréductible. Puisque, visiblement, les références intertextuelles sont là. L'argument le plus irréfutable aux objections contre l'existence d'une forme d'intertextualité dans les textes de théâtre grec, ce sont les textes eux-mêmes – en-deçà de toute conception du « texte » de théâtre que l'on peut former à partir d'eux ainsi que de tout ce que nous connaissons sur la culture de l'Athènes classique – (que l'on pense ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, aux *Grenouilles* d'Aristophane[2]).

*Définition de notre acception du terme « intertextualité »*

Nous ne ferons pas ici une histoire du concept d'« intertextualité » tel qu'il s'est imposé dans les études littéraires contemporaines, à partir de sa théorisation par Julia Kristeva, puis de ses modélisations théoriques successives – souvent plus restrictives – chez différents critiques qui ont travaillé dans un effort de précision théorique sur cette notion (de Riffaterre à Genette pour ne citer que les auteurs français[3]). Il ne nous paraît pas nécessaire de nous lancer ici dans des querelles théoriques, puisque nous entendons imposer d'emblée dans le cadre de notre étude une acception du terme d' « intertextualité » volontairement assez simple. Voilà la définition large que nous proposons pour « intertextualité » : un texte présente un effet d'intertextualité, ou une dimension intertextuelle, lorsqu'il évoque par quelque trait de sa composition un autre texte, précisément identifiable, et qu'il est impossible de le comprendre *vraiment* indépendamment de cette référence à cet autre texte.

Comme on le voit, cette définition est précise mais reste très générale, largement ouverte, et indépendante des taxinomies très poussées élaborées par les théoriciens de l'intertextualité. Nous considérons sous le terme d'intertextualité une grande partie de ce

---

[2] Dans cette comédie, Aristophane imagine un duel poétique entre Eschyle et Euripide dans les Enfers. La pièce comporte de très nombreuses citations et des parodies, très précises, de leurs œuvres respectives. Il faut bien en déduire que le public était à même de reconnaître comme telles ces allusions. Et ce même dans le cadre d'un spectacle populaire et comique : l'humour de la pièce associe étroitement ce ressort comique, dont nous tendrions à apprécier la subtilité, avec d'autres prétextes à rire beaucoup plus farcesques et « basiques », sans aucune rupture esthétique qui permettrait de supposer que les uns et les autres soient destinés à différentes parties du public.

[3] Cf. M. Riffaterre : « La syllepse intertextuelle », *Poétique* 40, 1979 p. 496-501 ; « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n°1/2, 1979 p. 128-150 ; « La trace de l'intertexte », *La* Pensée 215, 1980 p. 4-18. Et G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

Sur l'histoire du concept d'intertextualité, cf. GIGNOUX 2005 p. 7-51.

que Genette regrouperait sous le terme, plus large, de « transtextualité » (qui peine à s'imposer, raison pour laquelle nous l'écartons) ; en même temps nous excluons d'emblée le plagiat de la sphère de l'intertextualité (puisque le plagiat ne cherche nullement à évoquer une autre œuvre mais à se faire passer pour une œuvre originale). Par ailleurs, nous ne cherchons pas à préciser *a priori* le sens ou tous les différents sens possibles que peut prendre le phénomène de l'intertextualité dans un texte, ni à définir l'intention auctoriale à laquelle cet usage pourrait correspondre (oppositive, imitative, créative etc.). De telles grilles interprétatives risquent à notre sens de bloquer l'effort d'interprétation en lui imposant des cadres rigides qui ne peuvent que nuire aux nuances exactes de chaque exemple considéré. Notre but sera ici d'enquêter sur des formes d'intertextualité que nous chercherons à préciser dans chaque cas : nous ne pouvons partir d'une définition toute faite des différentes formes possibles de l'intertextualité que nous allons rencontrer, puisque notre enquête porte justement sur ces formes et leurs utilisations. Il nous faut partir d'une définition assez large – qui par ailleurs peut très bien correspondre aux différentes formes d'intertextualité que l'on rencontre dans la littérature moderne – pour tenter à partir de là de préciser le fonctionnement des références intertextuelles – que nous reconnaîtrons comme telles à partir de cette définition – dans le théâtre d'Euripide.

Les seuls points que notre définition établit comme critères déterminants de l'intertextualité sont donc les suivants : 1) l'allusion dans le texte étudié à un autre texte existant (donc antérieur, bien sûr, au texte considéré et possiblement connu de l'auteur *et* de son public) et 2) l'importance déterminante de cette allusion dans la construction du sens du texte étudié. Ces deux points mêmes ne vont pas de soi, et pourraient donner lieu à discussion si notre définition ne répondait pas à un objectif purement utilitaire dans le cadre de l'étude que nous présentons. Nous excluons en effet par cette définition, de la sphère de l' « intertextualité », tout ce qui tiendrait de l' « influence » (inconsciente) d'un auteur sur un autre ou de l'inscription dans des conventions génériques qui établissent forcément des similitudes d'un texte à l'autre, en vertu d'un effort de conformité aux règles d'un genre (ce que Genette appellerait l' « architextualité »). Nous limitons d'un autre côté la définition de l'intertextualité à des manifestations précises au sein d'un texte : nous ne considérons pas l'intertextualité comme un phénomène général indissociablement lié à toute formulation langagière (comme Julia Kristeva : tout discours implique le réinvestissement d'autres formes de discours historiquement définis) ou à toute écriture littéraire (comme nombre d'autres théoriciens de l'intertextualité : toute production littéraire se rattache à des codes en vigueur dans d'autres productions littéraires, ne serait-ce que parce qu'elle se donne comme littéraire : la littérarité est fondamentalement intertextualité).

Disons-le clairement : notre définition de l'intertextualité implique d'y reconnaître une marque de l'intention de l'auteur, un procédé d'écriture *conscient*, et directement efficace pour la construction du *sens*, un procédé qui témoigne d'un effort du poète – au moment de la création – pour construire la signification de son texte en référence avec un

autre texte, et dans une anticipation du sens que son œuvre prendra à la réception pour un public suffisamment informé et à même d'en percevoir les effets.

Il nous faut à présent justifier de la légitimité de l'emploi du concept d' « intertextualité » ainsi défini à propos du théâtre d'Euripide : car cette définition ne nous met pas à l'abri des objections présentées ci-dessus, elle nous y expose au contraire pleinement.

### *1. Le refus radical de l'intertextualité : l'exemple de Florence Dupont*

Pour représenter la position extrême d'un refus pur et simple d'envisager l'existence de jeux d'intertextualité dans le théâtre grec antique, nous évoquerons ici l'argumentation présentée par F. Dupont dans *L'insignifiance tragique.* On ne saurait soupçonner cet auteur d'être ancrée dans des positions académiques rétrogrades. Par ailleurs, elle a le mérite d'aborder directement la question qui nous intéresse, et de présenter ouvertement sa négation de la possibilité d'une intertextualité au sens moderne dans le théâtre antique, tout en expliquant clairement l'argumentation qui sous-tend sa position :

> **Enfin l'insignifiance tragique exclut toute intertextualité.** L'écriture des tragédies reste insérée dans une transmission orale, c'est pourquoi on ne peut parler de réécriture à leur propos. Même s'il y a des renvois de texte à texte, c'est un jeu d'auteur à auteur comme cela se fait dans une culture agonistique, où chaque poète rivalise avec ses prédécesseurs comme il rivalise avec ses concurrents. Il s'agit d'être le meilleur, c'est-à-dire d'imposer son style propre. L'imitation textuelle qui donne lieu à des procédures de réécriture et à des effets d'intertextualité découle de l'existence d'une transmission écrite et ne précède pas le travail des philologues de la bibliothèque d'Alexandrie. **Puisque la tragédie se transmet de performance à performance et de poète à poète, non pas de texte à texte par une réécriture qui produirait de l'intertextualité, on n'y trouve que des écarts et pas d'effets de « signifiance », de sens produits par « différance ». L'inscription dans la tradition permet des jeux esthétiques, elle n'implique pas de débats idéologiques.** (DUPONT 2001 p. 27)

La notion d' « insignifiance tragique » mise en avant par F. Dupont dans son ouvrage sur les trois *Electre* est évidemment une formulation provocatrice. L'approche du « texte » des tragédies qu'elle propose est directement polémique (F. Dupont revendique explicitement son opposition avec une autre vision du « texte » qui est celle de l' « école de Lille », et « en particulier, dit-elle, de Jean Bollack » (*op. cit.* p. 20) pour qui un texte de tragédie a sa place dans l'histoire des idées, dans laquelle l'auteur s'inscrit par son positionnement face à d'autres discours). Le souci qui anime F. Dupont, louable et légitime, est ici comme dans ses autres ouvrages (cf. *L'invention de la littérature*, DUPONT 1994) de restituer le plus possible aux textes antiques leur caractère d'*étrangeté* : de leur redonner, en s'attachant à mieux représenter les singularités de leur contexte de production, la vie et l'élan authentique qu'ils comportent – dont pourrait les

priver des approches trop livresques et tous les préjugés sur la grandeur et la puissance de leur sens dont une révérence séculaire les a chargés en les éloignant de l'univers de la *performance (populaire)* auquel ils appartiennent. Ce faisant, en réalité, Florence Dupont ne prive pas les textes tragiques de toute vocation à « faire sens ». En insistant par exemple sur le lien des tragédies grecques avec l'actualité à Athènes, et en se montrant particulièrement attentive à la dimension esthétique du texte, à la forme du spectacle rituel auquel il appartenait et dont il n'est qu'un vestige (structuration de l'espace scénique, opposition entre la scène et l'*orchestra* etc.) elle aboutit à des résultats extrêmement intéressants et nouveaux sur le *sens* même de l'*Orestie*, de l'*Electre* de Sophocle et de l'*Electre* d'Euripide.

Cependant, sa manière générale d'envisager le « texte » des tragédies grecques ne nous paraît pas au final restituer toute la vérité de leur objet, mais en trahir certains aspects. Elle rend justice à certaines dimensions du texte tragique qui sont effectivement méconnues par certaines approches académiques[4]. En revanche, elle a tort, à notre sens, de pousser aussi loin, jusqu'à les opposer, la dimension esthétique et la dimension sémantique du texte, comme si le fait que le texte n'existe que pour le spectacle, pour *une* représentation, excluait qu'il puisse avoir plus de sens qu'une partition de musique et puisse donner lieu à une investigation herméneutique – à vrai dire, ses conclusions mêmes nous paraissent contredire cette assomption de départ. Deux passages de son introduction, en particulier – à part celui sur l'intertextualité que nous avons cité – nous paraissent fortement contestables.

Ainsi, par exemple, F. Dupont écrit qu' « aucune interprétation herméneutique d'un texte de tragédie (grecque) ne peut nous donner accès à l'événement dont il est la trace, **puisque cette lecture n'a jamais eu lieu au temps de sa production.** » (*op. cit.* p. 20). Elle tire cette conclusion du fait que la mise en scène, dans le théâtre grec, appartient au domaine de la convention (de la « *permanence* ») et ne dépend pas comme dans le théâtre moderne d'une *lecture* (au sens d'une *interprétation particulière*) du texte. Elle a partiellement raison (raison de souligner le caractère globalement conventionnel de la mise en scène de la tragédie grecque), mais aussi complètement tort pour ce qui est de ses conclusions. On ne peut en effet penser comme elle le fait que les acteurs et les choreutes étaient simplement de purs instruments, des voix qui « devaient déchiffrer puis oraliser [le texte comme une partition] sans avoir à passer par un sens autre que le sens commun, celui du mot à mot. (…) L'interprétation par les acteurs et les choreutes n'était pas sémantique mais esthétique. » (*op. cit.* même passage p. 20). Il faut se souvenir au contraire, si l'on cherche à retracer les conditions de production du spectacle tragique

[4] Nous ne pensons pas que cela soit aussi évidemment le cas pour l'école de Lille que l'assume Florence Dupont, mais nous ne développerons pas la polémique sur ce point : disons simplement que notre impression est plutôt que des auteurs comme J. Bollack ou P. Judet de la Combe (nous pensons ici à leur ouvrage sur l'*Agamemnon* d'Eschyle) mettent l'accent – et en ayant parfaitement conscience des limites de leur propre approche – sur une autre dimension du texte. Pour être liée à un travail de détail philologique, leur approche ne méconnaît pas la vocation du texte à être représenté dans le cours d'une *performance* théâtrale historiquement située.

dans l'Athènes du cinquième siècle, que la représentation était le résultat d'un travail de longue haleine où collaboraient l'auteur, le *chorodidaskalos* – qui était parfois l'auteur lui-même – les acteurs et les choreutes : autrement dit, pendant des semaines et des mois, l'auteur était là en personne pour ajuster – en vue de la performance finale, où se jouait le titre de la meilleure tétralogie de l'année – la mise en spectacle de son texte dans une incarnation scénique répondant à la fois aux conventions de la représentation tragique *et* à la signification singulière de son œuvre, avec les nuances propres à chaque passage, peut-être à chaque mot. Par ailleurs, faut-il penser que, le jour de la représentation, le public non plus n'avait aucune « interprétation herméneutique » du texte, qu'il se contentait par exemple de percevoir les notes des chants du chœur sans en comprendre les paroles (nous caricaturons un peu, mais à peine) ? Pourquoi vouloir opposer ainsi la vocation du texte à faire sens (sa dimension sémantique) et sa vocation à susciter des affects par le biais du spectacle (sa dimension esthétique) ? On peut penser au contraire, comme le porterait à le faire le travail même de F. Dupont, que ces deux dimensions ne sont pas incompatibles, mais intimement liées.

Un autre point sur lequel la conception du « texte » tragique de F. Dupont nous paraît contestable, est sa négation radicale que le texte de théâtre puisse avoir eu à Athènes vocation à faire sens au-delà de l'immédiateté de la représentation unique pour laquelle il est conçu. Sur ce point, F. Dupont prend le contrepied d'une position qui consiste à reconnaître dans les grandes tragédies grecques des vérités éternelles, qu'elles seraient vouées à faire apparaître dans l'esprit de l'humanité de tous les temps (une position hégélienne). Et elle a raison de s'opposer à cette vision métaphysique du message tragique, et de chercher à définir dans le cadre de l'actualité de la cité la *pertinence* du texte *relative* au contexte de sa composition et de sa représentation. Elle a le grand mérite, ce faisant, d'aboutir à des conclusions à la fois nouvelles et convaincantes. Elle ne replace pas, en effet, les trois œuvres sur le mythe des Atrides dans le cadre d'une seule grande interrogation métaphysique sur la justice par opposition à la vengeance – ce qui ne permet pas, elle a raison de le souligner, de comprendre les trois adaptations très différentes du mythe qui nous sont parvenues. Et elle réussit, à partir des singularités de chacune des adaptations des trois Tragiques, à resituer les enjeux sémantiques de ces œuvres dans un « champ thématique » différent, une question d'actualité différente, qui permet d'éclairer de manière très intéressante le sens de chaque pièce.

Mais ce faisant, justement, elle leur donne bien vocation à faire sens au-delà du cadre restreint à l'extrême du seul temps de la représentation. Ces œuvres sont porteuses non pas de la prétention à proclamer une vérité universelle, peut-être, mais au moins de la représentation d'un *problème* qui existe indépendamment d'elles-mêmes. Et elles se construisent bien à travers une réflexion – certes orientée vers la création d'un spectacle, et non d'un traité philosophique – sur ce *problème* précis qu'elle tente elle-même d'identifier dans chacun des cas qu'elle étudie, et par rapport auquel les personnages et l'intrigue vont jouer le rôle de métaphore. Par conséquent, on ne peut penser comme elle le fait que la parole des personnages, en dehors des lieux communs, « ne peut se

transformer en discours sur le monde. Personne d'autre ne peut s'en emparer. Cette parole, surprenante, souvent métaphorique, est indissociable du caractère fictif du sujet qu'elle sert à construire et, de ce point de vue aussi, elle est insignifiante. » Une telle affirmation est fausse et directement contredite par les témoignages des textes antiques. Les spectateurs étaient sensibles aux discours des personnages comme portant sur des problèmes qui pouvaient concerner directement la cité. Pour ne citer qu'un exemple, un passage du *Contre Timarque* d'Eschine le montre bien : dans le cours d'un procès, l'orateur s'appuie sur une réplique de Phénix, dans la pièce d'Euripide du même nom, pour conforter le bien-fondé et la vraisemblance de son accusation contre Timarque (cf. Eschine, *Contre Timarque* §151-154). La tragédie est porteuse d'une réflexion où les Grecs pouvaient reconnaître une part de vérité mobilisable dès lors que le « champ thématique » exploré par l'œuvre, dans la fiction et sous forme de métaphore, rencontre le même « champ thématique » dans des questions d'actualité pour la cité.

Nous avons pris le temps de bien préciser ces points d'opposition qui nous séparent de la conception du « texte » de tragédie de F. Dupont, car nous pensons devoir proposer, en réponse à cette approche, une conception du « texte » qui tienne compte des faiblesses que cet auteur veut éviter.

Venons-en à présent au point crucial, pour nous, de ce débat, qui est dans la possibilité ou non d'envisager l'existence d'une forme d'intertextualité dans le texte des tragédies grecques. Si F. Dupont refuse d'emblée que les textes tragiques (grecs) puissent comporter des références intertextuelles au sens plein du terme – c'est-à-dire des références intertextuelles qui engagent le sens même du texte et non une simple ostentation d'originalité stylistique au sein d'une tradition où l'auteur reconnaît se situer – c'est en raison du caractère fondamentalement *oral*, voué à la *performance orale*, du texte de théâtre. Objection forte et qui est partagée par tous les opposants à l'utilisation du concept d'intertextualité à propos des compositions poétiques orales de la Grèce archaïque et classique. C'est là que se situe le point de friction essentielle entre tenants et opposants de l'intertextualité dans ce domaine, les seconds accusant les premiers de ne pas tenir compte de la spécificité culturelle de leur matériau, qui ne serait « texte » (au sens d' « écrit ») que de manière illusoire, et même contradictoire avec sa ou ses réalisations authentiques.

### *Le caractère essentiellement « hypoleptique » de la culture grecque de l'écrit (ASSMAN 2010)*

Nous pensons que l'on doit faire rentrer, au contraire, la dimension intertextuelle des textes grecs dans la définition de leur spécificité, de leur appartenance à une culture singulière *de l'écrit*, celle de la Grèce pré-hellénistique, différente à la fois de notre culture moderne et des autres cultures antiques de l'écrit. Nous suivons sur ce point les analyses de J. Assman dans son livre *La mémoire culturelle* (ASSMAN 2010). Cet auteur définit plusieurs traits essentiels de la « culture écrite » qui est née en Grèce avec

l'adoption de l'écriture alphabétique à l'époque archaïque, et nous insisterons en particulier sur deux points caractéristiques qu'il met en lumière.

Un premier aspect remarquable de la littérature grecque pré-hellénistique apparaît, dans l'approche de J. Assman, quand il précise que la civilisation grecque, par opposition à d'autres civilisations antiques comme l'Egypte ou Israël, se caractérise par le fait que « la Grèce ne devient une culture de l'écrit que par le biais d'une culture de la parole » (*op. cit.* p. 236) : jamais l'écriture, en Grèce, ne se coupe d'une réalisation de la parole par le biais d'une performance orale. Au contraire, comme le souligne J. Assman, les « grands textes » de la culture grecque archaïque et classique n'ont de cesse de renvoyer à une réalisation orale de la parole qu'ils fixent, que ce soient les poèmes épiques, ou les textes de théâtre, ou encore les dialogues de Platon[5]. Il n'est donc pas opportun d'opposer sur la seule base de l'utilisation du *médium* de l'écriture les textes antiques grecs et les textes de la littérature moderne, en leur faisant recouvrir une opposition (respectivement) entre *oral* (donc *apparence d'écrit*, illusion de fixité et de permanence) et *écrit*. Les textes grecs, même destinés à la performance orale ou renvoyant à une forme d'oralité qu'ils intériorisent, n'en sont pas moins des « *textes* » dans le sens où il s'agit de compositions définies et reconnaissables, généralement attribuées à un auteur même s'il s'agit d'un auteur fictif. Dans le cas où une fixation suffisamment forte existe dans l'espace de l'oralité (ce qui est exceptionnel) pour qu'un discours soit reconnaissable dans son unité, en tant que tel, alors la mémoire est utilisée comme une sorte d'écriture.

> L'important, ce n'est pas le médium de l'écriture même, mais le fait qu'un *propos* soit stabilisé en un texte par-delà les situations, c'est-à-dire sa *textualité*. On ne peut partir que de textes, non d'événements interactifs. La textualité apparaît lorsque le langage s'est suffisamment détaché de son ancrage *empraxique* dans des *situations* (c'est-à-dire dans des types d'interaction socioculturels, des « milieux de vie ») pour prendre une forme indépendante en tant que texte. Cette forme est généralement fixée par écrit. (ASSMAN 2010 p. 251)

Le deuxième point caractéristique de la littérature grecque pré-hellénistique souligné par J. Assman est que, justement en conséquence de sa qualité exceptionnellement orale et libre, la littérature grecque est caractérisée par une forme d'intertextualité presque atavique, phénomène qu'il désigne par le terme d' « *hypolepse* » – un concept qui nous

---

[5] « La Grèce, à la différence de l'Egypte et d'Israël, ne fait manifestement pas de l'écriture un monde sacré, éternel et immuable qui s'opposerait à celui, volatil, de la parole orale. D'où trois caractéristiques fortes de la culture grecque de l'écrit :

1. Elle reste ouverte d'une autre façon à l'oralité, ne la relègue pas dans la subculture mais en reprend les formes pour leur donner une dimension nouvelle.

2. L'écriture en Grèce n'étant pas la clé d'un espace sacré, il n'existe pas de « saintes écritures » ; chez les Grecs – comme chez les Celtes, les Perses zoroastriens et surtout l'Inde védique – les textes sacrés ne font justement pas l'objet d'une transmission écrite, mais orale.

3. L'écriture n'y étant pas la clé d'un espace officiel, son maniement ne réclame aucune autorisation particulière. A côté de l'Egypte, par exemple, on peut dire des Grecs ce que Cicéron disait des Romains : ils n'ont « aucune mémoire publique consignée dans des archives publiques. » (ASSMAN 2010 p. 237).

paraît essentiel et dans le cadre duquel nous situons notre concept d' « intertextualité » : l'intertextualité recouvre pour nous l'ensemble des occasions particulières où ce caractère hypoleptique se manifeste dans un texte de façon ostentatoire. Voici comment J. Assman présente ce phénomène, ainsi que ses enjeux pour la mise en place d'une histoire des idées (précisément une dimension où F. Dupont refuse absolument de voir intervenir les tragédies grecques) :

> La culture grecque de l'écrit a deux particularités. L'une, nous l'avons vu, c'est qu'elle ne se définit pas contre la tradition orale, mais la reprend et la prolonge dans des proportions qu'on n'observe nulle part ailleurs. L'autre, à mon sens, c'est qu'elle développe une nouvelle forme de référence intertextuelle. Ce ne sont plus des orateurs qui répondent à des orateurs, mais des textes qui répondent à des textes. (…) Un nouveau type de continuité et de cohérence culturelles apparaît : la référence à des textes du passé, sous la forme d'une variation contrôlée que nous appellerons « hypolepse ». (ASSMAN 2010 p. 249).

J. Assman définit l'*hypolepse* comme le « principe [qui] consiste à ne pas recommencer [un discours] à zéro, mais à enchaîner sur ce qui a précédé et à s'insérer dans une communication en cours » (*op. cit.* p. 250-251). Par exemple, c'est le terme qui est employé par les Grecs pour établir la manière dont le chant d'un rhapsode se rattache à celui du rhapsode qui l'a précédé dans un concours de récitation ; ou encore la manière dont, dans un cadre judiciaire, le discours d'une des parties vient contredire, en s'y rattachant, le discours de la partie adverse (cf. ASSMAN 2010 p. 250-251). Ce caractère hypoleptique, J. Assman le reconnaît comme une des caractéristiques de la littérature grecque, dès sa naissance, une caractéristique de la culture écrite grecque. Son analyse mentionne en particulier les écrits scientifiques et philosophiques, mais elle vaut pour toute la littérature grecque. Nous la présenterons de manière plus détaillée en tentant de préciser chacun des éléments qui conditionnent cette dimension hypoleptique des œuvres relativement à la tragédie grecque.

J. Assman définit comme « l'horizon hypoleptique » d'un discours ou d'un texte l'espace référentiel auquel il se rattache. Dans les exemples considérés ci-dessus (de l'aède ou du plaidoyer), cet espace référentiel est ancré dans une situation de communication interactive. Le problème est de reconnaître dans quelles conditions un texte écrit (ou représenté dans une performance unique) peut faire appel à un horizon hypoleptique « qui s'étende à la sphère de la communication non interactive », c'est-à-dire un horizon de référence qui s'étende à d'autres discours qui ne sont pas immédiatement actualisés dans l'espace de la communication. Voilà les trois conditions reconnues par J. Assman pour que cette référence intertextuelle soit possible :

> Pour qu'un espace référentiel puisse se constituer [qui s'étende à la sphère de la communication non interactive] il faut préalablement trois choses : l'*écriture*, un *cadre* et une *vérité*. (ASSMAN 2010 p. 251)

1) l'*écriture* : l'écriture ne signifie pas nécessairement l'existence d'un texte écrit, mais suppose la *textualité* d'une œuvre telle qu'elle a été définie ci-dessus. En ce qui

concerne les tragédies grecques, les textes poétiques qui peuvent être mobilisés comme intertextes (en particulier la poésie épique, hymnique, et tragique), même s'ils sont connus essentiellement par le biais d'une tradition orale, n'en ont pas moins un caractère fixe suffisamment établi pour qu'on leur reconnaisse une vraie « textualité ».

2) le *cadre* : pour qu'un texte puisse exister comme énoncé compréhensible auquel on puisse faire allusion en dehors de sa situation d'énonciation, il faut qu'il intériorise dans une mesure suffisante son propre cadre énonciatif, qui paramètre les conditions de sa compréhension. Une telle condition est pleinement réalisée en ce qui concerne l'épopée : l'énonciation épique dépend non de l'identité de celui qui la dit, ou de ceux qui l'écoute, mais de la « Muse » ; celle-ci est un énonciateur fictif éternellement invariant qui intervient dans chaque performance pour permettre l'actualisation d'un discours transcendant. Quant à la poésie tragique, elle crée également un univers d'énonciation factice absolument autonome qui est défini directement par les propos tenus par les personnages : le cadre situationnel et les énoncés qui y prennent place sont définis de manière interdépendante.

Mais le cadre nécessaire à l'existence d'une dimension hypoleptique dans les textes, c'est aussi l'encadrement de ces références dans un jeu réglé par des institutions, qui définissent les modalités possibles ou acceptables de la référence – de l' « enchaînement » entre les textes – tout en l'encourageant (pour la philosophie, J. Assman donne l'exemple des écoles de Platon et d'Aristote, où des règles de commentaires et de discussion sont fixées dans une pratique partagée). En ce qui concerne la tragédie, on peut penser que de telles règles existent également – bien qu'elles soient le résultat d'une pratique répétée dans le cadre d'une fête rituelle et non d'un effort théorique. Ces règles reposent en particulier sur l'ancrage du spectacle tragique dans un univers héroïque connu du public, qui est en général celui de l'épopée ; et sur une pratique des références intertextuelles suffisamment habituelle pour que le public soit « exercé » à les percevoir.

3) la *vérité* :

> [Le] troisième élément nous l'avons désigné par le terme de *vérité* ; nous pourrions dire aussi l'*information* ou le *fond*. Comme l'a mis en évidence N. Luhmann[6], la communication présuppose qu'on fasse la différence entre énonciation et information. Dans l'interaction orale, toutefois, cette différence est habituellement invisible. C'est seulement avec l'écriture qu'elle s'impose vraiment. [Mais les « textes » grecs, même s'ils ne sont que des vestiges de performances orales, sont néanmoins comme nous l'avons vu de véritables « textes », écrits à un moment ou à un autre dans une forme fixe, et possédant pleinement une autonomie « textuelle »] (…) Le principe hypoleptique est lié à ces processus de contrôle de la vérité et d'expression d'un soupçon qui reposent sur la différence entre énonciation et information. Ce sont des principes polémiques, agonistiques. Ils règlent, pourrait-on dire, les conditions de la joute entre textes : ce qui amène

[6] L'ouvrage que cite J. Assman dans ce passage est : N. Luhmann, *Soziale Système*, Francfort, 1984.

> l'Américain H. von Staden, spécialiste de philologie classique, à parler d' « intertextualité agonistique ». Dans les conditions de la communication hypoleptique, la culture de l'écrit devient une culture du conflit. (ASSMAN 2010 p. 253-254)

Cette condition de l'existence d'une « vérité » à laquelle le texte se confronte, et sans laquelle l'*hypolepse* ne saurait être, nous intéresse particulièrement : elle permet, à notre sens, de commencer à singulariser l'intertextualité qui existe dans les textes tragiques en la distinguant d'une certaine définition de l'intertextualité comme jeu littéraire purement formel et gratuit, simple affectation de « littérarité ». On peut ainsi affirmer, avec F. Dupont, que les formes d'intertextualité reconnaissables dans le théâtre grec sont nécessairement différentes de l'intertextualité de pratiques poétiques plus tardives – celles de l'écriture pure, l'écriture vouée à la seule lecture – sans pour autant conclure avec elle que l'intertextualité « sémantique », de « débat », ne peut exister dans ce théâtre. Les procédés de référence intertextuelle dans la tragédie ne correspondent pas exactement avec l' « intertextualité » comme jeu littéraire qui existera par la suite. Mais les effets d'intertextualité existent bien en revanche, et ils ont une importance déterminante pour le sens de chaque œuvre – mais dans une configuration différente qui est propre à toute la « culture écrite » grecque de l'époque classique :

> « Tout texte organisé sur un mode hypoleptique possède donc une triple référentialité : il se réfère 1) à des textes antérieurs, 2) au fond de la question et 3) à des critères permettant de contrôler sa prétention au vrai et la différence entre énonciation et information. Il ne s'agit donc pas, comme en littérature, d'une continuité reposant sur la simple intertextualité. Dans le discours hypoleptique, la continuité naît de la relation triangulaire entre un auteur, ses prédécesseurs et le fond de la question, relation qui est soumise à des critères de vérité communs. Mais le *fond de la question* appartient entièrement à l'horizon de la situation « distendue ». (ASSMAN 2010 p. 254-255)

Cette dernière condition de la dimension hypoleptique d'un texte (la nécessité d'une *vérité* comme objet de recherche, de questionnement) permet de comprendre que le texte mobilise d'autres textes *nécessairement*, en rapport avec un problème qui est reconnu comme ayant déjà été abordé par d'autres. Il ne peut y avoir d'hypolepse sans que soient constitués des « champs thématiques » qui vont rendre nécessaires à la fois la survie dans une forme fixe des discours précédents, la connaissance de ces discours et le positionnement de tout nouveau discours sur le même thème par rapport à eux. Par ailleurs, comme le souligne J. Assman, il faut non seulement que des thèmes soient définis et reconnus, mais aussi que l'on garde en tête, au-delà de la question traitée, l'*intérêt* de cette question : le thème doit devenir un *problème*.

> Le problème est l'élément structurant du discours hypoleptique (…). Il contient un élément perturbateur et dynamique. La vérité est devenue, d'une part, problématique, d'autre part résoluble, du moins en théorie. Le discours mythique est apaisé, dans la mesure où il ne laisse apparaître aucune contradiction et accorde une égale légitimité à tous les énoncés, à toutes les images. Le discours canonique est apaisé, parce qu'il n'admet

> pas la contradiction. Le discours hypoleptique, en revanche, est une culture de la contradiction. Il repose sur une perception accrue des contradictions, c'est-à-dire sur la critique, tout en gardant la mémoire des positions critiquées. (ASSMAN 2010 p. 255)

La tragédie grecque appartient à cette culture de l'*agôn*, du débat, de l'évaluation critique des discours qui se confrontent : quand elle mobilise dans les discours contradictoires des personnages des éléments de référence à d'autres œuvres existantes, on peut supposer qu'elle met en jeu, automatiquement, une dynamique d'évaluation des propos anciens, ou plutôt une dynamique d'évaluation des discours nouveaux portés à la scène en relation avec une réévaluation (dans la nouvelle situation d'énonciation) des discours extérieurs auxquels ils font allusion. La question d'une évaluation critique est toujours posée, et l'enjeu de la dimension intertextuelle dans le texte est bien d'ordre sémantique, et pas seulement d'ordre esthétique. Par ailleurs, sans que les Tragiques grecs cherchent à définir un nouveau discours de vérité qui fasse autorité sur une question, encore moins un discours qui prétendrait à une valeur universelle, il faut bien admettre (si l'on reconnaît comme valide le concept d'hypolepse appliqué aux textes tragiques) que ces textes ont leur place dans l' « histoire de la pensée » de leur époque.

La description de la culture grecque de J. Assman constitue en elle-même une réponse à la position de F. Dupont. En refusant *a priori* de considérer comme générateur de sens, dans le théâtre tragique grec, ce qui relève pour nous des plus grandes « finesses » d'un texte – sous prétexte que le texte de théâtre n'est pas écrit pour être lu et n'autorise pas de ces finesses, qui ne seraient donc jamais que des finasseries d'herméneutes – on s'interdit de préciser un fonctionnement particulier de l'intertextualité dans ces textes qui rendrait mieux justice à leur singularité, et à celle du spectacle auquel ils sont destinés. Cette négation pure et simple de l'intertextualité prend le risque d'amputer les textes d'une partie essentielle de leur sens.

De plus, les résultats atteints par F. Dupont ne sont pas inconciliables avec une conception différente, plus généreuse, des effets mis en œuvre par le « texte » tragique dans la construction du sens. Ces résultats dépendent davantage, nous semble-t-il, de sa reconnaissance avisée de la vocation « théâtrale » du texte, avec tout ce que cela implique dans la culture particulière de l'Athènes du cinquième siècle, que de la négation radicale qu'elle opère par rapport à d'autres approches herméneutiques. L'intention polémique de F. Dupont est efficace, il est vrai, parce qu'elle modifie directement – et avec raison pour une part – l'économie des éléments pris traditionnellement en considération pour l'interprétation : elle dévalue toute une partie du travail herméneutique au profit d'autres données trop négligées du contexte anthropologique et culturel, et reprend sur cette base une analyse fine et précise des textes qui se base sur des éléments, effectivement essentiels, parfois noyés ou perdus dans la confusion d'une surproduction de sens (à partir du texte seul) ou dans la justification de sens préétablis. Ce faisant, elle engage un débat qui promet des développements intéressants. Mais elle prend malgré tout le risque, en adoptant une position aussi tranchée, de perdre une partie

de la richesse de son objet, d'en négliger certains traits qui définissent également sa singularité – cette *étrangeté* des œuvres antiques à laquelle elle est à raison si attachée.

### 2. *La méfiance face à l'intertextualité comme outil herméneutique*

Le deuxième type d'objections aux investigations herméneutiques sur l'intertextualité est plus mesuré. Il s'insère dans un débat plus large sur l'interprétation, qui se préoccupe également de tenir compte de la singularité des « textes » grecs des époques pré-hellénistiques en fonction de leur genre. La question soulevée ici est davantage celle des dérives que pourraient occasionner la survalorisation de l'intertextualité – un phénomène qu'on soupçonne de tenir par trop au point de vue limité et lointain de l'interprète moderne.

L'établissement de rapprochements entre les textes qui nous sont parvenus ne suscite en lui-même aucune objection. C'est une pratique qui a toujours existé dans la philologie, depuis l'époque des scholiastes alexandrins jusqu'aux éditeurs de la Renaissance et à la philologie positiviste du XIXème siècle. Les rapprochements ainsi opérés étaient d'autant plus importants qu'ils avaient un rôle à jouer dans la tâche tenue pour la plus importante de la philologie classique : l'édition du texte. Ce rôle, ils le jouaient sous la forme de deux pratiques scientifiques bien définies : 1) la reconnaissance de *loci similes* à même de conforter une *lectio* en fournissant des parallèles à certaines formulations, concernant notamment le lexique ou la syntaxe ; 2) la *Quellenforschung*, la recherche des sources d'un auteur, qui permet de reconnaître dans certains motifs narratifs les versions préexistantes d'un mythe dans telle ou telle œuvre antérieure – et ainsi de mesurer les similitudes ou les écarts entre anciennes et nouvelle version d'un mythe, ou de comprendre les allusions d'un texte à la tradition mythique dont il s'inspire.

Sous cette forme, la recherche sur l' « intertextualité » a toujours existé chez les philologues. Ce travail n'est pas problématique tant qu'il ne prétend pas aller au-delà d'un répertoire de données objectives, et ne cherche pas à reconnaître dans les rapprochements proposés des effets d'allusion dépendants de l'intention de l'auteur. Il s'agit plutôt de définir, à partir du corpus limité qui nous est parvenu, le cadre linguistique et mythologique où l'auteur a pu trouver le matériau de son œuvre aussi bien pour ce qui est du contenu que pour ce qui est de la forme – en présentant ce cadre, pour faciliter le travail de l'interprète moderne, dans un répertoire annexe d'échantillons ce qui garantit l'objectivité des données. La question de l'intention de l'auteur n'est en fait même pas posée si l'on s'en tient à ces pratiques, et le caractère éventuellement arbitraire des rapprochements effectués est assumé : ce sont des exemples. Mais dès que l'on entreprend de chercher un sens dans les rapprochements d'un texte à d'autres, d'attribuer certains de ces rapprochements possibles à une volonté consciente de l'auteur, aussitôt la question de la limite de nos connaissances devient un problème, et le soupçon naît : l'interprète moderne ne risque-t-il pas de sur-interpréter complaisamment des rapprochements qui ne sont signifiants que pour lui, parce qu'il n'en perçoit pas le caractère arbitraire, qu'il surévalue l'importance de similitudes qui ne sont frappantes

que pour lui seul, et ne tiennent qu'aux limites de son érudition et aux incertitudes de sa propre compréhension – forcément déficiente – de textes éloignés de lui par leur langue et par le contexte authentique de leur composition ?

Le risque est bien là, et il faut en tenir compte systématiquement lorsque l'on aborde des effets d'intertextualité et que l'on cherche à les interpréter. On peut cependant justifier la nécessité d'un tel effort pour la compréhension des textes grecs, et même l'importance d'un tel travail pour l'établissement du texte – ce qui nous amènera également à aborder certains points de méthodologie.

*Interprétation critique et interprétation intuitive : le problème d'une réception inauthentique*

La première objection que rencontre l'herméneute qui reconnaît dans l'intertextualité un outil pour établir le sens d'un texte tient à la complexité même des raisonnements qu'il propose, surtout quand il s'agit de textes destinés à être reçus dans le cadre d'une performance orale. Mais il faut bien distinguer deux étapes dans le travail sur l'intertextualité : 1) l'étape d'identification de l'intertexte et de l'analyse de son fonctionnement dans le texte considéré, et 2) l'étape de l'interprétation proprement dite. L'objection considérée souligne la différence existant entre le récepteur originel de l'œuvre (pensons au spectateur dans le cas des textes de théâtre) et l'interprète moderne qui est toujours un *lecteur*, à qui il est par conséquent permis de s'arrêter dans sa lecture, de reprendre le texte dans n'importe quel ordre, de considérer minutieusement chaque formulation, etc.

Mais cette différence irréductible entre deux modes de réception du texte n'invalide pas les efforts de l'interprète moderne, elle les justifie. La signification d'un texte, c'est-à-dire sa signification *authentique*, est celle à laquelle devait aboutir l'interprétation originelle du texte, par un travail de coopération entre l'auteur et le destinataire pour lequel le texte a été composé – quelle que soit la forme de la communication prévue pour la transmission du texte[7]. Ce travail coopératif requiert le partage, à la fois par l'auteur et les récepteurs originels de l'œuvre, d'une langue (un *dictionnaire* et une *grammaire*), mais aussi plus largement de ce qu'U. Eco appelle une *encyclopédie*[8] : une vision du monde globalement partagée qui définit, à côté de la dénotation stricte des éléments lexicaux, tout un ensemble de connotations possibles qui vont pouvoir être utilisées (ou non, ou certaines plutôt que d'autres) par l'auteur pour construire le sens de son œuvre. Cette *encyclopédie culturelle* englobe l'ensemble des *realia* du lieu et de l'époque considérée. Elle englobe aussi toutes les connaissances, toutes les données culturelles partagées par l'auteur et ceux qui reçoivent son œuvre : c'est-à-dire aussi les autres œuvres littéraires connues qui vont pouvoir intervenir comme *intertextes* dans un texte donné.

---

[7] Sur l'interprétation comme travail coopératif, cf. ECO 1979.
[8] Cf. ECO 1990 p. 148.

Le caractère parfois laborieux des analyses intertextuelles (que l'on ne saurait nier) n'est donc pas en lui-même – *dans le cadre de la première étape de l'analyse* – une raison pour les disqualifier *a priori* comme incapables de rendre compte du sens authentique que pouvaient percevoir les destinataires authentiques d'une œuvre ancienne au gré d'une compréhension immédiate et intuitive. C'est parce que nous ne sommes pas ces récepteurs contemporains, justement, dont la compréhension a été anticipée par l'auteur, que nous devons *travailler* pour comprendre le sens de ces textes. Autrement dit, on ne peut opposer compréhension moderne (laborieuse) et compréhension antique (intuitive et immédiate) comme on opposerait la « lecture critique » (lecture du spécialiste) et la « lecture linéaire » (lecture du lecteur lambda) d'un texte moderne. Ce qui relève dans un texte de la compréhension intuitive pour ses contemporains, par la mobilisation d'une encyclopédie *là-et-alors familière*, peut par la suite n'être plus accessible pour les commentateurs que par le biais d'une compréhension analytique et par la mobilisation d'une encyclopédie *érudite* qui cherche à reconstituer l'encyclopédie commune d'une culture lointaine. En revanche, pour ce qui est de l'interprétation des allusions intertextuelles, il faut impérativement se replacer dans le cadre de la communication originale prévue par l'auteur, et chercher à élucider les effets de sens que pouvaient déterminer ces allusions *si elles étaient perçues intuitivement voire inconsciemment*. A ce niveau le raisonnement doit impérativement rechercher ses limites et mesurer son efficacité en termes d'économie de la signification.

Il faut aussi se méfier de certaines conclusions que l'on pourrait tirer à partir de la perception du décalage entre *interprétation moderne érudite* et *réception originelle intuitive* ; et en particulier de l'idée que des effets demandant pour nous des connaissances très « pointues », et donc reconnaissables seulement sous certaines conditions (à la fois une érudition et un intérêt de spécialistes), devaient aussi demander certaines conditions spéciales, comme l'érudition particulière de certains des spectateurs, pour être correctement reçus à l'époque de la production du texte. Cette question est liée à celle du degré d'importance de l'allusion intertextuelle dans la construction du sens : modifie-t-elle directement le sens littéral du texte, ou ne fait-elle que définir un sens autre, additionnel, qui se grefferait sur un texte parfaitement compréhensible indépendamment de sa reconnaissance ?

Il est peu concevable d'envisager un double sens mis en place par le poète, selon les publics. Si le sens du texte dépend d'une référence intertextuelle, elle devait être comprise par la plus grande partie des spectateurs. On peut néanmoins considérer une telle possibilité, au cas par cas. Il nous paraît en revanche erroné de poser d'emblée l'intertextualité comme un facteur de sens « purement additionnel », et donc comme un critère discriminatoire au sein du public auquel le texte est destiné. C'est la théorie des *cercles de compétence* existant dans le public envisagé par l'auteur, qui ne destinerait certaines finesses qu'aux destinataires lettrés (voire à ses seuls collègues) sous la forme de *private jokes* ou de messages chiffrés que l'interprète érudit moderne serait aussi à

même de déchiffrer[9]. Cette idée n'est pas absurde, mais elle peut n'être pas non plus dénuée de complaisance. On peut supposer qu'il est déjà difficile pour nous de reconnaître et d'analyser des allusions « évidentes » pour n'importe quel spectateur athénien d'Euripide. Pour ce qui est des allusions très « fines », elles ne peuvent selon nous déterminer de sens caché : soit elles s'insèrent dans un contexte allusif qui en accentue la visibilité et peut faire douter de leur caractère « réservé » – ou au moins de leur caractère déterminant, isolément, pour le sens – soit il faut douter de leur vocation à modifier le sens par elles seules. Nous reviendrons sur cette question dans la présentation de la méthodologie suivie lors de notre enquête.

Une autre objection peut s'élever quand on propose d'interpréter un texte en fonction d'une allusion intertextuelle dont la prise en compte modifie le sens littéral du passage considéré. Tel sera le cas, par exemple, si l'on établit que la référence intertextuelle a une valeur ironique : la modification du sens peut alors être très importante, la nouvelle signification proposée s'éloigner du tout au tout de la signification littérale. L'objection serait alors que la nouvelle interprétation est « forcée », puisque le texte a un sens suffisamment clair sans qu'on cherche à y introduire une dimension significative comme « surajoutée ». Mais s'il est clair qu'il existe un critère d'économie qui entre en jeu pour évaluer une interprétation, celui-ci ne joue pas forcément en faveur du sens littéral, comme s'il était *a priori* toujours le plus simple et le plus évident. En fait, bien souvent, la prise en compte de l'intertextualité simplifie la compréhension des passages où elle intervient. Dans certains cas, l'intertextualité est évidente, si l'on ne la refuse pas d'entrée de jeu, et donne au texte une signification parfaitement claire ; alors que la prétendue simplicité du sens littéral conduit parfois à des contresens si gênants que l'interprète se retrouve contraint de mobiliser tout un arsenal d'explications extérieures (véritablement arbitraires) pour en venir à bout.

Pour ne prendre qu'un seul exemple relatif à notre sujet, c'est ce qui arrive bien souvent à propos des chœurs d'Euripide. Le sens des *stasima*, chez Euripide, dépend souvent de leur dimension parodique, c'est-à-dire de la manière dont ils intègrent, avec un effet de décalage plus ou moins important relativement à l'énonciation chorale, d'autres formes conventionnelles de discours poétique. Mais la plupart des

---

[9] V. Citti, dans une étude qui a fait date sur le sujet de l'intertextualité dans le théâtre grec antique, examine de telles allusions fines présentes dans la réutilisation de néologismes eschyléens par Sophocle et Euripide. Cependant, les conclusions générales qu'ils en tirent quant à la « communication théâtrale » de la tragédie grecque méritent à notre avis d'être encore discutées, et sont loin d'être évidentes. Il écrit ainsi : « Dobbiamo pensare (…) che una parte, e non la meno significativa, della comunicazione teatrale sia avvenuta in un dialogo libresco, condotto in modo che per noi evoca quello della poetica alessandrina, anzitutto tra poeta e poeta, e quindi per cerchi di competenza assai ristretti, in cui condizione prima e necessaria era il controllo dell'opera del testo antico, così puntuale da non poter essere fatta se non su testi scritti. » (CITTI 1994 p. 165-166).

J. Mossman, dans l'ouvrage extrêmement important qu'elle consacre à *Hécube*, insiste à juste titre en présentant son travail sur la nécessité de replacer la pièce dans son contexte pour éviter de tomber dans des jugements moraux anachroniques. Elle discute de manière forte et nuancée la question des « allusions », et envisage elle aussi que certaines références puissent échapper à une partie du public cf. MOSSMAN 1995, « Introduction » p. 8-9.

commentateurs refusent d'envisager de tels effets de sens car ils ne rentrent pas dans l'image préconçue qu'ils ont de ce que doit être l'énonciation chorale (une énonciation solennelle au premier degré). Or, si l'on ne tient pas compte du sens que prend dans chaque cas un tel jeu intertextuel, ou *interdiscursif*, on ne voit plus qu'une chose : le caractère conventionnel de certains passages des chants du chœur chez Euripide ; et on aboutit à la reconnaissance (devenue consensuelle) d'une absence de pertinence de ces chants relativement à leur contexte d'intervention dans l'action dramatique. De nombreux *stasima* sont alors considérés comme des morceaux de « belle poésie » composés un peu arbitrairement par le poète. Mais le problème reste entier, ou plutôt voilà que surgit un nouveau problème, si l'on ne se satisfait pas d'une telle conclusion : pourquoi Euripide a-t-il choisi de composer ainsi ces chants du chœur ? Et c'est en tentant de remédier à cette apparente inutilité des chants du chœur (qui n'est pas un donné mais déjà le résultat d'un effort interprétatif infructueux) que vont naître les contresens les plus massifs à leur sujet – puisqu'en réalité le moyen de comprendre leur sens véritable, à ce stade (à savoir l'allusion intertextuelle pourtant claire qu'ils comportent) a déjà été exclu. On en arrive alors à deux solutions : ou bien une interprétation « symboliste » (beaucoup moins économique que l'interprétation prenant en compte l'intertextualité dans l'énonciation chorale) qui permet simplement, par la surinterprétation de tel ou tel détail du texte, de conforter la signification du texte que le commentateur a préalablement envisagé. Ou alors, deuxième solution, on accepte qu'Euripide compose des chants du chœur sans pertinence relativement à l'action de ses pièces, mais on cherche quand même à justifier cela et à le rendre signifiant – et même lourd de sens. C'est ce que fait V. Di Benedetto lorsqu'il lit dans ces chants du chœur apparemment détachés de leur contexte une prise de position d'Euripide par rapport à la politique athénienne de son temps : voilà que ces chants s'expliquent non plus dans le contexte de l'action dramatique de la pièce, mais par le drame intime que vit le poète tourmenté dans le contexte de décadence morale de son époque. Dégoûté de la société qui l'entoure, de ses guerres et de ses mille travers, misanthrope, il se réfugie dans la beauté de la poésie : et c'est cette position même, cette aspiration érémitique d'Euripide, que signifieraient les chants du chœur[10]. On voit bien à quel point de telles interprétations peuvent finir par être arbitraires et idéologiquement orientées.

Une dernière objection, enfin, concernerait l'extrapolation pour l'interprétation générale d'une œuvre d'effets de sens localisés dans la référence intertextuelle. Là encore, il faudrait plutôt retourner la perspective : d'abord, une référence intertextuelle importante pour le sens n'est que très rarement localisable dans un détail du texte. Elle

[10] cf. DI BENEDETTO 1971, en part. chap. 12, « L'evasione verso la poesia bella », où il écrit par exemple : « La tendenza verso l'immagine bella e luminosa, di cui abbiamo riportato alcuni dei dati piú significativi, scaturiva in Euripide dal desiderio di superare i confini di una realtà che il poeta sentiva come costritiva e ostile. » (p. 260) ; « la poetica del canto che si sostanzia del dolore umani e la poetica dell'evasione verso il 'bello' ci sono apparse come due facce di uno stesso fenomeno, che va messo in stretta conessione con la progressiva perdita di contatto di Euripide con la realtà politico-sociale del suo tempo » (p. 268).

parcourt en général tout un passage, et se trouve marquée dans différents traits de la composition du texte, sous la forme d'un ensemble de marqueurs intertextuels qui fonctionnent en réseau. Ensuite, si l'on veut proposer et évaluer l'interprétation d'une référence intertextuelle précisément identifiée, il convient justement de la replacer dans une interprétation générale de l'œuvre tout entière, de l'interpréter en fonction d'hypothèses compatibles avec le sens général de l'œuvre. Les deux interprétations, de l'intertextualité et de l'œuvre tout entière, doivent s'articuler de manière à répondre à une intention cohérente de l'auteur. On fait l'hypothèse que la référence intertextuelle a une signification *nécessaire*, mais seulement dans le cadre de l'œuvre dans laquelle elle intervient, et qui naît de son contexte. Pas de manière universelle.

On peut citer ici la théorie qu'U. Eco (dans *I limiti dell'interpretazione*) propose des règles de l'interprétation pour la métaphore, qui vaut, nous semble-t-il, aussi bien pour l'intertextualité :

> On pourrait dire que la déduction scientifique fait l'hypothèse d'une loi comme cadre de référence qui permet d'expliquer un phénomène curieux, mais procède ensuite par vérifications expérimentales (si la loi est juste, alors il devrait se produire ceci et cela). A l'inverse, l'interprétation métaphorique découvre le cadre de référence qui permet l'interprétation de la métaphore, mais elle ne prétend pas identifier une loi universelle. Toutefois, elle doit prétendre que, si l'interprétation est satisfaisante, elle doit justifier non seulement l'énoncé métaphorique mais tout le contexte dans lequel il apparaît (on peut comprendre métaphoriquement un énoncé si le reste du contexte justifie cette interprétation). En d'autres termes, l'interprétation métaphorique cherche des lois valides pour des contextes discursifs, la découverte scientifique cherche des lois pour des mondes. (ECO 1990 p. 156[11])

*Intertextualité et travail d'édition*

Une véritable prise en compte de l'intertextualité est aussi nécessaire, au-delà de l'interprétation, pour la constitution du texte, c'est-à-dire pour le travail d'édition. L'allusion intertextuelle appartient pleinement à la dimension sémantique d'un texte, à la construction de son sens. Mais étant donné qu'elle intervient au niveau de l'implicite, et non du sens littéral du texte, elle est généralement peu prise en compte dans les apparats critiques et dans le travail de la *constitutio textus* – si ce n'est sous la forme de *loci similes* qui ne sont pas distingués au niveau de leur importance pour le sens. Pourtant, on ne peut séparer totalement le travail de l'édition d'un texte de celui de son interprétation – et il ne s'agit pas seulement de son interprétation littérale, mot à mot. On a parfois tendance à penser que l'interprétation générale d'une œuvre n'est pas un argument objectif pour trancher scientifiquement entre plusieurs leçons, et qu'elle ne doit venir que dans un second temps, une fois le texte établi pour aboutir à une formulation linguistiquement acceptable et à une signification littérale compréhensible dans le mot à

[11] Je traduis ce passage.

mot. Mais il y a là une erreur d'un point de vue logique. On peut chercher à comprendre un texte sur la base d'*une ou plusieurs* hypothèses concernant sa constitution (et un commentateur philologue travaille d'ailleurs non sur *un* texte, mais en général sur *des* textes possibles) ; en revanche on ne peut éditer *un* texte que sur la base d'*au moins une* hypothèse relative à sa signification.

La conscience des enjeux de la *constitutio textus* pour l'interprétation est indispensable dans un travail d'édition, tout comme la compréhension de l'architecture globale du texte. Pour replacer une pierre dans un édifice, il est indispensable d'avoir une idée de son architecture d'ensemble ; toutes les caractéristiques connues de cet édifice constituent des indices *objectifs* pour décider de la position de la pierre, ou décider quelle pierre choisir. La philologie n'est légitime que comme outil interprétatif, mais tous les éléments qui fondent l'interprétation – qui sont aussi des données *objectives* du texte – peuvent et doivent être un outil de la philologie ; l'interprétation, qui identifie des caractéristiques du texte à une échelle plus large que le mot à mot, ne doit pas seulement être un objectif utopique, une sorte de luxe toujours un peu superflu. C'est la philologie comme science technique et objective indépendante des errances de l'interprétation qui est une utopie.

Il arrive ainsi, et nous en rencontrerons des exemples dans le cours de notre étude, que l'identification d'un intertexte important pour le sens puisse fournir des arguments à l'éditeur pour conforter le choix de telle ou telle leçon, accepter ou refuser certaines émendations.

Un traitement trop rapide de l'allusion intertextuelle n'a pas non plus que des conséquences anodines, et traiter comme des *loci similes* des textes dont on perçoit la parenté conduit à des assimilations trop hâtives qui peuvent générer des contresens aussi bien au niveau de la traduction que de l'interprétation d'une situation ou de l'évaluation morale qu'on en fait. Notre étude sur *Hécube* et *Les Troyennes* nous permet ici de fournir au moins un exemple pour chacun de ces trois cas.

*a) Une utilisation hâtive de la perception d'une parenté entre deux textes faussant la traduction*

En traduisant un passage de l'*Agamemnon* dont le texte lui-même est débattu (*Ag.* 1323-6), P. Mazon justifie la construction qu'il adopte pour le passage considéré en lien avec le sens qu'il croit pouvoir en tirer pour la traduction : Cassandre souhaiterait la destruction de toute la maison des Atrides et pas seulement la mort de ses meurtriers. Or, la signification qu'il donne aux paroles de Cassandre dans ce passage est extrapolée de la scène de Cassandre dans les *Troyennes* d'Euripide, pièce largement postérieure à l'*Orestie*, et qui est abusivement utilisée ici comme une sorte de *locus similis*. Le problème est d'autant plus important que justement la Cassandre d'Euripide est très différente de celle d'Eschyle, construite dans un écart marqué avec le modèle eschyléen : elle est en particulier animée d'une haine et d'un esprit de vengeance contre Agamemnon et tous les siens qui n'existe tout simplement pas chez la Cassandre d'Eschyle.

L'assimilation des deux personnages, pour justifier d'une intention introduite chez la première alors qu'elle n'apparaît dans aucun autre endroit du texte, aboutit ainsi à un contresens[12].

*b) Une utilisation hâtive de la perception d'une parenté entre des textes faussant la compréhension d'une situation*

On trouve un bon exemple de ce phénomène dans le large *consensus* qui s'est établi chez les commentateurs de l'*Hécube* à propos de cette idée : que le fantôme d'Achille aurait le pouvoir d'arrêter les vents et les arrêterait effectivement pour exiger que l'armée des Grecs lui sacrifie Polyxène avant de reprendre la mer[13]. Si l'on considère attentivement le texte de la pièce, rien ne vient appuyer cette compréhension de la confrontation entre Achille et les Grecs. Au contraire, si un ou deux passages pourraient tolérer cette vision de la situation, plusieurs passages l'infirment explicitement. Mais les premiers sont avancés comme preuve de sa validité, et les seconds oubliés, car cette interprétation se fonde en réalité sur un autre élément : l'assimilation abusive entre Polyxène et Iphigénie à Aulis, en particulier dans la version du sacrifice d'Iphigénie donnée par l'*Agamemnon* d'Eschyle. Or il y a bien dans le texte d'*Hécube* une allusion intertextuelle au sacrifice d'Iphigénie tel qu'il est raconté dans la *parodos* de l'*Agamemnon*. Mais le paradigme d'Iphigénie est sollicité pour mieux marquer un écart entre son sacrifice et celui de Polyxène. Et les motivations des Grecs dans les deux cas sont justement soumises à cet écart qui change complètement la teneur de ces deux événements. Ainsi, portés *a priori* à condamner de la même manière deux horribles sacrifices de vierges, les commentateurs tombent dans le piège d'une assimilation trop hâtive entre deux situations dont ils perçoivent la parenté, et extrapolent une donnée de la situation des Grecs chez Eschyle en l'introduisant abusivement dans la situation dépeinte par Euripide. Avec des conséquences très larges pour l'interprétation générale de l'œuvre.

*c) Une utilisation hâtive de la perception d'une parenté entre des textes pour l'évaluation morale d'une action*

L'exemple précédent pourrait valoir aussi pour ce troisième cas. Mais nous en présenterons un troisième : la vengeance d'Hécube présente certaines similitudes avec la vengeance de Clytemnestre, en particulier avec la représentation eschyléenne de cette vengeance dans l'*Agamemnon*. Mais si l'on n'analyse pas la manière dont le texte de l'*Hécube* fait jouer la référence intertextuelle à Clytemnestre, on peut conclure de ce rapprochement entre Clytemnestre et Hécube (comme le fait R. Aélion[14]) à une condamnation morale de la vengeance d'Hécube, condamnation qui serait partagée par le poète et qui serait prouvée par un tel rapprochement. Là encore, l'assimilation entre les deux personnages est trop hâtive, et ne permet pas de reconnaître les éléments qui

---

[12] Nous discutons ce point dans le cours du chapitre VII cf. *intra* note 200 p. 291.
[13] Sur ce point, cf. *intra* note 49 p. 93-94.
[14] AELION 1983 cf. *intra* passage cité note 168 p. 254.

distinguent leurs situations respectives : le rôle de l'intertextualité n'est pas forcément d'établir une comparaison entre deux personnages en termes de moralité. Cette hypothèse interprétative est trop vite assumée comme une évidence.

Pour conclure cette présentation du débat sur l'intertextualité chez les philologues hellénistes, il nous semble que cette notion ouvre un champ d'investigations important, qui permettra à la fois :

1) de préciser théoriquement son fonctionnement singulier en ce qui concerne la littérature grecque pré-hellénistique, en la testant par une utilisation pratique et critique sur ces textes ;

2) de renouveler ou d'enrichir considérablement l'interprétation des textes.

Nous pensons que l'étude que nous présentons a sa place dans cette nouvelle direction de recherche que nous avons trouvée définie, en termes qui nous semblent particulièrement justes, par E. L. Rossi lors de la table ronde qui concluait le colloque de Cagliari (1994) :

> L'intertextualité des philologues positivistes a été épisodique dans ce sens [au sens où « comme du reste l'avaient fait les philologues antiques, ils définissaient [ce phénomène] dans un champ sémantique de *mimesis/zélos* et de *imitatio/aemulatio* qui pris à la lettre nous apparaissent restrictifs »], mais nous devons cependant reconnaître les dettes immenses que nous avons envers eux : ils ont réuni beaucoup de matériau, et ont signalé de nombreux points de contact entre les textes, même s'ils utilisaient pour ce faire le *confer* comme signe diacritique, sans discrimination. G.B. Conte a défini il y a de nombreuses années ce procédé comme le « conferisme ». Des *confer*, nous en trouvons à foison dans les apparats de nos éditions critiques, et nous devons reconnaître qu'il s'agit réellement de matériaux précieux mais que, dans la forme sous laquelle la philologie positiviste nous les a transmis, c'est-à-dire sans aucune discrimination et tous mis sur le même plan, ce sont seulement des matériaux bruts qu'il reste à travailler : nous devons chaque fois en tester la pertinence et l'à-propos, en les ordonnant selon une grille d'évaluation axiologique qui nous en montre la fonction précise. L'intertextualité peut en effet être aussi un piège, quand l'on n'est pas capable de démontrer que le contact est historiquement possible ou probable, et autrement dit « nécessaire » dans le sens objectif dont nous avons parlé et pas seulement nécessaire subjectivement à l'interprète en quête de rapprochements acrobatiques. (ROSSI 1995 p. 277)

## 2. CORPUS ET METHODOLOGIE

Le *corpus* de textes que nous avons choisi d'envisager est doublement limité, à la fois du côté des textes, et des intertextes. Nous ne considèrerons en effet que deux tragédies d'Euripide, *Hécube* et *Les Troyennes*, et trois textes précis qui y sont mobilisés comme intertextes : l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Agamemnon* d'Eschyle (même s'il arrive que nous mentionnions d'autres genres poétiques, comme l'hymne par exemple, ou d'autres

formes de poésie lyrique, dans le cadre d'analyses portant sur une intertextualité *interdiscursive*). Notre but dans ce travail n'a pas été, en effet, de tenter de dresser une liste exhaustive de tous les passages qui, dans ces deux œuvres, pourraient comporter un effet d'intertextualité – en envisageant l'ensemble des textes antérieurs qui nous sont parvenus – si incertains ces rapprochements soient-ils. Nous avons choisi de nous concentrer plutôt sur des références intertextuelles suffisamment « évidentes », à notre sens, pour que l'on puisse en établir l'existence de manière incontestable – la *prouver*, texte à l'appui – avant d'étudier le plus précisément possible le fonctionnement de ces allusions dans le langage théâtral, et la part qu'elles prennent à la construction du sens du texte.

L'étude sur l'intertextualité que nous proposons de mener ne trouve donc pas son intérêt dans l'identification ingénieuse d'un intertexte insoupçonnable. On reconnaîtra sans grande perplexité dans les poèmes du cycle troyen, et en particulier les poèmes homériques, une source et donc un intertexte possible de l'*Hécube* ou des *Troyennes* d'Euripide. On ne s'étonnera pas non plus à l'idée qu'une tragédie comme l'*Agamemnon* d'Eschyle, qui était probablement célèbre à l'époque d'Euripide et traitait déjà de l'histoire de personnages qui apparaissent dans nos deux drames, puisse y être utilisée comme intertexte[15].

Considérons le cas des poèmes homériques, le plus problématique en raison de son « évidence » même : ici comme ailleurs, la tragédie se nourrit de l'épopée ; mais ici, plus encore que dans la plupart des autres tragédies qui nous sont parvenues, l'arrière-plan épique s'impose de lui-même étant donné le sujet traité par le poète : l'immédiat après-guerre de Troie et le destin des captives troyennes. Nous refusons cependant l'idée que l'épopée ne serait qu'une simple influence, une simple source qui pourrait être éludée dans l'interprétation de nos deux pièces. Il apparaît au contraire qu'Euripide a voulu que la narration épique soit un paradigme littéraire bien présent au sein d'*Hécube* et des *Troyennes*. Les homérismes et la tonalité épique qui caractérisent de nombreux passages de ces deux œuvres ne sont pas simple affectation de style. Ils ne sauraient l'être quand l'interprétation de la guerre de Troie, la question de son sens, est un enjeu aussi profond de l'action dramatique.

Dans ces deux pièces, l'effort du poète a consisté, en partie du moins, à transposer sur la scène la narration épique, à faire du théâtre à partir d'un récit. L'étude de l'intertextualité avec Homère peut donc apparaître comme une entrée stratégique pour comprendre la dramaturgie des deux œuvres, mais aussi approcher de l'idée qu'un

---

[15] L'importance de ces trois œuvres comme « sources » pour les deux pièces a déjà été largement reconnue, parfois aussi leur rôle d'intertextes, de manière très localisée. En général cependant, le discours reste posé en termes d' « influence » et non d' « allusion ». Même quand ils reconnaissent dans certains aspects du texte ou du spectacle une « allusion » à une œuvre antérieure, les commentateurs raisonnent souvent en posant non pas la question du sens de l'allusion dans son contexte, mais la question du sens de l'*imitatio* comme acte poétique : ils se demandent ainsi s'il s'agit d'un hommage, ou d'une critique de la version antérieure. Nous chercherons à dégager la notion d'intertextualité de cette dimension *métapoétique* dans laquelle on l'enferme trop souvent.

tragédien grec comme Euripide a de ce qui caractérise son art et ses potentialités propres par différence avec des formes poétiques narratives. L'avantage d'*Hécube* et des *Troyennes* est par ailleurs que les deux pièces traitent quasiment la même situation fictionnelle, et sont pourtant, *in fine*, tellement différentes l'une de l'autre. Leur étude comparée peut ainsi permettre de mieux comprendre leurs spécificités (ou leurs points communs éventuels) dans l'utilisation de l'intertextualité, au fil des exemples sur lesquels nous nous pencherons.

Mais avant de présenter plus précisément les enjeux de notre enquête, il convient de reprendre la question des problèmes posés par l'intertextualité comme outil herméneutique en tenant compte non plus seulement de la spécificité des « textes » considérés relativement à leur spécificité culturelle, mais en relation avec leur appartenance au genre dramatique, au théâtre athénien du cinquième siècle.

*Le principe d'économie dans le cadre d'un texte de théâtre*

Aborder la question de l'intertextualité dans un texte de théâtre pose des problèmes particuliers en ce qui concerne la question de sa perceptibilité et celle de son interprétation. En effet, la compréhension d'un jeu d'intertextualité demande de *reconnaître* dans l'énoncé un effet de sens implicite (ici par l'allusion à un autre texte identifiable), qui va au-delà du sens littéral du texte pris mot à mot, et de l'*interpréter*. De ce point de vue, la référence intertextuelle est semblable à la métaphore, et l'on a pu avec raison rapprocher les deux phénomènes[16]. Le problème est que l'opération herméneutique nécessaire à l'établissement du sens dans le cas de l'intertextualité peut paraître trop complexe pour être compatible avec la nature d'un texte de théâtre, qui est fait pour être reçu dans l'immédiateté d'une représentation, et non pour être lu. Il faut donc faire une double hypothèse :

1) qu'une référence intertextuelle à laquelle on prête une influence déterminante sur le sens d'un texte doit être facilement repérable, même intuitivement repérable, pour un spectateur contemporain de l'œuvre muni de l' « encyclopédie » nécessaire à la bonne marche de la coopération interprétative ;

2) que si l'on identifie une référence intertextuelle, on doit en proposer une interprétation qui soit assez aisément compréhensible pour le spectateur dans le temps de la représentation, c'est-à-dire plutôt une interprétation en termes d'*impressions* ressenties à l'écoute de l'énoncé que de *conclusions logiques* nécessitant des raisonnements complexes – qui sont à la portée d'un lecteur herméneute, mais pas d'un spectateur pris dans le courant ininterrompu des discours qui se succèdent et n'a pas la possibilité de demander un « temps mort » pour envisager toutes les implications logiques possibles d'une allusion.

---

[16] Cf. en particulier GARNER 1990, qui explique le fonctionnement de l'allusion intertextuelle en comparaison avec la métaphore (« Introduction : The lyric background » en part. p. 1-7).

Le texte ayant été composé par un dramaturge pour un public de théâtre, il n'y a pas lieu de penser, selon nous, que le texte soit hermétique et de lui supposer des effets de sens cachés. Le théâtre athénien est de plus un théâtre populaire, destiné à l'ensemble des citoyens, et non une pratique littéraire élitiste. Rien ne permet de supposer que le texte de théâtre, dans un tel contexte, soit destiné à briller par des subtilités inaccessibles au plus grand nombre. Cela ne signifie pas que le texte ne puisse être subtil – et il l'est, que ce soit chez les Tragiques ou chez Aristophane. Mais il faut faire l'hypothèse que ses subtilités aient pu être accessibles pour le public en général, c'est-à-dire à la fois perceptibles et interprétables intuitivement dans le cours de la représentation.

*Nécessité d'une réflexion en deux temps*

La reconnaissance et l'interprétation de l'intertextualité par le commentateur moderne qui *lit* les textes du théâtre grec doit donc, à notre sens, répondre à des critères d'économie de l'interprétation, c'est-à-dire envisager les références intertextuelles en évaluant la *plausibilité* de leur utilisation par le dramaturge – dans le cadre des effets qu'il pouvait ménager pour construire le texte de sa pièce en anticipant sur les réactions de son public au moment du spectacle. Il importe, pour cette raison, de bien distinguer deux étapes dans le cours de l'interprétation de l'intertextualité.

1) Si la référence intertextuelle doit être perçue par les spectateurs, elle doit être suffisamment « apparente ». C'est pourquoi l'auteur introduit dans son texte des marqueurs d'intertextualité, dont la « visibilité » tient à la fois à leur caractère propre, considérés isolément, et à leur multiplicité. Ces marqueurs forment un réseau allusif, et la perceptibilité de chacun se trouve renforcée par un effet cumulatif. La première étape de l'interprétation pour un lecteur moderne consiste à identifier ces marqueurs de la manière la plus exhaustive possible, et à préciser à travers eux le fonctionnement de la référence intertextuelle dans le passage considéré.

2) Si une référence intertextuelle est mise en scène de manière appuyée par l'auteur dans son texte, alors cette référence doit faire sens. La deuxième étape pour l'interprète moderne doit donc être d'interpréter les effets de l'intertextualité dans le texte, mais en envisageant ces effets dans le cadre de leur réception originelle : celui d'une représentation théâtrale. L'interprétation qu'il propose ne saurait par conséquent être trop compliquée, consister par exemple en des séries de syllogismes, de déductions logiques complexes.

Nous avons suivi ce principe dans le cours de notre étude, en distinguant globalement à propos de chaque passage considéré un temps consacré à l'analyse du fonctionnement de l'intertextualité, et un temps consacré à l'interprétation de ses effets. Il faut cependant préciser que le fonctionnement réel de l'intertextualité suppose un lien étroit entre son « marquage » dans le texte et la *nécessité* de la signification qui en découle. En effet, l'intertextualité est aussi reconnue parce qu'elle donne au texte un sens plus convaincant que celui qu'il prendrait si l'on s'en tenait à sa compréhension littérale. La comparaison avec la métaphore est ici éclairante : on identifie une métaphore non seulement parce que

les connotations qu'elle met en jeu sont compréhensibles, mais aussi parce que l'interprétation métaphorique est nécessaire devant l'absurdité fréquente de la formulation métaphorique prise au sens littéral. Intuitivement, l'interprète *préfère* l'interprétation plus riche et plus complexe qui tient compte de la dimension métaphorique de l'énoncé, parce qu'il ne saurait accepter le sens littéral du mot à mot : dans l'économie de la signification, l'interprétation métaphorique est beaucoup plus efficace pour produire un sens acceptable que l'interprétation littérale[17]. Il en va de même pour la compréhension d'une référence intertextuelle. Sa reconnaissance même peut dépendre en partie de la reconnaissance d'un défaut de sens dans l'énoncé pris au sens littéral (tel est en particulier le cas lorsque l'allusion intertextuelle donne à l'énoncé des connotations ironiques). Mais dans tous les cas, l'efficacité de ses effets relativement au sens joue en faveur de la perception de l'intertextualité, elle accentue sa perceptibilité.

Pour formuler autrement – de manière négative – le principe d'économie que nous avons mis à la base de notre méthode interprétative : nous n'envisageons pas de rencontrer dans un texte de théâtre grec des allusions intertextuelles très visibles mais incompréhensibles ou vaines, ni des allusions intertextuelles cruciales pour le sens mais totalement imperceptibles – et nous doutons fort de l'existence des unes comme des autres.

Reprenons à présent, plus précisément, les deux étapes méthodologiques que nous avons définies.

### *1. Les marqueurs de l'intertextualité*

Les marqueurs de l'intertextualité peuvent être de deux sortes : marqueurs thématiques ou marqueurs formels. Les plus indiscutables sont bien sûr les marqueurs formels : que ce soit sous la forme d'une imitation stylistique ou d'une « citation cachée », le renvoi à un autre texte (qu'il s'agisse d'un texte précis ou d'un genre poétique dans le cas de l'interdiscursivité) est alors évident. Une allusion thématique à tel ou tel motif mythique, en revanche, ne peut pas forcément être assimilée à une allusion intertextuelle : elle peut aussi bien renvoyer au mythe lui-même, à la tradition mythique dans sa forme généralement acceptée. Mais parfois, l'allusion est suffisamment précise pour renvoyer à la réalisation littéraire du mythe dans une œuvre donnée. On a alors un véritable marqueur d'intertextualité.

---

[17] R. Garner présente très clairement ce fonctionnement de la métaphore et s'en sert pour expliquer les raisons qui font qu'une allusion intertextuelle peut être perçue par le récepteur du discours : cf. GARNER 1990 p. 5. Cependant, alors que la non-perception de la dimension métaphorique d'un énoncé aboutit souvent à une signification absurde, tel n'est pas forcément le cas de l'allusion. Le principe de la reconnaissance d'une richesse implicite de l'énoncé est bien le même dans les deux cas : la préférence intuitive de l'interprétation la plus efficace sur la moins efficace. Mais dans le cas de l'intertextualité, elle n'est pas forcément marquée par une *agrammaticalité* (« an ungrammaticality, an impropriety, a deviation of the norm » R. Garner *op. cit.*). Ce peut être simplement la perception d'une ressemblance insistante, ou même de la gratuité apparente d'une formulation (« Pourquoi dire *cela* ? C'est tout à fait possible, mais pourquoi cela plutôt qu'autre chose ? » : la gratuité même d'une formulation peut être suspecte et jouer le rôle de marqueur dans un contexte favorable).

Remarquons tout de suite qu'au théâtre, les marqueurs d'intertextualité ne sont que très rarement des « citations cachées » – cela se vérifie dans nos deux pièces. Des marqueurs aussi précis sont les plus nets, les plus irréfutables ; mais un paradoxe de l'intertextualité veut, comme l'a souligné W. Füger (dans un article publié en 1989[18]), que plus l'allusion à l'intertexte est précise (plus elle se base sur le rappel du détail de la formulation de l'intertexte) plus difficile elle est à reconnaître pour le destinataire : plus elle est claire, moins clairement elle est perceptible. De telles allusions de détail, qui font de la reconnaissance de l'intertextualité une sorte de défi, et requièrent de la part de l'interprète une familiarité avec les textes qui approche de leur connaissance *à la lettre* appartiennent à une pratique poétique de l'intertextualité qui tient vraiment de l' « alexandrinisme » et ne correspond pas à l'esthétique du théâtre grec de l'époque classique.

On comprend du même coup à quel point les références à des *loci similes*, concernant des détails de la formulation, peuvent être pertinentes pour la compréhension littérale du texte sans impliquer le moins du monde qu'ils appartiennent à des intertextes : l'intertextualité au théâtre ne fonctionne pas sur ce principe, du moins pas pour la plus grande part. Quand des allusions à des formulations précises de l'intertexte interviennent, elles ne sauraient constituer tout au plus que des *confirmations* : ce ne sont pas ces indices qui seront perçus prioritairement par le spectateur. En revanche, dans un contexte où l'intertexte a déjà été mobilisé par l'usage de marqueurs plus aisément reconnaissables, leur perceptibilité se trouve grandement accrue : il est donc rare que l'on trouve de tels marqueurs isolément, et il faut se méfier (bien que cela puisse être tentant) de ne pas surévaluer sur la base d'un détail isolé de formulation des rapprochements hasardeux.

Plus un marqueur est précis, plus il est incontestable ; mais plus il est précis, moins il est perceptible. Pour cette raison, les marqueurs de l'intertextualité sont parfois en eux-mêmes relativement « flous ». Les marqueurs formels prendront plus facilement la forme d'une imitation stylistique que d'une expression figée. Un adjectif composé, ou l'utilisation répétée d'adjectifs composés, renverra plus facilement au genre épique qu'un *hapax* homérique. Mais l'allusion intertextuelle est généralement servie non par un seul marqueur, mais par un *système* de marqueurs fonctionnant différemment, par exemple des marqueurs thématiques *et* stylistiques, des marqueurs lexicaux *et* syntaxiques... Les marqueurs fonctionnent sur un mode cumulatif. Il faut généralement supposer que même si, dans le temps de la représentation, *tous* les marqueurs n'étaient pas forcément perçus par un même spectateur, leur accumulation rendait l'allusion sensible en règle générale. C'est pourquoi nous ne pensons pas que l'intertextualité au théâtre est par elle-même un caractère discriminatoire relativement à la masse des spectateurs. Si certaines allusions ne sont perçues que des membres les plus cultivés de l'assistance, la référence intertextuelle dans son ensemble est, elle, perceptible pour l'ensemble de l'assistance.

---

[18] W. Füger « Intertextualia Orwelliana : Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität », *Poetica* 1989, 179-200.

La perception des marqueurs n'est pas non plus indépendante de la pertinence de l'allusion intertextuelle, qui est elle-même directement liée à la signification de l'intertextualité. La convocation de l'intertexte doit se baser sur des similitudes suffisamment claires avec un trait du texte, qu'il s'agisse du thème de l'énoncé (*ce dont* on parle), du type d'énoncé (*comment* on parle), ou de la situation de l'énonciation (*qui* parle et *dans quelles circonstances*) – ou d'une combinaison de ces éléments qui sont le plus souvent interdépendants. Par exemple, plus la situation évoquée dans le discours présente de ressemblances avec une situation dépeinte dans un autre texte, plus les marqueurs renvoyant à cet autre texte seront aisément perceptibles. Si un intertexte n'a aucun lien avec la situation présentée dans le texte, aucune pertinence *latente*, alors des marqueurs supposés, même précis, seront écartés ou ignorés. En d'autres termes, la perception des marqueurs et la pertinence de l'allusion sont liés réciproquement. Les marqueurs ne peuvent agir efficacement que s'ils convoquent dans le texte un *intertexte latent*, et un intertexte latent n'est reconnaissable comme effectivement mobilisé que s'il est convoqué dans le texte par des marqueurs identifiables.

Il faut tirer d'un tel fonctionnement de l'intertextualité une autre conclusion, à partir du principe d'économie dans la construction du sens. La convocation d'un intertexte est déjà un phénomène qui enrichit l'énoncé et en complexifie la signification. Par conséquent, nous pensons qu'il est nécessaire de *faire un tri* dans les allusions intertextuelles que l'on envisage comme possibles à la lecture d'un texte. Le lecteur herméneute peut être tenté d'enrichir le plus possible le sens du texte en allant y chercher, sans craindre de forcer le sens, tous les intertextes possibles. Mais cela est contraire au principe d'économie de l'interprétation, en particulier pour un texte de théâtre. Il faut à notre sens accepter l'idée que, parmi les intertextes *latents* – que l'interprète pourrait être tenté de convoquer au regard de la situation représentée – le dramaturge fait un choix. « Un texte est un organisme, un système de relations internes qui actualise certains liens possibles [U. Eco pense ici à des liens métaphoriques] et en ensommeille d'autres » (ECO 1990 p. 107). Cette représentation du texte vaut aussi pour ce qui est de l'intertextualité. On ne peut chercher à multiplier dans un même texte la présence supposée d'intertextes sans aboutir à une confusion du sens inacceptable car non-plausible.

Si l'on identifie malgré tout, sur la base de marqueurs clairement identifiés, plusieurs intertextes à l'œuvre dans un même passage, il faut alors justifier de leur présence simultanée dans une interprétation unique qui rende compte de ce phénomène complexe. Nous présenterons dans le chapitre VI un tel cas de « double intertextualité », à propos de la vengeance d'Hécube dans le quatrième épisode de l'*Hécube*. Nous y avons identifié deux paradigmes intertextuels sollicités dans le texte par des marqueurs clairs (dont l'articulation est vraisemblable, car les deux intertextes sont « éveillés » à deux moments bien différents, ce qui empêche toute confusion) et qui nous paraissent indispensables à la compréhension de la scène : la vengeance de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, et l'aveuglement de Polyphème dans l'*Odyssée*. On pourrait aussi être tenté, en considérant

le geste de l'aveuglement (avec des épingles de vêtements de femmes qui plus est), de rapprocher l'aveuglement de Polymestor de celui d'Œdipe dans l'*Œdipe-Roi*. Mais (mis à part le problème de l'incertitude quant à la datation relative des deux pièces) il n'y a, dans le texte d'*Hécube*, aucun autre marqueur (du moins pas à notre connaissance) qui tendrait à mettre en lumière le paradigme d'Œdipe en sorte de le faire jouer au niveau sémantique. Par ailleurs, nous ne voyons pas bien le sens que cette allusion pourrait comporter à la représentation, ni comment ce sens pourrait se concilier avec celui que nous avons pu établir à partir des allusions intertextuelles clairement marquées aux deux autres textes. Nous ne pensons donc pas que cette allusion, qui aurait été *possible*, sur la base de certains éléments, soit « éveillée » par Euripide. Elle reste en sommeil, d'autant plus facilement que le texte mobilise déjà une forme d'intertextualité riche et ne présente aucun défaut de sens. Par conséquent, même si l'*Œdipe-Roi* avait été représenté récemment et était connu du public athénien (qui n'aurait certainement pas oublié la conclusion spectaculaire et surprenante de l'auto-aveuglement), nous ne pensons pas que l'on puisse reconnaître dans les similitudes très limitées entre les deux aveuglements une allusion intertextuelle : pas au sens où nous avons défini l'intertextualité, comme élément dynamique dans la construction du sens. On peut penser qu'il y a là éventuellement une source pour Euripide (pour l'instrument de l'aveuglement, par exemple), mais pas plus[19].

Si l'on accepte ce principe d'économie dans l'utilisation de l'intertextualité, nous pensons par ailleurs qu'il joue en faveur de la validité de nos conclusions interprétatives, malgré les limites du corpus intertextuel que nous avons défini. Ce corpus de trois œuvres principales, nous ne l'avons bien sûr pas établi arbitrairement, mais à partir des textes étudiés eux-mêmes, en cherchant à affiner des rapprochements que nous reconnaissions à leur lecture comme plausiblement sensibles à un spectateur, et en raison du caractère *latent*, *a priori*, des intertextes considérés – au regard de leur proximité thématique avec la situation envisagée dans les deux pièces. Nous avons identifié certains passages (en général à l'échelle d'une scène) d'*Hécube* et des *Troyennes* où ces intertextes jouent un rôle important, et avons tenté d'en préciser le fonctionnement. Dans ces passages, nous n'avons en général pas reconnu d'autres intertextes importants, *pour ce qui est des textes qui nous sont parvenus*. Cependant on peut penser que cette absence n'est pas le résultat d'une négligence de notre part, de notre concentration arbitraire sur certains intertextes que nous aurions choisis de guetter en excluant d'emblée d'autres intertextes possibles : le fonctionnement de l'intertextualité au théâtre paraît voué à être limité à la mobilisation d'un nombre limité d'intertextes (en général un ou deux) qui introduisent déjà des nuances de sens complexes, et non à exhiber une foison

[19] Par ailleurs, le détournement de broches ou d'épingles de femmes en armes ne se rencontre pas *que* dans l'*Œdipe-Roi*. A Athènes même, l'histoire voulait que ce soit précisément à la suite de l'agression d'un messager par les femmes de la cité, armées des broches de leurs *peploi*, que le vêtement des femmes ait été modifié (dans le courant du VI^e^ siècle av. J.C.), et le costume dorien abandonné pour le costume ionien : cf. Hérodote, *Histoires* V 87.2-88.1 (le passage est cité et commenté par L. Battezzato dans son article « Dorian Dress in Greek Tragedy », BATTEZZATO 1999 p. 353-354 ; l'auteur établit également le rapprochement entre cette histoire sur les femmes athéniennes et la vengeance des Troyennes dans *Hécube* : cf. *op. cit.* p. 361-362).

d'intertextes qui deviendraient en raison même de leur multitude inopérants pour la construction du sens. Ainsi, plus nos analyses seront convaincantes, plus elles confirmeront la valorisation prioritaire de *ces* intertextes dans les passages considérés : si leur pertinence est confirmée, elle rend plus sujette à caution, dans le même mouvement, la présence d'autres intertextes. Dans tous les cas, nous pensons que si l'on reconnaît d'autres intertextes dans ces passages, toute l'interprétation devrait être repensée pour réussir à comprendre le fonctionnement du jeu d'intertextualité plus complexe mis au jour.

Reste le problème des intertextes que nous n'aurions pu reconnaître parce qu'il s'agit de *textes qui ne nous sont pas parvenus*, ou seulement sous une forme très fragmentaire, alors que le spectateur athénien, lui aurait très bien pu les connaître. Si Euripide a voulu faire jouer, dans *Hécube* ou les *Troyennes*, des rapprochements précis avec les *Chants Cypriens*, la *Petite Iliade* ou l'*Ilioupersis* – ce qui est tout à fait possible[20] – nous pouvons malheureusement considérer que la plus grande partie de ces références est perdue pour nous. Mais nous avons au moins, du côté de l'épopée, les poèmes homériques, et il est avéré qu'à l'époque classique ces textes étaient particulièrement connus, plus que les autres poèmes du cycle. Pour ne prendre qu'un exemple un peu plus tardif, lorsque Platon, dans le livre II de la *République*, envisage la question de la censure de la mythologie à mettre en place dans la cité idéale (pour la bonne éducation des gardiens), il ne cite comme des « histoires populaires » que des épisodes tirés d'Hésiode et d'Homère – mais sous une forme extrêmement précise, citations à l'appui. Ce passage tendrait à prouver que les poèmes homériques et hésiodiques tenaient bien le rôle d'une

---

[20] F. Jouan a ainsi établi l'importance des *Chants Cypriens* comme « source » dans les tragédies d'Euripide, cf. JOUAN 1966. Dans sa conclusion il souligne que, quand l'*Iliade* et *Les Chants Cypriens* présentent deux versions différentes d'un mythe, Euripide opte plus souvent pour la version des *Chants Cypriens* (*op. cit.* p. 403-404). Cependant, rappelons que F. Jouan pose le problème de l' « influence » des *Chants Cypriens* comme « source » sur les tragédies d'Euripide, pas celui de l'allusion intertextuelle. Pour ce qui est de l'utilisation de l'épopée comme source, F. Jouan souligne avec raison qu'Euripide distinguait certainement très clairement les différents poèmes du cycle, et « il en allait ainsi pour le public cultivé, qui devait être attentif à ces variations sur les motifs homériques traditionnels » ; mais en revanche, « pour la plupart, les spectateurs du V^e^ siècle ne distinguaient certainement pas avec autant de sûreté que les exégètes modernes les versions des deux poètes épiques » ; par conséquent « donner la préférence à Stasinos n'était pas pour autant manquer de respect à Homère », mais davantage un jeu (JOUAN 1966 p. 404). Il est extrêmement regrettable que nous ne puissions pas apprécier toute l'originalité d'Euripide de ce point de vue, mais cela ne rentre pas dans le problème que nous nous posons ici : ces jeux de reprise mythologique d'un texte à l'autre n'entrent pas dans notre définition de l'intertextualité, tant qu'ils n'ont pas de *connotation* particulière. Tant que le sens du texte n'est pas engagé dans la « reprise » identifiée, que celle-ci n'est pas *marquée*, et sa reconnaissance nécessaire pour le sens, nous ne considérons pas avoir affaire à une véritable allusion intertextuelle.

A l'inverse, lorsqu'il y a vraiment allusion à une épopée, quelle qu'elle soit, ce n'est généralement pas l'identification de la source qui est importante, c'est l'allusion à la tradition épique. Certaines références précises aux *Chants Cypriens* nous échappent peut-être, mais on peut supposer que les allusions à l'épopée sont en général reconnaissables pour nous. L'important pour Euripide n'est pas de faire allusion à l'*Iliade* en tant que poème bien identifié – différent de l'*Odyssée* par exemple – mais à l'*Iliade* en tant qu'œuvre représentative de la tradition épique. L'essentiel est que le spectateur reconnaisse une allusion à une tradition existante, et réussisse à l'interpréter. Mais l'identification de l'intertexte n'a pas forcément en elle-même grande importance dans ce processus interprétatif. Elle est importante pour nous, qui essayons d'analyser le fonctionnement de l'intertextualité. Mais pas forcément pour le public du théâtre.

sorte d'encyclopédie mythologique, particulièrement répandue et connue jusque dans ses moindres détails, plus sans doute que d'autres poèmes. Bien sûr, la polémique engagée par Platon envers le discours poétique est d'autant plus forte qu'il concentre sa critique sur ces deux monuments que sont Homère et Hésiode, plutôt que d'envisager d'autres œuvres. Mais cela ne fait que conforter justement la qualité « monumentale » de ces poèmes, déjà à cette époque[21].

Nous pouvons donc soupçonner que l'importance que nous accordons aux poèmes homériques dans nos analyses est partiellement due à notre ignorance de la totalité du texte des autres poèmes du cycle troyen. Mais lorsque nous envisageons des rapprochements avec des passages précis de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, il ne nous semble pas pour autant que l'on puisse les remettre en question sur la base du caractère irrémédiablement fragmentaire de la tradition. Si *ces* intertextes-là sont inscrits dans son texte par Euripide, c'est sûrement à l'occasion d'un choix, où le caractère particulièrement connu de ces textes déjà à l'époque est un critère, et qui privilégie les poèmes homériques par opposition à d'autres poèmes. Et lorsque l'intertextualité est interdiscursive, renvoyant davantage au genre même de l'épopée qu'à un passage précis et identifiable d'un poème, l'*Iliade* et l'*Odyssée* constituent des échantillons suffisamment représentatifs pour la reconnaître ; dans ce cas, même si leur mobilisation privilégiée à titre d'exemples est effectivement plus arbitraire, cela ne nuit pas à l'argumentation.

Il en va de même pour ce qui est des autres œuvres perdues, en particulier au sein du *corpus* tragique lui-même. On pourrait ainsi se poser la question de la pertinence possible, comme intertexte, de la *Polyxène* de Sophocle dans *Hécube*[22]. Nous ne savons pas avec certitude quelle a été, de ces deux pièces, la première représentée. Mais elles traitent effectivement du même événement. Cependant, nous n'avons de la *Polyxène* de Sophocle que quelques fragments, qui ne permettent peut-être pas d'apprécier le lien possible entre les deux œuvres. On peut regretter que la perte de tels textes ne nous condamne peut-être à ignorer certains effets de sens dans les textes qui nous sont parvenus. Mais cela n'invalide pas la recherche sur les effets de sens par intertextualité que nous pouvons reconnaître. Il est possible qu'Euripide ait choisi de distinguer nettement sa version du sacrifice de Polyxène de celle que Sophocle en proposait dans sa

---

[21] R. Garner, en présentant son étude sur les allusions à Homère dans la tragédie grecque, pose cette question de la limite du *corpus* des textes grecs qui nous sont parvenus. Il répond – avec un optimisme que nous faisons nôtre ici – que s'il faut reconnaître le caractère limité de nos analyses sur les allusions intertextuelles du fait des limites de notre connaissance des œuvres antiques, il n'y a pas lieu pour autant de renoncer à les étudier sous cet angle : cf. GARNER 1990 p. 18-19.

[22] Sur la question d'une influence possible de la *Polyxène* de Sophocle sur *Hécube* et la datation relative des deux pièces, cf. MOSSMAN 1995 p. 42-47 et BATTEZZATO 2010 p. 122-124. J. Mossman, comme Wilamowitz, estime que la pièce de Sophocle est sans doute antérieure à celle d'Euripide, et commente ce qui, dans cette hypothèse et d'après ce que nous savons de la *Polyxène*, pourrait constituer des reprises ou des écarts significatifs chez Euripide (notamment ce qui a trait à l'évocation du fantôme d'Achille ou aux prédictions faites à Agamemnon des malheurs qui l'attendent à son retour). Cependant, elle garde avec raison une attitude très prudente et ne manque pas de rappeler que « all this is very incertain » (*op. cit.* p. 46). Cf. aussi GREGORY 1999 p. xx-xxi.

pièce. Mais le paradigme intertextuel qui rentre en jeu dans la représentation du sacrifice de Polyxène, dans *Hécube*, est le sacrifice d'Iphigénie dans l'*Agamemnon*. On peut établir cela à partir de marqueurs clairs dans le texte. La *Polyxène* de Sophocle pourrait très bien, quant à elle, jouer le rôle de « version concurrente » sans pour autant constituer une référence intertextuelle, c'est-à-dire sans qu'il y ait d'allusion à cette pièce dans le texte d'*Hécube*. Le récit du sacrifice de Polyxène fonctionne déjà en rapport avec un intertexte (le récit eschyléen du sacrifice d'Iphigénie) qui lui donne son sens, par une allusion construite de sorte que sa perception apparaisse comme *nécessaire* pour le comprendre véritablement. La version de l'*Hécube* peut se positionner face à la version sophocléenne sans la faire intervenir directement par le biais d'une allusion.

Il n'y a pas *forcément* d'intertextualité partout dans la tragédie (même si, de fait, la dimension intertextuelle est très importante dans les textes tragiques grecs, au point que l'on puisse finir par y reconnaître une caractéristique de l'esthétique singulière de ce genre). Mais quand on reconnaît dans un passage d'une tragédie une référence intertextuelle marquée, décelable par un auditeur Grec, et décisive pour l'interprétation du sens à la réception de la pièce, on aura nous semble-t-il quelque raison d'exclure qu'on ait pu en ignorer beaucoup d'autres du même ordre.

### *2. L'interprétation de l'intertextualité*

Passons à présent à la deuxième étape de l'investigation herméneutique sur des effets d'intertextualité : le temps de l'interprétation. L'allusion intertextuelle doit, nous l'avons vu, avoir une *pertinence* minimale : l'intertexte doit présenter certaines similitudes avec le texte qui conditionnent l'efficacité des marqueurs intertextuels. Il doit appartenir à ce que J. Assman désigne comme « l'horizon hypoleptique » du texte, et plus sa pertinence *latente* est forte, plus facilement il sera mobilisable par la voie de l'allusion. Mais le sens que prend l'allusion intertextuelle dans l'énoncé est beaucoup plus riche que la simple reconnaissance d'un apparentement entre le nouveau texte et des textes déjà connus. La perception d'une dimension intertextuelle, même intuitive, modifie forcément la perception que le destinataire a de l'énoncé, et elle peut générer des effets de sens extrêmement différents dans chaque cas.

Nous ne pensons pas que l'on puisse préjuger de ce que peuvent être tous les différents sens possibles de l'intertextualité. Le sens d'une allusion intertextuelle dépend de son fonctionnement précis dans le contexte qui est le sien, et ce fonctionnement génère probablement des nuances uniques dans chaque cas. Elle répond néanmoins à certains enjeux généraux, pour le dramaturge, que nous tenterons de définir à partir des cas étudiés ici : notre objectif est bien d'essayer de comprendre *comment et pourquoi* Euripide utilise l'intertextualité avec l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Agamemnon* dans *Hécube* et *Les Troyennes*. Mais nous ne pourrons tirer de conclusions sur ce point qu'à la fin de notre étude.

On peut déjà considérer, cependant, que la référence intertextuelle engage toujours, et simultanément, deux types de modifications du « sens » de l'énoncé dans lequel elle intervient.

1) Le premier effet de l'allusion intertextuelle est de *modifier la signification* de l'énoncé dans lequel elle intervient : c'est-à-dire le sens de la formulation précise où elle se trouve marquée (qui peut être transformé par rapport au sens littéral du mot à mot) et/ou le sens du passage plus large relativement auquel la référence intervient. Ainsi la référence intertextuelle peut par exemple corroborer le sens littéral de l'énoncé, ou le renverser complètement, par un effet d'ironie, ou encore introduire par le biais d'une allusion située un élément d'interprétation d'ensemble qui dépasse le sens de la formulation circonscrite dans laquelle elle se trouve marquée.

Mais nous sommes dans le cadre d'un texte de théâtre, ce qui complique encore la situation quand on en aborde la théorie (dans la pratique, on s'y reconnaît en réalité assez facilement). Le problème, et en même temps les potentialités particulières de l'allusion intertextuelle au théâtre, du point de vue de la signification, viennent de son intervention dans le système énonciatif complexe du théâtre, avec son énonciation double. Les paroles des personnages répondent à une double intention et ont un double destinataire : elles sont conçues par le dramaturge et répondent à une intention qu'il prête à ses personnages, lesquels s'adressent à d'autres personnages par des paroles qui sont l'objet de l'attention du spectateur à qui le spectacle tout entier est destiné. Ainsi, le premier problème que rencontre l'interprète face à une allusion intertextuelle est la question de l'intention à laquelle elle répond, de son appartenance à un ou aux deux niveaux de l'énonciation théâtrale. L'intention du dramaturge est toujours là ; et l'allusion est toujours à destination du spectateur. La question subsiste en revanche de savoir si l'intention du personnage-locuteur est engagée ou non dans la dimension intertextuelle des paroles qu'il prononce. On pourrait être tenté *a priori* de considérer cette possibilité comme absurde : les personnages de théâtre, qui appartiennent bien souvent à l'univers de l'*énoncé* de l'intertexte, ne sont pas censés connaître Homère, ou Eschyle. Ce sont des personnages homériques : comment pourraient-ils aussi être des auditeurs d'Homère ? Ce sont des personnages de tragédies appartenant à un lointain univers héroïque : comment pourraient-ils être familiers des textes tragiques connus à Athènes ?

On aura donc tendance à supposer – et tel est effectivement le cas le plus souvent – que l'allusion intertextuelle joue dans l'énoncé à un *autre* niveau de sens que celui qui est envisagé par les personnages de la pièce, le sens intentionnellement construit par le personnage qui parle, et le sens compris par celui qui l'écoute. C'est ainsi, par exemple, que l'intertextualité peut générer des effets d' « ironie tragique » dans les paroles des personnages : leurs paroles ont un sens pour eux, mais l'allusion intertextuelle vient *surimposer* sur ce qu'ils disent une autre signification – ce qui rend l'énoncé « ironique » dans la mesure justement où une partie de son sens échappe à celui qui le dit (et à celui qui l'écoute sur la scène). Le spectateur ne comprend pas la même chose que ce que comprennent ou veulent dire les personnages représentés. La signification de l'énoncé,

dans ce cas, est rendue plus complexe par l'allusion intertextuelle, parce que la modification du sens consiste en un dédoublement : le spectateur reconnaît à la fois ce que le personnage croit dire, et ce qu'il dit sans le savoir. Ce n'est là qu'un exemple, car l'allusion intertextuelle – même quand elle n'appartient qu'au second niveau de l'énonciation théâtrale – n'a pas toujours cette valeur ironique. Mais il permet de bien comprendre comment les deux niveaux de l'énonciation peuvent être mis en valeur dans un dédoublement du sens par le biais de la référence intertextuelle.

Il ne faut pas cependant exclure que l'allusion intertextuelle puisse engager aussi l'intention du personnage lui-même (il s'agit souvent dans ce cas plutôt d'*interdiscursivité*, mais pas forcément). Nous avons rencontré plusieurs exemples de ce phénomène dans le cours de notre étude, le plus frappant étant probablement celui de l'intertextualité mise en place dans le cours des chants du chœur (on pourrait aussi penser aux prédictions de Cassandre dans les *Troyennes*, qui renvoient aux textes d'Eschyle et d'Homère – mais il s'agit pour elle, il est vrai, de la narration que lui en a faite Apollon, qui se trouve coïncider pour le public avec ces représentations poétiques). Dans les *stasima* de nos deux pièces, l'énoncé prend de manière plus ou moins continue une dimension parodique : on ne peut le comprendre que comme un effet par lequel le chœur lui-même charge son chant d'amertume, le fait contraster en tant que « chant » avec la situation déchirante de l'énonciation, qui appellerait plutôt des lamentations et des cris. Le chant doit exprimer le *goos* : Euripide attribue donc à son chœur un chant ironique qui est la forme par lequel *celui-ci* exprime, dans la pièce, dans une forme consciemment détournée, ses lamentations. Le réflexe consistant à refuser d'attribuer à un personnage (comme le chœur) la dimension intertextuelle de ses paroles porte ici au contresens : ou les commentateurs ignorent tout bonnement cette dimension intertextuelle, attribuant les caractéristiques stylistiques du chant qui marquent l'intertextualité aux simples conventions de la lyrique chorale dans la tragédie – ce qui prive le texte d'une signification satisfaisante : l'hypothèse interprétative est alors souvent que le chant ne veut rien dire, qu'il est juste poétique. Ou bien, ils établissent des interprétations très compliquées du chant en essayant d'y distinguer justement, à tout prix, deux niveaux énonciatifs : voilà que quasiment tout le sens de ce qu'il dit échappe au chœur lui-même. Sa propre intention expressive devient alors en général parfaitement incohérente, tandis que l'allusion intertextuelle, coupée à tort de l'énonciation chorale qui la rend signifiante, se met à pouvoir signifier un peu tout et n'importe quoi.

Pour résumer notre propos, l'interprétation de l'intertextualité doit toujours prendre en compte, au théâtre, le niveau de l'énonciation où l'allusion intervient. Il s'agit d'interpréter le sens de l'allusion en tant qu'il modifie directement le sens de l'énoncé (dans le cas où l'intention allusive est attribuable au personnage lui-même) ou de l'interpréter comme élément de sens qui vient se surimposer à la signification qui est celle de l'énoncé au niveau des seuls personnages, pour influencer l'interprétation par le spectateur de l'ensemble d'un passage de la pièce.

Cela nous amène à préciser un dernier point relativement à la méthodologie suivie dans ce travail. Nous ne prétendons pas y avoir traité *toutes* les références qui existent, dans *Hécube* et *Les Troyennes*, à nos trois intertextes. Nous nous sommes concentrés sur certains passages des deux œuvres, où des effets d'intertextualité massifs étaient identifiables. En particulier, nous n'avons pas considéré les rapprochements avec nos intertextes dont le statut d' « allusion » au sens plein du terme nous paraissait douteux. Tel est le cas dès que l'on identifie un trait de détail qui détermine une parenté entre deux textes, mais que l'on doute que cette parenté puisse constituer une allusion perceptible pour le public de théâtre et comporter un effet de sens. On ne peut interpréter de tels apparentements – qui tiennent à vrai dire de l'intertextualité, mais pas au sens qui nous intéresse ici – comme des *allusions* intertextuelles.

Prenons un exemple : celui de la généalogie de Polydore dans *Hécube*. Le fantôme de Polydore, qui apparaît dans le prologue de la pièce, se présente comme « le fils d'Hécube, fille de Cissée » (*Hec*. 3 : « Ἑκάβης παῖς τῆς Κισσέως »). C'est un détail, mais dans l'*Iliade* Hécube n'est pas la fille de Cissée, roi de Thrace. La fille de Cissée est Théanô, elle-même mère d'Iphidamas – qui a pour père un des chefs troyens, Anténor (cf. *Il*. 221-25). Le changement de généalogie dans *Hécube* s'explique cependant : chez Homère, Iphidamas a été élevé en Thrace par son aïeul maternel, mis à l'écart des combats pendant son enfance. De même, chez Euripide, Polydore a été envoyé en Thrace parce qu'il était trop jeune pour combattre. Le personnage d'Euripide reprend donc des traits non seulement du Polydore de l'*Iliade* (plus jeune des fils de Priam, cf. *Il*. XX 407-410) mais aussi une caractéristique de l'Iphidamas iliadique (le fait d'être tenu éloigné des combats, ce qui n'est pas le cas du Polydore iliadique, tué par Achille). Ceci pourrait expliquer pourquoi Euripide a choisi de faire d'Hécube la fille de Cissée, le père de Théanô dans l'*Iliade* : pour faire correspondre son Polydore à un mélange de deux modèles de jeunes Troyens dans l'*Iliade*. Cependant, pouvait-on espérer que les spectateurs, même les Athéniens du Vème siècle, soient, pour la plupart, à même d'analyser ce détail durant la représentation ? Cela est peu probable. Il paraît donc difficile d'en faire un élément déterminant dans l'interprétation de la pièce[23]. Difficile au sens d'injustifié, plutôt qu'impossible : on pourrait chercher à interpréter plus profondément cette ascendance thrace d'Hécube[24]. A notre avis, elle n'est présentée que pour définir l'identité du Polydore euripidien (il s'agit bien de cela dans ce passage) et

[23] Je partage sur ce point l'avis de J. Mossman (MOSSMAN 1995 p. 34) : elle critique avec raison d'autres interprétations qui vont chercher beaucoup plus de significations dans ce détail (cf. SCHLESIER 1988 et ZEITLIN 1991).

[24] Ainsi J. Gregory pense-t-elle que l'ascendance thrace prêtée à Hécube rend « plus plausible » la prédiction du destin auquel elle est vouée dans la pièce comme le révèle Polymestor tout à la fin : « If Hecuba is a native of the region, the audience can more readily accept the notion that Hecuba will "fulfill [her] destiny" (1270) by dying "here" in Thrace. » GREGORY 1995 p. 392. L'auteur invoque aussi un lien entre trois vers de l'*Iliade* portant sur l'Iphidamas homérique et la supplication d'Hécube à Agamemnon au nom de la *charis* qu'il devrait à sa compagne de lit : un lien qui invoque la rareté du thème de la « *charis* sexuelle » – dont nous peinons à comprendre le fonctionnement et l'intérêt ici, dont il est inconcevable qu'on puisse le saisir à la représentation, et qui nous paraît très douteux même comme étape de la démarche créatrice du poète (*op. cit.* p. 394-395).

justifier la nouvelle version de sa destinée (qui commence par sa mise à l'écart des combats) en le faisant correspondre au second modèle d'Iphidamas. Mais on pourrait aller plus loin, et proposer de lire dans ce détail du vers 3 que par conséquent Polymestor a commis un crime non seulement contre un hôte, mais contre un parent, un compatriote (puisque Hécube, ici, est elle-même thrace). Nous pensons qu'il faut refuser cette interprétation, conformément au principe d'économie que nous avons défini précédemment : rien dans le texte ne vient confirmer une telle idée. Polydore est toujours envisagé seulement comme l'hôte de Polymestor. Il n'y a donc pas lieu de comprendre le passage ci-dessus comme porteur d'implications qu'il n'a pas. On ne risque pas seulement d' « ajouter » au texte – ce qui serait déjà une mésinterprétation – mais d'aboutir à un contresens en le faisant.

Le détail d'une formulation, ici, ne peut s'expliquer que par référence à un autre texte, qui à ce titre joue bien le rôle d' « intertexte ». Mais on ne peut pas pour autant considérer qu'il y ait là une allusion intertextuelle d'importance déterminante pour le sens de la pièce : cette allusion pouvait fort bien passer inaperçue sans qu'il y ait un défaut de sens pour le spectateur.

2) La seconde modification du « sens » de l'énoncé produite par l'allusion intertextuelle est d'un autre ordre que celui de sa signification au sens strict. La reconnaissance dans le texte d'une dimension intertextuelle *modifie la perception* même que le destinataire a de l'énoncé, sa « saveur » pourrait-on dire. Comme tout jeu de signification implicite, l'intertextualité établit un rapport de complicité entre émetteur et destinataire qui va au-delà de la simple communication. Le destinataire est davantage impliqué dans la coopération interprétative, puisque le texte en appelle à son identité propre : l'énoncé dit à la fois quelque chose, et en même temps montre qu'il est issu de quelqu'un qui sait à qui il s'adresse, qu'il est façonné spécialement pour son destinataire : le texte connaît le spectateur, et l'invite à le déchiffrer en tant que destinataire spécial. Comme un clin d'œil qui viendrait nuancer une phrase imperceptible pour ceux à qui il ne s'adresse pas, il peut engager des sous-entendus très importants pour celui à qui il est adressé. Mais le clin d'œil n'a pas besoin de n'être adressé qu'à une seule personne : la complicité affichée par un texte avec son lecteur (ou spectateur) n'est pas forcément réservée à quelques-uns ; elle est plutôt une modalité même de sa composition. Il y a là un effet esthétique à la fois subtil et puissant, qui appartient selon nous au « sens » du texte où intervient une allusion, car il n'est pas sans lien avec la signification. Nous préférons parler de modalité, ou de nuance. Et il importe d'en tenir compte pour l'interprétation.

L'allusion intertextuelle a aussi pour effet de mettre en lumière l'artificialité du texte, sa « littérarité ». Le texte renonce par elle à son autonomie, sa capacité à faire sens de manière strictement indépendante et organique, pour profiter de l'incroyable richesse de sens que l'intégration d'intertextes va lui permettre de déployer, avec économie et une grande finesse de nuances. Mais il renonce également à jouer sur l'illusoire « évidence » de sa propre existence, sur une esthétique du « naturel » – qui même dans le cadre de

conventions admises absolument éloignées de tout réalisme lui permettrait d'inhiber sa perception comme construction artificielle. Il ne s'agit pas, évidemment, d'une « perte » dans un sens péjoratif, mais d'une modification profonde dans les modalités de la manifestation de l'œuvre. Un tel choix poétique mérite d'être considéré attentivement et, là aussi, en particulier dans le domaine du théâtre.

## 3. Presentation du plan

Les effets d'intertextualité ne prennent sens que dans le contexte où ils interviennent. Ce contexte, c'est le micro-contexte des formulations qui contiennent les marqueurs formels, le contexte plus large du passage, généralement toute une scène, où la dimension intertextuelle s'épanouit dans un réseau signifiant en lien avec les événements représentés, qui engagent aussi des marqueurs thématiques, et puis c'est aussi le contexte général de l'œuvre tout entière, qui répond à une dynamique générale, à un projet signifiant où les effets d'intertextualité doivent trouver leur place. Nous avons donc envisagé des passages assez étendus dans chacune des deux pièces considérées, *Hécube* et *Les Troyennes*, avec à l'esprit une hypothèse d'interprétation générale pour chacune de ces deux œuvres.

La première partie de cet ouvrage traite des *stasima* des deux pièces, que nous avons choisi d'envisager, à chaque fois, dans leur ensemble. La dimension intertextuelle de ces *stasima* nous paraît en effet essentielle pour leur interprétation. Et les présenter en premier nous permettra d'envisager de manière globale la dynamique des deux œuvres qu'ils rythment et mettent en lumière. Cette première partie est divisée en deux grands chapitres : le premier porte sur les *stasima* de l'*Hécube* (la première des deux pièces d'après la chronologie, puisqu'elle est datée d'avant 423 – entre 425 et 423) ; le second chapitre porte sur les *stasima* des *Troyennes* (la pièce a été représentée en 415 av. J.-C.).

La seconde partie présente une étude de passages précis, des scènes choisies des deux tragédies. Nous n'avons pas cherché à relever exhaustivement les références intertextuelles qui correspondaient au corpus de notre sujet. Nous souhaitions envisager en revanche de la manière la plus complète et la plus approfondie possible une portion suffisamment importante du texte des deux pièces pour que nous puissions en tirer des conclusions significatives sur les utilisations dramaturgiques de l'intertextualité.

Le chapitre 3 et le chapitre 4 s'intéressent à l'*Hécube*. Le chapitre 3 traite du rôle de l'intertextualité dans la représentation du sacrifice de Polyxène, et porte donc de manière large sur toute la première partie de la pièce, depuis le prologue jusqu'au second épisode. Le chapitre 4 porte sur les effets d'intertextualité intervenant à propos de la vengeance d'Hécube, et se concentre donc particulièrement sur le quatrième épisode. Mais nous envisagerons aussi, à ce propos certains passages du troisième épisode et de l'*exodos* : nous aurons donc considéré les deux parties de la pièce, et l'aurons parcourue dans son ensemble.

Pour ce qui est des *Troyennes*, dont le caractère épisodique est plus marqué, nous avons limité notre étude à deux scènes : la « scène de Cassandre » (chapitre 5), qui occupe la plus grande partie du premier épisode de la pièce ; et la « scène d'Hélène » (chapitre 6) qui constitue le troisième épisode. La « scène d'Andromaque », dans le second épisode, fournirait bien sûr un matériau de choix pour une étude comme la nôtre. Si nous l'avons écartée – préférant prendre pour objet de nos deux parties sur l'intertextualité dans *Les Troyennes*, les scènes de Cassandre et d'Hélène – c'est pour deux raisons : d'une part, en raison de l'évidence particulière du lien d'intertextualité existant entre l'*Iliade* et la scène d'Andromaque d'Euripide. Cela n'en rend pas le fonctionnement moins intéressant à étudier, certainement, mais le terrain de l'intertextualité quant à cette scène était nettement plus reconnu et exploré dans la critique que ce n'était le cas pour les deux autres. D'autre part, nous avons pu lire sur les effets d'intertextualité de cette scène avec l'*Iliade* un article récent particulièrement abouti et convaincant de D. Canavero, « Ripresa ed evoluzione : Andromaca e Ecuba nelle *Troiane* di Euripide » (CANAVERO 2004) : nous renvoyons donc, pour ce qui est de cette scène, à la lecture de cet article, qui peut fort bien compléter notre analyse.

Nous avons présenté les principaux problèmes posés par la notion d' « intertextualité » employée à propos des textes antiques, les problèmes que posent ce procédé et sa reconnaissance dans le domaine particulier du théâtre, et les questions de méthodologie relatives à son étude. Mais c'est à nos analyses elles-mêmes à présent de prouver, *par les textes*, si l'outil de l'intertextualité peut être utilisé de manière convaincante à propos de la tragédie grecque.

## 4. Note sur la citation et la traduction des œuvres grecques

Le texte des œuvres grecques est cité conformément à une édition de référence indiquée ci-après. Il est accompagné parfois (lorsque nous l'avons jugé nécessaire) d'un bref apparat critique. Cet apparat critique est succinct : il reprend celui de l'édition de référence pour signaler les passages les plus problématiques du texte grec transmis, ou ceux qui ont donné lieu à des émendations particulièrement significatives. On y trouvera signalé en particulier tout ce qui, dans le texte que nous imprimons, correspond à une *émendation* du texte des manuscrits *qui n'est pas unanimement acceptée*. Mais notre travail n'est pas un travail d'édition : nous n'avons donc pas présenté tous les choix réalisés par l'éditeur de référence au sein des leçons transmises par la tradition manuscrite – sauf s'ils pouvaient mettre en cause la pertinence de nos analyses.

L'apparat critique signale aussi, en caractères gras, les termes ou les passages où j'imprime un autre texte que celui de l'éditeur de référence – en général pour garder un texte plus proche du texte des manuscrits.

Le texte grec est toujours accompagné d'une traduction en français. Nous indiquons ci-après l'origine des traductions utilisées, qui sont parfois les nôtres, parfois celles d'autres traducteurs, que nous citons.

### Euripide, *Hécube* et *Les Troyennes*

J'ai adopté comme édition de référence pour *Hécube* et pour *Les Troyennes* les éditions de la *Biblioteca Teubneriana*, c'est-à-dire celle de S. Daitz (DAITZ 1973) pour *Hécube*, celle de W. Biehl pour *Les Troyennes* (BIEHL 1970). Il s'agit d'éditions scientifiques dont la valeur est reconnue, et qui adoptent en général un parti plus respectueux de la tradition manuscrite que l'édition de J. Diggle dans la collection des *Oxford Classical Texts* (DIGGLE 1981 pour *Les Troyennes* et 1984 pour *Hécube*). J'ai beaucoup travaillé avec les éditions françaises de L. Méridier et L. Parmentier, mais ces éditions sont plus anciennes et j'ai donc préféré me référer aux deux éditions mentionnées.

Les traductions françaises, en ce qui concerne ces deux œuvres, sont les miennes. Mais je m'y suis largement inspirée de traductions existantes, en particulier celles de L. Méridier (*Hécube*) et de L. Parmentier (*Les Troyennes*) qui accompagnent leur édition du texte grec chez Les Belles Lettres, ainsi que de la traduction de N. Loraux et F. Rey (LORAUX & REY & ALAUX 1999). J'ai aussi tenu compte des traductions italiennes de L. Battezzato (BATTEZZATO 2010) pour *Hécube*, et d'E. Cerbo (DI BENEDETTO 1998) pour *Les Troyennes*.

### Homère, *Iliade* et *Odyssée*

J'ai travaillé en ce qui concerne l'*Iliade* avec le texte grec et la traduction de P. Mazon chez Les Belles Lettres (MAZON 1937). La traduction de P. Mazon en français me semble en effet insurpassée et très fidèle, et son édition reste une édition de référence.

La traduction de l'*Iliade* citée est donc celle de P. Mazon, parfois (rarement, mais il faut le signaler) légèrement modifiée pour servir la démonstration en faisant mieux ressortir en français un parallélisme avec *Hécube* ou *Les Troyennes*. J'ai également pris le parti de présenter cette

traduction, qui est une traduction en prose, en la découpant en vers correspondant le mieux possible au texte grec. Cela est tout à fait artificiel (j'en conviens) mais a le mérite de fournir une présentation plus lisible pour situer la traduction d'un passage précis dans le cas d'une citation longue.

Le texte grec de l'*Odyssée* est cité dans l'édition de P. Von der Mühll de la *Biblioteca Teubneriana* (VON DER MÜHLL 1946).

Les traductions françaises de l'*Odyssée* me satisfaisaient moins (dans le cadre de ce travail) que celle de P. Mazon pour l'*Iliade*, car elles sont en général moins fidèles à la lettre du texte (très importante pour les analyses où ces citations interviennent). J'ai donc en général pris le parti de retraduire le texte en français. Cependant, j'ai consulté pour ce faire la traduction française de F. Mugler (MUGLER 1995) et la traduction italienne de R. Calzecchi Onesti (CALZECCHI ONESTI 1963), deux traductions que j'apprécie particulièrement et dont j'ai suivi très souvent l'exemple.

**Eschyle, *Agamemnon***

Le texte de référence pour l'ensemble du théâtre d'Eschyle est actuellement l'édition de M. West (WEST 1990[1] ; 1998[2]). Néanmoins, le texte de l'*Agamemnon* que nous citons parce que ses choix nous ont semblé préférables, est :

1) en ce qui concerne les passages lyriques, le texte grec édité par J. Bollack et P. Judet de la Combe dans leur commentaire des parties lyriques de la pièce (BOLLACK 1981, JUDET DE LA COMBE 1982). La traduction française qui accompagne ces passages (il s'agit surtout de la *parodos* de l'*Agamemnon*) est celle de ces deux auteurs, que nous avons modifiée à quelques reprises (en l'indiquant, sauf en ce qui concerne la disposition du texte – certaines coupes qui miment dans leur texte celles du grec sont supprimées ici pour conserver un nombre de vers correspondant entre texte et traduction et faciliter ainsi le repérage du lecteur).

2) en ce qui concerne les « dialogues », ou les parties parlées, le texte grec de P. Judet de la Combe (JUDET DE LA COMBE 2001 : un texte notablement différent de celui de WEST 1998[2]). La traduction française qui accompagne ces citations est, logiquement, celle du même auteur, qu'il a publiée par ailleurs (JUDET DE LA COMBE 2004).

Le résultat de tous ces choix est l'apparition, dans le cours de cet ouvrage, de traductions correspondant à des partis pris très différents, et « sonnant » très différemment en français. J'assume ce caractère hétéroclite des traductions françaises fournies ici – et même, à dire vrai, il ne me déplaît pas.

# PREMIERE PARTIE : ETUDE DES *STASIMA*

# I. INTERTEXTUALITE ET DISSONANCE LYRIQUE

## 1. L'INTERTEXTUALITE DANS LES *STASIMA* D'*HECUBE* ET DES *TROYENNES* : JUSTIFICATION ET PRESENTATION D'UNE PISTE HERMENEUTIQUE

Pourquoi commencer cette étude des utilisations dramaturgiques de l'intertextualité dans *Hécube* et *Les Troyennes* par une analyse des chants du chœur, et plus particulièrement des *stasima* des deux pièces ? C'est d'une part qu'une telle démarche nous permettra d'adopter d'emblée un point de vue global sur la dynamique d'ensemble de ces deux drames, et ainsi de mieux situer par la suite les scènes choisies qui feront l'objet de la deuxième partie de ce travail. Ensuite et surtout, c'est parce que nous aborderons ainsi de front la question du fonctionnement de l'intertextualité dans l'énonciation théâtrale, avec tous les problèmes qu'une telle question peut comporter du point de vue de la perception de l'intertextualité par le spectateur de théâtre, et du travail dramaturgique accompli par Euripide à partir des conventions de son théâtre et des ressources de la culture poétique qu'il partage avec son public.

Le chœur est probablement l'élément du théâtre grec qui, pour nous modernes, est le plus immédiatement étrange ou étranger. C'est à travers lui en particulier que nous percevons la distance culturelle qui nous sépare du théâtre civique et religieux de l'Athènes du cinquième siècle. Les chants du chœur restent en général les passages qui échappent le plus à nos efforts d'interprétation, soit que l'on renonce à les interpréter de manière approfondie, soit au contraire que l'on tombe dans des excès de surinterprétation (où un chant du chœur devient subitement la clé de lecture de l'ensemble d'une tragédie).

En lui-même, le rôle du chœur dans la tragédie apparaît comme fortement problématique pour les théoriciens du genre, et ce depuis l'Antiquité même[25]. Le statut de son « personnage », et le statut de sa parole à travers ses chants, qui s'insèrent dans le cours de l'action, soulèvent des questions discutées depuis toujours : ces chants prolongent-ils l'action ? La coupent-ils ? En sont-ils un contrepoint ? Un arrière-plan ?

---

[25] Sur « le chœur tragique dans la théorie des anciens » cf. GENTILI 1984. Pour une histoire approfondie et analytique des conceptions du rôle du chœur et du statut de sa parole dans la critique moderne, nous renvoyons à l'introduction du premier volume de l'ouvrage de J. Bollack et P. Judet de la Combe sur l'*Agamemnon* d'Eschyle (BOLLACK 1981). Le texte qui introduit ce volume, signé par les deux auteurs, est intitulé « La dissonance lyrique, sur le sens de la tragédie » et offre dans sa première partie (« La forme tragique » p. XV-XLII) un panorama de la discussion critique sur la forme tragique et donc en particulier sur le chœur (cf. « Les options de la critique sur le rôle du chœur » p. XXVIII-XLII).

La présence du chœur est-elle une convention qui tend de plus en plus à se vider de son sens, ou est-elle au cœur de la signification de l'événement théâtral ? Nous ne prétendrons pas ici trancher définitivement ces questions, mais simplement apporter par notre étude des *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes* quelques éléments à partir desquels il soit possible de les reconsidérer.

Il est une autre raison qui justifie l'attention que nous porterons ici aux *stasima* de ces deux pièces. On peut en effet considérer l'entreprise d'Euripide dans *Hécube* et dans *Les Troyennes* comme une entreprise d'adaptation de l'épopée au théâtre. Une des dimensions de sa démarche consiste à faire passer sur la scène du théâtre le matériau mythique des poèmes du cycle troyen, et en particulier des poèmes homériques. Mais ce matériau narratif n'est pas dissociable pour lui – pas plus que pour son public – de la forme poétique sous laquelle il est transmis à son époque. Quand le chœur des Troyennes chante Troie et la guerre, de ses origines à la prise de la ville, comment ne pas y voir (sous la forme d'une première itération fantasmagorique) une allusion au chant épique de l'aède ? Comment ne pas y reconnaître, même si près de l'événement, ce chant des « hommes à venir » déjà fantasmé – ou même rencontré – dans l'épopée par les personnages eux-mêmes ?

Le problème est que si cette allusion est si évidente, si elle ne fait que s'imposer à partir d'un simple état de fait – la postériorité d'Euripide par rapport à Homère – on peut douter de sa vocation à faire sens. Il n'y aurait alors qu'obstination stérile à vouloir tirer du côté de l'intertextualité, c'est-à-dire de la mobilisation marquée d'un langage « autre » dans le langage du chœur, ce qui ne serait qu'influence bien compréhensible d'une version mythique préalable sur celle qui en hérite.

Notre hypothèse est pourtant qu'une véritable forme d'intertextualité est à l'œuvre dans les *stasima* de nos deux pièces, qu'elle est concertée et que ses effets ne peuvent être négligés sans aboutir à d'importants contresens quant à ces chants. Cette hypothèse n'est pas gratuite. Nous ne la proposons pas à titre purement exploratoire dans le jeu du cercle herméneutique (tenter une voie interprétative et l'évaluer en fonction de ses résultats). Si on ne la rejette pas par principe, elle s'impose selon nous à la lecture des *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes* en raison d'un seul et même élément qu'ils comportent tous – et que nous essaierons de mettre en valeur dans notre étude de chacun d'entre eux. Cet élément fonde non pas directement leur sens, mais leur tonalité, et on pourrait l'appeler : l'amertume de l'épopée. Il s'agit du caractère grinçant que prend la célébration épique dans la bouche du chœur des Troyennes, un grincement du langage travaillé pour mieux faire ressortir la lamentation à travers la célébration, ou contre elle.

La reconnaissance de cette dissonance dans le langage du chœur au fil des *stasima* relève non pas de l'interprétation mais de la constatation. Et cette constatation impose de suivre la voie de l'intertextualité, puisqu'elle témoigne directement de sa présence : ce qu'Euripide mobilise dans sa composition des *stasima*, ce n'est pas simplement le contenu mythique de l'épopée, avec accessoirement quelques effets de style qui s'y rattachent à cause de l'influence des poèmes existants. Il a recours à un langage poétique

clairement identifiable, constitué, avec sa part de conventions et sa valeur ou sa signification culturelle propre ; et c'est cette forme qu'il réinvestit dans les chants de son chœur tragique. Cela produit un effet de court-circuit énonciatif déterminant : les Troyennes chantent le poème dont elles sont issues, elles deviennent énonciatrices de l'énoncé auquel elles appartiennent. Poser le problème en ces termes n'a rien d'un tour de passe-passe théorique. Ce dispositif revêt la portée d'un questionnement existentiel dans les deux tragédies et il est intimement lié à la signification des deux œuvres.

Aussi bien dans *Hécube* que dans *Les Troyennes*, le chœur des captives fait résonner dans les *stasima*, tout au long du drame, une interrogation – on ne peut plus urgente étant données les circonstances – sur le sens de la catastrophe troyenne. Dans les *stasima*, mais pas (insistons-y dès à présent) dans la *parodos* : dans les deux pièces, ce chant qui accompagne l'entrée du chœur dans l'*orchestra* est tout à fait à part ; il est en particulier nettement plus inscrit dans les enjeux immédiats de la situation concrète définie dans le prologue. C'est pourquoi nous limiterons ici notre étude aux *stasima*[26].

*La confrontation avec l'épopée sur le problème du sens des événements*

L'interrogation sur le sens de la prise de Troie, qui parcourt les *stasima* dans les deux pièces, trouve à s'exprimer dans la dissonance que nous avons mentionnée : les lamentations des Troyennes ne disent pas seulement l'affliction, mais un désarroi souvent proche du scandale devant la tournure des événements. Et c'est dans la confrontation avec le chant épique, qui devient de manière fortement problématique chant de deuil, occasion de pleurs, que naît la dissonance du chant.

L'interrogation des Troyennes passe ainsi par la remise en question d'un certain nombre de caractéristiques culturellement attachées à l'épopée, notamment sa dimension de *célébration* 1) du fait qu'elle exalte la « grandeur » des événements narrés (des *megala erga*) et 2) de par sa reconnaissance de la *nécessité* des événements narrés, à la fois d'un point de vue généalogique (tout trouve son origine dans la *boulê* de Zeus) et d'un point de vue téléologique (le but ultime des événements est dans la célébration qui en sera faite à l'avenir, dans le chant épique lui-même – conformément à la *boulê* de Zeus). Le chant des Troyennes est une manière non seulement de commenter la destruction de leur ville et d'y réagir, mais surtout d'expérimenter cette destruction et de la faire exister : il s'agit pour elles de faire (ou non) advenir l'épopée. La prise de Troie est un événement non seulement destructeur, mais aussi paradoxalement créateur : elle est indissociable de la naissance d'un chant nouveau, « inouï » dans tous les sens du terme. Faire face à la catastrophe c'est aussi, pour les Troyennes, faire face à ce chant qui en est le revers.

---

[26] Le statut de la parole du chœur, son point de vue même est très différent dans la *parodos* et dans les *stasima* – en ce qui concerne *Hécube* et *Les Troyennes*. On pourrait presque dire que son personnage se modifie, dans la mesure où la posture énonciative du chœur est complètement différente dans les *stasima* de ce qu'elle est dans ses autres interventions chantées.

C'est bien là le problème qui sous-tend, je crois, l'acceptation lugubre d'un « nouveau chant » sur Troie proclamée dans deux des *stasima* qui nous intéressent : le troisième *stasimon* d'*Hécube* et le premier *stasimon* des *Troyennes.* Ces deux chants sont aussi ceux qui relèvent le plus clairement de la narration épique par leur contenu, puisqu'ils racontent l'attaque grecque sur la ville. Or tous deux commencent par thématiser l'avènement d'un chant nouveau sur Troie, chant de destruction et de malheur indissolublement lié à la catastrophe elle-même :

1) *Hécube*, troisième *stasimon* :

Σὺ μὲν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς, 905
τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξῃ ·
τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει
δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν.

Toi, ô ma patrie, Ilion, 905
au nombre des cités inviolées on ne te comptera plus :
si grande la nuée des Grecs qui se referme sur toi,
par la lance, oui par la lance, ravagée.

2) *Les Troyennes*, premier *stasimon* :

Ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ 511
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις ἐπικήδειον·

Sur Ilion, ô 511
Muse, de nouveaux hymnes
chante-moi dans les larmes un chant de deuil :

Cette thématisation interne du chant par le chœur – et même l'accentuation de son caractère problématique ou douloureux – n'est certes pas propre à *Hécube* ou aux *Troyennes*[27]. Cependant le fait qu'il s'agisse en l'occurrence d'une première itération (fictive) de la narration des événements troyens renvoie le spectateur à un autre chant bien identifiable, un chant déjà existant et connu, le chant de la poésie épique. Tout le problème est dans sa manifestation ici comme moyen d'expression du *goos*, du cri de deuil des captives : cela va nettement à l'encontre de la vocation de l'épopée à célébrer dans un cadre apaisé les exploits des héros du temps passé.

Avant d'explorer plus avant cette dissonance entre les lamentations lyriques du chœur et la forme épique qu'elles adoptent, il importe de souligner un premier point : le court-circuit énonciatif expérimenté par Euripide dans ces chants est lui-même un procédé hérité de l'épopée (même s'il ne s'agit pas à proprement parler, dans l'utilisation qu'il en fait ensuite, d'une allusion intertextuelle).

[27] Cf. HENRICHS 1994.

## 2. Le chœur et la mise en abyme du chant epique : un heritage d'Homere

Reprenons donc cet effet qui nous apparaît comme caractéristique de tous les *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes* : l'amertume du chant. Il ne s'agit pas seulement de désespoir, de désolation, de tristesse infinie – bien qu'il s'agisse aussi, certes, de tout cela. La manière dont Euripide a composé ces chants y fait sentir une amertume spéciale, singulière parce qu'elle tient moins, dans son expression, au contenu de l'énoncé qu'à l'énonciation elle-même. La détresse des Troyennes ne s'exprime pas dans un simple chant de thrène, une lamentation qui se donne pour telle. Elle prend la forme problématique de la première énonciation d'une épopée de Troie, un chant sur la catastrophe d'Ilion interprété par ses principales victimes. Ce ne sont pas seulement quelques homérismes, appelés par la matière même du chant, qu'il s'agit ici de souligner. Le chœur des captives chantant la prise de la ville produit un énoncé qui se teinte, de manière plus ou moins latente, de scandale, et soulève des questions qui sont au centre des deux pièces et se rattachent toutes à la question principale : « quel est le sens des événements troyens » ? A cette question, les deux tragédies apportent, à travers notamment l'évolution de leurs deux chœurs au fil de la représentation, deux réponses différentes. Mais avant d'en arriver, au terme d'une étude approfondie de chaque chant, à ce qui les différencie, il importe de souligner l'opération commune à laquelle se livre Euripide dans *Hécube* et dans *Les Troyennes*.

Cette opération est la même car elle est liée à la tâche que se donne le dramaturge dans chacun des deux drames : convertir l'épopée en tragédie. On n'insistera pas sur la lecture que, dans la lignée de Vernant, on pourrait être tenté *a priori* de proposer devant un tel cas d'école : la critique de l'épopée par la tragédie, du point de vue de l'idéologie nouvelle de la *polis* démocratique. Nous envisagerons plutôt la dimension esthétique du problème, en essayant de nous intéresser aux effets qu'Euripide tire de cette mise en abyme de l'épopée homérique dans la bouche des Troyennes. Or ces effets dépendent de l'épopée elle-même et de la vision grecque de l'épopée, non pas seulement à l'époque de la cité, mais telle qu'on peut la découvrir, déjà, dans les poèmes épiques.

Euripide n'a pas inventé ce procédé de mise en abyme où le chant épique est représenté comme existant déjà *pour* ses personnages, où ceux-ci rencontrent le chant d'une épopée qui les touche directement. Le poète tragique se livre dans ses chœurs à un jeu énonciatif déjà attesté dans l'épopée : dans des passages où le chant épique se met en scène de manière réflexive. Le plus connu de ces passages, et celui qui retiendra ici davantage notre attention, est le passage célèbre du chant VIII de l'*Odyssée* où Ulysse écoute en pleurant l'aède Démodocos chanter le sac de Troie, après lui avoir lui-même commandé sa prestation (*Od.* VIII 485-586). Deux autres passages méritent aussi d'être mentionnés : celui où Hélène, au chant VI de l'*Iliade*, évoque le chant des hommes à venir comme l'une des conséquences principales de la guerre de Troie (*Il.* VI 344-58) ; et

un passage du chant I de l'*Odyssée* : lorsque Pénélope interrompt le chant de Phémios dans le palais d'Ithaque.

Dans chacun de ces passages, le chant épique dit quelque chose de lui-même[28]. Il se représente comme instrument de la mémoire collective, et réfléchit aux conditions de sa propre performance et de son bon fonctionnement – à sa pérennité comme chant de célébration et de commémoration, qui confère le privilège d'une forme de survie au passé révolu, intégré à l'*aei* des générations humaines. Chacun de ces passages réflexifs donne lieu à une sorte de court-circuit : le chant épique ouvre par là, sur lui-même, une perspective nouvelle. Ce nouveau point de vue a en particulier une incidence sur la dimension pathétique du chant, qui se trouve d'un seul coup modifiée par l'homogénéité établie entre l'univers de la performance en cours (univers actuel de l'énonciation) et l'univers des héros dont l'histoire est racontée (univers lointain de l'énoncé) : Ulysse écoute Démodocos chanter Ulysse, et il en est bouleversé.

*Choeur et épopée : un jeu au croisement de plusieurs types de conventions poétiques*

Euripide, dans les *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes*, explore en dramaturge ce type de court-circuit dont l'épopée lui fournit le modèle : la mise en abyme de l'épopée va ainsi permettre un rapprochement entre l'univers actuel de la performance en cours (le public du théâtre) et l'univers des héros représentés (univers lointain de la scène). Il y a là pour lui un moyen de dramatiser non seulement la matière épique, l'Ilioupersis, mais aussi le chant épique lui-même. L'épopée qui s'ébauche par la voix du chœur n'est pas encore pour les Troyennes un poème traditionnel mais le « nouveau chant » de Troie (*kainoi humnoi*, *Tro.* 512), un chant encore inédit ; et ce chant est porteur de l'urgence d'un *pathos* directement vécu par les personnages, loin de la récitation réglée et apaisée qui devrait être la sienne.

Pourtant les chants du chœur ont eux aussi leur part de conventionalité : les interventions du chœur dans les *stasima* appartiennent aux conventions formelles du théâtre tragique, et leur énonciation (cette consonance parfaite d'individus qui disent le plus souvent « je », et s'expriment en chantant et en dansant) est peut-être la plus artificielle qui soit dans le théâtre grec. C'est donc à la croisée de deux conventions que se situe l'opération d'Euripide : la convention théâtrale et la convention de la récitation épique. De leur rencontre naît ce chant amer d'être « chant », où le sens des événements est remis en question à son origine même. Le chant épique perd toutes ses qualités d' « évidence », sur la forme et sur le fond : il devient le moyen de prendre à témoin les spectateurs quant à ses propres contradictions ; le moyen de dénoncer paradoxalement une incompatibilité entre l'épopée et une vision juste des événements qu'elle représente : une incompatibilité entre le chant et l'univers de son propre énoncé.

---

[28] Sur ce caractère réflexif de l'épopée, qui pose déjà certaines questions que reprendra la problématisation tragique du chant épique, cf. ALAUX 2007 p. 13-14.

La reconnaissance dans les six *stasima* considérés du procédé décrit ci-dessus dépend d'un seul phénomène, que nous retrouvons systématiquement (avec des effets de sens différents) : l'existence dans le chant du chœur d'une dissonance entre célébration – ou semblant de célébration – et lamentation. Le désespoir des Troyennes prend ainsi la forme d'une anti-célébration, que ce soit une célébration impossible, ou refusée avec horreur, nostalgique ou résignée. Dans tous les cas, on peut parler de célébration ironique – l'ironie consistant dans la récupération d'un chant de célébration ou d'un genre de poésie célébrative existant, reconnaissable indépendamment de son énonciation dans le *stasimon*, mais qui est détourné par le chœur pour mieux s'en démarquer et lui donner des connotations nouvelles, très différentes de celles qui lui sont traditionnellement rattachées.

Nous prendrons soin d'établir au sujet de chaque chant, dans la suite de ce chapitre, le fonctionnement précis du détournement opéré par le chœur. Par Euripide, bien sûr, mais il faut déjà le souligner : par le chœur des Troyennes lui-même. Le poète prête en effet au chœur une parole consciente de ses effets : les captives sont bien conscientes de la dissonance qu'elles installent dans leur propre chant. Il n'y a pas là d' « ironie tragique » au sens où la portée de ses paroles ou de ses actes peut échapper à un personnage de tragédie. Pas de double-sens ici, mais plutôt un décalage (une adhésion imparfaite au propos), et parfaitement intentionnel. L'ironie appartient bien en propre à l'intention du chœur. Ses émotions et son désarroi s'expriment sous la forme d'un chant qui rappelle l'épopée, mais dont le spectateur est amené à éprouver l'amertume : à cause de sa forme mêlée de lamentation, à cause de sa nouvelle situation d'énonciation, et certainement aussi à cause de la musique des *stasima*.

Mais quels sont les enjeux du déplacement ainsi opéré par le poète ? Quelle signification peut prendre cette amertume à chanter la destruction de Troie ? Il nous faut ici nous arrêter un peu plus longuement sur les trois passages de l'épopée homérique mentionnés précédemment. On peut penser en effet qu'Euripide y a trouvé une sorte de matrice pour ses *stasima* (en particulier dans *Odyssée* VIII). Le spectateur recevait les *stasima* de ses pièces avec à l'esprit une conception de l'épopée qui se trouve formulée dans ces passages. Or, on voit bien que le procédé de mise en abyme est déjà utilisé chez Homère pour donner au chant épique, du point de vue d'un personnage, une dimension pathétique singulière. Sans qu'il y ait véritablement *allusion* intertextuelle, le procédé de mise en abyme de l'épopée au sein de son propre univers n'est pas une invention d'Euripide, c'est une reprise. Et il importe de le noter, car cette reprise accompagne un jeu constant d'*interdiscursivité* tout au long de ces *stasima* : le chant du chœur renvoie à la poésie épique ; et il s'y confronte selon certaines modalités et avec certains effets déjà expérimentés dans l'épopée.

### *L'épopée au miroir d'elle-même*

Au chant VIII de l'*Odyssée*, Ulysse pleure en entendant l'aède phéacien Démodocos (v. 522 et 531). Au chant I, Pénélope pleure (v. 336) en entendant depuis ses

appartements Phémios chanter le « funeste retour » (*lugros nostos*) des Achéens depuis Troie. Dans les deux cas, le chant de l'aède, au lieu de charmer (*terpein*) l'auditeur par ses « enchantements » (*thelktêria*) provoque chez lui une réaction anormale, et lui fait verser des larmes. La désolation de chacun de ces deux personnages vient de son rapport particulier aux événements racontés. Sans tomber dans le psychologisme, on peut s'appuyer sur les indications données par le texte même de l'*Odyssée* pour interpréter leur réaction : elle résulte avant tout d'une écoute « décalée » (car trop proche) du chant épique.

### *a) Pénélope et Phémios : le refus d'être veuve*

Dans le chant I de l'*Odyssée*, Pénélope descend de sa chambre, en pleurant, pour demander à Phémios (l'aède du palais d'Ithaque) de changer le sujet de son chant. Celui-ci a en effet entrepris de raconter aux prétendants le « funeste retour » (*lugros nostos Od.* I 325-6) procuré par Athéna aux Achéens qui reviennent de Troie : un chant bien fait pour charmer les prétendants, mais qui « déchire le cœur » de l'épouse d'Ulysse.

Δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν· 336
« Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί·
τῶν ἕν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς 340
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεί με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
Τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος. »

Interrompant ses larmes, elle s'adressa alors à l'aède divin : 336
« Phémios, tu connais, n'est-ce pas, bien d'autres histoires délectables pour les mortels :
les actions des hommes et des dieux, et ce que chantent les aèdes.
Tu n'as qu'à leur en chanter une, assis avec eux, et qu'eux, en silence,
boivent leur vin. Mais mets un terme à ce chant 340
de malheur, qui, à moi, toujours me déchire le cœur dans
la poitrine puisque c'est moi surtout qu'un deuil inconsolable a frappée.
Tel est le prix de l'homme dont le regret me tiens, je m'en souviens toujours,
un héros dont la gloire s'étend de par la Grèce et jusqu'au cœur d'Argos. »

Le sujet du chant explique en partie le chagrin de Pénélope, mais il n'en constitue pas la seule raison. Pénélope ne demande pas à Phémios de chanter un autre chant sur Ulysse, qui célèbrerait sa gloire sans rappeler son malheur. Elle lui demande clairement de choisir un autre héros ou un autre dieu comme sujet de son chant. Ce qui nous semble intéressant ici, c'est que Pénélope, étant donnée sa situation, prend le chant épique comme une agression personnelle à son égard (cf. « *moi, me malista* » v. 341-2), une forme de cruauté ou d'indifférence blessante bien faite pour exacerber son chagrin.

Pourquoi donc ? Pénélope dit qu'elle souffre à l'entendre, elle qui « toujours se souvient » (« *memnêmenê aiei* » v. 343) du héros glorieux par toute la Grèce qu'est son époux.

Pénélope souhaiterait-elle donc oublier Ulysse ? Est-ce le souvenir de son époux qui la blesse ainsi, par opposition à un oubli bienfaisant ? Cela ne correspond guère à l'attitude générale de son personnage – elle qui rejette toute nouvelle union malgré la disparition prolongée d'Ulysse. Et surtout cela ne correspond guère à la manière dont elle semble ici revendiquer cette mémoire qu'elle garde quant à elle de son époux (cf. v. 343-4) – un époux si glorieux que nul ne saurait le remplacer. Ce n'est donc pas le souvenir en lui-même que Pénélope rejette dans le chant de l'aède, mais la forme de commémoration particulière qu'il constitue.

On peut ici s'appuyer sur une importante distinction formulée par J. Assman dans son ouvrage sur la mémoire culturelle dans les sociétés antiques (cf. ASSMAN 2010). Celui-ci distingue deux formes de la mémoire sociale, de la mémoire collective. D'un côté, il définit la *mémoire communicationnelle* qui concerne le passé récent, le souvenir partagé de données biographiques directement vécues par des membres de la société encore vivants. La mémoire communicationnelle se transmet par le biais de tout un chacun dans le cadre de la communication quotidienne. De l'autre côté, J. Assman définit le concept de *mémoire culturelle* : elle concerne le passé lointain, a trait à des événements dont il ne reste plus guère de témoins, et se transmet dans une société par le biais de « porteurs de mémoire » au statut bien particulier, reconnus comme détenteurs d'un savoir qu'ils livrent à la communauté dans un cadre rituel et solennel[29].

L'épopée, qui célèbre les exploits et le *kleos* des héros disparus, et dont les interprètes sont des poètes professionnels – aèdes puis rhapsodes – inspirés par les dieux, appartient clairement à la seconde catégorie de la mémoire collective. Or le problème pour Pénélope est précisément dans cette appartenance de l'épopée à la mémoire culturelle, avec tout ce que cela implique : en célébrant Ulysse dans son chant, Phémios le tire du côté d'un passé définitivement révolu – de la mort. En intégrant les héros achéens dans la mémoire culturelle, il leur rend certes un hommage d'un grand prix ; mais il coupe en même temps Ulysse de la mémoire communicationnelle propre au monde des vivants. La mémoire de Pénélope est une mémoire qui préserve son espoir de voir revenir Ulysse, qui s'obstine à lui garder sa place dans le monde des vivants, à Ithaque. La mémoire que propose Phémios est une mémoire qui au contraire donne à Ulysse sa place dans le monde des héros, mais entérine par conséquent sa disparition et libère la place d'époux de Pénélope pour qu'un autre puisse la prendre.

Le souvenir de son époux que Pénélope entretient ne l'empêche pas de s'enorgueillir du *kleos* de son époux. Et ce souvenir n'est certainement pas dépourvu de chagrin et de douleur ; mais il n'est pas aussi insupportable pour elle que cette commémoration qui

[29] Ces deux concepts sont définis dans ASSMAN 2010, section 1.II de la première partie : « II. Les formes du souvenir collectif. Mémoire communicationnelle et mémoire culturelle. » (p. 43-60).

prétend, justement, substituer à un souvenir tourmenté par l'absence une forme de mémoire heureuse et apaisée – au prix de l'exclusion du retour d'Ulysse auprès des siens.

Nous pouvons déjà constater dans ce premier passage de l'*Odyssée* que les caractéristiques culturelles de l'épopée (comme forme de commémoration) se trouvent révélées lorsqu'un personnage s'y trouve confronté dans une situation « anormale ». Ici, le chant épique a un sujet trop proche : la mémoire communicationnelle et la mémoire culturelle entrent en conflit. Le chagrin de Pénélope révèle la part d'effacement que comporte la commémoration épique, le fossé infranchissable qu'elle établit entre le passé de l'énoncé et le présent de l'énonciation. L'épopée exclut les émotions de la mémoire communicationnelle par le charme d'une écoute distanciée et remplace le partage des souvenirs des vivants par les vivants par le partage du souvenir des morts par les vivants.

*b) Ulysse et Démodocos : le refus d'être mort*

Chez les Phéaciens, Ulysse aussi est amené à pleurer en écoutant l'aède Démodocos. Il pleure une première fois au moment du premier chant de l'aède qui raconte la querelle entre Achille et Ulysse dans le camp des Achéens (*Od.* VIII 83-92). Et il pleure une seconde fois lors du troisième chant de Démodocos – de nouveau dans le palais d'Alcinoos après les jeux sur l'agora. Mais cette fois-ci (différence notable avec la situation de Pénélope dans le chant I) c'est Ulysse lui-même qui a choisi le sujet du chant de l'aède. Il l'a expressément prié de chanter « la ruse du cheval de bois, qu'Epeios construisit avec l'aide d'Athéna, et qu'alors Ulysse mena par sa ruse sur l'acropole après l'avoir empli d'hommes qui dévastèrent Ilion. » (*Od.* VIII 492-495). Ulysse a donc envie de pleurer en écoutant le chant épique. Ou de l'écouter *même si* il va en souffrir.

L'attitude d'Ulysse est peut-être plus complexe que celle de Pénélope, mais on a de nouveau une situation énonciative clairement anormale, étant donnée la réaction de l'auditeur au chant de l'aède. C'est pourquoi, comme il l'avait fait la première fois, Alcinoos (le seul à remarquer l'affliction de son hôte) finit par interrompre le chant (cf. *Od.* VIII 536-537, 542). Il se tourne alors vers Ulysse pour lui demander de révéler enfin son identité, sa terre d'origine, de lui raconter ses tribulations et de lui dire les causes de son chagrin.

A toutes ces questions, Ulysse va répondre au début du chant IX (et, pour ce qui est de ses épreuves, par un récit qui durera jusqu'au chant XII). Mais il commence par relever la dernière des questions du roi. Pour y répondre, il insiste d'abord sur le fait qu'il considère bien comme le plus beau moment de la vie des hommes la réunion au festin autour du chant d'un aède à la parole divine (*Od.* IX 3-11). Et pourtant, dit-il, cela ne le fait, en l'occurrence, que gémir et s'affliger davantage (« *eti mallon* », *Od.* IX 13) à cause de ses malheurs (*kedea*) qu'Alcinoos lui a demandé de révéler. Les réponses aux trois autres questions (nom, patrie, récit des errances lointaines) suivent immédiatement. Elles font ainsi toutes trois partie, en réalité, de la réponse à la dernière question du roi quant à la raison des pleurs d'Ulysse. En révélant aux Phéaciens tous ses malheurs,

Ulysse présente suffisamment de raisons permettant de comprendre, de manière générale, son affliction. Mais ces réponses en elles-mêmes ne suffisent pas à expliquer pourquoi le chant de l'aède a été amené à jouer ainsi un rôle de catalyseur dans l'expression de la détresse d'Ulysse.

La question subsiste : pourquoi Ulysse pleure-t-il dans ce passage ? Mais peut-être faut-il aussi se demander : *comment* pleure-t-il ? La question est pour nous de toute première importance, parce que la situation d'Ulysse lorsqu'il écoute le récit de ses exploits est proche par plusieurs aspects de celle des Troyennes dans nos pièces. On peut aller jusqu'à reconnaître dans ce passage de l'*Odyssée* une scène matricielle pour l'orchestration des *stasima* dans *Hécube* et dans *Les Troyennes*.

Ulysse ressemble aux Troyennes, tout d'abord, explicitement, par la manière dont il pleure (c'est la fameuse comparaison d'*Od.* VIII 523-531) :

Ταῦτ᾽ ἄρ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
τήκετο, δάκρυ δ᾽ ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
**Ὡς** δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
ὅς τε ἑῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσῃσιν,
ἄστεϊ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ· 525
ἡ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
ἀμφ᾽ αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει. Οἱ δέ τ᾽ ὄπισθε
κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμους
εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ᾽ ἐχέμεν καὶ ὀιζύν·
τῆς δ᾽ ***ἐλεεινοτάτῳ*** ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί· 530
**ὣς** Ὀδυσεὺς ***ἐλεεινὸν*** ὑπ᾽ ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.

Voilà ce que chantait l'aède glorieux, et Ulysse
faiblissait ; les pleurs coulaient sous ses paupières, sur ses joues.
Comme une femme pleure, en étreignant le corps de son époux,
qui vient de tomber au-devant de sa cité et de son peuple,
en voulant protéger sa ville et ses enfants du jour fatal ; 525
Et elle, l'ayant vu mourir et se débattre,
elle s'accroche à lui et pousse des cris perçants. Eux autres, par-derrière
ils la frappent de leurs lances, à la nuque et aux épaules ;
Ils l'emmènent en captivité, avoir labeur et misère.
Ses joues, sous le coup de la plus triste douleur, sont ravagées. 530
C'est ainsi qu'Ulysse versait sous ses cils de tristes pleurs.

Ulysse pleure comme une femme pleure son époux, mais plus précisément comme elle pleure sur son corps mort à la suite de la prise de sa ville : n'ayant plus personne pour la défendre, elle et ses enfants, défigurée par le chagrin, elle se voit arrachée à sa terre natale et emportée vers un destin misérable (cf. v. 523-30). Il s'agit exactement de la situation d'arrachement sans cesse revécue par les Troyennes de nos deux pièces à la veille de leur départ pour la Grèce.

D'autre part, Ulysse ressemble aux Troyennes d'Euripide parce qu'il est aussi le maître du chant qui l'afflige : à défaut d'être le chanteur lui-même, il est l'initiateur, le

commanditaire du chant épique, et il se livre volontairement au chagrin provoqué en lui par le chant de Démodocos.

Revenons sur le premier point. Pourquoi Ulysse, pleurant, est-il comparé à une femme, une victime de guerre, saisie dans le moment de sa plus grande détresse (le deuil, l'arrachement par la violence au cadavre de son époux, et le premier pas vers l'exil) ? La première fois qu'Ulysse a pleuré dans le chant VIII, le poème n'a pas représenté la manifestation de son chagrin de la même façon. Il a détaillé les *gestes* d'Ulysse (*Od.* VIII 83-92) : sa manière de se couvrir le visage de son manteau pour cacher ses larmes, de le rabaisser à chaque interruption du chant, pour boire et faire des libations, de le remettre sur ses yeux à chaque reprise. Ici, le récit de cette gestuelle est remplacé par la comparaison avec une femme emmenée en captivité. Le premier chant de Démodocos n'était pas non plus rapporté de manière aussi développée que l'est le troisième. On n'en connaissait que le thème, une sorte de titre : « la querelle entre Achille et Ulysse », et on en avait comme l'introduction, le proème (*Od.* VIII 73-82). Pour ce qui est du troisième chant en revanche, le récit de Démodocos est rapporté sous une forme résumée mais plus étendue, avec l'indication de ses principales étapes (« il commença à partir du moment où », « ἔνθεν ἑλὼν ὡς… » (500) et raconta « comment… », « ὣς… » (505)… et comment… « ὣς » (514) cf. *Od.* VIII 499-520). Il ne s'agit pas d'une amorce de chant mais d'un résumé sous forme de sommaire, avec une véritable mise en abyme de l'épopée puisque le chant de Démodocos en arrive à se confondre avec la narration principale (il est rapporté sur un mode qui oscille entre le discours indirect et le discours indirect libre). C'est ici que se manifeste le plus nettement le court-circuit énonciatif que nous avons défini : la narration de Démodocos est écoutée à la fois par l'auditeur *réel* de l'épopée *et* par Ulysse, créant une homogénéité factice entre l'univers de l'énoncé et celui de l'énonciation.

Or c'est à ce moment qu'intervient la deuxième description du chagrin d'Ulysse, à travers la comparaison avec une captive en pleurs. Contrairement à la première, cette description n'insiste pas sur le comportement du héros ou sur ses gestes. Il est clair qu'il ne crie pas comme une femme, ne s'agrippe pas à un cadavre, ne se griffe pas les joues. La comparaison se base sur un seul élément concret : les larmes (d'Ulysse aux vers 522 et 531, de la femme de la comparaison aux vers 523 et 530). En soi, l'élément commun, les seules larmes, est plutôt faible. S'il donne lieu à un tel développement, c'est que la comparaison est plus profondément motivée : elle s'intéresse, plutôt qu'à ses manifestations, à la qualité du chagrin éprouvé par Ulysse, ou à son intensité (Ulysse verse des larmes aussi « tristes » (« *dakru eleeinon* ») que la femme de la comparaison qui est sous le coup de « la plus triste des douleurs » (« *eleeinotatôi achei* ») : cette femme représente un comble du malheur humain). Et elle tire toute sa force du contexte dans lequel l'image surgit, à la suite de la narration de l'*Ilioupersis*.

Cette femme à laquelle Ulysse est comparé, il est impossible dans le contexte de ne pas l'identifier à l'une des Troyennes saisies par les Grecs à l'issue du combat – et dont la représentante parfaite serait Andromaque, déjà imaginée dans l'*Iliade* précisément

dans la situation que vit la femme de la comparaison (imaginer sa femme dans cette situation, « alors qu'un Achéen à la cotte de bronze [l']emmènera, pleurante, [lui] enlevant le jour de la liberté », est la pire crainte d'Hector cf. *Il.* VI 450-455). Le renversement, par rapport à la narration de Démodocos, est spectaculaire. L'aède a chanté Ulysse comme le grand vainqueur de Troie, le concepteur du piège fatal, prenant place lui-même dans le cheval de bois au risque d'être précipité d'une falaise, puis menant l'assaut aux côtés de Ménélas et triomphant dans un rude combat avec l'aide d'un dieu : son récit est une véritable *aristeia*. Et pourtant, à écouter cela, voilà le grand héros qui se met à pleurer comme une femme, précisément comme une des Troyennes emmenées après le sac de la ville. La comparaison s'enchaîne dans le droit fil du récit de Démodocos, intervertissant les rôles : la scène est vue d'un seul coup non plus du point de vue des vainqueurs, mais de celui des vaincues.

La question de savoir pourquoi Ulysse pleure est complexe et peut recevoir différentes réponses : peut-être est-ce parce qu'il est bouleversé par ses souvenirs, ou à cause de la distance qu'il ressent entre cette évocation héroïque de lui-même et sa situation présente, exilé loin de sa patrie et plongé dans l'anonymat. Selon nous, un point décisif peut être trouvé dans la progression même de la narration, qui fait de cette détresse d'Ulysse face au récit de Démodocos une étape ouvrant sur son propre récit. Le récit de ses aventures va lui permettre, justement, de renouer avec son passé héroïque et donc avec son identité dans la mémoire des hommes, en comblant le fossé temporel de sa disparition et en reliant le passé au présent. C'est par son récit chez les Phéaciens que s'accomplit la première étape du retour d'Ulysse dans la communauté humaine, avant même son retour à Ithaque : il revient à ce moment reprendre sa place comme héros dans le monde des vivants, avant de revenir comme roi, père, mari, fils. Les pleurs d'Ulysse s'expliquent si on les replace dans cette parenthèse qui sépare le temps de son anonymat du temps de la révélation de son identité.

Pour reprendre la conceptualisation d'Assman, on peut dire que le récit d'Ulysse vient contrecarrer le chant de Démodocos en substituant la mémoire communicationnelle – qui rétablit son statut de héros *vivant* – à la mémoire culturelle – qui célébrait le souvenir de son nom héroïque en impliquant sa mort. Le chant de Démodocos appartient à la mémoire culturelle qui a permis la survie du nom et du *kleos* du héros dans la mémoire des hommes, en son absence. C'est là une condition indispensable à son retour, et cela explique pourquoi Ulysse demande instamment à Démodocos de le chanter, lui. Mais pour que son retour s'accomplisse, il lui faut faire un dernier pas : réintégrer l'espace de la mémoire communicationnelle, et relier lui-même au monde des vivants le héros disparu chanté par l'aède. Entre-temps, il y a ce moment d'angoisse presque indicible où, confronté au souvenir de lui-même qui subsiste dans la mémoire culturelle, Ulysse se

voit ironiquement enfermé par le chant de gloire de l'épopée dans le royaume des morts[30].

La situation d'Ulysse pourrait paraître différente de celle de Pénélope dans le chant I, dans la mesure où il pleure en écoutant le récit d'événements heureux pour lui, alors que Pénélope écoutait le récit de la déroute de la flotte achéenne lors de la traversée du retour. Mais leurs réactions sont en réalité fondamentalement semblables : ce n'est pas tant le sujet heureux ou malheureux du chant qui est en cause, que le chant épique lui-même – notamment la distance qu'il établit entre les événements qu'il narre et son auditoire. Le chant épique objective le passé dans la forme figée d'une célébration qui accepte et entérine la coupure définitive entre passé et présent, excluant tout chagrin.

Dire que le chant épique appartient au domaine de la célébration ne signifie pas qu'il ne narre que des événements heureux (il suffit de penser au proème de l'*Iliade*). Le contenu de l'épopée n'est pas forcément gai – loin de là. Mais les catastrophes, les horreurs de la guerre sont transmises par le chant divin de la Muse en tant que *klea erga,* (des « travaux glorieux ») et considérées comme la réalisation de la volonté des dieux. L'horreur du récit est neutralisée, ou du moins contenue, par cette énonciation et ce point de vue. Les hommes qui écoutent le poète épique, dans le cadre bienheureux du festin – ou dans le cadre apaisé d'un festival rituel – sont censés goûter le charme du chant et non en concevoir de l'affliction. Mais c'est précisément cette distanciation radicale (qui n'est pas celle entre fiction et réalité mais entre passé révolu et présent), et la séparation qu'elle suppose entre l'univers du contenu narré et l'univers de la narration, qu'Ulysse et Pénélope ne peuvent supporter en écoutant le chant des aèdes. Le chant sépare Ulysse de Pénélope, et il sépare Ulysse d'Ulysse ; il fait survivre le héros dans les mémoires, mais comme un mort dont le nom seul perdure dans le monde des vivants. Quand la séparation qu'elle implique est vécue par les personnages comme une douleur insurmontable, l'épopée prend un goût amer et une dimension dérisoire. Le chant épique, mis en scène dans le récit épique même, semble par sa dimension de célébration moquer son auditeur, qui éclate en sanglots. Le chant devient un révélateur d'angoisse.

Si Ulysse pleure comme une Troyenne en écoutant Démodocos célébrer ses exploits, c'est que sa situation est au fond assez proche de celle de la femme évoquée, du moins tant qu'il n'a pas renoué avec la mémoire communicationnelle des vivants. Il éprouve à l'écoute du chant de Démodocos la même coupure avec son identité passée que la femme de la comparaison, et l'angoisse que cette coupure ne soit aussi définitive. Ulysse est comme un fantôme (il erre d'ailleurs comme un fantôme depuis dix ans) : tout le monde le connaît mais personne ne le reconnaît plus. Ce que les Troyennes vivent devant la destruction totale de leur monde (de leur ville, de la communauté où elles avaient leur place, de leurs proches), il l'éprouve lui aussi dans la mesure où tout ce qui constitue son

[30] Le retour d'Ulysse prend, dans l'histoire même de ses aventures, la forme d'un retour d'entre les morts, avec son passage obligé par le pays des Cimmériens où il doit aller consulter, en invoquant les ombres des défunts, le devin Tirésias.

identité sociale, le souvenir qu'on a de lui, est enfermé dans un passé qui semble définitivement révolu.

*Les Troyennes et l'épreuve du chant épique : variations sur le modèle d'Ulysse*

Mais à leur tour, les Troyennes de nos pièces sont comme Ulysse, puisqu'elles mesurent leur malheur en se confrontant au chant épique – le nouveau chant de Troie qu'elles entonnent dans leurs lamentations. Comme lui, elles sont maîtresses de ce chant qui les fait souffrir, bien qu'elles n'aient pas exactement les mêmes raisons que lui de vouloir le faire résonner.

Dans nos deux pièces, et particulièrement dans *Les Troyennes*, plus les *stasima* s'approchent de l'épopée plus les captives du chœur font éclater l'horreur de leur situation et l'impossible distanciation propre au chant de célébration quand elles-mêmes en sont les énonciatrices. Elles mettent en lumière l'aspect dérisoire de ce chant qui reconnaît la volonté des dieux dans la destruction, et qui prétend même en sauver quelque chose (à savoir au moins le souvenir de ce qui fut). La tension générée entre les deux énonciations qui entrent en présence (celle de l'épopée et celle des Troyennes qui pleurent sur leur sort) inscrit dans l'énoncé un décalage irréductible entre l'énonciation réelle et l'énoncé parodié. Le chant du chœur devient ainsi l'occasion, pour les captives, d'exprimer leur chagrin de manière intentionnellement ironique et amère.

Les implications qu'Euripide donne à cette ironie sont profondes et riches de sens. L'ironie du chant du chœur se superpose au caractère ironique des événements eux-mêmes : elle transmet le sentiment de scandale ressenti par les Troyennes devant la chute de Troie et l'abandon des dieux. Et là encore, Euripide part d'une caractéristique culturelle de l'épopée explicitement formulée dans les passages que nous avons convoqués. En effet, dans la poésie épique, les événements sont représentés comme la réalisation de la volonté divine, volonté dont les détours, voire les hésitations (pensons au débat entre Zeus et Héra au chant IV de l'*Iliade*) sont également dévoilés par le récit. Dans le chant I, cette idée est exprimée par Télémaque dans les remontrances qu'il adresse à sa mère (*Od.* I 346-9) :

Μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν 346
τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; Οὔ νύ τ' ἀοιδοὶ
αἴτιοι, ἀλλά ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
ἀνδράσιν ἀλφηστῇσιν ὅπως ἐθέλῃσιν ἑκάστῳ.

Ma mère, pourquoi donc refuses-tu à un fidèle aède 346
de nous charmer selon l'idée qui le pousse ? Ce ne sont pas les aèdes,
les coupables, mais plutôt Zeus est le coupable, lui qui donne
aux hommes mangeurs de pain un sort tel qu'il le souhaite pour chacun d'eux.

Et c'est la même remarque qu'Alcinoos adresse à Ulysse pour calmer son chagrin – supposant qu'il a perdu quelque proche devant Troie (*Od.* VIII 577-80) :

> εἰπὲ δ᾽ ὅ τι κλαίεις καὶ ὀδύρεαι ἔνδοθι θυμῷ
> Ἀργείων Δαναῶν ἠδ᾽ Ἰλίου οἶτον ἀκούων.
> τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεῦξαν, ἐπεκλώσαντο δ᾽ ὄλεθρον
> ἀνθρώποις, ἵνα ᾖσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή. 580
>
> Dis pourquoi tu pleures et tu gémis dedans ton cœur
> en entendant le sort des Argiens Danaens et d'Ilion.
> C'est là ce qu'ont voulu les dieux : ils ont filé la ruine
> pour les hommes, pour que le chant en soit encore pour ceux qui viendront. 580

Les événements que chante le poète doivent être acceptés avec résignation, puisqu'il s'agit de la volonté des dieux.

Le chant épique, par définition, tend ainsi à célébrer la volonté des dieux. Cette dimension du chant est même d'autant plus importante qu'il est en lui-même partie intégrante du projet divin, lequel s'accomplit dans cette ultime conséquence des événements qu'est le chant qui en garde le souvenir dans la mémoire des générations suivantes. L'amertume des chants du chœur dans *Hécube* et dans *Les Troyennes* dépend directement de cette conception de l'épopée. La manière dont les captives expriment leur angoisse, en détournant le chant épique, dévoile leur sentiment d'horreur à l'idée que le malheur de Troie ait été voulu par les dieux – et par conséquent leur remise en cause de la justice divine.

Il n'en allait pas ainsi, certes, dans les passages de l'épopée que nous avons évoqués. Rien de tel chez Pénélope ou Ulysse, seulement une profonde détresse devant la distanciation épique. Mais Euripide part de ces « modèles » de détresse – à l'occasion d'un court-circuit énonciatif où les personnages rencontrent le « chant d'eux-mêmes » – pour problématiser (autrement) la mise en abyme du chant épique à laquelle il se livre sur la scène tragique. L'amertume du chant des Troyennes est ainsi doublement liée à la forme de l'épopée : parce qu'elle traduit la prise de conscience d'une coupure définitive entre le passé et le présent (problématique aussi pour Pénélope et Ulysse), et parce qu'elle soulève la question brûlante de l'implication des dieux dans la catastrophe qui les frappe (tranquillement assumée par l'épopée).

### *c) Hélène et le chant épique comme ultime compensation*

Il est un passage de l'*Iliade* (auquel fait d'ailleurs écho la réplique d'Alcinoos précédemment citée) dans lequel apparaît clairement le lien entre le destin des hommes et le chant qu'en feront les générations futures. Il s'agit de la réponse qu'Hélène adresse

à Hector lorsque celui-ci vient chercher Pâris dans son palais au chant VI de l'*Iliade*[31]. A l'occasion de cette rencontre, Hélène cherche à consoler Hector et lui adresse des propos qui mettent en lumière toute la complexité des causalités à l'œuvre dans le déroulement de la guerre de Troie (*Il.* VI 355-8) :

> Ἀλλ᾽ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἕζεο τῷδ᾽ ἐπὶ δίφρῳ
> δᾶερ, ἐπεί σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν 355
> εἵνεκ᾽ ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ᾽ ἄτης,
> οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω
> ἀνθρώποισι πελώμεθ᾽ ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.
>
> En attendant, entre donc et prends ce siège,
> beau-frère. C'est toi surtout dont le cœur est assailli par le souci ; 355
> et cela pour la chienne que je suis, et pour la folie d'Alexandre !
> Zeus nous a fait un dur destin, afin que nous soyons plus tard encore
> chantés des hommes à venir.

La complexité des causes de la guerre est marquée dans l'enchaînement des trois propositions subordonnées des vers 357-359 : l'âme d'Hector est cernée par le chagrin « *à cause* d'Hélène et d'Alexandre » (*heinek'* - subordonnée de cause renvoyant au passé) « *nous* à qui Zeus a envoyé un mauvais destin » (*hoisin* – subordonnée relative renvoyant au présent) « afin que même plus tard nous soyons sujet de chants pour les hommes à venir » (*hôs* – subordonnée de but renvoyant au futur). Hélène reconnaît sa part de responsabilité, mais celle-ci pâlit devant la volonté toute-puissante de Zeus et l'élargissement de la perspective temporelle correspondant au projet divin.

Une première question se pose à la lecture de ces vers : à qui renvoie le pronom relatif *hoisi* du vers 357 ? La remarque d'Hélène a une vocation clairement apologétique qui modère l'autocritique virulente à laquelle elle se livre dans toute sa réplique. On pourrait ainsi comprendre qu'elle ne parle que d'elle et de Pâris. Si, cependant, l'on y inclut aussi Hector, comme il est tentant de le faire, il faut aussi insister sur l'intention d'Hélène de consoler son beau-frère, de lui offrir un instant d'apaisement et de répit en faisant valoir à ses yeux un double argument : l'inéluctabilité de leur malheur commun, voulu par les dieux, qui appelle à la résignation ; et aussi la récompense promise, dans le futur, pour ce malheur : à savoir la survie dans le chant de la postérité.

Nous retrouvons ici les deux caractéristiques culturelles de l'épopée déjà mentionnées : la soumission des événements à la volonté divine, et la survie des héros au-delà de la mort par le biais du chant épique. Mais leur entremêlement dans ces paroles d'Hélène ne va pas sans quelque difficulté. La volonté de Zeus se résout dans une ultime

[31] Pour une interprétation de l'ensemble de la scène d'Hector au palais de Pâris (comportant notamment une analyse détaillée de l'économie et des sous-entendus du dialogue entre les trois personnages, mais aussi une interprétation des enjeux de ce passage du chant VI en relation avec l'ensemble du chant, et plus largement l'ensemble du poème), nous renvoyons à l'article de P. Rousseau intitulé « Au palais de Pâris » (ROUSSEAU 2011).

conséquence, qui est comme le but ultime de la manœuvre divine et de l'engrenage de malheur où sont pris les personnages : le chant de la postérité. Dans la formulation d'Hélène, ce chant apparaît comme l'objectif divin[32]. Immense justification de l'épopée par elle-même, qui se fait l'enjeu direct des grands événements qu'elle raconte. Dans la perspective de la morale héroïque, où le héros se bat pour le *kleos* – risquant la mort pour la promesse de la survie de son nom dans la postérité – cette logique de la compensation n'a rien d'inattendu. Mais le prix à payer n'en reste pas moins fort et lourd à supporter, et la situation d'énonciation ici, l'identité même des interlocuteurs, en accusent tout le poids. Le principe de la compensation par la gloire héroïque n'est pas facile à accepter, surtout si on l'envisage le du point de vue des vaincus – et en particulier des femmes survivantes qui ne connaîtront de la gloire de leur époux disparu que l'amertume d'une humiliation plus grande et plus cruelle (cf. *Il.* VI 459-65).

Le problème posé par la vision du chant épique comme une compensation glorieuse à la souffrance est récurrent dans *Les Troyennes*[33]. Dans les *stasima* de nos deux pièces, il est omniprésent. Le problème est que le chant épique n'est pas seulement un récit des événements passés, mais aussi leur aboutissement ultime, la dernière étape de la réalisation du projet divin. En endossant elles-mêmes le rôle d'aèdes de Troie, les captives passent du rôle de victimes au rôle d'agents (mais avec quelle réticence !) dans le projet des dieux, ce qui rend plus poignante et plus évidente encore la cruauté de leur sort. Que ce chant puisse en plus être vu comme une récompense de leur souffrance, voilà un nouvel élément de scandale et une nouvelle raison d'ironiser. Belle récompense, vraiment, que la célébration de sa propre ruine ! Belle contrepartie ! L'épopée ne soulage pas leur chagrin, elle se mêle au *goos*, à la lamentation, devient la voie d'expression du *goos* lui-même.

*L'amertume de l'épopée*

L'acte même de chanter une manière d'épopée est ainsi rendu problématique par Euripide : il est dramatisé sur la scène du théâtre pour questionner le sens des événements au moment précis de la chute de Troie. La rébellion des Troyennes – leur sentiment de scandale, leurs accusations envers les dieux – est d'autant plus virulente qu'elle prend la forme de cet acquiescement (impossible en réalité) aux projets de la divinité. Le chant épique, déformé par la subjectivité souffrante de ses énonciatrices, est mis au service de leur indignation contre les dieux – pour leur cruauté, leur indifférence, ou la dureté de leur justice. Dans tous les cas surgit cette amertume dans laquelle baignent les deux pièces.

---

[32] Pour Hérodote aussi, l'objectif divin qui explique la tournure prise par les événements troyens – et notamment la destruction de la ville suite au refus des Troyens de rendre Hélène (ou plutôt à son impossibilité puisqu'en réalité d'après Hérodote Hélène n'était pas à Troie mais en Egypte) –, cet objectif divin est de donner une leçon aux hommes à venir : cf. Hérodote, *Histoires*, II 120.

[33] Nous renvoyons sur ce point à notre analyse de la scène de Cassandre au chapitre VII.

Euripide a donc trouvé, selon nous, dans l'épopée elle-même une forme préexistante du procédé de mise en abyme qu'il expérimente dans les *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes*. Dans les exemples que nous avons isolés – en particulier la scène qui nous semble matricielle des pleurs d'Ulysse au banquet d'Alcinoos – le court-circuit énonciatif (Ulysse chanté à Ulysse) provoque un changement de perspective sur le chant épique, et modifie profondément sa saveur. Il prend une dimension pathétique inédite, et devient un révélateur de l'angoisse des personnages. Déjà, dans l'épopée, ce procédé permet au poète de présenter cette angoisse à son public de manière saisissante. La rencontre qui se produit entre l'univers de l'énoncé et celui de l'énonciation invite l'auditeur à envisager, un instant, le point de vue du héros qui est lui-même auditeur : parce qu'il écoute lui-aussi le chant épique, l'auditeur est plongé dans l'univers représenté.

Euripide utilise une stratégie similaire dans *Hécube* et dans *Les Troyennes*. Il pousse également son public à reconsidérer l'épopée depuis une perspective nouvelle, *de l'intérieur* : du point de vue des Troyennes. Partant des caractéristiques de la poésie épique, des conventions culturelles qui s'y attachent – caractéristiques bien connues de son public et thématisées comme nous l'avons vu dans les poèmes homériques eux-mêmes – il fait surgir dans les *stasima* des deux pièces des questions essentielles qui sous-tendent toute l'action dramatique. Par exemple la question de savoir si la gloire est une compensation au malheur ; si l'épopée peut fournir à Troie une forme de survie (la réponse dans *Les Troyennes* est clairement : non) ; si la destruction de Troie a un sens et témoigne de la justice des dieux, ou si elle relève de la trahison pure et simple. Toutes ces questions, au lieu d'être posées explicitement, restent implicites, informulées, mais sont non moins clairement posées au public du théâtre dans la forme même que prennent les *stasima*. Au fil de ces chants dissonants, l'épopée se charge d'amertume et d'ironie, et perd son caractère d'évidence.

Le style des *stasima* tragiques se rapproche conventionnellement de la grande poésie épique et hymnique. On pourrait donc objecter à notre démonstration que nous sur-interprétons des données formelles qui relèvent purement et simplement de la convention – et que l'on retrouverait aussi bien dans nombre d'autres tragédies aussi bien chez Eschyle, Sophocle, qu'Euripide lui-même. Nous pensons pourtant que tel n'est pas le cas. Notre hypothèse ne consiste pas à nier que le style des *stasima* relève des conventions de la poésie chorale, mais à insister sur la manière dont Euripide ici travaille cette part de convention pour lui donner une signification nouvelle.

Les conséquences interprétatives d'une telle approche sont importantes : loin d'apparaître comme des ornements froids et distanciés en raison de la rigidité distanciée de certains de leurs passages, les *stasima* apparaissent alors comme le lieu

d'expérimentation d'une tension dans le langage portant une charge émotionnelle intense[34].

Il ne s'agit pas pour autant de donner à *Hécube* et aux *Troyennes* un statut d'exception, mais plutôt d'y reconnaître deux exemples d'un procédé typique de la tragédie grecque, qui engage à jeter un autre regard sur la part de convention stylistique des chants du chœur tragique. Nous pensons en effet que les *stasima* y exploitent le même phénomène de « dissonance lyrique » que J. Bollack et P. Judet de la Combe ont théorisée comme une caractéristique essentielle de la parole du chœur, à l'occasion de leur travail sur l'*Agamemnon* – nous y reviendrons dans la conclusion de ce chapitre. L'enjeu de notre présente étude est de montrer qu'Euripide ne subit pas la contrainte formelle de conventions génériques lorsqu'il compose les *stasima* de ces deux pièces (pas plus qu'Eschyle ou Sophocle). Le langage lyrique n'est pas dépourvu d'une certaine conventionalité, mais elle est le résultat effectif d'un travail poétique. Ce travail consiste à faire naître un sens de la tension latente dans le dispositif théâtral entre la part de convention des chants du chœur et la spontanéité des sentiments qu'ils sont censés exprimer.

## 3. QUELQUES REMARQUES GENERALES SUR LE CHŒUR DANS *HECUBE* ET DANS *LES TROYENNES*

Aucun des trois *stasima* d'*Hécube* et des *Troyennes* ne se rattache explicitement à l'action du contexte étroit dans lequel il intervient. Les captives qui forment le chœur chantent à trois reprises, dans l'*orchestra*, leur propre malheur – évoquant leur exil et leur deuil, la destruction toute récente d'Ilion et la perte de leurs proches.

On ne saurait évidemment prétendre que ces chœurs n'ont aucun lien avec l'action en cours. Ils se rattachent au moins, cela est clair à première vue, au contexte général de l'action représentée (l'immédiat après-guerre). Et l'on peut penser qu'il n'est que trop naturel, étant donnée leur situation, que les Troyennes chantent leur malheur. Les interprétations qui ont été proposées de ces chœurs ont tendance à la fois à souligner leur

---

[34] La théorie d'une propension qu'aurait Euripide à se livrer gratuitement à des effets de « belle poésie » est totalement factice et vient essentiellement d'une mauvaise compréhension des textes. C'est ainsi que V. Di Benedetto, qui reconnaît cette recherche « précieuse » de la « belle image » dans toute la production euripidienne, en arrive à affirmer que dans les tragédies les plus récentes d'Euripide, les « belles images » n'ont même plus la fonction expressive qu'elles avaient (à défaut, selon lui, d'une véritable pertinence argumentative) dans les pièces les plus anciennes ! (cf. DI BENEDETTO 1971 chapitre 12 « *L'evasione verso la poesia bella* » : « Uno degli elementi caratteristici [del] nuovo stile [euripideo, definito da Kranz] è la ricerca dell'immagine bella, in quanto elemento decorativo che tende ad isolarsi dal contesto : da questo punto di vista lo stacco della lirica euripidea piú tarda (a partire delle *Troiane*) rispetto alla precedente produzione tragica euripidea è molto sensibile. Naturalmente, anche nelle parti liriche delle tragedie anteriori al 415 a.C. si possono individuare delle immagini 'belle', dai contorni ben definiti ; ma esse sono cariche di una funzione espressiva, che di regola è assente nelle tragedie piú recenti. » p. 241).

manque de rapport direct à l'action dramatique et à ne pas trop s'arrêter sur leur contenu thématique – qui semble relever d'une certaine évidence : les Troyennes chantent Troie.

Deux *stasima* font exception et ont provoqué plus d'interrogations. Il s'agit d'un côté du premier *stasimon* d'*Hécube* – en raison de la manière apparemment positive, voire enjouée, dont les captives envisagent leur exil en Grèce, ce qui n'a pas manqué d'éveiller la perplexité des commentateurs. Le second *stasimon* des *Troyennes* (l' « ode de Ganymède ») a également éveillé l'étonnement en raison de l'évocation riante de Ganymède, l'échanson des dieux, que l'on y trouve. Les quatre autres *stasima* sont nettement moins commentés, et en règle générale les chants du chœur dans ces deux pièces sont interprétés comme fournissant simplement un arrière-plan à l'intrigue. Le chœur, tout en partageant les souffrances d'Hécube, rappellerait au spectateur la dimension collective de la catastrophe, et ferait de la reine déchue le symbole de la ville de Troie tout entière[35]. Pour ceux qui considèrent la structure de l'intrigue comme lâche ou déficiente (reproche souvent formulé à l'égard de nos deux pièces), le chœur apparaît également comme un artifice plus ou moins heureux pour maintenir une certaine cohérence dans l'action en mettant en relief la situation où s'ancre l'ensemble des événements représentés : la destruction de Troie[36].

Cette approche n'est pas infondée, mais elle nous semble réductrice pour l'une comme pour l'autre tragédie. Le chœur nous semble en effet jouer dans chacune un rôle de premier plan, qui permet de découvrir la dynamique singulière qui les anime. Nous commencerons donc par proposer quelques éléments de comparaison entre ces deux chœurs de Troyennes qu'Euripide a imaginés à quelques années de distance, par mettre en valeur leurs points communs et leurs différences et par esquisser à cette occasion la dynamique particulière de l'action auxquels ces chœurs nous semblent correspondre dans *Hécube*, puis dans *Les Troyennes*.

*Similitudes de la situation fictionnelle : l'existence précaire du chœur*

En partant d'une perspective très générale, on peut dire que c'est à travers le chœur que se manifeste ce qui rapproche les deux tragédies. C'est dans le chœur surtout que se

---

[35] Cf. GRUBE 1941 p. 101 : « [The captives] are the background of sorrow from which Hecuba herself is distinguished because she suffers as they do, only a great deal more » ; POHLENZ 1961 (sur *Hécube* : « udiamo solo canti brevi, tutti sullo stesso tono, nei quali le prigioniere lamentano la loro sorte. Forniscono così l'atmosfera di sfondo per il dolore di Ecuba (…) » p. 328) ; MASTRONARDE 2010 (sur *Hécube* : « the series of odes carries some of the traditional force of deepening the mythic and "theological" background of the current suffering. » p. 144).

[36] Sur une telle appréciation à propos d'*Hécube*, cf. KITTO 1939 (p. 220 :« [The ruin of Troy and the misery of the Trojans are] continually kepts before our minds in the series of choral odes. To it the action of the play makes one addition after another, each proceeding from a different source ») ; COLLARD 1991 p. 23.

A propos des *Troyennes*, cf. par exemple LEE 1976 (p. xxi : « The mythological allusions are profuse, it is true, but they are all related to the theme of Troy's fall and give the audience some relief from the picture of present woe, by describing the pains which Troy experienced even in the storied past. (…) As it is, the content of the odes aids the unity of the piece by relating each episode to a common theme. »)

fait jour la similitude des circonstances qui encadrent l'action dramatique. La situation générale est en effet fondamentalement la même dans les deux pièces : l'action occupe le moment qui suit la chute de la ville, et précède le départ des nefs grecques pour le voyage du retour. La prise en compte de *ce* moment a un caractère définitoire pour le chœur des captives troyennes : il conditionne directement son existence et son statut éphémère. Les Troyennes se trouvent réunies pour la première et la dernière fois en tant que captives. Voilà ce qui caractérise la situation portée à la scène, bien plus que la situation géographique – la différence entre les deux pièces ne doit pas faire illusion sur ce point (le cadre géographique de l'*Hécube*, en Thrace, répond à une nécessité forte pour le développement de l'action relativement à Polymestor ; mais il s'agit d'une circonstance négligeable pour ce qui est de l'appréhension de leur situation par les personnages[37]).

Le vrai décor d'une tragédie, ce n'est généralement pas son cadre géographique, c'est son chœur. Détenteur d'une identité marquée, le chœur est à la fois *situé* et *situant* dans la tragédie grecque. C'est à travers lui que les circonstances de l'action prennent corps : elles ne se matérialisent pas sur la scène comme un temps et un espace établis simplement « par hypothèse » et posées une fois pour toute dans la scène d'exposition ; elles sont incarnées dans une identité collective, partiale, ancrée dans un lieu et dans une histoire dont elle est le fruit. Temps et espace se chargent de la pesanteur d'une multitude d'existences. Le chœur est bien plus qu'un décor un peu accessoire. Il incarne le temps et l'espace portés à la scène, et met au jour les enjeux existentiels propres à la situation représentée.

Dans *Hécube* et dans *Les Troyennes*, la situation fictionnelle est définie de manière identique par la précarité du moment défini comme cadre de la représentation. Ce moment est investi d'une tension, sans cesse rappelée, entre deux pôles temporels : une catastrophe déjà advenue – la prise de Troie – et une catastrophe encore à venir, inéluctable : le départ pour l'exil. Deux catastrophes qui n'en sont en réalité qu'une seule : l'accomplissement progressif de la destruction d'Ilion.

A partir de cette identité des situations fictionnelles, et en considérant que les deux chœurs sont composés des mêmes personnages (dans les deux cas il s'agit de captives troyennes promises à la servitude), on ne s'étonnera pas de retrouver des thèmes identiques dans les chants du chœur d'*Hécube* et des *Troyennes*. On pourrait y voir des échos ou des reprises de la première tragédie dans la seconde. De tels échos existent indiscutablement, et sont assez apparents. Ainsi la *parodos* des *Troyennes*, où les captives se demandent avec angoisse dans quelle ville de Grèce elles aborderont, est-elle thématiquement proche du premier *stasimon* d'*Hécube*. Ou encore : le premier *stasimon* des *Troyennes* raconte, bien que de manière assez différente, l'attaque des Grecs sur la ville, tout comme le troisième *stasimon* d'*Hécube*. Enfin, on peut mentionner les deux

---

[37] Cf. LEBEAU 1998 p. 168-169 : je pense comme A. Lebeau que le cadre thrace d'*Hécube* « [est] simplement exigé par l'histoire de Polydore qu'Euripide choisit d'ajouter à celle de Polyxène. »

malédictions d'Hélène qui interviennent en guise de conclusion dans le troisième *stasimon* d'*Hécube*, et dans le troisième *stasimon* des *Troyennes*.

Pourtant, ces similitudes ne doivent pas nous tromper, ni surtout conduire à la supposition qu'Euripide se contente de faire chanter au chœur de ses deux pièces des paroles un peu générales de circonstances, des lamentations pour ainsi dire « toutes trouvées ». En réalité, dans leur fonctionnement, et dans leur attitude générale, les deux chœurs sont très différents et servent un projet dramaturgique différent d'une pièce à l'autre, et ils en mettent en lumière la singularité. La première différence importante entre les parties chorales des deux pièces, d'un point de vue global, tient à la manière dont les *stasima* s'insèrent dans la marche de l'action dramatique.

*Première différence : l'insertion des stasima dans le cours de l'action dramatique*

Dans *Hécube*, les chants du chœur occupent systématiquement un laps de temps que l'on pourrait définir comme « plein » ou « actif », c'est-à-dire une durée qui est définie relativement au développement de l'action hors-scène. Chaque *stasima* accompagne l'attente d'un événement bien précis, dont le spectateur sait qu'il doit advenir. Depuis le prologue, le spectateur sait qu'Hécube devra contempler les cadavres de ses deux enfants ; il sait aussi comment le corps de Polydore sera retrouvé : sur la grève, par une servante. Ainsi, quand Polyxène part pour le sacrifice avant le premier *stasimon*, nous savons que sa mort sera annoncée à la fin de celui-ci – qui occupe conventionnellement la durée du sacrifice hors-scène. Et lorsque Hécube, à la fin du deuxième épisode, envoie la servante chercher de l'eau pour laver le cadavre de sa fille, nous savons que celle-ci reviendra après le second *stasimon* avec l'annonce de la découverte du cadavre de Polydore. Par la suite, quand Hécube envoie sa servante quérir Polymestor, nous savons qu'il arrivera après le troisième *stasimon* – qui occupe le temps de l'ambassade et du voyage de Polymestor jusqu'au camp grec. Le chœur d'*Hécube* est ainsi pris dans une orientation temporelle toujours dynamique, et fonctionne relativement au *suspense* généré par l'action comme un modalisateur de l'attente du spectateur.

Les choses sont bien différentes dans *Les Troyennes*. Là, le moment occupé par les *stasima* est un temps indéfini, et que l'on pourrait dire « vide » ou « passif », car il n'accompagne aucune attente précise, et ne correspond pas à un temps clairement défini entre deux séquences de l'action. C'est un temps qui n'acquiert aucune épaisseur propre par sa mise en relation avec une action connue qui s'accomplirait hors-scène. Chaque épisode est et reste coupé des autres. Il n'y a aucun effet d'enchaînement entre les épisodes de cette pièce, ou alors il reste étonnamment faible (ce qui correspond à la composition en « tableaux » que l'on a reconnue de longue date dans *Les Troyennes*). Ainsi, le premier *stasimon* intervient après le départ de Cassandre, qui ne donne lieu à aucune attente particulière. L'arrivée d'Andromaque, par la suite, est une rencontre due au hasard : elle donne lieu au second épisode, rien de plus. Andromaque est séparée de son fils, et tous deux sont emportés au loin. Le spectateur n'attend aucun développement de cette action sur la scène, et c'est alors qu'intervient le second *stasimon*. Celui-ci prend

fin lorsqu'arrive Ménélas, dont rien n'annonçait l'apparition sur la scène. A la fin du troisième épisode, c'est-à-dire de la scène d'Hélène, les deux époux s'éloignent, de nouveau sans laisser le spectateur dans l'attente d'un quelconque développement. Troisième *stasimon*. A la suite de ce chant, arrive Talthybios qui revient avec dans les bras le cadavre d'Astyanax. On dira que cet événement est lié au second épisode. Certainement, mais rien ne laissait présager le retour du cadavre de l'enfant, ni qu'il adviendrait à ce moment-là, après la scène d'Hélène, et non pas immédiatement après le départ d'Andromaque.

Cette composition en « tableaux » indépendants a été de longue date reconnue dans *Les Troyennes*. Mais ce qui nous intéresse ici est de souligner les conséquences d'une telle composition sur la temporalité et la dynamique propre aux parties lyriques : celles-ci ne sont plus occasion de *suspense* comme dans l'*Hécube* ; elles n'accompagnent aucun enchaînement entre les épisodes de l'action scénique. Elles ne correspondent à aucune attente définie par la réalisation d'événements extérieurs, mais plutôt à l'expression d'un temps « vide », entre les « tableaux ». Et cet état de fait est expressément souligné par un artifice récurrent : à la fin du premier et du troisième *stasimon* (comme à la fin de la *parodos*) le chœur s'interrompt lui-même avec emphase pour annoncer l'arrivée de tel ou tel personnage, qui signe le début d'un nouvel épisode. Le chœur semble ainsi souligner l'interruption arbitraire, imprévue de son chant, sa pure soumission aux irruptions sur la scène des différents personnages. Le chant du chœur des *Troyennes* est ainsi en réalité toujours le même, d'un bout à l'autre de la pièce. On pourrait dire qu'ici ce sont les épisodes qui interrompent le chant des captives, et non l'inverse.

*Deux exodoi à la fois semblables et différentes*

On peut aussi utiliser avec profit un autre élément des deux pièces dans notre entreprise de comparaison des chœurs : il s'agit de leur *exodos* – où, comme le veut la convention, le chœur a le dernier mot. L'*exodos* représente par métonymie le même événement fictionnel dans les deux tragédies. Quand le chœur quitte l'orchestre, il donne à voir les premiers pas du départ des captives vers la Grèce ; sa disparition coïncide avec la dissolution ultime de la communauté troyenne, la dernière étape de la destruction de Troie. Ce départ – qui correspond concrètement à la fin de la représentation – était annoncé aussi bien dans *Hécube* que dans *Les Troyennes* dès le prologue, comme la fin projetée de la tragédie indépendamment de tous les aléas possibles de l'action dramatique : il est la conséquence inéluctable de la prise de Troie déjà advenue. Pourtant, les deux *exodoi* sont extrêmement différents dans les deux pièces. Dans *Hécube*, il s'agit de conclure la parenthèse après que l'action est déjà parvenue, de manière indépendante, à sa propre conclusion (avec la vengeance d'Hécube). La crise est passée, et l'*exodos* est présenté comme le temps de l'accomplissement, désormais, de ce qu'il reste à faire à chacun : Hécube doit accomplir les rites funéraires pour ses deux enfants, les Grecs doivent profiter des vents favorables, les Troyennes doivent retourner auprès de leurs maîtres respectifs. Chacun se dirige vers ce que le *kairos* (l'occasion présente) lui

prescrit, on ne lutte pas contre la « cruelle nécessité » (« *sterra gar anangkê* » *Hec.* 1295). Rien de tel dans *Les Troyennes*. Là, l'*exodos* est le moment de crise le plus violent. La cité brûle, Hécube désespérée s'élance pour se jeter dans le feu de l'incendie, et le départ prend la forme d'un *kommos* exaspéré où la parole se délite, se disloque en cris de désespoir, vains appels aux morts et balbutiements d'adieux frénétiques. Dans cette pièce, l'*exodos* n'est pas une parenthèse qui se ferme, elle couronne par une explosion de désespoir le processus qui est représenté tout au long du drame : la destruction de Troie[38].

A partir de données identiques, en partant de la même situation fictionnelle et en utilisant un chœur qui a la même identité (les captives troyennes), Euripide a donc construit deux pièces tout à fait différentes – et leur singularité peut être appréhendée par ce qui sépare l'évolution du chœur dans les deux pièces. Mais insistons-y une dernière fois : la donnée de départ est la même et les *stasima* expriment une parole qui s'enracine dans une situation propre à ces deux tragédies. Ce chœur de Troyennes est la survivance ultime de Troie, une communauté précaire et vouée à disparaître – et à très court terme. Le propos des Troyennes n'est donc jamais un propos apaisé et distancié comme celui que l'on cherche parfois à attribuer au chœur de la tragédie. La situation d'énonciation est telle qu'elle donne d'emblée à l'interrogation du chœur une aura pathétique qu'il faut garder à l'esprit en étudiant ces chants. Ce qui s'y exprime, d'un *stasimon* à l'autre, est l'exigence, inscrite dans l'urgence du moment, de la découverte d'un sens dans les événements. Ce questionnement dévoile l'horreur de la situation vécue par les personnages dans l'angoisse subjective de l'avènement de la catastrophe : au-delà des faits eux-mêmes, juste après, la catastrophe advient dans la conscience des victimes. La reconnaissance que 'cela est arrivé' est indissociable de la question qui sous-tend *tous* les *stasima* de ces deux pièces : mais « comment et pourquoi ? »

Cette question l'épopée en a toujours *déjà* la réponse, par définition. L'épopée *constitue* la réponse à cette question, et doublement : d'une part parce que le rôle que se donne la narration épique – et une grande partie de son intérêt – tient à sa capacité revendiquée de dévoiler les jeux de causalité complexes à l'œuvre dans le destin des hommes (individus héroïques et peuples tout entiers)[39]. Ensuite, parce que le chant

---

[38] Sur l'anéantissement de tout espoir dans l'*exodos* des *Troyennes*, V. Di Benedetto a des remarques très justes, cf. DI BENEDETTO 1971 p. 229-231. Sur l'étrangeté de cet *exodos* en comparaison avec le reste du *corpus* euripidien, cf. DUNN 1993 p. 25-27 et DUNN 1997 chap. VII.

[39] Certes, tout ce qui arrive résulte de la *boulê* de Zeus, de son dessein. Mais comme le fait remarquer P. Rousseau, il serait absolument faux de ne voir là qu'une « explication théologique générale selon laquelle le cours des événements obéirait à la volonté souveraine du dieu ». La *boulê* de Zeus est justement un problème dans l'épopée : par quels tours et détours cette volonté a-t-elle pu être amenée à façonner les événements *de cette façon* ? « Le contenu de cette *boulê* n'est pas énoncé d'entrée de jeu par le narrateur. Sa connaissance n'est pas non plus simplement présupposée. Elle est promise à la réflexion de l'auditoire, comme une énigme qu'il doit apprendre à déchiffrer à mesure que progresse le récit. » (ROUSSEAU 2001 p. 158). On voit ainsi dans l'*Iliade* comment les projets de Zeus sont amenés à répondre à diverses préoccupations (notamment deux objectifs qui supposent deux évolutions contradictoires du conflit : détruire Troie, venger Achille), à s'adapter pour s'imbriquer les uns dans les autres, à se modifier aussi au gré de l'intervention et des initiatives des autres dieux et des hommes.

épique se présente lui-même comme la raison d'être des grands événements qu'il commémore – puisqu'ils aboutissent en dernier recours au chant qui perpétue leur souvenir jusque chez les hommes qui ne les ont pas connus directement. Zeus a voulu les événements racontés par l'épopée, et Zeus les a voulus pour qu'ils soient chantés par les générations humaines futures.

Mais sur la scène tragique, l'évidence de cette réponse n'a plus cours : Zeus a-t-il vraiment voulu cela ? Et pourquoi ? Le chant est-il un reste des événements de Troie, un reste qui serait capable de les expliquer, et même de les justifier ? La question résonne dans les deux pièces, et les deux pièces lui apportent une réponse différente.

## II. LES *STASIMA* D'*HECUBE*

Les *stasima* d'*Hécube* ont cette particularité de dessiner dans l'œuvre une progression remarquable et continue qui s'accorde avec la succession des événements scéniques pour donner à la tragédie sa logique d'ensemble.

La dynamique générale d'*Hécube* consiste dans le passage d'un état d'impuissance à l'exercice d'une puissance surprenante, du désespoir et de l'abattement à l'héroïsme. Ce renversement, qui fait accéder Hécube, de manière totalement inattendue, au statut d'une héroïne de l'action et pas seulement de la passion, suit trois grandes étapes : (1) l'héroïsme de Polyxène qui conduit à (2) une réconciliation improbable entre Grecs et Troyens dans l'hommage qui lui est rendu, qui permet (3) un renversement des alliances entre Hécube, les Grecs et Polymestor et donc la vengeance d'Hécube (c'est-à-dire la geste héroïque inattendue des captives troyennes). La dynamique d'*Hécube* tient tout entière à ce renversement savamment orchestré, qui aboutit à cette conclusion spectaculaire : les vaincues de Troie triomphant de leur ennemi. Tel est déjà le cas, dans un sens, pour Polyxène qui grâce à sa bravoure devant la mort en arrive à éclipser Achille. Puis, sous la conduite d'Hécube, les Troyennes finissent par accomplir un exploit qui apparaît comme une répétition de la prise de Troie – où elles sont, cette fois, à la place des vainqueurs.

La réalisation de ce retournement inattendu demande la réunion de deux conditions essentielles qui sont mises en place au cours de la pièce par Euripide : il faut que les Troyennes aient la possibilité de se venger, et il faut qu'elles en aient la détermination. La vengeance d'Hécube est, *a priori*, impossible pour plusieurs raisons. Elle est impossible parce que les Troyennes sont prisonnières au milieu du camp des guerriers grecs où elles n'ont aucune marge de manœuvre. Et elle est impossible parce que – même sans tenir compte de sa difficulté d'un point de vue pratique – la vengeance contre Polymestor est un acte d'audace, de *tolma* incroyable (cela est souligné dans la pièce par Agamemnon lui-même, cf. *Hec.* 1123). Un tel projet demande de la part des Troyennes une détermination sans faille ainsi qu'une confiance absolue dans la réalisabilité de leur projet.

Pour ce qui est de leur possibilité d'agir, elle est assurée par l'étonnante réconciliation entre Grecs et Troyennes qui advient autour de Polyxène, au nom de valeurs qui dépassent l'antagonisme entre les deux peuples (un respect partagé envers la démonstration d'un noble courage face à la mort). Reste à comprendre la détermination

des Troyennes, et en particulier d'Hécube, à se venger de Polymestor. Il ne s'agit pas là d'un problème imaginaire, d'une interrogation anachronique sur la psychologie des personnages qui serait totalement étrangère aux préoccupations d'Euripide et de ses spectateurs. La question est bien présente dans la pièce, où elle affleure à plusieurs reprises : sa manifestation la plus évidente se trouve dans les apartés d'Hécube qui, à chaque fois qu'elle s'apprête à prendre une initiative (c'est-à-dire à sortir de sa passivité de victime), prend elle-même la mesure de sa propre détermination face à la conscience qu'elle a de la minceur de ses chances de succès (cf. face à Ulysse *Hec.* 229-33 ; et face à Agamemnon 736-8, 741-2, 745-6, 749-751[40]).

Dans sa vengeance contre Polymestor, le moteur d'Hécube est la colère (ce « *cholos* », dont Agamemnon reconnaît l'empreinte sur le visage sanglant de Polymestor, cf. *Hec.* 1118). Mais cette colère à elle seule ne serait pas suffisante. Son assurance, ainsi que celle des Troyennes qui la secondent, vient de sa certitude qu'en tuant Polydore, Polymestor a commis un acte injuste et impie, et que son châtiment rentre dans l'ordre de la justice et donc dans l'ordre nécessaire du monde. Or cela suppose que les Troyennes, après la chute de Troie, reconnaissent encore l'existence d'une justice à l'œuvre dans le monde, qui promet aux impies un châtiment inéluctable.

Une objection possible : on pourrait imaginer que les captives et Hécube se vengent de Polymestor dans un déchaînement de violence qui serait un acte purement désespéré, inscrit dans la reconnaissance du fait que le monde n'obéit à aucune autre règle que la loi du plus fort. Ce serait une possibilité, mais qui ne correspond pas à ce que nous avons dans *Hécube*. Euripide fait au contraire advenir la réalisation de la vengeance de la reine au terme d'un parcours qui voit la reconnaissance progressive par le chœur d'une logique de rétribution envers les coupables dans la marche du destin (les voies de l'*anangkê*). Le destin de Troie reste une catastrophe insupportable pour les captives, mais l'appréhension qu'elles en ont se modifie notablement au cours de la pièce. Les Troyennes passent du sentiment d'une absurdité scandaleuse à l'identification d'une logique du châtiment dans la destruction de la ville.

Les conséquences de cette évolution du chœur ne nous importent pas ici d'un point de vue psychologique : ce qui compte n'est pas de savoir si les captives trouvent là une forme de consolation ou d'apaisement. Ces conséquences s'inscrivent directement dans le domaine de l'action, elles sont *dramatiques*. L'évolution du chœur ouvre à Hécube la

---

[40] Citons, à titre d'exemple, ces trois vers qui concluent le débat intérieur d'Hécube sur l'opportunité de demander son aide à Agamemnon pour faire justice contre Polymestor :

> Οὐκ ἂν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ
> τέκνοισι τοῖς ἐμοῖσι. Τί στρέφω τάδε; 750
> **Τολμᾶν** ἀνάγκη, κἂν τύχω κἂν μὴ τύχω.
>
> Je ne pourrais, sans cet homme, venger
> mon enfant. Pourquoi tourner et retourner ? 750
> Il faut **oser**, que j'obtienne ou non satisfaction.

voie de l'action, elle fonde l'espoir de voir réussir son entreprise de vengeance. Car si la justice est à l'œuvre dans le monde, elle doit rattraper Polymestor – et fût-ce contre tout espoir raisonnable, elle le pourra.

Nous avons volontairement livré ici avant même l'analyse détaillée des *stasima* notre hypothèse sur leur place dans la dynamique générale de la pièce. Mais il convient à présent de reprendre chaque chant, replacé dans son contexte, pour l'interpréter en tant qu'unité séparée intervenant à un moment bien précis de la représentation. Notre étude cherchera avant tout à mettre en évidence la manière dont le chant épique est inscrit *dans* la parole du chœur, et les enjeux de cette reprise en court-circuit de l'épopée dans l'*orchestra*, dans la bouche des Troyennes.

## 1. *HECUBE*, PREMIER *STASIMON* (V. 444-483)

La *parodos* de l'*Hécube* met d'emblée en évidence la solidarité existant entre le personnage principal de la pièce et les captives qui forment le chœur : les Troyennes accourent sur la scène pour annoncer à leur ancienne reine le sort réservé à sa fille Polyxène par l'assemblée des Grecs, et pour l'encourager à prier les dieux si elle espère sauver sa fille.

Le choeur assiste ensuite à la scène de lamentations entre Hécube et Polyxène, puis à l'*agôn* opposant Ulysse et Hécube et à l'intervention de Polyxène, ainsi qu'à son départ volontaire pour le sacrifice après ses adieux à sa mère. Les interventions du chœur au cours de ce premier épisode sont assez rares et brèves, et ne font que réaffirmer la solidarité des captives avec Hécube et Polyxène. Après le départ de cette dernière, escortée par Ulysse, Hécube s'effondre accablée de douleur (elle restera ainsi prostrée jusqu'à l'arrivée de Talthybios au début du second épisode) et le chœur se met à chanter. Le premier *stasimon* occupe ainsi un temps où l'action principale se déplace dans l'espace hors-scène du rivage thrace, sur le tertre d'Achille, et sa durée représente le temps pris par l'accomplissement du sacrifice.

| | | |
|---|---|---|
| *st. 1* | | *st. 1* |
| Αὔρα, ποντιὰς αὔρα, | | Brise, brise marine, |
| ἅτε ποντοπόρους κομί- | 445 | qui emportes sur la mer houleuse |
| ζεις θοὰς ἀκάτους ἐπ᾽ οἶδμα λίμνας, | | les navires qui fendent les flots, |
| ποῖ με τὰν μελέαν πορεύ- | | où moi, la malheureuse, me porteras-tu ? |
| σεις; τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶ- | | Achetée par quel maître, quelle maison |
| κον κτηθεῖσ᾽ ἀφίξομαι; ἢ | | rejoindrai-je en esclave ? |
| Δωρίδος ὅρμον αἴας; | 450 | Un port de la terre dorienne ? |
| ἢ Φθιάδος, ἔνθα τὸν | | Ou de la Phtie, où le |
| καλλίστων ὑδάτων πατέρα | | père de très belles eaux, |
| φασὶν Ἀπιδανὸν πεδία λιπαίνειν; | 453/4 | à ce qu'on dit, l'Apidanos, engraisse les plaines ? |
| *ant. 1* | | *ant. 1* |
| ἢ νάσων, ἁλιήρει | 455 | Ou bien <aborderai-je un port> des îles, escortée |
| κώπᾳ πεμπομέναν τάλαι- | | par la rame qui bat les flots, malheureuse, |
| ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις, | | menant dans la maison une vie de misère, |
| ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ- | | là où le premier palmier |
| νιξ δάφνα θ᾽ ἱεροὺς ἀνέ- | | et le laurier levèrent leurs rameaux |
| σχε πτόρθους Λατοῖ φίλον ὠ- | 460 | sacrés en offrande à Létô, |
| δῖνος ἄγαλμα δίας; | | ornement chéri de l'accouchement divin ? |
| σὺν Δηλιάσιν τε κού- | | Et célèbrerai-je aussi avec les jeunes filles |
| ραισιν Ἀρτέμιδός τε θεᾶς | | déliennes le bandeau et les flèches d'or |
| χρυσέαν ἄμπυκα τόξα τ᾽ εὐλογήσω; | 464/5 | de la déesse Artémis ? |

| | | |
|---|---|---|
| *st. 2* | | *st. 2* |
| ἢ Παλλάδος ἐν πόλει | | Ou dans la ville de Pallas, |
| τᾶς καλλιδίφρου Ἀθα- | | d'Athéna au beau char, |
| ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ | | brodant le voile de safran, |
| ζεύξομαι ἆρα πώλους ἐν | | attellerai-je les chevaux, |
| δαιδαλέαισι ποικίλλουσ' | 470 | en les dessinant sur l'ouvrage précieux |
| ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἢ | | du tissu éclatant ? ou bien |
| Τιτάνων γενεὰν | | la race des Titans, |
| τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί- | | que Zeus fils de Cronos endort à tout jamais |
| ζει φλογμῷ Κρονίδας; | | de sa foudre à double flamme ? |
| *ant. 2* | | *ant. 2* |
| Ὤμοι τεκέων ἐμῶν, | 475 | Las sur mes enfants, |
| ὤμοι πατέρων χθονός θ' | | Las sur mes pères et mon pays, |
| ἃ καπνῷ κατερείπεται, | | Qui s'est effondré en ruines |
| τυφομένα, δορίκτητος | | ruisselantes de fumée, conquis par la lance |
| Ἀργεῖων· ἐγὼ δ' ἐν ξεί- | | des Argiens : et moi en terre |
| νᾳ χθονὶ δὴ κέκλημαι δού- | 480 | étrangère on m'appelle |
| λα, λιποῦσ' Ἀσίαν, | | esclave : j'ai quitté l'Asie, |
| Εὐρώπας θεράπναν ἀλλά- | | pour l'autre séjour, celui de l'Europe, |
| ξασ', Ἅιδα θαλάμους. | | la demeure d'Hadès. |

**460** *φίλον* Wecklein, Wilamowitz : *φίλᾳ* codd. ‖ **467** ***τᾶς*** ou *τῆς* codd. : *τὰς* $M^{2pc}$ | ***καλλιδίφρου*** codd. : *-ρους* $M^{2pc}$ | *ἀθαναίας* ou *ἀθην-* codd. : *θεᾶς ναίουσ'* Nauck ‖ **482** *θεράπναν* ou *–παιναν* codd. : *–πνᾶν* Burges : *θεράπνα δ'* Garzya

*Nous adoptons l'émendation de Wecklein au vers 460, suivant en cela le texte de Daitz. Cette émendation est accueillie par tous les éditeurs modernes à l'exception de Méridier. Elle est justifiée par la scholie de V à ce vers qui paraphrase : τῇ Λητοῖ φίλα ἀγάλματα ($\Sigma^V$ cf. BIEHL 1997). Le sens obtenu est plus satisfaisant – même relativement à notre interprétation globale du chant, car le chœur des Troyennes ne démontre aucune affection réelle envers les dieux dans ce* stasimon. *Par ailleurs, du point de vue de la syntaxe et de l'ordre des mots, l'application de l'épithète au substantif* agalma *est tout à fait probante.*

*Au vers 467 nous adoptons le texte des manuscrits qui fait de* kallidiphrou *l'épithète d'Athéna (au génitif) plutôt que d'adopter la leçon de* M2pc *qui refuse le hiatus et propose par conséquent* kallidiphrous *(accusatif pluriel épithète de* pôlous*). Dans tous les cas, l'adjectif éclaire la suite de la phrase et précise le sens de* zeuxomai *: il s'agit pour les captives d'atteler les chevaux au char d'Athéna, dans la représentation brodée du voile. Il me semble pourtant que pour ce qui est de son sens même l'adjectif laudatif καλλίδιφρος, « au beau char », porte plus logiquement sur le nom de la déesse, Athéna, détentrice du char, que sur les chevaux qui y sont attelés.*

*Sur le vers 482, nous présentons les différentes possibilités dans la note 47 p. 92.*

### *Une célébration problématique de la Grèce : hypothèses interprétatives*

Ce premier *stasimon* d'*Hécube* a fort dérouté les commentateurs. Les captives y évoquent en effet la Grèce par des images riantes, et qui pourraient sembler mal s'accorder avec l'avenir sordide qui les y attend. Le problème étant d'ailleurs qu'elles n'oublient pas leur triste destinée, comme en témoignent plusieurs passages du chant, et

notamment sa conclusion. La question est donc de savoir comment interpréter cette donnée objective : la coexistence dans le chant de deux tonalités contradictoires : la célébration et la lamentation.

Deux directions principales ont été suivies par les commentateurs pour expliquer cette forme mêlée. Certains ont rangé ce chant dans la catégorie des '*escape odes*', des « chants d'évasion » (qui seraient une spécialité d'Euripide) : l'angoisse du chœur devant l'horreur des événements dont il est le témoin s'exprimerait dans une échappée onirique, un voyage imaginaire loin de la source de son angoisse[41]. Cet élan serait l'occasion pour le poète de modifier momentanément l'atmosphère de la représentation, installant un moment de détente pour rompre avec le côté déprimant de l'action en cours et soulager le spectateur, ou au contraire pour renforcer par contraste l'horreur des événements représentés. Par ailleurs il lui fournirait le prétexte à composer un morceau de poésie ornée où exercer son talent pour l'évocation de belles images. Le problème de cette interprétation est la part d'arbitraire qu'elle reconnaît finalement dans le sujet du chant – sujet qu'elle n'explique pas vraiment : n'est-il pas étrange que les captives rêvent de s'échapper précisément en Grèce ? Est-il possible qu'en pensant à la Grèce elles tentent d'oublier leur malheur actuel ? En le supposant, on ne fait que rencontrer de nouveaux problèmes : les captives pensent-elles sérieusement participer aux tâches réjouissantes qu'elles évoquent, comme participer aux chœurs en l'honneur d'Artémis à Délos ou broder le magnifique *peplos* offert à Athéna lors des Panathénées – elles qui ne seront que des esclaves exclues de ces rites prestigieux[42] ? Ou cela appartient-il simplement à leur égarement momentané dans un bonheur fantasmé[43] ? Opposer ainsi du tout au tout la célébration et la lamentation, ne voir l'une que comme l'exclusion, la négation momentanée de l'autre, ne paraît guère satisfaisant. Il faudrait lire aussi, dans ce cas, la fin du chant comme un brutal 'retour à la réalité'[44] mais cela ne rend pas compte du texte : tout au long du *stasimon*, les captives évoquent le malheur de la destinée qui les attend en Grèce. Elles ne l'oublient à aucun moment.

L'autre direction interprétative n'aboutit pas à des résultats plus satisfaisants. Elle consiste à penser que les captives envisagent leur malheur en Grèce dans ce chant, mais

---

[41] Cf. BARLOW 1971 p. 25 : « the Trojan captives indulge their imaginations by wondering what Athens and the Greek islands will look like. » ; COLLARD 1991 p. 23.

[42] Cf. ROSIVACH 1975, qui s'interroge également sur la pertinence de cette vision imaginaire de leur futur que développe les captives Troyennes étant donné leur statut de veuves et non de vierges, qui devrait leur interdire également toute participation aux rites qu'elles évoquent (*op. cit.* p. 353-8).

[43] Cf. MITCHELL-BOYASK 2006 p. 103-4. D.J. Mastronarde, dans un ouvrage recent, justifie quant à lui le mélange de celebration et de lamentation dans ce chant par un « point de vue hybride » adopté sur la situation des captives (hypothèse qui nous semble très artificielle) : « Although this ode contains several words of enslavement and misery, the first three stanzas also display an assimilation to the native Greek point of view as the women imagine their future participation in ritual acts (hymning Artemis on Delos, weaving images on Athena's robe in Athens) and use honorific epithets of Greek sites. This hybrid viewpoint can in part be ascribed to the Hellenic (and in the second strophe Attic) chauvinism of Attic tragedy, but here it also helps the Athenian audience regard the chorus as survivors whose fate is different from that of the princely main characters [Mastronarde rejoint ici ROSIVACH 1975] » (MASTRONARDE 2010 p. 143).

[44] Ce que font par exemple : MOSSMAN 1995 p. 81 ; MITCHELL-BOYASK 2006 p. 104.

sous un jour modéré. La célébration de la Grèce serait alors une consolation qui viendrait tempérer la lamentation. Les captives s'opposeraient ainsi, par leur attitude, à la résolution de Polyxène et à son choix de préférer la mort à l'esclavage. Elles-mêmes auraient une attitude plus 'humaine', et se résigneraient à voir les bons côtés de leur situation en rêvant aux splendeurs de la Grèce, et en conservant un certain espoir pour l'avenir[45]. Le problème de cette interprétation est que rien dans ce chant n'exprime explicitement la résignation, encore moins l'espoir. L'explosion de désespoir qui le conclut ne semble pas bien s'accommoder de cette lecture. Et rien auparavant n'a laissé entendre que les captives désapprouvaient l'attitude de Polyxène.

Ces deux interprétations ont un point commun : elles acceptent sans ciller que les captives célèbrent sincèrement la Grèce. Dans le premier cas, la célébration de la Grèce correspondrait à un fantasme passager, dans le deuxième cas elle correspondrait à un espoir volontairement entretenu. Cette assomption de départ sur l'adhésion des captives à leur célébration de la Grèce échoue à rendre compte de la manière dont lamentation et célébration s'entremêlent dans le chant : la célébration n'élude pas la lamentation, et elle ne l'atténue pas. C'est que l'éloge de la Grèce n'est pas en contradiction avec la lamentation. Il en est une autre forme, une forme ironique qui est partie prenante de la lamentation des captives sur Troie et sur elles-mêmes. Les captives, en assumant ce discours d'éloge de la Grèce, en font ressortir le caractère profondément dérisoire : elles ne le formulent que pour mieux faire ressortir la cruauté de leur propre situation. Le paradoxe apparent entre les deux formes de leur chant, à la fois chant de célébration et chant de deuil, glorification de la Grèce et lamentation sur elles-mêmes et sur l'anéantissement de Troie, est en réalité le meilleur moyen d'exprimer toute l'horreur de leur situation : puisque dans leur nouvelle identité de captives, les Troyennes *sont* elles-mêmes l'incarnation de ce mélange entre la victoire des Grecs et l'anéantissement de Troie. Les captives troyennes sont victimes d'une catastrophe où toute leur vie a été anéantie, et – réduites en esclavage – elles offrent le spectacle de la misère de Troie. Mais en même temps, elles sont le signe, le symbole vivant du triomphe des Argiens. En tant que prises de guerre, butin partagé et distribué comme *geras* aux vainqueurs, elles sont une célébration vivante de la Grèce. C'est là peut-être la dimension la plus cruelle de leur aliénation.

La célébration de la Grèce dans ce chant est donc partie prenante de la lamentation : quand les captives célèbrent la Grèce et s'imaginent participer en Grèce aux rites en l'honneur des dieux, elles le font avec horreur, et en faisant ressortir le caractère profondément dérisoire de cette évocation. Nous n'avons que le texte du chant, mais il est probable que la musique rendait immédiatement perceptible cette ironie présente dans le chant. Cependant, les indices présents dans le texte sont largement suffisants pour étayer cette interprétation, et les marqueurs d'ironie ne manquent pas.

---

[45] C'est l'interprétation de ROSIVACH 1975.

*Commentaire suivi : relevé des effets d'ironie*

Le chant, composé de deux couples de strophes, comporte aussi deux parties : les trois premières strophes (strophe 1, antistrophe 1 et strophe 2) sont uniquement à la modalité interrogative. Les Troyennes s'y interrogent sur leur destination en Grèce, et sur les occupations qui pourraient être les leurs. La dernière strophe (antistrophe 2) commence par une exclamation de désespoir pour la perte de leurs proches et l'anéantissement de leur ville, et se conclut sur une dernière évocation de l'esclavage et de l'exil qui les attend. Ce chant est tout entier un chant de deuil et d'arrachement. La deuxième antistrophe arrive comme une réponse à toutes les questions qui ont été posées précédemment : désormais, la célébration de la beauté du monde et la célébration des dieux est impossible pour les Troyennes. L'ironie de la célébration est ainsi confirmée par la fin du chant. Mais elle est suggérée dès le début, et ne fait que s'amplifier, dans un long *crescendo*, jusqu'à la fin de la deuxième strophe. La deuxième antistrophe vient couronner dans un éclat de voix, un « *oimoi* » qui ne peut plus être différé la plainte qui ne faisait jusqu'ici que transparaître dans un discours d'une ironie de plus en plus amère et véhémente.

La dynamique en *crescendo* du chant apparaît bien dans le rythme des phrases. Toute la première partie du chant est rythmée par les interrogations successives des Troyennes quant au lieu de leur exil. Ces interrogations sont délimitées par le retour en anaphore de la conjonction « *ê* » qui introduit chacune des possibilités évoquées. Or, les groupes se succèdent en cadence majeure, avec un effet d'amplification marqué : v. 7 **/** v. 8-10 **/** v. 11-17 [(+18-20) **/** v. 21-29] (Les crochets indiquent le changement de construction syntaxique, qui passe de groupes subordonnés *parallèles* à l'alternative entre deux propositions indépendantes). Les trois premières interrogations sont des phrases nominales (elles intègrent toutes de manière sous-entendue l'interrogation formulée de manière ouverte dans la première partie de la strophe 1). Syntaxiquement, la dernière interrogation s'articule différemment – même si pour le sens la nuance n'est pas très importante : l'hypothèse d'Athènes a la forme d'une phrase verbale qui fonctionne comme alternative à la proposition coordonnée précédente : « (*eulogêsô*) *ê zeuxomai* ». Syntaxiquement, on peut donc considérer que les vers 18 à 29 sont solidaires : cela délimite quatre groupes syntaxiques de plus en plus étoffés, qui s'amplifient de manière exponentielle. Dans la dernière interrogation, qui concerne Athènes, l'interrogation est même redoublée : elle se ramifie quand les Troyennes envisagent les sujets possibles de la broderie qu'elles s'imaginent tisser sur le voile d'Athéna. Ce mouvement d'amplification témoigne de l'agitation des Troyennes : elles expriment de manière de plus en plus véhémente leur tristesse et leur horreur pour le lieu de leur destination.

Les deux premières destinations envisagées par les Troyennes sont le Péloponnèse et la Phtie, terres qu'elles peuvent haïr entre toutes comme patries d'Hélène, Ménélas et Agamemnon d'une part, d'Achille d'autre part. L'éloge ironique commence justement à propos de la Phtie : le discours de célébration n'est pas formulé directement, mais est introduit dans sa première occurrence comme un discours rapporté (*phasin* v. 453). Ce

détail est important : il souligne la distance essentielle entre le discours de célébration, ironique, des Troyennes sur la Grèce, et le discours de lamentation qui exprime explicitement leur malheur.

La célébration de la Grèce passe par trois étapes : d'abord, la Phtie et l'évocation de l'Apidanos, le « père de très belles eaux » ; ensuite, Délos avec l'évocation de son hospitalité miraculeuse au moment de l'accouchement de Léto, et des chœurs des jeunes filles en l'honneur d'Artémis ; enfin, Athènes, avec l'évocation de la splendide cérémonie des Panathénées et du voile magnifique offert à la déesse. Traits riants de la Grèce, qui semblent en porter toute la beauté : beauté et fertilité de la nature, beauté des travaux des hommes dans les arts et dans les rites. Mais les Troyennes le soulignent tout de suite : elles n'aborderont ces rivages qu'en tant qu'esclaves, assignées à la demeure d'un maître, et promises à des travaux pénibles et à une vie de misère (cf. v. 447-9 et 457). Toutes les merveilles de la Grèce appartiennent à un monde où elles aborderont, mais dont elles sont irrémédiablement exclues.

Les traits associés à la splendeur de la Grèce sont en particulier la fertilité et la piété à l'égard des dieux. Ces deux traits sont mis en valeur pour mieux faire ressortir l'amertume de la célébration et son caractère violemment ironique. La fertilité est liée au motif, récurrent dans le chant, de la paternité : l'Apidanos est « père de très belles eaux » (v. 452) ; Délos est l'île où Léto a mis au monde ses enfants, Athéna est célébrée à travers la victoire de son *père* sur les Titans. Mais toutes ces heureuses parentèles divines s'opposent violemment au malheur des Troyennes, qui elles se lamentent sur la perte de leurs pères et de leurs fils, et de leur terre réduite en cendres, ravagée par les Achéens : « Las sur mes enfants, las sur mes pères, sur ma terre incendiée » (v. 475-8). Le contraste est saisissant.

La Grèce est aussi un monde où l'on célèbre les dieux dans de brillantes cérémonies. Mais comment les Troyennes pourraient-elles encore célébrer les dieux et l'ordre divin après la chute de Troie ? C'est impossible. Et si les Troyennes évoquent cette image surprenante d'elles-mêmes dansant en rondes pour Artémis à Délos ou brodant le *peplos* d'Athéna, c'est pour exprimer, précisément, cette impossibilité. Non pas une impossibilité 'protocolaire', mais une impossibilité essentielle, un refus intime de l'inconcevable. Les rondes et le tissage font partie du culte rendu aux dieux. Mais comment célébrer les dieux après la catastrophe qui a anéanti leur existence ? On ne peut rien imaginer de plus cruel. La nature et l'art célèbrent désormais un ordre auquel les Troyennes n'appartiennent pas : par leur origine, par leur statut d'esclave, par leur malheur dont les dieux et les Grecs sont responsables.

L'ordre grec est odieux aux Troyennes, car c'est un ordre fondé sur la violence, dont les images sont récurrentes dans le texte : les flèches d'Artémis (v. 465), le char d'Athéna (v. 467), la foudre de Zeus (v. 474 ; tous éléments qui se résolvent dans l'évocation finale de la lance des Argiens, v. 478). Dans la strophe 2, les captives imaginent broder sur le voile d'Athéna la représentation de Zeus foudroyant les Titans et « les ensommeillant à jamais ». Cet épisode du mythe – épisode d'anéantissement total

d'une race – rappelle trop clairement l'anéantissement de Troie. Suprême dérision : les Troyennes brodant le char de guerre d'Athéna, ou pire encore, l'anéantissement par Zeus d'une race entière d'un coup de sa foudre. Le parallèle avec Troie explique que les Troyennes éclatent juste après cette image en cris de deuil.

Le rapprochement entre Titans et Troyens est accentué par l'évocation de la fumée montant du sol de Troie – juste après la mention de la « foudre à double flamme » de Zeus. Le participe « *tuphomena* » (v. 477), appliqué à la terre troyenne, renforce encore le parallèle entre les Troyens et les ennemis anéantis par Zeus, en rappelant l'autre grand adversaire du roi des dieux après sa lutte contre les Titans : Typhée[46]. Ces deux combats de Zeus signent traditionnellement le début du règne sans partage des Olympiens, les célébrer revient à célébrer l'ordre de la justice divine dans le monde. Mais ici, les Titans sont le paradigme des Troyens, et le rapprochement des ruines de Troie avec leur anéantissement souligne à quel point les Troyennes sont désormais exclues de l'ordre du monde.

Ainsi, à travers ce chant, l'exclusion des Troyennes et l'horreur de leur situation et de leur exil prend la dimension d'une crise cosmique : les Troyennes n'ont plus leur place dans l'ordre de Zeus qui coïncide avec l'ordre des Grecs – un ordre fondé sur la violence et la destruction. La déploration se dit donc ici par le détour d'une célébration impossible et scandaleuse : l'Europe, pour les Troyennes, n'est que l'autre face de la chambre d'Hadès (cf. v. 482-3[47]). La chute de Troie n'est pas présentée ici comme une nécessité,

---

[46] Sur ces deux combats opposant les Olympiens à d'autres générations divines, cf. Hésiode, *Théogonie* v. 629-721 (titanomachie) et v. 820-868 (combat de Zeus contre Typhée).

[47] Nous avons adopté au vers 482 le texte de S. Daitz, qui est attesté dans la tradition manuscrite : « *θεράπναν* », et non l'émendation de Burges adoptée par J. Diggle, « *θεραπνᾶν* ». Notre choix revient à faire du terme « séjour », dans la phrase, le COD de « *allaxasa* », construit avec un seul complément (« [j'ai laissé l'Asie], ayant pris en échange (sous-entendu : de l'Asie) le séjour d'Europe, les chambres d'Hadès » avec « *Haida thalamous* » en apposition à « *therapnan* » à l'accusatif singulier. L'autre solution, si l'on adopte l'émendation de Burges, consiste à construire avec un double complément le verbe *allassô* (1) complément à l'accusatif désignant la chose échangée : « *thalamous* », 2) complément au génitif désignant la chose qui est prise en échange : « *therapnân* » au génitif pluriel) et à traduire : « [j'ai laissé l'Asie], ayant pris en échange des demeures d'Hadès le séjour de l'Europe ». Les deux traductions semblent possibles ; cependant nous préférons celle, plus simple, qui correspond au texte des manuscrits. Dans les deux cas, cependant, le chœur semble bien établir une équivalence entre l'Hadès et l'Europe : soit une correspondance parfaite, une identité (avec « *θεράπναν* » : Europe = Hadès), soit une correspondance entre deux possibilités de valeur équivalente, et que l'on peut échanger l'une contre l'autre (l'Europe *comme séjour d'un prix équivalent* à celui de l'Hadès).

Notons qu'il existe une autre manière de comprendre le texte transmis dans le premier cas, qui est celle que l'on reconnaît dans la traduction latine qui accompagne le texte d'*Hécube* dans DUNCAN 1821 : « *relinquens Asiam, Europae famulam, mutans nece thalamos* ». Mais construire le texte ainsi est difficile au niveau du sens : l'Asie n'est pas asservie à l'Europe, du moins pas durablement. D'autre part, il est difficile de construire séparément *Haida* et *thalamous* (surtout « *thalamous* » tout seul, me semble-t-il, qui alors signifierait « lit » et désgignerait ici la condition d'esclaves concubines promise aux Troyennes). L'équilibre des groupes syntaxiques encourage fortement à construire deux groupes nominaux avec un complément au génitif, quel que soit le cas de *therapnan* ; le balancement entre ces deux groupes composés correspond davantage à ce qu'on attend du style lyrique et même peut-être plus particulièrement de la fin du chœur : cf. *intra* les derniers vers du premier *stasimon* des *Troyennes*.

mais au contraire comme un événement incompréhensible et inacceptable. Ce chant dit l'impossibilité de se réconcilier avec le monde après une telle catastrophe.

*Lien du premier stasimon avec son contexte dans la pièce*

Ce premier *stasimon* est très directement lié à son contexte d'intervention dans la représentation. Il faut le comprendre comme une réaction des Troyennes au choix de Polyxène de préférer la mort à l'esclavage dans la scène qui a précédé. On trouve dans le chant plusieurs échos à la tirade de la jeune fille, notamment dans l'insistance des Troyennes sur les incertitudes du futur, incertitudes qui sont celles d'un malheur assuré – que Polyxène opposait dans son discours aux incertitudes d'un bonheur assuré (cf. v. 351-3). Le chant du chœur semble même rebondir sur son discours : dans la première strophe, les captives se demandent aux v. 448-9 « de quel maître rejoindrai-je la maison ? », (« *tôi doulosunos pros oikon ktêtheis'* ***aphixomai*** *?* ») le même verbe qu'utilisait Polyxène au vers 353 (« *otou dôm' hestian t'****aphixomai*** ») – dans sa bouche, le verbe renvoyait au projet de son mariage et au problème du choix de son époux, incertitude heureuse qui contraste ici avec l'incertitude dans laquelle sont les Troyennes quant à leur maître[48]. Les derniers vers du chant, où les Troyennes établissent une équivalence entre « les chambres d'Hadès » et l'Europe, font aussi penser à Polyxène, qui a quitté la scène en demandant à sa mère ce qu'elle devait transmettre de sa part à ses pères et à ses frères dans les demeures d'Hadès. Les Troyennes confirment ainsi que leur sort n'est pas plus enviable que celui de la jeune fille[49].

---

[48] On pourrait voir dans un tel questionnement des captives, dans *Hécube*, une certaine incohérence : en effet normalement, dans la situation de la pièce, les Troyennes sont déjà réparties (cf. *parodos*, v. 99). Cette question de l'attribution des captives est vraiment problématique dans la pièce : en particulier, on ne sait pas bien qui sont les maîtres d'Hécube et de Polyxène. Hécube semble être la captive d'Agamemnon (elle sort d'une tente qui est « la sienne » (cf. v. 53-4) au début de la pièce : mais est-ce à dire la sienne propre, ou « la sienne » en tant qu'il est le chef de l'armée, le représentant des Grecs ? Dans *Les Troyennes*, c'est Ulysse qui obtient Hécube comme captive. Or, ici, Ulysse se fait fort de lui rendre sa liberté si elle le souhaite (cf. v. 301-2) ; mais Agamemnon fait de même, lui aussi, un peu plus tard (v. 754-5). Quant à Polyxène, la question de savoir à qui elle appartient n'est pas non plus abordée : elle est offerte par l'armée à Achille comme une possession collective, et non comme la possession d'un guerrier en particulier (cf. v. 537-8). En réalité, donc, la question de l'identité des maîtres respectifs des personnages n'est pas posée dans *Hécube* (à la différence de qu'il se passe dans les *Troyennes*). Pour revenir à l'incertitude exprimée par les captives dans ce chant quant à leur destination, il faut l'interpréter nous semble-t-il non pas comme le résultat de l'ignorance des Troyennes quant à leur destination, mais comme l'expression de leur *indifférence* face à toutes les destinations possibles : un sens opposé, donc, à celui du questionnement apparemment similaire du chœur dans la *parodos* des *Troyennes*.

[49] J. Mossman voit bien la dimension ironique de ce chant et fait justement le lien entre l'expression de l'horreur des captives pour l'avenir des esclavages qui les attend et l'attitude précédente de Polyxène : « The difference between Polyxena's view of slavery and the chorus's is one of expression, not of attitude. The chorus provides an amplification of her horror of servitude, not a modification to it. » (MOSSMAN 1995 p. 78). Nous pensons en revanche que son interprétation d'une ironie dans l'adresse à la "brise marine », au début du chant (cf. *op. cit.* p. 78-9) est erronée : elle pense qu'il y a là un effet d'ironie, puisque justement Achille retient les vents. Mais Achille n'arrête pas les vents dans *Hécube* (un tel pouvoir n'a d'ailleurs aucune raison d'appartenir à un héros), et cette adresse est justement un des passages qui en témoignent : la brise marine souffle bien, puisque les Troyennes font mine de s'adresser à elle ; rien n'oblige à penser qu'elles parlent à une brise qu'elles ne sentent pas. L'autre passage qui prouve que le

Le premier *stasimon* s'inscrit donc dans le fil de la tirade de Polyxène en confirmant le malheur absolu que représente l'esclavage en Grèce pour les captives[50]. Mais le chant du chœur annonce aussi ce qui va suivre. Sa forme de lamentation mêlée de célébration ironique inscrit dans l'énonciation même du chœur ce qui est l'aspect peut-être le plus douloureux de l'aliénation des Troyennes : non pas la condition servile à laquelle elles sont réduites, mais leur statut de prises de guerre (« *doriktêtos* » v. 478), vouées à être le signe vivant de la gloire des Achéens : c'est-à-dire une forme d'aliénation symbolique. Or, c'est précisément de cette aliénation là que Polyxène va réussir à se libérer par sa mort, par sa conduite lors du sacrifice qui sera racontée par Talthybios juste après ce chant.

Les commentateurs qui refusent de considérer l'attitude de Polyxène lors du sacrifice comme véritablement héroïque, ont beau jeu de dire que la jeune fille est une naïve et que sa soi-disant « libération » dans la mort n'est qu'un marché de dupes. Cela n'est pas si sûr ; mais surtout, ce qu'ils ignorent, c'est le résultat effectif, avéré dans le récit de Talthybios, de son panache : en démontrant son courage, Polyxène se libère de toute

---

fantôme n'a pas retenu *physiquement* les navires est le récit de l'apparition du fantôme dans le *prologue* (v. 38) dans la *parodos* (v. 110-5) : il y est bien dit qu'Achille apparaît alors que les Grecs commencent à étaler leurs voiles, et que les haubans se tendent (*il y a* du vent). Et enfin, la plus grande preuve qu'Achille ne retient pas les vents favorables à la flotte est que ce point n'apparaît *jamais* dans le débat sur le sacrifice. Un silence qui serait inexplicable dans l'hypothèse d'un tel « pouvoir surnaturel » d'Achille (Pour une argumentation similaire, cf. KOVACS 1996A – qui propose une émendation du vers 540 qui ne me semble pas nécessaire. Il relève fort justement que : « Some of the Greeks do not think that human blood should be shed in order to accede to Achilles' request [il y a là une petite touche d'imagination, puisque Kovacs suggère un argument du côté du parti d'Agamemnon qui n'est en fait jamais présenté dans le texte], but ther would, I think, have been no debate at all if this was the only means they had of getting home. (…) It is precisely because the request is one that they can refuse that a debate is possible at all » *op. cit.* p. 64).

J. Gregory est une des rares autres interprètes modernes de la pièce à nier un pouvoir surnaturel d'Achille sur les vents. Nous renvoyons à son argumentation sur ce point dans l'introduction de son édition d'*Hécube* (GREGORY 1999 p. 29-31 ; cf. aussi COO 2006 p. 107 qui résume les arguments de part et d'autre dans ce débat).

En revanche, nous sommes sceptiques devant l'interprétation qu'elle donne de l'évolution de la situation météorologique dans la pièce. Selon elle, le fait que le vent tombe entre le sacrifice de Polyxène et le départ des Grecs (ce qui justifie qu'Agamemnon accorde à Hécube le temps et une certaine liberté de mouvement pour se venger cf. v. 900) est un indice que « les dieux désapprouvent le sacrifice de Polyxène » ; et de même, le fait que les vents nécessaires au départ réapparaissent après la vengeance d'Hécube est un indice « que les dieux voient d'un bon œil la vengeance de la reine » (*op. cit.* p. xxxi, je traduis). Mais rien dans la pièce n'indique que les changements indiqués quant aux vents aient cette valeur de sanction divine. On peut plutôt, à mon avis, y voir des arrangements de la situation absolument pragmatiques décidés par le poète pour justifier le cours de son intrigue (à un moment, pour laisser le temps à Hécube de se venger, il faut que les Grecs ne puissent pas partir – on ne voit pas pourquoi ils perdraient leur temps à l'attendre – ; puis, à la fin de la pièce, il faut que les personnages repartent : le vent s'est levé).

[50] Nous nous opposons ici à l'interprétation de V.J. Rosivach qui pense au contraire que le chœur rejette ici l'attitude extrême de Polyxène, qui correspond à une morale aristocratique, et préfère la vie d'esclave à la mort (cf. ROSIVACH 1975 p. 359) : « while the chorus sees slavery as preferable to death, Polyxena sees death as preferable to slavery ». Mais cette interprétation est basée sur une approche du texte qui en ignore la dimension violemment ironique. V.J. Rosivach peut ainsi affirmer : « the chorus paints their own slavery in rather mild terms » (*op. cit.* p. 361), ce qui ne nous semble pas rendre compte de l'amertume de ce chant.

aliénation symbolique. Elle est offerte à Achille pour honorer le héros – une Troyenne offerte en *geras* pour célébrer dans la mort « le meilleur des Achéens ». Et pourtant, c'est finalement elle qui est célébrée et dont les Grecs proclament l'*aristeia*, l'excellence (cf. v. 580). Elle réussit à faire de sa mort le signe, non de la gloire des Grecs et d'Achille, mais de son propre courage : et c'est elle que l'armée honore, et pas seulement le grand héros (qui est presque oublié à la fin du récit de Talthybios).

*Un exemple de « dissonance lyrique » et de parodie assumée : conclusion sur la lyrique tragique comme essentiellement imitatrice d'une énonciation poétique conventionnelle*

On trouve dans le premier *stasimon* d'*Hécube* la première expression de l'appréhension qu'ont les Troyennes de la catastrophe qui s'est abattue sur leur ville et sur elles-mêmes. Chant d'arrachement et de deuil, ce *stasimon* exprime le sentiment de scandale absolu que la destruction de Troie provoque chez les captives. Celles-ci se voient coupées de l'ordre du monde, incapables désormais de célébrer aucune forme de beauté, et encore moins les dieux, quand leur malheur même est à la gloire de la Grèce.

L'expression de ce sentiment de scandale passe dans le chant par un dispositif rhétorique très efficace, mais qui n'est pas aussi évident pour nous qu'il l'était pour les spectateurs de l'époque. D'une part, parce que le chœur utilise en les parodiant des formes de discours clairement identifiables pour des Athéniens du cinquième siècle, moins pour nous ; ensuite et surtout, à cause de nos préjugés sur la manière dont peut parler (c'est-à-dire chanter) un chœur de tragédie grecque. Nous voulons de manière générale qu'il parle de manière distanciée ou qu'il transmette clairement une émotion simple ; et que ses propos soient certes élaborés dans leur forme poétique, mais soient interprétables au premier degré, dans leur littéralité. Mais ici, le chœur exprime son indignation par une série de questions qui sont des questions rhétoriques. Pour bien comprendre le texte, il faut donc y entendre une intonation qui exprimerait cette ironie, cette incrédulité douloureuse : « Quoi ! Vraiment, avec les jeunes filles de Délos, j'irais chanter les louanges d'Artémis ? ». Le dispositif de ce chant consiste, à partir d'une simple interrogation des captives sur leur destination en Grèce, à développer dans des interrogations ironiques de plus en plus emportées un discours de louange sur la Grèce qui dit l'impossibilité même d'y adhérer, et de jamais trouver le bonheur sur ces rivages de la servitude. Aucun futur heureux n'est imaginable, le chant des femmes de Troie se conclut sur la déploration explicite de leur sort et l'affirmation de l'irrévocabilité de leur malheur – la servitude n'étant que l'autre face de la mort, non moins « mort » que l'Hadès lui-même.

L'ironie du chant est d'autant plus sensible qu'il parodie d'autres formes de poésie existantes et reconnaissables : il mime un énoncé à la forme conventionnelle que l'énonciation (sa formulation par la bouche des Troyennes) rend soudainement d'une cruauté insupportable. Par sa forme, la célébration de la Grèce dans ce chant rappelle en effet fortement les codes traditionnels de la poésie de célébration, qu'il s'agisse de la

poésie épique ou hymnique. C'est à ces formes poétiques qu'il convient de rattacher le langage particulièrement orné que l'on trouve dans les évocations de la Grèce : notamment une caractérisation presque systématique des substantifs (caractérisation souvent marquée comme relevant d'un lexique poétique : adjectifs rares, formes composées), et qui tend à magnifier son objet (« *kallistôn udatôn* », « de très belles eaux » (452) ; « *prôtogonos phoinix* », « le palmier premier né » (458) « *ierous ptorthous* », « les rameaux sacrés » (459-60), « *chrusean ampuka toxa te* », « l'arc et le bandeau d'or » d'Artémis (465), « *kallidiphrou athanaias* », « Athéna au beau char » (467), « *krokeôi peplôi* », « le voile de safran » (478), « *daidaleaisi anthokrokoisi pênais* », « la trame aux motifs finement ouvragés » (471), « *amphipurôi phlogmôi* » « la foudre rayonnante de feu » de Zeus (473-4)).

Le fait de reconnaître dans un *stasimon* de tragédie des formes de poésie chorale existant par ailleurs n'a rien pour surprendre. L'erreur consiste à refuser de s'interroger sur le caractère conventionnel du chant en l'attribuant mécaniquement aux conventions de la tragédie. Les *stasima* créent dans le cours d'une tragédie grecque une rupture esthétique qui est toujours sensible, parce que – de fait – la parole du chœur dans ces chants relève de la lyrique chorale (chantée et dansée à l'unisson) : la performance chorale dans les *stasima* a donc un caractère hétérogène par rapport au reste du spectacle.

Mais il ne faut pas oublier que le chœur de tragédie n'est jamais, dans la fiction, un véritable chœur rituel. C'est un groupe de personnages qui *s'expriment comme* un chœur. Autrement dit le chœur de tragédie tout à la fois *est* et *n'est pas* un chœur, selon que l'on se place au premier ou au second niveau de l'énonciation théâtrale (niveau 1 = niveau de la fiction / niveau 2 = niveau du spectacle). A chaque fois qu'il chante, le chœur représenté sur la scène *devient* un chœur ; il *se manifeste* comme un chœur (*nécessairement*, car il est un chœur de tragédie – au niveau du spectacle), mais toujours dans une intention précise qui *n'est pas* une performance rituelle attendue (le chœur joue *intentionnellement* au chœur au niveau de la fiction – car dans la fiction tragique, il n'est pas un chœur). Le chœur tragique a beau être une convention du théâtre grec, il offre aux dramaturges un espace de problématisation dans l'énonciation elle-même qui ouvre à toutes sortes d'expérimentation et de possibilités de sens, et tous les tragédiens en ont tiré parti.

Le premier *stasimon* d'*Hécube* résulte d'une telle expérimentation sur les codes du chœur tragique : on y retrouve les formes bien reconnaissables d'une poésie de célébration typique de la lyrique chorale, mais mise en porte à faux par l'énonciation. L'éloge n'est plus exprimé à la modalité assertive mais interrogative, investi d'une ironie violente qui en fait ressortir l'incohérence relativement à la situation de ses énonciatrices ; il est intégré dans une énonciation qui le rend monstrueux.

## 2. *HECUBE*, DEUXIEME *STASIMON* (V. 629-657)

Le second épisode d'*Hécube* s'ouvre sur l'arrivée de Talthybios. Il vient chercher la reine sur les ordres d'Agamemnon, et lui rapporte le déroulement du sacrifice de sa fille. Hécube prend ses dispositions pour rendre les honneurs funèbres au corps de son enfant, et renvoie le héraut, porteur de ses recommandations pour les Grecs. Elle ordonne également à une servante d'aller chercher de l'eau sur le rivage pour laver le corps de Polyxène.

C'est à ce moment qu'intervient le second *stasimon*. La scène est vide car Hécube est rentrée dans la tente pour chercher, avec les autres Troyennes, les quelques parures qu'elles pourront subtiliser en guise d'ornements funéraires. Le spectateur sait ce qui va se produire après le chant : la servante reviendra en annonçant la nouvelle de la mort de Polydore. Le fantôme a annoncé très précisément les circonstances de la découverte de son cadavre et le spectateur ne peut manquer de s'en souvenir en entendant les ordres qu'Hécube donne à la servante.

Le second *stasimon* occupe donc, comme le premier, un moment où l'action se déplace dans le hors-scène : le temps pour la servante d'aller jusqu'au rivage et de revenir au camp avec dans les bras le cadavre de Polydore. Situé à un moment charnière de la pièce, exactement entre les deux parties de l'action d'*Hécube*, ce chant est relié à la fois à la mort de Polyxène et à la découverte de la mort de Polydore. Les morts des deux enfants d'Hécube sont deux événements absolument indépendants l'un de l'autre. Mais la mort de Polyxène et la vengeance d'Hécube pour la mort de Polydore sont liées pour plusieurs raisons dans l'action dramatique[51].

La raison qui peut paraître la plus triviale (car elle est la plus artificielle), mais qui est aussi la plus évidente, c'est que les soins à rendre au corps de la défunte fournissent précisément l'occasion de la découverte du corps de son frère. La coïncidence fait l'objet d'une insistance particulière dans la pièce, notamment dans le quiproquo d'Hécube à l'arrivée de la servante : elle croit d'abord, en voyant le cadavre de Polydore, qu'il s'agit de Polyxène (Polymestor est victime du même malentendu, ce qui explique qu'il ne se trouble pas alors qu'il a le cadavre de sa victime sous les yeux).

Le deuxième *stasimon* constitue aussi une transition importante entre les deux parties de la pièce, la mort de la fille et la découverte du cadavre du fils : il tire d'une certaine

---

[51] C'est là une des raisons qui fondent l'unité de la pièce, bien qu'elle soit ostensiblement divisée en deux parties par la sortie de scène d'Hécube durant le temps du second *stasimon*. Deux facteurs essentiels relient les deux parties de la pièce (l'action centrée sur la mort de Polyxène et celle centrée sur la mort de Polydore). Il y a d'abord le fait que le sacrifice de Polyxène et la vengeance d'Hécube découlent d'un même principe moral : la nécessité d'honorer les obligations envers les *philoi* même après leurs morts. Nécessité à laquelle les Grecs se conforment en sacrifiant Polyxène à Achille, tandis qu'Hécube se venge de son hôte pour n'avoir pas respecté ce principe. Ensuite, il y a des effets de causalité dans l'action dramatique entre le sacrifice de Polyxène et la vengeance d'Hécube : sans la mort de Polyxène, Hécube n'aurait pas découvert le cadavre de Polydore. Et sans la mort admirable de sa fille, elle n'aurait peut-être pas pu profiter d'une telle bienveillance de la part d'Agamemnon, dont la complicité – même passive – lui est nécessaire pour l'accomplissement de son plan.

manière, et c'est là son sens le plus clair, une leçon de la mort de Polyxène qui modifie la lamentation des captives ; mais il annonce aussi par avance la douleur qu'Hécube va ressentir face à la mort de son fils, et suggère peut-être déjà la différence fondamentale entre cette mort et les autres morts de la guerre de Troie – différence qui va justifier la vengeance à venir de la reine.

| | | |
|---|---|---|
| *st. 1* | | *st. 1* |
| Ἐμοὶ χρῆν συμφοράν, | | Il devait m'arriver malheur, à moi, |
| ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι, | 630/1 | Il devait m'arriver, à moi, d'être dans la peine, |
| Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν | | dès lors qu'Alexandre abattit les pins |
| Ἀλέξανδρος εἰλατίναν | | de la forêt d'Ida, |
| ἐτάμεθ᾽, ἅλιον ἐπ᾽ οἶδμα ναυστολήσων | | pour voguer sur la houle de la mer, |
| Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν | 635 | vers la couche d'Hélène, la |
| καλλίσταν ὁ χρυσοφαὴς | | plus belle femme que le soleil aux rayons d'or |
| Ἅλιος αὐγάζει. | | éclaire. |
| *ant. 1* | | *ant. 1* |
| Πόνοι γὰρ καὶ πόνων | | Car les épreuves, et plus puissantes que |
| ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται | 639/40 | les épreuves, les nécessités bouclent leur cercle. |
| κοινὸν δ᾽ ἐξ ἰδίας ἀνοίας | | Commun à tous, bien que né d'une folie privée, |
| κακὸν τᾷ Σιμουντίδι γᾷ | | le malheur arriva, ruineux, à la terre du Simoïs, |
| ὀλέθριον ἔμολε συμφορά τ᾽ ἀπ᾽ ἄλλων· | | et le désastre légué par d'autres. |
| ἐκρίθη δ᾽ ἔρις, ἃν ἐν Ἴ- | | Elle fut jugée la querelle, celle que sur l'Ida |
| δᾳ κρίνει τρισσὰς μακάρων | 645 | tranche, entre les trois filles des bienheureux, |
| παῖδας ἀνὴρ βούτας, | | le gardien de vaches, |
| *ép.* | | *ép.* |
| ἐπὶ δορὶ καὶ φόνῳ καὶ ἐμῶν μελάθρων λώβᾳ· | 647/8 | pour la lance, le meurtre, et la ruine de ma maison. |
| στένει δὲ καί τις ἀμφὶ τὸν εὔροον Εὐρώταν | 649/50 | Et elle gémit aussi, près de l'Eurôtas au beau |
| Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα, | | cours, la jeune Laconienne, tout en larmes dans sa |
| πολιάν τ᾽ ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ | | demeure, et vers sa tête grise la mère |
| τέκνων θανόντων τίθεται | | des enfants morts lève |
| χέρα δρύπτεταί τε παρειάν, | 654/5 | sa main, et déchire sa joue, |
| δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς. | 656/7 | ensanglantant son ongle à ses entailles. |

**643** *–ά τ' ἀπ' ἄλλων* codd. : *τε μετ' ἄλλων* Wilamowitz : *συμφορᾷ τ' ἔπ'* Stinton ‖ **652** *πολιάν* LReV[1] : *–ιόν* V[2]Va rell. ‖ **653-657** *τίθεται χέρα* del. Wilamowitz et *δίαιμον...σπαραγμοῖς* ante *τέκνων* transp. ‖ **654/5** *τε* AFGKP : Diggle postule une lacune après le *τε* : *δὲ* VVa :*om.* BGeLMORReSSa

*Nous commentons les différentes possibilités proposées pour le texte du vers 643 ci-dessous note 53 p. 101.*

*Structure et logique générale*

Ce second *stasimon* d'*Hécube* montre une nette évolution du chœur par rapport à son premier chant. On y voit en effet apparaître l'idée d'une nécessité dans le destin de Troie, idée qui était totalement absente du chant précédent (le sentiment qui s'y exprimait était celui d'un scandale absolu face à la destruction de la ville). Les Troyennes, pour mettre

au jour cette nécessité – tout en soulignant sa cruauté à la limite de l'absurde – résument la guerre de Troie depuis ses origines jusqu'à ses ultimes conséquences. Le chant du chœur mime ici encore une forme existante de la poésie, une forme narrative – ayant comme toujours une dimension de célébration – qui pourrait correspondre à l'épopée ou au dithyrambe. Et ici encore cette parodie ne va pas sans une forme d'ironie cinglante, qui tient à l'intention particulière du chœur dans ce chant.

Composé d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode, le chant est structuré d'après son contenu thématique en deux parties. Dans un premier temps (v. 629-649), le chœur remonte aux origines de son malheur, c'est-à-dire aux origines de la guerre, en mettant en lumière deux moments-clés de l'histoire de la guerre de Troie : le départ de Pâris pour la Grèce – et très concrètement la première étape de la réalisation de son projet, avec l'abattage des arbres de l'Ida pour construire sa flotte (v. 631-637 de la strophe) – et l'épisode encore antérieur du jugement de Pâris (v. 644-646 de l'antistrophe). L'unité de cette première partie est mise en lumière par l'évocation répétée du chœur de son propre malheur comme conséquence ultime de ces événements lointains (avec les pronoms ou adjectifs possessifs de la première personne qui ouvrent et ferment cette partie : *emoi* (v. 629 et 630) et *emôn* (v. 649). La deuxième partie du chant (le reste de l'épode) associe au deuil des Troyennes celui des femmes grecques, le chœur imaginant les gémissements et les gestes de lamentation des femmes spartiates.

Ce chant est ainsi marqué par un double mouvement d'extension : extension dans le temps, puisque l'on remonte aux causes de la guerre (première partie) et extension dans l'espace, puisque les tristes conséquences de la guerre sont envisagées à travers le deuil qu'elle provoque en terre troyenne, mais aussi en terre grecque (deuxième partie). La logique argumentative du chant se dessine clairement à travers cette dynamique. Les Troyennes, en remontant aux origines de la guerre, mettent en évidence la force de la nécessité à l'œuvre dans la guerre de Troie ; cette nécessité relève d'une logique du châtiment (punir l'enlèvement d'Hélène) qui permet au chœur d'identifier les causes de la catastrophe et de relier leur malheur présent à une origine qui l'a rendu inévitable. Leur ruine *devait* advenir (cf. « *chrên* » répété dans les deux premiers vers), car « les malheurs et les nécessités plus fortes des malheurs s'enchaînent en cercle ». Mais ce sur quoi insistent les Troyennes, à travers cette reconnaissance des origines premières de la guerre, c'est la terrible disproportion existant entre les causes premières de la guerre et l'ampleur de la catastrophe qui en a résulté : la destruction de toute une cité pour le crime d'un seul homme, et le même deuil qui résonne des deux côtés de la mer Egée par la faute de deux individus[52].

La reconnaissance d'un caractère de nécessité à la guerre de Troie ne fait donc pas disparaître le sentiment de scandale du chœur devant l'ampleur de la catastrophe. Le deuxième *stasimon* reste empreint d'une amertume qui s'exprime de nouveau sous la

[52] La reconnaissance de cette disproportion entre causes et conséquences de la guerre de Troie, qui accable Pâris et Hélène, est un *topos* : sur ce point cf. *intra* chapitre VII p. 277-278.

forme d'un grincement ironique dans le chant, par la juxtaposition de la description des actions de Pâris et de l'évocation de leurs conséquences.

*Commentaire suivi : relevé des effets d'ironie*

L'ironie est bien présente dès la première strophe : la tonalité d'ouverture du chant est la lamentation, avec la répétition plaintive, en anaphore, du syntagme « *emoi chrên* » complété de deux termes différents pour évoquer le malheur : « *sumphoran* » puis « *pêmonan genesthai* ». La même phrase introduit par le biais d'une subordonnée temporelle l'évocation du crime de Pâris, en remontant avant le crime lui-même, avant l'enlèvement proprement dit. Ce déplacement est important : l'action apparemment anodine de couper les arbres pour construire un bateau est identifiée comme la cause première de la guerre (*prôton*), associée à ce qui n'est alors qu'un projet dans l'esprit de Pâris. L'ironie s'inscrit dans ce déplacement ainsi que dans le langage orné associé à l'évocation de la quête de Pâris : le malheur des Troyennes résulte de ce geste apparemment anodin associé à un rêve de beauté, ou plutôt à une beauté de rêve.

Là encore, le caractère conventionnel de la forme de la célébration que prend l'évocation du voyage de Pâris et de la beauté d'Hélène ne doit pas être négligé dans l'interprétation, et mis simplement au compte des codes formels de la lyrique tragique. Le chœur ici est ironique, il parodie une forme de poésie qui rapporterait la quête du prince en la magnifiant à travers un langage orné, dans le cadre d'une narration distanciée. L'identité de ses énonciatrices modifie la saveur de l'énoncé, lui donne une amertume inédite et une tout autre signification.

Le début de l'antistrophe reprend le ton de la lamentation. Les Troyennes énoncent dans une maxime de deux vers la loi implacable de l'enchaînement des malheurs (v. 639-640), puis formulent explicitement leur sentiment d'une disproportion devant la nature des causes et des conséquences. La formulation choisie renforce le propos en inscrivant le groupe « *idias anoias* » « d'une folie individuelle » dans le groupe « *koinon kakon* » « un malheur commun » et en juxtaposant ainsi les deux adjectifs « *koinon* » et « *idias* ». L'évocation du malheur est amplifiée dans les termes « *kakon olethrion sumphora te* ». Puis vient l'évocation d'une deuxième origine, encore antérieure, à ce malheur : l'épisode du jugement des déesses. La causalité, jusque-là strictement humaine, à l'œuvre dans la naissance de la guerre, est maintenant rattachée au monde des dieux ; mais le texte garde un accent railleur, notamment dans la périphrase utilisée pour désigner Pâris au vers 646 : « *anêr boutas* », « l'homme des bœufs ». Ce groupe nominal, sujet de la proposition relative, est rejeté de manière expressive à la toute fin de la proposition, pour mieux souligner la médiocrité de ce juge de la querelle des trois déesses. L'amertume des captives éclate encore mieux dans la conclusion de cette

phrase, et l'ellipse spectaculaire qu'elle provoque : la querelle des déesses a été tranchée par Pâris « pour la lance, et le meurtre, et la ruine de [leurs] maisons »[53].

L'épisode fameux du jugement de Pâris, chanté probablement dans le cycle troyen ou d'autres œuvres poétiques[54], est ainsi rappelé avec une amertume qui en renverse la valeur d'ennoblissement pour le héros : l'insistance sur l'identité et le nombre de celles qui s'y soumettent, les « trois enfants des bienheureux » ne fait que renforcer le contraste avec la médiocrité de leur juge. Le nombre des glorieuses déesses vient rencontrer en revanche la triple forme sous laquelle est évoqué le malheur des Troyennes dans le premier vers de l'épode : la lance (*dori*), le meurtre (*phonôi*), la ruine (*lôbai*) : une étrange arithmétique de malheur se dessine dans les événements.

La fin de l'épode associe à la lamentation des Troyennes celle des femmes grecques ayant perdu leurs proches dans la guerre de Troie. Le choix de Sparte est logique ici, puisqu'il s'agit de la patrie de la deuxième criminelle, Hélène, qui a aussi fait le malheur des siens[55]. L'évocation d'une jeune fille puis d'une vieille femme en pleurs fait surgir des figures symétriques, du côté grec, aux figures éplorées de Polyxène et d'Hécube qui ont occupé la scène précédemment. Le malheur des femmes grecques est ainsi nettement mis en parallèle avec le malheur des Troyennes.

*Lien du second* stasimon *avec son contexte dans l'action dramatique*

Ce chant témoigne donc d'une nette évolution du chœur. L'amertume reste, mais l'appréhension qu'ont les captives de la guerre, leur manière d'interpréter la catastrophe, a notablement changé. D'une part cette catastrophe n'est plus vue comme

---

[53] Le raccourci, avec l'ellipse de toute la guerre, est saisissant et souligné par l'enjambement rare d'une strophe sur l'autre.

Si l'on comprend ainsi la logique du texte, il nous semble préférable de garder le texte des manuscrits au vers 643, en suivant l'exemple de Daitz (« *συμφορά τ' ἀπ' ἄλλων* »). L'adoption des émendations proposées par Wilamowitz (« *τε μετ' ἄλλων* ») ou Stinton (« *συμφορᾷ τ' ἔπ' ἄλλων* ») anticipe en fait sur la suite du chant : l'évocation du deuil des femmes grecques qui vient s'ajouter au malheur des Troyennes. Mais il s'agit de la dernière étape de l'élargissement concentrique du malheur dans le chant, et rien n'oblige à supposer qu'il soit déjà question des Grecs dans ces vers. Nous pensons donc que les « autres » ici ne renvoient pas aux Grecs, mais aux déesses : les Troyennes identifient une deuxième origine de leur malheur (toujours en lien avec Pâris). Dans un premier temps, les captives ont évoqué l'enlèvement d'Hélène. Maintenant, elles évoquent le jugement des déesses, leur malheur trouvant aussi en elles leur origine – puisqu'elles ont accepté de laisser trancher leur différent par ce vulgaire gardien de vache de Pâris. Si l'on comprend ainsi le texte, les vers 644-646 viennent expliquer cet « *allôn* » énigmatique du vers 643. La logique du mythe est bien celle-là : la querelle des dieux est comme évacuée dans le monde des hommes par le biais du jugement de Pâris.

[54] Le jugement de Pâris était raconté notamment dans les *Chants Cypriens* (voir le résumé de Proclus dans la *Chrestomathie* et *Cypria*, Bernabé fragment 5 cité par Athénée).

[55] Nous ne pensons pas qu'il faille interpréter nécessairement l'évocation de Sparte, dans ce *stasimon*, comme une adresse d'Euripide au spectateur athénien en relation avec l'actualité de la guerre du Péloponnèse ; c'est l'interprétation que propose V. Di Benedetto : « E denso di significato il fatto che nel passo sopra discusso il Coro scelga come rappresentante del mondo greco esclusivamente una donna di Sparta. In realtà, attraverso il Coro Euripide parlava agli spettatori ateniesi ; e l'evidenziazione di un comune fondamento umano tra le donne troiane e quelle di Sparta costituiva anche, implicitamente, per il pubblico ateniese, un invito a non esasperare i contrasti con Sparta. » (DI BENEDETTO 1971 p. 140).

scandaleusement absurde, comme une rupture de l'ordre du monde. Ensuite, les Troyennes expriment ici leur empathie avec les femmes grecques. Nous avons dit que, d'un point de vue argumentatif, cette empathie renforce leur dénonciation d'une disproportion entre les causes et les conséquences de la guerre. Mais la signification de ce passage, dans le contexte de la représentation, va au-delà de cette utilité argumentative. L'attitude des Troyennes correspond précisément à ce qui vient de se produire dans le second épisode, au bouleversement produit par la mort héroïque de Polyxène : le chant se fait l'écho de la réconciliation, si précaire soit-elle, des Grecs et des Troyennes dans l'hommage qui lui est rendu unanimement.

Frappés par le courage de la jeune fille, les Grecs sont prêts à l'honorer et montrent une certaine sollicitude envers les autres captives, et en particulier Hécube. On le voit déjà à la déférence dont fait preuve Talthybios envers la vieille femme[56]. Mais un changement a lieu également chez Hécube après le récit du sacrifice de sa fille. Fière de la noblesse dont Polyxène a fait preuve, elle se redresse et prend en main la situation, sans témoigner de colère à l'égard des Grecs. La modification temporaire du rapport entre maîtres et captives à l'occasion des honneurs rendus à Polyxène est frappante : Talthybios a été envoyé consulter Hécube sur les dispositions à prendre pour s'occuper du corps, et celle-ci finit par donner ses ordres au héraut, et à travers lui à toute l'armée grecque. Le changement du chœur dans ce chant correspond à cette nouvelle situation, à cette étrange réconciliation qui se noue autour du cadavre de Polyxène. L'horreur pour leur vie en Grèce, terre ennemie, qui s'exprimait dans le premier *stasimon*, laisse place à l'expression d'une solidarité entre femmes troyennes et grecques – puisque les deux peuples sont reconnus comme les victimes du crime d'Hélène et de Pâris. Il faut noter en particulier combien l'épode du chant rappelle les propos qui pouvaient paraître assez brusques d'Ulysse à Hécube dans le premier épisode :

Εἰ δ᾽ οἰκτρὰ πάσχειν φῄς, τάδ᾽ ἀντάκουέ μου 321
εἰσὶν παρ᾽ ἡμῖν οὐδὲν ἧσσον ἄθλιαι
γραῖαι γυναῖκες ἠδὲ πρεσβῦται σέθεν,
νύμφαι τ᾽ ἀρίστων νυμφίων τητώμεναι,
ὧν ἥδε κεύθει σώματ᾽ Ἰδαία κόνις. 325
**Τόλμα** τάδ᾽·(…)

Si tu dis subir un sort pitoyable, écoute ma réponse : 321
Il y en a chez nous de non moins affligés que toi,
des vieilles femmes et des vieillards,
et de jeunes épouses amputées de leurs vaillants époux,
dont cette poussière de l'Ida cache les corps. 325
**Supporte** cela : (…)

[56] Cf. par exemple v. 499-500 ou v. 580-582. Agamemnon montrera également une certaine révérence envers la reine dans l'épisode suivant : il vient ainsi la chercher lui-même, s'enquérir de ce qui la retient loin de Polyxène (cf. v. 731-732).

Ces propos ont souvent été considérés comme la preuve de la froideur d'Ulysse, de sa cruauté et de son insensibilité devant le chagrin bien compréhensible d'une mère. Ulysse rabroue en effet Hécube par ces mots, mais c'est avec la volonté de la raisonner. Comme dans toute cette scène, la brusquerie d'Ulysse dans ses paroles est calculée pour obliger Hécube à accepter le départ de sa fille, et pour ne pas devoir la brutaliser. Dans sa réponse à Hécube, Ulysse cherche à raisonner la vieille femme, à l'empêcher de n'écouter que son chagrin : elle doit comprendre, si triste que cela soit, que les Grecs doivent honorer leurs morts et ne peuvent, au nom de ce principe, refuser à Achille le *geras* qu'il a demandé. Opposer au chagrin d'Hécube le chagrin des femmes grecques pour les hommes qu'elles ont perdus est logique de la part d'Ulysse, étant donnée la signification du sacrifice pour les Grecs : céder devant le chagrin d'Hécube reviendrait à refuser d'honorer les morts que pleurent les femmes grecques. Le propos d'Ulysse peut paraître brutal – et il l'est sans doute pour Hécube –, mais il est loin d'être absurde ou cruel, il s'agit du point de vue des Grecs d'une argumentation raisonnable[57].

Ulysse exhortait Hécube à ne pas voir en lui un ennemi, malgré sa mission, et elle ne pouvait s'y résoudre. Pourtant, après le sacrifice de Polyxène, tel est bien ce qui se passe : l'antagonisme radical provoqué par la guerre et le deuil s'estompe pour permettre la coopération des Grecs et des Troyens dans les honneurs rendus à Polyxène. Le chagrin de sa mort est partagé par tous : Talthybios pleure en la racontant, et dit qu'il a déjà pleuré en admirant le courage de la jeune fille. Les Troyennes suivent dans le second *stasimon* ce mouvement de réconciliation entre vainqueurs et vaincus, mais en élargissant le deuil commun à tous les morts de la guerre.

Enfin – un point qui a déjà été souligné à de nombreuses reprises[58] – l'image pathétique qui clôt ce *stasimon*, celle de la vielle femme grecque pleurant et se déchirant les joues, anticipe peut-être sur l'épisode suivant : elle annoncerait le tableau qu'offrira Hécube à genoux devant le corps de son fils. Mais il faut bien le remarquer : Polydore

---

[57] Une telle argumentation, qui face à un excès de chagrin entreprend de le relativiser par rapport à d'autres deuils, est en fait commune. Elle devait paraître parfaitement raisonnable à un public grec. L'argumentation d'Ulysse face à Hécube (de l'homme raisonnable face à la femme qui risque d'aller trop loin en se laissant emporter par son chagrin), rappelle ainsi les propos réprobateurs que Télémaque adresse à sa mère dans le chant I de l'*Odyssée*. Le jeune homme, qui entreprend de s'affirmer dans sa maison, rabroue sa mère dans des termes assez proches (cf. *Od.* I 353-355 – il lui enjoint avec le même argument de « *supporter* » le chant de l'aède, après qu'elle est descendue demander à Phémios de ne plus chanter rien qui touche à Ulysse) :

σοί δ' **ἐπιτολμάτω** κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν· 353
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο. 355

Pour toi, que ton cœur et ton âme supportent d'écouter : 353
aussi bien, Ulysse n'est pas seul qui à avoir perdu le jour du retour
à Troie, beaucoup d'autres mortels encore y ont péri. 355

[58] Cf. par exemple GREGORY 1999 p. 123 : « the culminating image of a mother mourning her lost children establishes a link with both the preceding and following episode (Halleran 1985, 59) ».

n'est justement pas une victime de la guerre de Troie, sinon de manière très indirecte. Sa mort est liée à la destruction de la ville parce que celle-ci a délié les mains de Polymestor, qui a cru pouvoir agir en toute impunité. Mais la raison de sa mort a un tout autre motif que le crime de Pâris : la cupidité de Polymestor, c'est-à-dire un autre crime contre l'hospitalité. La mort de Polyxène est finalement accueillie par Hécube avec résignation, celle de Polydore demandera vengeance.

*Conclusion sur le second* stasimon

Dans ce second *stasimon*, Euripide passe de nouveau pour exprimer la lamentation des captives par un effet de contre-emploi d'autres formes poétiques, qui leur permet de faire entendre leur amertume. Celle-ci résonne dans le rejet ironique de la célébration connotée par certains codes conventionnels de la narration mythologique. Dans le même temps, la reconnaissance par les Troyennes d'un caractère de nécessité dans les événements de la guerre de Troie témoigne du nouveau regard qu'elles jettent sur leur malheur, regard plus distancié qui leur permet d'envisager aussi le chagrin des femmes grecques.

Ce chant s'intègre ainsi à la dynamique de renversement des alliances qui est au cœur de l'action dramatique d'*Hécube* : une curieuse alliance va s'établir entre Grecs et Troyennes tandis que Polymestor, allié officiel des uns, officieux des autres, va les voir se retourner contre lui à cause de son crime impie. Comme le dira le chœur un peu plus tard, en voyant Hécube supplier Agamemnon de lui venir en aide :

Δεινόν γε, θνητοῖς ὡς ἅπαντα συμπίτνει, 846
καὶ τὰς ἀνάγκας οἱ νόμοι διώρισαν,
φίλους τιθέντες τούς γε πολεμιωτάτους
ἐχθρούς τε τοὺς πρὶν εὐμενεῖς ποιούμενοι.

Terrible, comme tout ensemble s'abat sur les mortels, 846
et comme les lois départagent les nécessités,
rendant amis les pires ennemis
et ennemis ceux qui jadis étaient bienveillants.

### 3. *HECUBE*, TROISIEME *STASIMON* (V. 905-952)

Le troisième épisode d'Hécube est riche en événements : après avoir reconnu le cadavre de Polydore et compris la trahison de Polymestor, Hécube se tourne vers Agamemnon, venu la trouver pour s'enquérir de ce qui la retient loin de sa fille, et le supplie de l'aider à se venger. Devant sa réticence à punir lui-même le coupable (en raison de son statut d'allié des Grecs), Hécube affirme sa résolution de se venger seule et lui demande simplement de ne pas contrarier ses projets, sans en révéler la teneur. Agamemnon lui accorde cette faveur et Hécube envoie alors sa servante chercher Polymestor puis l'attend sur la scène. Le chœur chante le troisième *stasimon* pendant le laps de temps nécessaire à l'ambassade de la servante et au voyage de Polymestor jusqu'au camp grec.

Il s'agit du *stasimon* le plus long de la pièce, un chant en grande partie narratif où le chœur considère de nouveau son propre malheur, mais cette fois-ci en racontant le moment précis de la catastrophe, le sac de la ville – et en particulier le moment de l'attaque des Achéens. Il s'agit donc d'un chant para-épique, dont le mètre même (avec de nombreux passages en mètre dactylique ou dactylo-épitritique) rappelle l'épopée. Toute la question est de savoir pourquoi ce récit de la prise de Troie intervient ici, de définir quelle nouvelle étape il marque dans l'évolution du chœur au fil de la pièce, et quel rapport ce chant sur Troie entretient avec l'action en cours.

Les captives ne racontent pas les combats eux-mêmes. Elles s'attardent principalement, au cœur du chant, sur le moment qui a précédé immédiatement l'attaque. Euripide l'imagine sous la forme d'une scène domestique, la scène des retrouvailles entre les époux après la fin des réjouissances collectives. C'est ce moment-là, finement défini et décrit à travers des détails très précis, que les Troyennes s'attachent à faire revivre dans leur chant avant de raconter le cri d'assaut des guerriers embusqués, leur fuite éperdue, et la conséquence de leur capture : le départ pour l'exil. C'est sur la construction narrative du chant, et notamment le choix d'insister sur ce moment tout particulier de la fausse paix à Troie dans un cadre domestique, que nous nous interrogerons ici[59]. Il conviendra dans le même temps de mettre en lumière le nouveau rapport que les Troyennes établissent ici entre leur chant et le chant conventionnel de l'épopée.

---

[59] J. Mossman en propose une interprétation, suggérant une pertinence thématique entre la teneur de l'intrigue d'*Hécube* et cette scène domestique : « the poet shows us the quiet peaceful private moment before the final destruction ; an appropriate choice in a play deeply concerned with the family and its destruction in war » (MOSSMAN 1995 p. 89) ; mais cette hypothèse ne nous paraît pas suffisante pour rendre compte de toute la signification de ce choix narratif.

| | | |
|---|---|---|
| *st. 1* | | *st. 1* |
| Σὺ μέν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς, | 905 | Toi, ô ma patrie d'Ilion, au nombre |
| τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξῃ· | | des cités inviolées on ne te comptera plus, |
| τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει | | telle est la nuée de Grecs qui t'entoure et te cache, |
| δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν. | | par leurs lances, oui par leurs lances ravagée. |
| ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι | | On a rasé ta couronne |
| πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου | 910 | de remparts, tu as pris, pour ton plus grand |
| κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι· | | malheur et pour ta honte, la couleur de la suie : |
| τάλαιν', οὐκέτι σ' ἐμβατεύσω. | 912/3 | Malheureuse ! je ne foulerai plus ton sol. |
| *ant. 1* | | *ant. 1* |
| Μεσονύκτιος ὠλλύμαν, | | En pleine nuit je fus perdue, |
| ἧμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις | 915 | alors qu'au retour du repas, un doux sommeil |
| σκίδναται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν | | s'épandait sur les yeux, et qu'au sortir des chants |
| θυσίαν καταπαύσας | | et des danses du sacrifice terminé, |
| πόσις ἐν θαλάμοις ἔκειτο, | | mon époux dans la chambre nuptiale était |
| ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ, | | étendu, l'épée au clou, |
| ναύταν οὐκέθ' ὁρῶν ὅμιλον | 920 | sans plus voir la troupe des marins |
| Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα. | 921/2 | fouler le sol de Troie, |
| | | cité d'Ilion. |
| *st. 2* | | *st. 2* |
| Ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις | | Moi, j'arrangeais mes boucles |
| μίτραισιν ἐρρυθμιζόμαν | | dans un bandeau noué bien haut, |
| χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ- | 925a | en contemplant l'éclat |
| σουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς, | 925b | sans fin d'un miroir d'or, |
| ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν. | | prête à tomber sur mon lit. |
| Ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν· | | Quand une clameur monta dans la ville : |
| κέλευμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροί- | | l'ordre qui résonnait par la ville de Troie, |
| ας τόδ'· Ὦ | | le voici : |
| παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν | 930 | « Enfants des Grecs, quand, mais quand donc, |
| Ἰλιάδα σκοπιὰν | | ayant dévasté la citadelle de Troie, |
| πέρσαντες ἥξετ' οἴκους; | | rejoindrez-vous vos foyers ? » |
| *ant. 2* | | *ant. 2* |
| Λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος | | Je quittai mon lit bien-aimé, vêtue |
| λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα, | | d'une simple tunique, comme une fille dorienne, |
| σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ | 935a | et je suppliai sans la fléchir |
| ἤνυσ' Ἄρτεμιν ἁ τλάμων· | 935b | Artémis la redoutable, ah, malheureuse ! |
| ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν | | Et l'on m'entraîne, après que j'ai vu mort l'époux |
| τὸν ἐμὸν ἅλιον ἐπὶ πέλαγος, | | qui était le mien, sur l'océan marin, |
| πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ | | et je regarde ma ville en m'éloignant, lorsque |
| νόστιμον | | le navire du retour |
| ναῦς ἐκίνησεν πόδα καί μ' ἀπὸ γᾶς | 940 | s'ébranla et me coupa |
| ὥρισεν Ἰλιάδος· | | de la terre d'Ilion… |
| τάλαιν' ἀπεῖπον ἄλγει, | | Malheureuse ! je fus terrassée de chagrin, |

| | | |
|---|---|---|
| *ép.* | | *ép.* |
| τὰν τοῖν Διοσκούροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰ- | | la sœur des Dioscures, Hélène, |
| δαῖόν τε βούταν | | et le bouvier de l'Ida, |
| αἰνόπαριν κατάρᾳ | 945 | Pâris de malheur, |
| διδοῦσ', ἐπεί με γᾶς ἐκ | | je les ai maudits, puisqu'il m'a perdue, |
| πατρῴας ἀπώλεσεν | | arrachée à la terre de mes pères, |
| ἐξῴκισέν τ' οἴκων γάμος οὐ γάμος ἀλλ' | | et privée de mon foyer, ce mariage, qui n'était pas |
| ἀλάστορός τις οἰζύς | | mariage, mais fléau d'un démon vengeur : |
| ἂν μήτε πέλαγος ἅλιον ἀπαγάγοι πάλιν, | 950 | celle-là, que l'océan marin ne l'emmène pas de |
| μήτε πα- | | nouveau, et qu'elle n'atteigne pas |
| τρῷον ἵκοιτ' ἐς οἶκον. | | la maison de ses pères. |

**929** ***κέλευσμα*** codd. : *–ευμα* Prinz, Dindorf ‖ **932** *οἴκους* Triclinius, King : *ἐς οἴκους* codd. [sed cf. 952]

*La force de l'*anangkê*, et la nécessité de la prise de Troie : la destruction de la ville vue comme destruction des couples troyens*

Ce chant est composé de deux couples strophiques suivis d'une épode. Chaque strophe correspond à une étape dans le récit des Troyennes, et tout au long du chant la narration est fortement dramatisée, par plusieurs moyens : le jeu des temps, l'insistance sur des détails concrets propres à rendre la scène plus frappante pour l'imagination, le recours au discours direct pour rendre le cri de guerre des Achéens, les effets de rythme qui soulignent la différence entre la parenthèse de paix trompeuse et la panique qui suit l'assaut contre la ville au cœur de la nuit.

Le chant s'ouvre par une adresse plaintive à Ilion ; l'image de Troie ravagée par les Grecs est décrite en termes frappants dans la première strophe. La ville est humanisée, d'abord par l'apostrophe des Troyennes (« *ô patris Ilias* », puis par l'utilisation de la deuxième personne, les pronoms « *su* », « *se* », et la nouvelle adresse : « *talaina* »), ensuite par l'assimilation de ses remparts avec une couronne, et par l'image de la suie qui la recouvre et la souille (comme une femme se couvrant le visage de cendres). Dans cette première strophe, les Troyennes prennent acte, dans leur lamentation, de l'irrévocabilité de leur malheur. La ville est détruite, défigurée, et l'avenir intégrera désormais cette destruction. Les Troyennes ne fouleront plus jamais le sol troyen : cette constatation ouvre logiquement sur le récit qui va suivre, puisqu'il retrace les étapes de cette séparation définitive. Les Troyennes vont raconter leurs derniers moments dans la ville, puis leur fuite affolée dans la nuit et enfin leur exil à bord des navires achéens.

Mais le changement radical apporté par la ruine de Troie, c'est aussi la fin d'un certain discours sur la ville, qui va désormais céder la place à un autre discours, complètement nouveau (v. 905-906). Le mythe de Troie a définitivement changé, et les Troyennes se livrent ici, dans la fiction théâtrale, à une première énonciation du nouveau

mythe de Troie, c'est-à-dire au tout premier récit de l'Ilioupersis[60]. Or la manière dont est orchestré le récit des Troyennes ne vise pas uniquement à le rendre plus poignant. Elle sous-entend également une nouvelle compréhension de la prise de la ville : celle-ci est vue comme un châtiment dont la forme répond exactement au crime initial, à l'enlèvement d'Hélène. Le caractère de nécessité de la chute de Troie est ici suggéré dans la lecture de l'attaque achéenne comme une forme de *contrapasso* relativement au crime de Pâris.

La première antistrophe et la deuxième strophe contiennent l'évocation par les Troyennes, centrale dans le chant, de ce moment de paix trompeuse qu'elles ont connues avant l'attaque – alors que les Troyens, dupés par l'ennemi, pensaient que les Achéens avaient pris la mer, et que la guerre était terminée. Ce moment est évoqué en deux temps : le récit des captives donne d'abord l'image de l'époux, étendu sur le lit nuptial et sombrant dans le sommeil au sortir des chants et des danses des réjouissances collectives (première antistrophe). Dans un second temps, les captives se représentent elles-mêmes en train d'arranger leurs cheveux pour la nuit, juste avant de rejoindre leur époux. La scène est dépeinte de manière à immerger l'auditeur dans ce moment où le temps, apaisé, est comme suspendu : les verbes sont à l'imparfait (« *ekeito* », « *erruthmizoman* »), mais on a un effet d'hypotypose avec l'emploi des participes au présent (« *orôn* », « *leussous'* ») qui semblent figer l'image dans une durée indéterminée, actualisée sous les yeux du spectateur. Les détails concrets de la lame pendue au clou (v 920), et de la scène de coiffure (se relever les cheveux dans un bandeau avant la nuit, v. 923-4), rendent la scène plus vivante et offrent à l'imagination un tableau clair de ce cadre domestique. Ces détails incarnent le sentiment de la paix retrouvée en l'associant au calme, au sommeil, et à un ordre rétabli, un ordonnancement (des objets, des cheveux) qui s'oppose à l'anxiété et à la confusion de la bataille : les armes sont rangées, et les Troyennes peuvent se livrer à ce petit rituel de coquetterie qu'est l'arrangement de leurs cheveux avant d'aller se coucher.

L'évocation de ce moment où les Troyens se mettent au lit, pour ce qu'ils croient être leur première nuit de paix depuis dix ans, a évidemment une résonance ironique au regard de ce qui se prépare : leur aveuglement est mis en valeur par l'évocation du « doux sommeil » qui s'épand sur leurs fronts, et le détail de l'épée au clou vient souligner, comme un détail de leur abandon, le relâchement de leur vigilance qui sera fatal à la ville. Cette idée est explicitée dans l'apposition qui conclut ironiquement la première antistrophe – et fait d'ailleurs écho à la fin de la première strophe (avec le retour du même verbe *embainô*). Les hommes troyens s'apprêtent à dormir, « ne voyant plus leur ennemi marcher dans Ilion » (« *ouketh' orôn omilon Troian Iliad' embebôta* »v 921-2) : la tournure possède en grec la même ambiguïté qu'en français : on peut comprendre que les Troyens « ne voient plus désormais les Grecs qui foulaient la

[60] Le terme « Ilioupersis » signifie littéralement « la destruction d'Ilion », la prise de Troie. Un des poèmes qui constituent le cycle épique troyen a pour titre l'*Ilioupersis.* L'absence d'italique indique que nous renvoyons à l'événement mythique, au sujet de ce poème, et non à ce poème lui-même.

terre troyenne », ou que les Troyens « ne voient plus les Grecs qui <*pourtant*> ont déjà pris pied sur le sol d'Ilion ».

Le détail du miroir d'or grâce auquel les Troyennes ajustent leur parure n'est pas non plus anodin : le miroir est souvent, dans l'imaginaire grec, lié à l'idée d'illusion et une telle connotation peut ici lui être associée[61]. En regardant dans leur beau miroir, les Troyennes croient voir derrière elles ce qui est en réalité encore à venir. Le miroir referme la vue sur l'intimité calme de la chambre, et la perspective immédiate du sommeil, alors qu'à l'extérieur la menace fatale est déjà là. C'est alors que retentit le cri des Achéens qui sortent de leur cachette. Ce cri, rapporté au discours direct par le chœur, vient soudainement briser le rythme apaisé de la narration. La deuxième antistrophe décrit la fuite éperdue des Troyennes hors de leur chambre, leurs supplications restées sans effet à Artémis et leur arrachement à la ville après avoir vu le cadavre de leur époux.

Avant de revenir sur cette description, il convient d'insister sur un dernier point au sujet du récit précédent, celui de la paix à Troie, un point qui trouve sa confirmation dans ce passage. Le moment délimité par le récit des Troyennes est extrêmement précis. Ce ne sont pas les réjouissances collectives qui sont interrompues par le cri des Achéens : celles-ci sont terminées. Ce n'est pas non plus le sommeil profond des Troyens. C'est ce moment où les Troyennes sont *sur le point* de rejoindre leur époux dans le lit conjugal. Mais dans sa forme, la narration insiste bien sur le fait qu'*ils ne sont pas encore ensemble*, elle les envisage séparément : c'est de l'époux qu'il est question dans la première antistrophe, et puis de l'épouse (« *egô de* »), à part, dans la deuxième strophe. Autrement dit, le moment que vient interrompre le cri de guerre des Achéens dans le récit du chœur est le moment précis de la réunion entre les époux dans la paix. Il est imminent : l'époux déjà couché, l'épouse sur le point de le rejoindre : se coiffant « pour tomber allongée sur la couche » : et c'est ce moment-là qui est rendu impossible par le cri des Achéens.

Cette manière de représenter le moment de l'attaque est significative : les Troyennes évoquent ce moment où, pour elles-mêmes et leurs époux, ce qui va réellement se produire, l'attaque grecque, est de l'ordre de l'impossible. Les Grecs ne sont plus à Troie. Mais le récit met en évidence *a contrario* la nécessité de l'attaque achéenne, qui vient interrompre *le* moment rendu impossible par le crime de Pâris : la réunion des époux troyens dans la paix retrouvée. Le caractère nécessaire de l'attaque, du point de vue de la justice, sa dimension de *contrapasso* apparaît dans cette configuration du récit des Troyennes : les Troyens n'ont pas le droit de goûter une nuit de paix dans leur lit conjugal. Le cri des Achéens souligne également le caractère de nécessité de leur attaque contre Troie. Les Troyens ont cru que les Grecs pourraient rentrer chez eux sans avoir détruit Troie : or leur cri d'assaut est un encouragement à détruire enfin Troie puisque c'est pour eux la condition *sine qua non* à leur retour.

---

[61] Cf. F. Frontisi-Ducroux, J.P. Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, 1997.

Le début de la deuxième antistrophe vient confirmer cette idée de la nécessaire séparation des époux troyens : les Troyennes se décrivent comme « quittant leur lit bien-aimé » (« *philia* » employé ici dans son sens épique insiste sur le sentiment d'appartenance : il s'agit du lit du mariage légitime). Pourtant, le cri des Grecs semblait avoir retenti avant même qu'elles ne se couchent aux côtés de leur époux. La réunion des deux époux est ainsi prise dans une ellipse qui accentue son impossibilité. En même temps, l'image des Troyennes quittant leur lit pour prendre la fuite renforce le caractère symbolique des circonstances de l'attaque des Grecs : son résultat est toujours de séparer les époux troyens, d'abord en empêchant leur réunion imminente, ensuite en arrachant définitivement l'épouse au lit de son mari – peu importe la contradiction.

La fuite paniquée des Troyennes est ensuite décrite dans des termes qui confirment la logique sous-jacente de *contrapasso* dans la prise de Troie. Les Troyennes se décrivent courant en simple tunique « comme une jeune fille dorienne » (v. 934)[62]. L'élément qui justifie la comparaison dans le texte est le terme de « *monopeplos* », « vêtue d'un simple voile », en référence à la vêture légère qui était effectivement celle des jeunes filles spartiates. Mais dans le contexte, cette comparaison se charge d'un tout autre sens, car la « jeune fille spartiate » ne peut manquer d'évoquer Hélène[63]. Les épouses troyennes quittent donc leur lit conjugal, au milieu de la nuit, alarmées par le cri des Grecs, exactement comme Hélène a déserté le lit conjugal pour s'enfuir avec Pâris. Le récit de la prise de Troie en fait une anamorphose de l'enlèvement qui en est l'origine. Le châtiment semble désigner par sa forme même le crime qu'il doit punir.

Un autre détail du texte suggère peut-être l'inéluctabilité du malheur des Troyennes en tant qu'avènement de la justice : elles disent avoir, dans leur fuite, supplié Artémis – mais en vain. Or, le nom de la déesse est qualifié ici par l'épithète « *semnan* » (v. 935), qui signifie « la vénérable » mais qui a peut-être aussi dans ce passage des connotations

---

[62] Sur les connotations rattachées au costume dorien dans la tragédie grecque, cf BATTEZZATO 1999. L'auteur commente en particulier ce passage de l'*Hécube* aux pages 361-362. Il déduit de ce passage que les captives du chœur devaient porter, sur scène, cette même tenue qui était la leur lorsque les Grecs les ont capturées : « It is probable that the chorus is wearing on stage the « Dorian » dress it describes. The women were forcibly taken from Troy at the time of the attack (937ff.), put on a boat and taken to the Chersonese, where they have been for the past three days (32-34). They were definitely not allowed time to change clothes, and even without the mention of the "single-mantle" dress we would have assumed that their costume was such as to show their condition as captives. The "scandalous" Dorian attire would have made them look more pitiable. » (*op. cit.* p. 361). Je ne suis pas convaincue que le costume des captives du chœur, dans *Hécube*, soit forcément cette simple tunique qui rappelle le « costume dorien ». D'une part, l'effet sur des choreutes masculins de cette tenue un peu trop « sexy » pourrait être dans la réalité plus comique que pathétique. Ensuite, dans le contexte de la pièce, il n'est pas exclu contrairement à ce qu'écrit L. Battezzato que les Troyennes du chœur aient pu changer de vêtements depuis l'attaque. Ces femmes sont assignées à des guerriers qui en font leurs esclaves et concubines. Elles ont néanmoins une certaine liberté de mouvement à l'intérieur du camp grec (cf. les premiers vers de la *parodos* v. 98-100) et elles peuvent avoir accès à certains des biens de leurs maîtres (ainsi Hécube demande-t-elle aux captives de tenter de se procurer dans les dépouilles de Troie de leurs nouveaux maîtres, cf. v. 615-618).

[63] Je m'accorde ici avec l'interprétation de L. Coo qui voit dans ce vers une référence à Hélène (cf. COO 2006 p. 121 et note 70 p. 128).

plus sombres et plus précises puisque l'adjectif est aussi employé comme surnom des Erinyes, les inflexibles déesses du châtiment, les *Semnai*.

La séparation de l'épouse avec l'époux intervient dans une troisième et dernière image, déjà rendue topique par l'épopée : celle de la femme que les vainqueurs viennent arracher au cadavre de son époux pour l'emmener vers une vie de servitude en terre étrangère. C'est la célèbre vision qui fait trembler Hector au chant VI, quand il évoque la pire de ses craintes devant Andromaque – et elle ne manquera pas de se réaliser. Et c'est aussi l'image employée dans la comparaison qui décrit la détresse d'Ulysse écoutant Démodocos au chant VIII de l'*Odyssée*[64]. Utiliser l'image de l'enlèvement des femmes comme métonymie pour la prise d'une cité ennemie est un trope commun. Mais dans le cas de Troie, cette métonymie a une connotation particulière : celle de la justice ou de vengeance. La conception de l'enlèvement des Troyennes comme une réponse à l'enlèvement d'Hélène est déjà clairement inscrite dans l'*Iliade*[65]. Or c'est bien ce sens de leur enlèvement par les Grecs que les Troyennes mettent ici en lumière, comme en témoigne l'épithète accolée au bateau de l'exil aux v. 939-940 : « *nostimon naus* », le « bateau du retour ». Il s'agit bien sûr du bateau qui ramènera chez elle Hélène, et les Grecs. Le désigner ainsi accentue donc la symétrie entre les deux enlèvements, tous deux suivis d'une traversée de l'Egée : la première, celle d'Hélène avec Pâris, la seconde, celle du retour des Grecs avec leur butin de captives.

L'image d'Hélène est ainsi suggérée par toute la deuxième antistrophe ; c'est ce qui explique la malédiction que les Troyennes lui adressent, ainsi qu'à Pâris, dans l'épode du chant. Leur invective est d'autant plus pathétique qu'elle confond deux moments : celui où elles l'ont énoncée pour la première fois, en voyant la ville s'éloigner depuis le pont du navire, au départ de Troie, et le moment présent, où elles l'énoncent une deuxième fois en la rapportant au style indirect libre (cf. v 950-952).

Ce chant contient donc un récit du sac de Troie qui répond à une construction élaborée. Le choix du moment sur lequel les Troyennes focalisent leur récit sert à mettre en lumière la reconnaissance d'une logique du châtiment dans la prise de la ville. Leur malheur correspond à une logique du retour qui apparaît clairement dans le récit : retour concret, géographique des Grecs, qui passe inéluctablement par la prise de la ville – sans laquelle ce retour, pour eux, est impossible ; et retour au moins métaphorique du crime sur la communauté du coupable.

---

[64] Cf. *Od.* VIII 523-531, passage que nous avons cité p. 67.

[65] Cf. par exemple, du côté des Grecs, les exhortations de Nestor aux guerriers rassemblés (*Il.* II 354-356) :

Τῷ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκον δὲ νέεσθαι
πρίν τινα πὰρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι, 355
τίσασθαι δ᾽ Ἑλένης ὁρμήματά τε στοναχάς τε ·

Que chacun dès lors n'ait point tant de hâte à rentrer chez lui.
Qu'il attende d'avoir dormi avec la femme d'un Troyen, 355
et d'avoir ainsi vengé les sursauts de révolte et les sanglots d'Hélène.

La structure même du chant, si l'on considère les principaux éléments du récit, donne une image de clôture et d'achèvement. C'est une structure en chiasme : évocation d'abord de la ville (strophe 1) puis de l'époux (antistrophe 1) et ensuite – dans la scène de l'enlèvement des Troyennes, dans l'antistrophe 2 – évocation de l'époux (v. 936-7) puis de la ville (v. 938-41). La seule chose que les Troyennes souhaitent, à ce point de leur histoire, est que la criminelle Hélène ne profite pas du retour des vainqueurs, et n'ait pas la joie de revoir sa patrie, quand elles-mêmes ont quitté la leur pour toujours (fin de l'épode).

*Signification du troisième* stasimon *dans la dynamique générale de l'évolution du chœur et relativement à son contexte d'intervention*

Les Troyennes semblent donc ici appréhender la catastrophe troyenne d'une manière encore différente par rapport au premier et au second *stasimon*, selon une progression à l'échelle de toute la pièce. Le ton reste celui de la lamentation, et l'amertume n'est pas absente de la voix du chœur. L'ironie avec laquelle elles dépeignent leur insouciance à l'heure du sac est emplie d'amertume, de même que leur manière de se comparer à une sorte d'Hélène dans leur fuite. Mais les captives sont elles-mêmes, cette fois, l'objet de leur ironie, et non la justice des dieux ou la victoire des Grecs. En même temps, leur sentiment de la nécessité du malheur troyen s'affirme et se précise par rapport au chant précédent. Alors que celui-ci criait la disproportion entre le crime et la punition, ce nouveau *stasimon* suggère une étroite correspondance entre l'un et l'autre. Une forme de justice dans la prise de la ville est ainsi clairement reconnue par les Troyennes, et plus seulement une forme de causalité ; et cela est d'une importance cruciale dans le contexte d'intervention de ce chant. C'est parce que les Troyennes lisent dans leur propre histoire la possibilité de la vengeance et du châtiment que la vengeance d'Hécube (qui attend à ce moment-là Polymestor) devient possible. La reconnaissance d'une justice à l'œuvre dans les événements troyens, si cruelle soit-elle, détermine la possibilité pour Hécube d'agir, dans un monde où les coupables sont punis, où leur punition est nécessaire.

Contrairement à ce qui se passait dans les chants précédents, on ne peut pas en revanche parler à propos de ce *stasimon* de parodie du discours épique, ou d'ironie dans l'énonciation lyrique. L'ironie est dans le regard que les Troyennes jettent *a posteriori* sur les événements, mais leur propos n'est pas ironique ; la modification que l'énonciation fait ici subir à la forme épique, qui est reconnaissable dans le chant, ne consiste pas dans un décalage marqué au point de renverser la valeur de l'énoncé parodié. Les Troyennes ici chantent une épopée pathétique lorsqu'elle s'exprime par leurs voix. Elles adhèrent aussi, bien tristement, à une logique qui fait partie des codes culturels conventionnels du chant épique : la reconnaissance dans les événements narrés d'une nécessité liée à la volonté divine. En se faisant les chantres de leur propre catastrophe, elles assument aux côtés d'Hécube une nouvelle position qui va faire d'elles des justicières, *parce qu'elles se reconnaissent elles-mêmes comme les victimes d'un juste châtiment.*

L'un ne pourrait pas aller sans l'autre, pour une bonne raison : c'est que Pâris et Polymestor sont coupables du même crime (ils ont trahi le lien de confiance, sacré, avec leur hôte). Par conséquent, il ne serait guère logique que les Troyennes nient la justice de la punition de Pâris, et prétendent se faire justice contre Polymestor. C'est au contraire de la reconnaissance de la justice de leur propre malheur qu'elles vont tirer la force de porter la justice contre celui qui en a profité pour leur causer du mal, injustement.

Mais le parallèle va plus loin : la vengeance d'Hécube, pour punir un crime similaire à celui de Pâris, va prendre une forme similaire au sac de Troie. Rien de moins, et cela fait partie de la manière dont Euripide a cherché à grandir cette vengeance extraordinaire et improbable – qu'il a inventée de toutes pièces – pour en faire un comble d'héroïsme. La vengeance d'Hécube a trois grands paradigmes dans la pièce. Deux d'entre eux sont convoqués dans d'autres passages du texte sur lesquels nous reviendrons : il s'agit de la vengeance de Clytemnestre contre Agamemnon, et de la vengeance d'Ulysse contre Polyphème[66]. Le troisième est le sac de Troie, et c'est à partir du récit du chœur dans ce troisième *stasimon*, juste avant la vengeance, qu'il est mobilisé par Euripide comme préfiguration de la forme que va prendre la vengeance d'Hécube. On objectera que le spectateur ne connaît pas encore le plan de la reine, et que donc le spectateur ne peut guère faire le rapprochement pour le moment. C'est exact. Mais il importe peu qu'il fasse même ce rapprochement consciemment *a posteriori*. L'important est que le piège d'Hécube va effectivement ressembler au sac de Troie par certains traits qui sont très clairement rappelés dans ce chœur, et que si le spectateur le ressent (même inconsciemment) à partir du rappel des événements de Troie qui aura précédé la scène de la vengeance, l'effet sera celui d'un grandissement épique de la vengeance contre Polymestor. C'est exactement le même but que poursuit Euripide à travers la mobilisation des paradigmes de Clytemnestre et d'Ulysse : égaler sa vengeance d'Hécube à des épisodes mythiques célèbres de vengeance, grandir cette anecdote qu'il a inventée pour sa pièce jusqu'à en faire l'égal des exploits les plus surprenants de la chronique troyenne : la mort d'Agamemnon, l'aveuglement de Polyphème, la prise de Troie.

Quelles sont ces circonstances du sac de Troie qui, rappelées ici avec insistance par le chœur, établissent une analogie avec le plan fomenté par Hécube pour se venger de son traître ? C'est surtout l'effet de surprise, déterminant dans le piège des Grecs et qui jouera de même un rôle-clé dans l'accomplissement de la vengeance d'Hécube. Polymestor sera attaqué alors qu'il a relâché sa vigilance : comme les Troyens il se croira en sûreté entouré d'amis. Comme les Troyens, il sera attaqué brusquement et sans préavis. Comme les Troyens, il aura abandonné ses armes dans l'illusion d'une fausse sécurité. Le récit que fera Polymestor de l'attaque surprise des Troyennes, devant Agamemnon, mettra en évidence ces circonstances de manière suffisamment appuyée pour que le rapprochement puisse se faire implicitement avec le récit du sac de Troie

[66] Cf. *intra* chapitre VI.

dans ce *stasimon*. Ainsi, les Troyennes ont appris en reconsidérant leur malheur qu'il y avait une justice et que leur malheur était une forme de châtiment correspondant à leur faute. Elles en ont aussi tiré une leçon plus concrète (comment vaincre un ennemi difficile à battre par la seule force), qui leur permet de mener à bien leur entreprise.

Ce troisième *stasimon* est ainsi intimement lié à la vengeance d'Hécube, et au spectacle qu'Euripide a voulu donner de cette vengeance qu'il a imaginée. Dans la fiction tragique, le chœur énonce ici la première épopée de Troie, mythe naissant suite à la ruine de la ville. La narration para-épique de ce chant est déformée par son énonciation, si bien que le *stasimon* reste fondamentalement un chant de lamentation sur le destin de la ville. Cette épopée déformée, qui formule le *goos* dans le chant tragique, est capitale pour ce qui va suivre : elle annonce le déroulement sur la scène d'une nouvelle étape de l'épopée, déformée sur le mode tragique, qui sera la vengeance d'Hécube.

## 4. CONCLUSION GENERALE SUR LES *STASIMA* D'*HECUBE*

Nous avons pu constater au fil des trois *stasima* de la pièce non seulement des changements, mais une progression dans la manière dont le chœur appréhende la chute de Troie. Nous en proposons ci-dessous la récapitulation.

Dans le premier *stasimon*, les Troyennes expriment un sentiment de scandale absolu face à cette catastrophe. Ce scandale se dit sous la forme d'une célébration horrifiée et impossible : l'horreur de la Grèce, et l'horreur des dieux, et l'horreur pour les Troyennes de ce statut insupportable qui les voue désormais à être la célébration vivante de leurs ennemis vainqueurs. Polyxène vient de partir volontairement vers la mort, et les Troyennes accompagnent son départ en soutenant implicitement son choix, montrant que leur existence est désormais vide de sens, ou plutôt – pire encore – pleine d'un sens insupportable, totalement aliénée : elles n'existent plus que comme possessions, esclaves de leurs maîtres, et elles sont exclues du monde en tant que *kosmos* dont elles pourraient célébrer la beauté. Rien ne vient justifier la prise de Troie, c'est une catastrophe incompréhensible.

Le deuxième *stasimon* apporte un changement notable : pour la première fois apparaît chez les Troyennes la reconnaissance d'une nécessité de la prise de la ville, en réponse à l'enlèvement d'Hélène. Pourtant, toute évocation de la guerre et de la prise de Troie est éludée avec horreur, par le brusque raccourci d'une ellipse ou l'utilisation de termes génériques pour évoquer leur malheur. Le sentiment de scandale reste bien présent, mais il porte cette sur la disproportion entre le crime individuel d'Hélène et de Pâris, et la destruction généralisée qui en a résulté pour Troie et pour l'armée achéenne – causant le deuil des femmes troyennes et grecques. Ce chant accompagne ainsi la réconciliation des Grecs et des Troyennes qui a lieu dans la reconnaissance unanime de la bravoure de Polyxène.

Le troisième *stasimon* porte l'évolution du chœur à son terme. Cette fois, c'est bien la prise de Troie qui est décrite, la nuit même de l'attaque, et décrite de telle manière que les Troyennes y reconnaissent une étroite correspondance avec l'enlèvement d'Hélène. La logique de *contrapasso* que les Troyennes mettent en évidence dans les circonstances du sac de la ville ouvre la voie à la vengeance d'Hécube, puisqu'elle suivra le même principe dans le choix et la mise en œuvre de sa vengeance. La description du sac de Troie insiste particulièrement sur certains traits, ceux qui rapprochent la prise de la ville de la vengeance à venir de la reine : la victoire assurée par un piège qui repose sur l'endormissement de la vigilance de l'ennemi. Elle fournit ainsi à la vengeance d'Hécube un paradigme de choix, qui soulignera le renversement à l'œuvre dans la pièce : les Troyennes qui se décrivent prises de panique dans le chant vont se retrouver face à Polymestor dans le rôle des guerriers Grecs, attaquant après s'être embusqués, et avec le même succès.

Pour interpréter ces chants, il ne suffit donc pas de les considérer comme un simple arrière-plan de l'action dramatique, un moyen de rappeler occasionnellement la

dimension collective du malheur troyen au-delà de la douleur particulière d'Hécube. Chaque chant s'inscrit dans le contexte particulier qui est le sien, et ne fonctionne pleinement que dans ce contexte. Nous avons de plus cherché à établir que l'évolution du chœur se lisait en particulier dans la manière dont Euripide retravaille dans chaque chant un héritage poétique qui ne se réduit pas à une simple forme conventionnelle, mais lui fournit un ensemble de codes qu'il réinvestit et remotive en l'inscrivant, selon différentes modalités, dans l'énonciation de son chœur de tragédie. Les lamentations du chœur résonnent différemment en fonction de sa manière de se positionner par rapport aux codes poétiques auxquels son chant fait référence.

Dans le premier *stasimon*, les codes de la poésie de célébration, de type en particulier hymnique, sont utilisés pour formuler un éloge caricatural de la Grèce qui sert à rejeter ironiquement toute possibilité de bonheur futur : l'avenir n'a plus rien à offrir aux Troyennes que leur aliénation à la gloire d'une Europe qu'elles gagneront comme une triste alternative au royaume d'Hadès.

Dans le second *stasimon*, la dénonciation de la disproportion entre les premières origines et les ultimes conséquences de la guerre de Troie passe par une parodie railleuse des exploits et du projet glorieux de Pâris. Les Troyennes font entrer en contradiction, dans leur chant, le style magnifiant de la poésie dithyrambique ou épique (qui sert à évoquer le passé) et les lamentations explicites sur l'étendue de leur malheur présent. Ces deux pôles temporels sont rapprochés dans des raccourcis saisissants qui renforcent l'ironie et l'amertume de leur propos.

Enfin, dans le troisième *stasimon*, les Troyennes entament elles-mêmes le nouveau « chant de Troie ». Leur Ilioupersis, si elle est pathétique, n'est pas ironique en ce sens qu'elles s'approprient véritablement la forme de l'épopée : conformément aux valeurs traditionnelles de l'épopée, elles racontent la prise de Troie de manière à souligner sa nécessité du point de vue d'une justice supérieure.

Le sens des *stasima* ne se constitue donc pas dans un carcan de conventions propres à la tragédie qui limiteraient la liberté du dramaturge. Il est façonné par le dramaturge au moyen de conventions poétiques extérieures à la tragédie et connues de son public, qu'il inscrit à sa guise dans l'énonciation de son chœur de tragédie. Le personnage-chœur de la fiction se manifeste comme chœur non pas en adoptant mécaniquement des conventions préétablies, mais en positionnant son chant relativement à des conventions existantes dont il cherche à se rapprocher ou, au contraire, à se démarquer. Dans *Hécube*, les effets d'ironie sont particulièrement sensibles si l'on est prêt à les envisager, et ils apportent des réponses à plusieurs problèmes d'interprétation relatifs non seulement aux *stasima*, mais à la pièce tout entière dont ils accompagnent la dynamique globale. Il s'agit bien dans ce procédé, si ce n'est d'« intertextualité » au sens strict (il n'y a pas d'allusion à un texte précis), d'un phénomène de complicité culturelle par lequel l'auteur mobilise la connaissance d'autres formes de poésie et d'autres œuvres, une connaissance qu'il partage avec son public : on peut au moins parler d'*interdiscursivité*.

## III. LES *STASIMA* DES *TROYENNES*

Dans les *stasima* des *Troyennes*, Euripide a donné aux trois performances du chœur le même thème : à trois reprises – et selon trois modalités différentes – les captives considèrent la prise de Troie, et y réagissent par leurs lamentations[67]. Les chants du chœur, dans cette pièce, sont beaucoup moins liés à leur contexte immédiat dans l'action dramatique que ce n'est le cas dans l'*Hécube*. A l'exception de la malédiction d'Hélène dans le troisième *stasimon*, qui est une réaction claire à l'épisode précédent, il est difficile de justifier d'un lien très précis entre ces chants et les scènes qui les entourent. Cela ne veut pas pour autant dire que les *stasima* soient dénués de pertinence, et la question de leur rôle au sein du spectacle tout entier est une question à laquelle nous tenterons de répondre également pour cette pièce.

Ces chants présentent tous un travail sur l'énonciation du chœur tragique comme énonciation complexe, où la part des conventions peut être mise à distance et manipulée. Elle ne bride pas l'expressivité du chant, mais au contraire lui offre de nouvelles ressources – la plus frappante étant celle de l'ironie. Dans *Les Troyennes*, ces effets sont particulièrement importants, comme dans *Hécube*, parce que le poète retravaille non seulement une matière mythique, mais un matériau poétique hérité, et c'est à partir de lui qu'il construit le spectacle de la pièce. Quand les Troyennes s'interrogent sur le sens de la destruction de Troie, y réagissent dans leurs lamentations, leur questionnement prend la forme d'un questionnement de la tradition épique, qui porte aussi sur la manière dont l'épopée envisage les événements qu'elle commémore.

### *Dynamique générale des* Troyennes

En cela les *stasima* participent d'une dynamique qui est constante à travers toute la pièce. Chaque scène des *Troyennes* repose sur le même principe d'une intériorisation du regard sur la situation fictionnelle dans un moment de crise qui correspond, ou devrait correspondre, à une forme de résolution. Dans les épisodes de la pièce, ce sont des points de vue individuels, absolument indépassables et irréductibles les uns aux autres, qui sont déployés sur la scène. Le discours des personnages est construit par le poète à partir de données relatives à ce qui définit le plus précisément leur situation individuelle et la singularise : Euripide part de ce qui rend ses personnages les plus « reconnaissables »

[67] Pour un commentaire global des *stasima* des *Troyennes*, voir aussi : BARLOW 1971 p. 28-32.

pour imaginer leur réaction dans ce moment critique. Dans les *stasima*, au contraire, le point de vue est plus « commun », c'est-à-dire non pas moins défini ou moins véhément, mais construit à partir de données beaucoup plus larges, qui correspondent à l'identité du chœur : c'est le point de vue qu'aurait une femme anonyme dans la tradition qui appartiendrait à la communauté troyenne. C'est en cela peut-être que l'on peut parler d'une fonction d' « arrière-plan » à propos du chœur des *Troyennes* : pas dans le sens d'une « toile de fond », ou d'une « contextualisation » répétée de l'action dramatique, mais davantage dans le sens d'un point de vue intégrateur, qui se base sur des éléments situationnels communs à plusieurs des personnages principaux (Cassandre, Andromaque, Hécube). Ce point de vue, qui a sa valeur en soi, fait aussi mieux ressortir la singularité du point de vue des autres personnages et la forme particulière de leur deuil. Le chœur, de son côté, est dans la pièce le porte-parole de Troie, et ses chants prennent la forme d'un réquisitoire envers les dieux (*narratio* – premier *stasimon*, *confirmatio* – deuxième *stasimon*, *péroraison* – troisième *stasimon*[68]).

La dynamique de l'action dramatique dans les *Troyennes* est tout à fait singulière. Elle ne correspond absolument pas au schéma aristotélicien de l'action tragique[69]. On a souvent insisté sur la dimension pathétique de la pièce, l'inexistence d'une véritable « action », les personnages principaux ne faisant guère que subir tout ce qui leur arrive mais étant dépourvus de tout pouvoir d'intervention, de toute capacité à modifier le cours de leur destin – ce qui laisse dans la pièce une grande place à la lamentation. La constatation de départ est juste, à savoir que les Troyennes n'agissent que très peu voire pas du tout dans la pièce. En revanche, il convient de souligner qu'à la représentation *Les Troyennes* est une pièce extrêmement mouvementée et spectaculaire, et qui présente des variations de ton incessantes. Si l'on envisage la forme globale de la pièce, elle correspond particulièrement bien à ce que nous connaissons de la tradition iconographique de l'Ilioupersis[70].

---

[68] Certains critiques reconnaissent une autre logique d'ensemble dans les *stasima* des *Troyennes*, qui serait une logique temporelle dans l'évocation de l'histoire de Troie : « The chorus's other songs [i.e. les *stasima*] (…) describe a kind of arc of remembrance, moving away from the present moment and then returning to it. » (GOFF 2009 p. 46). Cependant cette logique me semble lâche, et assez contestable : la situation présente des Troyennes est évoquée dans tous les *stasima*, y compris le second.

[69] Cf. Aristote, *Poétique* 1455b.

[70] Sur ces représentations, desquelles il rapproche d'ailleurs *Les Troyennes*, cf. ANDERSON 1997. On peut penser, comme exemples de représentations de l'Ilioupersis, aux métopes du Parthénon à Athènes (cf. FERRARI 2000) ou encore à la fresque de Polygnote dans la *Lesche* (salle de réunion, de conseil) des Cnidiens à Delphes (cf. STANSBURY-O'DONNELL 1989 qui en propose une nouvelle reconstruction imagée à partir de la description que Pausanias en donna, au II^e^ siècle ap. J.-C. dans sa *Périégèse* (X, 25-27) (pour une traduction du texte en français illustrée par la reconstruction de Carl Robert : cf. http://www.mediterranees.net/art_antique/oeuvres/lesche/pausanias2.html).

Les représentations iconographiques étaient sans doute pour les spectateurs athéniens des sources de connaissance de la mythologie aussi importantes que les œuvres poétiques. Il est très probable que les dramaturges se soient eux-mêmes inspirés de la tradition iconographique pour composer leur pièce et concevoir l'ensemble du spectacle. Dans les *Troyennes*, le soin apporté à la dimension visuelle du spectacle est frappant, et engageait probablement de multiples allusions à la tradition iconographique, qui mériteraient qu'on les approfondisse. Pour ne donner qu'un exemple : le troisième épisode de la pièce est

La prise de Troie, et en particulier ce moment où les Grecs s'apprêtent pour le voyage du retour, a été un sujet privilégié des représentations picturales relatives à la guerre de Troie. On y trouvait représentés les grands héros grecs, ainsi que les femmes troyennes – qui comptent dans la tradition poétique parmi les personnages de premier plan du côté troyen, individualisées à l'égal des hommes. Les personnages quasiment incontournables dans ces représentations étaient, du côté des femmes de Troie : Hécube, Polyxène, Cassandre, Andromaque, Hélène. Chacune était représentée à un endroit du décor, dans une posture et avec des attributs qui permettaient de l'identifier par référence à leur histoire et à leur destin, c'est-à-dire dans une dimension narrative, plus que par des traits physiques.

L'opération réalisée par Euripide dans les *Troyennes* consiste à faire vivre, à incarner dans le théâtre une représentation de ce type. On s'explique alors la très faible linéarité de l'action dramatique des *Troyennes*, sa construction que l'on a appelée précisément « en tableaux » distincts. Dans chacun des tableaux de la pièce d'Euripide, on peut isoler une image des personnages qui, figée, coïnciderait avec leur figuration topique dans la peinture d'une Ilioupersis. Mais à chaque fois, cette image est intégrée à une scène animée, c'est-à-dire une scène qui fait bouger l'image, et surtout qui lui donne une voix[71]. Le principe dramaturgique au cœur des *Troyennes* consiste à faire parler les personnages de l'Ilioupersis, à imaginer et à leur faire exprimer les sentiments qui sont ou pourraient être les leurs dans la posture où ils sont habituellement représentés. Et ce à partir d'un donné narratif traditionnel. En ce sens, la pièce est un exercice de style (dire cela n'a rien de dépréciatif).

---

centré sur deux questions principales : 1) Hélène a-t-elle été forcée par Aphrodite à suivre Pâris ? 2) Ménélas va-t-il pardonner à Hélène ? Il est frappant de constater que ces deux questions correspondent à deux points sur lesquels la tradition iconographique présente des versions contradictoires. 1) Hélène est tantôt représentée emmenée de force par Pâris avec le soutien d'Aphrodite (accompagnée de Peithô et d'Himêros), tantôt montrée comme partant seule avec un Pâris qui n'a pas exactement l'air de la brutaliser. 2) De même, les représentations de Ménélas retrouvant Hélène à l'issue de la guerre sont très nombreuses. Mais si certaines présentent la célèbre version où Ménélas lâche son épée à la vue de sa femme (souvent très légèrement vêtue), en revanche un grand nombre représentent Hélène en fuite ou clairement menacée par un Ménélas armé et à l'air dur.

Les spectateurs athéniens connaissaient toutes ces représentations, et cela influait certainement – d'une manière anticipée par le poète –, sur leur réception du spectacle théâtral, aussi bien tragique que comique. Giorgio Ieranò le rappelle à juste titre, en donnant des exemples des différents endroits de leur ville où, au V^e^ siècle, les Athéniens pouvaient voir des fresques ou des peintures représentant les événements mythiques du cycle troyen : cf. IERANO 2011 p. 241-243.

[71] On y trouve représentées, bien sûr, les figures principales des récits épiques – dans des épisodes particulièrement marquants qui illustrent leur destin individuel (héros grecs aussi bien que femmes troyennes). Mais on y trouve aussi parfois des groupes de personnages qui créent un « effet de foule », personnages mineurs qui peuvent être identifiés mais ont surtout pour rôle de représenter un groupe. Tel est le cas en particulier pour les femmes troyennes dans la fresque de Polygnote : le peintre avait représenté des groupes de femmes troyennes non loin d'Hélène, parmi lesquelles Andromaque avec Astyanax, et Polyxène, mais aussi plusieurs autres figures beaucoup moins connues (sur lesquelles Pausanias, dans son récit, ne s'attarde pas). Pour une reconstruction imagée de cette fresque, cf. STANSBURY O'DONNELL 1989 (p. 207-208 pour cette partie de la fresque).

La représentation picturale d'une Ilioupersis est traditionnellement une mosaïque de scènes, la figuration d'un moment qui scelle le destin d'une multitude de personnages : la juxtaposition des différentes figures dans la fresque d'ensemble a valeur de simultanéité ou de quasi-simultanéité. L'artifice imaginé par Euripide pour « linéariser » l'action dramatique, et inscrire ses tableaux dans une forme de succession temporelle, est de centrer la pièce sur Hécube, et de faire s'entretenir avec elle les autres personnages qui vont se succéder sur la scène, entrant et sortant tour à tour, libérant l'espace scénique pour le personnage suivant. Afin de justifier cette situation, il situe temporellement sa pièce au moment de la répartition des captives, ce qui explique les allées et venues des personnages qui sont en quelque sorte « en cours de transfert ». Chaque personnage est ensuite amené à exprimer ses sentiments face au sort qui est le sien, à « parler sa posture », pourrait-on dire. Ce qui provoque dans la fiction cette prise de parole est justement le face à face avec Hécube, qui pousse le personnage qui lui est confronté à justifier son point de vue particulier, dans une dynamique toujours polémique. Ce dispositif permet de singulariser les points de vue le plus possible, jusqu'au paradoxe – nous sommes toujours dans l'exercice de style, et en l'occurrence un exercice auquel Euripide s'entend particulièrement bien.

On trouve donc successivement Cassandre face à Hécube, essayant de la persuader que son mariage avec Agamemnon est une excellente chose, et que Troie est plus heureuse que les Achéens. Andromaque face à Hécube qui lui démontre qu'elle est plus malheureuse vivante que Polyxène morte. Hélène face à Hécube, qui explique à Ménélas qu'elle est la plus triste victime de la guerre. Et enfin, changement nécessaire, Hécube face au cadavre d'Astyanax qui pleure – dans une posture typique de son personnage – sur la mort d'un enfant de son sang. Hécube est peut-être le personnage principal de la pièce, mais elle est indéniablement le personnage secondaire de tous les épisodes qui précèdent le quatrième, quelle que soit la part qui lui revient dans le dialogue. Dans les trois premiers épisodes, son rôle est toujours subordonné à la présence du personnage qui lui fait face, et c'est de celui-ci qu'il est principalement question.

*Les Troyennes* est une pièce passionnante d'un point de vue dramaturgique. Ce n'est pas une pièce méta-théâtrale, à la Pirandello, mais c'est malgré tout une œuvre qui donne par certains aspects l'impression de toucher à l'essence du théâtre. Très élaborée dans son texte, riche d'un point de vue visuel, elle est minimaliste dans son dispositif. Aucune intrigue. Les temps forts de la représentation, qui génèrent la tension dramatique, sont les moments qui sont en général périphériques au théâtre : les entrées et les sorties de scène. Ces moments sont ici intenses et significatifs par eux-mêmes. Les entrées en scène livrent l'image topique du personnage, sa « posture ». Puis tout l'épisode tend vers la sortie programmée du personnage, qui a, à chaque fois, une valeur conclusive – signant sa disparition de la scène et une nouvelle étape de la destruction de Troie. La représentation théâtrale de l'anéantissement de la ville prend cette forme d'une série de sorties de scènes.

Autre point intéressant, les enjeux de la parole dans *Les Troyennes* sont, de manière générale, sans rapport avec une quelconque efficacité concrète. L'expression de leurs sentiments par les personnages n'a qu'un seul objectif et une seule raison d'être : leur expression. Cela vaut même pour la scène d'Hélène, qui pourrait ici fournir matière à objection. Si Hélène peut parler, c'est qu'Hécube le demande à Ménélas à peu près en ces termes : « laisse-la parler pour qu'elle ait parlé, et pour qu'elle ne puisse pas dire qu'elle n'a pas parlé, et à condition que je puisse parler moi aussi » (cf. *Tro.* 906-910). Pourquoi, dans la fiction, Ménélas doit-il laisser parler Hélène ? Simplement pour qu'elle puisse dire son texte, exprimer son point de vue, et qu'Hécube puisse lui opposer le sien. Par ailleurs, la vanité des paroles prononcées est un thème récurrent dans la pièce : cela ne sert à rien. On remarquera aussi à quel point l' « effet de dialogue » est lui-même réduit : les personnages ne s'influencent pas les uns les autres, ils ne s'apprennent rien[72], ils communiquent à peine. Ils ne font que parler les uns aux autres, mais dans des discours qui donnent souvent l'impression de virer au monologue, quand ils n'y virent pas tout à fait.

La pièce fonctionne donc comme une juxtaposition de malheurs, qui s'additionnent pour former le destin malheureux de Troie. La destruction commencée avec le sac se précipite jusqu'à la fin de la représentation. Même si l'on n'a pas de lien de cause à effet entre les épisodes, le sentiment de l'écoulement du temps ne disparaît pas pour autant : toute la pièce est prise dans un sentiment d'attente, attente du départ redouté par les Troyennes, attendu avec impatience par les Grecs et dont l'imminence est établie dès le début de l'œuvre. L'action occupe le temps de ce « dernier délai » avant le départ. Poséidon le dit dès la première tirade de la pièce, les Grecs s'apprêtent avec impatience à partir rejoindre leurs familles dont ils sont restés si longtemps séparés (cf. prologue 19-22) ; et à la fin du prologue, il exhorte Athéna à vite se mettre en position pour guetter leur départ (v. 92-94). Dans le premier épisode, Talthybios arrive à la hâte, et demande aux hommes qui l'accompagnent de se dépêcher de faire sortir Cassandre pour l'emmener à Agamemnon au plus vite (« *oson tachista* » v. 295). Elle-même se montre empressée au départ, et finit par hâter le héraut vers la sortie (« *steich'hopôs tachist'* » v. 445). Andromaque s'adresse à Hécube du haut d'une carriole qui l'emmène à Néoptolème, elle n'est même pas libre de ses mouvements. Ménélas arrive pressé de retrouver Hélène et de prendre la mer, si pressé qu'il ne veut même pas l'écouter dans un premier temps (cf. v. 905). Talthybios revient avec le corps d'Astyanax en expliquant à Hécube qu'il lui faut s'en occuper, et au plus vite (« *hôs tachista* » v. 1149) car Andromaque est déjà partie avec Néoptolème (lequel a quitté Troie dans l'urgence pour secourir Pélée) et que d'ailleurs une partie de la flotte a déjà pris la mer. Et tout s'accélère encore avec l'incendie final et l'ordre donné aux Troyennes de rejoindre leurs maîtres sur les navires restants.

---

[72] A une exception près : la nouvelle de la mort de Polyxène, qu'Andromaque apprend à Hécube (v. 623-624).

Nous avons cherché à donner une image générale des *Troyennes* pour tenter de replacer les *stasima*, la voix du chœur, dans l'ensemble de la représentation. Si Euripide s'est donné pour règle de faire vivre une Ilioupersis subjectivée, en exprimant à travers ses personnages une multitude de points de vue individuels et partiels sur les événements troyens, le chœur semble ici servir de point de focalisation à l'expression subjective de la destruction de la ville. Il parle depuis la position des femmes, mais toujours en partant de l'histoire de la ville tout entière[73]. Et sous la forme des *stasima*, il s'attaque au discours de célébration de l'épopée en dénonçant l'injustice des dieux jusqu'à l'explosion de désespoir du *kommos*.

[73] Sur ce point, les *stasima* des *Troyennes* se distinguent nettement de la *parodos*. Au moment de leur entrée en scène, alors qu'elles se questionnent sur la destination qui sera la leur en Grèce, les captives ont un point de vue bien plus spécifique, qui s'ancre dans leur situation individuelle de femmes et de survivantes isolées.

Soulignons aussi, puisque nous évoquons ici la *parodos*, la différence entre le questionnement inquiet des captives du chœur dans ce passage des *Troyennes* et le questionnement du chœur, qui pourrait paraître assez similaire, dans le premier *stasimon* d'*Hécube*. Dans la *parodos* des *Troyennes*, la question du lieu de l'exil est présentée comme une vraie question : les Troyennes se préoccupent de savoir où elles vont finir car elles envisagent la possibilité d'une *aggravation* (ou d'un *allègement*) de leur malheur en fonction de leur destination : la mise en lumière de leur inquiétude, bien réelle, dramatise comme un enjeu important, pour les personnages, la répartition convenue par les Grecs dont l'annonce est imminente, et confère toute leur importance aux nouvelles apportées par Talthybios. L'inquiétude du chœur annonce de plus le principe auxquelles les attributions correspondent finalement, qui est effectivement dans chaque cas une aggravation du malheur des héroïnes troyennes. On comprend ainsi pourquoi la préoccupation du chœur est réelle dans *Les Troyennes*, alors qu'elle est au service de l'expression d'une indifférence et d'une horreur généralisée du sort qui les attend pour les captives d'*Hécube*.

## 1. *Les Troyennes*, premier *stasimon* (v. 511-567)

Le premier *stasimon* des *Troyennes* intervient après l'épisode de Cassandre. La jeune fille part avec enthousiasme vers l'exil et la mort, aux côtés d'un Talthybios désapprobateur, et laisse Hécube en proie au désespoir : l'épisode se conclut sur ses lamentations, la vieille reine tombant prostrée sur le sol et demandant aux Troyennes de l'y laisser, avant de souligner l'étendue de sa déchéance. C'est alors que les Troyennes entonnent leur premier chant, qui raconte le sac de la ville depuis la découverte du cheval de Troie jusqu'à l'assaut des Achéens, et leur propre enlèvement.

*st. 1*
Ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠ-
δὰν ἐπικήδεϊον·
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροί- 515
αν ἰαχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ᾽ ἀπήνας
Ἀργεΐων ὀλόμαν τά-
λαινα δοριάλωτος,
ὅτ᾽ ἔλιπον ἵππον οὐράνια
βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνο- 520
πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
Ἀνὰ δ᾽ ἐβόασεν λεὼς
Τρῳάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς·
« Ἴτ᾽, ὦ πεπαυμένοι πόνων,
τόδ᾽ ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον 525
Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρᾳ. »
Τίς οὐκ ἔβα νεανίδων,
τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;
Κεχαρμένοι δ᾽ ἀοιδαῖς
δόλιον ἔσχον ἄταν. 530

*st. 1*
Chante-moi donc au sujet d'Ilion,
ô Muse, de nouveaux hymnes
dans les larmes
la chanson de deuil.
Car maintenant je vais lancer
mon chant vers Troie :
comment par le char des Argiens
monté sur quatre jambes, je fus perdue,
malheureuse, saisie par la lance,
quand ils laissèrent un cheval hurlant
vers le ciel harnaché d'or et tout
en armes aux portes, les Achéens.
Le peuple de Troie cria haut,
posté sur la citadelle :
« Allez, ô vous qui connaissez la fin de vos peines,
Montez cette statue sacrée
à la vierge d'Ilion, fille de Zeus ! »
Qui n'y alla pas, parmi les jeunes filles ?
Quel vieillard ne quitta pas sa maison ?
Et se réjouissant de chansons
Ils prirent le piège de ruine.

| | | |
|---|---|---|
| *ant. 1* | | *ant. 1* |
| Πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν | | Toute la race des Phrygiens |
| πρὸς πύλας ὡρμάθη, | | courut aux portes, |
| πεύκᾳ ἐν οὐρεῖᾳ ξε- | | pour admirer dans le bois épais des montagnes |
| στὸν λόχον Ἀργείων | | l'embuscade bien construite des Argiens |
| καὶ Δαρδανίας ἄ- | 535 | et la ruine |
| ταν θέᾳ δώσων, | | de la Dardanie, |
| χάριν ἄζυγος ἀμβρότα πώλου· | | faveur de la jeune immortelle indomptée. |
| κλωστοῦ δ᾽ ἀμφιβόλοις λί- | | A l'aide de cordes roulées, |
| νοιο, ναὸς ὡσεὶ | | ils l'emmenèrent comme la coque sombre |
| σκάφος κελαινόν, εἰς ἕδρανα | | d'un navire, vers le temple |
| λάινα δάπεδά τε φόνια πατρί- | 540 | de pierre et le sol sanglant pour la patrie |
| δι Παλλάδος θέσαν θεᾶς. | | de la déesse Pallas. |
| Ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ | | Après le labeur et la joie, |
| νύχιον ἐπεὶ κνέφας παρῆν, | | comme l'obscurité de la nuit s'avançait, |
| Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει | | la flûte de Libye résonnait |
| Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ᾽ | 545 | et les chants phrygiens, et les jeunes filles |
| ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν | | au son du claquement aérien de leurs pieds, |
| βοὰν τ᾽ἔμελπον εὔφρον᾽, ἐνὶ | | chantaient leur cri de joie, et dans |
| δόμοις δὲ παμφαὲς σέλας | | les maisons la lueur partout brillante |
| <νυκτὸς> μέλαιναν αἴγλαν | | de la nuit offrit au sommeil |
| πυρὸς ἔδωκεν ὕπνῳ. | 550 | le sombre éclat de son feu. |
| *st.2* | | *st.2* |
| Ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν | | Et moi-même, je chantais alors |
| τότ᾽ ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον | | par le palais la vierge des montagnes, |
| Διὸς κόραν ἐμελπόμαν | | fille de Zeus, |
| χοροῖσι· φοινία δ᾽ ἀνὰ | 555 | par des chœurs. Haut dans la ville un cri |
| πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ- | | sanglant s'abattit sur |
| γάμων ἕδρας· βρέφη δὲ φίλι- | | le séjour de Pergame. Et les tendres enfants |
| α περὶ πέπλους ἔβαλλε μα- | | aux voiles de leur mère |
| τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας· | | agrippaient des mains effarées : |
| λόχου δ᾽ ἐξέβαιν᾽ Ἄρης, | 560 | De sa cachette sortait l'Arès, |
| κόρας ἔργα Παλλάδος. | | œuvre de Pallas la jeune fille. |
| Σφαγαὶ δ᾽ ἀμφιβώμιοι | | Les égorgements aux autels |
| Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις | | des Phrygiens et dans les lits |
| καράτομος ἐρημία | | la solitude décapitée |
| νεανίδων στέφανον ἔφερεν | 565 | des jeunes filles portait une couronne |
| Ἑλλάδι κουροτρόφῳ, | | à la Grèce nourricière de jeunes hommes, |
| Φρυγῶν πατρίδι πένθη. | | à la patrie des Phrygiens le deuil. |

**516** ***ἰαχήσω*** Vp : *ἰσχ-* $PQ_1$ : *ἰα*<κ>χ- Biehl ‖ **536** *θέᾳ*] *-α* $VPQ_1\Sigma$ : *θεᾷ* Musurus sed cf. Σ « καὶ ὁ Πρίαμος ἐξῆλτε τὴν βλάβην θεασόμενος » ‖ **537** *ἀμβρότα πώλου* VΣ (legit etiam Musurus) : *ἀμβρῶτα πώλου* (*πόλου* P)$PQ_1$ : *ἀμβρότοπώλου* Musgrave ‖ **548**sqq. *σέλας πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν ἔδωκεν ὕπνῳ.*$VPQ_1$ metro non conveniens : *σέλας* <*νυκτὸς*>… *αἴγλαν πυρὸς*… Biehl ‖ **567** *κουροτρόφῳ* $PQ_1$ : *-ον* V

*Je ne suis pas le texte de Biehl au vers 516. Le verbe ἰάχω a parfois un α long chez les Tragiques, « qui peut résulter de la gémination expressive ἰάκχω » (cf. P. Chantraine,* Dictionnaire étymologique*, s.v.). Sachant cela, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de modifier le texte pour y inscrire cette gémination.*

*Le texte du vers 567 est discuté ci-dessous note 83 p. 132*

*Une épopée décalée et problématique*

Par son sujet, ce chant rappelle le troisième *stasimon* d'*Hécube* : il s'agit principalement d'une narration qui retrace l'attaque finale contre la ville. Les deux récits sont pourtant tout à fait différents, tant pour ce qui est de leur contenu narratif (qui ne met pas l'accent sur les mêmes aspects des événements) que de leur tonalité d'ensemble[74]. Mais il s'agit bien de deux chants para-épiques, qui se donnent explicitement comme tels à travers leur ouverture – et dans ce chant des *Troyennes* encore plus nettement peut-être que dans le *stasimon* d'*Hécube*. Ce chant se présente d'emblée comme le nouveau chant de Troie, le chant de la Muse sur Troie après la catastrophe, un « nouveau chant » (« *kainôn humnôn* » v. 512) parce qu'il s'agit d'une nouvelle histoire, une histoire inédite jusqu'à ce jour[75]. Pour les Troyennes, ce nouveau chant de Troie est empli de deuil et de larmes : chanter Troie avec des accents joyeux est désormais devenu impossible pour elles. L'allusion à l'épopée contenue dans l'adresse à la Muse se justifie par rapport au contenu de l'énoncé, au sujet que le chœur se propose d'aborder : le piège du cheval de Troie. En revanche, c'est une aberration du point de vue de l'énonciation, qui va transformer le récit en chant de deuil, lui donnant une amertume qui jamais ne pourrait naître du chant d'un aède.

Tout le chant est construit sur ce décalage entre une forme qui mime l'épopée, et une intention, ancrée dans la situation énonciative, qui cherche à la rendre grinçante de toutes les manières possibles pour la distordre jusqu'à lui faire exprimer le deuil. Ulysse, dans le chant VIII de l'*Odyssée*, se cachait pour pleurer comme une Troyenne en écoutant le récit glorieux du stratagème du cheval ; dans *Les Troyennes*, le chœur crie sa détresse en baignant ouvertement de larmes ce même récit glorieux du cheval de Troie. Nous ne chercherons pas à tirer de conclusions à partir de la symétrie de ces deux textes : elle est assez frappante quand on y pense, mais ne l'est pas pour un spectateur de théâtre, et sa prise en compte n'est pas nécessaire pour interpréter l'effet de décalage qui apparaît dans

---

[74] V. Di Benedetto commente les deux chants en les comparant, avec des conclusions qui ne nous paraissent guère convaincantes, ni pour ce qui est du sens de chacun de ces *stasima*, ni pour ce qui est du « nouveau style » qu'il reconnaît dans le troisième *stasimon* des *Troyennes* (cf. DI BENEDETTO 1971 p. 242-245).

[75] L'adjectif *kainos* de « *kainôn humnôn* » renvoie bien ici à la nouveauté du chant en tant qu'il est inédit, que son sujet même est nouveau. Et non, comme l'interprètent certains commentateurs, à sa nouveauté comme chant de deuil pour les Troyennes, habituées jusqu'ici à des chants de joie (en contraste en particulier avec leurs chants de réjouissance la veille) (pour cette interprétation, cf. par exemple LEE 1976 note à ce vers ; RODARI 1988 p. 134 – qui propose aussi l'interprétation « un nouveau chant » i.e. *différent* de l'épopée telle qu'elle est chantée par Homère, « présentée au point de vue de simples femmes troyennes » ; et de manière un peu plus complexe – avec une dimension métapoétique qui ne me semble pas convaincante, cf. BARLOW 1986A commentaire *ad loc.* et DAVIDSON 2001 p. 77-79).

Le sens de l'expression est qu'il s'agit d'un nouveau chant pour la Muse elle-même, un chant sur un événement récent, donc encore inédit. On trouve l'adjectif *neos* utilisé par Télémaque avec exactement la même signification dans l'*Odyssée* à propos du chant de Phémios sur le retour des Achéens, cf. *Od.* I 352 : l' « *aoidê neôtatê* », qui plaît aux auditeurs, est celle qui est « la plus nouvelle » parce qu'elle traite d'événements tout récents.

ce chant. Insistons simplement sur la dimension pathétique que prend le chant épique dans les deux cas.

Nous avions évoqué à propos du passage des pleurs d'Ulysse dans le chant VIII les notions de « mémoire culturelle » et de « mémoire communicationnelle »[76]. Il faut avoir recours à ces deux notions pour ressentir le caractère aberrant de l'adresse à la Muse qui ouvre ce chant. Un lecteur moderne pourrait simplement voir dans cette adresse une introduction très emphatique et un peu plate à ce qui suit : rien d'étonnant à ce qu'un chœur s'adresse à une muse, encore moins s'il s'agit d'épopée car, comme chacun sait, les événements troyens sont racontés dans des épopées qui toujours commencent par un appel à la muse[77] : on pourrait croire à une pure convention, une introduction solennelle mais sans signification forte. Mais si l'on se replace dans la sémantique culturelle de la Grèce antique, l'appel à la Muse a une fonction et une valeur précise. Les muses sont les filles de Zeus et de Mémoire, et elles sont les détentrices de la mémoire du monde, et de tous les chants qui le commémorent et qui le célèbrent. Filles dévouées, au service de leur divin père, comme tous les Olympiens elles « ont leur part » d'honneurs, leur domaine d'action privilégié, et dispensent leurs bienfaits aux hommes[78]. Un de ces bienfaits est d'être la mémoire des poètes, d'inspirer leurs chants et de leur faire raconter avec précision des événements desquels ils n'ont jamais été témoins. La muse est témoin de tout, connaît tout « ce qui est, ce qui a été et ce qui sera » : elle est, à elle seule, le gage de la vérité de la parole du poète. L'épopée appartient à la « mémoire culturelle » de la Grèce antique : elle assure un large partage dans la communauté d'un souvenir du passé lointain, à travers des occasions solennelles où le souvenir est communiqué à tous par des individus « autorisés ». L'appel à la muse dans l'épopée a cette double fonction : premièrement, de justifier l'autorité du poète (c'est-à-dire d'expliquer l'origine et d'établir l'infaillibilité de sa connaissance du passé), et deuxièmement de sanctifier le poème lui-même en redoublant fictivement son énonciation, rattachée au monde divin (le poète chante non pas ce qu'il lui chante, mais ce que la Muse veut bien lui chanter : c'est en réalité au départ toujours la Muse qui chante, comme elle le fait aux banquets des dieux)[79]. En revanche, la Muse n'a rien à voir avec la sphère de la mémoire communicationnelle, ou en tout cas pas la muse de l'épopée : on n'a nul besoin de l'aide de la muse pour se rappeler de ce qui s'est passé la veille au soir.

Pourtant, c'est bien ce qui se passe dans le chant : les Troyennes en appellent à la Muse avant de chanter les événements tragiques de la nuit précédente, dont elles ont été directement témoin. Les Troyennes ne sont pas un aède, et leur situation d'énonciation n'a rien à voir avec celle d'une performance aédique. L'adresse à la Muse ici ne peut pas

---

[76] Cf. *intra* chapitre I p. 65.

[77] Ainsi, après avoir noté que « this appeal to the Muse is unique in the lyrics of tragedy », K.H. Lee écrit-il aussitôt : « It is probable that the subject suggested this beginning to Euripides. » (LEE 1976 note aux vers 511-14).

[78] Cf. la présentation des Muses dans le proème de la *Théogonie* d'Hésiode.

[79] Il ne s'agit pas ici de se demander si les Grecs « croyaient » vraiment à tout cela. L'important est qu'il s'agit d'un code culturel existant qui a un sens et répond à une certaine logique.

être conventionnelle. Elle est forcément parodique, et ironique, elle renvoie aux conventions de l'épopée mais en marquant avec elles une distance : à partir de cette adresse, le chant du chœur se définit comme une épopée problématique.

*Une narration doublement ironique*

La narration qui suit cet appel à la Muse, dans la strophe et l'antistrophe, est strictement chronologique : les Troyennes font débuter leur récit au moment où les Achéens ont laissé le cheval aux portes de Troie, et le poursuivent jusqu'à l'attaque proprement dite et la mainmise des Achéens sur les femmes d'Ilion. Cette marche du récit est annoncée de manière programmatique dans les vers 515-518, qui développent l'ouverture du chant et la mise en place d'une tension entre les formes poétiques convoquées, entre épopée et lamentation. Le sujet du chant est du côté de l'épopée : un récit à propos de Troie (« *es Troian* »), et de sa destruction par le piège guerrier des Argiens (« *hup'apênas tetrabamônos Argeïôn* », « par le char à quatre pieds des Argiens ») ; mais la qualité épique du chant est contredite par l'énonciation à la première personne et la lamentation qui le sous-tend : ce chant de Troie est inscrit d'emblée dans une énonciation bouleversée par le chagrin, il est crié (« *iachêsô* »), et c'est en fait leur perte (« *hôs oloman, talaina* ») que les Troyennes vont raconter.

Pourtant, et c'est là un point déterminant pour comprendre le fonctionnement de l'ironie dans ce chant : la lamentation explicite cesse à ce point du texte. Le chœur va ensuite intégrer la plainte des Troyennes au récit lui-même, comme une dimension toujours présente et toujours implicite qui se substitue à la connotation de célébration qui est la norme de la commémoration épique. La parodie de l'épopée est sensible dans l'objectivité affectée par le récit à partir du vers 519. Plus de lamentations. L'usage de la première personne[80] est systématiquement évité pour renvoyer aux Troyens – à une exception près dans les vers 552-5, sur laquelle nous reviendrons. Dans tout le chant, les Troyens ne sont plus désignés que par des termes génériques comme « *Phruges* », « les Phrygiens » (v. 531 et 565). L'enchaînement narratif est assuré par l'usage systématique de la particule *de*, et rien ne vient interrompre explicitement le cours de la narration pour y introduire une forme de commentaire. Les notations qui introduisent la conscience de la menace dans le chant sont objectivées dans le récit, et traduisent simplement le point de vue rétrospectif des Troyennes sur les événements passés : elles reconnaissent, au moment du chant, le piège tendu aux Troyens.

Le sentiment d'ironie qui caractérise de ce fait tout le récit est essentiel : l'accent est mis sur l'aveuglement des Troyens. Nous pouvons donc reconnaître dans ce texte deux niveaux d'ironie. D'un côté, il y a une ironie des faits, qui appartient à l'énoncé : la piété

[80] Les marques de la première personne, attendues étant données le sujet du chant, sont appuyées en revanche dans le début du *stasimon*. On notera en particulier l'expressivité du datif éthique « *moi* » au vers 511 : ce datif est très intéressant dans le contexte où il apparaît car il introduit une appréhension problématique, chargée d'émotions, du chant de la Muse. Comme si les Troyennes disaient avec une ironie immédiate : « Vas-y Muse, chante-moi – à moi ! – ton nouveau chant sur Troie (si tu l'oses) ».

des Troyens se retourne contre eux pour faire le jeu des dieux et des Grecs de manière scandaleuse, et en même temps dérisoire. On peut parler, à ce niveau, d'une forme d' « ironie tragique » dans les actions des Troyens. D'un autre côté, il y a l'ironie propre à l'énonciation elle-même, relative au point de vue distancié qu'affectent les Troyennes pour raconter l'aveuglement de Troie. Cette ironie-là est parfaitement intentionnelle, et ne relève pas du tout de l' « ironie tragique. Elle consiste à rendre la distanciation conventionnelle de l'épopée dérisoire et à en souligner la cruauté intrinsèque, minée comme elle l'est dans le chant par l'identité même de ses énonciatrices. Distinguer ces deux niveaux d'ironie est nécessaire pour comprendre le fonctionnement de ce *stasimon*. On peut dire que ces deux formes d'ironie se rejoignent, mais la seconde vient surtout renforcer la première : l'amertume du chant épique est directement liée à l'amertume que les Troyennes ressentent envers les dieux qui ont trahi Troie – en particulier la déesse Athéna. L'épopée est le chant amer qui est échu au chœur des Troyennes en récompense des chants pieux qu'elles entonnaient autrefois en l'honneur des dieux.

*Un point de vue dédoublé*

Le chant du chœur ne cesse de souligner au fil du récit l'ironie à l'œuvre dans la prise de Troie, permise par les Troyens eux-mêmes dans leur aveuglement. Ils accueillent avec enthousiasme dans la ville le danger qu'ils croient désormais disparu. On peut parler ici d' « ironie tragique » au sens où l'entend la critique moderne, puisque les Troyens en croyant agir pour le mieux ne font que hâter leur propre ruine. Les effets qui soulignent cette ironie tiennent essentiellement au dédoublement du point de vue sur les événements racontés : celui des Troyens tout à leur joie, sur le moment, et celui des captives bien au fait, après coup, de la réalité de la situation[81].

Le récit est ainsi encadré par deux cris dont le second répond au premier : il y a tout d'abord le cri de joie des Troyens à la découverte du cheval et du départ des Achéens (« *ana d'**eboasen** leôs Trôados* », v. 522-523) ; mais ce cri conduit à un autre cri, cette fois-ci synonyme de deuil pour les Troyens, celui des Achéens sortant de leur cachette pour partir à l'assaut (« *phoinia d'ana ptolin **boa** kateiche Pergamôn edras* », v. 556-557). Ces deux cris structurent toute la narration. Au moment du premier cri, le chœur introduit dans son chant le point de vue des Troyens, qui se distingue nettement de la vision des choses qu'ont les Troyennes au moment où elles chantent ; et les deux points de vue continuent ensuite à se mêler sans jamais se confondre. Ce n'est qu'au moment du second cri, le cri de l'attaque, qu'ils finissent par se rejoindre, au moment où la guerre touche à sa véritable conclusion.

---

[81] DI BENEDETTO 1971 ne tient pas compte de ce dédoublement des points de vue, et décrit donc tout le début de la narration du chœur comme « joyeuse », ce qui est un contresens au regard du texte : « l'elemento patetico ha un rilievo molto minore che nello stasimo [le troisième] dell'*Ecuba*. Le donne troiane si dilungano invece a descrivere come il cavallo fu introdotto nella città (…). L'ingresso del cavallo è accompagnato da canti di gioia e tutto il tono della narazione è lieto e festoso. (…) (Ancora una volta l'immagine bella si sostanzia di canti e di danze) » p. 244. V. di Benedetto passe à côté de la dimension ironique du chant – où les ornementations du style ont aussi leur place, loin d'être gratuites.

Le dédoublement du point de vue est assuré par l'introduction, dans le récit des réjouissances troyennes, sans aucune rupture explicite, de notations plus sombres, lourdes de menaces. Celles-ci appartiennent au point de vue rétrospectif des captives, et viennent systématiquement faire contrepoint à l'évocation de l'enthousiasme des Troyens devant le piège du cheval. Elles rappellent sa nature véritable pour mieux faire ressortir l'aveuglement de toute la cité. Le cheval accueilli au milieu des chants est « la ruine trompeuse » (« *dolion atan* » : cf. v. 529-530). C'est l' « embuscade polie des Argiens et la ruine de la Dardanie » (« *xeston lochon Argeiôn kai Dardanias atan* »), offerte à Athéna pour lui complaire (v. 534-535). La première évocation du cheval est particulièrement représentative de cette oscillation constante entre deux points de vue dans le chant. L'ambivalence de la description du cheval traduit à la fois l'admiration des Troyens sur le moment (impressionnés par la gigantesque et magnifique statue), et la violence sauvage que les Troyennes lui associent *a posteriori*. Le cheval que les Troyens découvrent devant leur porte est décrit, par une série d'appositions, comme « *ourania bremonta*[82] », « rugissant vers le ciel », « *chruseophalaron* », « carapaçonné d'or », « *enoplon* » : à la fois « en armes », ce qui peut renvoyer à la figuration d'un harnachement ornemental sur la statue (point de vue des Troyens) et « rempli d'hommes armés » (comme le savent désormais les Troyennes du chœur). L'ironie du point de vue rétrospectif des Troyennes transparaît également dans un autre détail du récit, la comparaison du cheval avec un navire aux vers 537-538. L'élément qui dans le récit justifie la comparaison est la technique utilisée par les Troyens pour transporter le cheval jusqu'à l'acropole : en le remorquant à l'aide d'un arrimage de cordes comme celles que l'on fixait à la coque d'un navire pour le hisser sur le rivage. Mais l'image a une résonnance tout à fait ironique lorsque l'on sait que le cheval est rempli de guerriers grecs, ces ennemis venus de la mer sur une flotte, autour de laquelle ils ont établi leur camp sur le rivage de Troie. Les habitants de la ville sont en train d'introduire la flotte grecque qui les assiégeait dans l'enceinte de leurs murs.

Toutes les notations de la menace s'insèrent, en contrepoint ironique, dans la perspective dominante du récit qui est celle des Troyens persuadés d'être enfin débarrassés de leurs ennemis. Le chant du chœur, en faisant revivre ce point de vue, s'attache à mettre en relief deux caractéristiques de l'aveuglement des Troyens qui renforcent l'amertume du récit : d'une part, la place de la musique et de la danse dans leurs réjouissances, qui contrastent directement avec la performance chorale plaintive du *stasimon*. Et d'autre part la place tenue dans le drame par Athéna.

L'ironie est patente dans l'insistance des captives à souligner la joie des Troyens, leur enthousiasme pour hisser sur l'acropole le cheval qu'ils considèrent comme une statue sacrée (« *ieron xoanon* »). Cet enthousiasme revit dans le récit du chœur : dans l'emploi

---

[82] Le verbe « *bremô* » (gronder) est de la même famille que le nom « *bromos* », le grondement (du tonnerre en particulier). Il renvoie aux grondements des éléments (mer, vent), ou au grondement des armes dans la bataille. C'est un terme qui sert donc à désigner des sonorités particulièrement menaçantes, et peut avoir une connotation guerrière (cf. Chantraine, *Dictionnaire étymologique* s.v.).

du discours direct pour rapporter le cri de joie des Troyens (v. 524-525) ; dans les questions des vers 527-8 : « Qui n'y alla pas, parmi les jeunes filles ? Quel vieillard ne quitta pas sa maison ? » ; ou encore dans l'utilisation du verbe « *ormasthai* » (« s'élancer ») pour décrire le peuple tout entier (« *pasa genna* ») se précipitant aux portes (cf. v. 531-532). Le chant ne cesse d'évoquer les réjouissances auxquelles se livre la cité, et représente en particulier les chants et les danses qui accompagnent les dernières heures de la ville : ce sont d'abord les chants par lesquels les Troyens accueillent le cheval (« *kecharmenoi d'aoidaisi* », v. 529 – strophe) ; puis vient la fête aux lueurs des torches où la musique de la flûte accompagne le martèlement des pieds des jeunes filles et leurs chants de joie (« *boan emelpon euphron'* », cf. v. 541-7 – antistrophe) ; enfin les captives du chœur évoquent leur propre participation à un chœur en l'honneur d'Artémis au moment de l'attaque des Grecs (« *egô de … tote … emelpoman choroisi* », v. 551-555 – épode).

Le retour exceptionnel et appuyé de la première personne, dans les derniers vers cités, est significatif : il met en correspondance et fait contraster la performance chorale actuelle du chœur et les danses enjouées de la nuit passée, interrompues par l'attaque des Achéens. « Moi-même, j'étais alors en train de chanter dans un choeur ! » s'exclament les captives, et l'insistance du pronom de première personne a ici une valeur expressive. Juste après ces vers, le chœur va raconter le cri des Achéens. Or ce cri correspond au moment où la réalité va s'imposer aux Troyens, et où leur point de vue enjoué sur la situation va rejoindre celui du chœur des captives, plus exactement disparaître pour lui céder la place. Il est significatif qu'*à ce moment précis* de leur récit les captives insistent sur leur propre participation à l'illusion passée : l'ironie qui accompagne le décalage entre les deux points de vue qui se mêlent dans leur narration atteint son comble dans ces vers, où les captives racontent en chantant comme elles-mêmes chantaient, « *alors* » (l'adverbe *tote* sert surtout à renforcer l'opposition entre le point de vue du passé et celui du présent, plus qu'à situer le chant passé du chœur dans le contexte temporel du récit). Mais il faut bien remarquer que cette apparition de la première personne ne correspond pas à un retour à la lamentation : la narration restera distanciée jusqu'à la fin du *stasimon*, affectant la même objectivité de récit épique. Pas de « *oimoi* », pas de « *talaina* », mais la narration brutale du véritable dénouement de la guerre, et le bilan de l'attaque des deux côtés (cf. v. 560-567).

*La trahison d'Athéna : une* narratio *de réquisitoire*

Les captives insistent aussi à plusieurs reprises sur la piété de l'intention des Troyens à l'égard d'Athéna, divinité poliade à laquelle ils veulent offrir le cheval (comme ornement sacré pour son temple sur l'acropole). Les mentions récurrentes du nom de la déesse, rattachées à cette intention, tranchent avec son rôle de conceptrice du piège du cheval et d'alliée des Grecs. Athéna profite de la piété des Troyens envers elle pour introduire dans la ville la clé de leur ruine. L'ironie du destin de Troie tient aussi au fait que les Troyens sont trompés et perdus par celle qu'ils honoraient comme une alliée

salvatrice. L'idée de la trahison de la déesse transparaît dans le chant à travers les mentions répétées de son nom (souvent associé à des paraphrases qui suggèrent la révérence des Troyens à son égard) : « *Iliadi Diogenei kora* » (v. 526 – strophe), « *azugos ambrota pôlou* » (v. 536 – antistrophe) et « *Pallados theas* » (v. 541 – antistrophe), jusqu'à la dernière occurrence qui tranche avec les précédentes parce qu'Athéna y est explicitement dénoncée comme la fomentatrice de l'embuscade achéenne (épode – v. 561 : « *erga koras Pallados* »).

Dans ce premier *stasimon*, Euripide a construit la parole du chœur comme une parodie de chant épique – dans une intention assumée avec amertume par les captives elles-mêmes. L'ironie de la situation lors de la prise de Troie, ce moment où les Troyens causent leur ruine en rendant grâces aux dieux pour leur délivrance, est doublée dans le chant par l'ironie inscrite dans l'énonciation elle-même. La lamentation ouverte est délaissée par les Troyennes au profit d'un artifice qui consiste à affecter la parole distanciée de l'aède pour raconter leur propre malheur.

Récapitulons les principaux éléments que notre étude a mis en avant pour caractériser le fonctionnement de ce chant :

(1) Il s'agit d'une narration détaillée du déroulement de la prise de la ville, depuis la découverte du piège jusqu'à l'attaque finale.

(2) Ce récit affecte un certain détachement, en se rattachant ostensiblement, et explicitement, à la forme poétique de l'épopée.

(3) Il s'efforce cependant de faire revivre le point de vue des Troyens au moment de leur perte, et de leur assurer de diverses manières l'empathie de l'auditeur. Pour ne prendre qu'un seul exemple : le triste sort des Troyens au moment de l'assaut des Grecs ne donne pas lieu à des lamentations explicites chez les Troyennes. Celles-ci se contentent d'évoquer, juste après le cri de l'attaque, la réaction des petits enfants de Troie qui s'accrochent aux jupes de leurs mères (cf. v. 557-9). L'image est pathétique en elle-même. Mais c'est en tant que métonymie qu'elle prend toute sa force : ce qui représente le mieux la réaction des Troyens dans le moment de l'attaque, l'emblème de leur terreur, ce sont ces tout jeunes enfants affolés et totalement vulnérables. Les Troyens sont aussi désarmés face aux Grecs que des nourrissons. Le véritable *pathos* naît de la dérision qui s'attache à cette image retranscrite de manière (apparemment) purement descriptive dans le récit, mais qui devient dans le contexte la métonymie du peuple troyen. Et c'est dans cette position qu'Athéna a réduit les Troyens pour lâcher sur eux « l'Arès » dissimulé dans le cheval (cf. v. 560-1).

(4) Car le récit du chœur s'attache aussi à mettre en lumière la traîtrise d'Athéna. Le chant, et cela est très remarquable, ne parle pas contre les Grecs. C'est contre Athéna que se concentre l'amertume des Troyennes. La conclusion de l'épode le montre bien, conclusion qui résume avec une concision lapidaire le bilan de la guerre suite à la trahison de la déesse. La violence du sac est effectivement suggérée dans la violence des expressions employées (« *sphagiai amphibômioi* », « les égorgements autour des autels »

(v. 562), et « *en demniois erêmia karatomos neanidôn* », *littéralement* « la solitude décapitée des jeunes femmes dans les lits » (v. 564)) ; mais ces deux périphrases résument à elles seules le sort des Troyens massacrés ; il ne s'agit pas de s'étendre sur ces horreurs, seulement de présenter la description du résultat de la guerre pour les deux camps : la couronne pour la Grèce, le deuil pour Troie[83]. Le moment décisif sur lequel insiste le chant n'est décidément pas celui de l'assaut des Grecs, c'est celui de la réception du cheval et de son introduction dans la ville : le piège dont le succès n'a cessé, à chacune des étapes de sa mise en œuvre, de dépendre d'Athéna.

Nous avons donc une narration qui, tout en prétendant retracer objectivement le cours des événements, est orientée par l'adhésion au parti des victimes d'une agression, et met en lumière la responsabilité et la cruauté préméditée d'un coupable désigné. Toutes ces caractéristiques correspondent exactement à la *narratio* attendue au cours d'un réquisitoire, dans le cadre d'un procès. Ce chant fonctionne comme un réquisitoire des Troyennes contre Athéna, au nom de Troie.

---

[83] Le texte des derniers vers de l'épode présente quelques problèmes pour ce qui est de sa construction et de son établissement. Etant donné le parallélisme de la formulation finale, qui oppose en termes lapidaires la victoire grecque et la défaite troyenne (pour la Grèce, la couronne, pour Troie, le deuil), on peut justifier le texte et la traduction que nous donnons ici.

1) *Kourotrophôi* (appliqué à la Grèce) est préférable à *kourotrophon* (appliqué à la couronne) : on garde ainsi un balancement entre deux groupes équivalents : deux noms sans qualification (*stephanos*, *penthê*), qui sont les emblèmes de la victoire ou de la défaite, et deux datifs compléments d'attribution de *epheren* formés de deux groupes nominaux de deux termes : « *Elladi kourotrophôi* » et « *Phrugôn patridi* ». Par ailleurs, le terme « *kourotrophos* » est attendu à propos d'un nom de pays (Biehl cite *Od.* IX 27), mais paraîtrait beaucoup plus étrange avec le terme déjà métaphorique de « *stephanos* » dans le contexte. L'important ici n'est pas que les jeunes femmes troyennes soient de futures mères pour les Grecs. C'est que la Grèce, riche en jeunes hommes (guerriers) a tué les hommes troyens pour prendre leurs femmes (il y a bien une allusion aux viols des jeunes femmes après la mort de leurs maris dans ce passage).

2) Pour ce qui est du génitif *neanidôn*, il est nettement préférable, pour les mêmes raisons, de le faire porter sur *eremia* plutôt que sur *stephanon*. La « solitude décapitée dans les lits » est une formule imagée qui pour être claire demande la précision du génitif « *neanidôn* ». Par ailleurs, là aussi, il faut tenir compte d'un effet de balancement entre les deux sujets de « *epheren* »: ce qui « apporte une couronne aux Grecs, le deuil aux Phrygiens », ce sont d'une part « les égorgements autour des autels des Phrygiens », « *sphagai amphibômioi* ***Phrugôn*** » (nom, adjectif composé, génitif complément du nom) d'autre part « la solitude décapitée (par ces égorgements) des jeunes filles », « *karatomos erêmia* ***neanidôn*** » (adjectif composé, nom, génitif complément du nom). Etant donnée la construction du premier groupe, intuitivement l'auditeur aura tendance à considérer que le génitif a la même place dans le groupe parallèle. Le groupe « *en te demniois* » est « en plus » dans la seconde partie du groupe sujet, mais il fait aussi pendant à un élément de la première partie : il comporte un élément de précision locale qui correspond à l'information transmise par l'adjectif « *amphibômioi* » dans le premier groupe nominal du sujet – tandis que l'adjectif « *karatomos* », « décapitée », présente la solitude des femmes comme le résultat, ou le revers de l'égorgement des époux.

L'interprétation opposée, avec « *neanidôn* » complément de « *stephanon* » et « *kourotrophon* » épithète de « *stephanon* » (en rapport justement avec les jeunes filles qui donnent des enfants) est soutenue entre autres par K.H. Lee (LEE 1976 note aux vers 562-7). Son argument principal est le suivant : « It is not right to take καράτομος with νεανίδων since the Greeks did *not* slaughter the women. » Mais précisément *neanidôn* ne va pas avec *karatomos* mais avec « *erêmia karatomos* » : ce ne sont pas les jeunes filles qui sont décapitées, certes, mais c'est leur solitude qui est « décapitée », au sens où elle résulte de la décapitation de leurs maris. La « solitude décapitée » ne peut en aucun cas être celle des hommes, *cela* n'aurait vraiment aucun sens (leur problème à eux est d'être morts, pas d'être seuls).

Les Troyennes sont ici la voix de Troie tout entière, comme elles le seront encore dans le second et le troisième *stasimon*. Elles envisagent le destin de toute la ville, sans mettre l'accent sur leur propre détresse, et le triste avenir qui les attend. Le sujet de leur chant est bien le peuple entier de Troie, voué tout entier à la ruine, c'est à dire non seulement les guerriers mais aussi tout le reste de la communauté troyenne : jeunes filles (« *neanidôn* » v. 527 et 565, « *parthenoi* » v. 545), vieillards (« *geraios* » v. 528), jeunes enfants (« *brephê* » v. 557). Les Troyennes chantent « le peuple de Troie » (« *leôs Trôados* » v. 522-3), « toute la race des Phrygiens » (« *pasa genna Phrugôn* » v. 531). C'est au nom de toute la cité qu'elles s'expriment, et c'est dans cette identification élargie que se détermine leur posture discursive.

*Lien du premier* stasimon *avec son contexte dans l'action dramatique*

Il est difficile de rattacher de manière très précise ce premier *stasimon* au contexte de son intervention dans la pièce. Il n'est pas une réaction directe du chœur à la scène précédente. Cependant, on peut envisager qu'il prend toute sa signification en rapport avec ce qui a précédé dans la représentation : le personnage d'Athéna dans le prologue, et la question du rapt de Cassandre – qui est le personnage principal de l'épisode précédent. La raison de la colère d'Athéna contre les Grecs, comme elle l'explique à Poséidon dans le prologue, est leur trahison à son égard : ils n'ont pas puni l'offense qui lui a été faite lorsque le petit Ajax a arraché Cassandre hors de son temple. Cette trahison se double d'une ingratitude flagrante, puisque c'est elle qui leur a permis de triompher. Les Grecs ont permis que le temple d'Athéna soit violé et souillé impunément. Hors, les Troyennes accusent ici la déesse d'un crime assez semblable envers Troie : Athéna a trahi les Troyens et les a conduit à introduire *dans son propre temple*, sous l'apparence d'une statue sacrée, une machine de guerre vouée à en ensanglanter le sol – elle cache les guerriers grecs dans son temple dont elle revendique par ailleurs la qualité de sanctuaire excluant toute violence. Ainsi la déesse qui se plaint que son temple soit le théâtre de la violence a elle-même introduit dans la ville, et dans son propre temple, « l'Arès » qui s'est déchaîné contre Troie.

Dans le cours de la représentation, ce *stasimon* introduit un nouveau point de vue sur la catastrophe de l'Ilioupersis : le point de vue des Troyennes parlant au nom de toute la ville de Troie. Si l'on conçoit la pièce comme une entreprise pour faire éclater, dans le théâtre, la représentation de ce moment nodal du cycle en une multitude de points de vue irréductibles les uns aux autres et qu'Euripide fait entrer en tension jusqu'à la confrontation, on peut voir ce chant comme l'expression d'un point de vue qui vient contrer celui d'Athéna dans le prologue. Il amorce le réquisitoire contre les dieux que vont développer les Troyennes jusqu'au troisième *stasimon*.

## 2. *LES TROYENNES*, SECOND *STASIMON* (V. 799-859)

Le second *stasimon* des *Troyennes* sépare l'épisode d'Andromaque et l'épisode d'Hélène. Andromaque a quitté la scène après s'être vu enlever par Talthybios son enfant promis à la mort. Le héraut est parti en emportant Astyanax, et l'épisode se conclut sur les lamentations d'Hécube accablée par son impuissance et l'étendue de son malheur. Elle voyait dans Astyanax le dernier espoir de survie pour Troie, rêvant qu'il vienne repeupler la ville, et la ressusciter (cf. v. 701-5), mais cet espoir est désormais anéanti.

Suite à cette scène déchirante, le chœur entonne son deuxième chant, un chant de lamentations qui insiste de nouveau sur la trahison des dieux à l'égard de la ville. Ce *stasimon* a laissé la critique perplexe en raison de sa forme mêlée de célébration, et des personnages qui y sont évoqués, qui semblent, à première vue, bien éloignés de ceux qui occupent la scène : Télamon, Héraclès, Ganymède, Tithon. Ce *stasimon* a donné lieu à des interprétations très sophistiquées[84], essayant d'expliquer sa forme et de le mettre en lien avec son contexte grâce à la reconnaissance d'un réseau de sous-entendus qui seuls donneraient accès à la signification véritable du chant.

Pourtant, si l'on s'en tient à son sens littéral, et si l'on reconnaît l'amertume dont il est empreint (et en particulier les intonations ironiques qu'y prennent les évocations heureuses du passé de Troie et de ses affinités avec les dieux dans leur contraste avec la situation présente de la ville), le propos du chœur est immédiatement interprétable : le réquisitoire contre les dieux, commencé dans le premier *stasimon*, se poursuit.

*st. 1*

Μελισσοτρόφου Σαλαμῖ-
νος ὦ βασιλεῦ Τελαμών, 799b
νάσου περικύμονος οἰκήσας ἕδραν 800
τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἵν᾽ ἐλαίας
πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνα,
οὐράνιον στέφανον λιπα-
ραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις, 803b
ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύ-
ων ἅμ᾽ Ἀλκμήνας γόνῳ 805
Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἁμετέραν
τὸ πάροιθ᾽ ὅτ᾽ ἔβας ἀφ᾽ Ἑλλάδος·

*st. 1*

De Salamine nourrice
d'abeilles, roi Télamon,
île ceinte de flots, tu habitais le séjour, l'île
penchée vers les saintes collines où Athéna
fit paraître le premier rameau de l'olivier
étincelant, ornement, couronne céleste
pour Athènes la brillante ;
tu vins, tu vins, avec le porteur d'arc, conjuguant ta
valeur, aux côtés du fils d'Alcmène,
pour ravager Ilion, Ilion, notre
ville, autrefois, quand tu vins depuis la Grèce :

[84] Nous pensons en particulier à celle d'A. Burnett : BURNETT 1977.

*ant. 1*
ὅθ᾽ Ἑλλάδος ἄγαγε πρῶ-
τον ἄνθος ἀτυζόμενος
πώλων, Σιμόεντι δ᾽ ἐπ᾽ εὐρείτᾳ πλάταν 810
ἔσχασε ποντοπόρον καὶ
ναύδετ᾽ ἀνήψατο πρυμνᾶν
καὶ χερὸς εὐστοχίαν ἐξεῖλε ναῶν,
Λαομέδοντι φόνον· 814a
κανόνων δὲ τυκίσματα Φοίβου 814b
<πυρὸς> πυρὸς φοίνικι πνοᾷ καθελὼν Τροί- 815
ας ἐπόρθησε χθόνα.
Διὶς δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη † περὶ † Δαρδανίας
φονία κατέλυσεν αἰχμά.

*st. 2*
Μάταν ἄρ᾽, ὦ χρυσέαις ἐν
οἰνοχόαις ἁβρὰ βαίνων, 820
Λαομεδόντιε παῖ,
Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλή-
ρωμα, καλλίσταν λατρείαν· 823/4
ἁ δέ σε γειναμένα 825
πυρὶ δαίεται· ἠ-
ιόνες δ᾽ ἅλιαι
ἴαχον οἰωνὸς οἶ-
ον τεκέων ὕπερ βοᾷ, 830
αἳ μὲν εὐνάτορας, αἳ δὲ παῖδας,
αἳ δὲ ματέρας γεραιάς.
τὰ δὲ σὰ δροσόεντα λουτρὰ
γυμνασίων τε δρόμοι
βεβᾶσι, σὺ δὲ πρόσωπα νεα- 835
ρὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις
καλλιγάλανα τρέφεις.
Πριάμοιο δὲ γαῖαν
Ἑλλὰς ὤλεσ᾽ αἰχμά.

*ant. 1*
quand il amena de la Grèce, pour la première fois,
la fleur, exaspéré au sujet
des chevaux, et que sur le beau cours du Simoïs il
relâcha la rame qui franchit la mer, et
attacha les amarres des poupes,
et sortit des navires une main qui fait mouche,
meurtre pour Laomédon.
Et les murailles lisses de Phoebos,
par un souffle rouge de feu, de feu, il les mit à bas,
et ravagea le sol de Troie.
Deux fois par deux assauts, les remparts de Dardanie,
la lance meurtrière les a détruits.

*st. 2*
C'est donc en vain, ô toi qui vas
d'un tendre pas parmi des vases d'or,
fils de Laomédon,
que tu as la charge de remplir les coupes de Zeus,
office magnifique :
celle qui t'a engendré
est brûlée par le feu :
les rives de la mer
hurlent, comme un oiseau
crie pour ses petits,
les unes pour un noble époux, d'autres pour des
enfants, d'autres pour une vieille mère.
Tes bains frais comme la rosée,
et les terrains de tes gymnases
s'en sont allés : et toi, ton jeune visage
tout en grâces près du trône de Zeus,
tu nourris ta beauté sereine.
La terre de Priam,
la lance grecque l'a détruite.

| | | |
|---|---|---|
| *ant. 2* | | *ant. 2* |
| Ἔρως Ἔρως, ὃς τὰ Δαρδά- | 840 | Amour, Amour, toi qui vins |
| νεια μέλαθρά ποτ᾽ ἦλθες | | jadis aux palais de la Dardanie, |
| οὐρανίδαισι μέλων, | | pour des intérêts célestes, |
| ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροί- | | à quelle hauteur, alors, tu élevas Troie, |
| αν ἐπύργωσας, θεοῖσιν | | l'attachant aux dieux |
| κῆδος ἀναψάμενος. | 845 | par une union. |
| τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐ- | | Ce n'est plus de Zeus |
| κέτ᾽ ὄνειδος ἐρῶ· | | que je dirai le blâme : |
| τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου | | mais l'éclat de l'Aurore aux ailes blanches, |
| φίλιον Ἀμέρας βροτοῖς | | cher aux mortels, |
| φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν, | 850 | a vu la ruine de la terre, |
| εἶδε περγάμων ὄλεθρον, | | a vu la fin ruineuse de Pergame, |
| τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε | | elle qui a pour père de ses enfants, |
| γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις, | | dans son lit, un époux de cette terre, |
| ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλα- | 855 | qu'un char venu des étoiles, à quatre chevaux, |
| βε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας, | | tout en or enleva et saisit, |
| ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ | | immense espoir |
| μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ | | pour la terre de ses pères. Ce qui charmait |
| φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ. | | les dieux a quitté Troie. |

**807 *πάροιθ'*** P : *πάροιθεν* V : verba *ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος* secl. Dindorf**.** || **815 *<πυρὸς> πυρὸς*** Meineke : *πυρὸς* VP : lacunam indicauit Murray cf. 804 || **818 *φονία*** Parmentier : *φοινία* PV || **829 *ἴαχον*** V : *ἴσχον* P : *ἴακχον* Hartung

*Au vers 807, je garde le texte de P et je ne suis pas le chemin de Dindorf (contrairement à Biehl et Diggle) en supprimant comme une glose une partie du vers. Le texte que nous adoptons (en suivant Parmentier qui accepte la tradition manuscrite ici et propose « φονία » au vers 818) est acceptable du point de vue de la* responsio *: « to paroith' hot' ebas aph' Ellados »= bbl bbl blbb (807) // bbl bbl bll (818) [b = brève, l = longue ; le vers est un hipponactéen]*

*La répétition de « πυρὸς » proposée par Meineke (suivi par Parmentier) au vers 815 semble ici être le bon parti : d'une part elle explique facilement pourquoi un des termes a pu disparaître ; ensuite, le redoublement de « πυρὸς», qui exprime la plainte, correspond ici dans l'antistrophe à un redoublement au même endroit dans la strophe (v. 804). De tels redoublements plaintifs sont souvent (mais pas systématiquement) en correspondance entre strophe et antistrophe : cf. par exemple dans le troisième* stasimon *des Troyennes un phénomène de redoublement dans des vers qui se correspondent (cf. Tro. 1066 // 1077).*

*Au vers 829, on peut garder la forme « ἴαχον », dont le α est long, exceptionnellement, à l'imparfait (cf. L&S s.v.). Les Tragiques ont de plus tendance à donner au verbe, même à d'autres formes, un α long (cf. un exemple dans le premier* stasimon *des* Troyennes *v. 516 : « ἰαχήσω ».*

### *Logique argumentative du chant : une commémoration à charge*

Les captives, dans ce *stasimon* rappellent plusieurs épisodes du passé de Troie, qui appartiennent à l'histoire mythique de la ville avant la guerre. Mais la dimension narrative du chant est au service d'une logique essentiellement argumentative, qui vient

ajouter de nouveaux éléments à charge, des éléments aggravants, à la mise en accusation des dieux pour trahison et ingratitude envers Troie – quand ils ont laissé les Achéens la dévaster. C'est une sorte de *confirmatio* dans le réquisitoire que les Troyennes dressent contre les dieux.

Le propos du chant peut être résumé ainsi : Troie a été prise non pas une, mais deux fois (rappel de l'expédition menée par Héraclès accompagné de Télamon, du temps de Laomédon). Et la ruine de la ville a été approuvée, ou du moins tranquillement tolérée, par les dieux alors qu'ils avaient noué avec elle des liens privilégiés de *philia* en prenant ses enfants pour les établir à leurs côtés (rappels des enlèvements de Ganymède et de Tithon). Ce chant du chœur n'est pas, ou pas seulement, une explosion de lyrisme, c'est une composition rhétorique finement élaborée. Sa structure poétique articule la marche de l'argumentation sous-jacente. Il est composé de deux couples strophiques, dont la première commémore la première expédition grecque (la strophe 1 évoquant principalement Laomédon, l'antistrophe 1, Héraclès), la seconde commémore les deux Troyens aimés et enlevés par des dieux : Ganymède (strophe 2) et Tithon (antistrophe 2). Le balancement entre une double destruction et une double bénédiction, l'enlèvement par les dieux de deux enfants de Troie, souligne la logique argumentative : c'est en vain (« *matan* », le mot qui est au centre du chant au v. 819) que les dieux ont semblé par deux fois promettre à Troie un bonheur fermement assuré par des unions qui les liaient à la ville : cela n'a pas empêché Troie d'être deux fois détruite.

Pour exprimer son amertume envers les dieux qui ont abandonné Troie, le chœur ne se livre pas à une pure lamentation, ni à une prise à partie directe des dieux. Il démontre la trahison divine en livrant les faits eux-mêmes, qui la révèlent avec la force de l'évidence. L'amertume du chœur est cependant exprimée dans la forme de l'énoncé également, dans la juxtaposition au fil du chant de deux langages qui se croisent sans jamais se confondre : la lamentation sur le malheur troyen et la célébration dans la commémoration du passé. Plusieurs passages du chant se distinguent par un style extrêmement orné qui appartient aux conventions stylistiques de formes poétiques identifiables : l'hymne, en particulier, et l'épopée. L'intervention de cette langue poétique « caricaturale » dans le chant du chœur ne correspond pas à l'adoption automatique par Euripide de conventions stylistiques qui seraient propres au chœur de la tragédie. Elle appartient à l'intention qu'il prête à son chœur de captives ; il y a là une parodie assumée par les Troyennes des codes de la poésie de célébration, associés aux faits qu'elles évoquent et à la démarche commémorative elle-même. Il s'agit de retourner la parole traditionnelle sur le passé, parole poétique et sacrée ayant une dimension de célébration, en pièce à conviction contre les dieux[85].

---

[85] Nous nous distinguons ici de l'interprétation d'A. Burnett de ce *stasimon* (cf. BURNETT 1977). Elle a le tort selon nous de dissocier la forme du chant du chœur de son intention : cette forme ornée n'aurait rien à voir avec le message de lamentation des captives : « This surprisingly suave verbal surface is an expression of conscious poetic intention, just as the curious organization of the poem is. They work together to convey a contrapuntal message of loveliness and joy, just where the singers mean to tell a

Le chant du chœur est tout entier une lamentation sur Troie ; la lamentation n'est jamais oubliée même dans les moments où le texte donne l'impression d'être envahi par des ornementations qui l'en éloigneraient. Il faut garder à l'esprit que le chant du chœur était accompagné de musique, et prenait forme dans une voix et une intonation expressive lors de la représentation. Lors de la performance, la dimension plaintive de l'énonciation était donc évidente à chaque instant, et son contraste avec les passages où l'énoncé fleurit dans des ornementations typiques de la poésie de célébration devait être encore plus saisissant. Cependant, le texte lui-même ménage en son sein des effets de contraste qui assurent la compréhension de son ironie amère. La lamentation du chœur s'y exprime régulièrement, au détour du récit, et ne laisse jamais oublier la détresse des Troyennes.

La plainte est ainsi présente dans la répétition en doublons lancinants de certains termes : « *ebas ebas* » (v. 804), « *Ilion Ilion* » (v. 806), « *puros puros*[86] » (v. 815), « *Erôs erôs* » (v. 840). Les Troyennes évoquent aussi directement les cris de deuil des Troyens dans les vers 826-832. La destruction de Troie (l'ancienne, puis celle que viennent de vivre les Troyennes) est rappelée comme une ponctuation tragique au fil du chant, concluant notamment chaque strophe de son refrain (cf. v. 806-807 (fin de la strophe 1, première destruction) ; v. 814-818 (fin de l'antistrophe 1, première destruction puis somme des deux destructions) ; v. 825 ; v. 838-839 (fin de la strophe 2) ; v. 850-851 ; v. 858-859 (fin de l'antistrophe 2, constatation amère du désamour des dieux pour Troie). Dans ces vers, le langage est caractérisé par sa concision : les phrases sont généralement courtes, ce sont des phrases « simples » au sens grammatical, où la destruction de Troie est constatée, encore et encore, avec une forme de sécheresse lapidaire : « *a de se genamena Troia puri daietai* » (v 825) « *ta theôn de philtra phrouda Troia* » (v. 858-9). Ce n'est pas dans ces passages en eux-mêmes, considérés isolément, que se loge la dimension pathétique du chant des Troyennes, ni sa force expressive. C'est dans la confrontation de ce langage qui décrit le malheur avec un autre langage, orné, magnifique et proliférant, qui décrit les événements passés sur le ton d'une célébration rendue problématique par l'énonciation[87].

---

single tale of grievous suffering. » (*op. cit.* p. 301). Le style orné du chant et sa tonalité de célébration appartiendraient en fait à l'intention d'Euripide, et servirait à dénoncer la vacuité de cette lamentation des captives, leur mauvaise foi, pour affirmer au contraire la responsabilité des Troyens dans leur chute (avec notamment la mention de Laomédon, l'autre « coupable » de Troie avant Pâris). Cette interprétation est le fruit d'une argumentation claire et s'agence dans une interprétation globale de la pièce qui a sa cohérence ; mais elle nous semble au regard du texte du *stasimon* être artificielle, peu économique et ne pas rendre compte de la tonalité de ce chant – voire même aboutir à un contresens. A. Burnett estime ainsi que le vrai sens de ce chant est que les Troyens sont aussi coupables que les Grecs, indignes, les ingrats, des promesses que leur ont faites les dieux (cf. *op. cit.* p. 316) !

[86] Il s'agit d'une conjecture.

[87] V. di Benedetto ne perçoit pas la dimension parodique du texte (il prend tout ce qui relève d'un langage ornementé au premier degré comme manifestation d'une « préciosité » euripidienne assumée) ce qui l'amène à formuler une série de contresens à son sujet. Voilà ce qu'il écrit en particulier sur la première partie de ce chant : « Nonostante il tema che viene trattato, il pathos è del tutto assente nella prima parte dello stesso stasimo delle *Troiane*. Che si tratti di una vicenda luttuosa per Troia è detto (si

*Commentaire suivi : les effets de décalage entre énoncé et énonciation*

La première strophe s'ouvre sur une adresse à Télamon, roi de Salamine, compagnon fameux d'Héraclès dans son expédition contre Troie à l'époque de Laomédon[88]. Le chant est immédiatement caractérisé par un langage célébratif euphorique, qui est à rapprocher à la fois de l'hymne (pour ce qui est de la célébration de Salamine et du don de l'olivier d'Athéna à Athènes) et de l'épopée (pour ce qui est de l'expédition guerrière contre Troie). La caractérisation des substantifs est systématique et exalte toujours son objet. Les adjectifs composés fourmillent, dont plusieurs ont une saveur homérique marquée, renvoyant par là le spectateur à toute une tradition de haute poésie, de Homère à Pindare. Salamine est « nourrice d'abeilles » (« *melissotrophos* » v. 799 – le terme est un *hapax*, mais il est formé selon un modèle d'adjectifs assez courants[89]) ; l'île est « entourée par les vagues » (« *perikumonos* » v. 800) ; ses collines sont « sacrées » (« *ierois* » v. 801), l'olivier est « brillant » (« *glaukas* » v. 802), la couronne est « céleste » (« *ouranion* » v. 803), Athènes est « éclatante » (« *liparaisi* » v. 803) etc. Ce serait un véritable hymne sur Salamine et les exploits de son roi Télamon, n'étaient quelques petites anomalies dans le texte (comme les répétitions des vers 803 et 804) et notamment l'apparition de la première personne, au vers 807 (« *polin ameteran* », « notre ville »), qui révèlent le grincement à l'œuvre dans l'énonciation du fait de l'identité du locuteur. La forme en cascade de la construction syntaxique est aussi un trait typique de l'hymne. A partir de l'adresse à Télamon, la phrase semble proliférer dans des évocations qui ricochent d'apposition en complémentation et en subordination : de Télamon à Salamine (apposition et complément du nom) à Athènes (apposition et complément du participe) à Athéna et au don de l'olivier (subordination développée par une apposition) puis retour à Télamon (verbe principal repoussé au v. 804) et une nouvelle apposition pour évoquer son association avec Héraclès… La même phrase se déploie sur l'ensemble des deux premières strophes, l'amplification qui entoure Télamon et Héraclès s'opposant à la conclusion laconique qui résume le destin de la ville (v. 817-18).

L'antistrophe 1 présente sous une forme résumée, et toujours sur le ton de l'exaltation, l'expédition d'Héraclès jusqu'au premier sac de la ville (dans une subordonnée temporelle toujours dépendante du verbe principal « *ebas* » de la première strophe). On y trouve les mêmes effets de caractérisation appuyée, et la même préciosité dans le recours systématique aux images qui désignent les différentes étapes de l'expédition. Les Troyennes évoquent Héraclès menant jusqu'à Troie la « fleur de la Grèce » (« *Ellados anthos* » v. 809), puis « relâchant la rame » (v. 810-811), « attachant les amarres », et

---

parla dell'attacco mosso a Troia da Eracle e Telamone), ma – lo stile lo dimostra – non è ne sentito né rappresentato. La narrazione lirica diventa fine a se stessa. » (DI BENEDETTO 1971 p. 246).

[88] Il s'agit de la génération précédant celle des chefs Achéens menés par Agamemnon : Télamon est le père du grand Ajax, et Teucros le fils d'Hésionè, la captive qu'il a ramenée de Troie. Quant à Laomédon, il est le père de Priam, d'Hésionè, de Tithon et dans certains versions de la généalogie troyenne de Ganymède (sinon tenu pour le fils de Tros).

[89] « *-τροφος* figure dans environ deux-cents composés » Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s.v. τρέφω.

littéralement : « sortant des navires la bonne visée de sa main » (v. 813). Ce résumé dramatise sous forme d'un récit, même court, le rappel de la première prise de Troie, et aboutit à la conclusion de cette première partie, l'élément essentiel dans l'argumentation du chœur : Troie a été prise deux fois, et non pas une seule (« ***dis*** *de* ***duoin*** *pituloin* », « **deux** fois par **deux** assauts » v. 817).

La strophe 2 formule une nouvelle adresse, cette fois-ci à l'endroit de Ganymède, l'échanson des dieux, fils de Trôs enlevé par Zeus en raison de sa beauté. Les Troyennes juxtaposent la splendeur de son service dans l'Olympe, et la douceur de son sort, à la souffrance de la ville qui l'a engendré. La violence du contraste est d'autant plus frappante que le chœur passe brutalement de l'univers harmonieux de l'Olympe à l'univers de la ville dévastée, et inversement, trois fois au cours de la strophe (au « *de* » du vers 825 (Olympe > Troie), au « *de* » du vers 835 (Troie > Olympe), au « *de* » du vers 838 (Olympe > Troie))[90]. Mais le passage de l'un à l'autre n'est jamais marqué par une transition spéciale. La particule reste le simple « *de* », qui sépare chaque proposition (v. 825, 827, 834, 835, 838) – ce qui n'atténue pas la transition dans l'énoncé mais, la faisant dépendre uniquement du sens, rend le contraste entre le sort de Ganymède et celui de Troie encore plus choquant.

Le contraste est en revanche signalé et souligné par la différence entre les deux langages qui se heurtent au gré de ces basculements. La sobriété du langage qui considère la catastrophe troyenne, décrivant les cris des victimes ou répétant simplement la réalité de la destruction, s'oppose aux ornementations poétiques qui accompagnent l'évocation de l'univers olympien. C'est le langage orné de l'hymne[91], avec de nouveau une caractérisation pléthorique et magnifiante : on rencontre ainsi les « vases d'or » (« *chruseais oinochoais* » v. 820) qu'emplit Ganymède de sa démarche nonchalante, « service magnifique » (« *kallistan latreian* » v. 821), les « bains frais comme la rosée »

---

[90] Ce jeu de renversement est bien présenté par DI BENEDETTO 1971 p. 245-6. En revanche, son interprétation de l'effet recherché par Euripide est faible. Il ne voit pas la teneur argumentative de ce procédé, qu'il décrit comme un jeu purement formel de « clair-obscur », et aboutit à cette conclusion : « nello stasimo delle *Troiane*, si assiste piú volte alla negazione della negazione, per cui alla fine ciò che colpisce di piú non è il senso dell'infelicità che ha colpito Troia, ma la complicatezza del gioco formale » (*op. cit.* 246).

[91] Ou celui de l'ode : A. Pertusi (PERTUSI 1953) a ainsi identifié dans les vers 820-24 un écho précis à un fragment d'un poème de Sappho où l'on trouve une adresse à Aphrodite formulée quasiment dans les même termes. Le fragment est cité par Pertusi comme ci-dessous, d'après *PSI* XIII 1 (M. Norsa, V. Bartoletti (édd.), *Papiri Greci e Latini vol. XIII n. 1296-1314*, Firenze/Roma, 20042, pap. 1300 ; il correspond au fragment 6 de Sappho dans l'édition de E. Lobel : *Σαπφους μελη*, Oxford, 1925, p. 18) :

> ἔλθε δὴ σὺ στέμ[ματ'] ἔλοισα, Κύπρι,
> χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρως
> ἐμ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ
> οἰνοχόεισα.
>
> Viens toi-même, Cypris, coiffée de la couronne,
> parmi les coupes d'or mollement
> verser le nectar mélangé aux joies du banquet.

(« *drosoenta loutra* » v. 833) qui étaient les siens, et puis encore son « jeune visage beau d'une douceur laiteuse » (« *prosôpa neara kalligalana* » v. 837).

Le chœur reproche ici à Ganymède son indifférence. Son personnage permet de créer un lien affectif, tout à la fois de possession et de dette, entre l'enfant et la ville qui lui a donné naissance. Ganymède continue à accomplir son service auprès de Zeus (v. 820-822) et il conserve sa beauté (v. 838-839) alors que la ville qui l'a engendré et où il a cultivé sa beauté est détruite.

*Une attaque contre les dieux :* confirmatio

La répétition des pronoms et adjectifs de la deuxième personne du singulier souligne l'indignation des Troyennes devant l'indifférence de Ganymède, et donnent à cette adresse la forme d'une prise à partie (« *se* », v. 825, « *sa* » v. 833, « *su* » v. 835). Mais c'est Zeus qui est ici en question, qui est mis en cause dans cette strophe. C'est lui qui, par le biais de Ganymède, se voit reprocher son ignorance de la dette qu'il a à l'égard de la ville. Son nom est répété par deux fois dans cette strophe (v. 822 et 836) et son inaction coupable est rendue plus évidente par le rappel de son statut de « roi de l'Olympe » – ce statut royal est mis en lumière par la représentation du service de Ganymède à sa dépendance (« *kallistan latreian* » v. 822) et par la mention de son trône (v. 836).

On dira que ce ne sont là que des éléments topiques : c'est exact, mais ils prennent un sens particulier dans le contexte. Le fonctionnement de tout ce *stasimon* repose justement sur la mobilisation d'éléments topiques, codifiés mais qui prennent une fonction précise dans l'argumentation des Troyennes, avec toute la force de l'évidence qui les accompagne en tant que *topoi*. La parodie des conventions et des *topoi* permet aux captives du chœur de mobiliser comme pièces à conviction ces discours avérés par la tradition : des récits extérieurs bien connus qui deviennent des pièces à charge dans leur réquisitoire contre les dieux. On dirait la voix vivante de témoins, jouissant d'une autorité singulière, que le chœur ferait intervenir pour appuyer sa cause.

Le fait que le chœur entend bien ici souligner l'indifférence honteuse *de Zeus* devant l'accomplissement de la ruine de Troie est explicitement avéré dans l'antistrophe 2 : le chœur s'y adresse cette fois-ci à Erôs, « non plus », dit-il, pour « dire la honte de Zeus » (« *Dios ouket'oneidos erô* » v. 845-846), mais pour tourner le même chef d'accusation vers une autre déesse : l'Aurore. Si le chœur déclare qu'il ne va plus dire la honte de Zeus, c'est qu'il l'a déjà dite dans la strophe précédente. Les premiers vers de l'antistrophe 2 explicitent en effet le cœur de l'argumentation dans cette seconde partie du chant : le chœur rappelle, en s'adressant à l'Amour, la gloire qui rejaillissait sur les Troyens de ces marques de préférence et d'affection témoignées par les dieux dans les enlèvements miraculeux (v. 840-845), et les grands espoirs qu'en concevait légitimement la patrie des élus. L'enlèvement de Tithon est désigné à la fin du chant comme « *elpida gai patriai megalan* », « un grand espoir pour sa patrie ». Mais tous ces espoirs ont été trahis par les dieux.

Cette antistrophe est marquée par la même ironie grinçante que la strophe précédente. L'exclamation qui célèbre les glorieuses unions permises par Erôs entre les dieux et les enfants de Troie est emplie d'amertume dans la bouche des Troyennes. La gloire appartient au passé (« *hôs* ***tote*** *megalôs Troian epurgosas* » « comme **alors** tu élevais Troie magnifiquement ! » v. 844), un passé définitivement révolu. L'adresse à Erôs est d'autant plus significative, dans l'argumentation, qu'on y perçoit (en plus du rappel de son rôle dans la naissance des espoirs trahis des Troyens) une allusion sous-entendue à son rôle dans la perte de la ville, détruite à cause d'un mariage fatal. La suite de l'antistrophe vient expliquer cette adresse amère à Erôs par l'évocation d'un autre Troyen distingué par l'amour d'une déesse, jusqu'à intégrer le monde des bienheureux. C'est l'histoire de Tithon enlevé par Aurore.

Le chant ménage de nouveau le même choc ironique entre le langage de la célébration et celui de la déploration. Le contraste qui naît de leur entrecroisement prend une forme qui accuse plus explicitement encore le scandale de l'indifférence divine, car le malheur troyen n'est plus juxtaposé syntaxiquement au bonheur divin (comme avec les propositions articulées par « *de* » de la phrase précédente), il est cette fois inscrit dans le cours syntaxique de la même phrase. L'enlèvement de Tithon est rappelé dans une apposition au sujet grammatical, l'Aurore, accusée d'avoir pu contempler de sa lumière divine la ruine de la ville qui avait engendré son époux (« *echousa…* »). Le malheur de Troie est ainsi inséré au cœur d'une célébration de l'enlèvement et de la déesse ; et le style ornementé de l'hymne contraste avec ce noyau de douleur appuyé par une répétition plaintive aux vers 850-851.

L'accusation est soulignée par la répétition du terme *gê* ou *gaia*, « la terre », aux vers 850 et 852 : l'Aurore « a vu la ruine de la terre » (« *pheggos oloon eide* ***gaias*** **»** v. 850), tout en ayant « un époux né de cette terre » (« *echousa* ***tasde gas*** *posin* »v. 852). Le langage orné de l'hymne, que l'on retrouve encore à propos de cet épisode mythique, renforce l'ironie de l'évocation de ce moment glorieux, source d'un vain espoir pour les Troyens : même caractérisation multiple et euphorique (l'Aurore est la « lueur du jour aux-blanches-ailes chère aux mortels » (« *leukopterou* », « *philas broitois* » v. 848-849), son char est « d'or, à quatre chevaux » (« *tethrippos* », « *chruseos* » v. 855-856), même prolifération syntaxique de la phrase dont les éléments s'enchaînent en cascade (après la principale : apposition au sujet, relative, nouvelle apposition au pronom relatif).

La phrase qui conclut le *stasimon* souligne la vanité de ces espoirs, puisque manifestement « les objets qui charmaient les dieux ont quitté Troie ». Rien n'est resté de ces charmes que Troie avait pour les dieux : la phrase signifie à la fois que Troie a perdu en vain ce qui charmait les dieux – qui lui ont dénié leur bienveillance – et que maintenant, détruite, elle n'a plus rien à leur offrir.

Le chœur des captives, dans ce *stasimon*, parle de nouveau au nom de la ville de Troie tout entière, en rappelant son malheur et son bonheur passé. La dimension narrative du chant a ici une valeur démonstrative : les dieux se sont acharnés sur Troie, et ont comblé les Grecs de leurs faveurs par deux fois. Alors que par deux fois, ils avaient auparavant

tissé des liens avec la ville (en enlevant ses enfants, objets de leur amour) – des liens qui auraient dû constituer pour Troie un gage de prospérité. Après la *narratio*, qui retraçait dans un récit affectant l'objectivité les étapes du sac, vient la *confirmatio* qui ajoute d'autres éléments au dossier à charge contre les dieux pour mieux les accuser : la première destruction de la ville vient s'ajouter à la seconde, la trahison des dieux est renforcée par les liens privilégiés qu'ils avaient eux-mêmes établis avec Troie par l'enlèvement de deux de ses enfants, Athéna est rejointe par Zeus et par l'Aurore sur le banc des accusés.

*Lien du second stasimon avec son contexte dans l'action dramatique*

Ce chant célèbre donc les heurs et malheurs de la ville de Troie avec des accents de célébration grinçants, qui expriment l'amertume du chœur devant la vanité des espoirs passés et la cruauté acharnée des dieux contre la ville. De ce point de vue, on peut dire que le chant, sans s'y référer explicitement, s'harmonise bien avec la conclusion du second épisode qui voit précisément annihilé le dernier espoir d'une survie d'Ilion. Le récit des enlèvements bénis de Ganymède et de Tithon, désignés tous deux comme les enfants de Troie (cf. v. 825 et 852), prend toute sa force après cet autre enlèvement d'un enfant troyen dont le spectateur vient d'être témoin : le triste enlèvement d'Astyanax à Andromaque. Les captives s'en prennent de plus aux dieux comme Andromaque le faisait en quittant la scène (« je suis complètement détruite par les dieux » « ἔκ τε γὰρ θεῶν διολλύμεσθα » v. 775) – mais il est vrai que tous les *stasima* sont tournés contre les dieux. On peut aussi imaginer que l'adresse à l'Amour, et l'évocation des unions bienheureuses de Troie avec les dieux, amorce le thème de la scène suivante puisqu'elle va traiter de l'union entre Hélène et Pâris, fatale pour Troie.

Un lien direct se dessine également entre le chant et le troisième épisode. Le dernier personnage évoqué par le chant est l'Aurore, qui a permis que se lève un jour sinistre sur les décombres de la ville. Or, Ménélas entre en scène immédiatement après ce chant en célébrant, de son point de vue, la beauté joyeuse de ce jour tant attendu où il va enfin remettre la main sur Hélène[92] :

ME. ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε, 860
ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι

ME. O éclat splendide du soleil de ce jour 860
où je vais m'emparer de ma femme

Le contraste sur le même thème (la lumière du jour) que permet l'enchaînement de la fin du *stasimon* avec cette entrée en scène triomphante explique peut-être pourquoi

[92] Sur le contraste entre la fin du second *stasimon* des *Troyennes* et les premiers mots de Ménélas au moment de son entrée en scène cf. HALLERAN 1985 p. 65.

Ménélas entre ici sans être annoncé par le chœur (contrairement à tous les autres personnages de la pièce, qui arrivent après une intervention du chœur).

Comme dans le premier *stasimon*, les conventions stylistiques de la grande poésie de célébration sont inscrites dans le chant du chœur par le jeu d'une distanciation marquée : ce décalage leur donne une résonance ironique et leur confère une autre signification dans l'argumentation. Ici, cependant, le dispositif utilisé par le chœur et imaginé par Euripide est légèrement différent. La lamentation ne feint pas de s'effacer pour laisser la place à un récit répondant à d'autres conventions. Elle est sans arrêt réintroduite, au détour de la parodie de l'hymne, pour souligner par contraste la vanité des bonheurs passés de Troie et de leur célébration, pour opposer l'efficacité de la gloire donnée aux Achéens par la guerre, l'inefficacité de la gloire accordée aux Troyens par l'Amour. Ce procédé passe par des contrastes de tonalité saisissants qui le rendent compréhensible intuitivement à la représentation ; nous pensons que le sens de ce *stasimon* devait être patent pour un spectateur d'Euripide, familier de ces codes du langage poétique.

*Effets de détail et récapitulation de l'argumentation dans une rhétorique du contraste*

Le chœur est très loin de divaguer dans ce *stasimon*, de s'égarer dans des rêveries détachées du contexte. Il met en place une accusation élaborée contre les dieux. Euripide prête aux captives un chant très structuré, où l'enchaînement des éléments dessine une argumentation forte, d'autant plus qu'elle s'appuie sur l'ironie et laisse le sens surgir seul de l'examen des faits.

L'ironie se situe aussi à des niveaux très fins dans le texte. Peut-être moins faciles à reconnaître dans le cours de la performance, ils témoignent cependant du soin pris par Euripide à générer cette ironie amère. On peut ainsi remarquer dans le texte plusieurs échos dans le lexique : un même terme est employé successivement avec des connotations heureuses, ou au contraire sinistres : ainsi de « *prôton* » (utilisé comme adjectif neutre au v. 802 pour qualifier le premier *rameau d'olivier* offert par Athéna à Athènes ; puis comme adverbe au v. 809, en association avec la première fois qu'Héraclès mena à Troie la « *fleur* de la Grèce ») ; ainsi encore du verbe « *bainô* », « marcher, aller » (utilisé dans la première strophe pour renvoyer à la venue à Troie de Télamon (v. 804), que l'on retrouve pour décrire la démarche souple de Ganymède au v. 820, et dans la même strophe, au v. 835, (au parfait) pour dire la destruction de Troie (« *bebasi* », « s'en sont allés ») ; et ainsi finalement du verbe « *anaptô* », « attacher par un lien » : dans l'antistrophe 1, le verbe décrit le geste néfaste d'Héraclès attachant devant Troie les amarres de la flotte grecque (v. 811), alors que dans l'antistrophe 2, il est utilisé pour décrire les liens (normalement bénéfiques) tissés par Erôs entre Troie et les dieux (v. 845).

Plus généralement, le chant du chœur naît de la reprise ironique et parodique d'autres formes de discours poétiques caractérisées par un style célébratif. Leur mobilisation sous cette forme est importante pour l'argumentation, pour deux raisons : d'une part, elle donne au chant toute son amertume (sa tonalité ironique) ; mais en même temps, elle

permet de reconnaître à ces discours extérieurs une autorité qui est réinvestie dans le chant pour donner lieu à une prise à témoin du spectateur devant les ravages infligés à la cité troyenne. Deux types de « voix extérieures » entrent en contradiction dans le chant, qui contrastent toutes deux avec la simple lamentation des Troyennes. La voix qui célèbre la grandeur de la Grèce, la voix qui célèbre les bénédictions répétées de Troie : ces deux voix sont bien ironiquement inscrites dans l'énonciation des Troyennes ; et ces deux voix ne font que mieux ressortir, par leur juxtaposition, la trahison des dieux envers la ville.

Encore une fois, la poésie sur Troie, épique ou hymnique, est reconsidérée *de l'intérieur*. Elle prend place dans un point de vue strictement partial qui en modifie les accents, qui en bouleverse les nuances et la signification, qui fait perdre au récit de l'histoire de Troie son caractère d'évidence pour en faire le récit d'une injustice scandaleuse.

### 3. *LES TROYENNES*, TROISIEME *STASIMON* (V. 1060-1122)

A la fin de l'épisode d'Hélène, Ménélas donne raison à Hécube et confirme sa décision de mettre son épouse à mort. Il ordonne qu'elle soit emportée vers les navires, puis il quitte lui-même la scène en annonçant de nouveau la mort ignominieuse qui attend Hélène, avertissement pour toutes les femmes qui seraient tentées de se mal conduire à l'avenir. C'est alors que le chœur entonne le troisième *stasimon.* Eu égard à ce qui vient de se passer sur scène, le passage qui a le plus retenu l'attention des commentateurs dans ce chant est son dernier quart (l'antistrophe 2), avec la malédiction de Ménélas qu'il comporte pour « avoir repris » (« *helôn* » v. 1114) Hélène avec lui. Les Troyennes semblent imaginer que Ménélas a pardonné à son épouse : elles représentent Hélène sur le navire du retour non dans la posture d'une prisonnière, mais « tenant un miroir d'or » et soignant sa beauté. Cette image d'Hélène est totalement contradictoire avec la scène dont le spectateur vient d'être témoin. Cet élément du chant est certes important ; mais il convient de considérer ce passage dans la logique du *stasimon* tout entier.

Dans ce troisième *stasimon* s'exprime de nouveau l'indignation des Troyennes à l'égard des dieux, c'est-à-dire ici en particulier de Zeus. C'est le malheur de toute la cité qui est envisagé dans la première partie du chant, mais les Troyennes adoptent ensuite un point de vue davantage centré sur leur situation particulière de femmes survivantes et exilées arrachées à leurs époux et à leurs enfants. La tonalité de ce chant est plus ouvertement emportée que dans les *stasima* précédents, la révolte et la colère des Troyennes s'affichent dans une interpellation directe à Zeus. Leurs lamentations aboutissent à un ultime appel à la destruction qui anéantisse victimes et coupables de la destruction de Troie. La véhémence du discours accusateur, l'expression exacerbée du désespoir et de la colère correspondent à une sorte de *péroraison* dans le réquisitoire des Troyennes contre les dieux ; confrontées à l'indifférence de Zeus et à son absence de protection jusqu'à l'accomplissement de la ruine de Troie, les Troyennes souhaitent une dernière fois son intervention sous une forme destructrice qui les emporterait avec Ménélas et Hélène.

*st. 1*

Οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ
ναὸν καὶ θυόεντα βω-
μὸν προύδωκας Ἀχαιοῖς,
ὦ Ζεῦ, καὶ πελάνων φλόγα
σμύρνης αἰθερίας τε κα-
πνὸν καὶ Πέργαμον ἱερὰν
Ἰδαῖά τ' Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη
χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ
τέρμονά τε πρωτόβολον ἁλίῳ,
τὰν καταλαμπομέναν ζαθέαν θεράπναν;

*st. 1*

Ainsi, le temple d'Ilion
et ton autel parfumé
tu l'as livré aux Achéens,
O Zeus, et la flamme des offrandes
et la fumée de la myrrhe légère
et la sainte Pergame
et l'Ida, l'Ida aux vallons pleins de lierre
arrosés par les torrents des fleuves de neige
et la cime frappée par le premier rayon du soleil,
resplendissant séjour divin !

*ant. 1*
Φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ᾽
εὔφημοι κέλαδοι κατ᾽ ὄρ-
φναν τε παννυχίδες θεῶν,
χρυσέων τε ξοάνων τύποι
Φρυγῶν τε ζάθεοι σελᾶ- 1075
ναι συνδώδεκα πλήθει.
Μέλει μέλει μοι τάδ᾽ εἰ φρονεῖς, ἄναξ,
οὐράνιον ἕδρανον ἐπιβεβὼς
αἰθέρα τε τᾶς πόλεος ὀλομένας,
ἂν πυρὸς αἰθομένα κατέλυσεν ὁρμά. 1080

*st. 2*
Ὦ φίλος ὦ πόσι μοι,
σὺ μὲν φθίμενος ἀλαίνεις
ἄθαπτος ἄνυδρος, ἐμὲ δὲ πόντιον σκάφος 1085
ἀίσσον πτεροῖσι πορεύσει
ἱππόβοτον Ἄργος, ἵνα τείχεα
λάινα Κυκλώπι᾽ οὐράνια νέμονται.
Τέκνων δὲ πλῆθος ἐν πύλαις
δάκρυσι κατάορα στένει 1090
βοᾷ βοᾷ·
Μᾶτερ, ὤμοι, μόναν δή μ᾽ Ἀχαι-
οὶ κομίζουσι σέθεν ἀπ᾽ ὀμμάτων
κυανέαν ἐπὶ ναῦν
εἰναλίαισι πλάταις 1095
ἢ Σαλαμῖν᾽ ἱερὰν
ἢ δίπορον κορυφὰν
Ἴσθμιον, ἔνθα πύλας Πέ
-λοπος ἔχουσιν ἕδραι.

*ant. 1*
C'en est fini pour toi des sacrifices, et
des accents de louange des chœurs
et, dans l'obscurité, des fêtes nocturnes des dieux,
et des statues de bois et d'or
et des saintes fêtes de la lune des Phrygiens, au
nombre de douze.
Je me demande, je me demande, si tu songes à
cela, seigneur, en foulant le séjour céleste,
et le ciel de la cité détruite
que ravagea un brûlant assaut de feu.

*st. 2*
O mon aimé, o mon époux,
toi tu es mort, tu erres
sans tombe, sans ablutions, et moi l'élan marin
d'une carène sur ses ailes m'emportera
à Argos, nourrice de cavales, où les remparts
de pierre des Cyclopes dévorent les cieux.
Une foule d'enfants, dans les portes,
en larmes, gémissent en s'agrippant
Ils crient, ils crient :
« Mère ! » – « Hélas ! les Achéens m'emmènent
seule, loin de tes regards,
sur une sombre nef
par les rames marines
vers la sainte Salamine
ou vers la cime de deux mers
l'Isthme, où les demeures de Pélops
ont leurs portes. »[93]

[93] Pour ce qui est de la répartition de la parole dans ce passage, nous discutons la traduction proposée à la page 152.

| | | |
|---|---|---|
| *ant. 2* | | *ant. 2* |
| Εἴθ᾽ ἀκάτου Μενέλα | | Puisse, quand la barque de Ménélas |
| μέσον πέλαγος ἰούσας, | | s'en ira au milieu des flots, |
| δίπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατᾶν πέσοι | | puisse deux fois brandi, sacré, s'abattre au milieu |
| Αἰγαίου κεραυνοφαὲς πῦρ, | | des rames le feu brillant de foudre de l'Egée, |
| Ἰλιόθεν ὅτε με πολύδακρυον | 1105 | quand loin d'Ilion, toute en larmes |
| Ἑλλάδι λάτρευμα γᾶθεν ἐξορίζει, | | l'asservissement à la Grèce me bannit de ma terre, |
| χρύσεα δ᾽ ἔνοπτρα, παρθένων | | et que des miroirs d'or, grâces des jeunes filles, |
| χάριτας, ἔχουσα τυγχάνει | | se trouvent dans les mains |
| Διὸς κόρα· | | de la fille de Zeus : |
| μηδὲ γαῖάν ποτ᾽ ἔλθοι Λάκαι- | 1110 | et qu'il n'atteigne jamais la terre de Laconie et la |
| ναν πατρῷόν τε θάλαμον ἑστίας, | | chambre ancestrale de son foyer, |
| μηδὲ πόλιν Πιτάνας | | ni la ville de Pitané |
| Χαλκόπυλόν τε θεᾶς, | | et les portes d'airain de la déesse, |
| δύσγαμον αἶσχος ἑλὼν | | puisqu'il a repris l'adultère, <elle qui est> |
| Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ | 1115 | la honte de la grande Grèce |
| καὶ Σιμοεντιάσιν μέ- | | et le triste malheur |
| λεα πάθεα ῥοῇσιν. | | des flots du Simoïs. |

**1069** *ἁλίῳ*] *–ω* VP : *ἕῳ* Wilamowitz ‖ **1079** *τε* <*τᾶς*> Biehl : *τε* VP : *τ'ἑ*<*μᾶς*> Hermann | *πόλεος* Seidler : *–εως* VP : *πτόλεως* Musgrave ‖ **1087** ***ἵνα τείχεα*** VP : *τείχε'ἵνα* Wilamowitz : *τε τείχη* Seidler ‖ **1105** *πολυδάκρυον* Headlam, Wilamowitz : *πολύδακρυν* VP : *πολυδάκρυτον* Seidler

*Au vers 1087, j'adopte le texte des manuscrits pour ce passage (contrairement à Biehl qui reprend la correction de Wilamowitz), et la correction généralement acceptée au vers 1105 (qui lui répond) de «* poludakrun *» en «* poludakru<o>n *» (suivant l'exemple de Murray, Parmentier, Biehl, tandis que Diggle édite la correction de Seidler). L'argument de la scansion ne justifie pas que l'on modifie le texte en 1087. Dans la version du texte que nous proposons, la* responsio *est correcte entre 1087 et 1105 : on a dans les deux cas lbbb lbbb lbb (ee+D) (sous la forme lbbb bbbbb lbb pour le vers 1105). La nécessité de corriger en 1087 vient d'une scansion qui établit d'emblée que la syllabe « dak » dans poludakruon soit forcément comptée comme une brève (ce qui est possible étant donné la présence d'une liquide comme deuxième consonne après le k). Mais cette syllabe peut aussi être scandée comme une longue (syllabe fermée) en correspondance avec la diphtongue de «* teichea *».*

*Structure du chant*

Ce chant est composé de deux couples strophiques dont le propos est nettement distinct. La première partie du chant (strophe 1 et antistrophe 1) est une adresse à Zeus, que les Troyennes accusent d'avoir livré la ville aux Achéens. Elles rappellent notamment le faste des fêtes religieuses troyennes, demandant à Zeus s'il se soucie seulement de voir ainsi détruite la sainte Ilion. La deuxième partie du chant est centrée sur le voyage des Troyennes vers la Grèce. C'est d'abord leur arrachement à leur patrie qui est décrit, à travers l'expression d'adieux déchirants à l'époux et aux enfants (strophe 2). A cela répond un double souhait de malédiction (antistrophe 2) formulé à l'égard de Ménélas – que la foudre s'abatte sur son navire et qu'il ne rejoigne pas la terre de ses pères.

Le début du chant se caractérise par la même tonalité amère que les *stasima* précédents, mais ouvre sur une résolution en deux temps, d'abord une explosion de désespoir à la perspective de l'exil qui coupera définitivement les Troyennes de leurs familles décimées. Ensuite, une explosion de colère à l'encontre de Ménélas et d'Hélène, qui prend la forme d'un ultime souhait de destruction.

*La trahison de Zeus*

Le chœur s'adresse cette fois-ci directement à Zeus, pour lui reprocher sa trahison à l'égard de Troie. Sous la forme d'une question indignée, les captives accusent clairement le roi des dieux d'avoir « livré » (« *proudôkas* » v. 1062) la ville aux Achéens[94]. Le reproche est d'autant plus fort que la question du chœur s'amplifie dans une énumération qui s'élargit en cercles concentriques : on a d'abord l'autel même de Zeus, puis la mention des flammes des offrandes, la fumée de la myrrhe, puis plus largement la « sainte Pergame », et au-delà les vallons de l'Ida et les rivages de Troie.

Cette image de Troie comme ville sainte, particulièrement pieuse, comme la « sainte Ilion » (*Ilios irê*), est héritée des poèmes traditionnels du cycle. Mais la manière dont Euripide l'utilise ici, pour asseoir le reproche de trahison formulé par son chœur, fait penser plus précisément à un passage de l'*Iliade*. Il s'agit du début du chant IV : un moment où, pendant un instant, un autre dénouement à la guerre que la destruction de Troie semble possible[95]. Une trêve a été solennellement établie entre les deux armées, et Ménélas vient d'affronter Pâris en combat singulier : le pacte entre Troyens et Achéens est toujours de mise, et puisque Ménélas a gagné face à Pâris, Zeus propose aux autres dieux réunis en assemblée de laisser les Troyens remettre Hélène et les trésors à Ménélas, comme convenu avant le duel, et de mettre ainsi un terme à la guerre. Mais Héra s'y oppose. Zeus cède, et les dieux pousseront alors Pandare à tirer la flèche qui brise la trêve et interdit désormais une issue négociée au conflit.

C'est à ce moment précis que, dans l'*Iliade*, Zeus – pour éviter un conflit entre les dieux – acquiesce définitivement à la destruction de Troie, quoique avec réticence et

---

[94] S. Barlow remarque la force de l'accusation portée contre Zeus par le chœur : « By beginning with Mount Ida which is sacred to Zeus, and with a scene of devout worship, Euripides makes Zeus'act of destruction positively blasphemous. He has reversed the usual situation of human misbehavior towards the Gods : this is divine impiety to man » (BARLOW 1971 p. 14).

[95] En réalité, Zeus ne sanctionne jamais la tentative de règlement du conflit par voie de négociations qui, au début de l'*Iliade*, semble de manière surprenante pouvoir interrompre le cours de la guerre dont dépend l'accomplissement de toutes les promesses divines (promesse de Zeus à Thétis, présage fait aux Grecs avant le départ etc.). Il faut donc reconnaître plutôt que, dans le chant IV de l'*Iliade*, le roi des dieux n'envisage pas *réellement* de sauver Troie, mais ne fait que provoquer Héra. Cependant, ce passage permet bien au poème de rejouer, dans le cours déjà avancé de la guerre, le moment de la décision de Zeus de détruire Troie. Tout comme au chant III, le poème rejoue le moment de l'enlèvement d'Hélène par Pâris, qui est à l'origine de la guerre. Ces interprétations sur l'*Iliade* sont celles de Ph. Rousseau, qu'il défend en s'appuyant sur des analyses fines, à la fois de détail et structurelles, du texte des poèmes homériques (cf. en particulier ROUSSEAU 1995 et ROUSSEAU 2003).

colère à cause de son attachement pour cette ville qui l'honore si bien qu'il dit la chérir entre toutes. Il déclare ainsi à Héra (*Il.* 4 44-49) :

αἳ γὰρ ὑπ᾽ ἠελίῳ τε καὶ οὐρανῷ ἀστερόεντι
ναιετάουσι πόληες ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, 45
τάων μοι περὶ κῆρι **τιέσκετο** *Ἴλιος ἱρὴ*
καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίω Πριάμοιο.
Οὐ γάρ μοί ποτε *βωμὸς* ἐδεύετο δαιτὸς ἐΐσης
λοιβῆς τε κνίσης τε: τὸ γὰρ λάχομεν γέρας ἡμεῖς.

Entre toutes les villes qui sont, sous le soleil et le ciel étoilé,
habitées des mortels sur terre, 45
il n'en **était**[96] point de plus prisée de moi que *la sainte Ilion,*
avec Priam et le peuple de Priam à la bonne pique.
Jamais *mon autel* n'y manqua d'un repas où tous ont leur part,
des libations ni du fumet de la graisse qui sont notre apanage à nous.

Le reproche des Troyennes à l'égard de Zeus dans la première partie de ce *stasimon* rappelle ce passage de l'*Iliade*. On remarquera ainsi qu'elles commencent par mentionner, dans leur énumération de tout ce que Zeus a livré à la destruction, son « autel odorant » (« *thuoenta bômon* » v. 1061). Or, en justifiant son amour exceptionnel pour les Troyens, Zeus parle justement dans ce passage du chant IV de son autel (« *bômos* » *Il.* IV 48), qui ne manquait jamais d'offrandes. Le reproche formulé par les Troyennes d'Euripide se base ainsi sur la reconnaissance par Zeus lui-même de la piété des Troyens à son égard – qui ne l'empêche effectivement pas, dans l'*Iliade*, de se résoudre à détruire leur cité.

Après l'autel de Zeus, l'image de Troie la « ville sainte » se développe dans une évocation des abords de Troie où les images insistent sur la pureté et l'éclat du paysage : les vallons de l'Ida « portent le lierre » comme des bacchantes, ruisselants de fleuves de neige, et la lueur du soleil touche d'abord cette terre lumineuse, « divin séjour » (« *zathean therapnan* » v. 1070).

Les reproches à Zeus continuent selon une modalité assertive dans l'antistrophe : les Troyennes énumèrent de nouveau toutes les manifestations de la piété troyenne dont les dieux, et Zeus en particulier, seront désormais privés. Cette fois-ci, la logique de l'énumération n'est plus géographique. Elle consiste à dresser un tableau des différentes formes de célébrations offertes aux dieux par les Troyens : sacrifices et chœurs, fêtes nocturnes, statues dorées et festivals religieux mensuels. Rien n'était négligé par les Troyens pour satisfaire les dieux, mais en vain. La première antistrophe se conclut sur une nouvelle expression de la détresse amère des Troyennes, qui demandent à Zeus s'il a pensé à cela en laissant périr leur ville. Les captives posent cette question à Zeus qu'elles imaginent siégeant dans son « séjour céleste » (« *ouranion edranon* » v. 1078), et dans le

[96] Le passage à l'imparfait dans ce vers scelle, à ce moment de l'*Iliade*, le destin de Troie.

ciel même de la ville détruite (« *aithera te tas poleos olomenas* » v. 1079) *alors que celle-ci est en feu* (cf. v. 1080). L'amertume de leur question est manifeste, et révèle encore une fois un ton essentiellement accusateur : les Troyennes se demandent si Zeus, en recevant à présent la fumée de l'incendie de Troie, pense seulement au fumet des sacrifices qui s'élevait auparavant pour lui de cette même ville. Le feu qui ouvrait la description de la piété troyenne dans la strophe (feu des offrandes brûlées sur l'autel de Zeus – cf. v. 1063-1065) semble se refermer sur Troie à la fin de l'antistrophe, dans l'incendie qui ravage la ville.

Il peut paraître étrange que les Troyennes mentionnent ici l'incendie de la ville qui, dans la pièce, n'a pas encore eu lieu (ce n'est que dans l'épisode suivant, qui est en fait l'*exodos*, que les Grecs arriveront avec des torches pour mettre le feu à la ville avant d'emmener les captives). Mais cette incohérence n'a aucune importance : ce chant est le dernier, et le chœur parle ici au nom de toute la ville de Troie ; il importe donc qu'il puisse s'insurger par avance de cette destruction qui est à mettre au compte de Zeus, pour qu'aucun reproche ne reste inexprimé à son endroit[97].

*Appel aux morts et adieux à la ville : le troisième* stasimon *et le* kommos *final*

A plus d'un titre, ce *stasimon* est à rapprocher du *kommos* qui conclut la pièce, où la lamentation du chœur et d'Hécube finit par se décomposer en phrases incomplètes, en cris, en exclamations de désespoir. Dans ce *kommos* (v. 1287-1332) le langage se délite pour ne plus rien laisser après la destruction de Troie, rien, pas même un nom pour rappeler la ville. Ce *kommos* est le moment où se réalisera véritablement pour les Troyennes le cauchemar du départ pour la Grèce qu'elles envisagent ici. Or, c'est vers les morts et non vers les dieux que se tourneront les Troyennes pour crier leur désespoir. Hécube, face à l'incendie, commence par s'adresser à Zeus dans ce *kommos* ; mais les Troyennes lui répondent que Troie est détruite – et ce même si Zeus en est témoin (cf. v. 1287-1293). Les Troyennes et la reine ne s'adressent plus par la suite qu'à leurs enfants (v. 1302 et 1304), leurs maris (1309 et 1313), puis à la ville elle-même avec ses temples (« *iô theôn melathra kai polis phila* » v. 1317 et 1331). L'effet de symétrie avec ce *stasimon* est manifeste, indépendamment de la forme du chant qui est totalement différente dans les deux cas. Tout se passe comme si les entités vers lesquelles se tournent les Troyennes dans ce moment d'apocalypse qu'est la fin de la pièce entraient en correspondance avec la progression de ce chant, mais dans l'ordre inverse. Dans le troisième *stasimon*, on trouve d'abord évoquée la ville incendiée, avec ses autels et ses temples, puis l'époux, puis les enfants. Dans le *kommos*, ce seront d'abord les enfants qui seront interpellés par les Troyennes frappant le sol de leurs mains, puis l'époux, puis la ville et les temples des dieux incendiés.

---

[97] De plus, la ville a déjà subi un certain nombre d'incendies au cours de l'attaque des Grecs : ainsi, dès le prologue, Poséidon la décrit comme « partant en fumée » (« *nun kapnoutai* » v. 8).

Dans la deuxième strophe, les captives en reviennent, pour la première fois dans le cours des *stasima* des *Troyennes*, à leur propre point de vue spécifique de femmes promises à l'exil. Dans *Hécube*, au contraire, le chœur ne cessait de rappeler le malheur de ce voyage qui les touche en particulier (dans tout le premier *stasimon*, et dans le troisième *stasimon*). Ici, la lamentation du chœur sur son voyage vers la Grèce apparaît pour la première fois depuis la *parodos*. Les Troyennes envisagent par deux fois dans cette strophe leur exil en terre grecque : d'abord comme arrachement à leurs époux, cadavres abandonnés sans les honneurs funèbres (v. 1081-90), puis à leurs enfants : elles ont dû les quitter alors qu'ils les appelaient, entraînées par les Grecs vers leurs navires et l'horizon d'une vie d'esclave sur une terre lointaine (v. 1091-1099).

La séparation d'avec l'époux, laissé à son triste sort de fantôme errant, est soulignée par la parataxe et le jeu des pronoms : « ***su men*** *alaineis*… ***eme de*** *poreusei* », « toi, d'une part, tu erres… et quant à moi, il m'emmènera… » (v. 1084-1085). La séparation d'avec leurs enfants est dramatisée sous la forme d'un dialogue. Le chœur représente la foule des enfants troyens s'accrochant à leurs mères aux portes de Troie, au moment de la séparation, et les appelant en criant. Leur cri est rapporté au discours direct : « Mère ! » et les Troyennes y répondent dans leur chant par une nouvelle lamentation sur leur exil, adressée cette fois à leur enfant. Il faut distribuer ainsi la parole dans cette deuxième partie de la strophe, et non attribuer aux enfants l'ensemble des vers 1091-1099. On ne comprend pas sans cela l'usage du féminin « *monan* » au vers 1091[98]. De plus, cette longue exclamation sur l'exil se comprend très bien s'il s'agit d'une réponse différée aux enfants (en parallèle avec le passage correspondant dans l'adresse à l'époux) mais elle ne convient pas du tout dans la bouche des enfants paniqués qui ne comprennent pas ce qu'il leur arrive (ils ne connaissent certainement pas la « sainte Salamine » ou Corinthe, « l'Isthme, sommet aux deux routes »). Cette exclamation appartient aux mères : chaque femme pleure en répondant à son enfant – de manière différée, imaginaire – qu'on l'emmène « hélas, elle seule » (c'est-à-dire sans lui) « loin de [ses] yeux » (« *sethen ap'ommatôn* » v. 1092).

La Grèce est représentée, à l'occasion de ces deux lamentations sur l'exil, par des contrées variées systématiquement caractérisées par quelque trait spécifique (Argos « nourricière de cavales », avec ses murailles cyclopéennes (v. 1087-8), puis la « sainte Salamine » (v. 1096), et Corinthe « l'Isthme, colline aux deux voyages, où le séjour de Pélops a ses portes » (v. 1098-1099)). Dans la bouche des Troyennes, ces éléments descriptifs correspondent à la rumeur sur des lieux exotiques, ils soulignent leur

---

[98] Ce féminin pousse Parmentier à émender le texte *βοᾷ βοᾷ* en *βοᾷ κόρα* (cf. PARMENTIER 1925 note 1 p. 72). Mais c'est une erreur qui fausse la situation représentée dans le texte : on passerait de l'évocation des enfants aux portes de Troie à une scène totalement différente ou des jeunes filles (mais pourquoi ici des jeunes filles ?) crient vers leurs mères, et non plus les enfants : le sens n'est pas satisfaisant. C'est bien la séparation des enfants, petits laissés à Troie (pour y être tués, sans doute), et de leurs mères qui est envisagée ici, après la séparation entre époux et épouse. Le texte ne pose aucun problème si l'on accepte que le « *mater* » du v. 1092 soit un cri séparé du reste du discours (v. 1092-1099), qui est constitué par la réponse que les Troyennes adressent à leur enfant (en pensée, ou *in absentia* en réentendant ce cri qui les hantent).

étrangeté. En même temps, ils installent dans le discours le lieu de l'exil, par opposition à la terre troyenne familière où les femmes vivaient avec époux et enfants : le chant mime le passage de l'un à l'autre, de Troie à la terre étrangère, en passant chaque fois par le voyage en bateau (cf. v. 1085-1086 et 1094-1095).

*La malédiction de Ménélas : quels liens avec le prologue et le troisième épisode ?*

Jusqu'ici, la tonalité du chant était celle d'une plainte marquée d'amertume. Cette tonalité plaintive est inscrite dans le texte par la répétition lancinante de certains termes : « *Idaia t'Idaia* » (strophe 1, v. 1066), « *melei melei* » (à la place correspondante de l'antistrophe 1, v. 1077), « *boai boai* » (strophe 2 v. 1090). La tonalité du chant semble changer en revanche dans l'antistrophe 2, où le chœur formule un double vœu de malédiction à l'égard de Ménélas : que la foudre s'abatte sur son navire (« *eithe …pesoi…* » v. 1100-1109) et qu'il ne revoie jamais la terre de ses pères (« *mêde… pot'elthoi…* » v. 1110-1117). Il ne faut pas cependant exagérer la portée de ce changement de ton. La lamentation ne disparait pas totalement, puisque les Troyennes se représentent pleurant sur le pont du navire de Ménélas (« *poludakruon* », v. 1105) et que le chant se conclut sur l'évocation plaintive des « tristes malheurs » de Troie (« *melea pathea* » v. 1117). L'antistrophe 2 n'est pas en rupture avec le reste du *stasimon*. En fait, la seconde partie du chant (strophe 2 et antistrophe 2) est centrée sur un seul et même thème. Il s'agit du voyage de l'exil, d'abord mis en scène sous la forme d'adieux déchirants des captives adressés à leurs proches, puis comme le sujet d'une malédiction à l'égard de Ménélas et d'Hélène.

Comment interpréter cette malédiction ? Ce passage du chant résonne forcément, lors de la représentation, par rapport à deux autres moments de la pièce : le prologue, et la scène d'Hélène qui a immédiatement précédé le *stasimon.* Les Troyennes font le vœu que la foudre (« *keraunophaes pur* ») s'abatte sur le vaisseau de Ménélas durant la traversée du retour. Dans le prologue, lorsque les dieux s'accordent sur leur projet d'anéantir la flotte grecque par un orage, l'utilisation de la foudre est nettement mise en valeur. Athéna explique à Poséidon comment ils vont se répartir le travail : à lui la mer, les vagues et les tourbillons, elle s'occupera de lancer la foudre que Zeus a promis de lui prêter pour l'occasion (« *emoi de dôsein phêsi pur keraunion* », v. 80). Il est cependant hasardeux, à partir de ce seul élément, de tirer des conclusions trop générales sur la signification de la pièce : comme l'idée, par exemple, que les dieux donneraient finalement satisfaction aux Troyens, et d'en conclure que *Les Troyennes* célèbre la justice divine et le châtiment des Grecs pour la prise de Troie.

Le motif pour lequel les Troyennes appellent ici la foudre sur Ménélas n'a rien à voir avec les motivations invoquées par les dieux dans le prologue pour déchaîner leur orage (lesquelles sont d'ailleurs fort embrouillées[99]). Il ne s'agit en tout cas certainement pas pour eux de punir Ménélas pour avoir récupéré sa femme, ou de punir Hélène elle-même.

[99] Sur la confusion de ces motivations, cf. *intra* chapitre VIII p. 352-358.

Par ailleurs, la tempête a été décidée bien avant que ne soit formulé ce vœu des captives, et ne peut en aucun cas constituer un acquiescement à leur souhait. La tradition est unanime : Ménélas doit subir l'orage qui frappe la flotte achéenne, et subir les péripéties qui lui sont destinées durant son voyage, mais il doit aussi, pour finir, rentrer chez lui sain et sauf. Ainsi, l'orage prémédité par les dieux dans le prologue ne peut être considéré comme la réalisation du souhait formulé ici. La concordance entre la malédiction des captives et le projet divin existe bel et bien, et le spectateur ne pouvait l'ignorer. Mais le lien reste lâche, et l'effet recherché par Euripide n'est pas de les faire correspondre parfaitement.

De l'autre côté, l'antistrophe 2 apporte une nouvelle touche à l'épisode d'Hélène. La manière dont les captives imaginent Hélène sur le bateau de Ménélas est en contradiction avec le déroulement de la scène dont le spectateur vient d'être témoin. Alors que Ménélas a quitté la scène en réaffirmant sa décision de tuer sa femme, les Troyennes l'accusent de l' « avoir reprise » avec lui (« *helôn* » v. 1114). Leur description d'Hélène sur le navire insiste sur le contraste entre leur propre posture, pleurant sur la route de l'exil et de l'esclavage (v. 1105-1106), tandis qu'Hélène tient dans ses mains un « miroir d'or, charme des vierges » (v. 1108-9). Le lien existe bien avec l'épisode précédent, et l'incrédulité des Troyennes quant au destin d'Hélène doit être prise en compte pour son interprétation. Mais il ne convient pas de lui donner la force d'une conclusion qui dévoilerait la véritable signification du troisième épisode. Euripide, s'il laisse peser le doute sur la mort d'Hélène ne l'exclut pas pour autant. Il l'envisage au contraire, et comment. Ce passage du troisième *stasimon* vient cependant rappeler que, d'après les récits traditionnels Hélène rentre au palais de son mari et retrouve à ses côtés son statut d'épouse honorée. Il introduit une touche contradictoire qui contribue à installer le doute quant au destin qui attend Hélène[100].

Prise dans la dynamique générale du chant, cependant, la malédiction de Ménélas a une sonorité bien particulière, tout à fait indépendamment du prologue et du troisième épisode. Elle n'exprime pas l'espoir ferme d'une justice qui serait un soulagement. Au contraire, Hélène y est désignée tout d'abord par la périphrase « *Dios kora* », « la fille de Zeus » (v. 1109) : comme pour mieux souligner encore la responsabilité du dieu dans la ruine de Troie, pour faire rejaillir sur lui la « honte de la Grèce » (v. 1114-5) et le « triste malheur » des Troyens (v. 1117) – ce sont les deux autres périphrases qui renvoient à Hélène dans la suite du chant. La malédiction n'exprime pas non plus un simple sentiment de colère et de rancune contre Ménélas à l'idée de son heureux retour en Grèce avec la coupable impunie. Le souhait des Troyennes est bien plus amer : c'est l'aboutissement de leur désespoir dans un souhait de destruction totale où elles s'incluent elles-mêmes. Ce qu'elles veulent voir détruit, ce n'est pas Ménélas, ou Hélène, c'est le

[100] Il est intéressant qu'Euripide ait choisi de résumer cette alternative au sort malheureux d'Hélène sous la forme d'une image de l'héroïne qui, simplement, la montre dans une autre posture (une « Hélène au miroir ») : ce sont deux types de représentations traditionnelles d'Hélène qui s'affrontent, celles de son bonheur et celles de son malheur.

voyage de l'exil. L'accusation portée contre Ménélas est certes le motif de leur malédiction, qui se présente comme le souhait d'un châtiment. Mais ce souhait n'a pas besoin d'être fondé sur l'espoir de sa réalisation pour être formulé. Il est plutôt une nouvelle expression de la révolte des Troyennes devant l'injustice des dieux, qui ont permis qu'elles, de bonnes épouses et mères, subissent le deuil et l'exil alors que la cause de leurs maux, épouse et mère déplorable, peut rentrer chez elle en se pavanant aux côtés de son mari.

La malédiction de Ménélas, qui répond à la strophe précédente, permet de mettre en valeur l'opposition entre le bonheur des Grecs (Hélène et Ménélas retournant chez eux) et le malheur des captives (rappelé avec force dans la strophe 2). Les Troyennes n'y disent pas l'espoir d'une réparation, ni même d'une punition des coupables, elles formulent un nouveau grief contre les dieux. Sous une autre forme, on retrouve là le thème de l'injustice des dieux dans leur répartition du bonheur et du malheur entre Grecs et Troyens, thème qui marque chacun des *stasima* des *Troyennes*. On le trouvait dans le premier *stasimon* à propos de l'histoire du cheval de Troie, offrande des Troyens à Athéna qui était en réalité le cadeau qu'elle faisait aux Grecs de la ruine de la ville. On le trouve encore dans le second *stasimon* avec l'évocation de la première expédition des Grecs contre Troie : les dieux favorisent sans arrêt les Grecs et les comblent de leurs faveurs, tandis qu'ils ne font que prendre à Troie ceux de ses enfants qui leur plaisent sans aucune contrepartie. On le retrouve ici avec l'évocation d'une traversée qui est à la fois le comble du malheur pour les Troyennes, et l'heureuse traversée du retour pour les Grecs, en particulier Hélène et Ménélas.

*Le terme du réquisitoire des Troyennes*

Le troisième *stasimon* porte à son terme la logique suivie par les chants du chœur au fil de la pièce, qui est celle d'un réquisitoire contre les dieux formulé au nom de Troie. Les effets de *pathos* y sont plus intenses, la lamentation plus explicite et l'*ethos* des Troyennes s'y affirme dans une plainte davantage ancrée dans leur situation particulière. On peut voir dans ce chant une forme de *péroraison* qui vient conclure, avant l'*exodos*, l'expression de ce point de vue particulier qu'Euripide a voulu inscrire dans sa pièce à travers le chœur, le point de vue de Troie.

Dans la *parodos*, les captives se demandaient avec anxiété quelle serait leur destination, estimant que certaines vaudraient mieux que d'autres. Ici, en revanche, toutes les destinations semblent également odieuses, synonymes pour les Troyennes d'une séparation définitive d'avec leurs proches, du deuil et de l'esclavage. S'il est vrai que l'allusion à Hélène rattache ce *stasimon* à l'épisode précédent, ce chant annonce surtout l'*exodos*, sous plusieurs aspects. Les captives y sont réduites à adresser leurs adieux à des absents, des hommes morts ou des enfants dont elles ont déjà été séparées. C'est aussi ce que fera Hécube dans l'épisode suivant : ayant dit adieu aux vivantes (Cassandre et Andromaque), elle devra finalement s'adresser au cadavre d'Astyanax. Deuxième point, les Troyennes se lamentent ici sur Troie incendiée, or c'est dans

l'*exodos* que les Grecs déclencheront l'incendie destiné à raser la ville. Enfin, le chant se conclut sur l'imagination de la traversée du retour, et le souhait de l'orage, c'est-à-dire l'image de ce qui attend les Troyennes lorsqu'elles finiront par quitter la scène. Le tableau du malheur troyen est complet, tout entier dépeint et pris en compte dans le reproche adressé aux dieux. Il n'a plus qu'à se réaliser sur la scène. Ce *stasimon* a une dimension conclusive qui correspond à sa place dans la représentation, amorçant le début de l'*exodos*.

Notons enfin que les effets de grincement dans le style ne sont pas absents de ce chant, quoiqu'ils soient moins appuyés que dans les deux premiers *stasima*. Le rappel de la piété troyenne prend dans la première partie du *stasimon* la forme d'une célébration dérisoire de la sainte Ilion. Dans la deuxième partie du chant, c'est surtout la Grèce qui est évoquée dans des formulations laudatives au caractère conventionnel. Ces formulations prennent toute leur force expressive, qui est pleine d'une ironie amère, par contraste avec la célébration de Troie qui a précédé. La gloire d'Ilion est d'autant plus vaine qu'elle aboutit pour le chœur à la perspective d'aborder les glorieuses terres grecques.

## 4. CONCLUSION GENERALE SUR LES *STASIMA* DES *TROYENNES*

Les *stasima* des Troyennes, sans se référer jamais explicitement et directement à l'action dramatique en cours, ne sont pas dénués de toute pertinence relativement à leur contexte dans la représentation. Les liens qui les rattachent aux épisodes qui les entourent sont plus labiles qu'ils ne le sont dans d'autres tragédies grecques, et en particulier l'*Hécube* ; mais les performances chorales s'inscrivent néanmoins dans la dynamique générale de la tragédie. Elles font résonner à côté des lamentations individuelles et très personnalisées des héroïnes de Troie une voix plus anonyme, qui incarne le point de vue de la ville tout entière.

Pour comprendre ces *stasima*, il est indispensable de les considérer dans leur ensemble, et non isolément. Il ne s'agit pas de chants totalement séparés les uns des autres, bien que chacun ait son unité propre. Leur énonciation est marquée par une cohérence stricte du propos ; le chœur se voit attribuer par Euripide un point de vue bien défini sur la catastrophe, dont les manifestations s'enchaînent logiquement pour former une trame discursive unifiée.

Le chœur se lamente, et sa lamentation prend des formes différentes au cours de la pièce, mais il ne se lamente pas n'importe comment et les différences entre chaque chant doivent être considérées comme les formes d'un unique propos, d'une seule intention fondamentale : le réquisitoire de Troie contre l'abandon des dieux. Ce réquisitoire s'articule au fil de la pièce en trois moments, trois temps attendus dans le cours d'une plaidoirie judiciaire : la *narratio* (premier *stasimon*), la *confirmatio* (second *stasimon*) et la péroraison (troisième *stasimon*). Ce modèle judiciaire n'est peut-être pas consciemment identifiable à la représentation, mais il correspond à l'intention accusatoire qui est, elle, évidente dans chacun des chants. On peut penser qu'Euripide s'est fondé sur l'art de la rhétorique judiciaire, familier à tous les citoyens athéniens de son époque, pour composer les trois *stasima* des *Troyennes*.

Le premier *stasimon* de la pièce se présente ainsi comme un récit de la prise de la ville, centré sur l'épisode du cheval de bois. Les captives s'attachent à y retracer chaque étape de la catastrophe depuis la découverte du piège aux portes de la ville – en soulignant avec amertume, depuis leur point de vue rétrospectif, la naïveté des Troyens et de leurs réjouissances. Dès l'ouverture du chant, ce récit est explicitement assimilé à une sorte d'épopée de Troie, une impossible « épopée thrénodique ». Et en effet, les Troyennes adoptent dans toute la suite du *stasimon* un style poétique très orné – qui parodie celui de l'épopée – tout en affectant une objectivité distanciée comme celle de l'énonciation aédique. Mais cette manipulation des conventions poétiques et narratives de l'épopée est au service d'un récit qui est tout sauf neutre, un récit orienté comme la *narratio* d'un réquisitoire. L'objectivité affectée par le chœur ne l'empêche d'adopter le point de vue des victimes et de forcer la sympathie à l'égard des Troyens et le récit est mis en scène pour suggérer la cruauté de la trahison d'Athéna : tous ses détails sont au service d'une dramatisation travaillée par l'implicite d'une *cause*.

Le second *stasimon* présente une argumentation serrée sous des dehors narratifs et ornementés. L'attaque du chœur contre les dieux se précise dans la contraposition du malheur répété de Troie et des fausses bénédictions répétées des dieux à l'égard de la ville. Les personnages de Ganymède et de Tithon sont évoqués dans une parodie du style hymnique entrecoupée de rappels plaintifs du malheur de Troie. Le chœur invoque ainsi de nouveaux éléments à charge contre les dieux. Il formule ces éléments dans un langage dont le style euphorique conventionnel n'est pas seulement dérisoire au regard du destin de la ville, mais aussi chargé de l'autorité d'une tradition qui lui donne valeur de preuve quant à la trahison des dieux.

Dans le troisième *stasimon*, la dimension pathétique du chant s'affirme de manière plus ouverte, tandis que l'accusation contre les dieux se poursuit. La constatation du malheur de Troie, la « ville sainte », est renouvelée dans l'apostrophe à Zeus. Elle s'incarne ensuite dans la représentation concrète du déchirement des familles troyennes, un tableau empreint de pathétique qui évoque le moment où, pour les captives, la guerre se conclut concrètement : avec la violence d'une amputation les voilà séparées définitivement de leurs proches pour être convoyées jusqu'à la Grèce. La détresse du chœur à la perspective de cette traversée se résout dans le souhait que la flotte qui les emmène en exil soit détruite, avec Ménélas et Hélène. Les Troyennes ne peuvent rien faire d'autre que protester contre l'indifférence des dieux, et leur colère fait jaillir ici une dernière image de l'iniquité de la fortune des Troyens. C'est l'image de cette traversée où les captives en larmes s'opposent à une Hélène bien tranquille, image à même de faire ressortir le scandale de la ruine de Troie : elle fait à la fois le bonheur immérité des Grecs et le malheur non moins immérité des Troyens.

Le fil directeur qui unit les trois *stasima* est net du point de vue de l'intention qui s'y manifeste. On y rencontre également un travail constant sur les codes de la poésie de la célébration épique ou hymnique. Ce travail consiste à mobiliser dans la forme lyrique des *stasima* des genres poétiques conventionnels, mais dans une intention parodique car l'énonciation les met suffisamment à distance pour les rendre grinçants d'amertume. La nuance expressive de ce langage intégré à l'énoncé sans être totalement assimilé dans l'énonciation s'en trouve complètement modifiée. Ainsi, la part de convention du chant choral, loin d'empêcher la mise en relief d'un point de vue singulier, d'en gommer la force expressive, permet au contraire l'émergence de ce point de vue dans une dynamique *distinctive*. Le chant du chœur tragique se construit dans le décalage qu'il orchestre entre son énonciation propre et les énonciations traditionnelles des « récits poétiques de Troie ».

La présence d'un tel jeu sur les conventions de style des poèmes traditionnels dans les *stasima* des *Troyennes* est particulièrement importante dans cette pièce. On peut en effet y reconnaître une logique créatrice qui est aussi bien à l'œuvre dans toute la pièce. Euripide s'y livre à un jeu constant sur les représentations conventionnelles. Il s'en inspire, les rend bien reconnaissables, avant d'en faire surgir la parole singulière de ses

personnages dans une juxtaposition de points de vue irréductibles à l'unité d'une vision distanciée.

## IV. LA « DISSONANCE LYRIQUE » DANS *HECUBE* ET *LES TROYENNES*

Il est frappant de constater que l'on retrouve à l'œuvre chez Euripide, dans les chœurs d'*Hécube* et des *Troyennes*, le même type de « dissonance lyrique » que Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe ont reconnue dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, et qu'ils ont théorisée comme la présence d'une forme de contradiction dans la parole chorale qui en serait une propriété essentielle : « le lyrisme [du chœur tragique] se définit moins par un contenu que par une rupture signifiante dans le ton »[101]. La reconnaissance de cette tension omniprésente, de cette part de contradiction assumée, soulignée par le chant comme un mécanisme fondamental de l'expression lyrique dans la tragédie, leur a permis de se dégager des interprétations traditionnelles pour renouveler par une approche plus ouverte du texte l'interprétation de l'ensemble de la pièce.

Un même phénomène de « dissonance » dans le langage du chœur, de « rupture signifiante dans le ton » est identifiable dans nos deux pièces : nous l'avons défini tout au long de cette étude comme un effet de décalage, un « grincement ». Cependant, la dissonance du chant du chœur ne met pas en scène les mêmes données culturelles et n'a pas la même signification dans l'*Agamemnon* que dans l'*Hécube* d'une part, ou d'autre part dans *Les Troyennes*.

Dans l'*Agamemnon* – et nous suivons ici l'interprétation de J. Bollack et P. Judet de la Combe, qui est la conclusion d'une analyse globale des chants du chœur dans toute la pièce – il s'agit d'une dissonance dans le chant choral entre « la théorie et le vécu » (*op.cit.* p. XIV). Le chœur des vieillards, chez Eschyle, s'efforce de convoquer dans ses chants une théorie du droit existante (empruntée par exemple à Hésiode ou à Solon) qu'il pourrait appliquer à l'histoire passée et présente d'Argos (à l'expédition grecque contre Troie et en particulier à l'épisode critique du blocage de l'armée à Aulis et à la décision prise par Agamemnon de sacrifier sa fille pour sauver son armée). Mais c'est en vain que les vieux Argiens mobilisent cet arsenal théorique sur les lois de la justice divine pour tenter de cerner l'événement concret du sacrifice d'Iphigénie et d'en mesurer les conséquences. Ou plutôt, leur effort se retourne contre eux et ne fait que renforcer leur inquiétude, la montée de leur angoisse au fil de leurs chants.

---

[101] Cf. BOLLACK 1981 p. XXXIV.

Cette contradiction dans leur chant entre « sagesse » et « *pathos* » ne peut pas être résolue dans une opposition binaire de la réalité avec la théorie qui recouperait la division formelle de la représentation théâtrale entre la scène et l'*orchestra*, l'action dramatique et le chœur – ce qui reviendrait à éluder l'effet de dissonance du chant en le réduisant à un point de vue strictement contemplatif. Ce n'est pas l'événement fictionnel ou dramatique qui est pathétique, par opposition à l'apaisement dont devrait jouir le chœur depuis son point de vue détaché de l'action, en retrait. L'élan du chœur vers une théorie du droit est en lui-même pathétique, par la dissonance persistante qui s'installe dans son discours entre les énoncés théoriques où il aspire à prendre pied et la situation unique et ambivalente dont il cherche à rendre compte à travers eux : « (…) comme le point de vue théorique (et divin) qu'ils construisent ne peut être assumé par l'individu, renvoyé à sa finitude par l'interprétation qui s'approfondit au cours des chants, les lois mêmes qu'ils ont posées menacent les vieillards dans leur existence. Le sujet lyrique ne cesse jamais d'être en contradiction avec lui-même. » (*op. cit.* p. XIII-XIV).

Ainsi le discours du chœur de l'*Agamemnon* ne se constitue pas automatiquement à partir de sa position « en retrait » qui serait elle-même due aux conventions formelles de la représentation tragique – une telle conception du chœur limite drastiquement l'espace de l'interprétation. C'est le discours du chœur dans chacun de ses détails, son appréhension inquiète et confuse des événements, qui construit de manière dynamique dans le langage le point de vue singulier des vieillards d'Argos dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. La position en retrait du chœur n'est pas un donné qui se limiterait à la définition arbitraire, « par hypothèse », de leur identité. Elle est construite dans la forme particulière de la « dissonance lyrique », intensément réflexive dans cette tragédie. Autrement dit, la position en retrait du chœur est « vécue » par lui directement dans l'énonciation lyrique ; le chant est la forme prise par la crise existentielle vécue par ce personnage à part entière qu'est le chœur, en relation avec l'action dramatique.

On peut reconnaître la même « dissonance lyrique » dans les chants du chœur d'*Hécube* et des *Troyennes*, et en particulier dans les *stasima* – qui dans les deux pièces se distinguent nettement de la *parodos* par l'autonomie, relativement à elle, du discours qu'ils proposent. Deux points en particulier conduisent à rapprocher le fonctionnement de ces chœurs de celui de l'*Agamemnon* :

1) la mise en scène dans la parole chorale de discours extérieurs, déjà constitués et reconnaissables par le spectateur, qui sont comme pris en otage et reconsidérés dans l'énonciation du chœur tragique ;

2) l'enjeu existentiel que recouvre le questionnement à l'œuvre dans la dissonance lyrique pour le personnage du chœur : c'est cet enjeu existentiel qui donne à la dissonance du chant sa dimension pathétique. Ainsi, dans l'*Agamemnon*, le chœur se réfère-t-il à un substrat de discours théoriques extérieurs à la tragédie, et qui sont de notoriété publique. Mais une fois intégrés à l'énonciation lyrique, ceux-ci deviennent glissants, ils sont profondément modifiés par leur nouvelle contextualisation et donnent à ressentir, à la fois au chœur et au spectateur, la détresse d'une inadéquation fondamentale

entre leurs prétentions à l'universalité, d'une part, et d'autre part la confusion d'un réel qui s'incarne dans l'ambivalence d'une situation unique sur un horizon lourd de menaces imprécises.

Dans *Hécube* et dans *Les Troyennes*, nous avons reconnu la même importance prise, dans les chants du chœur, par la parodie d'énoncés extérieurs à la représentation. Mais il s'agit dans ce cas non de discours de « sagesse », mais de discours poétiques traditionnels mobilisés pour exprimer l'amertume du chœur face à la catastrophe troyenne. La parole du chœur n'est pas ici orientée par un effort interprétatif né de l'inquiétude face à l'avenir, mais livre dans des interprétations successives la réaction des Troyennes face à la catastrophe passée, faisant émerger au fil des deux œuvres leur point de vue comme celui d'un personnage singulier, consistant et cohérent. Ce personnage n'est en définitive pas exactement le même dans les deux pièces.

Dans *Hécube*, le discours des captives met en relief leur identité bien précise de femmes et de prisonnières, et c'est ce point de vue des femmes captives, réduites à l'impuissance et au désespoir, qui donne toute sa pertinence à leurs chants. En effet, l'action dramatique de cette pièce est centrée sur la manifestation d'un héroïsme paradoxal des femmes et des vaincues. Dans *Les Troyennes*, le chœur adopte un point de vue qui en fait l'incarnation d'une entité plus large, la communauté troyenne et la ville de Troie dont les captives ne sont qu'une survivance. Ce point de vue du chœur est le point d'ancrage d'un réquisitoire à rebondissements contre les dieux. Il ajoute à la fresque de l'Ilioupersis construite par Euripide un point de vue collectif qui n'est pas moins singulier que celui des grandes figures individualisées par la tradition, et met en valeur l'irréductibilité à un point de vue commun de tous les autres points de vue individuels qui émergent sur la scène.

Dans ces deux pièces, la « dissonance lyrique » est reconnaissable comme une tension dans le langage qui traduit son investissement passionné par le personnage du chœur, à l'occasion d'une crise existentielle. La catastrophe de la ruine de Troie est vécue par le groupe des captives, dans ces deux pièces, comme une menace qui pèse directement sur elles en tant que chœur, en tant que groupe. Cette menace est posée d'emblée dans la pièce : la parole collective du chœur est vouée dès le prologue à disparaître lors du départ pour l'exil, dans l'éparpillement des captives aux quatre coins de la Grèce. La précarité même du chœur participe à l'amertume de la célébration de Troie : cette fragilité et ce caractère éphémère définissent l'énonciation chorale en décalage avec tous les énoncés parodiés et leur inscription de principe dans une forme d'éternité.

Comme l'écrit P. Judet de la Combe, dans un passage de son article « Sur la reprise d'Homère par Eschyle » qui s'applique particulièrement bien aux chants du chœur ici étudiés :

> Il est clair que lorsqu'un personnage recourt à la dictio homérique il ne se transforme pas lui-même en narrateur épique. Il exprime, plutôt, sa propre relation, individuelle et temporelle, au monde de l'épopée qui lui fournit à la fois les contenus de son expérience et les cadres symboliques lui

> permettant de la communiquer. (…) Le code homérique est déformé parce qu'il devient un moyen expressif personnel. (…) L'épopée, dans la tragédie, ne sert ainsi plus à symboliser un monde, mais à figurer la relation de l'individu à ce monde ; elle donne à cette relation sa consistance et son identité. (JUDET DE LA COMBE 1995 p. 143-144)

Ainsi, il s'agit pour le chœur des Troyennes de tirer leurs propres conclusions de la catastrophe troyenne, qui les touche comme un profond bouleversement identitaire : elles passent du statut de membres respectés de la communauté troyenne à l'aliénation comme butin par les guerriers de la Grèce. Reconsidérées à l'occasion de ce basculement de leur destinée individuelle, l'épopée ou les autres formes poétiques traditionnelles perdent leur caractère d'évidence pour prendre des connotations profondément ironiques au gré de l'intention expressive du chœur.

La crise existentielle vécue par nos chœurs de Troyennes est ainsi différente de celle vécue par les vieillards de l'*Agamemnon* ; mais elle trouve à s'exprimer dans un même effet de « dissonance » dans le chant. Il s'agit en particulier pour les Troyennes d'Euripide, dans ces deux pièces, d'exprimer leur amertume en se positionnant face au donné écrasant que l'épopée constitue à l'égard de l'histoire de Troie. L'épopée est « écrasante » en tant que poésie de célébration qui affirme reconnaître dans les événements troyens l'effet d'un calcul divin et identifier une justice à l'œuvre dans la ruine de la ville. Mais la voie du pathétique, de l'ébranlement de l'épopée, Euripide en a trouvé la clé dans l'épopée elle-même : il s'agit de l'intériorisation du point de vue sur le chant épique, par la mise en œuvre d'un court-circuit énonciatif qui voit le chant de la fiction faire irruption dans son propre univers fictionnel. La confrontation des personnages avec le « chant d'eux-mêmes » fait imploser la sérénité fondamentale de l'énonciation épique (ou par extension des autres formes de poésie qui partagent la même dimension de célébration).

Euripide a aussi reconnu le point névralgique de ce procédé de mise en abyme qui fait du chant épique un révélateur de l'angoisse des personnages : il s'agit de la logique de commémoration essentielle à ces formes de poésie (véhicules de la mémoire culturelle). On comprend ainsi pourquoi dans nos deux pièces, et en particulier dans les *Troyennes*, est thématisée cette question de la mémoire, de la survie du passé, en lien avec la mise en scène d'un langage commémoratif conventionnel. Le sujet du premier *stasimon* des *Troyennes* ne correspond pas par hasard au sujet du troisième chant de Démodocos dans le chant VIII de l'*Odyssée*. Le glorieux chant de la Muse prend la même dimension dérisoire pour les Troyennes que pour Ulysse, parce qu'elles sont ces femmes auxquelles Ulysse est comparé dans l'*Odyssée*. Elles sont confrontées au même drame de la mémoire : l'effacement de leur vécu biographique, de leur identité et de leur partage d'une mémoire communicationnelle de Troie qui les inscrit dans le monde des vivants, au profit d'une commémoration solennelle de Troie qui les plonge dans la mort, dans un passé définitivement révolu.

A partir de ce procédé repris de l'épopée, les chœurs d'*Hécube* et des *Troyennes* se déploient dans une prise de distance (calculée, expressive et intentionnelle de la part du chœur) de l'énonciation avec les énoncés conventionnels que le chant intègre. Dans *Hécube*, le chœur surmonte progressivement son sentiment de scandale face à la prise de Troie pour finir par y reconnaître, en adoptant avec amertume un discours para-épique, que la justice divine était à l'œuvre dans le sac de la ville – et donc que cette justice existe, ce qui ouvre la porte à la vengeance de la reine.

Dans *Les Troyennes*, au contraire, le réquisitoire contre les dieux qui s'affirme de chant en chant passe par une mise en scène systématiquement dérisoire des énoncés de célébration conventionnels repris, ou « pris au piège » dans l'énonciation chorale. La lamentation du chœur sur le sac de la ville n'est pas une réaction floue et vague à la situation donnée. Elle est totalement orientée, et vise un adversaire bien précis : les dieux. Les Troyennes « rugissent vers le ciel » comme le cheval laissé aux portes de la ville par les Achéens (« *ourania bremonta* », premier *stasimon*). La « dissonance lyrique », ici, transforme leurs parodies de célébration en armes, en flèches d'amertume décochées (vainement) contre les dieux.

# DEUXIEME PARTIE : ETUDE DE SCENES CHOISIES

## V. POLYXENE ET LE MODELE DE L'IPHIGENIE D'ESCHYLE

La première partie d'Hécube, centrée sur le sacrifice de Polyxène, fait intervenir deux références intertextuelles principales : l'une à l'Iphigénie de l'*Agamemnon* d'Eschyle, l'autre à la colère d'Achille dans l'*Iliade*, et en particulier au récit de l'assemblée (dans le chant I) et à l'épisode de l'ambassade (dans le chant 9). Nous savons qu'il existait une *Polyxène* de Sophocle, peut-être (et même vraisemblablement d'après certains critiques[102]) antérieure à *Hécube*, mais nous en savons trop peu sur cette pièce pour pouvoir apprécier la manière dont Euripide, s'il la connaissait, a pu l'utiliser. Nous nous en tiendrons donc aux allusions à l'*Agamemnon* et à l'*Iliade* qui, dans la première partie de la pièce, sont suffisamment claires pour que l'on puisse justifier de leur importance dans l'interprétation. La construction du personnage de Polyxène et l'interprétation de son sacrifice dépendent de la rencontre de ces deux intertextes, qu'Euripide mobilise dans une intention précise.

Si Polyxène, à travers le destin auquel elle est soumise dans l'*Hécube*, partage certains traits communs avec l'Iphigénie d'Eschyle, l'épisode de son sacrifice se démarque nettement de ce modèle, jusqu'à même dessiner une opposition entre les deux personnages. Nous chercherons donc à analyser la manière dont Euripide installe de plus en plus fermement la référence à Iphigénie dans son texte, tout en prenant de manière de plus en plus nette le contrepied de ce modèle. Nous nous interrogerons également sur le rôle de la référence faite à l'offense subie par Achille dans l'*Iliade*. Quel sens prend le sacrifice de Polyxène, à la lumière de ces jeux d'intertextualité ?

### 1. POLYXENE ET IPHIGENIE : DEUX DESTINS EN MIROIR

Le sacrifice de Polyxène, dans l'*Hécube*, ne peut manquer d'apparaître – par certains aspects – comme le symétrique du sacrifice d'Iphigénie. Premier sang versé dans le cours de la guerre de Troie, l'égorgement d'Iphigénie ouvre la voie à la flotte grecque ; il est le prix à payer pour obtenir les vents favorables et quitter Aulis. Eschyle a donné de ce sacrifice une version célèbre dans la *parodos* de l'*Agamemnon*, à travers un récit qui montre la mort de la jeune fille comme l'inauguration menaçante du massacre à venir ; le sacrifice d'Iphigénie est la première réalisation de l'aspect sinistre des auspices ambigus

[102] Cf. *intra* note 22 p. 44.

qui accompagnent le rassemblement de l'expédition. Même s'il est une voie de passage obligée, l'infanticide perpétré par le chef de l'armée entache dès sa naissance l'entreprise des Achéens ; il la prive de la certitude de l'innocence et du bon droit dont pourraient se réclamer les vengeurs de Ménélas et du droit des hôtes[103]. Dix ans plus tard, après la chute de Troie, une autre jeune fille est sacrifiée au moment du départ de l'armée grecque qui s'apprête à effectuer la traversée du retour. Deux vierges innocentes sont égorgées au milieu d'un rassemblement de soldats, avant le départ d'une flotte, aux lisières temporelles de la même guerre : le parallélisme est frappant, et a été relevé par la plupart des commentateurs de la pièce.

*Un effet de symétrie construit dans le texte d'*Hécube

Euripide a certainement souhaité et calculé cet effet de symétrie, qui n'a rien d'évident mais repose avant tout sur la manière dont il a agencé les événements dans *Hécube*. Le principal élément permettant de rapprocher les deux sacrifices tient en effet aux circonstances similaires dans lesquelles ils se produisent. Leur similitude n'aurait rien d'aussi frappant si le sacrifice de Polyxène n'était pas présenté, dans *Hécube*, comme intimement lié au départ de l'armée, et *presque* comme une condition de ce départ. Ainsi, dans les *Troyennes*, il est fait mention de la mort de Polyxène sur le tombeau d'Achille. Mais ce sacrifice n'y est évoqué que comme un événement parmi d'autres dans les conséquences de la guerre de Troie, une forme parmi d'autres du sort impitoyable réservé aux vaincus. Il n'est pas directement lié au départ de la flotte grecque, et rien ne suggère dès lors qu'il faille le mettre en lien avec le sacrifice d'Iphigénie.

Au contraire, dans *Hécube*, le lien entre le départ de la flotte et le sacrifice de Polyxène est affirmé avec force dès la première mention qui est faite du sacrifice, dans le prologue de la pièce, lorsque le fantôme de Polydore annonce le sort qui attend sa sœur (v. 37-44) :

Πάντες δ᾽ Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἥσυχοι 35
θάσσουσ᾽ ἐπ᾽ ἀκταῖς τῆσδε Θρῃκίας χθονός ·
ὁ Πηλέως **γὰρ** παῖς ὑπὲρ τύμβου φανείς
**κατέσχ**᾽ Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμ᾽ Ἑλληνικόν,
πρὸς οἶκον *εὐθύνοντα*ς ἐναλίαν πλάτην ·
αἰτεῖ δ᾽ ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
Καὶ τεύξεται τοῦδ᾽, οὐδ᾽ ἀδώρητος φίλων
ἔσται πρὸς ἀνδρῶν · ἡ πεπρωμένη δ᾽ ἄγει
θανεῖν ἀδελφὴν τῷδ᾽ ἐμὴν ἐν ἤματι. 44

Tous les Achéens, avec leurs vaisseaux, immobiles 35

[103] Sur l'ambigüité du sacrifice d'Iphigénie, acte à la fois libre et contraint, interdit et nécessaire – inscrit dans une situation où les critères du droit le rendent impératif et en même temps le condamnent – cf. BOLLACK 1981 CXX-CXXIII.

sont assis sur les rives de ce pays de Thrace ;
**car** le fils de Pélée, apparu au-dessus du tertre funèbre,
Achille, **a retenu** toute l'armée des Grecs,
*alors qu'ils tendaient* vers chez eux la rame marine.
Il réclame ma sœur, Polyxène, 40
pour sa tombe un doux égorgement, et sa part d'honneur.
Et il obtiendra ce don, il n'en sera pas privé
par des hommes amis. Le destin conduit
ma sœur à la mort en ce jour. 44

D'après le récit de Polydore, le fantôme d'Achille a présenté sa requête au moment où les vaisseaux s'apprêtaient déjà au départ. Le voyage n'est retardé que pour le sacrifice de Polyxène, ou du moins pour débattre de l'opportunité du sacrifice demandé. Cette seule circonstance suffit à lier suffisamment départ et sacrifice pour rappeler la situation des Grecs à Aulis. Ce point est donc extrêmement important, et sera appuyé de nouveau dans le récit de l'apparition d'Achille qui figure dans la *parodos* (v. 109-115) :

(...) τύμβου δ' ἐπιβὰς
οἶσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις, 110
τὰς ποντοπόρους δ' **ἔσχε** σχεδίας
λαίφη προτόνοις *ἐπερειδομένας*,
τάδε θωΰσσων ·
Ποῖ δή, Δαναοί, τὸν ἐμὸν τύμβον
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες ; 115

Dressé sur son tertre,
tu sais comme il est apparu avec ses armes d'or, 110
comme **il retint** les esquifs fendeurs de flots
*alors que l'on hissait* les voiles sur le gréement
en hurlant ces paroles :
Où donc, Danaens, partez-vous,
en laissant ma tombe sans part d'honneur ? 115

Dans les deux passages, la concomitance de l'apparition avec les manœuvres du départ est soulignée par l'utilisation de participes présents : Achille retient les Grecs « **alors qu'ils dirigent** leurs rames (métonymie pour le navire) » vers la Grèce (« (κατέσχ' ...) **εὐθύνοντας** (...) πλάτην »), il retient les navires « **alors qu'ils hissent** les voiles » (« (ἔσχε) σχεδίας / λαίφη προτόνοις **ἐπερειδομένας** »). Le fantôme n'apparaît pas juste avant le départ, mais *pendant* le départ, comme le montre aussi le présent employé par Achille : « Où donc **partez-vous**, Danaens (…) ? » (« Ποῖ δή, Δαναοί (...) **στέλλεσθ'** »). Les paroles d'Achille expriment son indignation et sa colère à l'encontre des Grecs qui s'apprêtent à partir sans avoir honoré son tombeau. C'est parce qu'ils partent qu'Achille se manifeste. Ainsi, le sacrifice est étroitement lié au départ de la flotte. Il en devient une modalité : les Grecs peuvent partir en ayant honoré Achille ou en n'ayant pas honoré Achille.

Ces deux passages, en liant sacrifice et départ, ont pour effet de suggérer la mise en parallèle du sacrifice de Polyxène et du sacrifice d'Iphigénie. La situation qui suit l'apparition du héros est d'ailleurs évoquée, dès les premiers mots de Polydore sur ce sujet, dans des termes propres à encourager le rapprochement avec la situation d'Aulis en insistant sur la contradiction inhérente à la situation : une flotte prête à appareiller et pourtant immobilisée : « Tous les Achéens, ***bien qu'ayant des bâteaux*** **sont immobiles** et siègent sur le rivage » (« Πάντες δ᾽ Ἀχαιοὶ ***ναῦς ἔχοντες*** **ἥσυχοι / θάσσουσ᾽** ἐπ᾽ ἀκταῖς »). Il s'agit de la même situation, absurde, que celle d'Aulis.

*Une similitude limitée : esquisse de deux points de différenciation*

Cependant, les deux récits de l'apparition introduisent aussi immédiatement une différence non négligeable avec la situation du sacrifice d'Iphigénie. En effet, les Grecs ne sont pas empêchés physiquement de partir par le fantôme d'Achille, ni menacés physiquement d'une quelconque catastrophe. Il est clair au contraire que les conditions du départ sont réunies, sans quoi les manœuvres n'auraient pas débuté. Tel n'était pas le cas à Aulis, où la situation vécue par l'armée mettait Agamemnon au pied du mur : sacrifier sa fille ou renoncer à l'expédition contre Troie. La situation d'Aulis, telle qu'elle est décrite dans la *parodos* de l'*Agamemnon* (v. 192-8), est une situation critique :

πνοαὶ δ᾽ ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι 192
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι,
ναῶν <τε> καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς, 195
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι
τρίβῳ κατέξαινον ἄνθος᾽ Αργεί-
ων·

Et du Strymon, les vents qui viennent, 192
lourds d'une oisiveté mauvaise, de famine, de durs mouillages,
égarement des mortels,
n'épargnant les vaisseaux ni les câbles, 195
faisaient le retour du temps sur lui-même,
et déchiquetaient en l'usant la fleur des Argiens.

En revanche, il est clair d'après la *parodos* de l'*Hécube* que le départ n'est pas rendu impossible par Achille, mais qu'il est volontairement différé en raison de l'émoi provoqué par son apparition, et de la nécessité de tenir une assemblée pour savoir si le sacrifice doit ou non avoir lieu. La mauvaise mer, la « houle » qui empêche l'armée de partir est la houle métaphorique « de la discorde » au sein de l'armée, et non une réalité météorologique :

Πολλῆς δ᾽ ἔριδος συνέπαισε κλύδων, 116

δόξα δ᾽ ἐχώρει δίχ᾽ ἀν᾽ Ἑλλήνων
στρατὸν αἰχμητήν, τοῖς μὲν διδόναι
τύμβῳ σφάγιον, τοῖς δ᾽ οὐχὶ δοκοῦν.

Alors éclata la houle d'une forte discorde, 116
et l'opinion divisa en deux l'armée des Grecs,
les uns étant de l'avis de donner
au tombeau le sacrifice, les autres de ne pas le faire.

Après dix ans d'absence, si le retour des Grecs était directement menacé ou rendu impossible par Achille, on peut penser que l'assemblée ne serait pas divisée sur la question de savoir s'il convient ou non de lui donner Polyxène. Mais en l'admettant, serait-il possible que nul, durant le débat, ne fasse mention du danger encouru, ou de l'impossibilité de reprendre la mer ? Or il n'est fait mention d'aucun danger, ni d'aucune impossibilité effective du départ, dans le compte-rendu que le chœur fait de l'assemblée dans la *parodos*. Les porte-parole des deux camps semblent s'affronter uniquement sur le bien-fondé de l'exigence formulée par Achille. Les partisans du sacrifice, en particulier, qui sont les seuls dont les argumentations nous sont rapportées (d'abord celle des Théséides, puis celle d'Ulysse), n'évoquent à aucun moment la menace d'un danger qui pèserait sur l'expédition du fait d'un éventuel refus. Il n'est question que de la nécessité de faire honneur à Achille, ou non, en lui sacrifiant Polyxène[104].

Nous trouvons là la première différence, extrêmement importante, entre le sacrifice de Polyxène et le sacrifice d'Iphigénie : la différence entre leurs motivations. La seconde différence s'inscrit dans le déroulement du sacrifice lui-même, et notamment dans le comportement des deux jeunes filles. Le sacrifice de Polyxène s'oppose de manière presque systématique à celui de l'Iphigénie d'Eschyle, le récit de Talthybios renvoyant presque point par point au récit du chœur dans l'*Agamemnon*, mais de manière inversée. Ces deux différences, l'une entre les motivations, l'autre entre le déroulement des deux sacrifices, sont primordiales pour l'interprétation. En effet, les motivations et le déroulement du sacrifice déterminent le jugement moral porté sur lui, aussi bien concernant les sacrificateurs que concernant la victime elle-même.

Dans la *parodos* de l'*Agamemnon*, l'horreur provoquée par le récit du sacrifice s'attache à l'ensemble que nous venons de décrire ; le spectacle du sacrifice est d'autant plus atroce qu'il suit dans le récit la dénonciation de la turpitude de ses motivations. Ce n'est pas seulement l'infanticide que condamne le chœur horrifié, dans la mise à mort d'Iphigénie, ce sont les raisons, l'objectif de cette mise à mort qui éveillent son

[104] Certains commentateurs qui prêtent à Achille le pouvoir de retenir les vents ont remarqué cette absence étonnante, dans ce cas, de l'argument de la *nécessité concrète* de sacrifier Polyxène pour rentrer – mais n'en démordent pas moins (cf. CONACHER 1961 p. 2-3). Ils tentent parfois même de l'interpréter. Ainsi, par exemple, R. Mitchell-Boyask y voit la preuve de l'inhumanité d'Ulysse : « Euripides presents an Odysseus so utterly inhuman that he does not even argue that Polyxena must die in order for the fleet to depart ; he simply argues for the need to honor an army's warriors as much as possible. » (MITCHELL-BOYASK 2006 p. 21).

indignation : Agamemnon se résout à tuer sa fille pour aller chercher Hélène, c'est pour cela qu'il devient le meurtrier de son enfant :

> Ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
> φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
> ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν 220
> τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω ·
> βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
> τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων ·
> **ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ γενέ-**
> **σθαι θυγατρός, γυναικοποί-** 225
> **νων πολέμων ἀρωγὰν**
> **καὶ προτέλεια ναῶν.**
>
> Une fois qu'il se fut attaché au joug de la nécessité,
> renversant son souffle selon le vent impie de son cœur,
> vent impur, sacrilège, dès lors 220
> il changea son jugement au point d'avoir
> une pensée qui n'était plus qu'audace.
> Car, chez les mortels, le délire présomptueux enhardit,
> conseiller d'abominations, mal source de maux.
> **Toujours est-il qu'il osa être le sacrificateur** 225
> **de sa fille, pour soutenir**
> **une guerre qui était le prix d'une femme,**
> **et pour le rite nuptial préludant à la traversée.**

Ce passage correspond à la strophe 4 de la *parodos* de l'*Agamemnon*. C'est dans l'antistrophe correspondante, à la suite de ces vers, que commence le récit du sacrifice proprement dit (qui occupe l'antistrophe 4 et la strophe 5).

Si le rôle de l'intertextualité est ici de guider l'interprétation du spectateur, d'orienter son jugement, comme on peut le supposer, alors il convient d'être particulièrement attentif aux distorsions existant entre l'action construite par Euripide dans l'*Hécube* et le modèle auquel il se plaît à renvoyer le spectateur. Le sacrifice d'Iphigénie est présenté par Eschyle comme un crime odieux. Qu'en est-il du sacrifice de Polyxène ?

### 2. Honorer Achille : la justification du sacrifice de Polyxene

On peut se demander pour quelle raison, dans la *parodos* d'*Hécube*, figure le récit non seulement de l'apparition d'Achille, mais aussi d'une assemblée tenue par les Grecs pour savoir s'il convient ou non de sacrifier Polyxène. Qu'apporte un tel débat ? A travers lui s'impose la référence à la querelle d'Agamemnon et d'Achille dans l'*Iliade*. Mais qu'apporte cette référence ? L'hypothèse que nous proposons est que l'utilité de ce récit consiste avant tout à mettre en lumière les motivations qui déterminent les Grecs à accomplir le sacrifice de Polyxène, et à favoriser la reconnaissance par les spectateurs de la légitimité de cette décision. La difficulté est d'autant plus grande que c'est le chœur

des Troyennes qui raconte le déroulement de l'assemblée, et qu'il en fait le récit à Hécube, à savoir la mère de la victime désignée. Le récit est donc marqué par la condamnation véhémente du chœur, qui prend évidemment le parti de Polyxène.

Mais le parti pris inévitable qui découle de la situation d'énonciation de la *parodos* est neutralisé par Euripide grâce à une double stratégie : d'une part, l'utilisation du discours rapporté au mode direct ou indirect libre qui introduit une certaine polyphonie au sein même de la parole du chœur ; d'autre part, la mise en jeu de l'intertextualité avec l'*Iliade*. Agissant non au niveau de l'énonciation de personnage à personnage, mais uniquement à l'adresse du spectateur, la référence à l'*Iliade* mine la position du chœur et tend à donner raison aux Grecs.

*Mise en place de l'horizon iliadique : le sacrifice comme* geras

L'arrière-plan iliadique est convoqué dans le texte par plusieurs indices, qui tous renvoient à l'offense faite à Achille telle qu'elle est racontée dans l'*Iliade*. Dès le premier récit de l'apparition du fantôme d'Achille, dans le prologue, il est clairement dit par Polydore qu'Achille réclame Polyxène en tant que « *geras* », en tant que part d'honneur. Le récit du chœur confirme ce point en rapportant les paroles d'Achille au style direct, c'est-à-dire telles qu'elles ont été prononcées par l'apparition. La description du fantôme qui précède immédiatement (v. 109-110) renvoie directement à l'univers iliadique par la mention des armes du héros, toutes d'or, les armes que lui a fabriquées Héphaïstos pour lui permettre de reprendre le combat après la mort de Patrocle. C'est cet Achille iliadique qui s'exclame avec indignation :

Ποῖ δή, Δαναοί, τὸν ἐμὸν τύμβον
στέλλεσθ' *ἀγέραστον* ἀφέντες ; 115

Où donc, Danaens, partez-vous,
en laissant ma tombe *sans part d'honneur* ? 115

Achille réclame un *geras* pour son tombeau. Le terme qu'il utilise, *agerastos*, « privé de part d'honneur », est un terme assez rare. Il n'apparaît qu'une seule fois chez Homère, dans l'*Iliade*, précisément dans le chant I, au début de la querelle entre Achille et Agamemnon – et dans la bouche de ce dernier. Agamemnon déclare qu'il accepte de rendre Chryséis, mais à la condition qu'on lui remplace sa part d'honneur, afin qu'il ne soit pas laissé *agerastos*[105] :

[105] La reprise lexicale a déjà été remarquée et commentée, cf. par exemple MOSSMAN 1995 p. 32. Mais aussitôt, cet auteur revient sur le rapprochement (pourtant d'après elle « the safest example of a direct allusion to Homer in the play »), n'en tirant pas vraiment de conséquences, mais insistant aussitôt sur une *opposition* : « Another difference between Euripides and the Homeric original [en plus de l'inversion des rôles entre Achille et Agamemnon, qui a mon avis ici n'est pas le point important] is that Polyxena's death is involved in Achilles'demand, which renders his egotism more horrific than Agamemnon's in the *Iliad* ;

᾽Αλλὰ καὶ ὧς ἐθέλω δόμεναι πάλιν, εἰ τό γ᾽ ἄμεινον · 116
βούλομ᾽ ἐγὼ λαὸν σόον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι ·
αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ᾽ ἑτοιμάσατ᾽, ὄφρα μὴ οἶος
᾽Αργείων *ἀγέραστος* ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε ·
λεύσσετε γὰρ τό γε πάντες, ὅ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλῃ. 120

Et, malgré tout cela, je consens à la rendre, si c'est le bon parti : 116
j'aime mieux voir mon armée saine et sauve que perdue !
Mais alors, sans retard, préparez-moi une autre part d'honneur, pour que je ne sois pas, seul
des Argiens, *privé de telle part* : ce serait malséant.
Et – vous le voyez tous – ma part, à moi, s'en va ailleurs. 120

Le conflit qui oppose Agamemnon à Achille dans l'*Iliade* se noue autour de la notion de *geras*. Cette part du butin qui est allouée à un guerrier à l'issue du combat est d'un prix inestimable. C'est un prix de bravoure, un prix qui n'a pas de prix, même si sa valeur participe à l'investissement symbolique dont le *geras* est l'objet. Ce qui est en jeu dans l'attribution du *geras*, c'est la *timê*, l'honneur rendu au guerrier par ses pairs devant toute la communauté en reconnaissance de sa bravoure au combat. Le *geras* est indissociablement lié au *kleos*, à la gloire du guerrier, la célébration de son excellence, de sa valeur personnelle, par la communauté. Or, dans la morale héroïque, le héros combat pour le *kleos*, n'existe en tant que héros que pour le *kleos* qui lui est promis.

Agamemnon pourrait renoncer à son *geras* (Chryséis) volontairement dans l'*Iliade*, pour le bien de la communauté grecque décimée par la peste, sans en souffrir aucun déshonneur. C'est ce qu'Achille l'incite à faire lors du conseil, en lui promettant d'ailleurs une réparation dans l'avenir (cf. *Il*. I 127-129). Mais Agamemnon se raidit devant cette éventualité – pour des raisons bien égoïstes puisqu'il s'agit en l'occurrence avant tout de son attachement personnel à Chryséis, qu'il dit préférer à Clytemnestre

---

that it is expressed in the same terms, of desire for a *γέρας* (see *Il.* 41 and 115) makes the demand seem the more monstruous ».

Ce passage de l'analyse de J. Mossman est très intéressant : elle renverse à mon avis (avec beaucoup d'habileté), le rôle de l'allusion à l'*Iliade* ici : pour elle, cette allusion sert à dénoncer le sacrifice de Polyxène ; on est toujours, chez une partie de la critique, dans une logique binaire : *pathos* <=> mauvaise action / *joie* <=> bonne action : « Euripides is creating this Iliadic atmosphere for a good reason : he makes these allusions work for him, increasing the *pathos* of Polyxena's death and Hecuba's isolation, for instance, as at 349ff., or using them as a subtle method of characterization, as with *ἀγέραστος* here [définition subtile du caractère d'Achille comme un monstre d'égoïsme] » (*op. cit.* p. 33). Au contraire : la raison de la colère d'Achille s'explique très bien dans la pièce *justement* parce que nous sommes dans une situation similaire à celle de l'*Iliade*, où le retrait d'une captive peut être vécu comme une offense (aussi bien par Agamemnon que par Achille : c'est le même code d'honneur, et les héros grecs ne sont pas supposés être tellement altruistes). Et il est tout à fait logique que le don de Polyxène implique son sacrifice dans *Hécube*, puisqu'Achille est mort. Il n'y a rien là de si « monstrueux ». Mais J. Mossman, en se basant sur la soi-disant inversion des rôles entre Achille et Agamemnon (qui à mon avis n'en est pas une : l'allusion porte sur un code de l'honneur partagé), réussit à retrouver dans la référence l'horreur intuitive (anachronique) qu'elle ressent face au sacrifice de Polyxène. Voilà qu'Achille est méchant, pire que son ennemi pourtant si égoïste dans l'*Iliade*. Je ne pense pas que la logique du texte soit celle-là.

même. Agamemnon, l'homme à femmes : encore un élément qui marque son personnage et reste présent dans le débat de l'*Hécube*. Il choisit un autre parti, qui est de se dédommager sans retard aux dépens d'Achille, puisqu'il a osé se dresser contre lui : il lui retire donc sa captive, Briséis. Ce faisant, il lui cause un tort considérable dans l'univers héroïque. L'affection d'Achille pour Briséis est de peu d'importance (quoiqu'elle intervienne dans les motifs de plainte du héros pour souligner encore l'égoïsme d'Agamemnon[106]). La douleur d'Achille naît du coup symbolique, de l'humiliation que constitue ce retrait autoritaire de *geras* dont il est la victime. Voilà le grief d'Achille dans sa plainte à Thétis (*Il.* I 352-6) :

Μῆτερ, ἐπεί μ᾽ ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα, 352
**τιμήν** πέρ μοι ὄφελλεν ᾽Ολύμπιος ἐγγαλυίξαι
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης · νῦν δ᾽ οὐδέ με τυτθὸν *ἔτισεν* ·
ἦ γάρ μ᾽᾽ Ατρεΐδης εὐρὺ κρείων ᾽Αγαμέμνων 355
***ἠτίμησεν*** · ἑλὼν γὰρ ἔχει **<u>γέρας</u>**, αὐτὸς ἀπούρας.

O mère, si tu m'as enfanté pour une vie trop brève, 352
que Zeus Olympien qui tonne sur les cimes m'eût au moins dû
donner **la gloire** (*timê*) ! Or, à cette heure, pour moi, **il n'a pas le moindre égard** (*etisen*) ;
car voici le fils d'Atrée, le puissant prince Agamemnon, qui vient 355
de ***me faire affront*** (*êtimêsen*) : il m'a pris, il me retient **<u>ma part d'honneur</u>** (*geras*) ; de son chef, il m'a dépouillé.

Il s'agit d'un affront de premier ordre, un camouflet public, irréparable ; l'acte d'Agamemnon signe le refus du chef de l'armée de l'honorer, de lui accorder la *timê* qui lui est due en tant que guerrier[107]. En tant que guerrier et même plus, en tant que héros d'exception, car Achille n'est pas n'importe quel guerrier : tous reconnaissent sa valeur inégalée, qui le place au-dessus des autres, par sa bravoure si ce n'est par le rang. Il est « le meilleur des Achéens », « *aristos Achaiôn* », comme il le proclame lui-même en défiant Agamemnon à la fin de la querelle (*Il.* 1) :

(...) ὁ δέ τοι μέγας ἔσσεται ὅρκος ·
ἦ ποτ᾽᾽ Αχιλλῆος ποθὴ ἵξεται υἷας ᾽Αχαιῶν 240
σύμπαντας · (...)

---

[106] Cf. dans l'épisode des *Litai* la réponse d'Achille à Ulysse : *Il.* IX 340-3.

[107] La *timê* due à Achille est l'enjeu de toute l'*Iliade*, on retrouve le terme au centre de la supplication décisive de Thétis à Zeus devant qui elle porte la cause de son fils :

᾽Αλλὰ σύ πέρ μιν **τῖσον**, ᾽Ολύμπιε μητίετα Ζεῦ ·
τόφρα δ᾽ ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος, ὄφρ᾽ ἂν ᾽Αχαιοὶ
υἱὸν ἐμὸν **τίσωσιν** ὀφέλλωσίν τέ ἑ **τιμῇ**. 510

A toi de lui **rendre hommage** (*tison*), ô sage Zeus Olympien :
donne la victoire aux Troyens, jusqu'au jour où les Achéens
**rendront hommage** (*tisôsin*) à mon enfant et le feront croître en **renom** (*timê*). 510

σὺ δ᾽ ἔνδοθι θυμὸν αμύξεις 243
χωόμενος ὅ τ᾽ ἄριστον ᾽Αχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.

Ce sera pour toi le plus sûr des serments. –
Un jour viendra où tous les fils des Achéens sentiront en eux le regret 240
d'Achille (…).
Alors, au fond de toi, tu te déchireras le cœur,
dans ton dépit d'**avoir refusé tout égard** (*ouden etisas*) **au plus brave des Achéens**. 243

La querelle des chefs s'envenime dans l'*Iliade* car elle prend les allures d'une querelle de préséance[108] : le plus haut-gradé face au plus brave, qui l'emportera ?

C'est à ce conflit entre deux hommes, qui va dans l'*Iliade* avoir des conséquences sur le sort de l'armée toute entière, qu'Euripide fait appel pour représenter le débat de l'assemblée des guerriers dans la *parodos* d'*Hécube*. Toute la situation renvoie à la querelle iliadique. Deux partis s'affrontent : le parti d'Achille (ici défendu par les Théséides) d'une part, de l'autre le parti d'Agamemnon. Le conflit a pour enjeu une captive, Polyxène, qu'il s'agit d'attribuer ou non à Achille. Et la querelle a lieu dans le cadre d'une assemblée de guerriers, qui rappelle le conseil des chefs de l'*Iliade*.

L'utilisation du paradigme iliadique permet à Euripide d'introduire un nouveau parallèle qui vient contrebalancer le paradigme d'Iphigénie. Ici, Polyxène correspond bien plus à Briséis : il n'y a pas d'avantage concret, direct, à retirer de sa mort, pas de contrepartie directe à en espérer. La justification du sacrifice tient tout entière sur le plan symbolique, comme dans le chant I de l'*Iliade* : le problème qui divise l'armée grecque consiste à choisir d'honorer ou non Achille. Une différence profonde sépare ainsi à la fois les enjeux et les justifications de ces deux sacrifices de jeunes filles. Euripide insiste nettement sur ce point : Polyxène sacrifiée est un *geras*. C'est en tant que tel qu'Achille la réclame, comme le fantôme de Polydore en atteste, lors de la première évocation du sacrifice de sa sœur :

αἰτεῖ δ᾽ ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ **γέρα**ς λαβεῖν.

Il réclame de prendre ma sœur, Polyxène, 40

---

[108] Ainsi Agamemnon (*Il.* I 184-187) :

(...) ἐγὼ δέ κ᾽ ἄγω Βρισηίδα καλλιπάρῃον
αὐτὸς ἰὼν κλισίην δέ, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ᾽ ἐὺ εἰδῇς 185
ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγέῃ δὲ καὶ ἄλλος
ἶσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην.

mais à mon tour, en personne, j'irai jusqu'à ta baraque,
et j'emmènerai la jolie Briséis, ta part, à toi, *pour que tu saches bien* 185
*combien je suis plus fort que toi, et que tout autre à l'avenir hésite*
*à me parler comme on parle à un pair et à s'égaler à moi devant moi.*

pour sa tombe un doux égorgement, et **sa part d'honneur**.

De même peu après Hécube, qui ne sait pas encore que la captive demandée est Polyxène :

Καὶ τόδε δεῖμά μοι · 92
ἦλθ᾽ ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς
φάντασμ᾽ Ἀχιλέως · ᾔτει δὲ **γέρας**
τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων. 95
Ἀπ᾽ ἐμᾶς ἀπ᾽ ἐμᾶς οὖν τόδε παιδὸς
πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω.

Et voici ma peur : 92
il est venu au-dessus de la cime de son tombeau,
le fantôme d'Achille : et il demande **pour part d'honneur**
quelqu'une des Troyennes aux chagrins sans nombre. 95
Loin d'elle, loin, cela, de mon enfant
détournez-le, dieux, je vous conjure.

On trouve enfin dans la troisième évocation du sacrifice par le chœur, qui accourt vers Hécube et lui confirmera l'identité de la victime désignée, ce fameux terme d'*agerastos* (« sans part d'honneur ») employé par Achille, dont la seule autre occurrence est celle de l'*Iliade* déjà citée.

*Le point de vue des Grecs dans le récit des Troyennes*

L'intromission du parallèle iliadique permet à Euripide de modifier l'appréciation portée par les spectateurs sur le sacrifice de Polyxène : face à la détresse des Troyennes vient s'imposer, dès la *parodos*, le point de vue des Grecs sur la question du sacrifice. Il s'affirmera de nouveau, plus nettement encore, dans le premier épisode avec le face à face d'Hécube et d'Ulysse. Or, les arguments qui justifient leur décision sont d'un poids non négligeable, et les protestations des Troyennes qui racontent l'assemblée ne suffisent pas – loin s'en faut – à les disqualifier. Leur récit du débat à l'assemblée peut être divisé en trois parties. D'abord, le parti d'Agamemnon, ensuite, celui d'Achille, et enfin, le discours d'Ulysse, qui gagne l'adhésion de tous. Voilà comment s'opposent les deux premiers partis :

Πολλῆς δ᾽ ἔριδος συνέπαισε κλύδων, 116
δόξα δ᾽ ἐχώρει δίχ᾽ ἀν᾽ Ἑλλήνων
στρατὸν αἰχμητήν, τοῖς μὲν διδόναι
τύμβῳ σφάγιον, τοῖς δ᾽ οὐχί δοκοῦν.
Ἦν δ᾽ ὁ τὸ **μὲν** σὸν σπεύδων ἀγαθὸν 120
τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων
λέκτρ᾽ Ἀγαμέμνων· τὼ Θησείδα **δ᾽**,
ὅζω᾽ Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων

ῥήτορες ἦσαν ·γνώμῃ δὲ μιᾷ
συνεχωρείτην τὸν᾽ Αχίλλειον 125
τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῷ,
τὰ δὲ Κασσάνδρας
λέκτρ᾽ οὐκ ἐφάτην τῆς᾽ Αχιλείας
πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγχης.

Alors éclata la houle d'une forte discorde, 116
et l'opinion divisa en deux
l'armée des Grecs, les uns étant de l'avis de donner
au tombeau le sacrifice, les autres de ne pas le faire.
Et le défenseur de ta cause, 120
c'était le maître du lit de la bacchante prophétesse,
Agamemnon. De l'autre côté, les deux fils de Thésée,
rejetons d'Athènes, étaient orateurs
d'un double discours ; mais ils partageaient
un même avis : couronner d'un sang jeune 125
le tombeau d'Achille ;
et ils refusaient que le lit
de Cassandre puisse jamais prévaloir
sur la lance d'Achille.

L'argumentation des Théséides, partisans du sacrifice, est résumée clairement. Ils défendent la cause d'Achille au nom de sa valeur individuelle, exceptionnelle, mais en adoptant une attitude polémique, une attitude de défi : ils attaquent le parti adverse sur la bassesse de ses motivations, accusant Agamemnon de préférer la faveur de Cassandre au devoir d'honorer Achille. Le débat suit une logique exactement similaire à celle de la querelle iliadique : il prend immédiatement la forme d'une querelle de préséance, ayant pour enjeu une femme, à laquelle Agamemnon aurait le tort d'être trop attaché (ici non pas directement mais par le biais de Cassandre). La question est de savoir ce qui doit « prévaloir » (« *prosthen thêsein* ») : le lit d'Agamemnon ou la lance d'Achille.

Il est évidemment impossible qu'Agamemnon ait avancé cet argument, son attachement à Cassandre, devant l'assemblée. Mais quels sont donc ses arguments pour s'opposer au sacrifice ? Le chœur, qui rapporte au discours indirect les paroles des Théséides (v. 126-129), et rapportera plus fidèlement encore les paroles d'Ulysse, au discours indirect libre, ne fait aucune mention des arguments du chef de l'armée. La position d'Agamemnon n'est valorisée par aucune argumentation indépendamment du point de vue des Troyennes ; le chœur se borne à souligner que cette position correspond au « bien » d'Hécube (ce qui ne saurait être un argument devant l'armée). Au contraire, la périphrase employée par le chœur pour désigner Agamemnon – « le maître du lit de la bacchante prophétesse, Agamemnon » (v. 121-2) – annonce l'accusation des Théséides et lui donne un certain poids. Elle suggère l'existence d'une solidarité cachée entre Agamemnon et Polyxène (ou Hécube), du fait de sa liaison avec Cassandre.

L'arrière-plan iliadique tend à renforcer encore cette suggestion. Agamemnon, dans le conseil des chefs, invoquait effectivement son attachement à Chryséis pour justifier sa réticence à s'en séparer :

(...) ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴ 112
οἴκοι ἔχειν · καὶ γάρ ῥα Κλυταιμήστρης προβέβουλα
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὔ ἑθέν ἐστι χερείων,
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ᾽ ἂρ᾽ φρένας οὔτέ τι ἔργα. 115
᾽Αλλὰ καὶ ὧς ἐθέλω δόμεναι πάλιν, εἰ τό γ᾽ ἄμεινον.

Il est vrai : j'aime mieux, de beaucoup, 112
la garder chez moi. Je la préfère à Clytemnestre même,
ma légitime épouse. Non, elle ne lui cède en rien,
pour la stature ni le port, pour l'esprit ni pour l'adresse. 115
Et, malgré tout cela, je consens à la rendre, si c'est le bon parti.

L'attachement d'Agamemnon aux femmes, sa cupidité et sa lascivité, sont une des caractéristiques du personnage homérique, du moins d'après ses ennemis. Après Achille, c'est Thersite qui lui adressera de tels reproches dans sa diatribe, lors de la seconde assemblée de l'*Iliade* (II, 229-234) :

ἦ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπίδεύεαι, (...) 229
ἠὲ γυναῖκα νέην, ἵνα μίσγεαι ἐν φιλότητι, 232
ἥν τ᾽ αὐτὸς ἀπὸ νόσφι κατίσχεαι ; (...)

Ou, encore un coup, as-tu besoin d'or ? (…) 229
Ou bien encore d'une jeune captive, pour goûter l'amour dans ses bras 232
et la garder pour toi seul, loin de tous ?

L'argumentation des Théséides dans *Hécube* est donc confortée par le rappel de l'*Iliade*. Le parti qui s'oppose au sacrifice, s'il trouve sa force dans l'autorité d'Agamemnon, chef suprême de l'armée, apparaît néanmoins assez peu crédible.

*Ulysse, la voix de la concorde : de l'*Iliade *à* Hécube[109]

Mais c'est l'argumentation d'Ulysse qui va finalement rétablir le consensus au sein de l'armée grecque en faisant l'unanimité. Là encore, il y a une correspondance avec le début de l'*Iliade*, puisque c'est Ulysse qui dans le chant II réunit l'assemblée et, ayant réduit Thersite au silence, rassemble l'armée sous l'égide d'Agamemnon. Non pas qu'il choisisse son parti contre celui d'Achille. Mais il rétablit l'ordre en rappelant aux Achéens la promesse qu'ils ont faite avant le départ, et qui les lie au chef de l'armée. Il

[109] Nous nous opposons, dans toute l'analyse qui va suivre, aux condamnations véhémentes dont le personnage d'Ulysse a été le plus souvent victime chez les commentateurs modernes. Ces condamnations issues d'*a priori* moraux anachroniques ont amené les commentateurs à embrasser le point de vue du chœur avec un malheureux sentiment d'évidence, attribuant aussi à Euripide lui-même une condamnation sans appel du personnage d'Ulysse. Pour une vision plus mesurée de son personnage nous renvoyons notamment à ADKINS 1966 et BASTA DONZELLI 2001.

désamorce ainsi le conflit, calme l'esprit de rébellion qui était en voie de se propager dans les rangs des guerriers (*Il.* II 285-288) :

᾽Ατρεΐδη, νῦν δή σε, ἄναξ, ἐθέλουσιν ᾽Αχαιοὶ
πᾶσιν ἐλέγχιστον θέμεναι μερόπεσσι βροτοῖσιν, 285
οὐδέ τοι ἐκτελέουσιν ὑπόσχεσιν ἥν περ ὑπέσταν
ἐνθάδ᾽ ἔτι στείχοντες ἀπ᾽ Ἄργεος ἱπποβότοιο,
Ἴλιον ἐκπερσαντ᾽ εὐτείχεον ἀπονέεσθαι ·
ὥς τε γὰρ ἢ παῖδες νεαροὶ χῆρραί τε γυναῖκες
ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκον δὲ νέεσθαι · 290

Fils d'Atrée, les Achéens en ce moment veulent faire de toi, seigneur,
le plus humilié des hommes, au regard de tous les mortels. 285
Ils se refusent à tenir la promesse qu'ils t'ont faite,
au moment même où ils quittaient pour cette terre Argos, nourricière de cavales.
Ils ne devaient y revenir qu'une fois détruite Ilion aux bonnes murailles :
et les voilà comme des jeunes enfants ou des veuves, maintenant,
à geindre entre eux, dans leur désir de s'en retourner chez eux ! 290

La voix d'Ulysse est ici décisive parce qu'il sort le problème posé (que l'armée grecque continue ou non le combat devant Troie) de la logique d'un problème de préséance entre chefs. Il rappelle aux Grecs que leur présence à Troie et leur obéissance à Agamemnon n'est pas un choix de soumission à l'égard d'un autre homme qui leur est imposé de l'extérieur, et contre lequel ils auraient le choix de se rebeller ou non, mais que c'est avant tout une obligation qu'ils ont envers eux-mêmes, eu égard à la promesse qu'ils ont faite à Agamemnon avant le départ pour Troie. Et il leur fait honte de leur volonté de départ comme d'une trahison envers eux-mêmes, trahison qui apparaît comme une lâcheté (« vous êtes comme des enfants, comme des femmes »).

Ainsi, déjà dans l'*Iliade*, le tour de force d'Ulysse consiste à inscrire son argumentation dans le cadre de la morale de la honte qui a cours dans le monde héroïque, mais en faisant prévaloir un code d'honneur qui dépasse les querelles de préséance entre individus et désamorce ainsi le potentiel explosif de cette morale de la honte que l'on peut voir à l'œuvre dans la querelle entre Agamemnon et Achille. Pour Achille, après l'affront qu'il a subi, la honte serait de se soumettre à Agamemnon alors que celui-ci a enfreint sa part d'obligations à son égard. Mais Agamemnon n'a aucune obligation dans l'*Iliade* envers le commun des guerriers. Ceux-ci lui doivent obéissance et ne peuvent l'abandonner parce qu'ils se sont eux-mêmes engagés à lui obéir et à combattre à ses côtés jusqu'à la prise de la ville. Ulysse montre le chemin du devoir à l'armée, il n'envisage pas le choix de rester ou non comme une alternative dont il importerait de comparer les deux options et de faire valoir la meilleure. Il disqualifie unilatéralement la possibilité du départ comme le parti de la lâcheté et de la trahison. Et il emporte ainsi le consensus de l'armée (*Il.* II 333-5) :

Ὥς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, ἀμφὶ δὲ νῆες 333
σμερδαλέον κονάβησαν ἀυσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν,
μῦθον ἐπαινήσαντες Ὀδυσσῆος θείοιο · 335

Il dit ; les Argiens poussent un grand cri, et les nefs, à l'entour, 333
terriblement résonnent de la clameur des Achéens,
qui applaudissent tous à l'avis du divin Ulysse. 335

Le discours d'Ulysse transparaît clairement dans la *parodos* d'*Hécube*, où ses paroles sont rapportées au style direct par le chœur. Or, on retrouve dans son intervention exactement la même logique que dans le discours de l'*Iliade*, et la même force de conviction dans cet appel au sentiment du devoir, et de l'honneur, qui prend le pas sur toute autre considération :

Σπουδαὶ δὲ λόγων κατατεινομένων 130
ἦσαν ἴσαι πως, πρὶν ὁ ποικιλόφρων
κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστὴς
Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν
**μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων**
**δούλων σφαγίων οὕνεκ' ἀπωθεῖν,** 135
**μηδέ τιν' εἰπεῖν παρὰ Περσεφόνῃ**
**στάντα φθιμένων ὡς ἀχάριστοι**
**Δαναοὶ Δαναοῖς**
**τοῖς οἰχομένοις ὑπὲρ' Ἑλλήνων**
**Τροίας πεδίων ἀπέβησαν.** 140
Ἥξει δ' Ὀδυσεὺς ὅσον οὐκ ἤδη,
πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν
ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὁρμήσων.

Les discours s'opposaient avec une ardeur 130
presque égale, avant que le bavard à l'esprit chatoyant
et au verbe de miel, le flagorneur du peuple,
fils de Laërte, ne persuade l'armée
**de ne pas débouter le plus vaillant de tous les Danaens**
**pour un égorgement d'esclaves :** 135
**que nul parmi les défunts**
**ne dise devant Perséphone que les Danaens,**
**sans témoigner leur gratitude aux Danaens**
**disparus pour les Grecs,**
**ont quitté les plaines de Troie.** 140
Ulysse vient dans l'instant
arracher la pouliche de ton sein
et la soustraire à ton vieux bras.

Bien entendu, le chœur attaque Ulysse, violemment, puisqu'il est celui qui a emporté la décision des Grecs de sacrifier la fille d'Hécube, et celui qui maintenant doit venir la chercher, l' « arracher » du sein de sa vieille mère. Situation certes hautement pathétique, comme le confirmera le premier épisode. Mais Ulysse est ici l'exécutant d'une décision

juste, tout comme il l'était dans l'*Iliade* – où il escortait une autre jeune fille, Chryséis, pour la rendre à son vieux père (*cf. Il.* chant I). Et de fait, malgré la dénonciation violente du chœur, qui l'accuse d'être un démagogue, l'argumentation d'Ulysse est solide et ne semble pas faite pour le montrer comme tel[110].

D'abord, il est bien dit qu'à l'issue des interventions précédentes, les Grecs sont divisés en deux partis à peu près égaux (v. 130-131). Ulysse n'a donc pas à gagner de popularité en flattant un parti plutôt qu'un autre. Par ailleurs, on voit mal ce qu'Ulysse aurait à gagner au sacrifice de Polyxène[111]. Le premier épisode le montrera au contraire comme l'obligé d'Hécube à titre personnel, son intérêt privé l'engagerait donc plutôt de l'autre côté, et c'est en toute connaissance de cause, sans nier ce qu'il lui doit, qu'il fera front à Hécube dans la suite de la pièce. Enfin, ici, concrètement, Ulysse se range du côté du mort plutôt que du côté du chef bien vivant qu'est Agamemnon, au risque de défier son autorité. On a une situation un peu similaire à celle de l'*Ajax* de Sophocle, où Ulysse prend de même le parti du mort face aux Atrides.

---

[110] Nous ne pensons pas que le point de vue des Troyennes du chœur reflète le jugement d'Euripide lui-même sur le personnage d'Ulysse dans *Hécube*. La question d'une forme de « démagogie » condamnable chez les hommes politiques est effectivement posée dans *Hécube*, dans l'appréciation portée sur Ulysse par les captives et Hécube elle-même. Mais cette question n'est pas abordée dans des termes aussi clairs et manichéens que le voudraient certains commentateurs, qui cherchent à reconnaître dans cette scène une prise de position d'Euripide relativement à la politique athénienne (cf. les rapprochements précis avec le contexte politique, en rapport avec Thucydide, tentés par V. di Benedetto, DI BENEDETTO 1971 p. 140-143 : l'auteur en conclut à l'affirmation nouvelle par Euripide d'une position antidémocratique). Par exemple, nous ne pouvons tomber d'accord avec la conclusion de V. di Benedetto quand il affirme que : « Nell'*Ecuba*, ogni possibilità di una valutazione positiva del *demos* è scalzata alle fondamenta. E la 'passionalità' politica di Euripide è tale che egli non esita a presentare una figura come Ulisse in un modo chiaramente anacronistico. » ; ou comme il l'affirme plus loin : « nell'*Ecuba* il pacifismo di Euripide si associ[a] a una presa di posizione contro i gruppi politici democratici » (*op. cit.* p. 142-143 ; p. 151). En particulier, le fait que l'argumentation d'Ulysse mette en avant des valeurs politiques étrangères à la morale héroïque ne signifie pas qu'il soit automatiquement présenté comme un démagogue invétéré. Par ailleurs, il est loin d'être évident qu'*Hécube* soit une pièce particulièrement « pacifiste ». (Sur la question du pacifisme des *Troyennes*, il convient aussi d'être prudent et de replacer la pièce dans son contexte. Nous renvoyons concernant cette pièce aux remarques de B. Goff : GOFF 2009 p. 31-32).

[111] Les commentateurs les plus acharnés contre Ulysse tentent cependant d'en trouver une, ou retournent au contraire contre lui l'absence d'un intérêt personnel clairement identifié dans le texte. Cf. par exemple E.L. Abrahamson : « The reason for Odysseus' interest in the death of Polyxena is probably militarist psychological expediency. I say "probably", for he is a master at specious reasoning and ad hoc arguing, and one cannot be sure of his real motives. It is a sign of Euripides' profound human insight, as well as his poetic power, that he has shown in great detail, and in the strongest colors, Odysseus' character in action, yet has underplayed his motives. Euripides seems to be saying that with such men any specific motives in a particular situation are only consequences of the abysmal inhumanity which is the true source of their actions. » (ABRAHAMSON 1952 p. 123). Je ne souscris pas à cette interprétation du texte : Ulysse n'a pas de motifs personnels pour défendre le parti du sacrifice, mais il a de très bons motifs pour le faire au nom de valeurs morales, de principes partagés par tous les Grecs.

Evidemment les principes de conduite ne sont pas entièrement désintéressés : ils se justifient entre autres par leurs retombées pragmatiques (ici, la solidité de la communauté dans la solidarité face au danger). Mais on ne peut assimiler à partir de là un comportement basé sur des principes dont on envisage les conséquences concrètes, et un comportement purement opportuniste (qui ne se préoccupe d'aucun principe mais uniquement d'un profit individuel à court terme), en les rangeant tous les deux dans une seule catégorie des « comportements intéressés », tous également condamnables. Un responsable politique qui n'envisagerait pas les conséquences des actions qu'il préconise, et n'en tiendrait pas compte dans ses décisions, pourrait être le plus généreux idéaliste – ce serait malgré tout un irresponsable.

Malgré la dimension pathétique de la situation, il convient donc de laisser une chance à l'argumentation d'Ulysse, nettement mise en valeur par le recours au style indirect libre. Si son discours remporte l'adhésion, ce n'est pas grâce à la flatterie ni à l'habileté rhétorique d'Ulysse, ni à aucune ruse sophistique. Son intervention est extrêmement brève, et trouve sa force dans le changement de point de vue qu'il impose à l'armée.

Contrairement aux Théséides, Ulysse ne se prête pas à la polémique, à l'opposition d'un parti contre l'autre[112]. Ainsi, ses premières paroles introduisent d'emblée un écart avec l'argumentation des Théséides qu'elles pourraient sembler reprendre : Achille n'est pas désigné par son nom, comme précédemment, mais par la périphrase « *ariston Danaôn pantôn* », le « meilleur de tous les Danaens » (v. 134). La différence est significative : Achille est ainsi considéré non plus comme un individu hors-norme, mais dans son excellence même comme une émanation exemplaire de l'armée, une figure irréprochable propre à représenter symboliquement l'ensemble des guerriers Danaens morts devant Troie. De même, Polyxène n'est plus envisagée comme une captive singulière liée à Agamemnon par le biais de sa consanguinité avec Cassandre. Son sacrifice est exprimé par une périphrase vague, un pluriel indéfini : « *doulôn sphagiôn* », des « égorgements d'esclaves ». Bien que cela puisse paraître cruel à notre sensibilité actuelle, et probablement même à la sensibilité des spectateurs d'Euripide, il n'y a aucune mauvaise foi dans la manière dont Ulysse choisit ici d'envisager les choses : Achille est effectivement un guerrier grec mort devant Troie, et Polyxène une captive qui

---

[112] Je ne pense pas que l'on puisse dire, comme le fait J. Mossman : « Odysseus is cleverer than the Theseids : he opposes Agamemnon more tactfully than they » (MOSSMAN 1995 p. 38). Cette présentation des choses est biaisée, elle suppose d'emblée que la différence entre l'argumentation d'Ulysse et celle des Théséides n'est pas dans le contenu, mais seulement dans la forme (à cause de la veulerie d'Ulysse) – ce qui est faux au regard du texte lui-même. Par ailleurs, ici, Ulysse ne se soucie pas de ménager Agamemnon : il ne parle même pas de lui. Et dans tous les cas, il prend quand même le parti opposé à celui du roi (mais le voilà quand même suspect de complaisance !). L'argumentation d'Ulysse réussit à convaincre les Grecs. C'est cela qui est important, il faut comprendre *pourquoi* avant de condamner à la fois Ulysse et l'armée (et je ne pense pas qu'il faille les condamner).

Pour une vision négative, mais argumentée, du personnage d'Ulysse – que je ne partage pas, car elle est à mon avis basée fondamentalement sur un préjugé face à la mort de Polyxène – je renvoie à l'argumentation de J. Mossman dans MOSSMAN 1995 p. 113-117. Pour ne donner qu'un exemple de la manière dont l'auteur renverse la valeur des arguments d'Ulysse, en prétendant démontrer qu'ils se détruisent eux-mêmes : « Lines 326-7 neatly cover up the fact that in this case *τιμᾶν τὸν ἐσθλον* ('honouring the good man'), entails incurring a worse charge than *ἀμαθία* ('folly') since it involves Polyxena's death » (*op. cit.* p. 116). Mais d'où J. Mossman tire-t-elle l'idée que dans l'univers représenté dans la pièce, la mise à mort d'un être humain (une esclave) est forcément une tâche bien pire que d'être taxé de « folie » pour ne pas honorer les alliés morts au combat ? Ce n'est pas, justement, une « folie » pour Ulysse de choisir d'honorer Achille au prix de la mort de Polyxène : la tournure employée par Ulysse est rhétorique et rejette *a priori* la validité de cette appréciation du comportement des Grecs ; elle vise à couper court à l'argumentation d'Hécube (si, en tant que Barbare, elle ne peut pas comprendre les valeurs de solidarité qui unissent les Grecs, au-delà de la mort, qu'elle pense ce qu'elle veut, que les Barbares disent que les Grecs sont fous. N'empêche : ils survivront alors que les Barbares périront). L'interprète calque ici sur la pièce une grille morale anachronique qui n'y a aucune valeur, et l'attribue abusivement à Euripide lui-même.

fait partie du butin, et qu'il n'est pas impensable d'égorger sur la tombe d'un guerrier (comme le fait Achille dans l'*Iliade* sur la tombe de Patrocle)[113].

On voit déjà dans ces deux périphrases s'amorcer la logique qu'explicite la suite de l'argumentation d'Ulysse. Il force les Grecs à considérer la signification du sacrifice non pour Achille, ou pour Agamemnon, mais avant tout pour eux-mêmes, en tant que Grecs. L'impartialité de son argumentation est assurée par le point de vue absolument extérieur qu'il force l'armée à adopter pour envisager la décision à prendre : celui des morts. Ulysse met en lumière l'importance symbolique de la décision de sacrifier ou non Polyxène, en forçant les guerriers à se projeter dans le royaume de Perséphone : vont-ils faire fi de la solidarité qui les lie, en tant que Danaens, aux autres Danaens qui ont péri devant Troie ? Vont-ils refuser, eux Danaens, au « meilleur de tous les Danaens », une part du butin conquis grâce à ses efforts, alors même qu'ils s'apprêtent à entamer un retour qui est interdit à tous ceux tombés devant Troie ?

Ulysse montre aux Grecs non pas tant ce qu'ils doivent à Achille que ce qu'ils se doivent à eux-mêmes, en tant que Grecs, s'ils respectent un peu le code de l'honneur qui

---

[113] Cf. *Il.* XXIII 166-83. Dans ce passage, Achille sacrifie douze « fils de Troyens magnanimes » sur la tombe de Patrocle. Ils sont sacrifiés exactement comme les autres animaux, bœufs, moutons, chevaux et chiens préférés de Patrocle, mais semblent malgré tout constituer un prix de choix pour « accompagner Patrocle » dans le feu du bûcher. Le fait qu'ils soient désignés comme des « fils » laisse à penser que ce sont de jeunes hommes qui ont été pris en otages, et dont Achille renonce ici à réclamer la rançon pour, implacable, les sacrifier sur le bûcher de son ami. On voit donc que la situation est légèrement différente de celle du sacrifice de Polyxène dans *Hécube*.

Ce passage montre bien que des hommes (des esclaves, des prises de guerre) peuvent être traités, exactement comme n'importe quel autre animal, comme des possessions de prix. Et même si l'*Iliade* semble ici condamner le geste d'Achille, il faut tenir compte du contexte pour justifier cette condamnation, et non la faire porter sur le sacrifice humain en lui-même. A vrai dire, le poème ne s'offusque pas moins à mon avis du gâchis de la mort des autres animaux. Leur quantité est sans cesse rappelée : « beaucoup » (*polla* 165) de moutons *et* de bœufs, « quatre » chevaux (*pisuras* 171), « deux chiens » (*duo* 174), « douze fils de Troyens » (*dôdeka* 175) : Achille en fait trop. C'est qu'à ce moment, il n'a pas encore renoncé à sa colère excessive pour la mort de Patrocle ; et c'est cette colère excessive qui, elle seule, génère toutes ces conséquences – qui le pousse en même temps à ce déploiement de massacre sur la tombe de Patrocle, et à maltraiter le cadavre d'Hector (autre geste condamné par le poème). Son adresse à Patrocle, dans les vers 179-83, en témoigne directement : c'est avec exactement la même pensée qu'il sacrifie les fils des Troyens sur sa tombe et qu'il laisse pourrir Hector, ou le destine aux chiens. Voilà, me semble-t-il, ce que le texte condamne quand il dit avec sévérité, après la liste des immolations d'Achille sur le bûcher de son ami – dont le sommet est le sacrifice des Troyens (donc les biens les plus précieux, peut-on penser : ils doivent être nobles et valoir leur poids en or) – que « son cœur ne songe qu'à des œuvres de mort » (*Il.* XXIII 176 : « *kaka de phresi mêdeto erga* »). Ce ne sont pas ces sacrifices en eux-mêmes qui sont condamnables, c'est 1) leur caractère excessif et 2) surtout la disposition mauvaise et presque impie dont ce caractère excessif témoigne. L'hommage d'Achille à Patrocle est teinté de rancœur contre les Troyens, marqué par sa colère encore excessive – contre laquelle les dieux vont finalement devoir intervenir. C'est cela qui est mauvais. Pas le sacrifice humain en lui-même.

Dans *Hécube*, la situation de Polyxène est nettement différente de ce que nous avons ici. La mort de Polyxène n'est pas prise dans un gâchis de richesses pléthorique comme celle des jeunes Troyens ici : Polyxène ne peut plus être rançonnée (sa mort est finalement ressentie comme un gâchis, cependant, à cause de sa bravoure personnelle). Ensuite, Achille demande une captive, pas douze. Une requête très mesurée. Et les Grecs vont tuer Polyxène sans colère sur la tombe d'Achille – et non pour faire basculer la plus grande partie possible de l'univers dans la mort avec lui (ce qui est un peu ce que fait Achille dans l'*Iliade* en sacrifiant sur la tombe de Patrocle, et que lui reproche le poète : dans son chagrin, il méprise la vie, il la rejette, il se plaît à détruire sans compter, *trop*).

les lie à leurs camarades morts au combat. Il ne prend pas parti dans une alternative, il détruit toute alternative en montrant que ne pas sacrifier Polyxène est en fait impossible, inacceptable. Cela ne retire rien au pathétique de la situation et du geste à accomplir, mais il est impossible de disqualifier l'argumentation d'Ulysse à cause de ce caractère pathétique, comme le font les Troyennes.

*Ulysse face à Hécube : la voix de la raison*

La position d'Ulysse est solide, elle est nettement valorisée par Euripide, et a d'autant plus de force qu'elle s'appuie sur l'horizon iliadique mis en place par le poète, qui baigne toute la partie de la pièce où il est question des motivations du sacrifice de Polyxène. C'est ce que va confirmer le premier épisode de la pièce, avec l'arrivée d'Ulysse et l'*agôn* qui l'oppose à Hécube, bien décidée à défendre sa fille par tous les moyens, et avant tout en faisant valoir l'obligation d'Ulysse à son égard (obligation qui la lie à elle à titre privé puisqu'elle lui a sauvé la vie à Troie, en le laissant quitter la ville où il s'était infiltré sous un déguisement). Cependant, tout en reconnaissant sa dette envers elle, Ulysse ne cède pas. Il répond à Hécube en réaffirmant le bien-fondé de sa position, dans des paroles dont il ne faut pas sous-estimer la portée, et qui trouvent une partie de leur force dans certains échos à l'*Iliade* qui ne pouvaient manquer de résonner aux oreilles des Athéniens du V^e^ siècle :

῾Εκάβη, διδάσκου, μηδὲ τῷ θυμουμένῳ
τὸν εὖ λέγοντα δυσμενῆ ποιοῦ φρενί. 300
᾽Εγὼ τὸ μὲν σὸν σῶμ᾽ ὑφ᾽ οὗπερ ηὐτύχουν
σῴζειν ἕτοιμός εἰμι κοὐκ ἄλλως λέγω
ἅ δ᾽ εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι,
Τροίας ἁλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
σὴν παῖδα δοῦναι σφάγιον ἐξαιτουμένῳ. 305
᾽Εν τῷδε γὰρ κάμνουσιν αἱ πολλαὶ πόλεις,
ὅταν τις *ἐσθλὸς* καὶ *πρόθυμος* ὢν ἀνήρ
μηδὲν φέρηται τῶν *κακιόνων* πλέον.
῾Ημῖν δ᾽᾽ Αχιλλεὺς ἄξιος ***τιμῆς***, γύναι,
θανὼν ὑπὲρ γῆς ῾Ελλάδος κάλλιστ᾽ ἀνήρ. 310
Οὔκουν τόδ᾽ αἰσχρόν, εἰ βλέποντι μὲν φίλῳ
χρώμεσθ᾽, ἐπεὶ δ᾽ ὄλωλε, μὴ χρωμεσθ᾽ ἔτι ;
Εἶεν · τί δῆτ᾽ ἐρεῖ τις, ἤν τις αὖ φανῇ
στρατοῦ τ᾽ ἄθροισις πολεμίων τ᾽ ἀγωνία ;
Πότερα μαχούμεθ᾽ ἢ φιλοψυχήσομεν, 315
τὸν κατθανόντ᾽ ὁρῶντες ***οὐ τιμώμενον*** ;

Hécube, laisse-toi instruire, et, dans ta colère,
ne va pas chercher malveillance chez le bon orateur. 300
Pour ma part, ta personne à qui j'ai dû ma chance,
je suis prêt à la sauver, et je ne parle pas en l'air.
Mais ce que j'ai dit devant tous, je ne le démentirai pas :
Troie prise, de donner ton enfant en sacrifice
au premier guerrier de l'armée, puisqu'il la demande. 305
Car voilà la cause bien répandue de l'épuisement d'une cité,
quand un homme brave et valeureux

ne gagne aucun avantage sur les plus médiocres.
Pour nous, Achille est digne d'être honoré, femme,
lui qui est mort pour la terre de Grèce, magnifiquement. 310
N'est-ce pas cela, la honte, si nous le traitons en ami durant sa vie,
et puis une fois mort, nous ne le traitons plus de même ?
Hélas ! Et que dira-t-on, si de nouveau survient
la levée d'une armée ou la mêlée guerrière ?
Lutterons-nous ou aimerons-nous mieux la vie, 315
si nous voyons que le mort n'est pas honoré ?

L'argumentation d'Ulysse dans ce passage a été presque constamment dévalorisée et blâmée par les commentateurs modernes. Ils y lisent un froid cynisme de politicien endurci, l'ignoble vision d'une *realpolitik* inhumaine qui se dresse comme un mur sans merci face à la détresse d'Hécube. Mais l'argumentation d'Ulysse dans ce passage renvoie à une situation concrète, à un désastre qui peut clairement advenir comme l'*Iliade* en a déjà fait la preuve à travers les conséquences de la colère d'Achille pour l'ensemble de l'armée grecque.

La situation évoquée par Ulysse, dans les derniers vers de ce passage, rappelle directement Achille et les raisons de sa sécession loin du combat : comment un guerrier, voyant que la bravoure au combat n'est pas reconnue et valorisée par la communauté, ne préfèrerait-il pas la vie aux dangers de la mêlée guerrière ? Tout ce passage fait écho, de manière précise, jusque dans les termes employés, à la réponse d'Achille à Ulysse dans l'épisode des *Litai* au chant IX de l'*Iliade*, quand il refuse, malgré les promesses et le repentir d'Agamemnon, de reprendre part au combat[114] :

Οὔτ᾽ ἔμεγ᾽ Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα πεισέμεν οἴω 315
οὔτ᾽ ἄλλους Δαναούς, ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις *χάρις* ἦεν
μάρνασθαι δηίοισι μετ᾽ ἀνδράσι νωλεμὲς αἰεί ·
**ἴση μοῖρα μένοντι, καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι ·**
**ἐν δὲ ἰῇ *τιμῇ* ἠμὲν *κακὸς* ἠδὲ καὶ *ἐσθλός* ·**
**"κάτθαν᾽ ὁμῶς ὅ τ᾽ ἀεργὸς ἀνὴρ ὅ τε πολλὰ ἐοργώς"·** 320
οὐδέ τί μοι περίκειται, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ,
αἰεὶ ἐμὴν ψυχὴν παραβαλλόμενος πολεμίζειν.

---

[114] L'écho des paroles d'Ulysse avec celles d'Achille dans le chant IX a déjà été remarqué : cf. par exemple MOSSMAN 1995 p. 28. Mais je ne pense pas qu'elle ait raison de vouloir souligner aussitôt une différence entre la tragédie et l'épopée, comme elle le fait : « *χάρις* in Euripides causes suffering in the observance, not merely in the breach ; one *χάρις* must give way to the other ». En réalité, la situation est bien la même : les Grecs ne souffrent pas du sacrifice de Polyxène, et il n'y a pas de dilemme pour Ulysse. L' « obligation » qui le lie à Hécube n'est pas du même ordre que celle qui lie les Grecs à Achille – obligation primordiale et dont la non-observance a déjà démontré ses fatales conséquences pour toute la communauté. J. Mossman s'interdit à mon avis, par sa manière de couper court à la ressemblance, d'en tirer toutes les conséquences. C'est d'ailleurs en règle générale le défaut de son approche des allusions qu'elle pointe dans le texte d'*Hécube* : elle aperçoit un très grand nombre d'allusions, mais sans leur donner (quand, parfois, il le faudrait) leur statut fort d'allusions, et sans chercher à les interpréter. En cela elle est à mon avis *trop* prudente. Elle ne traite finalement pas les rapprochements précis qu'elle propose très différemment de ce qu'elle ferait si elle n'y voyait qu'une correspondance due au hasard, ou sans arrière-pensée de la part du poète.

Eh bien ! Je ne crois pas qu'Agamemnon, le fils d'Atrée, jamais arrive à me convaincre – 315
pas davantage les autres Danaens. Je le vois trop : on ne gagne pas de *reconnaissance*
à se battre avec l'ennemi obstinément, sans trêve :
**la part est la même pour qui reste chez lui**
**et pour qui guerroie de toute son âme ;**
**même estime attend le lâche et le brave !** 320
Que me revient-il à la fin d'avoir tant pâti en mon cœur,
à jouer chaque jour ma vie au combat ?

On retrouve dans les deux passages le terme clef de la « *timê* » (*Il.* IX 319 ; *Hec.* 309), qu'il importe d'offrir au brave (« *esthlos* » dans l'*Iliade*, « *esthlos kai prothumos* » dans *Hécube*) pour le distinguer du lâche (« *kakos* » dans l'*Iliade*, « *tôn kakionôn* » dans *Hécube*). Ulysse reprend nettement l'argumentation d'Achille dans ce passage des *Litai*, y ajoutant la nécessité d'honorer non seulement les meilleurs, mais aussi les guerriers morts au combat (« *ton katthanont'* » v. 316). C'est à ce double titre – comme le meilleur, et comme mort – qu'Achille, comme Ulysse le dit à Hécube, mérite de se voir attribuer la part de butin qu'il a demandée comme gage de la *timê*, de l'hommage qui doit lui être rendu :

Ἡμῖν δ᾽ Ἀχιλλεὺς ἄξιος *τιμῆς,* γύναι,
*θανὼν* ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος *κάλλιστ᾽* ἀνήρ. 310

Pour nous, Achille est digne d'être honoré, femme,
lui *qui est mort* pour la terre de Grèce, *magnifiquement* 310
(litt : le plus beau des hommes).

Mais cet ajout de la part d'Ulysse ne nous éloigne pas de l'*Iliade*, au contraire. En effet, Achille est exceptionnel dans l'*Iliade* non seulement par ce qu'il surpasse tous les autres par sa bravoure et ses exploits sur le champ de bataille, mais aussi parce qu'il est marqué, d'entrée de jeu, par une destinée exceptionnelle : seul de tous les Grecs devant Troie, il sait qu'il est destiné à mourir dans cette guerre, que s'il combat il n'en réchappera pas. Pour cette raison aussi, moins qu'aucun autre il ne peut accepter l'affront qui lui a été fait. Quand Ulysse évoque dans *Hécube* la possibilité que les guerriers ne préfèrent la vie à la bataille (« *potera machoumet' ê philopsuchêsomen* » v. 315), ses paroles se chargent de tout le poids de la figure d'Achille dans l'*Iliade*, et justement dans le chant IX. Car c'est dans ce passage qu'Achille proclame sa décision – qu'il ne mettra pas à exécution d'ailleurs – de rentrer chez lui en Phtie et d'abandonner la voie de l'héroïsme qui le conduit assurément à la mort sans lui garantir le *kleos* qui seul pourrait la justifier. Il fait ainsi part aux ambassadeurs d'Agamemnon (dans la suite de sa réponse à Ulysse au chant IX) des deux destinées qui lui sont échues (*Il.* IX 410-416) :

Μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα 410
διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ ·
εἰ μέν κ᾽ αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ὤλετο μέν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται ·
εἰ δέ κεν οἴκαδ᾽ ἵκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ὤλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν 415
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ᾽ ὦκα τέλος θανάτοιο κιχείῃ.

Ma mère souvent me l'a dit, la déesse aux pieds d'argent, Thétis : 410
deux destins vont m'emportant vers la mort, qui tout achève.
Si je reste à me battre ici autour de la ville de Troie,
c'en est fait pour moi du retour ; en revanche, une gloire impérissable m'attend.
Si je m'en reviens au contraire dans la terre de ma patrie,
c'en est fait pour moi de la noble gloire ; une longue vie, en revanche, 415
m'est réservée, et la mort, qui tout achève, de longtemps ne saurait m'atteindre.

Achille ne partira pas le lendemain ; en fin de compte, il ne préfèrera pas la vie sans la gloire. Mais la question qui se pose à lui est bien celle d'un choix, exclusif, et d'autant plus urgent, entre la vie et le *kleos*. Ainsi, Achille n'est pas seulement dans *Hécube* le fantôme colérique qui vient réclamer l'hommage de l'armée sous la forme d'un sacrifice humain. Il est aussi l'incarnation de la morale héroïque en vigueur dans la pièce, morale héroïque qui devient une question d'honneur liée à l'existence même de la communauté (solidarité entre Grecs au-delà de la mort) et à sa survie (solidarité des guerriers au-delà de la mort, qui garantit la volonté individuelle de combattre en risquant sa vie).

L'argumentation d'Ulysse, aussi bien dans la *parodos* que dans le premier épisode, importe dans la pièce les valeurs iliadiques qui motivaient la colère d'Achille et justifient à présent le sacrifice de Polyxène[115]. Si le sort des Grecs étaient en jeu dans l'*Iliade*, il ne

[115] Et en même temps, Ulysse adapte la morale héroïque en la rendant plus proche des valeurs de l'idéologie civique. Ici la morale héroïque et l'idéologie civique ne sont pas en contradiction, les deux se rejoignent, et la parole d'Ulysse se fonde sur l'une comme sur l'autre, sans qu'il y ait aucune contradiction entre les deux. Sur le sujet des valeurs grecques mises en jeu dans *Hécube*, nous renvoyons à l'analyse de A.W.H. Adkins (ADKINS 1966 p. 193-209). J.C. Hoogan (HOOGAN 1972) s'attaque à sa vision de la situation, jugeant qu'elle simplifie trop les questions posées par la pièce ; nous pensons en effet qu'en partie elle les simplifie, mais surtout qu'elle les clarifie et met au jour la véritable complexité de la situation : le sacrifice est un *devoir malheureux*. Un des points contestables de la contre-argumentation de J.C. Hoogan me semble être en particulier qu'il oppose valeurs homériques et valeurs civiques d'une manière qui ne correspond pas à leur corrélation dans la pièce cf. *op.cit.* p. 250-251. J.L. Kastely (KASTELY 1993) entreprend également de réfuter ADKINS 1966, mais son argument principal est infondé : selon lui, la preuve qu'Euripide dénonce le comportement d'Ulysse est à trouver dans l'insensibilité de ce dernier au malheur qu'il inflige à Hécube par sa décision : « Odysseus is untroubled by his argument, and he suffers from none of the self-division that besets the army as a whole. (…) he is blind to the injury that he inflicts » (*op. cit.* p. 1037). Dans la même logique, cf. déjà KIRKWOOD 1947 n. 9 p. 65 : « The unfeeling smugness of Odysseus' manner seems to me to suggest Euripides' condemnation » et POHLENZ 1961 p. 322 et 324. Cependant, s'il est vrai qu'Ulysse est sûr du bien-fondé de son avis et de la décision de l'armée, il est faux de dire qu'il n'est pas affecté par le malheur d'Hécube ou incapable de pitié. Sur ce point, cf. ci-dessous note 116 p. 191-192.

l'est pas moins dans *Hécube*. Non pas à cause d'une menace que le fantôme d'Achille ferait peser sur la traversée, ou parce qu'il retiendrait les vents. Mais parce que le sacrifice de Polyxène est un geste politique, qui a une valeur symbolique forte et sert à réaffirmer les valeurs qui fondent la communauté grecque. Il est impossible, pour les Grecs en tant que Grecs, de ne pas sacrifier Polyxène à Achille « puisqu'il l'a demandée » (« *exaitoumenôi* »). Ne pas la sacrifier serait la refuser, être « *acharistoi* », ingrats envers le meilleur des guerriers morts devant Troie. Et ce en prenant le chemin du retour dont seront à jamais privés les défunts restés sur le sol troyen, et en particulier Achille, qui a renoncé volontairement au retour en sachant qu'il périrait devant Troie. Achille renonce à la vie pour le *kleos*, mais c'est bien au bénéfice de toute la terre grecque que se fait sa décision de rester à Troie : l'importance décisive de sa présence dans les rangs achéens est assez soulignée dans l'*Iliade*. Pour les Grecs, refuser en rejoignant leurs foyers d'honorer celui qui a renoncé, pour se battre à leur côté, à jamais rejoindre le sien, serait une vilénie trop grande[116].

---

Nous nous rangeons pour notre part aux conclusions d'A.W.H. Adkins, en particulier sur la légitimité du sacrifice de Polyxène et la validité des arguments d'Ulysse, mais aussi sur la légitimité du comportement d'Agamemnon dans la seconde partie de la pièce – d'un point de vue grec. Cf. en particulier p. 198 ses réflexions sur les arguments d'Ulysse à l'assemblée et face à Hécube, et sa conclusion sur la manière dont les motifs du sacrifice de Polyxène sont présentés dans la pièce : « Polyxena's condition is pitiable ; that is repeated several times in the play ; and the audience would pity her. But her death has been represented has essential to the security of the Greek army ; and the Athenian citizen realized that on the *ἀρετή* of his own citizens depended his security, and he acknowledged even in the courts the claims which such *ἀρετή* gave its possessors. Euripides was not asking him, on this assumption, to abandon a detail of his system of values; he was asking him to abandon the base on which his values rested, and had rested since Homer. The fate of a barbarian slave, valued as lightly as the Athenians valued such people, was unlikely, to say the least, to make him reject the values on which so much depended. » (ADKINS 1966 p. 200).

Pour un autre point de vue explicitement opposé à celui-ci, cf. KING 1985 p. 55-57 ou COLLARD 1989A : « Adkins reads the play as normative of Greek values in the fifth century ; I am arguing for reading it as a devastating critique of a world that has lost touch with basic moral values and with a language that could articulate them » p. 210. L'article de C. Collard fournit, il me semble, un bon exemple de la confusion qui découle d'une telle lecture, tous les éléments du texte étant investis (avec *brio* il est vrai) de connotations morales contradictoires et difficiles à organiser dans un tout cohérent – à grand renfort d'évidences invoquées quant aux sentiments qui *doivent* naître devant tel ou tel propos. La morale de la pièce qui s'en dégage est somme toute assez convenue et « bien-pensante » pour un esprit d'aujourd'hui.

G. Basta Donzelli, dans un article récent, renouvelle avec force le point de vue d'Adkins sur le sacrifice d'Ulysse dans *Hécube*, et propose une appréciation positive, à laquelle nous souscrivons, du personnage d'Ulysse et des motivations du sacrifice de Polyxène dans la pièce selon les valeurs grecques de l'Athènes d'Euripide. Elle écrit ainsi : « il crudele sacrificio tramandato dalla tradizione (…) non avrebbe potuto essere più persuasivamente giustificato, nell'ottica della polis, che con le parole di Odisseo. » (BASTA DONZELLI 2001 n. 40 p. 192). En effet, « è all'ideologia della polis che appare improntato il discorso di Odisseo, nel quale è da credere che il cittadino ateniese di quegli anni '20 avrebbe potuto riconoscersi. » (*op. cit.* p. 192). L'auteur propose, dans les dernières pages de cet article (p. 193-197), une réponse très convaincante – basée sur la découverte récente de *papyri* contenant des fragments de l'ode de Simonide sur la victoire de Platées – à la question épineuse de savoir comment Achille (indépendamment de l'*Hécube*) peut devenir si aisément, dans le discours d'Ulysse, le représentant exemplaire du guerrier mort au service de la cité (ce qui ne correspond guère, effectivement, à la morale héroïque de l'univers homérique).

[116] Ulysse lui-même a pitié de Polyxène, et préfèrerait ne pas avoir à la sacrifier. Il redoute de devoir faire face à ses supplications, comme le montre son geste lorsqu'il écarte sa main au moment où Hécube

*Effet de l'écho à la querelle des chefs et à l'offense faite à Achille pour le spectateur*

Euripide, en liant intimement le sacrifice de Polyxène avec le départ de la flotte grecque, met en place volontairement un parallèle entre la fille d'Hécube et Iphigénie sacrifiée à Aulis. Ce parallèle est construit, suggéré dès les prémisses de la pièce. Mais non moins volontairement, il a choisi de mettre en lumière, dans la *parodos* et dans tout le premier épisode de la pièce, les justifications du sacrifice de Polyxène en les inscrivant dans une référence omniprésente à l'univers iliadique qui leur donne force et grandeur.

Nous ne prétendons pas que le public ait pu reconnaître et analyser, dans le cours de la représentation, chacun des échos aux passages de l'*Iliade* que nous avons cités. Mais ces échos existent, et ne sont certainement pas fortuits. Ils s'inscrivent dans une situation qui, d'un point de vue macroscopique, est trop évidemment similaire à la querelle des chefs au début de l'*Iliade* pour que leur pouvoir de suggestion ne s'en soit pas trouvé démultiplié. Peu importe que le terme rare d' « *agerastos* », « privé de part d'honneur »,

---

incite sa fille à supplier pour sa vie en en appelant à ses sentiments de père (cf. v. 339-45). Par ailleurs, il exprime lui-même le regret qu'il faille sacrifier Polyxène (v. 394-5). Mais il ne le faut pas moins. Je ne vois pas que rien dans le texte oblige de croire qu'Ulysse n'est pas sincère par son geste et par ces paroles. Il a pitié, mais il connaît le chemin que prescrit le devoir. A la lumière de ces sentiments qu'il exprime, il faut je pense interpréter tout différemment la fermeté dont il fait preuve à l'égard d'Hécube, qui n'est pas rudesse, ni brutalité. Ulysse ne veut pas avoir à en venir aux mains avec la vieille femme. Autant que faire se peut, il essaie donc de lui montrer, par ses paroles, et tout de suite, que le sacrifice de sa fille est inéluctable, décidé par une assemblée unanime sous forme d'un décret contre lequel elle ne peut rien. On a présenté Ulysse comme un habile rhétoricien et un brutal : mais jamais il ne brutalise Hécube, et pourquoi prendrait-il la peine d'argumenter avec elle s'il n'était qu'un brutal et un affreux démagogue ? Après avoir brillé à l'assemblée, il n'aurait qu'à saisir Polyxène par la force et écarter Hécube d'un revers de la main. Au lieu de cela, il lui laisse le temps de parler – ce à quoi rien ne le contraint – et prend le temps de lui répondre. Jamais il ne menace de lever la main sur elle ou de la faire empoigner par des soldats. Il fait tout, au contraire, pour éviter cela.

Un dernier point : on a beaucoup dit qu'Ulysse était de mauvaise foi et jouait sur les règles de la *charis* en offrant de libérer Hécube mais en refusant de sauver Polyxène (cf. 299-302). D'une part, l'obligation qui lie Ulysse à Hécube est de nature privée, et ne saurait donc avoir le dessus, dans la perspective démocratique – qui est celle introduite par la pièce dans l'univers héroïque à l'occasion du débat –, sur la prise en compte des intérêts de la *polis* (cela vaut aussi pour Agamemnon, lorsqu'il refuse de favoriser un soi-disant lien de *philia* avec Hécube pour prendre en charge la vengeance de Polydore qui est un allié objectif des Grecs à ce moment (cf. BATTEZZATO 2010 p. 76). D'autre part, en affirmant qu'il est prêt à libérer Hécube, je ne pense pas que l'on puisse dire qu'Ulysse se moque d'elle, fait le fourbe, ou, comme l'écrit L. Battezzato, qu'il « répudie tout lien de *philia* avec Hécube, et réduit leur rapport à un échange utilitariste de faveurs. Il entre dans la sphère des rapports commerciaux avec Hécube, en insistant sur la correspondance précise entre *charis* et *charis* (cfr. vv. 229-53) » (BATTEZZATO 2010 p. 69).

Au contraire, je pense que dans ces vers Ulysse *reconnaît* ouvertement l'obligation qu'il a envers Hécube. Il lui montre donc qu'il est conscient de ce qu'il lui doit, ne le nie pas mais *malgré tout* ne reviendra pas sur ce qu'il a dit ; ensuite de quoi il fait valoir à ses yeux les raisons qui motivent sa décision, et qui n'ont rien de négligeable. Par conséquent, ici encore, l'attitude d'Ulysse envers Hécube est une attitude de respect : il essaie de lui faire comprendre qu'il n'est pas son ennemi (*dusmenê*), mais lui tient simplement le discours de la raison (pour éviter d'avoir à user de la force) (cf. v. 299-303 et déjà 225-228 : dans ces vers s'affirme immédiatement la préoccupation d'Ulysse de ne pas avoir à user de la force ; il ne s'agit pas d'une menace brutale, mais d'une fermeté qui vise à empêcher Hécube de se rebeller vainement). Ulysse ne ruse pas, il est sincèrement persuadé d'avoir raison – il a raison, d'ailleurs – et dans toute cette scène, tout en sachant le malheur qu'il lui cause, il parle pour le bien d'Hécube. Il n'est qu'à comparer le respect qu'Ulysse témoigne à Hécube à l'attitude de personnages vraiment insolents et brutaux dans la tragédie grecque : par exemple la rudesse nettement plus affirmée et méprisante de Talthybios dans le premier épisode des *Troyennes* ; ou celle de Ménélas dans le troisième épisode envers Hélène.

ait été reconnu par les spectateurs comme le terme employé par Agamemnon dans le chant I de l'*Iliade* lorsqu'il se proclame lésé par l'enlèvement de sa captive. L'important est que la multiplicité des occurrences du terme « *geras* » à propos de Polyxène ne pouvait pas, elle, échapper au spectateur comme un écho à l'affront fait à Achille dans l'*Iliade*, affront qui menace en quelque sorte de se répéter si l'armée lui refuse à présent le sacrifice demandé.

A travers tout le réseau d'échos intertextuels qui existent dans le texte, Euripide s'est assuré que les spectateurs envisagent d'une certaine manière le sacrifice de Polyxène, et soient sensibles à ses motivations dans l'esprit des Grecs. L'inscription de leur décision dans l'univers iliadique renforce la légitimité du sacrifice, pour plusieurs raisons. D'une part, l'arrière-plan iliadique rend plus naturel le fait qu'Achille demande une captive en sacrifice : il ne s'agit pas seulement d'un rite funéraire (une simple formalité, comme Hécube essaie de le soutenir[117]), mais bien de l'octroi d'un *geras* ; et il est naturel, pour un connaisseur de l'*Iliade*, qu'Achille demande une captive comme *geras*. Ensuite, la logique de l'argumentation d'Ulysse, qui consiste à *exclure le refus* du sacrifice, gagne par l'allusion à l'Achille iliadique la force de l'évidence – pour les spectateurs comme pour les guerriers grecs dans la pièce : il est impensable de ne pas sacrifier Polyxène à Achille, le meilleur des Achéens. Impensable si l'on se replace dans le code héroïque de l'*Iliade*, impensable dans les termes ici mis en jeu de la *timê* due au héros, de la *charis* (reconnaissance) due au guerrier qui excelle au combat, et qui meurt au combat. Impensable au vu des conséquences désastreuses que cela pourrait entraîner pour la communauté tout entière.

*Refuser le sacrifice ou la voie de la traîtrise – la voie de Polymestor*

Quoiqu'en dise Hécube, telle est bien la voie du devoir pour les Grecs. L'autre option, le refus du sacrifice, reviendrait à rompre honteusement les obligations de la *philia*, qui restent dues à un *philos* même dans la mort ; c'est-à-dire à faire exactement ce dont elle-même a été la victime – quoiqu'elle l'ignore encore – de la part de Polymestor. La raison qui justifie le sacrifice de Polyxène est exactement la même que celle qui justifiera la vengeance d'Hécube à la fin de la pièce :

> Οὔκουν τόδ᾽ αἰσχρόν, εἰ βλέποντι μὲν φίλῳ 311
> χρώμεσθ᾽, ἐπεὶ δ᾽ ὄλωλε, μὴ χρώμεσθ᾽ ἔτι ;
>
> N'est-ce pas cela la honte, si nous le traitons en ami durant sa vie, 311
> et puis une fois mort, nous ne le traitons plus de même ?

Ces paroles d'Ulysse résonnent de manière fortement ironique aux oreilles du spectateur qui sait déjà, contrairement à Hécube, avec quel opportunisme Polymestor a

[117] Cf. v. 260-261.

trahi toutes ses obligations d'hôte envers Priam à peine Troie détruite et Priam mort, tué par les Grecs. Ce principe énoncé par Ulysse fonde l'unité d'*Hécube*, en mettant un même principe moral au cœur des deux actions qui structurent la pièce : le sacrifice de Polyxène et la vengeance d'Hécube contre Polymestor. Or l'obligation des Grecs envers Achille est bien de lui octroyer cette *timê* dont « il est digne » ; et cette obligation est ici lestée dans la tragédie de l'importance déterminante qu'elle a dans l'*Iliade*.

Il est terrible pour Hécube, mais néanmoins fatal que Polyxène soit sacrifiée par les Grecs puisqu'Achille l'a demandé. Fatal puisque c'est le contraire qui est impossible, comme l'exprimait déjà très bien le fantôme de Polydore au début de la pièce :

αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
Καὶ τεύξεται τοῦδ', οὐδ' ἀδώρητος φίλων
**ἔσται πρὸς ἀνδρῶν** · <u>ἡ πεπρωμένη</u> δ' ἄγει
θανεῖν ἀδελφὴν τῷδ' ἐμὴν ἐν ἤματι. 44

Il réclame ma sœur, Polyxène, 40
pour sa tombe un doux égorgement, et sa part d'honneur.
Et il obtiendra ce don, il n'en sera pas privé
**par des hommes amis**. <u>Le destin</u> conduit
ma sœur à la mort en ce jour. 44

Le « destin » (« *hê peprômenê (moira* s.e.*)* ») inéluctable évoqué ici par Polydore se confond avec l'impossibilité pour les Grecs de faillir à leur devoir en manquant à honorer Achille (on remarquera la tournure de l'affirmation par le biais d'une double négation, qui anticipe sur la logique qui sera dans la suite mise en avant par Ulysse).

Première différence, et de taille, avec le sacrifice d'Iphigénie chez Eschyle : si celui-ci est une faute, le sacrifice de Polyxène est constamment défini dans *Hécube* comme une absence de faute, le revers d'une faute possible. Il ne constitue pas une transgression, mais – à défaut d'être une bonne chose en soi – il est en tout cas la négation d'une transgression ou le refus d'une traîtrise.

### 3. D'UN SACRIFICE A L'AUTRE : D'IPHIGENIE A POLYXENE

Nous avons vu que les circonstances du sacrifice de Polyxène permettaient d'imposer le parallèle avec le sacrifice d'Iphigénie, mais qu'elles étaient suffisamment différentes pour établir d'emblée un écart entre les deux actes (situation critique avec l'empêchement du départ et la destruction à petit feu de la flotte grecque à Aulis, donnant lieu à un dilemme, un débat intime tranché par une décision unilatérale d'Agamemnon / simple délai volontairement mis au départ en Chersonèse, donnant lieu à un débat contradictoire dans l'assemblée, tranché par un vote). Nous avons pu mesurer la différence qui sépare les deux décisions d'accomplir le sacrifice, et éloigne encore un

peu plus Polyxène du modèle d'Iphigénie. La décision d'Agamemnon, chez Eschyle, est présentée comme l'effet d'une audace démente (cf. *Ag.* v. 218-227[118]), la résolution d'un crime d'autant plus odieux que son enjeu apparaît dérisoire. La décision des Grecs dans *Hécube* est au contraire raisonnable et argumentée, et ses enjeux sont loin d'être dérisoires puisqu'il ne s'agit de rien moins que de l'honneur de tous les Grecs. Le sacrifice est voie de la folie, du déshonneur, du *miasma* dans un cas. Voie de la raison, de l'honneur et du devoir dans l'autre.

Le récit du sacrifice de Polyxène, qui est fait à Hécube par Talthybios dans le second épisode de la pièce, fait appel à chaque instant au modèle du sacrifice d'Iphigénie dans la *parodos* de l'*Agamemnon.* Mais c'est dans l'opposition soulignée entre les deux sacrifices, et non dans un simple parallèle, que se révèle une des principales originalités de l'*Hécube*. Le texte d'Eschyle fonctionne ici comme un véritable intertexte, mis en lumière par des renvois précis et des jeux de parallélisme systématiques. Le sacrifice de Polyxène doit être apprécié, reçu et évalué dans cet écart avec le modèle eschyléen soigneusement construit par Euripide. Sa dimension spectaculaire tient non seulement à son déroulement singulier, tel qu'il est raconté avec émotion par Talthybios, mais aussi pour le spectateur à la reconnaissance de l'écart formidable qui le sépare du modèle du sacrifice d'Iphigénie. L'apothéose de Polyxène, son triomphe sur le tertre d'Achille, ne prend tout son sens qu'en comparaison avec la brutalité dégradante à laquelle était soumise Iphigénie dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

L'héroïsme de Polyxène sur le lieu du sacrifice n'est pas une surprise totale pour le spectateur, puisque il a été directement témoin de sa courageuse intervention dans l'*agôn* entre Hécube et Ulysse lors du premier épisode, et de son départ volontaire à la mort. L'attitude de Polyxène sur le tertre d'Achille, face à son bourreau, est cohérente avec son comportement précédent. Elle est bien différente de celle de l'Iphigénie eschyléenne, tout comme le traitement reçu par Polyxène de la part de l'armée grecque.

Comparons terme à terme ces deux récits de sacrifice, celui du chœur dans la *parodos* de l'*Agamemnon* (v. 224-247) pour Iphigénie, celui de Talthybios dans le second épisode de l'*Hécube* (v. 521-582) pour Polyxène. Dans les deux cas, le récit suit globalement un ordre chronologique qui rend compte des différentes phases du cérémonial sacrificiel, en insistant dans un premier temps sur les actions des sacrificateurs (prière puis signe adressé aux préposés d'amener la victime sacrificielle), dans un second temps sur le comportement de la victime.

---

[118] Ce passage est cité plus haut, p. 174.

Nous présenterons dans un premier temps sous la forme de deux tableaux les textes considérés en mettant en évidence, dans la colonne de droite, les éléments qui chez Euripide sont repris dans un jeu de correspondances inversées avec le récit eschyléen. Nous nous appuyons ici sur le détail du texte de l'*Agamemnon*, mais les éléments relevés sont suffisamment remarquables pour avoir pu constituer une représentation du sacrifice d'Iphigénie précise et reconnaissable, même sans connaître par cœur le texte d'Eschyle.

## tab. A) Le sacrifice d'Iphigénie dans l'*Agamemnon* (*parodos* 224-247)

| | | |
|---|---|---|
| st.4 | | **Caractéristiques notables du sacrifice :** |
| (...)<br>ἔτλα δ᾽ οὖν θυτὴρ γενέ-<br>σθαι θυγατρός, γυναικοποί-<br>νων πολέμων ἀρωγὰν<br>καὶ προτέλεια ναῶν. | 225 | Toujours est-il qu'il osa être<br>le sacrificateur de sa fille, pour soutenir<br>une guerre qui était le prix d'une femme,<br>et pour le rite nuptial préludant la<br>traversée. |
| ant. 4 | | |
| Λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴους<br>παρ᾽ οὐδὲν, αἰῶνα παρθένειον,<br>ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς · | 230 | Ils comptaient pour rien les supplications<br>et les appels à l'adresse du père,<br>pour rien la vie de la jeune vierge<br>– les chefs épris de guerre. |
| φράσεν δ᾽ ἀόζοις πατὴρ μετ᾽ εὐχάν<br>δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ<br>πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ<br>προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ-<br>δην στόματός τε καλλιπρῴ-<br>ρου φυλακᾷ κατασχεῖν<br>φθόγγον ἀραῖον οἴκοις, | 235 | Le père, après une prière, ordonna aux<br>aides de la saisir comme une chèvre au-<br>dessus de l'autel, *enserrée dans ses voiles,*<br>*sans hésiter, la tête penchée,*<br>*et de retenir d'une garde la proue de sa*<br>*belle bouche*[119], pour arrêter la<br>malédiction portée contre sa maison, |
| st.5 | | |
| βίᾳ χαλινῶν τ᾽ αναύδῳ μένει ·<br>κρόκου βαφὰς δ᾽ ἐς πέδον χέουσα<br>ἔβαλλ᾽ ἕκαστον θυτή-<br>ρων ἀπ᾽ ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,<br>πρέπουσα θ᾽ ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν<br>θέλουσ᾽, ἐπεὶ πολλάκις | 240 | avec violence, et avec la force muette des<br>brides. Versant à terre *sa robe*[120] teinte de<br>safran, elle *décochait* à chacun de ses<br>bourreaux un trait plaintif de son œil<br>parée de la beauté des figures peintes,<br>dans son désir de parler, elle qui avait si<br>souvent, chez son père, |
| πατρὸς κατ᾽ ἀνδρῶνας εὐτραπέζους<br>ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ᾽ αταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς<br>φίλου τριτόσπονδον εὔ-<br>ποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα. | 245 | chanté auprès des belles tables de la salle<br>des hommes,<br>et qui, non touchée par le taureau, d'une<br>voix pure, honorait avec amour le<br>bienheureux péan des trois libations, en<br>réponse à son père bien-aimé. |

**1) impression de chaos :**

**- tout se passe de manière précipitée, la prière aux dieux se confond avec l'ordre de saisir Iphigénie et de la bâillonner (v. 231-2)**

**2) la violence et la contrainte physique :**

**- Iphigénie supplie, mais elle n'est pas entendue (v. 228-30)**

**- Elle est physiquement empoignée par les gardes, brandie au-dessus de l'autel, ses gestes entravés par ses vêtements, sa tête penchée de force pour le sacrifice (v. 232-4)**

**- On lui met un bâillon pour entraver également sa parole, et l'empêcher de maudire son père. (v. 234-8)**

**3) Autres détails saillants :**

**- Le fait qu'elle soit dénudée (v. 238-9)**

**- La comparaison qui s'ensuit avec une peinture (v. 242-3)**

**4) Du côté des bourreaux : la pitié et le remords**

Voici à présent le sacrifice de Polyxène dans ses différentes étapes, ainsi que les traits saillants qui le caractérisent :

## tab. B) Le sacrifice de Polyxène dans *Hécube* (v. 521-82)

[119] Ce passage est très difficile. Je modifie ici la traduction citée par rapport à celle de J. Bollack : les mouvements de la description me semblent plus saccadés que dans son interprétation, comme je l'expliquerai ci-après.

[120] Traduction modifiée également ici pour les passages en italique de cette strophe.

**Caractéristiques notables du sacrifice :**

**1) Discipline et ordre dans l'accomplissement du rite.**

**Le préambule**

Παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς ᾽Αχαιικοῦ στρατοῦ
πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγάς ·
λαβὼν δ᾽᾽ Αχιλλέως παῖς Πολυξένην χερὸς
ἔστησ᾽ ἐπ᾽ ἄκρου χώματος, πέλας δ᾽ ἐγώ·
λεκτοί τ᾽ ᾽Αχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαι,
σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,
ἔσποντο. Πλῆρες δ᾽ ἐν χεροῖν λαβὼν δέπας
πάγχρυσον αἴρει χειρὶ παῖς ᾽Αχιλλέως
χοὰς θανόντι πατρί · σημαίνει δέ μοι
σιγὴν ᾽Αχαιῶν παντὶ κηρῦξαι στρατῷ.
Κἀγὼ καταστὰς εἶπον ἐν μέσοις τάδε ·
Σιγᾶτ᾽, ᾽Αχαιοί, σῖγα πᾶς ἔστω λεώς,
σίγα σιώπα · νήνεμον δ᾽ ἔστησ᾽ ὄχλον.

Toute la foule de l'armée achéenne était présente
au grand complet devant la tombe pour le sacrifice de ta fille.
Alors le fils d'Achille, prenant Polyxène par la main
se tint au sommet du tertre, et j'étais tout près.
Des jeunes hommes choisis, l'élite des Achéens,
suivaient, pour contenir de leurs mains les soubresauts
de ta génisse. Alors, prenant dans ses mains une coupe pleine,
toute d'or, il élève de la main, le fils d'Achille,
les libations pour son père mort ; et il me signifie
de proclamer le silence à toute l'armée achéenne.
Alors moi, debout au milieu, je dis :
« Silence, Achéens ! A tout le peuple en armes,
silence ! Plus un mot ! » Et la foule retint son souffle.

**La prière**

Ὅ δ᾽ εἶπεν · Ὦ παῖ Πηλέως, πατὴρ δ᾽ ἐμός,
δέξαι χοάς μοι τάσδε κηλητηρίους,
νεκρῶν ἀγωγούς · ἐλθὲ δ᾽, ὡς πίῃς μέλαν
κόρης ἀκραιφνὲς αἷμ᾽, ὅ σοι δωρούμεθα
στρατός τε κἀγώ · πρευμενὴς δ᾽ ἡμῖν γενοῦ
λῦσαί τε πρύμνας καὶ χαλινωτήρια
νεῶν δὸς ἡμῖν πρευμενοῦς τ᾽ ἀπ᾽᾽ Ιλίου
νόστου τυχόντας πάντας ἐς πάτραν μολεῖν.
Τοσαῦτ᾽ ἔλεξε, πᾶς δ᾽ ἐπηύξατο στρατός.
Εἶτ᾽ ἀμφίχρυσον φάσγανον κώπης λαβὼν
ἐξεῖλκε κολεοῦ, λογάσι δ᾽᾽ Αργείων στρατοῦ
νεανίαις ἔνευσε παρθένον λαβεῖν.

Alors il dit : « O fils de Pélée, mon père,
reçois de moi ces libations apaisantes,
qui attirent les morts. Viens, et bois le sang
noir, sans mélange, de la jeune fille, que nous t'offrons
l'armée et moi. Sois-nous favorable,
et accorde nous de délier poupes et brides
des vaisseaux et qu'ayant obtenu, en quittant Ilion,
un retour favorable, de tous rejoindre notre patrie. »
Telles furent ses paroles, et toute entière l'armée pria.
Puis, prenant par la poignée son glaive recouvert d'or,
il le tira du fourreau, et aux jeunes hommes choisis
de l'armée argienne, il fit signe de saisir la vierge.

**2) Polyxène meurt libre :**

**- elle n'est pas empêchée de parler, et elle est même libérée par ses gardes sur sa demande, avec la permission d'Agamemnon (v. 546-56).**

**La requête de Polyxène**

Ἡ δ᾽, ὡς ἐφράσθη, τόνδ᾽ ἐσήμηνεν λόγον ·
Ὦ τὴν ἐμὴν πέρσαντες ᾽Αργεῖοι πόλιν,
ἑκοῦσα θνῄσκω · μή τις ἅψηται χροός
τοὐμοῦ · παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως.
᾽Ελευθέραν δέ μ᾽, ὡς ἐλευθέρα θάνω,
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείνατ᾽ · ἐν νεκροῖσι γὰρ
δούλη κεκλῆσθαι βασιλὶς οὖσ᾽ αἰσχύνομαι.
Λαοὶ δ᾽ ἐπερρόθησαν, ᾽Αγαμέμνων τ᾽ ἄναξ
εἶπεν μεθεῖναι παρθένον νεανίαις.
Οἳ δ᾽, ὡς τάχιστ᾽ ἤκουσαν ὑστάτην ὄπα,
μεθῆκαν, οὗπερ καὶ μέγιστον ἦν κράτος.

Mais elle, ayant compris, fit entendre ce discours :
« O vous, Argiens qui avez ravagé ma cité,
je meurs consentante. Que nul ne touche mon corps :
je présenterai ma gorge avec bravoure.
Libérez-moi - que je meure libre,
par les dieux ! - avant de me tuer. Car chez les morts
être appelée esclave, moi qui suis reine, j'en ai trop de honte. »
Les soldats firent une ovation, et le roi Agamemnon
dit aux jeunes élus de relâcher la vierge.
[Eux, dès qu'ils entendirent ce dernier ordre,
la relâchèrent, obéissant au plus puissant.]

**L'héroïsme devant le couteau**

Κἀπεὶ τόδ᾽ εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνος ἐς μέσον παρ᾽ ὀμφαλόν,
μαστούς τ᾽ ἔδειξε στέρνα θ᾽ ὡς ἀγάλματος 560
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον ·
᾽Ιδού, τόδ᾽ εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ᾽ ὑπ᾽ αὐχένα
χρῇζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπὴς ὅδε. 565

Et elle, lorsqu'elle entendit la parole des maîtres,
saisit ses voiles en haut de l'épaule,
et les déchira jusqu'au milieu des hanches, près du nombril,
et montra ses seins et son buste, magnifiques comme ceux d'une statue ;
puis ayant mis le genou à terre
elle tint, entre tous, le plus intrépide des discours :
« Voici, si c'est mon buste, jeune homme,
que tu désires frapper, frappe ! si c'est sous mon cou
qu'il te faut, voilà ma gorge qui s'offre toute prête. »

**Une mort parfaite**

Ὁ δ᾽ οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτῳ κόρης,
τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς ·
κρουνοὶ δ᾽ ἐχώρουν. Ἡ δὲ καὶ θνῄσκουσ᾽ ὅμως
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ᾽ ἃ κρύπτειν ὄμματ᾽ ἀρσένων χρεών. 570

Lui, voulant et ne voulant pas, par pitié de la jeune fille,
tranche avec le fer l'écoulement du souffle :
des flots en jaillissent. Mais elle, encore en mourant, cependant,
eut grand soin de tomber avec décence,
cachant ce qu'il faut cacher aux yeux des mâles.

**L'hommage rendu par les Grecs**

᾽Επεὶ δ᾽ ἀφῆκε πνεῦμα θανασίμῳ σφαγῇ.
οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν ᾽Αργείων πόνον ·
ἀλλ᾽ οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυράν
κορμοὺς φέροντες πευκίνους, ὁ δ᾽ οὐ φέρων 575
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ᾽ ἤκουεν κακά ·
Ἕστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων ;
Οὐκ εἶ τι δώσων τῇ περίσσ᾽ εὐκαρδίῳ
ψυχήν τ᾽ ἀρίστῃ ; Τοιάδ᾽ ἀμφὶ σῆς λέγων 580
παιδὸς θανούσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ᾽ ὁρῶ.

Et quand elle eut perdu le souffle par l'égorgement de mort,
il n'y eut pas un des Argiens qui resta sans rien faire :
mais les uns, de leurs propres mains couvraient la morte
de rameaux, les autres élevaient le bûcher
en apportant des troncs de pin, et celui qui n'en portait pas
entendait celui qui portait l'admonester en ces termes :
« Tu te tiens là, misérable, sans pour la jeune fille
porter en tes mains ni voile ni parure ?
N'offriras-tu donc rien à ce prodige de bravoure,
à cette âme héroïque ? » En disant tout cela
de ton enfant morte, je vois en toi la plus favorisée des mères
et la plus malheureuse, parmi toutes les femmes.

**3) Détails correspondants à Eschyle :**

- **image de la nudité, mais ici dans un geste contrôlé par Polyxène, qui garde la maîtrise de la situation jusqu'au tout dernier moment, jusque dans la mort elle-même (v. 557-70)**

- **elle est comparée à une statue, pour sa beauté (v. 560)**

**4) Du côté des bourreaux : pitié et admiration**

- **Les Grecs rendent à Polyxène un hommage unanime (v. 571-80)**

On voit comme le récit du sacrifice entre en résonance avec le texte d'Eschyle, le reprend mais sous une forme complètement renouvelée. Chez Eschyle, le récit du sacrifice d'Iphigénie est un moment de chaos, où tout se détraque et se précipite dans un climat d'horreur et de frénésie. La narration du chœur se caractérise par sa forme compacte et chaotique. Les événements se télescopent dans une syntaxe heurtée, qui suggère le sacrilège : la prière aux dieux du sacrificateur précède immédiatement l'ordre impie donné aux desservants tout à la fois de brandir leur victime et de la bâillonner pour empêcher ses imprécations éventuelles. Tout cela tient en une seule phrase (*Ag*. 231-7), où se confondent à la fois l'ordre et sa réalisation, dans une précipitation presque instantanée. C'est un véritable tourbillon dans lequel Iphigénie est emportée totalement impuissante. L'élan frénétique de l'accomplissement du sacrifice est souligné par toutes les notations de mouvement violent qui se succèdent dans le texte, en contrepoint avec les évocations d'Iphigénie qui soulignent sa faiblesse dérisoire sous la contrainte :

> φράσεν δ᾽ ἀόζοις πατὴρ μετ᾽ εὐχάν / *δίκαν χιμαίρας* **ὕπερθε βωμοῦ**, *πέπλοισι περιπετῆ* **παντὶ θυμῷ** / *προνωπῆ* **λαβεῖν ἀέρ- / δην** *στόματός τε καλλιπρῴ- / ρου* **φυλακᾷ κατασχεῖν** / φθόγγον ἀραῖον οἴκοις, / **βίᾳ χαλινῶν τ᾽ αναύδῳ μένει**
>
> (Littéralement :) Et il dit aux serviteurs son père après une prière / *comme une chèvre* **au-dessus de l'autel** / *enveloppée dans ses voiles* **d'un seul élan** / *sa tête penchée* **de la saisir bien haut** / et *de sa bouche à la belle proue* / **par une garde d'arrêter** / la voix de malédiction contre sa maison **/ par la violence et la force sans parole d'une bride.**

*Le sacrifice de Polyxène : récit d'un sacrifice exemplaire*

Tout est bien différent chez Euripide. Le sacrifice de Polyxène fait l'objet d'une narration bien plus ample et détaillée, dont tous les éléments tendent à souligner le bon ordonnancement de la cérémonie. La syntaxe est limpide, et met en lumière la succession réglée des événements, tandis que chaque détail du récit vient ajouter à l'impression de solennité et de respect du cérémonial. La position de chacun des acteurs est rigoureusement précisée dans le récit de Talthybios, ce qui renforce l'impression d'ordre et de discipline. Tous les Grecs se sont rassemblés, « au grand complet », devant la tombe d'Achille. Alors seulement, Néoptolème prend Polyxène par la main et la mène « au sommet du tertre ». Et Talthybios de préciser que lui-même se trouve à ses côtés (en tant que héraut dont le rôle est de réclamer le silence) tandis que suivent comme il se doit des jeunes hommes « désignés » pour cet office. Les gestes réglés de Néoptolème, accomplissant sa libation, sont décrits précisément : d'abord comment il prend la coupe des libations – et la coupe elle-même, un objet choisi également pour cette occasion, une coupe « tout en or ». Et ainsi de chaque geste : celui de Néoptolème à Talthybios pour qu'il joue son rôle de héraut, et impose le silence alors qu'il lève la coupe ; puis les gestes de Talthybios qui se lève et demande solennellement le silence ; et l'obéissance

immédiate de l'armée achéenne. Tout se déroule à merveille. La prière de Néoptolème, rapportée au discours direct, est pleine de piété et de solennité, et souligne à nouveau les enjeux du sacrifice, offrande et gage de conciliation de l'armée envers Achille, qu'accompagne l'espoir d'une bonne traversée[121].

*Polyxène : la victime héroïque*

L'armée se recueille, et alors seulement Néoptolème saisit son épée (« toute couverte d'or » : encore un objet *choisi* qui s'insère dans l'apparat du cérémonial[122]) et signifie aux jeunes desservants de se saisir de Polyxène : on retrouve cette même injonction, qui était si intensément dramatisée chez Eschyle. Elle constitue aussi dans le récit d'Euripide un moment critique, un moment de basculement. En effet, ce commandement, si terriblement efficace dans l'*Agamemnon*, ici ne s'accomplira pas. C'est à ce moment que Polyxène intervient, et commence à se distinguer radicalement de l'Iphigénie eschyléenne. Avec une audace incroyable, elle interrompt le déroulement du rituel, et requiert qu'on la laisse présenter elle-même sa gorge au couteau (au lieu d'être soulevée la tête renversée de force comme Iphigénie), afin qu'elle meure libre. Iphigénie était comme un animal, empoignée par ses gardiens et privée de la parole. Telle était bien aussi la fonction prévue pour les desservants du sacrifice qui accompagnent Polyxène depuis le début du récit : ils suivent la victime « pour retenir avec leurs mains les soubresauts de ta génisse », dit Talthybios à Hécube au vers 526. Mais Polyxène n'a aucunement l'intention de se débattre : elle use de la parole non pour protester contre ses bourreaux, ou pour les maudire, mais dans un discours qui est une preuve de sa bravoure à la fois par la noblesse de la résolution qu'il proclame, et par le sang-froid dont il témoigne.

Dans sa solennité, le discours de Polyxène interrompt le sacrifice sans en rompre le bon déroulement ni l'atmosphère. Elle sait trouver le ton juste, loin de toute supplication, pour se dresser face à ses ennemis. Car c'est bien en tant que tel qu'elle les interpelle (« O Argiens qui avez ravagé ma ville ») : comme des guerriers ennemis devant qui elle en appelle, non à la pitié, mais au sentiment de l'honneur. Nous sommes bien loin de l'Iphigénie réduite au silence et tétanisée de l'*Agamemnon*. Le peuple l'acclame, et Agamemnon lui accorde ce qu'elle demande en donnant l'ordre aux jeunes hommes de la laisser aller : c'est ainsi l'ordre exactement inverse de celui qu'il donnait chez Eschyle qu'il est amené ici à prononcer (v. 553-4). Ce n'est certainement pas un hasard. Pas plus que n'est un hasard le fait que le commandement et son exécution soient ici explicitement séparés, les vers 555-556 venant redoubler l'ordre d'Agamemnon pour en

[121] Cette prière ne signifie pas pour autant qu'Achille retient les vents. Simplement que la colère des morts peut peser sur les vivants, si elle résulte d'une véritable injustice qui entache les coupables. C'est cette « souillure » d'injustice qui peut être funeste, en particulier lors de traversées maritimes qui pour les Grecs ont une dimension ordalique (cf. par exemple l'explication que Nestor donne à Télémaque de l'orage qui s'est abattu sur les Grecs durant leur retour *Od.* III 130-134).

[122] Je ne pense pas que l'or ait ici une connotation particulièrement funeste, *pace* SEGAL 1990A p. 306-307.

représenter, séparément, la réalisation – les gardiens obéissent aussitôt à sa voix. Il n'y a guère de raison de supprimer ces vers, qui au contraire participent de l'écart que le texte d'Euripide dessine, et affermit progressivement, avec son modèle.

Mais la geste héroïque de Polyxène ne s'arrête pas là. Elle se poursuit dans les actions et les discours qu'elle tient face à Néoptolème. Les gestes qu'elle accomplit (déchirer sa tunique, mettre un genou à terre) ne sont pas seulement théâtraux et emphatiques, pas plus que ses paroles lorsqu'elle lui dit de choisir où frapper, au buste ou à la gorge[123]. Ils ont une signification et une fonction bien précise. Ils signifient son héroïsme, un héroïsme guerrier dans l'attitude de défi qu'elle adopte face à Néoptolème ; et ils ont pour fonction de prendre la maîtrise totale de son sacrifice – elle qui en est pourtant la victime. En déchirant sa tunique, Polyxène montre sa résolution : elle offre d'elle-même son corps, sans protection, à l'épée de Néoptolème. Mais elle ne la déchire que jusqu'au nombril : elle maîtrise parfaitement son geste qui ne va pas jusqu'à l'impudeur d'un dénudement complet. En faisant ce geste, elle ne cherche nullement à provoquer la pitié (ce qui était l'effet mêlé au dénudement d'Iphigénie dans l'*Agamemnon*, ultime offense à sa pudeur de vierge qui accompagne les regards effarés qu'elle jette à ses bourreaux). Polyxène, elle, offre virilement son corps au coup fatal. En mettant un genou à terre, elle montre de même sa fermeté : elle ne s'enfuit pas mais s'ancre dans le sol, résolue à ne pas reculer devant le couteau, et à ne pas vaciller sous le coup, mais à tomber en maîtrisant sa chute. Elle est une victime sacrificielle, mais se présente plutôt comme un ennemi vaincu, un *guerrier* ennemi. Ses dernières paroles éclairent et confirment le sens de toute son attitude (v. 563-5) :

᾽Ιδού τόδ᾽ εἰ μὲν στέρνον ὦ νεανία,

[123] Certains commentateurs voient dans l' « héroïsme » de Polyxène une illusion, qui serait montrée comme telle par Euripide. Ainsi C. Segal dénonce-t-il le « piège » dans lequel tombent les critiques qui admirent la beauté du comportement de la jeune fille et oublient alors, selon lui, l'horreur des circonstances de sa mort : « Even critics who recognize the horror of the scene, like Philip Vellacott and Ann Michelini, succumb to its alluring mixture of reverence and the personal nobility of the victim. These modern critics fall into Euripides' trap. They confound the admiration that we are supposed to feel for the victim with the circumstances of her killing. Like Iphigeneia in the *Aulis*, to whom she is often compared, Polyxena proves to be the ideal victim : she makes no appeal to her suppliant status, offers no resistance (342-45), and submissively acquiesces in serving and enhancing with her body the honor of a warrior. » (SEGAL 1990B p. 114). Il va de soi, au regard de l'analyse précédente, que nous ne nous accordons pas avec un tel point de vue. Le problème est que C. Segal n'explique pas vraiment ce qui, dans le texte, fonderait une telle dénonciation fondamentale par Euripide du sacrifice – qui ne serait que voilée, en manière de piège, dans un récit cherchant à faire naître une admiration malsaine. C'est un préjugé qu'il projette, à tort me semble-t-il, sur la pièce avant de l'interpréter. Les éléments qu'il apporte pour justifier son sentiment d'horreur ont trait principalement à l'érotisation du personnage de Polyxène, qu'il exagère grandement me semble-t-il. Surtout, le fait de reconnaître la dimension pathétique du sacrifice de Polyxène ne doit pas, à notre sens, empêcher de l'envisager comme un acte juste, ou de reconnaître la noblesse de son comportement. L'attitude de Polyxène est un peu plus complexe qu'une simple attitude de « soumission » à ses bourreaux.

Pour une position comparable à celle de C. Segal sur le « mensonge » permis par l'heroïsme de Polyxène cf. KASTELY 1993 p. 1039 : « Her death, in its beauty, becomes a transfiguring lie that allows power to rest comfortably in its own brutality. »

παίειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χρῇζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπὴς ὅδε. 565

**563** post *τόδ'* interpunxit Hermann, cf. HF 1409

*Il me semble plus logique de faire de* tode *le déterminant de* sternon*, en parallèle avec* hode laimos *au vers 565 : cela est plus conforme à la logique de l'attitude de Polyxène. Par le déictique, elle ne montre pas à Néoptolème la question à considérer ; elle lui montre directement, offertes, les parties de son corps qu'elle lui* ordonne *de frapper, l'une ou l'autre, à son choix : « ce buste », « cette gorge » qu'elle présente à l'épée.*

« Vois donc : si c'est mon buste, jeune homme,
que tu désires frapper, le voilà, frappe ! si c'est sous mon cou
que tu le souhaites, voilà ma gorge qui s'offre toute prête. » 565

Ce discours ne va pas sans une pointe de défi : il y a d'abord l'adresse choisie par Polyxène à l'égard de Néoptolème, « νεανία », « jeune homme ». Ensuite, elle l'exhorte elle-même à frapper où il veut : on pourrait dire qu'elle suggère chez lui une possible hésitation, ou encore qu'elle teste sa résolution *à lui*, qui se retrouve de fait exprimée dans des subordonnées hypothétiques (« εἰ προθυμῇ », « εἰ χρῇζεις », « si tu le souhaites avec ardeur », « si tu le désires », un peu comme « si tu l'oses »). A cette hésitation suggérée, elle oppose sa propre fermeté inébranlable. Il est par ailleurs tout à fait impossible que Néoptolème la frappe ailleurs qu'au cou, ce qui serait contraire aux gestes prescrits par le rite. Pourquoi donc Polyxène lui offre-t-elle ce choix ? Par l'impératif formulé dans l'alternative (« παῖσον », « frappe ! »), et en tendant volontairement sa gorge, Polyxène s'approprie le geste de son bourreau. Elle s'en fait, elle-même, l'ordonnatrice. De plus, cette alternative crée une équivalence symbolique entre le coup fatal qui serait porté à un guerrier dans un combat au corps à corps, ou même à un ennemi vaincu, un coup d'épée ou de lance à la poitrine, et l'égorgement sacrificiel. Polyxène, tout en sachant bien qu'elle est la victime d'un sacrifice (ce qu'elle reste) meurt ainsi non comme une bête, mais comme un héros troyen face à l'ennemi.

*Polyxène comme* agalma

C'est à ce moment, où elle se distingue le plus d'Iphigénie, qu'Euripide introduit une notation qui renvoie directement au texte d'Eschyle : Polyxène déchire ses voiles avant de mourir, découvrant partiellement son corps, tout comme Iphigénie chez Eschyle « déverse ses robes teintes de safran » (*Ag*. 238-9). Dénudement volontaire chez l'une, subi chez l'autre, mais qui laisse apercevoir dans les deux cas le corps nu de la victime, corps dont la vision frappe les spectateurs par sa beauté digne d'une œuvre d'art. Iphigénie était dite « belle comme dans les peintures »[124] (*« prepousa t'hôs en graphais »*) ; dans *Hécube*, Polyxène découvre une poitrine et des seins « magnifiques

[124] Sur cette comparaison de la jeune fille sacrifiée avec une œuvre d'art, d'Eschyle à Euripide, nous renvoyons aux récentes analyses de G. Ieranò (IERANO 2011 en part. 250-260).

comme ceux d'une statue » (*« hôs agalmatos kallista »*). Or, non seulement la comparaison avec une œuvre d'art est un écho au texte eschyléen, mais le terme même d'« *agalma* » (*Hec.* 560) rappelle l'Iphigénie de l'*Agamemnon*. C'est en effet en utilisant ce terme qu'Agamemnon désigne sa fille lorsqu'il envisage le dilemme qui se présente à lui :

ἄναξ δ᾽ ὁ πρέσβυς τὸδ᾽ εἶπε φωνῶν· 205
Βαρεῖα μὲν κὴρ τὸ μὴ πιθέσται,
βαρεῖα δ᾽ εἰ
τεκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμὰ,
μιαίνων παρθενοσφάγοισιν
ῥείθροις πατρῴους χέρας πέλας βω- 210
μοῦ · τί τῶνδ᾽ ἄνευ κακῶν ;
(...)

Et le grand chef fit entendre ceci : 205
« Ne pas obéir, c'est un malheur qui pèse lourd,
et lourd aussi
de mettre en pièces mon enfant, le joyau de la maison,
et de souiller par les flots d'un sang de vierge égorgée
les mains d'un père près de l'autel. 210
Le mal n'est-il pas partout ?

Le terme d'*agalma*, traduit ici (BOLLACK 1981) par le terme de « joyau », comme dans la traduction de P. Mazon, désigne un ornement, une œuvre d'art, et plus particulièrement – c'est sans doute le cas chez Euripide – une statue. Ce terme concentre dans l'*Agamemnon* toute l'horreur qu'éprouve le père de la jeune fille à l'idée du sacrifice ; il suggère le caractère particulièrement précieux d'Iphigénie aux yeux d'Agamemnon, dont l'esprit se révulse face au geste terrible qui lui est demandé (à l'idée tout à la fois de la perte dramatique et de la souillure (*miasma*) qu'il implique). L'expression est donc frappante, et sa reprise dans le texte d'Euripide particulièrement significative dans le décalage qu'elle comporte. En effet la comparaison avec une statue n'est pas liée ici à un sentiment de remords ou de révulsion, mais simplement à une admiration de Polyxène qui déborde largement le spectacle de sa beauté physique, pour englober la beauté plus générale de son comportement : sa « beauté » au sens que peut avoir le terme de « *to kalon* » en grec, au sens de noblesse.

*L'admiration des guerriers face à Polyxène*

Vient ensuite le moment de l'égorgement proprement dit. Dans le texte d'Eschyle, il donnait lieu à une ellipse : au moment où la jeune fille se retrouve dénudée, le récit du chœur mentionne les regards qu'elle adresse à ses bourreaux, regards qui provoquent chez eux une pitié pleine de remords et de honte. A la place du geste sacrificiel, le chœur évoque les souvenirs qui se superposent chez les spectateurs à la vision de l'égorgement, ceux d'Iphigénie chantant pieusement et avec amour pour son père et ses hôtes lors des

banquets organisés dans sa maison. L'ellipse du sacrifice, dont la brutalité est remplacée par cette analepse, suggère tout le remords des spectateurs, comme si le récit mimait (tout en soulignant la manière dont Iphigénie frappe les regards, « ressort » du tableau d'ensemble) le geste de détourner les yeux des chefs grecs devant l'horreur et l'impudeur du sacrifice de la jeune fille. Comme s'ils étaient incapables de soutenir son regard, ou de faire face au spectacle qui s'offre à eux.

Le récit de Talthybios dans *Hécube* suit un cours tout différent. Il relate le geste même de Talthybios, et précise son état d'esprit en l'accomplissant – quant auquel il faut se garder d'un contresens récurrent dans les commentaires. Néoptolème n'hésite absolument pas à tuer Polyxène. Talthybios dit simplement qu'il lui tranche la gorge « tout en ne voulant pas et en voulant, par pitié pour la jeune fille » (v. 566). La juxtaposition des deux participes, « *ou thelôn te kai thelôn* » exprime ici une contradiction qui n'est pas une hésitation[125], encore moins un dilemme. Deux sentiments coexistent, de manière concomitante, et non pas dans une succession qui trahirait une hésitation, chez Néoptolème : d'un côté, le sentiment du devoir envers son père et envers l'armée qui lui a assigné la tâche d'exécutant du sacrifice ; et dans le même temps, un sentiment de pitié devant la jeune fille lié avant tout à l'admiration que suscite chez lui son comportement héroïque – et absolument pas à un quelconque sentiment de remords. L'ordre même des deux participes témoigne de cette concomitance qui n'entrave en rien l'accomplissement du geste d'égorgement : « ne voulant pas et voulant, par pitié pour la jeune fille » – le texte dit bien cela, et non l'inverse, même s'il est clair que le groupe « *oiktôi korês* » modifie le premier participe et non le second. L'ordre des mots va à l'encontre d'une idée de succession entre deux mouvements contraires : Néoptolème n'hésite pas. Il ne veut pas et il veut car il doit, au même instant – mais son devoir ne lui laisse aucun choix.

Est ensuite décrit le geste lui-même, le giclement du sang, et la chute de Polyxène qui garde jusqu'à la fin le contrôle total de son corps et de sa nudité (v. 568-70). Certains commentateurs ont interprété ce passage comme suggérant une concupiscence déplacée et honteuse de la part de l'armée grecque, qui participerait dans leur idée au caractère sacrilège et transgressif du sacrifice[126]. C'est là faire dire au texte exactement le contraire de ce qu'il dit. A aucun moment la pudeur de Polyxène n'est mise à mal dans tout ce récit, et les sentiments des Grecs à son égard prennent corps dans leur comportement

---

[125] J. Alaux pense ainsi que ces vers montrent « une brève mais frappante hésitation du fils d'Achille » (ALAUX 2007 p. 86).

[126] Le sacrifice de Polyxène est présenté comme ayant des résonances érotiques choquantes (dans le regard des guerriers grecs) par un grand nombre de commentateurs (du fait de ce moment où elle découvre sa poitrine, et de l'éloge de sa beauté par Talthybios). J. Mossman, dans le chapitre qu'elle consacre à l'épisode du sacrifice (« The death of Polyxena », cf. MOSSMAN 1995 p. 142-163) se concentre en grande partie sur cette question de l'érotisation du sacrifice qui n'est pas à mon avis une dimension essentielle dans le texte de la pièce, mais qu'elle remet en question à juste titre. Elle souligne avec raison la justesse parfaite du comportement de Polyxène devant la mort : « Polyxena succeeds on both levels, in being a paradigm of what female behaviour should be in her situation, and in more masculine bravery and gestures. » (*op. cit.* p. 161).

après qu'elle a rendu le dernier soupir. Ils lui rendent en effet un hommage unanime, et loin de profaner son corps par leur regard, ou en pensée, ils la couvrent de rameaux, comme il était d'usage de le faire pour des êtres d'une valeur exceptionnel, héros ou vainqueurs des jeux panhelléniques.

On est à mille lieues du sentiment d'horreur et de remords qui, pour Iphigénie, s'incarnaient dans un mouvement, mimé par le récit, de détournement du regard de la victime et du bourreau. Polyxène, elle, concentre toute l'attention. Elle en arrive même, renversement spectaculaire, à éclipser la figure d'Achille. Celui-ci est complètement oublié dans le récit de Talthybios après la prière initiale de Néoptolème. Et c'est à Polyxène, finalement, que tous rendent hommage, c'est elle qui se voit attribuer l'épithète d' « *aristê* », « la plus héroïque », « excellant en bravoure », jusque-là réservée tout particulièrement à Achille (*aristos Achaiôn*, « le meilleur des Achéens », déjà dans l'*Iliade* et encore dans *Hécube* aux vers 134, et sous une forme un peu différent aux vers 304 : « [*anêr ho prôtos*] *stratou* », « le premier guerrier de l'armée » et 310 : « *kallist' anêr* », « le plus noble guerrier »). Talthybios enfin, s'associe lui-même à l'hommage rendu à Polyxène par les Grecs en exprimant son admiration à Hécube pour le courage de sa fille (v. 580-2).

*Conclusion sur la mise en place et l'utilisation de l'intertexte eschyléen*

Il est donc vrai que le sacrifice de Polyxène comme le sacrifice d'Iphigénie provoquent la pitié. Mais il serait terriblement réducteur de n'envisager que ce seul sentiment pour les assimiler. Le sentiment dominant auquel s'allie la pitié dans l'*Agamemnon* est le remords. Dans *Hécube*, l'admiration. Euripide a ainsi fait subir à son modèle une transformation absolument radicale, qui participe à la mise en œuvre d'un tout autre projet dramaturgique.

Notre thèse est donc que tout ce récit du sacrifice de Polyxène repose sur la mise en relief d'un écart, voire d'une opposition, avec un événement paradigmatique facilement identifiable, « symétrique » dans la fable troyenne, le sacrifice d'Iphigénie. Et qu'un autre texte entre précisément en jeu dans la construction de cet écart, à savoir le récit de ce premier sacrifice dans la *parodos* de l'*Agamemnon* – œuvre de référence pour nous, mais aussi, on peut le supposer, pour les spectateurs d'Euripide. Cette thèse repose sur l'identification de marqueurs intertextuels précis qui s'accumulent dans le récit du sacrifice du second épisode de l'*Hécube* :

1) à un niveau macroscopique :

   *a)* <u>l'atmosphère générale qui entoure le sacrifice</u> : c'est une atmosphère solennelle marquée par l'ordre et la discipline. Cette atmosphère s'oppose nettement à l'atmosphère de frénésie qui entoure le récit du sacrifice d'Iphigénie chez Eschyle ; tout comme la forme de la narration, syntaxiquement claire et chronologiquement ordonnée chez Euripide, s'oppose au récit haché, à la syntaxe bousculée, de la *parodos* dans

l'*Agamemnon*. On peut aussi opposer l'exhaustivité du récit de Talthybios, qui détaille systématiquement les gestes et les actions qui se succèdent, au caractère elliptique du récit des vieillards d'Eschyle.

*b)* le traitement et le comportement des deux victimes : alors qu'Iphigénie est totalement contrainte, réduite à l'état d'un objet que l'on manipule comme le corps d'un animal, la bouche entravée d'un bâillon, Polyxène est physiquement libérée par ses gardes, s'affirme comme un sujet qui ne cesse de prendre des initiatives, agit et parle librement, et prend même dans toute la mesure du possible le contrôle de la situation.

*c)* l'attitude des spectateurs : submergés par le remords dans le texte d'Eschyle, ils ne peuvent soutenir la vision de l'égorgement et le regard de leur victime, et détournent les yeux dans un geste mimé par le récit. Alors que chez Euripide ils sont emplis d'une admiration qui les pousse à se dévouer unanimement à honorer Polyxène et à lui rendre hommage.

2) à un niveau de détail, on trouve des notations très précises qui renvoient à la lettre du texte de l'*Agamemnon*, mais pouvaient être perçues assez facilement à la faveur d'un rapprochement clairement suggéré par ailleurs :

*d)* le fait qu'Agamemnon lui-même ordonne aux gardiens de lâcher Polyxène, annulant ainsi l'ordre de Néoptolème qui faisait pendant à son propre commandement, dans l'*Agamemnon*, de saisir la victime sacrificielle. Non seulement Agamemnon n'est pas ici celui qui entrave la parole de la victime, mais il est celui qui lui donne son assentiment.

*e)* le détail de la nudité de Polyxène, qui répond au dénudement d'Iphigénie dans l'*Agamemnon*, mais sous la forme d'un geste contrôlé, et en association non pas avec la volonté de susciter la pitié, mais au contraire avec une attitude de résolution et de défi.

*f)* l'utilisation du terme d'*agalma*, pour exalter la beauté de Polyxène, qui fait directement écho à son utilisation dans l'*Agamemnon* pour renvoyer à Iphigénie.

Cet ensemble nous paraît suffisant pour établir sans doute possible la mise en jeu dans le texte d'Euripide d'une référence intertextuelle à l'*Agamemnon*, et ce afin de mieux souligner l'écart séparant le sacrifice de Polyxène de celui d'Iphigénie.

Il nous reste à présent à comprendre l'effet recherché à l'interpréter. La première conséquence de la mise en parallèle de Polyxène avec Iphigénie est la mise en valeur de son comportement exceptionnel et de son héroïsme. L'accomplissement du sacrifice prend un tour complètement inattendu, dont l'originalité ressort par contraste avec le paradigme convoqué. Il finit par susciter, au-delà de la simple pitié, des sentiments totalement différents dans l'un et l'autre cas, chez les spectateurs comme chez les personnages de la pièce. Ainsi, il n'y a pas lieu de s'étonner outre mesure de la réaction d'Hécube au récit de Talthybios. Bien loin d'éprouver de l'horreur, ou de la colère, contre les bourreaux de sa fille, elle exprime sa fierté au récit de son comportement, et réfléchit (sur un ton plutôt apaisé) à l'origine de l'héroïsme de sa fille - pour mieux mesurer, en guise de consolation, la part qui lui en revient à elle-même, comme mère et comme éducatrice. Ensuite de quoi, loin de maudire les Grecs, elle présente à Talthybios la requête de la laisser s'occuper du corps de la morte. Cette requête exprime une méfiance non pas envers les Grecs, mais envers une foule de soldats. Elle est en soi, plutôt qu'un signe de méfiance, le signe de sa confiance dans la prise en considération par les Grecs de ses désirs, par égard pour sa fille tant admirée.

## 4. CONCLUSION

### *Interprétation du sacrifice de Polyxène dans* Hécube

La mise en jeu des deux intertextes que nous avons relevés permet à Euripide de faire apparaître le sacrifice de Polyxène sous un jour positif, en mettant en lumière d'un côté la noblesse et la légitimité de ses motivations, dans la prise en considération des ressorts et des enjeux de la décision des Grecs, de l'autre la noblesse du comportement de la victime, Polyxène.

Si on l'envisage de cette manière, le sacrifice de Polyxène, qui occupe toute la première partie de la tragédie, s'intègre parfaitement dans sa dynamique d'ensemble, et dessine dans l'œuvre un projet unifié et cohérent. Il participe au mouvement général de renversement et de surprise qui caractérise toute la pièce : les vaincus – ici les captives troyennes que l'on aurait cru réduites à une impuissance passive, s'affirment dans une geste héroïque totalement inattendue : d'abord Polyxène, prenant en main son sacrifice, bien loin de la figure malmenée et pathétique d'Iphigénie, puis Hécube, qui prendra dans la seconde partie de la pièce le dessus sur son nouvel ennemi, Polymestor, et lui infligera par ses propres forces une sanglante punition.

Le sacrifice de Polyxène n'est pas disjoint de la vengeance de sa mère ; il en assure la possibilité en amorçant entre Grecs et Troyennes, vainqueurs et vaincues de la guerre de Troie, une réconciliation spectaculaire à la faveur de l'hommage unanime qui lui est rendu. D'autre part, il faut voir en lui le pendant de la vengeance d'Hécube, puisqu'il obéit en définitive exactement au même principe moral : il ne faut pas refuser d'honorer dans la mort les obligations que l'on reconnaissait envers un ami vivant. Principe

clairement énoncé par Ulysse au moment où il affirme à Hécube la nécessité du sacrifice de sa fille (v. 311-2) – et dont les résonances ironiques ne peuvent échapper au spectateur de la pièce puisque c'est précisément de la trahison de son hôte, après la « mort de ses amis », qu'Hécube aura à se venger par la suite.

Le sacrifice de Polyxène n'est donc pas une partie hypertrophiée mal reliée au reste de l'*Hécube*. C'est un événement théâtral d'une importance capitale dans la dynamique de la pièce telle que l'a conçue le dramaturge : il s'intègre dans l'improbable geste troyenne que l'*Hécube* met en scène à travers ces deux péripéties spectaculaires qui marquent le destin de la vieille reine.

*L'utilisation dramaturgique de l'intertextualité : ou comment orienter la réception du spectateur à la représentation*

La mise en jeu de l'intertextualité, sous les différentes formes et avec les différents intertextes évoqués précédemment, n'a donc rien d'un phénomène marginal ou négligeable. Elle participe pleinement à la construction du sens du texte théâtral, anticipée par le dramaturge au moment de la conception de sa pièce.

Dans chaque cas, aussi bien pour ce qui est du paradigme de la querelle iliadique avec l'assemblée des Grecs que pour ce qui est du paradigme eschyléen dans le récit du sacrifice de Polyxène, des éléments de similitude macroscopiques (liés à la configuration de la situation ou au déroulement général des événements) s'allient à des références plus précises, dans un système allusif où les différents traits renforcent de manière cumulative leur degré de perceptibilité.

D'autre part, l'intertextualité ne fonctionne pas comme un simple outil d'assimilation entre la scène et les paradigmes intertextuels convoqués par le dramaturge. Polyxène n'est pas – justement – Iphigénie. Son personnage et son sacrifice sont construits *en rapport* avec une image héritée de l'Iphigénie eschyléenne, mais le modèle est ici convoqué pour mieux être transformé, voire inversé.

Assimiler Polyxène à Iphigénie, comme cela a souvent été fait, conduit à de graves malentendus, et des erreurs d'interprétation massives. Comme par exemple au fait de penser qu'Achille retient les vents, idée complètement extrapolée à partir de l'histoire des Grecs à Aulis, mais que le texte d'Euripide dément sans appel ; ou encore de condamner unilatéralement les Grecs et leur décision de sacrifier la jeune fille, et d'attribuer aussi une telle condamnation à Euripide ; ou encore de condamner l'attitude volontaire de Polyxène, de juger son héroïsme illusoire ou vain ; enfin au fait de ne voir qu'un vain prétexte dans la motivation principale du sacrifice, alors qu'il s'agit – comme nous l'avons vu – du principe moral qui guidera également la vengeance d'Hécube et qui s'avère donc être un motif absolument central à l'échelle de toute la pièce.

L'unité du drame dépend de la reconnaissance de cette identité du principe qui guide le sacrifice de Polyxène et le châtiment de Polymestor. Elle naît aussi du maintien, au fil de la pièce (à travers les deux péripéties qui marquent chacun de ses deux volets) de la

même dynamique qui conduit les vaincues, portées par l'énergie du désespoir, au déploiement d'un héroïsme surprenant, qui s'illustre dans des actions spectaculaires. Son unité tient aussi au maintien tout au long de l'œuvre d'un même horizon interprétatif, puisque on retrouvera dans la seconde partie de la pièce le même paradigme intertextuel convoqué dans l'épisode de la vengeance d'Hécube (qui a entre autres pour modèle la vengeance de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*).

Le modèle intertextuel d'Iphigénie ne doit donc pas conduire à une assimilation qui simplifierait ou dévoierait l'interprétation. Il permet au contraire d'enrichir le texte, et interdit au spectateur de tomber dans un manichéisme simpliste dans son jugement du sacrifice de Polyxène. L'intertextualité a des effets contrastés qui témoignent de la complexité des sentiments qu'Euripide cherche à éveiller chez son public. D'une part, la comparaison avec Iphigénie tend à intensifier le caractère pathétique du sacrifice, Iphigénie étant sans aucun doute le paradigme de l'innocence mise à mort pour des intérêts qui la dépassent. Or il ne s'agit certes pas de prétendre que le sacrifice de Polyxène n'est pas pathétique. Talthybios lui-même pleure en le racontant. Mais dans le cas de Polyxène, le caractère pathétique du sacrifice est d'une tout autre sorte que celui qui naît du récit du chœur de l'*Agamemnon*. Car en construisant sa Polyxène à partir de l'image d'Iphigénie, Euripide accentue les différences et les oppositions entre son personnage et le personnage eschyléen, et entre les deux sacrifices. Si le sacrifice d'Iphigénie est par excellence le sacrifice criminel, sacrilège, au contraire le sacrifice de Polyxène n'a rien de transgressif ni d'hubristique. Les sentiments éveillés par le spectacle de son accomplissement sont de pitié mêlée d'admiration, et non d'horreur, de remords ou d'indignation. Même Hécube, contrairement à Clytemnestre, finit par accepter la mort de sa fille. L'équivalent du sacrifice d'Iphigénie, dans *Hécube*, le crime odieux perpétré sur une victime innocente et sans défense, c'est le meurtre de Polydore, bien plus que le sacrifice de Polyxène[127].

---

[127] Les morts des deux enfants d'Hécube sont essentiellement différentes dans la pièce. J. Mossman le voit bien, lorsqu'elle commente la *parodos* et le récit de la décision des Grecs : « It is important for what follows that Polyxena is not killed by a lynch-mob but by a democratically-reached decision and in an orderly, indeed ritual, fashion. The death of Polyxena is a public act as opposed to the secret, furtive death of Polymestor. » (MOSSMAN 1995 p. 72). Cependant, l'auteur n'accepte pas les implications de cette remarque fort juste, et elle retourne au point commun (non significatif car trop pauvre en lui-même) entre les deux enfants, leur mort à tous les deux (point commun qu'elle vient de dépasser en montrant la différence entre leurs deux morts), pour en tirer la suggestion qu'en réalité tout est semblable : la décision ostensiblement « démocratique » (c'est-à-dire surtout *politique*) de sacrifier Polyxène n'est qu'hypocrisie ! « But the orderliness, these trappings of democracy, are used to pervert the civic commonplace of showing *χάρις* to the brave in a grisly fashion; Polyxena will be honoured by her slayers, Polydorus must wait for burial on the sea-shore, but they are both dead. The point is that public, judicial murder can be as hideous as a secret killing. » (*op. cit.* p. 72) : c'est perdre immédiatement le bénéfice des remarques faites précédemment (pour une semblable assimilation du point de vue du résultat des morts de Polyxène et de Polydore – ce qui trahit la logique de la pièce –, cf. déjà KING 1985 p. 59-60). On retombe dans une interprétation marquée par une sensibilité toute moderne. Le texte montre que les morts de Polyxène et de Polydore *sont* totalement différentes. Hécube elle-même y réagit totalement différemment. Pour les Grecs, la différence entre ces deux morts est hautement significative et n'a rien de négligeable ; toute mort n'est pas horrible dans la mentalité grecque ; triste oui, peut-être, mais pas forcément mauvaise. Il y a pour eux

La mobilisation de l'intertexte iliadique entre aussi dans une volonté de nuancer et d'infléchir, ou d'orienter, les impressions du public. Elle permet en effet de combattre l'adhésion sans réserve du spectateur au point de vue des Troyennes, qui condamnent dès le début et sans appel la décision des Grecs. L'empathie qui pourrait être induite par l'énonciation de la *parodos*, qui *est effectivement* induite par la situation d'énonciation – puisque les Troyennes et Hécube sont les seuls personnages sur scène à cet instant et que le spectateur est amené à embrasser leur point de vue –, cette empathie est équilibrée par l'horizon iliadique convoqué par le récit. En effet, pour le public, le souvenir de l'*Iliade* et de la colère d'Achille ne peut que renforcer le choix des Grecs et donner plus de poids à leurs raisons[128].

Euripide utilise ainsi le recours à l'intertextualité comme un procédé dramaturgique directement efficace à la représentation, pour influer sur les impressions de son public et orienter son interprétation des événements et des paroles des personnages. La référence intertextuelle est un artifice extrêmement précieux. Au théâtre, en effet, à la différence de l'épopée, il n'y a pas de voix narrative extérieure à la fiction pour mettre les événements à distance et les commenter. Mais par le biais des références intertextuelles, le dramaturge a la possibilité de compenser ce manque : intervenant au second niveau de l'énonciation théâtrale, elle permet à l'auteur de dessiner lui-même, d'inscrire dans les paroles de ses personnages, un horizon interprétatif précis qui commande ou influence leur interprétation. Il peut ainsi chercher à influer sur la compréhension et les impressions de son public par le biais d'une culture commune apte à guider à la fois son effort de conception et la compréhension des spectateurs au moment de la réception du texte dans le cadre de la représentation. Les paroles des personnages, en tant que texte de théâtre, résonnent dans un champ de réception complexe, où les points de vue se mêlent et s'additionnent sans se contrarier, l'auteur s'efforçant de rester maître des effets que ses mots doivent provoquer chez chacun, personnage ou spectateur.

---

de belles morts, et même des manières acceptables et honorables de tuer (on est très loin du christianisme sur ce point). On ne peut pas refuser de le voir.

[128] Nous nous opposons, en reconnaissant cette valorisation du point de vue des Grecs et de leurs motivations, à tout un courant d'interprétation qui pense au contraire que les Grecs sont ostensiblement condamnés par Euripide : cf. par exemple CONACHER 1961 p. 5 : « By various means, [Euripides] presents the sacrifice theme in the least favourable light. »

# VI. HECUBE, CLYTEMNESTRE, ULYSSE : LA VENGEANCE DE LA REINE

## 1. UNE SCENE COMPLEXE ET MOUVEMENTEE

### *Intensité dramatique et effets de surprise*

La vengeance de la vieille reine, dans le quatrième épisode, constitue l'un des sommets de l'action dramatique d'*Hécube*. Le sacrifice de Polyxène, raconté par Talthybios dans le deuxième épisode, dominait la première partie de l'œuvre, mais il s'agissait encore d'un récit. Si spectaculaire qu'elle puisse être, la scène où la jeune fille brave la mort et ses bourreaux n'était pas contemplée directement par le public du théâtre. Au contraire, la vengeance d'Hécube advient presque toute entière sous les yeux des spectateurs. Le piège se resserre autour de Polymestor dès son entrée en scène. L'aveuglement du roi thrace et la mise à mort de ses enfants ne se déroulent pas sur la scène même, les conventions théâtrales l'interdisaient ; mais le public pouvait entendre les cris du roi depuis la *skenê*, puis le voir surgir de la tente, les yeux dégouttant de sang, se démenant et hurlant de souffrance et de rage ; et voir en même temps les cadavres de ses deux enfants exhibés sur l'*ekkyklema*.

Cet épisode donne lieu à un véritable effet de *suspense* : comment Hécube réussira-t-elle à prendre le dessus sur le roi guerrier qui a tué son fils ? Le rythme de la scène va s'accélèrant, au fur et à mesure que l'action se précise. Polymestor et Hécube se saluent dans des répliques assez étendues (953-988) ; on trouve ensuite un passage en stichomythie durant lequel Hécube tend son piège, aidée par l'impatience et la confiance en sa supériorité de son ennemi (989-1022). Après leur entrée dans la tente, le chœur chante son espoir de voir Polymestor puni de mort pour son crime (1023-34). Jusqu'ici, rappelons que tout a laissé croire au spectateur que Polymestor allait être tué par Hécube, et le chœur lui-même est persuadé que tel est le sort qui l'attend (1032-1034). L'aveuglement de Polymestor est donc une surprise pour le spectateur aussi bien que pour le chœur – et pour les spectateurs athéniens s'il est vrai qu'Euripide a inventé de toutes pièces le personnage et l'histoire de Polymestor[129]. Le passage qui suit le chant du chœur (1035-55) déborde des émotions opposées des différents personnages : la stupeur du chœur devant le tour pris par les événements, les cris de douleur et de fureur de Polymestor, le triomphe d'Hécube : tout se mêle jusqu'à l'apparition du roi thrace et de

[129] Cf. ARNOTT 1973.

ses enfants. La scène trouve son aboutissement dans la monodie de Polymestor, qui exprime à la fois sa douleur et sa colère dans ses efforts frénétiques pour se saisir des Troyennes et les blesser en retour (1056-1107). Ce n'est qu'avec l'arrivée d'Agamemnon que le calme se rétablit, momentanément, jusqu'au nouvel affrontement de Polymestor et d'Hécube après que le verdict a été rendu.

*Un dialogue à double sens riche en effets d'ironie*

A la richesse de l'action dramatique s'ajoute dans cette scène la complexité du dialogue entre Hécube et Polymestor. Les effets de double sens et d'ironie sont omniprésents, la compréhension de chaque réplique requiert toute l'attention du spectateur. Les deux personnages se mentent l'un à l'autre durant toute la scène, mais leurs paroles déguisent la vérité qu'ils bafouent, sans la masquer tout à fait.

Polymestor ment à Hécube, dès ses premiers mots, en prétendant hypocritement compatir à son triste sort, et pleurer sur ses malheurs (v. 952-5). Il ment bien sûr lorsqu'il prétend que Polydore est toujours en vie (v. 989) – mensonge éhonté et d'autant plus futile que le cadavre du jeune garçon est sur la scène, sous ses yeux, même si Polymestor croit qu'il s'agit du corps de Polyxène[130]. De son côté, Hécube ment à Polymestor en feignant de croire à ses mensonges, et de ne pas connaître le sort de son fils (v. 990). Elle lui ment également au sujet des trésors qui servent à l'appâter dans le piège qu'elle a mis au point (v. 1012-4).

Le spectateur écoute l'échange entre les deux personnages avec un niveau d'information qui lui permet de reconnaître tous les effets de double sens ménagés dans le dialogue, aussi bien dans les répliques du roi thrace que dans celles d'Hécube. Ainsi, par exemple, lorsque Polymestor s'écrit « φεῦ · | οὐκ ἔστιν οὐδὲν πιστόν, οὔτ᾽ εὐδοξία | οὔτ᾽ αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς », « Hélas, il n'est rien en quoi l'on puisse se fier, ni la bonne renommée, ni, quand on réussit, qu'on n'échouera jamais. » (v. 956-7), ses paroles sont pleines d'une ironie qu'il ne maîtrise que partiellement. Elles sont censées exprimer, sous une forme gnomique, sa compassion pour Hécube et sa douleur devant les renversements ménagés par la fortune dans le destin des mortels. Cependant, le spectateur ne peut manquer de reconnaître la duplicité des mots de Polymestor : l'idée

[130] Cf. v. 955 : Polymestor est au courant du destin de Polyxène et pense, en toute logique, que le cadavre présent sur la scène à son arrivée est celui de la jeune fille (il peut être au courant sans avoir « vu » le corps de la jeune fille, ce qui interdirait la confusion ici – c'est l'interprétation de C. Collard, qui en tire la conséquence que le corps de Polydore doit avoir été retiré de la scène avant son arrivée cf. COLLARD 1991 p. 176). La possible confusion entre les deux corps avait déjà été présentée sur la scène – et exploitée avec un effet pathétique – dans le malentendu d'Hécube face au corps que ramène la servante au début du troisième épisode. La reine pense tout d'abord qu'il s'agit du corps de Polyxène, puis elle a un moment de crainte pour Cassandre avant d'identifier le cadavre comme celui de son fils (cf. v. 671-82). La possibilité de cette confusion entre le corps de Polydore et celui de sa sœur est ainsi avérée depuis l'épisode précédent ; elle rencontre une donnée précise de la fiction installée sur la scène qui est le jeune âge de Polydore – lequel avait été envoyé chez Polymestor parce qu'il était incapable, encore, de manier les armes (cf. prologue v. 14-5). Son corps adolescent n'est pas encore celui d'un homme fait, encore moins d'un guerrier, et peut donc plausiblement être confondu avec celui d'une jeune femme.

qu'il n'est rien à quoi l'on puisse se fier sonne comme une allusion insolente à sa propre trahison.

La perception de ce double sens fait ressortir l'impudence du comportement de Polymestor, mais cette impudence à son tour renforce un second effet d'ironie contenu dans ses mots : évidemment, Polymestor ne pense pas à appliquer ses paroles à lui-même. Mais le spectateur connaît la menace qui pèse sur lui. Il sait que Polymestor ne devrait pas trop s'assurer en sa bonne fortune, et ferait mieux de craindre un coup du sort semblable à celui qu'il fait semblant de déplorer. L'effronterie du traître est le lien qui unit ces deux niveaux d'ironie dont l'un est attribuable au personnage, l'autre sensible uniquement pour ses auditeurs (le spectateur, mais aussi Hécube et le chœur). Le fait que le double sens de ses propres paroles lui échappe est caractéristique du langage de Polymestor dans cette scène. Cela marque à quel point les événements mêmes lui échappent, à quel point Hécube est la vraie maîtresse de la situation[131].

*Le procès caché de Polymestor*

Les effets d'ironie sont également présents dans presque toutes les paroles d'Hécube, mais il s'agit d'une ironie maîtrisée, calculée pour laisser Polymestor entendre ce qu'il souhaite entendre et le laisser s'avancer avec confiance dans le piège qu'elle a préparé. Le spectateur, lui, reconnaît le double sens évident des démonstrations d'affection de la reine (v. 990 : « ὦ φίλταθ', ὡς εὖ κἀξίως λέγεις σέθεν », « O très cher, quelle bonne parole, et si digne de toi ! » ; v. 1000 : « ἔστ', ὦ φιληθεὶς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φιλῇ... », « Il existe, ô toi que j'aime à présent comme je le fais… » ; v. 1004 : « μάλιστα, διὰ σοῦ γ' · εἶ γὰρ εὐσεβὴς ἀνήρ », « Tout à fait [Hécube confirme à Polymestor qu'elle entend se servir de lui comme émissaire auprès de son fils], et par ton entremise, bien sûr : car tu es un homme pieux »).

Les effets de double sens sont encore plus complexes si l'on considère qu'Hécube poursuit dans tout cet échange un double objectif : préparer et initier l'exécution de son plan, mais aussi établir publiquement la culpabilité de Polymestor, avant de lui appliquer son châtiment. Les efforts d'Hécube ne se font pas seulement dans la perspective pratique de leurrer Polymestor à l'intérieur de la tente où l'attendent les autres captives. La reine déploie toute son ingéniosité pour faire le procès de Polymestor, qui comparaît en quelque sorte pour son crime devant elle, les captives du chœur – et le public du théâtre –, et se confond lui-même, sans s'en rendre compte le moins du monde.

---

[131] On retrouve une dimension ironique dans les paroles de Polymestor lorsqu'il affirme à Hécube que Polydore voulait venir la voir en cachette : « καὶ δεῦρό γ' ὡς σὲ κρύφιος ἐζήτει μολεῖν. » (v. 993). Polymestor croit improviser une nouvelle fantaisie pour faire croire à Hécube que son fils est vivant, mais Polydore est *en effet* venu rejoindre sa mère, sous la forme d'un cadavre porté par les vagues venu s'échouer au pied de sa servante. Il est bien arrivé « *en cachette* » : mais de Polymestor, et non des Grecs ; et en effet, il est arrivé jusqu' « *ici* », dans le camp des Grecs, devant la tente d'Hécube, où il se trouve *caché* par des voiles, ce qui empêche Polymestor de le reconnaître pour Polydore, et non Polyxène.

La dimension judiciaire de tout le dialogue est affirmée d'emblée par Hécube, dans une réplique à double sens. Alors que Polymestor lui demande pourquoi elle l'a appelé auprès d'elle, Hécube lui répond : « ἴδιον ἐμαυτῆς δή τι πρὸς σὲ βούλομαι | καὶ παῖδας εἰπεῖν σούς · (...) » (978-9). L'utilisation de la préposition *pros* suivie de l'accusatif rend cette phrase ambiguë. Soit on entend cette tournure comme signifiant « vers, à l'adresse de quelqu'un » (*L&S* s.v., § C.1.5 : « *towards*, without any hostile sense »), et l'on traduira cette réplique par : « C'est une affaire personnelle, qui me concerne, et dont je veux parler avec toi et tes enfants » ; soit, on entend « *pros* + acc » comme signifiant « contre quelqu'un, en opposition avec quelqu'un », sens que la préposition revêt dans un contexte judiciaire, en particulier avec l'idée d'un discours contre : « *logos pros tina* » (*L&S* s.v. C.1.4 : « in hostile sense, *against* »[132]). On traduira alors la réplique d'Hécube par : « C'est une affaire privée me concernant (au sens de droit privé) que je veux plaider contre toi et tes enfants. » Cette traduction est trop accentuée, mais les deux sens rendus si différemment en français coexistent dans la tournure grecque utilisée par Hécube[133].

Et en effet, tout en tissant la toile de son piège, Hécube va pousser Polymestor à se montrer coupable de tous les chefs d'accusation qu'elle retient contre lui. Le spectateur sait avec certitude, depuis le prologue, que Polymestor est le meurtrier de Polydore. Hécube, elle, en est convaincue dès qu'elle voit le corps de son enfant et apprend les circonstances de sa découverte (cf. v. 709-11) ; mais cette intime conviction n'est pas une certitude. C'est Polymestor lui-même qui confirme ses soupçons dans la scène de la vengeance, et signe ainsi l'arrêt de mort de ses enfants.

Il commence par se trahir avec un mensonge éhonté : il affirme que Polydore est vivant (v. 989), alors que le cadavre de sa victime est à quelques pas – une pièce à conviction irréfutable. Hécube le pousse alors à aller plus loin dans ses mensonges, pour qu'il s'enlise davantage (v. 990-3). Elle cherche ensuite à confirmer les mobiles de l'assassinat de son fils, et l'absence de scrupules du meurtrier. Au fil du dialogue, Polymestor montre l'étendue de sa cupidité. Il reconnaît avoir gardé l'or troyen confié à Polydore chez lui (v. 995), et imagine de lui-même le motif qui pourrait pousser Hécube à lui révéler l'emplacement des trésors cachés à Troie : pour qu'il transmette cette information à Polydore (v. 1003). Il se montre ainsi prêt à abuser encore une fois de la confiance de la reine et de la mort de son enfant, par appât du gain.

Un détail du dialogue, en particulier, s'explique difficilement si l'on ne tient pas compte de cette volonté d'Hécube de dévoiler au grand jour la noirceur de Polymestor avant de le tuer. Il s'agit de l'emplacement qu'elle indique, à Troie, comme cachette de

---

[132] La notice du Liddell & Scott insiste sur la nuance de sens entre « *pros tina* » et « *kata tinos* » : « (…) also in argument, *in reply to,* "ταῦτα π. τὸν Πιττακὸν εἴρηται" *Pl.Prt.345c* ; and so in the titles of judicial speeches, πρός τινα *in reply to,* less strong than <u>κατά</u> τινος *against* or *in accusation, D.20* tit., etc.; "μήτε π. ἐμὲ μήτε κατ᾽ ἐμοῦ δίκην εἶναι" *Is.11.34.* » (§ C.I.4). Cependant, il y a bien dans l'expression « λέγειν πρός τινα » l'idée de parler *contre* quelqu'un. Et Hécube ne pouvait pas employer la tournure « κατὰ σοῦ » à l'adresse de Polymestor, qui aurait été bien trop explicite et n'aurait pas permis d'hésitation sur le sens de ses paroles.

[133] Je proposerais : « J'ai une affaire à moi dont je veux vous entretenir, toi et tes enfants ».

l'or des Priamides : le temple d'Athéna Ilia (v. 1008). Hécube engage Polymestor à commettre un sacrilège, en allant dévaliser un temple sacré de Troie. Mais cela ne semble pas l'arrêter, ce qui n'a rien d'étonnant pour un homme qui a foulé aux pieds les lois de l'hospitalité et jeté à la mer le corps de sa victime. Au contraire, il demande immédiatement des précisions à Hécube. Celle-ci répond en lui indiquant, comme repère, « une pierre noire qui fait saillie du sol », « Μέλαινα πέτρα γῆς ὑπερτέλλουσ᾽ ἄνω » (v. 1010). Il ne s'agit là que d'une hypothèse, mais l'on peut penser que ce détail de la pierre noire n'est pas anodin : c'est avec une pierre noire que l'on s'exprimait pour la condamnation à mort dans un vote anonyme. Hécube vient de condamner à mort Polymestor, ou du moins ses enfants. Et en effet, c'est dans la réplique suivante (v. 1012), qu'elle mentionne les richesses « avec lesquelles elle est venue », l'appât qui doit attirer Polymestor à l'intérieur de la tente où elle mettra sa vengeance à exécution.

*Effets d'intertextualité : état de la question*

Avec tous ces différents niveaux de sens, le texte de cette scène est déjà complexe si l'on s'en tient au niveau de l'énonciation entre personnages. Mais pour le spectateur seulement, c'est-à-dire au second niveau de la double énonciation théâtrale, la scène se caractérise par un autre trait remarquable, qui fera l'objet du présent chapitre : la mise en jeu d'une double intertextualité. Deux figures mythiques sont convoquées par Euripide, à travers deux intertextes, comme paradigmes d'Hécube au moment de sa vengeance : la Clytemnestre de l'*Agamemnon* d'Eschyle, et l'Ulysse de l'épisode du Cyclope dans le chant IX de l'*Odyssée*.

La présence de ces deux intertextes dans notre scène a très peu été utilisée dans l'interprétation de cette scène, alors même que l'appréciation de la vengeance d'Hécube est un des points les plus controversés de la pièce. La plupart des commentaires n'en font pas état, ou ne mentionnent les ressemblances avec l'*Agamemnon* d'Eschyle et l'épisode du Cyclope dans l'*Odyssée* que de manière très rapide[134].

J. Mossmann, dans son livre *Wild Justice. A study of Euripides'Hecuba* (MOSSMAN 1995), une des études les plus complètes de l'œuvre, n'accorde qu'un très bref passage au parallèle entre la vengeance d'Hécube et l'aveuglement du Cyclope (p. 191-2), et

[134] Sur la ressemblance entre Polymestor aveuglé et Polyphème, cf. GREGORY 1999 p. xviii (« The Cyclops of *Odyssey* 9 seems to have supplied Euripides with the broad outlines for his portrayal of the blinded Polymestor (1035-1055n). »). Dans la partie de son commentaire relative à ce passage de la pièce (p. 170 sqq.), J. Gregory met de plus en lumière certains échos flagrants entre la scène de l'aveuglement de Polymestor dans *Hécube* et le texte du *Cyclope* d'Euripide qui est une pièce plus tardive ou de la même année (voir aussi l'attention à ces rapprochements de USSHER 1978 p. 196-197 et COLLARD 1991 p. 184-190) (sur la question de la date du *Cyclope*, cf. BATTEZZATO 2010 p. 121-122 qui résume le problème et fournit d'autres indications bibliographiques). Nous n'avons pas utilisé cette donnée dans ce chapitre (Euripide ne peut faire allusion à son *Cyclope*, pièce postérieure à *Hécube* ou qui était jouée en quatrième position de la tétralogie), mais il convient d'en tenir compte relativement à notre démonstration. On trouve là une confirmation extérieure de l'importance du modèle du Cyclope homérique pour la construction de la scène de la vengeance d'Hécube, puisque Euripide reprend certains traits de cette scène, en retour, pour composer sa version théâtrale de l'épisode du Cyclope de l'*Odyssée*.

autant pour limiter son importance dans l'interprétation (en s'opposant à l'usage qu'en fait C. Segal[135] à qui elle reprend ce parallèle) que pour utiliser elle-même le rapprochement. J. Mossman reconnaît la ressemblance entre Polymestor et Polyphème, mais trouve (curieusement) que Polymestor est *pire* que Polyphème, ce qui prive le rapprochement d'une part de son intérêt, là où on aurait pu voir le Polyphème homérique comme l'incarnation d'une violence hyperbolique et décomplexée[136]. J. Mossman refuse en particulier l'équivalence Hécube/Ulysse qui découle de l'équivalence Polymestor/Polyphème – point sur lequel C. Segal avait au contraire insisté en soulignant l'ironie d'un tel rapprochement dans le cadre de la pièce. J. Mossman lui oppose l'argument que l'équivalence serait entre Hécube et l'Ulysse de l'*Odyssée*, non entre Hécube et l'Ulysse de la pièce, ce en quoi elle a tout à fait raison. Mais elle se montre très sceptique même envers un tel rapprochement : « (…) on ne peut s'attendre à ce que le public fasse ainsi des liens entre textes de cette manière. Une telle équivalence avec l'Ulysse d'Homère ne serait pas à la charge d'Hécube, mais je doute qu'il faille en conclure que si Polymestor est censé nous rappeler le Cyclope, alors Hécube est l'équivalent d'une figure d'Ulysse[137] » (*op. cit.* p. 191).

Une telle affirmation nous paraît inacceptable. Il y a là une image qui nous paraît fausse de l'intertextualité en général, conçue comme un phénomène trop complexe pour être perçu intuitivement. Si le public perçoit Polymestor comme une figure de Polyphème, alors automatiquement Hécube devient une figure d'Ulysse, et bien sûr de l'Ulysse homérique. Il n'y a rien là de compliqué, et c'est même le contraire qui serait étonnant – que la deuxième équivalence ne soit pas liée à la première. Nous aurons l'occasion de prouver ce dernier point en montrant que le texte lui-même rapproche Hécube d'Ulysse tel qu'il apparaît dans l'épisode du Cyclope. Quant aux similitudes entre la vengeance d'Hécube et celle de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, elles sont quasiment ignorées par J. Mossman (on trouve un seul renvoi à l'*Agamemnon* à propos de cette scène, dans la note 53 p. 64 de son livre).

J. Gregory mentionne dans son commentaire les jeux d'échos avec l'*Agamemnon*, et reprend la présentation de J. Mossman de certains traits similaires entre notre scène et l'épisode du Cyclope dans l'*Odyssée*, mais elle n'y voit guère plus que des « influences littéraires » (p. 169-170) – autrement dit elle ne s'en sert pas comme d'un élément dynamique dans la construction du sens.

Les deux analyses les plus développées des similitudes entre la vengeance d'Hécube et les deux intertextes mentionnés sont celles de C. Segal (dans son article « Golden Armor and Servile Robes : Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides » SEGAL 1990A en part. p. 309-11) concernant l'épisode du Cyclope, et celle de R.

---

[135] Cf. SEGAL 1990A, article que nous discutons dans la suite de ce chapitre.

[136] « But Polymestor is less sympathetic than the Cyclops ; there is no address to the ram to humanize him ; even his belated thoughts of his children curiously do not inspire the same tender feelings as a few words to a sheep do in Homer » (MOSSMAN 1995 p. 191).

[137] Je traduis ici.

Aélion (*Euripide héritier d'Eschyle*, AELION 1983 en part. tome II p. 301-303 concernant la vengeance de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*). Aucun des deux auteurs n'envisage le fonctionnement conjoint de ces *deux* intertextes. Par ailleurs, leurs interprétations ne nous paraissent pas entièrement satisfaisantes en raison, dans les deux cas, de leur démarche. R. Aélion traite dans son ouvrage un sujet extrêmement large : son but n'est pas d'interpréter la scène d'*Hécube*, mais de relever les éléments de reprise d'Eschyle dans tout le corpus euripidien. Tout en notant le parallèle entre les deux scènes, elle minimise la visibilité de la reprise, donc son potentiel significatif, et d'un autre côté sur-interprète, en l'exploitant en termes de moralité, le rapprochement qu'elle établit entre Hécube et Clytemnestre[138]. En ce qui concerne C. Segal, son analyse très fine des similitudes entre la vengeance d'Hécube et l'épisode du Cyclope est subordonnée à l'exposition argumentée d'une thèse bien précise concernant le sens d'*Hécube*. Le rapprochement entre les deux textes intervient donc comme un argument parmi d'autres, utilisé dans un sens déterminé, et non un point de départ pour la réflexion.

Nous essaierons au contraire de partir de ce jeu de double intertextualité pour envisager la scène de la vengeance de la reine, son action mais aussi la manière dont Euripide a choisi d'écrire cette action, et donc de la présenter à son public. Notons tout d'abord que la présence de références à d'autres épisodes du cycle troyen dans cette scène d'*Hécube* n'a rien d'étonnant si l'on considère le reste de la pièce : tout le texte est parcouru d'allusions à des épisodes importants du cycle épique de la guerre de Troie. Mais l'emploi de l'intertextualité dans cette scène est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons, et d'abord parce qu'il n'engage pas l'usage d'un seul intertexte, mais de *deux*. Le premier problème qui se pose à nous est donc celui du fonctionnement de cette combinaison d'allusions intertextuelles dans notre scène, avant même d'en tenter une interprétation.

## 2. UNE INTERTEXTUALITE DOUBLE

### *Les marqueurs de l'intertextualité pour le public du théâtre : le moment de leur intervention*

La vengeance d'Hécube présente de nombreuses similitudes avec les vengeances de Clytemnestre et d'Ulysse. Mais les vengeances ne manquent pas dans la mythologie grecque, et l'on pourrait tout aussi bien penser à rapprocher Hécube de Médée, ou d'Oreste et Electre sous certains aspects (par exemple : Hécube est une tueuse d'enfants se vengeant d'une trahison comme Médée ; elle tend un piège à son ennemi sous prétexte de s'entretenir avec lui en privé comme Oreste et Electre attirent Egisthe dans les *Choéphores*). Il n'y aurait pas de raison de préférer un rapprochement à un autre, et la

[138] Et ce sur la base d'une interprétation contestable de la vengeance d'Hécube (cf. *intra* note 168 p. 254).

mise en valeur des modèles de Clytemnestre et d'Ulysse pourrait paraître arbitraire, si le texte même d'Euripide ne convoquait clairement ces deux épisodes. L'importance de ces deux modèles pour l'interprétation découle uniquement de la présence dans le texte de marqueurs clairement identifiables, qui évoquent la vengeance de Clytemnestre, et l'épisode du Cyclope, non seulement comme épisodes mythiques (similitudes du matériau narratif), mais comme réalisations littéraires de ces épisodes dans des textes bien identifiés.

La présence de ces indices, de ces « marqueurs d'intertextualité », fait de l'*Agamemnon* d'Eschyle, et du chant IX de l'*Odyssée*, des intertextes actifs dans notre scène, et rend les similitudes entre les différentes situations pertinentes dans l'interprétation du texte. Mais, réciproquement, l'ensemble des similitudes existant entre les situations présentées dans le texte et ses intertextes donne à la référence intertextuelle sa pertinence, et augmente l'efficacité des marqueurs. Dans le cadre de notre scène, il faut aussi avoir à l'esprit qu'Euripide a lui-même inventé une grande partie de l'argument d'*Hécube*, en particulier en ce qui concerne la deuxième partie de la pièce et l'intrigue nouée autour de Polydore et Polymestor. Il est donc probable que les ressemblances entre la situation de la pièce et la situation des personnages dans les deux intertextes ne soient pas fortuites, ne soient pas une simple occasion pour mettre en place un jeu d'intertextualité. Ces ressemblances sont elles-mêmes le fruit de l'invention du poète, qui a choisi de modeler sa scène de vengeance sur l'exemple des deux épisodes évoqués, et de le faire ouvertement, à travers la référence intertextuelle.

*Les allusions à l'Agamemnon avant la mise à exécution de la vengeance*

La vengeance de Clytemnestre est évoquée explicitement à la fin d'*Hécube*, dans les prédictions rapportées par Polymestor aux vers 1275-1281. Les circonstances de la mort d'Agamemnon sont décrites par Polymestor suffisamment précisément pour que l'intertexte eschyléen soit identifiable sans doute possible :

| | | |
|---|---|---|
| ΠΛ. | Καὶ σήν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασσάνδραν θανεῖν. | 1275 |
| (...) | | |
| ΠΛ. | Κτενεῖ νιν ἡ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά. | 1277 |
| (...) | | |
| ΠΛ. | Καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω. | |
| ΑΓ. | Οὗτος σύ, μαίνῃ καὶ κακῶν ἐρᾷς τυχεῖν ; | 1280 |
| ΠΛ. | Κτεῖν', ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ' ἀναμένει. | |

| | | |
|---|---|---|
| PL. | Ta fille Cassandre aussi est vouée à la mort. | 1275 |
| (…) | | |
| PL. | C'est son épouse à lui qui la tuera, l'amère gardienne ! | 1277 |
| (…) | | |
| PL. | Et lui aussi, ayant brandi la hache bien haut… | |
| AG. | Holà, toi ! Es-tu fou, ou épris de malheurs ? | 1280 |
| PL. | Tue-moi ! Un bain de sang t'attend à Argos. | |

L'identification de Clytemnestre comme meurtrière d'Agamemnon *et* de Cassandre, et l'évocation du bain comme circonstance de la mort du roi rappellent en particulier la version eschyléenne du meurtre d'Agamemnon[139]. Cette allusion explicite de Polymestor à la vengeance de Clytemnestre est d'autant plus forte qu'elle couronne l'omniprésence (implicite) du paradigme eschyléen dans toute la scène de la vengeance d'Hécube.

L'allusion à la vengeance de Clytemnestre, et plus précisément à la Clytemnestre d'Eschyle, est préparée avant même que la scène de la vengeance de l'*Hécube* ne commence réellement : dès la fin du troisième épisode. Dans les vers 883-902, lorsque Hécube réussit à arracher l'accord d'Agamemnon et sa coopération passive dans la mise en œuvre de son plan, on trouve une série d'indices convergents qui renvoient à la vengeance de Clytemnestre et activent le paradigme intertextuel dans l'esprit du public. Citons ici le passage qui nous intéresse :

ΑΓ. Πῶς οὖν ; τί δράσεις ; πότερα φάσγανον χερί 876
λαβοῦσα γραίᾳ φῶτα βάρβαρον κτενεῖς,
ἢ φαρμάκοισιν ἢ ᾽πικουρίᾳ τινί ;
τίς σοι ξυνέσται χείρ ; πόθεν κτήσῃ φίλους ;
ΕΚ. Στέγαι κεκεύθασ᾽ αἵδε Τρῳάδων ὄχλον. 880
ΑΓ. Τὰς αἰχμαλώτους εἶπας, ᾽Ελλήνων ἄγραν ;
ΕΚ. Σὺν ταῖσδε τὸν ἐμὸν φονέα τιμωρήσομαι.
ΑΓ. **Καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος ;**

[139] L'image du bain comme circonstance de la mort d'Agamemnon revient de manière insistante dans toute l'*Orestie* cf. *Ag.* 1125-9, 1107-11, 1539-40 ; *Cho.* 491 ; *Eum.* 461, 625-35. En revanche, la mention de la hache comme arme du crime est étrangère à Eschyle (dans l'*Agamemnon*, il s'agit d'une épée, voire par exemple *Ag.* 1262 « φάσγανον » ; pour un aperçu de la polémique sur l'arme de Clytemnestre dans l'*Orestie*, cf. A.J.N.W. Prag, « Clytemnestra's weapon yet once more », *CQ* 41 1991 242-6). La hache provient certainement d'une représentation courante de Clytemnestre ; elle est le plus souvent l'arme du crime dans les représentations tragiques (Soph. *El.* 99 ; Eur. *El.* 160, *Tro.* 361). Elle est bien attestée aussi dans la tradition iconographique, montrant la reine armée d'une hache – notamment lors de la vengeance de ses enfants et du meurtre d'Egisthe, hache qu'elle brandit contre son fils Oreste, mais aussi lors du meurtre de Cassandre. Cette image est effectivement reprise par Eschyle dans les *Choéphores*, lorsque la reine exige une arme pour se défendre contre Oreste : « δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος », « Que quelqu'un me tende la hache meurtrière, vite ! » (*Cho.* 889) (mais puisqu'Eschyle mentionne explicitement le détail de la hache dans les *Choéphores*, il n'y a pas lieu de penser qu'il emploie des termes renvoyant à une épée dans l'*Agamemnon* en pensant à une hache). Eschyle reprend à cette occasion ce détail de la hache à une tradition préexistante, peut-être à Stésichore, en ce qui concerne la tradition littéraire.

La représentation de Clytemnestre armée d'une hache lors de la mort d'Egisthe est en tout cas particulièrement bien attestée dans la tradition iconographique avant Eschyle - cf. Yvette Morisot in *LIMC* s.v. « *Klytaimestra* » 72 sqq. en part. « § B. Clytemnestre dans la scène du meurtre d'Egisthe » : B.14.* (« Cratère à colonnettes… 480-470 av. J.-C. - *A* : K. …bras droit en arrière, la main tenant une petite double hache… »), 15.* (« Coupe…480-470 av. J.-C. - …K. …bras droit en arrière avec une grosse double hache.), 16.* (« Cratère en calice...480-465 av. J.-C. - *B* : K.…tenant de la main droite levée une petite double hache… »), 17.* (« Cratère en calice…480-465 av. J.C. - *A* : K.…balançant en arrière une double hache…, 18. (Coupe à fond blanc…465-460 av. J.-C.- …K.….hache brandie à deux mains derrière la tête… »), 20.* (« Métope inachevée du « Trésor » de l'Héraion du Silaris…570-550 av. J.-C.- K.… brandissant la hache… »). On peut certainement considérer la hache comme un des attributs de Clytemnestre, un « marqueur d'identité » dans la tradition iconographique, ce qui justifierait son évocation ici, bien que le détail s'écarte de la version eschyléenne du meurtre d'Agamemnon.

ΕΚ. Δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον.
ΑΓ. Δεινόν · τὸ μέντοι θῆλυ μέμφομαι γένος. 885
ΕΚ. **Τί δ᾽ ; οὐ γυναῖκες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα**
**καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξῴκισαν ;**
᾽Αλλ᾽ ὥς γενέσθω · τόνδε μὲν μέθες λόγον,
πέμψον δέ μοι τήνδ᾽ ἀσφαλῶς διὰ στρατοῦ
γυναῖκα. (...) 890
ΑΓ. **Ἔσται τάδ᾽ οὕτω · καὶ γὰρ εἰ μὲν ἦν στρατῷ** 898
**πλοῦς, οὐκ ἂν εἶχον τήνδε σοι δοῦναι χάριν.**
**Νῦν δ᾽, οὐ γὰρ ἵησ᾽ οὐρίους πνοὰς θεός,** 900
**μένειν ἀνάγκη πλοῦν ὁρῶντας ἥσυχον.**
**Γένοιτο δ᾽εὖ πως · (...)**

**878** ***τινί*** codd. : *τίνι* Hermann

*L'émendation n'est pas nécessaire ; au contraire, du point de vue du sens, il est préférable de garder le texte des manuscrits, avec «* tini *» indéfini, « avec une aide (*epikouriai*) quelconque », plutôt que « avec quelle aide ». Si l'on tient compte de l'ironie des interrogations d'Agamemnon dans toute cette phrase, l'indéfini paraît plus approprié. La question du directe du vers suivant, en revanche, met fin à l'ironie ou du moins la module ; elle introduit un changement par rapport à la curiosité jouée d'Agamemnon, dans cette première partie de sa réplique, qui explore d'un ton railleur toutes les possibilités d'action qui s'offrent à Hécube (« Ah oui ? Et comment comptes-tu t'y prendre : comme ci ? ou comme ça ? ou peut-être bien comme ça ? »). Le dernier vers de la réplique pose plus nettement et plus sérieusement le problème : Hécube n'a pas d'alliés, elle est toute seule. Ce n'est là qu'une question de nuance, et il est clair que les deux textes sont possibles. Mais je préfère cette solution.*

AG. Ah ! Et comment donc ? Que feras-tu ? Prendras-tu plutôt le glaive 876
dans ta vieille main pour tuer le Barbare ?
Ou useras-tu du poison, ou des services de quelqu'un ?
Qui te prêtera main forte ? Où trouveras-tu des amis ?
HE. Ces tentes cachent une foule de Troyennes. 880
AG. Tu veux dire les captives, butin des Grecs ?
HE. Avec elles, je me vengerai de mon meurtrier.
AG. **Et comment des femmes prendront-elles le dessus sur des mâles ?**
HE. Terrible est le nombre, et la ruse le rend invincible.
AG. Terrible. Mais je fais peu de cas de la race des femmes. 885
HE. **Quoi ? N'étaient-ce pas des femmes qui supprimèrent les fils d'Egyptos,**
**Et dépeuplèrent totalement Lemnos de ses mâles ?**
Mais faisons ainsi. Laisse-là ce discours,
Et elle, cette femme, escorte-la moi, en sûreté, à travers l'armée.
(…)
AG. **Il en sera ainsi. Si l'armée pouvait prendre** 898
**la mer, je ne saurais t'accorder cette faveur.**
**Pour l'heure, puisque le dieu n'envoie pas les vents favorables,** 900
**force nous est de rester, en attendant une navigation tranquille.**
**Que cela tourne pour le mieux !** (…)

Les passages en gras contiennent les quatre éléments qui constituent des marqueurs d'intertextualité :

1) l'incrédulité d'Agamemnon à l'idée qu'une femme puisse prendre le dessus sur un homme est particulièrement mise en valeur. Son scepticisme sur la capacité d'Hécube à se venger, déjà exprimé dans les vers 876-9 et 881, prend au vers 883 la forme d'une interrogation à valeur générale : « Καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος ; », « Et comment des femmes prendront-elles le dessus sur des hommes ? ». Une telle interrogation, *dans la bouche d'Agamemnon*, ne peut que faire penser, ironiquement, à sa propre mort.

2) Les exemples mythiques fournis par Hécube pour répondre au mépris d'Agamemnon constituent le second indice. Hécube en appelle à l'exemple des Danaïdes et des Lemniennes (les meurtrières des « fils d'Aigyptos » et des « mâles de Lemnos » v. 886-7). Dans les deux cas, il s'agit non seulement de femmes qui massacrent des hommes (trait pertinent qui justifie leur choix), mais de femmes qui tuent leurs *maris*. Ce dernier trait ne s'applique certes pas à la vengeance d'Hécube, mais il correspond parfaitement à la vengeance de Clytemnestre[140].

3) Lorsqu'Agamemnon accède aux requêtes d'Hécube, il justifie sa coopération par l'absence de vents qui empêche le départ immédiat de la flotte (v. 898-901). Cette précision a pour effet d'accentuer l'idée de coopération passive, de simple non-ingérence revendiquée par Agamemnon : il n'y a rien là de contraire aux intérêts des Grecs. Mais le prétexte indiqué, avec une certaine insistance, est éloquent. Notons bien que les vents n'ont rien à voir avec le sacrifice de Polyxène dans *Hécube*[141], et que rien ne laisse supposer qu'ils indiquent une certaine disposition des dieux. En revanche, l'impossibilité de naviguer à cause des vents, explicitée dans la bouche d'Agamemnon, rappelle la situation d'Aulis, le sacrifice d'Iphigénie et, indirectement, la vengeance de Clytemnestre.

4) Le renvoi au texte d'Eschyle se fait plus précis avec l'expression utilisée par Agamemnon au vers 902 : « Γένοιτο δ'εὖ πως », « Que l'issue soit favorable », « Que cela soit pour le mieux ». Comme le fait remarquer J. Gregory[142], il y a probablement là une allusion à la décision d'Agamemnon de sacrifier Iphigénie telle qu'elle est racontée dans *l'Agamemnon* d'Eschyle. Dans la *parodos* de cette pièce, les vieillards d'Argos racontent la scène en détail, et vont jusqu'à rapporter au discours direct les paroles d'Agamemnon (*Ag*. 205-217) :

---

[140] L'exemple des Lemniennes apparaît effectivement chez Eschyle en comparaison avec le meurtre de Clytemnestre dans un passage des *Choéphores*, où le chœur énumère les femmes criminelles les plus honnies, en leur adjoignant Clytemnestre (Aesch. *Cho.*, 1er *stasimon*, 602-38 en part. 631-8).

[141] Sur cette question, cf. *intra* note 49 p. 93-94.

[142] GREGORY 1999, note aux vers 902-3.

ἄναξ δ᾽ ὁ πρέσβυς τόδ᾽ εἶπε φωνῶν · 205
βαρεῖα μὲν κὴρ τὸ μὴ πιθέσθαι,
βαρεῖα δ᾽ εἰ,
τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα,
μιαίνων παρθενοσφάγοισιν
ῥείθροις πατρῴους χέρας πέλας βω- 210
μοῦ · τί τῶνδ᾽ ἄνευ κακῶν ;
πῶς λιπόναυς γένωμαι
ξυμμαχίας ἁμαρτών ;
παυσαμένου γὰρ θυσίας
παρθενίου θ᾽ αἵματος ὀρ- 215
γᾷ περιοργῶς ἐπιθυ-
μεῖν θέμις · εὖ γὰρ εἴη.

Et le grand chef fit entendre ceci : 205
« Ne pas obéir, c'est un malheur qui pèse lourd,
et lourd aussi
de mettre en pièces mon enfant, le joyau de la maison,
et de souiller par les flots d'un sang de vierge égorgée
les mains d'un père près de l'autel. 210
Le mal n'est-il pas partout ?
Comment pourrais-je déserter la flotte
et manquer aux devoirs de l'alliance ?
Car un sacrifice qui arrête le vent,
et le sang d'une vierge, 215
il est juste de les désirer passionnément, jusqu'à l'excès
de la passion. Et l'on peut espérer que cela soit le bien ».

« Γένοιτο δ᾽εὖ πως » chez Euripide semble faire écho à « εὖ γὰρ εἴη » chez Eschyle. On objectera que la reprise n'est pas parfaite, et qu'il est peu probable que le spectateur ait pu percevoir une telle allusion. Rien n'est moins sûr. La reprise exacte de l'expression d'Eschyle ne serait pas forcément perçue plus facilement par le spectateur, à moins qu'il ne connaisse par cœur le texte de la *parodos* de l'*Agamemnon*. Mais cette expression est particulièrement importante car elle résume l'attitude d'Agamemnon telle qu'elle est représentée par Eschyle : le roi ose augurer du bien du sacrifice de sa fille, et son voeu contient l'essence de la contradiction ironique dans laquelle l'a plongé *Atê* (l'Egarement ruineux). Agamemnon souhaite que le sacrifice d'Iphigénie tourne bien, alors qu'il constitue le premier pas vers un bain de sang à Troie ainsi que son propre arrêt de mort. Cette exclamation d'Agamemnon peut être considérée comme un trait saillant du récit du sacrifice dans l'*Agamemnon*, suffisamment marquant pour être reconnaissable par les spectateurs d'Euripide, en particulier alors que le contexte du récit eschyléen vient à peine d'être rappelé.

La coopération d'Agamemnon aux menées d'Hécube apparaît fortement ironique à la lumière de sa propre histoire, passée et à venir. Les allusions directes et indirectes à la vengeance de Clytemnestre renforcent cette ironie. Agamemnon autorise la vengeance d'Hécube dans les mêmes circonstances, et avec les mêmes paroles que celles qui – bien

qu'il l'ignore encore – ont déterminé sa propre mort. Avant même que le plan d'Hécube ne soit mis à exécution, il apparaît clairement qu'Agamemnon coopère à une entreprise qui préfigure sa propre exécution.

*Les allusions à l'épisode du Cyclope dans L'*Odyssée *: une mise en évidence tardive*

L'épisode du Cyclope s'affirme comme un paradigme de la vengeance d'Hécube beaucoup plus tard dans le texte : par le détail concret de l'aveuglement[143], certes, mais aussi par des indices plus précis – ainsi le fait que Polymestor jette des projectiles sur ses assaillants en fuite, comme Polyphème, puis exprime sa rage en disant qu'il veut dévorer les Troyennes. Le cannibalisme soudain de Polymestor, expression d'une soif de vengeance hyperbolique, ne s'explique pas bien, si ce n'est par allusion au cannibalisme réel du Cyclope d'Homère.

En réalité, les deux références intertextuelles valent l'une comme l'autre pour l'ensemble de la scène de vengeance d'Hécube, et doivent être envisagées dans ce cadre global. Mais le paradigme eschyléen, installé d'emblée, est dominant dans tout le dialogue qui précède l'attaque proprement dite, jusqu'aux cris de Polymestor ; alors que le paradigme homérique s'installe immédiatement après, lorsque Polymestor sort de la tente, et éclaire la scène de manière rétrospective. L'enchaînement entre les deux modèles se fait sans solution de continuité : les vers 1038-1055 contiennent à la fois les cris furieux de la victime (qui rappellent les imprécations de Polyphème dans l'*Odyssée*) et le triomphe de la meurtrière devant le spectacle de ses victimes (qui rappelle le triomphe de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*).

*Similitudes entre texte et intertexte*

Nous présenterons à présent, de la manière la plus exhaustive possible, toutes les similitudes entre le texte d'Euripide et les deux intertextes convoqués comme paradigmes de la vengeance d'Hécube. Il est douteux que *toutes* ces similitudes aient été consciemment perçues par le public dans le temps de la représentation. Mais elles constituent le fond sur lequel s'inscrit le jeu d'intertextualité mis en place par Euripide, l'ensemble des éléments qui rendent pertinente la comparaison avec les vengeances de Clytemnestre et d'Ulysse. Ce sont ces éléments qui conditionnent l'efficacité des marqueurs de l'intertextualité. Ils déterminent l'utilisation des figures de Clytemnestre et Ulysse comme des modèles *latents* d'Hécube, que les marqueurs d'intertextualité sont destinés à activer. Autrement dit, peu importe qu'un spectateur ait perçu (consciemment ou non) un, deux, ou dix de ces éléments. Ils sont la base même de l'allusion intertextuelle.

Dans un souci de clarté et de concision, nous présenterons dans un premier temps cette analyse sous la forme d'un tableau de correspondances entre texte et intertexte, en

[143] Sur la possibilité, à partir de cet élément, d'un rapprochement avec le personnage d'Œdipe dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, cf. *intra* Introduction p. 42.

suivant l'ordre de la « fable ». Dans un deuxième temps, nous reviendrons de manière plus détaillée sur les « allusions fines » au texte d'Eschyle et d'Homère que nous reconnaissons dans le texte d'Euripide (indiquées dans le tableau par un astérisque).

*Hécube et Clytemnestre*

**tab. A) Hécube et Clytemnestre**

| **Eléments similaires** | ***Agamemnon*** | ***Hécube*** |
|---|---|---|
| ***a)* l'actant : deux femmes qui s'en prennent à un roi guerrier** | Clytemnestre : femme, reine d'Argos | Hécube : femme, esclave, ancienne reine de Troie |
| ***b)* le mobile : venger le meurtre d'un enfant** | Clytemnestre veut venger la mort de sa fille Iphigénie, sacrifiée à Aulis. | Hécube veut venger le meurtre de son fils Polydore. |
| ***c)* deux vengeances préméditées** | Clytemnestre a eu dix ans pour ressasser sa vengeance. | Hécube a organisé son acte depuis le troisième épisode et l'accomplit de sang-froid. |
| ***d)* Les deux femmes ont un protecteur qui est complice de leur vengeance et leur garantit la possibilité d'agir voire l'impunité.** | Egisthe | Agamemnon |
| ***e)* La rencontre donne lieu à un dialogue trompeur où se mêlent hypocrisie et double langage.** | Clytemnestre accueille Agamemnon avec des paroles mielleuses. | Hécube accueille Polymestor avec des paroles d'affection tout aussi trompeuses. |
| ****f)* les expressions de l'affection** | Clytemnestre n'hésite pas à appeler Agamemnon « *philon kara* », « tête chérie » (905). | Hécube appelle de même Polymestor « *philtat'* », « mon très cher », alors même qu'il vient de lui prouver sa culpabilité (990). |
| ****g)* l'importance des yeux et du regard : comment ne pas se trahir par l'expression du visage** | Clytemnestre justifie ses yeux secs au retour de son mari (887-91). | Hécube justifie son attitude de ne pas regarder Polymestor dans les yeux (968-975). |

| | | |
|---|---|---|
| ***h)* Le meurtrier doit prendre la voie du châtiment en renouvelant sa faute.** | Agamemnon accepte de marcher sur des tapis de pourpre, faisant preuve de la même *hybris* que dans le sacrifice de sa fille (dans les deux cas, il sacrifie quelque chose de précieux à sa propre gloire de dévastateur de Troie). | Polymestor trompe de nouveau la confiance d'Hécube et s'apprête à profiter sans vergogne de la mort de son protégé, encore une fois. |
| ****i)* Le crime est précédé par des menaces voilées juste avant son accomplissement. Les deux femmes ont le dernier mot.** | Clytemnestre évoque à mots couverts la mort d'Agamemnon (912-3 et 973-4). | Hécube évoque la mort de Polymestor et de ses fils (en réalité, elle ne va pas tuer Polymestor) (1019-22). |
| ***j)* Après la disparition de la victime et du bourreau, le chœur prend la parole pour exprimer un pressentiment.** | Angoisse du chœur dans le *stasimon* chez Eschyle | Expectative et espoir du chœur chez Euripide |
| ***k)* Les deux victimes sont désarmées et mises hors d'état de nuire[144].** | Agamemnon est attaqué dans son bain, emprisonné par un filet qui l'empêche de se défendre. | Polymestor est désarmé puis immobilisé par les captives qui le retiennent comme des « pieuvres » (1062, si l'on accepte cette leçon au lieu de « *polemiôn* »). |
| ****l)* Les cris des victimes résonnent par deux fois depuis l'intérieur de la *skenê*, avec des exclamations similaires, décrivant le crime. Les cris sont ponctués par deux interventions du chœur.** | Agamemnon hurle par deux fois sous les coups de Clytemnestre (1343-6). | Polymestor hurle par deux fois : lorsqu'il est aveuglé, et pour ses enfants égorgés (1035-8). |
| ****m)* Les deux femmes triomphent après leur crime sur le corps de leurs victimes.** | Clytemnestre revendique son acte et montre à tous les corps d'Agamemnon et de Cassandre (1404-6). | Hécube revendique son acte, même la mort des deux enfants, et montre triomphalement Polymestor et les corps de ses deux fils au chœur (1409-53). |

[144] Le spectateur ne connaît les détails de l'attaque de Polymestor et de ses enfants que lorsque Polymestor plaide sa cause devant Agamemnon. Cet élément ne peut donc participer au rapprochement entre la vengeance d'Hécube et celle de Clytemnestre auparavant. Mais il fait partie de ces détails inventés par Euripide qui montrent à quel point il a modelé la vengeance de son Hécube sur celle de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, et témoigne donc en faveur de l'existence de l'intertextualité avec Eschyle.

*Allusions fines*

Parmi ces points communs, certains sont suffisamment précis pour constituer des marqueurs d'intertextualité. Ils impliquent une ressemblance entre le texte d'Euripide et celui d'Eschyle qui mérite d'être considérée de manière plus détaillée.

La structure même de la scène de la vengeance composée par Euripide rappelle la structure selon laquelle se déroule la vengeance de Clytemnestre dans le troisième et le quatrième épisode de l'*Agamemnon*, si l'on excepte toute la première partie du quatrième épisode occupée par la scène de Cassandre (*Ag*. 1035-1342). Le schéma qui organise le déroulement de l'action et la répartition de la parole semble tout à fait similaire, comme le fait remarquer R. Aélion : « Si nous voulons dégager les scènes qui constituent le seul schéma de la vengeance, en écartant celles qui introduisent le thème du châtiment, nous avons successivement une scène où le vengeur fait entrer sa victime dans le palais en la dupant avec des paroles à double sens [*Ag*. 855-974 ; *Hec*. 952-1022], un chant où le chœur exprime son émotion [*Ag*. *troisième stasimon* 975-1034 ; *Hec*. 1024-34], des cris entendus de l'intérieur, la réaction du chœur, enfin l'apparition de la meurtrière triomphante, sa vengeance accomplie. » (cf. AELION 1983 II p. 66).

La scène de rencontre entre les deux personnages contient dans les deux cas une première partie avec des répliques assez développées (*Ag*. 855-930 ; *Hec*. 952-988) puis un passage en stichomythie (*Ag*. 931-42 ; *Hec*. 989-1017) durant lequel la meurtrière convainc sa victime d'agir comme elle l'entend. En revanche, la scène de l'*Agamemnon* se conclut par deux répliques assez longues du roi et de Clytemnestre (*Ag*. 944-74), qui n'ont pas d'équivalent exact dans *Hécube* où Polymestor se contente d'obéir à Hécube sans rien ajouter. Cependant, la dernière réplique d'Hécube avant d'entrer dans la tente (v. 1018-1022) pourrait contenir le même effet d'aparté que la réplique correspondante (en termes de position : juste avant la sortie de scène de la meurtrière) de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* (v. 958-74). A la fin de cette réplique, alors qu'Agamemnon est probablement déjà entré dans le palais, Clytemnestre prononce cette invocation à Zeus lourde de menaces (v. 973-4) :

> Ζεῦ Ζεῦ Τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει · 973
> μέλοι δέ τοι σοὶ τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.
>
> Zeus, Zeus, qui accomplis, accomplis mes prières ! 973
> et que te tienne à cœur ce que tu vas accomplir.

Les menaces voilées d'Hécube, aux vers 1021-2, pourraient être prononcées en aparté de manière similaire[145]. Tout dépend du moment auquel on pense que Polymestor

[145] C'est l'interprétation de C. Collard : « Hec. can confidently forecast the outcome of her deception to his retreating back as he goes in 1021-2 ; it is heard only by the Cho. and the audience (cf. Cropp on *El.* 1139-46, citing *HF* 726-33; Taplin (1977) 310 on Aesch.*Ag*.973-4) » (COLLARD 1991 p. 181).

disparaît à l'intérieur de la *skenê*. Le plus probable nous paraît être qu'il y entre durant les vers 1019-1020 :

ΕΚ. (...)
᾽Αλλ᾽ ἕρπ᾽ ἐς οἴκους · καὶ γὰρ ᾽Αργεῖοι νεῶν
λῦσαι ποθοῦσιν οἴκαδ᾽ ἐκ Τροίας πόδα · 1020

HE. Mais entre – car les Argiens ont hâte
de déployer les voiles de leurs navires, pour quitter Troie et rentrer
chez eux. 1020

Les vers 1021-1022, qui contiennent une allusion menaçante au véritable objectif d'Hécube, n'interviennent que dans un deuxième temps. Ils se rattachent à « ἕρπ᾽ ἐς οἴκους » syntaxiquement, mais la proposition subordonnée est assez autonome pour pouvoir être prononcée de manière légèrement différée, après que Polymestor a disparu :

ὡς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχῃς πάλιν 1021
ξὺν παισὶν <u>οὗπερ τὸν ἐμὸν ᾤκισας γόνον.</u>

Ainsi, quand tu auras fait tout ce que tu dois, tu rejoindras
avec tes enfants <u>l'endroit où tu as logé mon fils</u>.

Cette précision peut donc être interprétée comme un ajout en aparté de la part d'Hécube, alors que Polymestor aurait déjà quitté la scène[146]. Mais ces dernières considérations ne sont qu'une pure hypothèse de lecture, et ces vers pourraient aussi bien être adressés à Polymestor si l'on s'en tient au texte.

Mais indépendamment de ce point, la menace voilée d'Hécube est en elle-même un écho remarquable aux paroles menaçantes de la Clytemnestre d'Eschyle (*i*) alors qu'elle invite Agamemnon à marcher sur le tapis de pourpre (*Ag*. 910-3) :

εὐθὺς γενέστω πορφυρόστρωτος πόρος, 910
<u>ἐς δῶμ᾽ ἄελπτον ὡς ἂν ἡγῆται Δίκη.</u>
Τὰ δ᾽ ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνῳ νικωμένη
θήσει δικαίως ξὺν θεοῖς εἱμαρμένα.

Que tout de suite se fasse un passage semé de pourpre, 910
<u>afin que Justice le conduise à une maison qu'il n'espérait pas</u>
Et la suite, une pensée qui sait vaincre le sommeil
la disposera selon le droit avec l'aide des dieux : elle appartient au destin.

---

[146] C'est aussi l'interprétation de C. Collard : « (…) Hec. can confindently forecast the outcome of her deception to his [Polymestor's] retreating back as he goes in 1021-22 ; it is heard only by the Cho. and the audience (cf. Cropp on *El.*1139-46, citing *HF* 726-33 ; Taplin (1977) 310 on Aesch.*Ag*.973-4). » (COLLARD 1991, p. 181).

La menace d'Hécube, comme celle de Clytemnestre, prend la forme d'une paraphrase ambiguë concernant un *lieu*, la destination de leur victime. Cette paraphrase admet deux interprétations chez Eschyle. Agamemnon doit entendre l'expression « δῶμ᾽ ἄελπτον » (littéralement « maison inespérée ») dans le sens de « la maison qu'il désespérait de revoir », durant ses dix ans d'absence. Clytemnestre entend bien autre chose : la justice le mènera dans une maison qui est loin d'être celle qu'il imagine, vers la demeure d'Hadès. De même, pour Polymestor, les paroles d'Hécube signifient qu'il doit se dépêcher de prendre les richesses cachées par les Troyennes, afin de s'en retourner dans son palais où (ce qu'Hécube devrait croire) il a installé Polydore : « οὗπερ τὸν ἐμὸν ᾤκισας γόνον », « là où tu as logé mon enfant ». En réalité, Hécube entend par là que Polymestor va bientôt rejoindre Polydore dans l'Hadès où il l'a logé – avec ses enfants.

Une autre ressemblance frappante entre les deux textes est la mise en lumière par les deux poètes du problème de l'apparence des deux femmes, toutes deux préoccupées par l'expression de leur visage, qui pourrait trahir leurs émotions et donc leurs véritables intentions (*g*). La Clytemnestre d'Eschyle s'attarde ainsi sur la justification de ses yeux secs à l'arrivée du mari qu'elle n'a pas vu depuis dix ans. Elle prétend qu'elle a usé toutes ses larmes dans les longues veilles passées à craindre sa mort devant Troie (*Ag.* 887-891) :

Ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι 887
πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ᾽ ἔνι σταγών ·
ἐν ὀψικοίτοις δ᾽ ὄμμασιν βλάβας ἔχω
τὰς ἀμφὶ σοὶ κλαίουσα λαμπτηρουχίας 890
ἀτημελήτους αἰέν. (...)

Et, pour parler de moi : tout d'abord, les flots envahissants 887
de mes larmes se sont consumés ; aucune goutte ne s'y trouve.
Et dans mes yeux tard venus au sommeil je porte les dommages
que m'infligeaient les pleurs sur des cortèges de torches qui te
concernaient 890
et que, toujours, on négligeait.

Hécube a le même problème avec Polymestor, et pour ne pas se trahir par son expression, refuse de le regarder (v. 68-75) :

ΕΚ. Αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
Πολυμῆστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς.
Ὅτῳ γὰρ ὤφθην εὐτυχοῦσ᾽, αἰδώς μ᾽ ἔχει 970
ἐν τῷδε πότμῳ τυγχάνουσ᾽ ἵν᾽ εἰμὶ νῦν,
κοὐκ᾽ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις.
Ἀλλ᾽ αὐτὸ μὴ δύσνοιαν ἡγήσῃ σέθεν,
Πολυμῆστορ · ἄλλως δ᾽ αἴτιόν τι καὶ νόμος,
γυναῖκας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον. 975

**970-975** del. Dindorf **971** post **972** transp. Reiske, iam susp. Porson, **973-75** notauit Hartung

HE. Je rougis de te regarder en face,
Polymestor, quand je gis en de tels malheurs.
Devant qui me vit heureuse, la honte me tient 970
du sort qui est le mien maintenant,
et je ne pourrais tourner vers lui un regard droit[147].
Mais ne vois pas là de malveillance envers toi,
Polymestor ; quoi qu'il en soit, l'usage demande aussi
que les femmes ne regardent pas les hommes en face. 975

Hécube justifie son attitude au nom de l'*aidôs*, de la pudeur, avec un double argument : le premier relatif à sa situation particulière (v. 968-72), sa nouvelle déchéance lui faisant honte devant un ancien allié ; le second d'ordre général (v. 974-5), l'inconvenance pour une femme de regarder un homme dans les yeux[148]. Mais la véritable raison est claire dans la dénégation même d'Hécube aux vers 973-974 : « N'y vois pas de malveillance envers toi, Polymestor ».

Ces vers recèlent un véritable effet d'intertextualité, qui pouvait être perceptible pour le public de l'*Hécube*. En effet, l'explication de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* est un des traits marquants de la scène, un des points où elle montre son habileté à tromper son mari et à déguiser ses sentiments. Bien que l'on puisse considérer ce passage comme un détail dans la mise en œuvre de sa vengeance, il s'agit d'un détail singulier qui était probablement particulier au traitement de la scène par Eschyle. Euripide reprend ici ce détail de manière suffisamment appuyée pour que l'allusion à son modèle soit manifeste.

Les deux meurtrières n'hésitent pas à interpeller leurs victimes de la manière la plus affectueuse (*f*). Clytemnestre appelle Agamemnon « φίλον κάρα », « tête chérie » (*Ag.* 905), et Hécube s'adresse à Polymestor avec un « φίλταθ᾽ », « mon très cher » (*Hec.* 990). Dans les deux cas, cette adresse hypocrite intervient à un moment clé dans le déroulement de la vengeance. Clytemnestre utilise cette apostrophe à l'instant où elle passe à l'action, en exhortant Agamemnon à fouler les tapis de pourpre (*Ag.* 905-7) :

(...) Νῦν δέ μοι, **φίλον κάρα**, 905
ἔκβαιν᾽ ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθείς

[147] Déjà chez Homère le regard exprime les sentiments, et en particulier la colère. Une formule en témoigne en particulier : « ὑπόδρα ἰδὼν » que P. Mazon traduit par « sur lui lève un œil sombre ». Elle intervient en général pour introduire un discours où s'exprime la colère de l'énonciateur. Tel est le cas par exemple durant la querelle entre Achille et Agamemnon, (*Il.* I 148) ou lorsque Ulysse réprimande Thersite (*Il.* II 245).

[148] Certains éditeurs (comme Hartung) – dans la lignée de Dindorf, mais qui lui supprime l'ensemble des vers 970-5 – ont voulu supprimer l'un de ces deux passages, les jugeant redondants. Mais cela ne semble pas nécessaire. Au contraire, la combinaison des deux prétextes accentue le fait qu'aucune des deux excuses avancées n'est véritablement satisfaisante et que l'attitude d'Hécube est due à une tout autre raison.

τὸν σὸν πόδ᾽ ὦναξ᾽ Ἰλίου πορθήτορα.

Et maintenant, pour moi, **ô tête chérie**, 905
descends de ce char. Mais ne pose pas sur la terre,
ô roi, le pied qui fut ravageur de Troie !

Hécube, de son côté, s'adresse affectueusement à Polymestor au moment précis où celui-ci vient de confirmer sa culpabilité dans la mort de son fils en prétendant que Polydore va très bien (v. 986-990). Aux oreilles du spectateur, l'adresse est terriblement sarcastique. Mais surtout elle intervient au moment où, ses soupçons confirmés, Hécube s'apprête à mettre son plan à exécution.

ΕΚ. Πρῶτον μὲν εἰπὲ παῖδ᾽ ὃν ἐξ ἐμῆς χερός 986
Πολύδωρον ἔκ τε πατρὸς ἐν δόμοις ἔχεις,
εἰ ζῇ · τὰ δ᾽ ἄλλα δεύτερόν σ᾽ ἐρησόμαι.
ΠΛ. Μάλιστα · τοὐκείνου μὲν εὐτυχεῖς μέρος.
ΕΚ. **Ὦ φίλταθ᾽**, ὡς εὖ κἀξίως λέγεις σέθεν. 990

HE. Dis-moi d'abord : l'enfant que, reçu de ma main 986
et de celle de son père, tu gardes en ta demeure, Polydore,
vit-il ? Je te dirai le reste ensuite.
PL. Assurément ! En ce qui le concerne, tu es heureuse.
HE. **O mon très cher**, quelle bonne parole, et si digne de toi ! 990

Un autre point commun entre Hécube et Clytemnestre est qu'elles montrent la même audace dans la revendication de leur acte (*m*) : elles clament résolument leur triomphe, en exhibant toutes les deux avec fierté le résultat sanglant de leurs actions. Les deux textes présentent des similitudes frappantes :

a. *Agamemnon* (1404-6) :

ΚΛ. (...) · <u>οὗτός</u> ἐστιν ᾽Αγαμέμνων ἐμός 1404
πόσις, νεκρὸς δὲ **τῆσδε δεξιᾶς χερός**
ἔργον **δικαίας** τέκτοντος. <u>Τάδ᾽</u> ὧδ᾽ ἔχει.

CL. Lui, c'est Agamemnon, mon 1404
époux, et le cadavre est **l'œuvre de cette main**
**droite, ouvrière de justice**. Tels sont les faits.

b. *Hécube* (1049-53) :

ΕΚ. <u>Ὄψῃ νιν</u> αὐτίκ᾽ ὄντα δωμάτων πάρος
τυφλὸν τυφλῷ στείχοντα παραφόρῳ ποδί, 1050
παίδων τε δισσῶν σώμαθ᾽ **οὓς ἔκτειν᾽ ἐγὼ**
σὺν ταῖς ἀρίσταις Τρῳάσιν · **δίκην** δέ μοι
δέδωκε. Χωρεῖ δ᾽, <u>ὡς ὁρᾷς</u>, ὅδ᾽ ἐκ δόμων.

**1052** ***ταῖς*** codd. : *ταῖσδ'* Hermann cf. 8

*Au vers 1052, les manuscrits ont ταῖς ; Daitz adopte l'émendation de Hermann, « ταῖσδ' » qui ne me semble pas nécessaire.*

HE. Tu vas le voir à l'instant, devant la maison,
aveugle s'avançant aux trébuchements de son pied aveugle, 1050
et les corps de ses deux fils **que j'ai tués, moi,**
avec l'aide des valeureuses Troyennes : il a reçu
son **châtiment**. Le voilà qui sort, comme tu vois, de la maison.

Les deux meurtrières, l'une comme l'autre attirent explicitement l'attention sur le spectacle de leurs victimes, comme pour confirmer la réalité de leur action et (que ce soit par l'usage du déictique, chez Clytemnestre (« οὗτος », « celui-ci » *Ag.* 1404) ou par la prise à témoin explicite d'Hécube : « ὄψῃ », « tu vas le voir » *Hec.* 1050). Toutes deux insistent pour s'approprier le crime. « C'est là l'œuvre de ma main » clame Clytemnestre (*Ag.* 1405), et Hécube revendique par deux fois d'être la meurtrière des enfants de Polymestor (« οὓς ἔκτειν' ἐγώ », « que j'ai tués, moi » au vers 1051 mais aussi déjà au vers 1046 à l'adresse de Polymestor). Enfin, les deux femmes clament la justice de leur acte (« δικαίας » *Ag.* 1406 ; « δίκην » *Hec.* 1052).

Nous avons gardé pour la fin le passage le plus clairement allusif de toute la scène d'Euripide : les cris de Polymestor depuis l'intérieur de la *skênê* (*l*) (v. 1035-8) :

ΠΛ. **Ὤμοι,** τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. 1035
ΗΜ. Ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρῃκὸς *οἰμωγήν*, φίλαι ;
ΠΛ. **Ὤμοι μάλ' αὖθις,** τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.
ΗΜ. Φίλαι, πέπρακται καίν' ἔσω δόμων κακά.

**1036, 1038** *ἡμιχ.* trib. B[2]Ge (1036) S (1036) rell. *χο.* trib. AB[1]FGe (1038) MOS (1038)

PL. Hélas ! On m'aveugle, on prive mes yeux de la lumière,
malheureux ! 1035
DC[149] Avez-vous entendu la plainte de l'homme Thrace, amies ?
PL. Hélas ! deux fois hélas, enfants, quel odieux massacre !
DC. Amies, des malheurs inouïs ont eu lieu dans la maison.

Comparons ce passage avec les cris d'Agamemnon dans la pièce d'Eschyle (*Ag.* 1343-6) :

ΑΓ. **Ὤμοι**, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω. 1343
ΧΟ. Σῖγα. τίς πληγὴν ἀϋτεῖ καιρίως οὐτασμένος ;
ΑΓ. **Ὤμοι μάλ' αὖθις,** δευτέραν πεπληγμένος. 1345

[149] DC = Demi-Chœur.

ΧΟ. Τοὔργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως *οἰμώγμασιν* ·
ἀλλὰ κοινωσώμεθ᾽ ἤν πῶς ἀσφαλῆ βουλεύματα.

AG. **O mon malheur !** Je suis frappé, profond, d'une frappe précise ! 1343
CO. Silence ! qui hurle qu'on le frappe, tranché avec précision ?
AG. **Oh, mon malheur à nouveau !** Frappé une seconde fois ! 1345
CO. Il *me*[150] semble, à entendre les gémissements du roi, que la tâche est accomplie.
Mais parlons-en commun, s'il se trouve qu'il y a de fermes résolutions à prendre.

Comme on peut le constater, les deux exclamations qui ouvrent chacune des plaintes de Polymestor correspondent exactement aux exclamations d'Agamemnon : « ὤμοι » dans le premier vers, « ὤμοι μαλ᾽ αὖθις » dans le second. L'exclamation du vers 1037 d'*Hécube* est représentée sous deux formes différentes dans les manuscrits : « ὤμοι » (rell.) et « οἴμοι » (GK). L'interprétation du texte, avec la découverte du jeu d'intertextualité, donne ici un argument de premier ordre dans la *constitutio textus*. Il s'agit d'un argument fort, parfaitement objectif et non circulaire, puisque l'observation du texte confirme le parallèle avec Eschyle indépendamment de ce détail. La structure des deux premières exclamations de Polymestor et d'Agamemnon est remarquablement similaire. L'exclamation « ὤμοι » est suivie d'un verbe au passif à la première personne du singulier, qui décrit le coup reçu par la victime (« πέπληγμαι » dans le cas d'Agamemnon, « τυφλοῦμαι » dans le cas de Polymestor). Dans les deux cas, le verbe est suivi dans la deuxième partie du vers par un complément d'objet interne. On constate aussi des similitudes notables dans la forme des répliques du chœur qui ponctuent chacun de ces cris. La première réplique du chœur est une question, la seconde une affirmation. La question que se pose le chœur porte dans les deux cas, explicitement et précisément, sur le cri qu'il vient d'entendre (cela n'est pas évident, le chœur pourrait simplement s'écrier : « que se passe-t-il ? » ; au contraire, ici, le cri entendu est explicitement évoqué comme le (*Hec.* 1036 : « ἠκούσατ᾽ », « avez-vous entendu ? » et *Ag.* 1344 « Σῖγα. τίς πληγὴν ἀϋτεῖ... » « Silence. Qui crie là…? »). On trouve un écho lexical entre les deux passages : Euripide utilise le terme d'οἰμωγή pour indiquer le cri de Polymestor, « ἀνδρὸς Θρῃκὸς οἰμωγήν », ce qui rappelle l'expression employée par le chœur chez Eschyle : « βασιλέως οἰμώγμασιν ». L'affirmation qui suit la deuxième plainte de la victime a la forme, chez les deux auteurs, de l'établissement d'un fait accompli, avec l'utilisation d'un verbe au parfait passif : « εἰργάσθαι » (*Ag.* 1346) et « πέπρακται » (*Hec.* 1038). Les ressemblances entre les deux passages sont bien trop nombreuses pour être fortuites. Si un seul passage de l'*Agamemnon* pouvait marquer les esprits et être connu du public, il s'agirait sans doute de ces cris déchirants du roi. Les spectateurs d'*Hécube* devaient certainement être en mesure de reconnaître les cris d'Agamemnon

[150] Je rajoute le pronom, oublié par P. Judet de la Combe, et change légèrement la formulation de sa traduction pour ce vers.

dans la bouche de Polymestor, surtout dans un contexte où le paradigme eschyléen de la vengeance de Clytemnestre avait déjà été convoqué par de multiples indices.

L'existence de chacune des similitudes entre la vengeance d'Hécube chez Euripide et celle de Clytemnestre chez Eschyle a été envisagée séparément dans l'analyse précédente. Il ne faut pas oublier cependant que ces indices d'intertextualité fonctionnent en système, sur un mode cumulatif. Considérés dans leur ensemble, ils rendent difficilement contestables non seulement l'utilisation par Euripide du modèle eschyléen, mais aussi l'exhibition de ce modèle, qui devient une composante active du texte et demande à être interprétée.

*Hécube et Ulysse*

Considérons à présent les similitudes entre la vengeance d'Hécube et l'épisode du Cyclope dans le chant IX de l'*Odyssée*.

**tab. B) Hécube et Ulysse**

| **Eléments similaires** | ***Odyssée* chant IX** | ***Hécube*** |
|---|---|---|
| | **I. Les crimes de Polyphème et Polymestor** | |
| ***a)* Le meurtrier est un « barbare ».** | Cyclope | Thrace |
| ****b)* Le meurtrier est un impie.** | Le Cyclope n'a pas peur des dieux (275-6). | Polymestor ne semble pas non plus craindre les dieux, d'après les propos insolents qu'il tient à leur égard (956-60). |
| ***c)* violation sauvage des règles de l'hospitalité** | Polyphème tue les marins d'Ulysse dans sa grotte alors qu'Ulysse l'a abordé comme suppliant requérant l'hospitalité (269-78). | Polymestor tue Polydore qu'il avait accueilli chez lui comme fils de son ami et de son hôte, Priam (cf. prologue). |
| ***d)* meurtre d'une victime faible et impuissante** | Les marins d'Ulysse se font tuer comme des « chiots » (289). | Polydore est si jeune qu'il ne peut pas encore manier d'armes ni combattre (13-5). |

| | | |
|---|---|---|
| ***e)* crime contre une victime qui devrait susciter la pitié en tant que rescapée d'une catastrophe** | Ulysse se présente, avec ses compagnons, comme les rescapés d'un naufrage à la recherche d'un abri (238-86). | Polydore a été envoyé chez Polymestor pour réchapper à la destruction qui menace Troie. Avec lui ont été envoyées de grandes richesses pour assurer un avenir aux éventuels survivants. C'est précisément après la chute de la ville, lorsque la prévision se concrétise, que Polymestor tue Polydore (prologue 16-27). |
| ***f)* Les deux meurtriers s'assurent de la vulnérabilité de leurs victimes avant de les attaquer.** | Polyphème questionne Ulysse pour savoir si d'autres humains l'attendent quelque part (peut-être aussi pour savoir s'il y en a d'autres à manger dans les alentours). | Polymestor attend d'être sûr de la destruction de la ville pour tuer Polydore. |
| ***g)* impiété dans le traitement du corps de la victime** | Polyphème dévore le corps de ses victimes. | Polymestor a fait jeter le corps de Polydore à la mer (26-7). |
| ***h)* trivialité du motif du crime** | appétit de Polyphème | cupidité chez Polymestor |
| **II. La vengeance d'Hécube et d'Ulysse** | | |
| ***i)* motif de la violence exercée : la vengeance pour le meurtre d'un ou plusieurs proches** | Ulysse veut venger ses compagnons dévorés par le Cyclope (316-7). | Hécube veut venger son fils tué par Polymestor. |
| ***j)* forme de la violence exercée : l'aveuglement** | de Polyphème | de Polymestor |
| ***k)* disproportion des forces : le vengeur est *a priori* aussi impuissant que ceux qu'il veut venger.** | Ulysse est tout aussi menacé que ses compagnons par la violence du Cyclope. Celui-ci est un géant sans merci, ils ne sont que des hommes. | Polymestor est un guerrier, et roi de la terre où l'action se situe. Il est de plus l'allié des Achéens. Hécube n'est qu'une femme, esclave et aussi dépourvue d'appuis que Polydore après la chute de Troie. |
| ***l)* modalité de la vengeance : violence préméditée, utilisation de la ruse et du calcul** | Le plan d'Ulysse est déjà imaginé, en partie, dès qu'il met le pied sur l'île (212-5) ; il met tout en place pour sa vengeance en l'absence du Cyclope le deuxième jour (le pieu est taillé et durci au feu). | Le plan d'Hécube est mis au point dès le troisième épisode, lorsqu'elle envoie la servante chercher Polymestor. |

| | | |
|---|---|---|
| ***m)* L'impunité du vengeur est assurée par des dispositions prises avant l'aveuglement.** | le faux nom d'Ulysse (364-7) - il permet le quiproquo qui empêche les autres Cyclopes d'interférer. | l'accord passé par Hécube avec Agamemnon dans le troisième épisode |
| ***n)* L'ennemi est neutralisé avant l'attaque.** | Le Cyclope est endormi par le vin (371-3). | Polymestor est dépouillé de ses armes par les Troyennes, sa vigilance est endormie par leur attitude amicale (1153-6)[151]. |
| ***o)* L'ironie de la vengeance rappelle la faute dans le châtiment : 1) le meurtrier est poussé dans le piège par les mêmes mobiles qui l'ont poussé à commettre son crime.** | 1) Polyphème n'écoute que son ventre, et se régale du vin d'Ulysse comme il s'est régalé de ses compagnons : sans modération et sans pudeur. Il ne sait pas plus gérer les débordements de sa conduite dans l'ivresse que dans la violence. | 1) Polymestor tombe dans le piège d'Hécube à cause de sa cupidité, qui le pousse à la suivre par appât du gain, sans se méfier. |
| ***p)* 2) Le vengeur le fait payer selon des modalités qui rappellent le premier crime.** | 2) Ulysse parodie les rites d'hospitalité pour mieux tromper son soi-disant hôte. Il lui fait donc un présent : le vin qui va être sa perte (347-52) et lui donne son nom : « Personne ». | 2) Hécube aveugle Polymestor désarmé, et elle tue ses enfants comme il a tué son fils : elle les attire dans son piège en tant que survivants possibles de leur père (1005-6)[152], tout comme Polymestor a tué Polydore, survivant possible de Troie. Les Troyennes se montrent amicales envers le roi thrace avant de l'agresser brusquement (1150-9)[153], tout comme lui-même avait d'abord bien traité Polydore, avant de le tuer (cf. prologue). |

[151] Cet élément n'est connu que par la suite, lorsque Polymestor rapporte sa version des faits devant Agamemnon. Il n'est pas négligeable pour autant, cf. *intra* note 144 p. 227.

[152] ΠΛ. Τί δῆτα τέκνων τῶνδε δεῖ παρουσίας ; 1005
ΕΚ. Ἄμεινον, ἢν σὺ κατθάνῃς, τούσδ᾽ εἰδέναι.

PL. En quoi donc est nécessaire la présence de mes enfants ? 1005
HE. Mieux vaut, si tu meurs, qu'ils soient au courant [de l'emplacement du trésor caché de Troie].

Il n'est pas anodin qu'Hécube fasse valoir un tel prétexte pour attirer dans le piège les enfants de son ennemi. Le fait qu'elle les attire en tant que survivants possibles de leur père est d'une importance cruciale pour comprendre sa vengeance. A ma connaissance, les commentateurs ont négligé ce vers, alors qu'il indique explicitement la logique rétributive du châtiment orchestré par Hécube, notamment dans le meurtre des enfants. Hécube ne les tue pas par cruauté ou prise d'une frénésie meurtrière. Elle met un terme à la lignée de Polymestor, comme lui-même a mis un terme à la sienne en tuant le dernier de ses fils. Elle tue ses enfants en tant qu'ils sont destinés à être les héritiers de Polymestor, comme lui-même a tué Polydore,

| | | |
|---|---|---|
| ***q)* Le vengeur s'appuie sur le nombre pour compenser l'inégalité du rapport de force.** | Ulysse est aidé par ses compagnons pour vriller le pieu dans l'œil du Cyclope. | Hécube est aidée par les Troyennes prisonnières avec elle pour mener à bien sa vengeance. |
| ***r)* Les vengeurs s'enfuient devant la frénésie de leur victime.** | Ulysse s'enfuit avec ses compagnons en s'accrochant sous le ventre des béliers du Cyclope (425-61). | Hécube et les captives s'enfuient de la tente alors que Polymestor essaie de les rattraper pour se venger (1039). |
| ***s*) Le vengeur triomphe ouvertement de sa victime et lui lance des paroles de défi.** | Dès qu'il est embarqué, Ulysse défie Polyphème en se vantant du succès de sa ruse et en lui révélant le véritable nom de son vainqueur (475-9 ; 502-505 ; 523-5). | Hécube se moque des menaces furieuses de Polymestor, et le nargue en revendiquant le châtiment exemplaire qu'elle a réussi à lui infliger (1044-6). |
| ***t)* La victime appelle à l'aide.** | Polyphème appelle les autres Cyclopes à son secours (399-402). | Polymestor appelle les Thraces et les Achéens à son secours (1088-93). |
| ***u)* incrédulité des personnes appelées à l'aide** | Les autres Cyclopes ne comprennent pas les explications de Polyphème qui dit avoir été attaqué par « Personne » (410-2). | Agamemnon a du mal à croire qu'Hécube ait réussi à réduire Polymestor dans un état aussi pitoyable (1116-22). (Tout porte à croire qu'il est *vraiment* étonné). |
| ****v)* frénésie et furie cannibale de la victime aveuglée** | Polymestor aimerait se saisir d'Ulysse pour lui fracasser le crâne (ce qui prélude habituellement à la dévoration de ses victimes) (458-60). | Polymestor rêve de dévorer les Troyennes comme une bête sauvage (1071-3). |
| ****w)* L'aveugle jette des projectiles sur ses agresseurs qui s'enfuient.** | Polyphème jette des rochers vers le bateau d'Ulysse (480-6) et (537-42). | Polymestor jette des projectiles sur les captives (1039-41). |
| ***x)* Les deux victimes parlent de prophéties et menacent leurs agresseurs d'une vengeance des dieux à venir, pour les empêcher de triompher.** | Polyphème se souvient (trop tard) des prédictions d'un prophète concernant son aveuglement (507-16), et il appelle sur Ulysse la colère de son père Poséidon, en le maudissant (528-35). | Polymestor révèle à Hécube les prédictions d'un prophète thrace au sujet de sa mort et de celles de Cassandre et Agamemnon - en revanche, il ne savait rien concernant ce qui allait lui arriver (1259-79). |

---

l'enfant qui avait trouvé refuge chez lui afin de perpétuer la lignée des Priamides et d'hériter d'une partie des richesses de Troie.

[153] Ce dernier point n'est mis en lumière que plus tard, durant la plaidoirie de Polymestor.

*Allusions fines*

Certains de ces éléments communs à la vengeance d'Hécube et à celles d'Ulysse, qui permettent à Euripide de faire intervenir le chant IX de l'*Odyssée* comme un paradigme intertextuel actif dans son propre texte, méritent d'être étudiés plus en détail.

Insistons tout d'abord sur le fait que l'aveuglement du Cyclope est bien conçu et exécuté par Ulysse comme une vengeance (*i*), et pas seulement comme un moyen de se débarrasser de l'ennemi (*Od.* IX 315-7) :

πολλῇ δὲ ῥοίζῳ πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα 315
Κύκλωψ · αὐτὰρ ἐγὼ λιπόμην κακὰ βυσσοδομεύων,
εἴ πως τεισαίμην, δοίη δέ μοι εὖχος Ἀθήνη.

Et avec un long sifflement il tourna vers la montagne ses gras moutons, 315
le Cyclope ; et moi je restai à creuser des projets de malheur,
que je me venge si je pouvais, pour peu qu'Athéna m'en donne la gloire.

Hécube comme Ulysse entendent venger la mort de leurs proches. Mais cette vengeance est le châtiment d'un criminel qui a offensé non seulement les lois humaines, mais aussi les lois divines. Polyphème et Polymestor sont des impies, ils tuent leurs hôtes et traitent leurs cadavres en dépit de toutes les lois humaines et divines (l'un en les dévorant, l'autre en jetant le cadavre à la mer). Hécube est doublement meurtrie lorsqu'elle reconnaît son fils, par sa mort de la main d'un hôte, mais aussi par l'état du cadavre (cf. par exemple *Hec.* 795-7 et 1234-5)[154]. L'impiété de Polyphème et de Polymestor ne se traduit pas seulement dans leurs actes, mais aussi dans leurs paroles (*b*). Dès leur apparition, l'un et l'autre prononcent des paroles insolentes à l'égard des dieux. Polyphème déclare ainsi impudemment à Ulysse, qui vient de requérir en suppliant le respect des lois sacrés de l'hospitalité (273-80) :

νήπιός εἰς, ὦ ξεῖν', ἢ τηλόθεν εἰλήλουθας,
ὅς με θεοὺς κέλεαι ἢ δειδίμεν ἢ ἀλέασθαι ·

[154] Les vers 716-8 révèlent que le corps de Polydore présente des blessures atroces, et peut-être même a-t-il été mutilé :

ΕΚ. Ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν, ὡς διεμοιράσω 716
χρόα, σιδαρέῳ τεμὼν φασγάνῳ
μέλεα τοῦδε παιδὸς οὐδ' ᾤκτίσω.

HE. O maudit parmi les hommes, comme tu as tranché 716
sa chair, coupant du tranchant de ton glaive
les membres de cet enfant ; tu n'as pas eu pitié !

Il peut s'agir simplement des blessures infligées à Polymestor, ou il pourrait s'agir d'une pratique rituelle de mutilation – désignée en grec par le verbe μασχαλίζω – censée empêcher le mort de se venger (cf. *Cho.* 439, S.*El.* 445).

οὐ γὰρ Κύκλωπες Διὸς αἰγιόχου ἀλέγουσιν 275
οὐδὲ θεῶν μακάρων, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτεροί εἰμεν.
οὐδ᾽ ἂν ἐγὼ Διὸς ἔχθος ἀλευάμενος πεφιδοίμην
οὔτε σεῦ οὔθ᾽ ἑτάρων, εἰ μὴ θυμός με κελεύοι.

Tu es un sot, ô étranger, ou tu viens de bien loin,
toi qui prétends que je craigne ou respecte les dieux !
Non, les Cyclopes ne se soucient pas de Zeus le Porte-Egide 275
ni des dieux bienheureux, car nous sommes plus forts, de beaucoup !
Et moi, ce n'est pas pour éviter la haine de Zeus que je verrais
à vous épargner, toi et tes camarades, si l'envie ne m'en prend pas.

Polymestor n'est pas aussi explicite que Polyphème dans son dédain des dieux, mais les paroles qu'ils prononcent alors qu'il prétend compatir avec Hécube ne sont pas moins insolentes (v. 956-60) :

Φεῦ ·
οὐκ ἔστι πιστὸν οὐδέν, οὔτ᾽ εὐδοξία 956
οὔτ᾽ αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς.
<u>Φύρουσι δ᾽ αὐτὰ θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσω</u>
<u>ταραγμὸν ἐντιθέντες, ὡς ἀγνωσίᾳ</u>
<u>σέβωμεν αὐτούς.</u> (...) 960

Hélas ! rien n'est sûr, ni la renommée, 956
ni quand on réussit qu'on n'échouera jamais.
<u>Tout cela, les dieux le tournent et retournent</u>
<u>et y jettent le trouble pour que, dans l'ignorance,</u>
<u>nous les vénérions.</u> (…) 960

Les paroles de Polymestor ne sont pas seulement révoltantes parce que c'est *lui* qui les prononce – lui, le traître, qui se plaint qu'il n'y ait rien de fiable en ce monde. Il dénie tout principe de justice aux actions des dieux, nie tout principe d'ordre, et affirme que la seule préoccupation des dieux est de réduire les hommes à leur dévotion en renversant dans un sens puis dans l'autre (« πάλιν τε καὶ πρόσω ») les affaires humaines, sans que les hommes puissent connaître la raison de ces bouleversements ou savoir, par conséquent, ce qui les attend. Les paroles de Polymestor se rapprochent d'un discours admis en reconnaissant la toute-puissance des dieux et la nécessité pour les hommes de les honorer ; mais en réalité, il subvertit complètement ce discours. Le machiavélisme divin imaginé par Polymestor est profondément blasphématoire : selon sa doctrine, les hommes n'ont aucune raison de craindre les dieux et de surveiller leurs actions, il suffit de les honorer, puisque c'est visiblement la seule chose qui les intéresse !

Les sarcasmes impies de Polyphème constituaient certainement un trait marquant du texte homérique. On peut penser qu'Euripide avait ce détail à l'esprit lorsqu'il a choisi de mettre dans la bouche de son « méchant » non seulement des paroles hypocrites, mais des paroles d'une impiété explicite, quoique subtile, à l'égard des dieux.

Un autre élément de la fable d'*Hécube* met en lumière la pertinence d'ensemble du paradigme odysséen. Polyphème et Polymestor se noircissent du crime le plus odieux en attaquant des victimes plus faibles qu'eux, alors qu'ils devraient les traiter en hôtes. Mais ces victimes sont encore plus dignes de pitié, dans la mesure où elles sont (ou se présentent comme) des rescapés (*e*). Polydore est tué alors qu'il venait de devenir un véritable rescapé, après la chute de Troie. Ulysse aussi, méfiant, ment au Cyclope et se présente avec ses hommes comme les rescapés d'un naufrage (279-86) :

« (...)
ἀλλά μοι εἴφ᾽ ὅπῃ ἔσχες ἰὼν εὐεργέα νῆα,
ἤ μου ἐπ᾽ ἐσχατιῆς ἦ καὶ σχεδόν, ὄφρα δαείω. » 280
Ὣς φάτο πειράζων, ἐμὲ δ᾽ οὐ λάθεν εἰδότα πολλά,
ἀλλά μιν ἄψορρον προσέφην δολίοις ἐπέεσσι ·
« Νέα μέν μοι κατέαξε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
πρὸς πέτρῃσι βαλὼν ὑμῆς ἐπὶ πείρασι γαίης,
ἄκρῃ προσπελάσας · ἄνεμος δ᾽ ἐκ πόντου ἔνεικεν · 285
<u>αὐτὰρ ἐγὼ σὺν τοῖσδε ὑπέκφυγον αἰπὺν ὄλεθρον. »</u>
Ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ᾽ οὐδὲν ἀμείβετο νηλεϊ θυμῷ,
ἀλλ᾽ ὅ γ᾽ ἀναΐξας ἑτάροισ᾽ ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε,
σὺν δὲ δύω μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ
κόπτ᾽ · ἐκ δ᾽ εγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν. 290

« (…)
Mais dis-moi où tu as laissé ta nef bien fabriquée –
à l'autre bout de l'île ou près de chez moi ? – que je sache. » 280
Ainsi dit-il, tâtant le terrain, mais j'en sais long et je m'en rendis compte,
et en réponse je lui adressai des paroles trompeuses :
« Mon navire, Poséidon Ebranleur de la terre me l'a brisé
en le jetant contre des rochers aux limites de votre pays,
juste devant sa pointe… Le vent nous poussait venant du large… 285
<u>Et moi seul, avec ces hommes-ci, j'ai réchappé de l'abîme mortel. »</u>
Ainsi parlais-je : et lui il ne répondit rien, le cœur sans pitié,
mais il bondit et jetait les mains sur mes compagnons
et en attrapant deux ensemble comme des chiots contre terre
il les frappait, et leur cerveau coulait au sol et mouillait la terre. 290

Nous avons longuement cité le passage homérique pour une raison précise. La question du Cyclope montre une certaine circonspection : avant d'attaquer Ulysse et ses compagnons, il souhaite vérifier qu'il est seul (ou peut-être que les autres ne pourront pas lui échapper). En revanche, dès qu'Ulysse lui assure qu'ils sont les seuls humains sur l'île, rescapés d'un naufrage, le Cyclope se jette sur eux sans même répondre, et consomme son premier repas de chair fraîche. Le comportement de Polymestor, tel qu'il apparaît dans le récit de Polydore est exactement semblable : il traite son hôte convenablement jusqu'au moment de la destruction de Troie. Dès que Troie disparaît et que Polydore se retrouve sans aucun appui, il le tue (cf. prologue v. 16-27).

Cet élément de rapprochement entre Polyphème et Polymestor ne donne lieu à aucune allusion directe dans le texte d'Euripide. Mais le poète prête là aussi à Polymestor un comportement comparable dans sa lâcheté à celui du Polyphème homérique, et ce motif narratif participe aux grandes lignes de comparaison qui se dessinent entre les deux textes.

Un véritable marqueur d'intertextualité, en revanche, peut-être reconnu dans le comportement de Polymestor juste après l'attaque des Troyennes (*w*). Le roi Thrace ne se contente pas de poursuivre les captives, il leur jette aussi des projectiles (probablement des pierres puisqu'il est douteux que les captives lui ait rendu ses armes) (1039-41) :

ΠΛ. Ἀλλ᾽ οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῷ ποδί ·
βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ᾽ **ἀναρρήξω** μυχούς. 1040
ΗΜ. Ἰδοῦ, βαρείας χειρὸς ὁρμᾶται βέλος.

**1041** Polymestori contin. $\Sigma^{BM}$ χο. trib. $FM^{ac}O$ ἡμιχ. trib. $M^{pc}$ rell.[155]

PL. Mais vous ne m'échapperez pas d'un pied léger,
je défoncerai les parois de cette demeure à coups de projectiles. 1040
DC. Attention ! Un trait est parti de sa lourde main.

Ce geste de Polymestor n'est pas du tout nécessaire ni évident. Il est probable qu'Euripide a voulu lui faire extérioriser sa colère à travers la même attaque que celle de Polyphème aveuglé, lorsqu'il jette des pierres vers l'embarcation d'Ulysse, guidé par le son de sa voix. Par deux fois, le navire d'Ulysse manque d'être coulé par les monstrueux

---

[155] L'attribution du vers 1041 est discutée. L'apparat critique de Daitz fournit les informations suivantes : « Polymestori contin. $\mathbf{\Sigma^{BM}}$ χο. trib. $\mathbf{FM^{ac}O}$ ἡμιχ. trib. $\mathbf{M^{pc}}$ rell. ». Il attribue lui-même le vers à Polymestor, suivant le scholiaste. Etant donné les témoignages des manuscrits, il me semble préférable d'attribuer cette ligne au chœur, d'autant que le sens y invite davantage. La réplique paraît saugrenue dans la bouche de Polymestor, qui n'a pas besoin d'appeler l'attention sur son propre geste au moment où il met ses menaces à exécution. En revanche, la réplique intervient logiquement dans la bouche du chœur, de manière cohérente avec son comportement dans tout le passage : les captives présentes dans l'*orchestra* continuent à commenter la scène de l'extérieur, elles suivent le déroulement des événements en se demandant ce qu'il se passe et si elles doivent intervenir (cf. v. 1036, et 1038). Il paraît également préférable de maintenir la division en deux demi-chœur, à cause du dialogisme au sein même du chœur impliqué par cette réplique (avec la question : « allons-nous monter à l'assaut ? »). Il est plus difficile de décider entre chœur et demi-choeur en ce qui concerne les vers 1047-8 (« χο. trib. **ABFGeKMOPS** ἡμιχ. trib. **$GLM^{l}$RReSaVa** »). On peut néanmoins penser que tout le passage entre le chant du chœur et la monodie de Polymestor constitue un bloc cohérent durant lequel la division du chœur se maintient.

L'intertextualité avec la scène d'*Agamemnon* plaide aussi pour la division du chœur. Chez Eschyle, les cris du roi sont suivis par un long passage en stichomythie dans lequel les choreutes, divisés, cherchent à établir une ligne de conduite, chacun donnant son avis sur ce qu'il convient de faire (*Ag.* 1346-1371). La division du chœur chez Euripide, bien qu'elle ne s'applique qu'à deux répliques, pourrait faire écho à ce passage d'Eschyle. Dans les deux cas, la situation mise en lumière par cette division est assez comparable : alors que les événements se précipitent, le chœur ne sait plus comment réagir et s'interroge frénétiquement sur ce qu'il se passe et sur ce qu'il doit faire.

projectiles du Cyclope. Citons le premier passage, qui nous intéresse particulièrement (*Od.* IX 480-3) :

Ὣς ἐφάμην, ὁ δ᾽ ἔπειτα χολώσατο κηρόθι μᾶλλον · 480
ἦκε δ᾽ **ἀπορρήξας** κορυφὴν ὄρεος μεγάλοιο,
κὰδ᾽ δ᾽ ἔβαλε προπάροιθε νεὸς κυανοπρῴροιο
[τυτθόν, ἐδεύησεν δ᾽ οἰήϊον ἄκρον ἱκέσθαι.]

Ainsi parlais-je, et lui alors en eut le cœur encore plus enragé : 480
le voilà qui arrache la cime d'un grand mont,
et la lance, juste devant la nef à la proue azurée,
tout près, elle manqua presque heurter la pointe d'étambot.

La ressemblance du texte d'Euripide avec ce passage de l'*Odyssée* se confirme à travers un écho lexical intéressant. Polymestor dit qu'il va « rompre », « défoncer » les parois de la tente à coups de projectiles, idée exprimée en grec par le verbe « ἀναρρήγνυμι ». Or, dans le texte d'Homère, on trouve un autre verbe très similaire, au préfixe près : « ἀπορρήγνυμι », « rompre », « arracher », qui désigne le geste du Cyclope arrachant la cime d'une montagne. Cet écho lexical est intéressant, d'autant que ces deux verbes ne sont pas très fréquents dans le corpus conservé des textes grecs[156].

Alors que Polymestor, aveuglé, se comporte comme Polyphème, Hécube, elle, se comporte comme Ulysse dans l'*Odyssée* (*s*). Nous avons vu que, s'adressant au chœur et revendiquant son acte, elle ressemblait à la Clytemnestre d'Eschyle (1049-53). Mais en sortant de la tente, elle s'adresse d'abord à Polymestor, tout comme Ulysse, dans sa fuite, s'adressait à Polyphème pour le railler et le défier (1044-6) :

Ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας ·
οὐ γάρ ποτ᾽ ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις, 1045
οὐ παῖδας ὄψῃ ζῶντας οὓς ἔκτειν᾽ ἐγώ.

[156] On trouve deux occurrences d'*aporrêgnumi* dans l'*Iliade* : en VI 507 (à propos de Pâris qui s'élance dans la ville comme « un étalon qui soudain *rompt* son attache », « *desmon aporrêxas* ») et en XV 264 (à propos d'Hector, même comparaison). Dans l'*Odyssée*, la seule occurrence est celle de ce passage du chant IX. Chez Euripide, le terme apparaît à plusieurs reprises, mais toujours en lien avec la mort violente, dans une formulation métaphorique qui consiste à dire qu'elle « brise le souffle » ou « la vie » (une occurrence dans *Oreste* au vers 864 – avec pour complément *pneuma* – ; une occurrence dans les *Troyennes* au vers 756 – complément : *pneuma* – ; une occurrence dans *Iphigénie en Tauride* au vers 974– complément : *bion* – ; une occurrence dans *Electre* au vers 837 – complément : *chelun*). Il convient donc de noter l'apparition du terme avec un sens concret au vers 704 du *Cyclope*, au moment où le Cyclope menace justement d'arracher une pierre et de la jeter sur Ulysse et ses compagnons pour les mettre en charpie.

On trouve 3 occurrences d'*anarrêgnumi* dans l'*Iliade* : en VII 461 (complément : *teichos*, il s'agit de Poséidon à qui Zeus promet qu'il pourra « briser le mur » des Achéens – ce qui correspond bien au sens du verbe ici dans le passage d'*Hécube*) ; en XVIII 582 (il s'agit d'une comparaison avec deux lions déchirant le cuir d'un taureau, « *anarrêxante boeiên* ») ; en XX 63 (au moment où Hadès craint que Poséidon ne « fasse éclater la terre », « *anarrêxeie gaian* »). Le terme n'apparaît pas dans l'*Odyssée*, et on ne le trouve chez Euripide que dans le passage d'*Hécube* qui nous intéresse ici, et dans *Les Troyennes* (au vers 1153 où il est employé par Talthybius pour désigner la tâche de « creuser un tombeau » (*taphon*) pour Astyanax).

Fracasse, n'épargne rien, fais sauter les portes !
Plus jamais tu ne rendras un œil brillant à tes pupilles, 1045
tu ne verras plus tes enfants vivants, je les ai tués, moi !

Hécube triomphe de Polymestor : loin de se laisser impressionner par la fureur de son ennemi, elle affirme sa propre victoire en insistant sur l'irréversibilité de ce qu'elle a accompli. Cela rappelle aussi de manière frappante l'attitude d'Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*. Après la première provocation d'Ulysse (*Od.* IX 475-9), le Cyclope répond par un premier rocher – qui manque de ramener le navire sur la rive. Les compagnons d'Ulysse le supplient d'arrêter de narguer Polyphème, mais Ulysse s'entête ; il refuse de se montrer effrayé, et interpelle de nouveau le Cyclope, en lui donnant son véritable nom, pour qu'il sache qui l'a vaincu. Polyphème répond en se lamentant, et finit par déclarer à Ulysse que son père Poséidon le guérira (*Od.* IX 519-21). Ulysse répond alors (*Od.* IX 523-5) :

αἴ γὰρ δὴ ψυχῆς τε καὶ αἰῶνός σε δυναίμην 523
εὖνιν ποιήσας πέμψαι δόμον Ἄϊδος εἴσω,
ὡς οὐκ ὀφθαλμόν γ' ἰήσεται οὐδ' ἐνοσίχθων.

« Ah ! que ne puis-je te priver aussi du souffle et de la vie, 523
et t'envoyer jusque dans la demeure d'Hadès !
Aussi vrai qu'on ne guérira pas ton œil, pas même l'Ebranleur du sol. »

La bravade qu'Hécube adresse à Polymestor, avec ses négations répétées, rappelle beaucoup de défi d'Ulysse envers Polyphème furieux.

Considérons à présent un dernier point, qui représente un effet d'intertextualité extrêmement précis (*v*). Lorsque Polymestor apparaît finalement sur la scène, il se répand en lamentations mêlées d'imprécations contre les Troyennes, dans une longue monodie (v. 1056-1106, monodie entrecoupée par une réplique du chœur aux vers 1085-7). Durant la première partie de cette monodie, il cherche à attraper ses ennemies pour se venger sauvagement[157], en les dévorant déclare-t-il. Il s'agit peut-être là d'une

[157] Polyphème aussi rêve de meurtre alors qu'il cherche, aveugle, à découvrir où se cachent les Grecs, (*Od.* IX 456-60) :

Κριὲ πέπον, (...) 447
εἰ δὴ ὁμοφρονέοις ποτιφωνήεις τε γένοιο 456
εἰπεῖν ὅππῃ κεῖνος ἐμὸν μένος ἠλασκάζει ·
**τῷ κέ οἱ ἐγκέφαλός γε διὰ σπέος ἄλλυδις ἄλλῃ**
**θεινομένου ῥαίοιτο πρὸς οὔδεϊ, κἀδ δέ κ' ἐμὸν κῆρ**
**λωφήσειε κακῶν, τά μοι οὐτιδανὸς πόρεν Οὖτις.** 460

« Cher bélier, (…) 447
Ah ! si tu partageais ma peine, et si tu pouvais prendre la parole, 456
pour me dire par où celui-là se dérobe à ma colère !

exagération. La volonté de meurtrir un ennemi au point de le dévorer existe dans la littérature grecque, et Hécube elle-même en donne un bon exemple chez Homère. Au chant XXIV de l'*Iliade*, la vieille reine exprime ainsi sa haine pour Achille, en regrettant la mort d'Hector (209-14, texte et traduction de Paul Mazon) :

(...) τῷ δ᾽ ὥς ποτι Μοῖρα κραταιὴ
γεινομένῳ ἐπένησε λίνῳ, ὅτε μιν τέκον αὐτή, 210
ἀργίποδας κύνας ἆσαι ἑῶν ἀπάνευθε τοκήων,
ἀνδρὶ παρὰ κρατερῷ, <u>τοῦ ἐγὼ μέσον ἧπαρ ἔχοιμι
ἐσθέμεναι προσφῦσα</u> · τότ᾽ ἄντιτα ἔργα γένοιτο
παιδὸς ἐμοῦ, (...)

Pour lui [Hector], tel est le sort que l'impérieux destin
lui a filé à sa naissance, le jour où je l'enfantai : 210
rassasier les chiens rapides, loin de ses parents,
au logis d'un héros brutal, <u>dont je voudrais, moi, dévorer le foie,
en y mordant à belles dents</u>. Ainsi serait vengé
ce fils qu'il m'a tué, (…)

Cependant, dans le contexte de notre pièce, après que le paradigme du Cyclope a déjà été fortement suggéré à l'esprit du spectateur, le cannibalisme soudain de Polymestor renvoie certainement au cannibalisme *réel* de Polyphème. Cela est d'autant plus certain que Polymestor emploie des expressions qui font directement écho au texte homérique. Citons ici les passages de la monodie de Polymestor qui nous intéressent particulièrement :

Ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ πᾷ στῶ πᾷ κέλσω, 1056
τετράποδος βάσιν <u>θηρὸς ὀρεστέρου,</u>
τιθέμενος <u>ἐπὶ χεῖρα</u> κατ᾽ ἴχνος ; ποίαν
ἢ ταύταν ἢ τάνδ᾽ ἐξαλλάξω, τὰς
ἀνδροφόνους **μάρψαι** χρῄζων Ἰλιάδας, 1060
αἵ με διώλεσαν ;
(...)
Ἆ ἆ
σίγα · κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι 1070
τάνδε γυναικῶν. Πᾷ πόδ᾽ ἐπᾴξας
<u>σαρκῶν ὀστέων τ᾽ ἐμπλησθῶ,</u>
(...)

---

Alors son cerveau giclerait partout, ici et là, dans la caverne,
de son crâne fracassé au sol, et mon cœur serait un peu quitte
de ses malheurs, que m'a apportés ce rien du tout de Personne. » 460

**1058** ἐπὶ χεῖρα κατ᾽ ἴχνος codd. : ἐπὶ ποδὶ κατ᾽ ἴχνος χέρα Weil : ἐπὶ χεῖρα καὶ ἴχνος malit Porson (conf. *Bac*.1134) : ἐπίχειρα κατ᾽ ἴχνος Murray | interrogationem post ἴχνος del. Hadley[158]

---

[158] Le texte de ce vers est difficile et discuté. L'apparat critique de Daitz indique les principales émendations proposées. La correction de κατ᾽ en καί proposée par Porson (« sur ma main et mon pied ») est acceptée par la majorité des éditeurs (PORSON 1826, TIERNEY 1946, DIGGLE 1984 soutenu par COLLARD 1991, GREGORY 1999). Elle présente cependant des difficultés non négligeables, qui la rendent difficile à accepter : tout d'abord, on attendrait plutôt un génitif au lieu d'un accusatif pour le régime de ἐπὶ ; deuxièmement, la construction de Porson oblige à donner à « ἴχνος » le sens de « pied », et non son sens habituel de « trace » – sens clairement demandé dans l'expression transmise « κατ᾽ ἴχνος », « sur la trace », et logique dans le contexte. J. Gregory soutient la correction de Porson en disant qu'ainsi le texte « s'accorde avec l'explication du scholiaste selon qui Polymestor est à quatre pattes » (GREGORY 1999, p. 173). Mais cette justification est spécieuse, puisque le vers précédent établit déjà clairement que Polymestor est à quatre pattes : il n'est pas nécessaire de modifier le texte pour y rajouter une indication déjà donnée précédemment. Mieux vaut garder le texte transmis, qui est compréhensible par lui-même.

La construction syntaxique est difficile, en particulier en ce qui concerne la fonction de la préposition « ἐπί ». La difficulté principale vient de la séparation généralement opérée entre le participe « τιθέμενος » et les trois verbes précédents. Il n'est pas logique que le participe constitue une interrogation à lui tout seul. Si l'on suit l'ordre du discours, le plus simple est de ne pas construire les trois premiers verbes absolument – ou du moins « κέλσω » – et de faire du groupe nominal centré sur « βάσιν » le complément d'objet de « κέλσω » (ou, mieux, des trois verbes) : « Où irai-je… où arrêterai-je… où ferai-je aborder ma marche à quatre pattes de bête sauvage (…) ». Le groupe suivant, centré sur le participe « τιθέμενος », est apposé au sujet et continue de décrire la démarche de Polymestor, qui jette la main d'un côté puis de l'autre dans l'espoir d'attraper une des fuyardes. Le mouvement de la phrase paraît ainsi assez clair : Polymestor ne sait pas où aller ni où s'arrêter, mais son souci dans tous ses mouvements est de *rejoindre* (idée figurée dans le verbe « κέλσω ») les captives. Il doit orienter sa marche de manière à mettre la main (ἐπι-τιθέμενος χεῖρα) sur elles, à rester sur leurs traces (κατ᾽ ἴχνος).

Nous proposons donc de construire χεῖρα comme complément d'objet direct de ἐπιτίθημι, divisé par tmèse avec le préverbe reporté derrière le verbe. B. Heath comprenait déjà le texte ainsi : « Heath βάσιν putat a verbo κέλσω regi, sed ἐπί sine regime poni, ut τιθέμενος ἐπὶ sit i.q. ἐπιτιθέμενος, et sensus oriatur hic : *Quo vado ?ubi sto ? quo adpellam quadrupedis gressum ferae montanae, mulieribus manus injiciens,* (id est, *adeo injiciam) juxta earum vestigia.* Hoc convenientius ei videtur, quam legere τιθέμενος ἐπίχειρα, *facinoris mercedem rependens*, quia statim sequitur κατ᾽ ἴχνος » (DUNCAN I 1821 p.148-9 cf. HEATH 1762 « Notae in Hecubam » p.7).

Ce type de tmèse avec postposition du composant prépositionnel (désignée dans la grammaire de Kühner-Gert comme « Anastrophische Tmesis ») est nettement plus rare que la succession de la préposition puis du verbe, mais il est attesté aussi bien chez Homère (cf. Chantraine 1953 tome II § 115) que chez les Tragiques (un exemple répertorié chez Eschyle avec πέρι *P*. 871, un chez Sophocle avec μέτα *Ph*. 343, un chez Euripide avec μέτα *Hec*. 504 et peut-être aussi *Ba.* 620 avec ἄνα : cf. Kühner-Gert I § 445 « Tmesis in den zusammengesetzten Verben » 3. pour Homère, 5. Eschyle 6. Sophocle 7. Euripide). « Ἐπί » fait partie des préverbes apparaissant avec tmèse chez les trois Tragiques (cf. K.-G. *loc.cit.* 5.6.7.). D'après Kühner-Gert, Euripide fait un emploi particulier de la tmèse, plus fréquent et plus libre que celui d'Eschyle et de Sophocle. Il l'emploie non seulement dans un but expressif, mais aussi à des fins d'enjolivement, et principalement dans les chœurs ou les passages lyriques (contrairement à Sophocle). Or notre passage est une monodie.

Si l'on n'adopte pas cette construction, il faut penser que le COD de « τιθέμενος » est « βάσιν » : mais « posant mes pas de bête sauvage à quatre pattes contre ma main » ne fait pas sens, et on perd l'idée de but exprimée par le verbe « κέλσω », idée qui revient de manière encore plus explicite dans les vers suivants. Il est plus logique que l'apposition participiale indique le but de Polymestor, plutôt qu'elle continue à décrire sa démarche : cela correspond aussi à la répartition sémantique dans la phrase suivante (v. 1059-61) où le participe χρῄζων explique de même le but des mouvements désordonnés de Polymestor.

Il n'y a pas lieu de refuser *a priori* la possibilité de la tmèse avec postposition du préverbe. Il s'agit néanmoins d'un phénomène remarquable, dont il faut trouver la raison. L'intertextualité de détail avec Homère, dans ce passage, semble justifier cette tournure si l'on considère que le groupe « ἐπὶ χεῖρα » avec ἐπὶ composé prépositionnel du verbe dont χεῖρα est le COD semble être une reprise à un passage de l'épisode du Cyclope (voire ci-après *intra* p. 31). Un complément d'objet indirect au datif est sous-entendu

Malheur de moi ! Où marcher…où arrêter… où faire aborder 1056
mes pas de bête sauvage des montagnes, à quatre pattes,
en portant la main sur leur piste ?
Quelle route prendrai-je - celle-ci ? celle-là ? -
pour attraper ces Troyennes tueuses de mâles 1060
qui m'ont anéanti ?
(…)
Ah ! Ah !
Silence. J'entends un pas furtif, 1070
celui de ces femmes. Où faut-il que je lance le pied
pour me remplir de chairs et d'os,
(…)

Le premier indice d'intertextualité, le plus frappant, est l'emploi du verbe « μάρψαι », « se saisir de », « s'emparer de », au vers 1060. Ce verbe est relativement rare. On en trouve dix occurrences dans l'*Iliade*, mais seulement six dans l'*Odyssée*, dont trois dans l'épisode du Cyclope. Là, le verbe est en réalité utilisé sous la forme d'un composé : « συμμάρπτω ». Mais la tmèse sépare le thème verbal du composé prépositionnel. Le verbe intervient systématiquement pour désigner le geste du Cyclope se saisissant des marins qu'il va dévorer :

a) lors de son premier repas (*Od.* IX 287-96) :

Ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ᾽ οὐδὲν ἀμείβετο νηλέϊ θυμῷ, 287
ἀλλ᾽ ὅ γ᾽ ἀναΐξας ἑτάροισ᾽ <u>ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε</u>,
**σὺν** δὲ δύω **μάρψας** ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ
κόπτ᾽ · ἐκ δ᾽ εγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν. 290
τοὺς δὲ διὰ μελεϊστὶ ταμὼν ὁπλίσσατο δόρπον ·
ἤσθιε δ᾽ ὥς τε <u>λέων ὀρεσίτροφος,</u> οὐδ᾽ ἀπέλειπεν,
ἔγκατά τε <u>σάρκας τε καὶ ὀστέα</u> μυελόεντα.
ἡμεῖς δὲ κλαίοντες ἀνεσχέθομεν Διὶ χεῖρας,
σχέτλια ἔργ᾽ ὁρόωντες · ἀμηχανίη δ᾽ ἔχε θυμόν. 295
αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωψ μεγάλην <u>ἐμπλήσατο</u> νηδὺν
(...)

Ainsi parlais-je : et lui il ne répondit rien, le cœur sans pitié,
mais il bondit et <u>jetait les mains</u> sur mes compagnons

---

(« lançant ma main contre *elles* »), de même que le complément du nom ἴχνος n'est pas précisé (« sur la trace *des femmes* » = « dans ma traque »). Mais ces omissions ne sont pas un argument suffisant pour refuser cette construction (*pace* Tierney). Dans le contexte, ces précisions ne sont pas nécessaires : Polymestor continue la même description haletante de ses mouvements dans les vers suivants, où l'objet de sa poursuite sera précisé, avec une certaine emphase : « ἀνδροφόνους (...) Ἰλιάδας, | αἵ με διώλεσαν », « les tueuses de mâles (…) les filles d'Ilion, qui m'ont anéanti » (1060-1). La désignation des Troyennes met en évidence la soif de vengeance de Polymestor. L'emphase de l'expression est renforcée par la position à laquelle les captives apparaissent finalement, explicitement, dans son discours ; dans un souci d'expressivité, l'objet de la poursuite est désigné tout à la fin de la phrase, ou plutôt de tout le mouvement des vers 1056-61. L'expression reflète ainsi dans sa forme la frénésie de Polymestor, son élan tâtonnant vers les Troyennes, comme s'il refusait de les désigner avant d'avoir posé la main sur elles.

et **en attrapant** deux ensemble comme des chiots contre terre
il les frappait, et leur cerveau coulait au sol et mouillait la terre. 290
Il les dépeça membre à membre, et prépara son repas :
il les dévorait comme un lion nourri dans les montagnes, et n'en laissa rien,
entrailles, chairs et os remplis de moelle.
Nous autres, en pleurant, nous tendions les mains vers Zeus,
devant ce terrible spectacle, le cœur désemparé. 295
Puis, quand le Cyclope eut rempli son énorme ventre
(…)

b) lors de son second repas (*Od.* IX 310-1) :

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σπεῦσε πονησάμενος τὰ ἃ ἔργα, 310
**σὺν** δ᾽ ὅ γε δὴ αὖτε δύω **μάρψας** ὁπλίσσατο δεῖπνον.

Puis, quand il eût diligemment achevé ces travaux, 310
Il **attrapa** encore de deux hommes d'un coup, et prépara son repas.

c) lors de son troisième repas (*Od.* IX 343-4) :

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σπεῦσε πονησάμενος τὰ ἃ ἔργα, 343
**σὺν** δ᾽ ὅ γε δύω **μάρψας** ὁπλίσσατο δόρπον.

Puis, quand il eût diligemment achevé ces travaux, 310
Il **attrapa** encore de deux hommes d'un coup, et prépara son repas.

Ce verbe est employé de manière presque formulaire dans cet épisode, il est un trait stylistique caractéristique de tout le passage. L'emploi du même verbe par Euripide peut difficilement être considéré comme une coïncidence.

Mais ce n'est pas là le seul indice qui, dans la monodie de Polymestor, renvoie au texte homérique. Les autres reprises se concentrent particulièrement sur le premier repas du Cyclope, le plus choquant, celui qui est décrit de la manière la plus détaillée. Au vers 1057 d'*Hécube*, Polymestor compare sa démarche à celle d'un « fauve des montagnes », « θηρὸς ὀρεστέρου ». Dans l'*Odyssée*, le Cyclope était déjà comparé à un « lion nourri dans les montagnes », un « λέων ὀρεσίτροφος » (*Od.* IX 292). Au vers 1072, Polymestor, en pleine folie meurtrière, s'exclame qu'il veut dévorer les Troyennes. « Où faut-il que je m'élance, pour me remplir de chairs et d'os – σαρκῶν ὀστέων τ᾽ ἐμπλησθῶ – (…) ? » s'écrie-t-il. Dans ce vers, on retrouve le syntagme « chairs et os » qui figurait déjà dans la description du festin du Cyclope (« σάρκας τε καὶ ὀστέα », *Od.* IX 293), ainsi que le verbe « ἐμπίπλημι », « remplir », qui concluait le passage de l'*Odyssée* cité ci-dessus (a) (*Od.* IX 296) :

Enfin, je pense que la similitude entre « τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ᾽ ἴχνος » (« mettant la main sur leur piste », *Hec.* 1059) et « ἑτάροισ᾽ ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε » (« il mit les mains sur mes compagnons », *Od.* IX 288) est aussi plus qu'une coïncidence. Si l'on accepte, dans le texte d'*Hécube*, la présence d'une tmèse comme dans le texte d'Homère (et c'est

la construction qui donne au texte le sens le plus clair et le plus satisfaisant dans le contexte[159]), les deux séquences sont remarquablement semblables : 1) (formellement) dans les deux cas, χεῖρα(ς) est le COD du verbe composé dont ἐπί est le préfixe prépositionnel détaché ; 2) (pour le sens en contexte) dans les deux cas, il s'agit du même geste : « porter la main » sur des personnes à éliminer par la violence. Polyphème étend la main vers les compagnons d'Ulysse avant d'en saisir deux et de les dévorer. Polymestor veut « porter la main » sur les Troyennes exactement dans le même but. Le dernier argument en faveur de ce rapprochement est qu'il s'ajoute à trois autres allusions empruntées à quelques vers de l'*Odyssée* et regroupées dans un passage très restreint de la tirade de Polymestor[160].

En l'espace de quelques vers, Euripide introduit dans son texte trois ou quatre expressions qui rappellent le texte homérique. Pour nous, lecteurs de la tragédie, elles me semblent une preuve suffisante de l'intertextualité mise en place par le poète. On peut douter que l'ensemble du public athénien ait été en mesure de percevoir consciemment ces allusions fines à l'épisode du Cyclope. Elles pouvaient néanmoins renforcer chez certains spectateurs la perception du rapprochement suggéré par l'ensemble des marqueurs d'intertextualité et les correspondances criantes entre les deux épisodes.

### 3. Fonctionnement de cette forme d'intertextualite « combinee »

Deux paradigmes intertextuels sont donc utilisés par Euripide à travers la scène de la vengeance d'Hécube. Il s'agit bien d'intertextualité, car les deux modèles convoqués par le poète ne sont pas seulement des figures mythiques traditionnelles, mais bien la Clytemnestre d'Eschyle et le Cyclope d'Homère.

La combinaison des intertextes, qui coexistent et s'entremêlent dans une portion du texte (après les cris de Polymestor, dans les vers 1039-1055), repose sur une série d'éléments *communs aux deux intertextes* qu'Euripide a habilement mis à profit. Ces motifs partagés assurent en effet la compatibilité des deux modèles littéraires. Il convient de les énumérer, puisqu'ils sont la condition même du jeu complexe d'intertextualité « combinée » que nous étudions ici. Les motifs communs aux trois épisodes (vengeance d'Hécube, de Clytemnestre, d'Ulysse) sont les suivants :

- Dans tous les cas, on a affaire à une vengeance (tab.1 *b)* ; tab.2 *i)*).
- Le châtiment du coupable répond à chaque fois à une logique mythique du châtiment en forme de *contrapasso* : le coupable est « puni par où il a péché », sa faute se retourne contre lui. La cupidité de Polymestor, mobile de son crime, le conduit à sa perte en le faisant tomber dans le piège d'Hécube. Agamemnon réitère en allant à la mort un geste d'*hybris* similaire au sacrifice

---

[159] cf. *ci-dessus* note 158 p. 246-247.

[160] Les allusions relevées s'accumulent en l'espace de 20 vers : 1057 (θηρὸς ὀρεστέρου), 1058 (ἐπὶ χεῖρα), 1060 (μάρψαι), 1072 (σαρκῶν ὀστέων τ' et ἐμπλησθῶ).

d'Iphigénie, avec les mêmes motivations : il fait primer sa gloire de destructeur de Troie sur toute autre considération (tab.1 *h)*). Polyphème tuait les marins d'Ulysse sans vergogne pour les manger. Il est vaincu par son palais et son estomac, car il s'enivre sans aucune mesure avec le vin pur offert par Ulysse (tab.2 *o)p)*).

- Le vengeur utilise la ruse pour renverser un rapport de force *a priori* défavorable (tab.1 *e)k)* ; tab.2 *l)n)*)
- La vengeance consiste en un acte violent calculé et accompli de sang-froid, une fois que toutes les conditions nécessaires à la réussite du plan ont été réunies (tab.1 *c)d)k)* ; tab.2 *l)m)n)*).
- Dans les trois cas, le vainqueur triomphe avec morgue, exultant face à sa victime morte ou vive (tab.1 *m)* ; tab.2 *s*).

La combinaison des deux intertextes se heurtait en revanche à un élément de divergence suffisamment important pour être problématique : le sort des deux victimes dans les épisodes-modèles, dont l'une trouve la mort (Agamemnon) tandis que l'autre est aveuglée mais survit (Polyphème). La stratégie employée par Euripide pour contourner cette difficulté permet de rendre compte de l'un des traits caractéristiques de la vengeance d'Hécube : le fait que, jusqu'au dernier moment, tout laisse à penser que Polymestor va mourir, et que son aveuglement advient comme une surprise totale pour le public comme pour le chœur. Il est vrai qu'il y a là un élément de dramatisation important, un « effet de surprise » qui a une valeur propre. Cependant, on peut penser qu'Euripide a été conduit à un tel stratagème par la nécessité de ne pas détourner trop tôt son public du paradigme de Clytemnestre, avec lequel la survie et l'aveuglement de la victime n'étaient pas compatibles. Comme nous l'avons vu, c'est précisément au moment de la réalisation de la vengeance, au moment de la surprise (lorsque Polymestor sort de la tente aveuglé) que le texte bascule d'un modèle intertextuel à l'autre, de l'allusion à la vengeance de Clytemnestre à l'allusion au Cyclope odysséen. Cela s'explique très naturellement étant donné le problème de la combinaison des intertextes. Euripide a mis dans son texte à la fois la mort et la survie de la victime d'Hécube : la mort, sous la forme de la mort présumée de Polymestor, puis sous la forme de la mort de ses enfants ; la survie sous la forme de son châtiment réel, l'aveuglement.

*Pourquoi « Polymestor » ?*

Si l'on accepte l'analyse que nous avons conduite jusqu'ici, alors on acceptera peut-être l'hypothèse suivante concernant le nom de « Polymestor » qu'Euripide a donné à son roi de Thrace. Rappelons que l'histoire de Polydore telle qu'elle est racontée dans *Hécube* ne trouve aucun précédent dans ce que nous connaissons de la littérature grecque

antérieure à la pièce ; tout laisse à penser que cette partie de l'intrigue a été entièrement imaginée par Euripide[161]. Le personnage de Polymestor n'apparaît nulle part dans le cycle troyen, où l'on ne trouve trace d'aucun autre « Polymestor ». Ce nom n'est donc pas un nom hérité, mais un nom inventé par Euripide.

Le nom « Polymestor » est formé de deux composants : le premier composé *Πολυ-* qui signifie « beaucoup », et le suffixe *-μήστωρ, -ορος* dérivé du verbe *μήδομαι*, « méditer un projet, préparer, avoir en tête » – d'où l'idée d'intelligence, d'habileté, de maîtrise présente dans le terme *mêstôr*, souvent traduit par « maître ». Ces deux composants sont fréquemment employés dans l'onomastique héroïque ou dans les épithètes des personnages, et leur composition forme un nom aux sonorités très « naturelles » dans l'univers épique. Cela suffirait à justifier le nom de « Polymestor », « l'homme aux multiples projets », « à la pensée profonde » – nom qui convient bien à la duplicité du personnage – mais sans lui ôter un caractère relativement arbitraire[162].

Mais le jeu d'intertextualité mis en place dans la vengeance d'Hécube jette une nouvelle lumière sur le choix d'Euripide : le nom du traître, sauvage tueur d'enfants, est composé de deux parties qui se rattachent aux deux intertextes que nous avons étudiés.

**Πολυ - μήστωρ = Πολύ** - φημος **+** Κλυται - **μήστρα**[163]

(**Poly - mêstôr = Poly** - phèmos + Clytai - **mêstra**)

S'il s'agit d'un hasard, c'est une coïncidence véritablement remarquable, au regard de notre analyse précédente, qui a voulu que dans le nom de Polymestor se croisent et se

---

[161] C'est ce que pense aussi J. Mossman (MOSSMAN 1995 p. 30 : « This point cannot be established for certain, but Polymestor's conspicuous lack of ancestry and his neatly significant name (= much-planning – higly suggestive of a tricky villain) both lead one firmly to the conclusion that Euripides invented him and the story of his custody of Polydorus. This conclusion is in tune with the alterations Euripides has made to the Homeric version of Polydorus'parentage, age and death. »). Pour le point de vue opposé, cf. STEPHANOPOULOS 1980 – critiqué avec justesse par J. Mossman (*op.cit.* note 20 p. 30).

[162] Cf. par exemple MOSSMAN 1995 p. 30 ; GREGORY 1999 p. 42 commentaire au vers 7.

[163] La forme *Klutaimêstra* est la forme la plus ancienne du nom de Clytemnestre devenu ensuite *Klutaimnêstra*. C'est ainsi la forme que l'on trouve dans l'*Orestie* d'Eschyle, cf. FRAENKEL 1950 vol. 2 (Commentary) au vers 84 : « **84. Κλυταιμήστρα**. This is the only ancient form of the name ; of that there should be no further question (…). Inscriptions on Attic vases, on 'Homeric bowls', and on marble (*IG* xiv. 930. 10) agree with the spelling in the ancient MS of Philodemus, the universal testimony of Latin, and the forms (brought out by Papageorgiu) in the Mediceus, which are almost unanimous. (…) The etymology put forward by the grammarians παρὰ τὸ κλυτὸν καὶ τὸ μήδω [they ought to say μήδομαι] (*Etym. M.* 521.17, etc.) agrees with this evidence. »

Le suffixe *-mêstôr* de « Polymêstôr » est la forme masculine correspondant au féminin *-mêstra* de « Clytaimêstra », comme l'indique Pierre Chantraine dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, (Paris : Klincksieck 1974 vol. III) à l'entrée *mêdomai* : « **μήδομαι** : aor. ἐμήσατο (…), fut. μήσομαι « méditer un projet, préparer, avoir en tête », etc. (Hom., Hés., Pi., trag. dans les chœurs, Ar. *Ois.* 689, *Th.* 676 dans des chœurs, prose tardive). (…) 3. Noms d'agent : μήστωρ, ωρος m. « conseiller, inspirateur », dit de Zeus, de chefs, etc, cf. μήστωρα φόβοιο (*Il.* 6,278) ; le mot est presque uniquement hom. ; (…). Les composés ont le génitif en -τορος attendu : par exemple, δορι-μήστωρ « maître de la lance » (E. *Andr.* 1016), (…). Dans l'onomastique, on a Μήστωρ (Hom., etc.) et d'assez nombreux composés, Ἀγαμήστωρ, Θεο-, Λεω-, Πολυ-. Féminins en -μηστρα comme Κλυταιμήστρα, cf. sous κλέος altéré secondairement en Κλυταιμνήστρα, Ὑπερμήστρα (Pi. *N.* 10,6), aussi altéré en -μνήστρα, cf. Ed. Fraenkel, *Agamemnon* v. 84. » (nous soulignons les passages les plus pertinents pour notre analyse).

combinent le nom de Polyphème et celui de Clytemnestre. On objectera que, logiquement, le nom de Polymestor devrait être un composé de celui de Polyphème et de celui d'Agamemnon, les deux personnages qui en tant que victimes tiennent la même place que lui dans les paradigmes intertextuels. Mais le choix d'Euripide est logique et peut s'expliquer. Le suffixe « *-memnôn* » est rare. Un composé comme « Polumemnôn » aurait pu paraître grotesque au public du théâtre, et le jeu du poète perdre tout intérêt en devenant trop évident. Agamemnon étant un personnage du drame, l'utilisation de son nom était beaucoup plus délicate. Euripide a donc utilisé pour former le nom de Polymestor les noms des deux protagonistes de ses intertextes *extérieurs à son drame* : Polyphème et Clytemnestre. Confinés dans la sphère de l'allusion intertextuelle, on remarquera qu'ils ne sont *jamais* nommés sur la scène, pas même Clytemnestre qui est pourtant explicitement évoquée par les personnages à la fin de la pièce[164].

Si le nom de « Polymestor » était opaque pour le public au début de la pièce, certains spectateurs étaient peut-être en mesure d'apprécier, à la fin de l'œuvre, la charge symbolique de ce nom et le « clin d'œil » qu'il contient au regard du jeu d'intertextualité dans la vengeance d'Hécube[165]. Mais Euripide n'a pas cherché à mettre ce jeu sur le nom de Polymestor en évidence outre mesure. En revanche, même en pensant qu'il n'y a là qu'un jeu du poète au moment de la composition de son œuvre, nous trouvons dans le nom de Polymestor une preuve éclatante du fait que la double intertextualité mise en place par Euripide est un effet concerté, réfléchi, travaillé consciemment, et non le résultat de simples « influences littéraires » utilisées plus ou moins consciemment dans l'écriture de la pièce. Cela renforce la légitimité de nos analyses précédentes, et nous impose d'intégrer le jeu d'intertextualité avec Eschyle et Homère dans l'interprétation du texte, en lui accordant toute l'importance qu'il mérite étant donnée l'application du poète à le mettre en lumière par ailleurs.

## *4.* INTERPRETATION DE LA VENGEANCE D'HECUBE

### *Intertextualité et interprétation*

---

[164] Clytemnestre, évoquée dans les prédictions rapportées par Polymestor, n'est désignée que par des périphrases : « ἡ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά », « sa femme à lui [en montrant Agamemnon], l'amère gardienne » (Polymestor 1277) et « Τυνδαρὶς παῖς », « la fille de Tyndare » (Hécube 1278).

[165] Pour une autre hypothèse sur le nom de « Polymestor », cf. BATTEZZATO 2010 p. 78-79. L. Battezzato interprète ce nom, qu'il pense également inventé de toutes pièces par Euripide, comme portant la suggestion d'un lien entre la famille de Priam et Polymestor, lien qui viendrait s'ajouter à la descendance thrace d'Hécube présentée dans le prologue. En effet, « Polymestor » ressemble à « Polydore » pour ce qui est du premier composant du nom, et « Mestôr » est aussi le nom d'un des fils de Priam dans l'*Iliade* (*Il.* XXIV 255-57). Cependant, nous avons expliqué le détail de la généalogie d'Hécube comme pertinent relativement à la définition du nom de Polydore, mais de peu d'importance pour le reste du drame (cf. *intra*, Introduction p. 48-49) ; en particulier, nous ne pensons pas que le crime de Polymestor soit présenté comme un crime intra-familial (rien ne le suggère *clairement* dans le texte), mais bien comme un crime contre l'hospitalité équivalent en particulier au crime de Pâris. Par conséquent, nous ne pouvons imaginer que le choix du nom de Polymestor réponde à ce raisonnement de la part d'Euripide.

Si l'on convient, après l'analyse précédente, de l'existence d'un double effet d'intertextualité dans la scène de la vengeance d'Hécube, il s'avère nécessaire d'expliquer la raison d'être et les conséquences de ce phénomène[166]. Revenons dans un premier temps, pour définir les enjeux d'une telle réflexion, sur l'approche que R. Aélion, dans son livre *Euripide, héritier d'Eschyle*[167], adopte face à la reprise de la vengeance de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* dans notre scène d'*Hécube*.

R. Aélion, dans l'introduction de la seconde partie de son enquête, propose une explication générale des reprises d'Eschyle par Euripide. Elle interprète ces « emprunts » en termes de *pattern* :

> Quand on pense à l'effort de création et de mise au point qu'un tel travail [la conception d'une intrigue de théâtre] demande, on peut s'étonner de la fécondité des trois grands Tragiques (…). On a essayé d'expliquer une production aussi vaste et régulière en suggérant qu'ils avaient recours à des thèmes et à des schémas bien définis, dont l'utilisation permettait un travail de composition plus rapide. C'est ce que les critiques allemands désignent volontiers par le terme *Motiv* et les critiques anglais par celui de *pattern*. (…)
> Nous avons constaté assez vite que beaucoup de ces schémas avaient été créés par Eschyle et qu'Euripide, plus souvent et plus volontiers que Sophocle, les avait repris, transformés, redessinés. Ils font donc partie de cet héritage eschyléen qu'Euripide a recueilli et fait fructifier selon ses propres moyens et ses propres idées. (*op. cit.* II p. 9-10).

Cette explication repose sur une constatation juste (l'existence de reprises de schémas déjà expérimentés par Eschyle chez Sophocle, et en particulier chez Euripide) ; mais elle échoue à rendre compte du déploiement travaillé de l'intertextualité que nous avons mis en évidence. R. Aélion envisage la reprise d'Eschyle non comme une allusion au texte eschyléen, mais comme la reprise d'un schéma narratif qui pourrait être détaché de l'œuvre d'Eschyle. Seul le squelette narratif, ou la structure formelle, seraient conservés, transposés, sans qu'il y ait volonté d'allusion au texte eschyléen. Selon elle, la reprise

---

[166] Signalons à l'orée de cette conclusion l'article de M.L. Amerio sur *Hec.* 823 (AMERIO 1983). Dans ce vers (où Hécube se lamente en essayant de gagner la sympathie d'Agamemnon, disant qu'« elle voit la fumée s'élever au-dessus de sa ville » « *καπνὸν* δὲ πόλεως τόνδ' *ὑπερθρῴσκονθ'* ὁρῶ »), M. L. Amerio identifie une double reprise : 1) une reprise d'*Odyssée* I 57-9 où il est dit qu'Ulysse, retenu prisonnier par Calypso, désire tant revoir ne serait-ce que « la fumée s'élevant (*καπνὸν ἀποθρῴσκοντα*) au-dessus de sa terre » qu'il voudrait mourir ; 2) une reprise de l'*Agamemnon* d'Eschyle où la fumée joue le même rôle de symbole de la destruction totale de Troie (*Ag.* 818 : « *καπνῷ* δ'ἁλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος *πόλις* » – Amerio rapproche aussi ce vers, très justement d'*Hec.* 1215). Au regard de notre analyse sur les deux intertextes mobilisés dans la scène de la vengeance d'Hécube, les remarques de M.L. Amerio sont extrêmement suggestives. Elles tendraient à faire reconnaître dans Hécube, déjà dans ce vers, une figure déjà de l'Ulysse de l'*Odyssée*, et de la Clytemnestre de l'*Agamemnon*. Cependant, étant donné le moment du texte où le vers intervient (dans le cours du troisième épisode), nous ne pensons pas qu'il y ait là une véritable allusion intertextuelle. Peut-être en revanche ce vers (assez étrange, puisqu'on s'est parfois demandé s'il était vraiment possible qu'Hécube voit la fumée de Troie plusieurs jours après le départ des Grecs et depuis le rivage assez lointain de la Chersonèse) témoigne-t-il de la force de l'association entre les trois personnages dans l'esprit d'Euripide.

[167] AELION 1983 I et II.

serait purement utilitaire, une solution de facilité dans la conception de l'intrigue. Dans le même esprit, on a pu soutenir que la langue formulaire serait un procédé facilitant la composition et la mémorisation de la poésie épique. Cela n'est pas exclu. Mais la langue formulaire de l'épopée ne peut être réduite à un simple procédé mécanique. Le style formulaire, quelle que soit la raison pratique de son existence, ou son utilité pratique pour l'aède, a aussi une fonction proprement poétique dans les poèmes épiques. Ses caractéristiques formelles, sa rigidité et sa souplesse, sont exploitées par le poète comme des atouts expressifs dans la création de son œuvre.

Il n'est pas exclu que le modèle eschyléen (tout comme le modèle homérique) ait permis à Euripide d'imaginer plus facilement le déroulement de sa scène de vengeance. Mais cela n'explique pas pourquoi Euripide choisirait de mettre en lumière ses deux « modèles » comme il le fait. Nous n'avons visiblement pas affaire, dans cette scène d'*Hécube*, à la reprise d'un simple schéma narratif ; l'allusion est bien plus précise et bien plus marquée que cela.

R. Aélion ne reconnaît pas ce dernier point. Un peu plus loin dans son livre, à la fin d'un passage consacré à une comparaison du personnage d'Hécube et du personnage de Clytemnestre[168], elle en arrive presque à se contredire, en remettant en question le rapprochement entre les deux personnages :

> Ces rapprochements ne suffisent pas, et moins encore peut-être que ceux que nous avons suggérés entre Alcmène et Clytemnestre, pour que nous puissions affirmer qu'Euripide pensait à la Clytemnestre d'Eschyle en créant son Alcmène et son Hécube. (*op. cit.* p. 303)

Au regard du texte, et des analyses précédentes de R. Aélion elle-même, ce scepticisme prudent ne tient pas. C'est bien la scène de la vengeance de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* qu'Euripide imite dans la vengeance de son Hécube, et mieux

---

[168] Malgré les doutes qu'elle exprime peu après, R. Aélion va très loin dans l'équivalence qu'elle établit entre les deux personnages. Elle sur-interprète même le parallèle, à mon sens, en le tirant du côté de la morale – d'autant plus que sa comparaison se base sur une interprétation d'*Hécube* très discutable. Elle considère la vengeance d'Hécube comme un atroce débordement sanguinaire, et par conséquent se sent autorisée à attribuer au personnage d'Euripide le caractère négatif du personnage eschyléen. Citons ici un extrait de son analyse : « Si [Hécube] continue de vivre, c'est pour sa vengeance ; rien ne compte plus pour elle que cette vengeance ; (…). Cette idée fixe entraîne sa déchéance et son avilissement : elle oublie son propre honneur et l'honneur de sa cité, elle oublie sa dignité de femme, de mère et de reine ; comme elle ne voit aucune possibilité de se venger sans l'accord d'Agamemnon, elle s'humilie devant lui, (…) prête, pour le persuader, à user des arguments les plus bas, elle n'hésite pas à flatter la sensualité d'Agamemnon, à rappeler ses étreintes amoureuses avec Cassandre. De cette déchéance, elle a conscience, mais peu lui importe ; (…). Et elle tire de [Polymestor] la plus horrible des vengeances, n'hésitant pas à frapper aussi ses deux enfants innocents. (…) Dans sa dégradation même, Hécube est un personnage d'une tragique grandeur.

C'est pour cela que nous pensons pouvoir la rapprocher de Clytemnestre. Certes, leur situation est très différente : il n'y a rien de commun, en apparence, entre la souveraine triomphante, désireuse de dominer, d'assurer son pouvoir, et la vieille reine vaincue, réduite en esclavage (…). Mais au-delà des apparences, il nous semble qu'on peut déceler des points communs : d'abord, nous avons, dans les deux tragédies, une mère prête à commettre un acte abominable pour venger son enfant, criant sa joie de l'avoir commis et proclamant bien haut que c'était un acte de justice. (…) » (AELION 1983 II p. 301-302).

encore : c'est cette scène précise de l'*Agamemnon* qu'il veut que le spectateur ait à l'esprit en regardant son *Hécube*. Les allusions intertextuelles le montrent bien, mais l'argument le plus important est que le parallèle avec Eschyle *fait sens*. Il est motivé dans l'économie dramatique, nécessaire. En effet, l'ironie de la situation repose sur le fait qu'Agamemnon est complice de l'action d'Hécube, et qu'il la déclare juste, quand cette action n'est autre qu'une préfiguration de son propre assassinat. Or on ne peut comprendre cette dimension ironique si l'on n'a pas à l'esprit le sort réservé à Agamemnon. La pièce d'Eschyle, à coup sûr, fournit une représentation exemplaire, dans son amertume, du destin du roi. La dynamique allusive présente dans le texte ne peut être niée, parce qu'elle a entre autre le mérite évident de constituer un « marqueur d'ironie » dans le contexte de l'action dramatique.

Si l'on reconnaît au modèle eschyléen la valeur d'un intertexte, l'approche de R. Aélion présente une seconde faiblesse relativement à notre scène. L'objectif qu'elle se fixe dans l'étude des reprises d'Eschyle chez Euripide ne saurait épuiser la signification du phénomène textuel qui est ici en question. Son but, en effet, est de rendre compte de la part d'originalité du texte euripidéen relativement à son modèle, de « montrer (…) ce qu'Euripide doit à Eschyle et ce qui porte la marque de sa création personnelle. (…) voir à la fois sa fidélité à Eschyle et son originalité. (…) [voir] la façon dont Euripide a su ne pas être seulement un imitateur. » (*op. cit.* p. 10). R. Aélion n'envisage les rapprochements qu'elle effectue que dans une perspective limitée, celle de l' « originalité » de l'œuvre. Une telle approche n'est pas illégitime, loin de là – surtout en considérant l'étendue du corpus de R. Aélion – mais elle a le défaut de mettre au même niveau tous les types de reprises possibles, amalgamant reprise ou influence d'un « texte-source » et allusion intertextuelle au sens plein du terme. Une telle perspective est fortement réductrice appliquée à un texte comme le nôtre. R. Aélion ne considère pas le phénomène de la reprise comme faisant partie d'une dynamique textuelle, qui ne se joue pas seulement au niveau de la création de l'intrigue, mais anticipe déjà sur la réception du texte au moment de la performance, et participe au façonnement de ses effets. Elle n'envisage pas la possibilité que les rapprochements qu'elle observe puissent être perçus par le public du théâtre, et *destinés* à être perçus. Pourtant, étant donnée la visibilité des allusions à Eschyle et à Homère, il y a tout lieu de penser que ces allusions sont partie intégrante du dispositif dramaturgique. Les paradigmes intertextuels sont mis en avant comme des données pertinentes, comme des points de référence qui doivent influer sur les impressions ressenties par le public devant l'action portée à la scène.

Enfin, en refusant de lire la reprise d'Eschyle comme une référence assumée, et appuyée, à un texte connu du public – en d'autres termes comme une véritable allusion –, R. Aélion néglige un autre aspect problématique de ce phénomène : la mise en évidence de la littérarité du texte. Une des caractéristiques d'un texte, quel qu'il soit, est la manière dont il exhibe ou masque sa littérarité, la manière dont il « modalise » son contenu et ménage sa propre réception en tant que texte. Anamorphose criante de la vengeance de Clytemnestre chez Eschyle et de l'épisode du Cyclope dans l'*Odyssée*, la

vengeance d'Hécube est révélée dans sa dimension de construction littéraire. Et ce dans le moment peut-être le plus « dramatique » de toute la pièce, au sens où l'action y est la plus riche, la plus agitée. Il est étrange de penser que précisément à cet instant le spectateur est ramené à la dimension littéraire de l'œuvre, et réflexivement à sa position de spectateur de théâtre, à sa culture littéraire de spectateur de théâtre, qui lui permet de reconnaître les modèles utilisés par le dramaturge.

En essayant d'interpréter le jeu d'intertextualité que nous avons identifié, nous devrons tenir compte en particulier des deux aspects soulignés ci-dessus :

1) la référence intertextuelle, présente de manière extensive dans le texte, est une composante dynamique dans la pragmatique du texte et de sa représentation. Cet effet est lié aux paradigmes spécifiques mis en avant par l'intertextualité (Clytemnestre, Ulysse).

2) Indépendamment de son contenu, par son existence même, l'intertextualité modifie la réception du texte. A travers elle, le texte met en évidence sa propre littérarité. Si le premier aspect nous invite à interpréter la signification précise de la stratégie textuelle mise en place par Euripide, le second pose un problème de poétique beaucoup plus général.

*Hécube à l'égal de Clytemnestre ou d'Ulysse : effets induits par l'intertextualité*

Les paradigmes de Clytemnestre et d'Ulysse ne constituent pas des « clés de lecture » de la vengeance d'Hécube. L'acte d'Hécube n'est une duplication ni de l'un ni de l'autre des épisodes évoqués. Si on a noté les ressemblances qui fondent les allusions à ces deux intertextes, et favorise leur mise en jeu dans le texte d'Euripide, il ne faut pas négliger les différences profondes entre la scène de l'*Hécube* et ses deux modèles.

La vengeance d'Hécube est l'objet d'un vif débat, lié à l'interprétation de l'œuvre tout entière, en particulier pour ce qui concerne son appréciation en termes moraux[169]. Hécube sort-elle grandie ou avilie de sa vengeance ? Quel jugement doit-on porter sur son acte ? L'intertextualité ne fournit pas de réponse claire à cette question. Au contraire, il est intéressant de constater que les deux paradigmes de son personnage mis en lumière par Euripide sont contradictoires sur ce point : la Clytemnestre d'Eschyle donnerait plutôt une image négative, en termes moraux, de la vengeance d'Hécube, puisque elle-même commet un acte contre nature et répréhensible en tuant son mari par traîtrise ; à l'inverse, la vengeance d'Ulysse contre le Cyclope est un acte héroïque où s'illustrent

[169] Pour une histoire de l'interprétation morale de la pièce depuis la Renaissance, et en particulier de la vengeance d'Hécube, cf. HEATH 1987. Les positions en présence sont aussi rappelées dans MOSSMAN 1995 note 2 p. 164 et BATTEZZATO 2010 notes 4 et 5 p. 6. L. Battezzato, dans la première partie de son introduction à l'œuvre, replace avec raison le problème dans le cadre historique de la Grèce antique ; il propose ainsi une analyse historique des formes et des valeurs de la vengeance dans le monde grec à l'époque archaïque et classique (cf. BATTEZZATO 2010, « Metafore della vendetta e giustizia delle pene » p. 13-59).

une fois de plus son ingéniosité et sa bravoure. Il serait donc vain de chercher là une réponse à ce problème[170], si tant est qu'il doive être tranché en termes catégoriques.

Pour comprendre la fonction de notre scène, il convient de revenir au cadre prévu de la réception de la pièce. Sans nous perdre inutilement dans l'appréciation des différences et des points communs entre le comportement d'Hécube, Clytemnestre, et Ulysse, supposons simplement que le public ait été en mesure de percevoir les allusions intertextuelles dans le texte d'Euripide, et demandons-nous quels effets, quelles impressions immédiates peuvent résulter de la perception intuitive de ce jeu d'intertextualité.

On peut émettre plusieurs hypothèses sur l'effet recherché par le poète, mais toutes partagent un trait commun, essentiel : le rapprochement d'Hécube avec la Clytemnestre d'Eschyle et l'Ulysse homérique a pour résultat un grandissement de l'acte et du personnage d'Hécube.

*a) Une stratégie de légitimation :*

Le point important nous semble être qu'Euripide a probablement inventé de toutes pièces la partie de l'intrigue d'*Hécube* relative à Polymestor. Mais l'esthétique de la tragédie grecque ne repose pas sur la création *ab nihilo* d'un scénario original. Dans ce cadre générique, un motif facilement compréhensible a pu pousser Euripide à évoquer Clytemnestre et Ulysse comme paradigmes de son Hécube : la nécessité de rattacher de l'inconnu à du connu.

Pourquoi ces deux personnages ? Ils sont au centre d'épisodes qui présentent des ressemblances notables avec la séquence de la vengeance d'Hécube imaginée par Euripide. Mais Euripide a certainement construit son action avec la volonté de la faire ressembler à ces deux modèles. Nous sommes donc dans un cercle vicieux. Pourquoi Clytemnestre et Ulysse, alors ? La raison en est bien simple : tous deux sont des personnages qui appartiennent à l'univers narratif dans lequel se situe la tragédie, et lui sont étroitement liés. Les deux épisodes utilisés comme intertextes par Euripide se

---

[170] Une étude historique et anthropologique sur les règles de la vengeance et les limites admises dans l'usage de la violence est source d'éléments plus concluants. J. Mossman adopte, sur cette base, une position particulièrement modérée et nuancée concernant la vengeance d'Hécube, qui me semble convaincante. Elle démontre que cette vengeance, y compris le meurtre des enfants de Polymestor, n'aurait pas forcément été perçue comme scandaleuse en soi par des Athéniens du V^e^ siècle (cf. aussi DI BATTEZZATO 2010 « Metafore della vendetta e genealogia delle pene » p. 13-59).

Pour en revenir au texte même de la pièce, il faut tout de même constater que *rien* (en dehors de la métamorphose qui lui est prédite, elle-même difficile à interpréter) n'y suggère que la vengeance d'Hécube soit condamnable. Aucune parole de condamnation à son égard n'est prononcée, aucun doute n'est émis sur la moralité de son acte. La justice de sa vengeance est examinée par Agamemnon (et approuvée) et aucune réserve n'est émise sur scène concernant les modalités de la vengeance. Le fait que Polymestor soit pitoyable et victime d'un terrible malheur, comme le reconnaissent le chœur et Agamemnon, est une simple constatation qui n'est jamais liée à l'expression d'une condamnation horrifiée envers la responsable de son malheur. Certains critiques se sont laissés entraînés par une lecture un peu anachronique de l'épisode. Mais il s'agit quand même d'une tragédie grecque, Hécube n'est pas obligée de se comporter en martyre. Et de même Polyxène n'est pas une martyre et ne doit pas être jugée en tant que telle.

rapportent aux deux chefs grecs qui ont des rôles prééminents dans l'action de la pièce : Ulysse et Agamemnon. Mieux encore, il s'agit pour l'un comme pour l'autre de la péripétie principale qui caractérise leurs *nostoi* (leurs retours)[171]. En convoquant les épisodes de la vengeance de Clytemnestre et de l'aveuglement du Cyclope, Euripide évite que le public ne perçoive son intrigue comme une invention arbitraire, incongrue. L'épisode inventé se fond dans une cohérence mythique plus générale, s'intègre « naturellement » à la fresque du cycle troyen. Et l'allusion intertextuelle augmente la cohérence interne de la pièce.

L'histoire de Polymestor garde le mérite de la nouveauté ; mais elle est protégée de l'accusation de vaine fantaisie qui pourrait menacer une fiction complètement nouvelle, en particulier dans le cadre d'une séquence mythique aussi fortement enracinée dans la tradition culturelle, et aussi cohérente, que celle de la guerre de Troie. Le rapprochement avec des épisodes constituant un donné mythique bien connu, et de plus dans leurs réalisations littéraires les plus canoniques, constitue un artifice de légitimation de la « fable de Polymestor ».

Le nouveau mythe d'Euripide est légitimé par sa correspondance avec des modèles aussi fameux. Quoiqu'inventée de toute pièce, son histoire de la vengeance d'Hécube contre Polymestor acquiert un relief extraordinaire grâce aux rapprochements avec la Clytemnestre d'Eschyle et l'Ulysse d'Euripide. Ces deux figures mythiques et littéraires sont d'une envergure plus que suffisante pour magnifier l'action d'Hécube, et empêcher que l'action de sa pièce ne puisse être reléguée au rang d'anecdote secondaire, de pièce rapportée, « apocryphe » serait-on tenté de dire.

*b) Le grandissement du personnage d'Hécube :*

Clytemnestre et Ulysse sont deux figures d'« actants » hors normes, deux personnages qui s'affirment dans une ou des actions exceptionnelles. Ulysse est un héros, qui se définit par ses exploits répétés, franchissant tous les obstacles qui se dressent sur son chemin. Clytemnestre a beau être une criminelle, Eschyle a fait de son personnage une femme exceptionnelle, d'une détermination inébranlable, pleine d'audace et de sournoiserie dans l'accomplissement de sa vengeance. Le rapprochement d'Hécube avec ces deux modèles la grandit, et renforce le sentiment d'un renversement incroyable entre l'Hécube du début et celle de la fin de la pièce. La vieille reine que l'on croyait finie, désormais esclave, privée de ses enfants, impuissante, accomplit finalement un exploit comparable à ceux de Clytemnestre et d'Ulysse.

Ce grandissement d'Hécube est lié à un autre mouvement caractéristique de la dynamique générale de la pièce. Le rapprochement intertextuel a un effet ironique

---

[171] On reconnaîtra sans peine le meurtre d'Agamemnon comme la péripétie principale du retour du chef de l'armée grecque. L'aveuglement de Polyphème peut être tenu, à plus d'un titre, comme la péripétie principale du *nostos* d'Ulysse : il est la cause de la haine de Poséidon à l'égard du héros, et de sa détermination à empêcher son retour, conformément aux malédictions de Polyphème (cf. *Od.* I 68-79 ; IX 528-36).

important dans le contexte de l'œuvre : il fait d'Hécube l'égale d'Ulysse – qui l'avait emporté face à elle dans la première partie de la pièce – et de la femme qui finira par « prendre le dessus » (cf. *Hec.* 883) sur Agamemnon.

Ainsi, la manière dont Euripide a choisi de présenter la vengeance d'Hécube participe au brouillage des positions respectives entre vainqueurs et vaincus qui s'instaure au fil de l'œuvre. Polyxène en avait donné un premier exemple. Dans le premier épisode, elle prend nettement le dessus sur Ulysse ; et elle se signale par son comportement héroïque lors du sacrifice, se gagnant le respect de toute l'armée grecque au point d'éclipser Achille lui-même. Sa mort est l'occasion d'une sorte de « réconciliation » entre Grecs et Troyennes pour lui rendre les derniers hommages. Profitant de ces nouvelles dispositions, Hécube s'allie avec Agamemnon pour punir Polymestor, et prend activement les choses en main en donnant ses propres directives au chef grec. Le temps de sa vengeance, elle redevient une « reine », rendant la justice et menant ses troupes au combat contre son ennemi.

*c) La fusion de la tragédie et de l'épopée :*

La combinaison d'un intertexte épique et d'un intertexte tragique paraît également significative dans le cadre de cette pièce. Les deux paradigmes choisis par Euripide se rattachent bien à ces deux genres poétiques, et renvoient à des monuments de la tradition culturelle. Or *Hécube* est une tragédie qui se caractérise par le souffle épique qui l'anime d'un bout à l'autre. Euripide semble avoir cherché à composer une pièce où la tragédie et l'épopée se mêlent de manière inextricable, où l'épopée envahisse la scène tragique. La tragédie subsiste, dans la forme comme dans le fond, car l'héroïsme des vaincus ne peut changer leur situation. Polyxène meurt, Hécube reste une esclave. Quant aux vainqueurs, ils ne savent pas quels nouveaux malheurs les attendent pour prix de leur victoire ! Mais à la tournure tragique prise par l'épopée correspond une tragédie vécue sur le mode épique ; dans le sacrifice de Polyxène comme dans la vengeance d'Hécube, l'épopée de Troie continue *après* la chute de la ville.

Une perception « intuitive » de l'intertextualité avec Eschyle et avec Homère dans cette scène devrait à notre sens provoquer les impressions que nous venons de décrire, ou plutôt *une* impression centrale : celle du grandissement d'Hécube. Certains marqueurs d'intertextualité sont suffisamment perceptibles, « évidents » (car mis en évidence par l'auteur), pour que l'on fasse l'hypothèse qu'une grande majorité du public athénien était en mesure de les percevoir et de répondre à la stratégie textuelle mise en place par le poète. Mais faisons l'hypothèse que l'intertextualité n'ait pas du tout été perçue par certains spectateurs. Le sens de la pièce s'en trouverait-il changé ? Pas vraiment. La vengeance d'Hécube reste une scène impressionnante, que l'on ait conscience ou non des modèles qui l'informent. Le changement drastique entre la vieille femme tremblante du prologue et la vengeresse en pleine possession de ses moyens, puis triomphante, du quatrième épisode ne serait pas moins frappant. L'intertextualité enrichit le sens du texte,

ajoute à sa signification, mais – ici – elle ne le modifie pas du tout au tout. Pourtant, si l'on ne perçoit pas le jeu d'intertextualité, le texte perd malgré tout de sa couleur, de sa saveur singulière.

*Une poétique de la complicité*

Reste le problème peut-être le plus difficile et le plus intéressant, celui de la « littérarité affichée » dans la scène de la vengeance d'Hécube par la présence d'un jeu d'intertextualité poussé jusqu'à l'allusion fine, et presque jusqu'à la parodie. Il faut s'imaginer que le spectateur, en entendant les cris déchirants de Polymestor frappé par les Troyennes, au plus fort de l'action, y reconnaissait les cris d'Agamemnon chez Eschyle. Que révèle un tel phénomène sur la poétique du texte d'Euripide, sur la singularité de sa dramaturgie ?

Le jeu d'intertextualité presque euphorique de cette scène pourrait sembler conflictuel avec l'intensité dramatique de la vengeance d'Hécube. Comment le spectateur peut-il se sentir pris dans l'accélération de l'action, s'il doit en même temps ressentir les effets d'une distanciation critique à travers les signaux complices que lui envoie le dramaturge ?

A notre sens, l'intensité dramatique de la scène n'est pas menacée par l'intertextualité. Car, comme nous l'avons vu, il s'agit d'une scène extrêmement riche et complexe, qui dépasse de loin le cadre de ces références intertextuelles, et possède une force propre. L'intertextualité ne fait que s'ajouter, en marge, en fond, à l'action en cours. La scène d'Euripide profite des références à l'un ou l'autre des deux intertextes sans se laisser réduire à une simple équivalence avec aucun d'entre eux. Au contraire, l'action d'Hécube est grandie, rendue encore plus spectaculaire parce qu'elle rejoue les scènes d'Homère et d'Eschyle.

Il n'en reste pas moins que le spectateur, dans la mesure où il perçoit le jeu d'intertextualité mis en place par Euripide, est renvoyé à sa propre position de spectateur de théâtre, à un donné culturel qu'il partage avec l'auteur *en dehors* de l'univers fictionnel de la scène. Et l'action est ramenée à son artificialité de construction littéraire. En effet, l'intertextualité joue exclusivement sur le second niveau de l'énonciation théâtrale. Dans le cadre des conventions admises, l'effort d'un dramaturge consiste généralement à inhiber la conscience de ce second niveau, en faisant paraître le discours de ses personnages le plus « naturel » possible, en le motivant le plus possible au niveau de la « première énonciation », c'est-à-dire au niveau fictionnel, celui de la communication entre les personnages. Au contraire, l'intertextualité met en évidence le second niveau énonciatif, celui de la communication entre l'auteur et le spectateur, qui est bien entendu le niveau « réel » de la création littéraire, puisque un texte de théâtre n'a pas d'autre raison d'exister que celle d'être entendue par un public dans le cadre d'une représentation.

L'intertextualité joue sur la complicité entre auteur et spectateur, et provoque un plaisir particulier dans la réception du texte de théâtre. Son aspect ludique fondamental ne doit pas être négligé. Euripide semble s'amuser beaucoup dans cette scène de la vengeance d'Hécube, et il entend certainement encourager les spectateurs à déchiffrer ses allusions, à jouir de leur situation de spectateurs de théâtre et à reconnaître la virtuosité de son texte qui sait s'adresser à eux tout en feignant de ne pas connaître leur existence.

L'intertextualité a des potentialités uniques au théâtre, et Euripide sait les utiliser. Elle rend directement sensible la coexistence des deux niveaux d'énonciation, et exploite ainsi ce qui est le propre du théâtre – et ce qu'il est le propre du théâtre de chercher (dans une certaine mesure) à faire oublier. De tels jeux sur le dispositif énonciatif du langage théâtral sont fréquents dans la comédie : rupture du quatrième mur, allusions ironiques à des *realia*, parodie des grandes et des petites œuvres littéraires mettent continuellement à contribution le plaisir des spectateurs à décrypter les paroles de la scène en fonction de la réalité qui les entoure et de l'artificialité affichée de la représentation théâtrale. Mais ce jeu est beaucoup plus rare dans la tragédie, ce qui est tout à fait compréhensible : il pourrait menacer le « sérieux » de la pièce, la gravité des événements représentés et la gravité qui définit le genre de la tragédie.

Suivant cette même idée, certains lecteurs du paragraphe précédent se seront sans doute insurgés à l'idée que la vengeance d'Hécube puisse avoir une quelconque dimension « ludique », en particulier les lecteurs qui voient dans la vengeance d'Hécube une offense à la dignité du genre humain. Nous défendrons néanmoins cette position tout en revenant à l'examen du sens de l'intertextualité dans cette scène.

Précisément parce que l'intertextualité est si affichée, parce que les rapprochements opérés par Euripide dans son texte sont si ouvertement artificiels et ludiques, la charge significative de ces rapprochements est neutralisée. L'action vengeresse menée par Hécube est paradoxalement rendue indépendante de ses modèles dans le moment même où ils sont mis en évidence. La similitude entre les épisodes favorise l'insertion de la vengeance d'Hécube dans la fresque épique, mais l'exhibition ludique de cette similitude interdit de lui donner une efficacité signifiante d'ordre mythique. Dans la logique du mythe, quand deux événements se ressemblent, ils sont liés par une causalité d'ordre supérieur, liés par un « sens » transcendant. Dans notre scène, il n'arrive rien de tel. La vengeance d'Hécube est totalement indépendante de celle de Clytemnestre ou de celle d'Ulysse contre Polyphème. Il n'y a pas de véritable « ironie tragique » dans le choix d'Agamemnon de soutenir Hécube. Il est certes ironique, du point de vue du spectateur, de constater qu'il met la main à une action qui ressemble fort à sa propre exécution, mais il ne cause pas son propre malheur en faisant ce choix. Autrement dit, les rapprochements intertextuels entre les différents événements ne jouent pas du tout au niveau de la fiction. Leur caractère artificiel, assumé par le poète, confine leur efficacité au seul niveau de l'appréhension du drame par le spectateur.

On retrouve là un phénomène plus général à l'œuvre dans la pièce : le fait de réduire toute causalité mythique, transcendante, à une simple modalité discursive qui ne rend pas compte du déroulement réel des événements, à un discours artificieux, élaboré *a posteriori*. La signification des événements est déterminée dans l'action elle-même, par les intentions de ceux qui agissent, et compréhensible dans la mesure où ils rendent leurs intentions visibles dans les modalités de leur action[172]. C'est l'action qui détermine le sens, et non l'inverse. La justice (ou l'injustice) ne détermine pas le cours des événements, elle est inscrite dans leurs actions par les actants eux-mêmes. L'exploit d'Hécube est de réussir à mener une action aussi audacieuse que celles accomplies par une Clytemnestre ou un Ulysse. Euripide indique cela au spectateur par le biais de l'intertextualité, à travers une série d'indices qui ne sont pas maîtrisés ou reconnus par les personnages et appartiennent strictement au second niveau de l'énonciation théâtrale. En revanche, la signification de la vengeance d'Hécube est tout entière dans le sens qu'elle-même donne à ses paroles et à ses actions : faire le procès de Polymestor, démontrer sa culpabilité, puis le punir en conséquence. Le jeu d'intertextualité dans cette scène peut influer sur la manière dont l'action dramatique est perçue par le spectateur ; mais elle ne permet pas de décider du *sens* de l'action des personnages. Au niveau de la fiction dramatique, la vengeance d'Hécube conserve toute sa grandeur tragique : l'intertextualité joue à un autre niveau, sans contrarier cette grandeur, et même en la renforçant.

## 5. Conclusion

Dans ce parcours sur l'intertextualité dans cette scène de l'*Hécube*, nous avons cherché à comprendre le rôle assigné à ce procédé poétique dans le cadre d'une stratégie dramaturgique plus large, destinée à être opérante dans le contexte de la représentation théâtrale. Notre interprétation est qu'Euripide souhaite par là grandir son personnage principal tout en légitimant un épisode mythique qu'il a créé de toute pièce.

Cette interprétation est cohérente avec l'interprétation plus générale de la pièce qui est la nôtre : l'*Hécube* est une pièce construite sur une structure qui ressemble à une mise en abîme du cycle troyen, depuis le sacrifice d'Iphigénie jusqu'aux dernières conséquences des *nostoi*. Il est remarquable qu'Euripide ait choisi pour écrire une telle pièce deux épisodes assez inattendus : l'épisode mineur, dans la tradition, du sacrifice de Polyxène, et un épisode probablement inventé de toutes pièces : la vengeance d'Hécube contre Polymestor. Il réussit à concentrer dans ces deux épisodes situés dans le moment très bref représenté sur la scène – par un jeu d'équivalences suggérées et de références

[172] Ces modalités permettent de comprendre la vraie signification de l'action. C'est bien en se basant sur les modalités du meurtre de Polydore et l'ensemble du comportement de Polymestor qu'Hécube prouve sa culpabilité et déconstruit la défense de son ennemi : par le fait 1) qu'il a tué Polydore uniquement après la chute de Troie (1208-13) et 2) qu'il n'a pas donné l'or aux Argiens, mais au contraire continue à cacher son existence (1217-23).

littéraires – un univers qui renvoie à un cadre temporel beaucoup plus large concernant le cycle troyen.

Pour ce qui est de la vengeance d'Hécube, non seulement il légitime son invention, mais il lui donne une charge suggestive incroyablement forte. Et pourtant, cette condensation du mythe dans la vengeance d'Hécube est privée de toute signification en termes de causalité transcendante, « désamorcée » par l'exhibition de sa teneur artificielle et littéraire. La grandeur de l'action d'Hécube, suggérée par les rapprochements intertextuels, s'affirme de manière autonome sur la scène de la tragédie. L'*Hécube* montre des sujets agissants à la seule force de leur volonté. Leur action s'inscrit dans des limites (Hécube est toujours esclave, Polyxène meurt), mais si ces limites sont acceptées l'action – et même l'action glorieuse, héroïque – reste possible.

Euripide offre au public de sa pièce une action dramatique particulièrement forte, et un texte subtil, malicieux, grâce à la complicité établie entre l'auteur et le spectateur. Il y a là un trait de poétique typiquement euripidien. L'intertextualité peut être considérée comme partie prenante de l' « intellectualité » du théâtre d'Euripide. Mais, pour reprendre les termes du titre d'un livre de J. Assaël[173], cette « intellectualité » n'est pas du tout incompatible avec la « théâtralité » du texte, ni le côté spectaculaire de l'action, au contraire.

[173] Cf. ASSAEL 1993.

## VII. CASSANDRE *MAKARIA*

Qui a appris à Cassandre qu'elle avait été choisie par Agamemnon comme esclave et concubine ? A-t-elle entendu la nouvelle à travers la paroi de la tente lorsque Talthybios annonçait à Hécube le sort dévolu à ses enfants ? Ou l'a-t-elle apprise d'Apollon, la prophétesse, tout comme les suites funestes de cette union pour le chef des Achéens ? Toujours est-il que, sans même avoir été appelée, Cassandre fait irruption sur la scène, en transe, une torche à la main, célébrant son mariage et incitant sa mère à danser avec elle et à fêter ses noces avec un roi.

La scène de Cassandre, dans le premier épisode des *Troyennes*, est une scène spectaculaire, mais aussi problématique. Son interprétation est particulièrement discutée, et engage en règle générale (tout comme c'est le cas pour la scène d'Hélène) une interprétation de l'œuvre tout entière. Il en est ainsi principalement en raison du lien qui peut être établi entre la scène de Cassandre et le prologue de la pièce, du fait de l'accent mis, dans les deux cas, sur le malheur à venir des Grecs – la scène de Cassandre fait écho sur ce point à la menace de l'orage qui doit s'abattre sur la flotte grecque à son départ de Troie, résultat du pacte conclu entre Athéna et Poséidon un moment auparavant. Cassandre, qui connaît l'avenir en tant que prophétesse d'Apollon, se distingue des autres Troyennes par un point de vue absolument paradoxal sur la catastrophe troyenne : elle oppose sa joie triomphante à leurs lamentations. Elle se réjouit notamment du malheur qui va frapper Agamemnon à son retour, et qui conduira à la ruine de sa maison, malheur dont elle se félicite d'être la cause.

La question qui se pose à tous les commentateurs de cette scène est de savoir comment évaluer le discours de Cassandre, c'est-à-dire de comprendre comment Euripide a voulu qu'il soit interprété par les spectateurs de la pièce. Le point de vue de Cassandre est-il plus juste que celui des autres Troyennes ? Ses facultés prophétiques, qui garantissent la vérité de son discours – au moins au niveau factuel – associées à la logique de son argumentation, suffisent-elles à fonder en raison son point de vue, qui paraît délirant aux autres personnages ? Son discours est-il présenté comme valide par Euripide, ou au contraire disqualifié par son orchestration de la scène ?

Si l'on considère que Cassandre est dans le vrai en envisageant le malheur des Grecs comme une compensation au malheur des Troyens, on retombe dans le cadre rassurant d'une théodicée qui serait présentée dès le prologue à travers le projet divin d'anéantissement de la flotte grecque, et confirmée dans le premier épisode – et qui

contredirait le sentiment de l'abandon de Troie et de la vanité de leurs souffrances exprimé par les captives dans le reste de la pièce[174]. En revanche, si l'on estime que l'argumentation de Cassandre est invalidée au moment même de son exposition – biaisée par un parti-pris irrationnel et arbitraire dont la fragilité transparaîtrait dans des défaillances logiques et le caractère extrême de ses conclusions – on en revient à l'idée qu'Euripide ne souhaite apporter aucune compensation à l'accumulation de souffrances qu'il représente dans *Les Troyennes*[175]. Deux points de vue absolument antithétiques sur la signification globale de l'œuvre s'affrontent ainsi autour de cette question : Euripide, dans cette scène, est-il du côté de Cassandre ? Ou du côté des Troyennes qui la regardent avec atterrement ?

Posée dans ces termes, la question ne semble pas forcément judicieuse. Elle implique un postulat de départ qui voudrait que la voix ou la pensée personnelle du dramaturge s'exprime forcément, à un moment ou à un autre, à travers celle de ses personnages. L'interprète (ou le spectateur) devrait alors s'interroger sans cesse sur ce qui revient au point de vue d'Euripide (établi comme vérité transcendante) dans les discours *apparemment* ancrés dans le point de vue de ses personnages. La question à laquelle on soumet le texte est alors : Euripide peut-il être d'accord avec ça ? Ou se moque-t-il d'un tel discours ? Et c'est à partir de là que l'on *déduit* la manière dont le texte doit être reçu et compris. On fonde donc l'interprétation sur un préjugé relatif à ce que l'auteur doit ou non penser, préjugé extérieur au texte qui devient le critère essentiel de la lecture, et lui donne une apparence d'objectivité.

Mais le texte de théâtre ne fonctionne pas ainsi à la représentation. Les discours des personnages entrent en tension les uns avec les autres, et avec la situation fictionnelle ; le seul point de vue extérieur qu'il importe d'envisager est celui du spectateur, et son appréciation des paroles et des actes représentés n'est pas un donné pour l'interprétation, il en est le résultat. Dans l'idéal, on peut effectivement supposer que l'intention du dramaturge correspond à l'interprétation ou au « ressenti » de son public au moment de la réception de son œuvre dans le théâtre. Mais c'est bien du texte et de lui seul que l'on

---

[174] C'est l'idée globalement partagée par les commentateurs qui reconnaissent dans la pièce une « tragédie des Grecs » : cf. par exemple KITTO 1939 p. 210-211 (« The Greeks are the collective tragic hero or tragic agent, the Trojans the collective victim » *op.cit.* p. 211) ; CONACHER 1967 p. 136 ; LUSCHNIG 1971 p. 9-10 ; LEE 1976 (« Introduction » p. xvi sqq. : « With an understanding of the prologue we are in a better position to appreciate that the scenes of the play (…) are further examples of the Greeks'*ὕβρις*. In these scenes their guilt is confirmed, and they are led in successive steps to what becomes, as the play progresses, an even more certain destruction. »).

Pour un point de vue opposé sur la signification de l'orage, et une interprétation très fine du prologue des *Troyennes*, cf. MERIDOR 1984. L'auteur écrit ainsi : « the reasons given in the prologue for sending the storm on the Greeks exclude a direct causal connection with the woes of the Trojan women : Athena insists on her own personal grievance (69-73) and Poseidon in his final *gnome* insists that it is the conquerors'devastation of the holy places that bring disaster on them (96f.). So, too, Cassandra keeps total silent about Ajax's aggression against her ; the Greeks' offence against the goddess, it seems, is the only relevant issue. » (*op.cit.* p. 209-210).

[175] Cf. RUTHERFORD 2001 p. 102 : « Euripides seems to have included the Cassandra scene in part to show how futile such calculations of future compensation must be when the present suffering is real and undeniable and immediate ».

peut partir pour reconstruire l'intention du poète, et non de préjugés sur ce qu'il devrait avoir envie de dire ou de faire ressentir.

Pour aborder cette scène difficile, nous nous concentrerons ici en particulier sur une donnée concrète du texte d'Euripide qui nous semble incontournable : la manière dont sa scène de Cassandre retravaille la scène de Cassandre de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Le rapprochement entre les deux scènes a déjà été effectué, mais souvent de manière superficielle, sans être utilisé autrement que de manière très marginale dans l'interprétation de l'épisode des *Troyennes*[176]. Pourtant les ressemblances entre les deux scènes n'ont rien de fortuit, pas plus que leurs différences. Le texte des *Troyennes* suppose le texte d'Eschyle ; il en convoque le souvenir de manière suffisamment claire pour que l'on puisse penser qu'une analyse comparative des deux scènes fournit des éléments importants pour l'interprétation, à côté et en sus de l'interprétation littérale de la scène d'Euripide considérée dans son autonomie.

La question est en effet toujours la même : un spectateur athénien aurait-il été capable de reconnaître la parenté entre les deux scènes dans le cours de la représentation ? De voir dans la Cassandre d'Euripide une reprise déformée de celle d'Eschyle ? Nous tendrions à penser que oui : c'est-à-dire que le souvenir de la Cassandre d'Eschyle pouvait effectivement influer sur la réception de la scène par le spectateur, et qu'Euripide a souhaité qu'il en soit ainsi. Mais même en l'excluant, il reste que le texte d'Euripide prouve suffisamment qu'il a retravaillé le matériau eschyléen ; il y a là une donnée de son travail poétique que l'on ne peut se permettre de négliger. Nous chercherons donc à comprendre la scène de Cassandre à la lumière de cette comparaison entre Euripide et Eschyle, à mesurer la probabilité pour que la référence à Eschyle soit perceptible pour le spectateur, et à déterminer l'effet produit par cette dimension intertextuelle dans la scène d'Euripide.

## 1. PRESENTATION DE LA SCENE : INSISTANCE SUR SON UNITE

Le passage qui a le plus retenu l'attention des critiques dans la scène de Cassandre, à tort ou à raison, est la grande tirade dans laquelle elle développe un éloge paradoxal du sort des Troyens, célébrant le bonheur de Troie par opposition au malheur des Grecs (v. 365-405). On isole souvent ce passage du reste de la scène : il s'agirait là d'un morceau de bravoure sophistique typiquement euripidien, inséré (plus ou moins heureusement, les avis diffèrent[177]) dans le cours d'une représentation plus attendue de la

[176] Cf. RUTHERFORD 2001 ; GOFF 2009 p. 50.

[177] MASON 1959 écrit ainsi : « [Kassandra], abruptly and artificially as it seems to us, embarks upon a dry comparison of the fortunes of vanquished and victors designed to demonstrate the contrast between the glorious sufferings of the Trojans in defence of home and the squalid disadvantages of death on service abroad and internal discord at home which beset the Greeks. » (p. 90) et plus loin : « To a modern reader, even when he knows something of the Athenian passion for litigation and rhetoric and of the special influences at work in Euripides'day, this kind of thing [i.e. « the sophistic section of Kassandra's argument »] seems to mark a flaw in Euripides' artistic understanding » (p. 92).

prophétesse en transe occupée à dévoiler l'avenir des uns et des autres. Cette tirade correspond effectivement à une étape de la scène clairement délimitée par Euripide, puisque Cassandre thématise elle-même, au début de sa démonstration centrale[178], une séparation dans son discours relativement à ce qui précède : repoussant des visions qu'elle se refuse à chanter (v. 361-4), elle déclare qu'elle va plutôt « se tenir en dehors des transports bachiques le temps nécessaire » pour « démontrer que Troie est plus heureuse » que les Achéens (v. 365-7). Le discours qu'elle développe ensuite a des traits spécifiques par rapport au reste de la scène. Force est de constater en particulier que Cassandre, dans toute cette tirade, ne parle pas de l'avenir, mais uniquement du passé, et d'événements connus de tous. Par conséquent, elle ne semble pas ici faire appel à ses dons de divination et cela pose de manière particulièrement aigüe la question de savoir quelle autorité ou quelle forme de clairvoyance peut revendiquer sa démonstration paradoxale. Pourtant, il est malvenu d'opposer cette partie de la scène à ce qui l'entoure en voulant y voir une parenthèse de « raison raisonnante » qui trancherait sur la narration exaltée de ses visions, avant et après.

Toute cette scène présente en réalité une très forte unité qui dépend de la posture provocatrice adoptée par Cassandre, toujours la même du début à la fin. Loin d'être affligée comme les autres Troyennes, la Cassandre d'Euripide se présente comme « bienheureuse » ; et elle célèbre son bonheur et celui de Troie en opposition à ses compagnes d'infortune, une opposition soulignée de la part de l'une comme des autres au fil de la scène. « Cassandre *makaria* », c'est ainsi que l'on pourrait intituler cet épisode pour en faire ressortir toute la provocation, ou « Cassandre *makarizousa* ». Le terme revient à plusieurs reprises comme un fil conducteur, et nous noterons ses apparitions tout en décrivant la marche globale de la scène.

*Le chant d'hyménée : une provocation ouverte*

Cassandre sort de la tente en brandissant une torche enflammée qu'elle agite tout en entonnant un chant joyeux d'hyménée pour célébrer son mariage avec Agamemnon. Cette attitude est d'autant plus choquante que dans un premier temps nul ne connaît la véritable raison de la joie qu'elle démontre à la perspective de ce mariage : elle ne révèlera qu'ensuite, pour justifier sa conduite, sa certitude d'entraîner Agamemnon à sa perte.

Il a déjà été question deux fois, dans le prologue et dans le premier épisode, du choix de Cassandre comme *geras exaireton* (prix de choix) par Agamemnon. Les deux fois, l'accent était mis sur l'impiété de l'union projetée par le chef grec, et le malheur particulier que cette union représentait pour Cassandre, la prophétesse d'Apollon vouée à la virginité (l'insistance porte sur son statut de « *parthenos* », de « vierge » consacrée,

[178] La démonstration de Cassandre sur le « bonheur plus grand » de Troie est bien au centre de la scène : on compte avant qu'elle ne commence 57 vers depuis l'entrée en scène de Cassandre, et 56 depuis la fin de cette tirade jusqu'à sa sortie de scène.

dans les paroles de Poséidon aux vers 41-44 et dans l'échange entre Talthybios et Hécube aux vers 253-259). On ne comprend donc absolument pas cet enthousiasme aberrant de Cassandre pour le mariage avec son ennemi, et la manière dont elle y associe Apollon en lui demandant de mener lui-même le chœur de l'hyménée (v. 329-330).

Pourtant il n'y a pas là une simple contradiction due à l'égarement de la « ménade d'Apollon ». Cette interprétation du comportement de Cassandre est celle d'Hécube, qui tente d'excuser le désordre de sa conduite en invoquant la folie de sa fille (v. 345-352). Le chant de Cassandre est en réalité plein d'une ironie qu'elle pousse jusqu'à la provocation ouverte : avant de révéler les véritables raisons de sa joie, elle va jusqu'à suggérer dans son chant que la raison de son bonheur tient au statut royal de l'époux qui lui est promis.

Le haut rang du prétendant constitue un motif de réjouissance compréhensible pour une fiancée dans le cadre d'un mariage « normal ». Mais ici, étant données les circonstances, le chant de Cassandre semble faire écho aux propos vulgaires par lesquels Talthybios répondait au désespoir d'Hécube, révoltée devant le sort de sa fille : « N'est-ce pas une grande chose pour elle que d'obtenir la couche d'un roi ? » lui disait-il avec un cruel soupçon de raillerie (v. 259). Or, dans son chant, Cassandre fait comme si son union avec Agamemnon était un véritable mariage, et insiste sur le statut royal de son promis comme si c'était là la raison bien naturelle de son bonheur (cf. « *basilikois lektrois* » v. 312, « *gamois emois* » v. 319, et les vers 338-340 qui avec la même ironie désignent Agamemnon comme « l'époux bien choisi pour la couche nuptiale » de Cassandre, « *emôn gamôn ton pepromenon eunai posin emethen* » : le rang d'Agamemnon est ce qui en fait un époux « très convenable » pour elle, un roi pour la fille d'un roi).

Cassandre répète encore ce provocant motif de réjouissance au début de sa réponse à Hécube au vers 354, avant d'expliquer la victoire décisive contre son époux qu'elle compte en réalité remporter par son « mariage » avec lui :

| | |
|---|---|
| Μῆτερ, πύκαζε κρᾶτ᾽ ἐμὸν νικηφόρον,<br>καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις· | 353 |
| Mère, couronne mon front victorieux,<br>et réjouis-toi de mes noces royales : | 353 |

A ce moment-là, son propos est encore ambigu, bien que la véritable raison de sa joie commence à se dessiner à travers l'évocation de sa « victoire ». Ces deux vers sont à la charnière de l'énigme du comportement provocant de Cassandre dans son chant d'hyménée et de l'explication qu'elle en fournit dans un deuxième temps, en passant aux trimètres iambiques : elle causera la ruine du destructeur de Troie. Il y a donc bien un double sens dans la provocation de Cassandre à revendiquer sa glorieuse accession au lit d'un roi ; c'est précisément pour son statut qu'elle se réjouit de cet époux qui lui échoit,

et dont elle causera la perte. Le rang exceptionnel d'Agamemnon est un élément déterminant de sa « victoire » contre les Grecs puisque en lui c'est le chef suprême des ennemis des Troyens qui sera détruit : « Agamemnon, l'illustre roi des Achéens » comme elle se plaît à le rappeler (v. 358).

Le chant d'hyménée de Cassandre, la célébration provocante qu'elle fait de son bonheur, ne doit donc pas être opposé à ce qui suit comme une parole non-maîtrisée et irrationnelle. Il est plein d'une ironie calculée et répond à une volonté de provocation que l'on retrouvera dans toute la suite de la scène, et selon laquelle Cassandre oppose radicalement son comportement à celui des autres Troyennes[179]. Cassandre souhaite détourner sa mère des larmes, et toute son attitude répond en particulier – comme le révèlent ses adresses à Hécube – à la volonté de la consoler : mais pour ce faire, elle adopte une attitude polémique et provocatrice qui ne cessera de s'affirmer au fil de la scène, d'abord face à Hécube puis face à Talthybios.

Dès son entrée en scène, elle accuse la différence entre le comportement d'Hécube et le sien (« *epei su…katastenous' echeis, egô epi gamois emois anaphlegô puros phôs* », « puisque toi tu te tiens gémissante, moi-même je fais brûler bien haut la lumière du feu pour mon mariage » v. 315-320), semblant sous-entendre que sa mère manque à ses devoirs en la laissant seule célébrer son mariage. Elle incite ensuite Hécube à rejoindre sa danse et le chœur à pousser des chants joyeux. Dans sa réponse, Hécube affirme au contraire la nécessité de maintenir la posture de l'affliction face aux réjouissances de Cassandre, intimant aux Troyennes l'ordre de « répondre aux chants nuptiaux de Cassandre par des larmes » (v. 351-2). Mais Cassandre lui répond de nouveau de se réjouir au contraire (« *chaire* » v. 354), et de ne pas la retenir mais plutôt de l'envoyer à toute force vers les Grecs (ce qui s'oppose à l'exhortation du chœur de retenir son élan vers le camp grec et à l'intervention précédente d'Hécube cf. v. 341-2). Cassandre

---

[179] Nous nous opposons sur ce point à l'interprétation de V. di Benedetto (DI BENEDETTO 1971 p.56-57), et nous accordons en revanche avec D.J. Conacher (Cf. CONACHER 1967 p. 141, et pour une position similaire cf. GOFF 2009 p. 52 ; S.A. Barlow rejoint en revanche la position de Di Benedetto : cf. BARLOW 1986A p. 174).

V. Di Benedetto refuse de manière tout à fait arbitraire, et contraire à ce qu'implique la suite du texte, l'idée que Cassandre célèbre ironiquement son mariage avec Agamemnon quand elle entre en scène. Cela conforte sa reconnaissance dans cette scène d'un modèle de personnage qu'il caractérise comme subissant des états successifs profondément distincts, passant d'un « moment émotif-passionnel » à un « moment rationnel » (comme Alceste, Médée ou Phèdre). Mais son interprétation, sa manière d'opposer radicalement les différentes prises de parole de Cassandre, se base ici seulement sur la différence entre monodie et trimètres, et le fait que la monodie ait la forme d'un chant rituel (cf. DI BENEDETTO 1971 p. 56-7 en part. note 25). Cette idée que la dimension rituelle du chant lui confère forcément une valeur performative et exclue l'ironie nous paraît totalement erronée. Il s'agit bien ici d'une parodie de chant d'hyménée.

V. Di Benedetto soutient quant à lui que Cassandre célèbre « vraiment » son « mariage » dans un premier temps, sans aucune forme d'ironie – qu'il n'y a aucun double sens dans le chant d'hyménée –, et que dans un second temps elle sortirait brusquement de son état de « délire » et reprendrait *la même idée* (il reconnaît qu'elle semble bien reprendre la même idée) mais avec une intention différente. C'est prêter au personnage une incohérence à laquelle le texte d'Euripide résiste, en méconnaissant la continuité entre la monodie et la réplique en trimètres – continuité soulignée par l'introduction de la réplique de Cassandre que nous avons commentée précédemment (cf. v. 353-354).

continuera ensuite d'exhorter Hécube à ne pas pleurer (cf. v. 403-4 : « *ou chrê, mêter, oiktirein se gên ou tama lektra* », « il ne faut pas, mère, que tu gémisses sur la patrie ou sur mon hymen » ; et à la fin, dans ses adieux à Hécube au v. 457 : « *chaire moi, mêter, dakrusêis mêden* », littéralement : « Adieu, sois-moi heureuse, mère, ne pleure pas du tout »)[180].

Le chant d'hyménée de Cassandre correspond donc simplement à la première manifestation de la posture qui caractérise son point de vue dans les *Troyennes*, faisant d'elle une Cassandre « *makaria* » (« bienheureuse »). Ce terme qui résume à lui seul la tonalité de la scène est répété avec une insistance provocante dans le chant d'hyménée où il apparaît quatre fois : deux fois dans la strophe, et deux fois dans l'antistrophe. D'abord dans le *makarismos* (la formule de bénédiction rituelle) de la première strophe du chant d'hyménée[181] :

**μακάριος** ὁ γαμέτας · 311
**μακαρία** δ᾽ ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ᾽ Ἄργος ἁ γαμουμένα.

**Bienheureux** le marié ! 311
**Bienheureuse**, moi aussi, l'épousée promise
à la couche du roi d'Argos !

On le retrouve aux vers 327 et 336 de l'antistrophe où Cassandre invite les autres Troyennes (Hécube puis les captives du chœur) à la rejoindre pour former avec elle un chœur de célébration :

---

[180] R. Aélion souligne avec raison que Cassandre n'est pas folle dans les *Troyennes*, ni aveugle à la souffrance des autres personnages et à la réalité de la catastrophe troyenne : « de même que la Cassandre eschyléenne comprenait le sens de ses visions et gardait la conscience de la réalité qui l'entourait, la Cassandre d'Euripide, dans l'exaltation de son chant, comprend ce qu'elle dit et n'a pas perdu la notion du réel : elle n'a pas oublié « (son) père mort et (sa) chère patrie », elle sait pourquoi sa mère est « toute en larmes et en gémissements » [*Tro.* 315-317], elle est sensible à la douloureuse réalité du présent. Mais sa joie aussi est réelle, parce qu'elle sait quelles conséquences funestes auront, pour Agamemnon et pour la maison d'Atrée, ces noces royales qu'elle veut célébrer. » (AELION 1983 II 229-230). Je suis plus réservée en revanche sur son interprétation du délire de Cassandre dans les *Troyennes* comme un « délire psychologique », par opposition au « délire prophétique » de la Cassandre d'Eschyle (cf. *op. cit.* p. 230 et 232). R. Aélion suppose que jamais Cassandre n'est directement inspirée sur la scène, dans *Les Troyennes*, mais qu'elle rapporte simplement ce qu'Apollon lui a déjà communiqué (*op. cit.* p. 229). Elle a raison de souligner que Cassandre n'est jamais « folle », égarée au point de ne pas maîtriser son discours – elle le maîtrise au contraire parfaitement. Cependant, Cassandre se présente bien aussi comme « *entheos* », il ne faut pas l'oublier.

[181] Sur l'ambigüité intrinsèque du *makarismos* dans la pensée grecque, puisqu'il est aussi utilisé pour bénir des personnes mortes ou menacées par la mort, cf. PAPADOPOULOU 2000 p. 521-523. Le terme « *makares* » en donne une bonne idée, puisqu'il peut en effet renvoyer aux dieux, les « bienheureux », par opposition aux mortels ; mais les « bienheureux » peuvent aussi être les morts, qui séjournent dans les îles des Bienheureux (déjà chez Hésiode, *Travaux* 141) : cf. P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique* s.v. μάκαρ).

πάλλε πόδ<α σὸν> 325
αἰθέριον · ἄναγε χορόν · εὐἄν, εὐοῖ·
ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ
**μακαριωτάταις**
τύχαις· ὁ χορὸς ὅσιος.
(...)
βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ, 335
**μακαρίαις** ἀοιδαῖς
ἰα<κ>χαῖς τε νύμφαν.

**325** *πόδα σὸν* Theiler : *πόδ'* VPQ$_1$ : cf. 308 (*ἄνεχε πάρεχε*) || **335** *βοάσαθ'* Burges : *-σατε τὸν* V : *βοάσατ'* (*βάσ-* P) *εὖ τὸν* PQ$_1$ : cf. 319 (*ἐγὼ δ'ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς*) : *βοᾶτε τὸν* Parmentier (Paley)

Lève haut le pied, 325
emmène, emmène le chœur bondissant :
Evan, Evohé !
Comme du temps de mon père
aux occasions **les plus heureuses** : le chœur est saint.
(...)
Criez l'« Hyménée, ô », 335
par des chants et des cris **de bonheur**
acclamez la jeune épouse !

*La démonstration centrale de Cassandre*

Hécube s'empresse d'enlever sa torche à Cassandre, et interprète aussitôt son attitude comme le résultat de sa folie de ménade (v. 348-350). Mais Cassandre ne s'en tient pas là. Passant à un discours plus posé, elle répond à sa mère (en trimètres iambiques) pour lui démontrer la justesse de son comportement. Le discours argumentatif de Cassandre ne commence donc pas en 365 avec la démonstration du bonheur des Troyens. Elle commence à argumenter dès le début de sa réponse à Hécube, pour lui prouver que c'est elle qui adopte le comportement le plus raisonnable en lui révélant les conséquences terriblement réjouissantes de son union avec Agamemnon. Les visions de Cassandre sont les arguments qui fondent en raison son attitude réjouie, comme le montre l'emploi répété de la particule « *gar* » aux vers 356 et 359[182].

[182] Là encore, V. di Benedetto nous semble mal rendre compte du texte en niant cette dimension argumentative : « nel discorso in trimetri giambici dei vv. 353-405 il primo segmento (vv. 353-64) non ha un carattere propriamente argomentativo, ma contiene invece, in un contesto piuttosto mosso, le rivelazioni della morte di Agamennone e di quella di Clitemestra : queste rivelazioni Cassandra le fa nella sua qualità di profetessa » (DI BENEDETTO 1998 p. 50). Une telle vision calque sur le texte un schéma qui opposerait d'un côté « l'exaltation narrative de la prophétesse » et de l'autre « l'exaltation argumentative de la raisonneuse », comme si Cassandre était coupée en deux : la prophétesse ne peut pas argumenter avec ses prophéties, et la raisonneuse peut certes être exaltée, mais pas porteuse d'un discours de vérité inspiré par le dieu. Mais la Cassandre d'Euripide n'est pas ce personnage double. Son propos est fondamentalement le même d'un bout à l'autre de la scène.

On remarquera ainsi que V. di Benedetto a beau jeu de noter l'articulation du discours de Cassandre au v. 366-7 (où elle déclare qu'elle va se tenir « en dehors des délires bachiques ») pour y voir une rupture

La démonstration du « bonheur » des Troyens intervient dans un deuxième temps sous l'apparence d'un changement de sujet, quand Cassandre refuse (dans une prétérition) de développer ses visions de l'avenir funeste de la maison d'Atrée. Mais Cassandre, en réalité, ne change pas de sujet ; elle passe d'un argument à un autre pour servir la même démonstration et en obtenir les mêmes effets. Il s'agit de montrer à Hécube et aux Troyennes le triomphe de Troie sur les Achéens, et de convaincre Hécube d'arrêter de pleurer. Il n'y a donc pas de rupture, simplement deux moments de l'argumentation : la démonstration de Cassandre en 365-405 est à la fois une alternative et une prolongation au « chant » du malheur à venir de la maison d'Agamemnon. L'objet du discours reste le même : célébrer le bonheur des Troyens par opposition au malheur des Grecs. L'intention démonstrative reste la même : au lieu de se fonder sur le malheur à venir des Grecs, Cassandre choisit ici de s'appuyer plutôt sur leur malheur passé pour montrer le « plus grand bonheur » des Troyens.

L'unité fondamentale du discours, de l'hyménée à cette démonstration, est soulignée dans le texte par la réapparition de l'adjectif « *makarios* » au vers 365 qui introduit la démonstration paradoxale de Cassandre :

πόλιν δὲ δείξω τήνδε **μακαριωτέραν** 365
ἢ τοὺς Ἀχαιούς · ἔνθεος μέν, ἀλλ᾽ ὅμως
τοσόνδε γ᾽ ἕξω στήσομαι βακχευμάτων·

Je montrerai < plutôt > que notre ville est **plus heureuse** 365
que les Achéens. Je reste inspirée par le dieu, mais cependant
je me tiendrai le temps nécessaire en dehors des transports bachiques.

Une première remarque : la démonstration de Cassandre présente de prime abord un aspect paradoxal qui correspond bien au caractère provocateur de tous ses discours dans la scène. Elle souhaite démontrer que les Troyens – c'est-à-dire les vaincus de la guerre, ont eu un sort plus heureux que les Achéens – c'est-à-dire les vainqueurs. Mais il serait faux de décrire cette démonstration comme un éloge paradoxal de la défaite[183].

---

avec ce qui précède. Mais rien ne dit que, dès le début de sa tirade en trimètres iambiques, Cassandre n'est pas déjà « en dehors du délire bachique » : les transports du chant d'hyménée sont terminés dès ce moment. Elle affirme simplement ici qu'elle va continuer à bien se tenir, à garder une attitude calme, jusqu'à la fin de son discours (« *tosonde* »). Il n'est pas nécessaire de lire dans cette décision une dimension performative qui la rendrait effective seulement du moment où Cassandre la prononce. D'ailleurs, Cassandre précise bien dans ces mêmes vers qu'elle reste « *entheos* ». Cassandre n'est pas moins possédée par le dieu, dit-elle, lorsqu'elle entame sa démonstration qu'auparavant quand elle racontait ses visions.

Cela va clairement à l'encontre de la lecture de V. di Benedetto, et du « schéma formel » qu'il reconnaît dans la scène de Cassandre (DI BENEDETTO 1998 p. 51). Il n'y a pas un moment narratif où Cassandre en délire exposerait ses visions (en 353-64 puis de nouveau en 424-61) et un moment argumentatif où en dehors de la transe elle formulerait sa démonstration centrale. On trouve aussi dans cette dernière une composante narrative, qui a valeur d'argument.

[183] Cf. par exemple : RUTHERFORD 2001 p. 97 (« the case which Cassandra is arguing is paradoxical, unbelievable, unacceptable to any of those present : neither the victorious Greeks nor the vanquished

Cassandre ne pousse pas l'art du paradoxe jusqu'à arguer de la supériorité de la défaite sur la victoire de manière générale. On rend mal compte de son discours et on en caricature la prétendue vacuité sophistique en le présentant ainsi. Jamais dans toute la démonstration de Cassandre il n'est question de la défaite de Troie, justement. On peut dire que l'éluder comme elle le fait ne va pas sans poser quelque problème, mais il n'en reste pas moins que sa démonstration ne s'intéresse pas à la question de la victoire ou de la défaite. Ou plutôt, c'est précisément en évitant ce point précis, en se limitant à décrire le déroulement de la guerre avant sa résolution, ou dans ses conséquences indépendantes de cette résolution (la gloire d'Hector et de Pâris), que Cassandre peut mener à bien sa démonstration. Son discours ne vise donc pas à célébrer le bonheur des Troyens malgré leur défaite, dans la défaite, mais bien *contre* la défaite – contre l'idée évidente que les Troyens sont en tant que vaincus plus malheureux que leurs ennemis.

Cassandre, dans ce discours, ne célèbre pas la défaite, ce qui serait absurde. Elle fait quelque chose de bien plus fort : elle *contredit* la défaite, et donne une forme de victoire aux Troyens. Le comparatif de supériorité qui ouvre son discours est essentiel à ce titre : elle va montrer que Troie est « *makarioteran* », qu'elle est « *plus* heureuse que les Achéens », que les Troyens l'*emportent sur* les Achéens en matière de bonheur. Et pour de multiples raisons : parce qu'ils ont combattu pour leur ville, sur leur terre, près de leurs enfants, et qu'eux seuls tirent gloire d'une expédition qui n'a été qu'une honte et un long désastre pour les Grecs et pour leur patrie – et cela indépendamment de leur triomphe final. Cassandre dans cette démonstration ne cherche donc pas à prouver que les Troyens sont heureux en tant que vaincus. Elle leur accorde, indépendamment de la défaite – qui est complètement laissée de côté – la palme du bonheur le plus grand entre les deux camps. Elle reste ainsi dans son rôle de « *nikêphoros* », le rôle de « porteuse de victoire » qu'elle a revendiqué depuis le début de sa tirade et qu'elle proclamera encore à sa sortie de scène (au v. 460)[184].

La démonstration de Cassandre s'appuie sur une suite de constatations qui vont dans le sens de sa thèse provocatrice. Sa force tient à la comparaison rigoureuse qui est établie entre Grecs et Troyens : c'est à la lumière du malheur des Grecs qu'apparaît le bonheur (*relatif*) de Troie. L'attention se porte d'abord sur les Achéens (v. 368-385), puis sur les Troyens (v. 386-99), selon un examen systématique allié à une étroite mise en correspondance des deux parties. A l'intérieur de chacune, les points considérés s'enchaînent de manière logique dans une volonté de rendre compte exhaustivement de

---

Trojans are going to agree that the Trojans are happier or better off than the Greeks. ») ; GOFF 2009 p. 53-54 (« The significances of victory and defeat are inverted », « [Cassandra's] bold inversion of victory and defeat »).

[184] Dans sa note sur ce vers, V. di Benedetto parle d' « une sorte de composition en anneau » (DI BENEDETTO 1998 p. 163). L'évocation de ce procédé ne paraît pas pertinente ici, parce qu'elle fausse la vision globale de la scène. Il ne s'agit pas là d'un simple procédé de style, d'un artifice littéraire qui servirait à encadrer formellement (par la réapparition d'un élément de détail) un épisode ayant son unité générale au-delà des étapes bien différentes qui en marqueraient le cours. Le retour du terme vaut de manière absolument littérale comme le témoignage de la *constance* de la posture de Cassandre tout au long de la scène.

tous les aspects de la guerre. Le tableau suivant donne une vision d'ensemble de la marche de la démonstration de Cassandre, avec un relevé des échos lexicaux entre les deux parties :

| **Eléments comparés** | **1) Achéens** | **2) Troyens** |
|---|---|---|
| **(1) la cause défendue** | mauvaise (368-76)<br>*ethnêiskon 375*<br>*patridos 376* | bonne (386-7)<br>*patras 387*<br>*ethnêiskon 387* |
| **(2) le sort des guerriers** | mauvais (376-9)<br>*hous d'Arês heloi 377*<br>*ou paidas…ou damartos en cheroin 377*<br>*sunestalêsan 378*<br>*en xenêi de gêi 378* | bon (387-90)<br>*hous d'heloi doru 387*<br>*en gêi patrôai 389*<br>*chersin (hôn echrên hupo) 390*<br>*peristalentes 390* |
| **(3) le sort de leurs familles** | mauvais (379-82)<br>*oikoi 379* | bon (391-3)<br>*sun damarti kai teknois 392*<br>*ôikoun 393* |
| **(4) la gloire retirée du combat** | mauvaise (honte) (383) | bonne (vraie gloire) (394-9) |

Premier point, les Achéens se sont battus et sont morts pour une cause ridicule et vaine – reprendre une seule femme, Hélène – et non pour protéger leur patrie et leurs familles (v. 368-76). Agamemnon, qualifié ironiquement de « *sophos* » (lui, la dupe souveraine qui a sacrifié sa fille pour une femme adultère) est l'emblème de la folie de l'expédition grecque, de la disproportion entre le but recherché et le prix payé pour l'obtenir. A l'inverse, les Troyens se sont battus pour défendre leur terre natale (v. 386-7). Deuxième point, les Achéens qui ont péri sont enterrés en terre étrangère et n'ont pas reçu les rites funéraires des mains de leurs proches (v. 376-9), contrairement aux Troyens (v. 388-90). Troisième point, les Achéens ont abandonné leurs familles, leurs femmes et leurs parents ; ils ont volé, pour les jeter dans une guerre lointaine, leurs époux aux femmes et leurs enfants aux pères, installant la désolation dans leurs maisons (v. 379-82) ou même la honte (prétérition quant aux adultères v. 384-5). Les Troyens qui rentraient du combat, eux, retrouvaient femmes et enfants dans leurs foyers (v. 391-3). Quatrième point, les Grecs ne retirent donc aucune gloire de leur expédition (v. 383), alors que les Troyens, par exemple Hector et Pâris, se sont acquis une gloire certaine grâce à la venue des Grecs (v. 394-9).

La maxime qui conclut la démonstration de Cassandre formule en termes généraux le principe qui lui permet de revendiquer toute la gloire de la guerre pour les Troyens et de la refuser aux Grecs (v. 400-2) :

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ· 400
εἰ δ᾽ ἐς τόδ᾽ ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές.

Tout homme raisonnable, c'est la première chose, doit éviter la guerre. 400
Mais si l'on en vient là, mourir pour la cité
est une couronne qui n'a rien de honteux, mourir ignoblement est
infamant.

Le terme crucial, dans ce dernier passage, est le datif *polei* qui semble indissociablement lié à l'adverbe *kalôs* : la belle mort ne réside pas seulement dans l'héroïsme guerrier, mais surtout dans la cause défendue en combattant : mourir de manière « non noble », dans la maxime de Cassandre, ne consiste pas à mourir de manière lâche mais à mourir en ne combattant pas pour le bien de la *polis*. C'est cette légère distorsion de la morale héroïque (qui introduit une idéologie civique anachronique dans l'univers de l'*Iliade*) qui lui permet de jeter l'opprobre sur l'ensemble des Achéens et d'assurer aux Troyens le monopole de la gloire héroïque.

*La démonstration de Cassandre est-elle convaincante ?*

Certains critiques ont cherché à montrer que la démonstration de Cassandre présentait des failles, des défauts qui en minaient immédiatement le pouvoir de conviction. V. Di Benedetto parle ainsi de « *forzature* », d' « exagérations manifestes » dans le discours de Cassandre (DI BENEDETTO 1998 p. 53). La dimension provocatrice de cette tirade est indéniable, et certains des arguments avancés sont marqués par une vision optimiste à l'extrême – en particulier les conclusions de Cassandre sur le bénéfice de gloire assuré à Hector et à Pâris par l'enlèvement d'Hélène (la « fille de Zeus ») et la venue des Grecs à Troie. Mais il nous semble plus intéressant et plus juste d'insister sur la solidité de cette argumentation. Si l'on s'en tient à la simple lecture, sans vouloir passer trop vite à l'évaluation de la posture de Cassandre, son point de vue est extrêmement cohérent, et Euripide l'a souhaité ainsi.

A rigoureusement parler, sa démonstration ne présente en effet aucune incohérence. Sa force tient principalement à deux atouts : d'une part sa logique interne, qui s'impose dans une forme rhétorique dont nous avons souligné le caractère soigneusement construit. Ensuite, le fait que le raisonnement de Cassandre est corroboré pour le spectateur par des données extérieures : sa propre connaissance de la tradition mythique, et la reconnaissance de valeurs qui lui sont familières. Cette correspondance latente, travaillée par le dramaturge, entre le point de vue de la prophétesse et le point de vue du spectateur est un des éléments-clés de toute la scène ; elle correspond à une potentialité

caractéristique du rôle du prophète-devin au théâtre, que nous évoquerons également dans la suite de cette étude au sujet de la Cassandre de l'*Agamemnon* d'Eschyle, mais dont on pourrait aussi bien analyser le fonctionnement chez le personnage de Tirésias dans l'*Œdipe-Roi* ou l'*Antigone* de Sophocle.

Notre question sera donc : « la démonstration de Cassandre est-elle convaincante pour le spectateur ? » – et non « pour Euripide ? ». Or tous les faits évoqués par Cassandre dans son argumentation sont de l'ordre de l'indéniable pour le spectateur athénien familier de la tradition épique.

Il est établi dans les poèmes du cycle que l'origine de la guerre de Troie est l'enlèvement d'Hélène. L'absurdité de l'expédition grecque de ce point de vue est, il est vrai, rarement soulignée dans l'*Iliade* en raison de l'omniprésence des dieux qui tirent les ficelles du conflit et déchargent partiellement les hommes du poids de leurs responsabilités. Elle n'en est pas moins suggérée dans le poème à plusieurs reprises, notamment au début de l'œuvre. Tel est le cas, par exemple, au cours du chant I dans les reproches qu'Achille furieux adresse à Agamemnon. Achille accuse les Atrides d'avoir entraîné la coalition achéenne dans une guerre dont ils tirent tout le profit sans partager suffisamment les peines (*Il.* I 152-60). Or Achille dénonce bien à cette occasion la vanité de la cause grecque par opposition à la guerre juste, la guerre défensive : il nie la solidarité qui devrait unir les Grecs face à l'enlèvement d'Hélène, et n'y voit qu'un prétexte des Atrides pour assouvir leur convoitise aux frais des Troyens : « Car enfin, ce n'est pas à cause de ces Troyens belliqueux que je suis venu, moi, me battre ici. A moi, ils n'ont rien fait. Jamais ils n'ont ravi mes vaches ou mes cavales ; jamais ils n'ont saccagé les moissons de notre Phtie fertile et nourricière : il est entre nous bien trop de monts ombreux, et la mer sonore ! C'est toi, toi, l'effronté, que nous avons suivi, pour te plaire, pour vous obtenir aux frais des Troyens une récompense, à Ménélas et toi, face de chien ! ». Achille prononce certes ces paroles dans l'élan de sa colère, mais elles n'en introduisent pas moins dès le début du poème la question de la légitimité de l'expédition grecque.

Le problème de la futilité de la guerre, de la disproportion entre son enjeu (Hélène) et ses conséquences, réapparaît aux chants II et III à l'occasion de l'évocation puis de l'apparition d'Hélène dans le poème[185]. La disproportion entre le nombre de guerriers morts dans cette guerre et son objectif avoué est un *topos* de la tradition littéraire – que

[185] Cf. *Il.* II 157-62 : le passage est particulièrement intéressant, car ici Héra investit dans un mouvement circulaire l'objet « Hélène » d'un prix symbolique lié à la multitude des guerriers morts pour elle devant Troie : le prix d'Hélène n'est plus comparé de manière autonome au prix des guerriers morts tombés pour la récupérer. Elle se charge symboliquement de la valeur de ces morts déjà advenues, interdisant aux hommes – et aux dieux de faire marche arrière. Il y a là une mise en lumière du cercle vicieux propre à toute guerre, qui veut que chaque parti ne puisse que durcir ses positions au fil des combats, tout à fait indépendamment de la valeur réelle des enjeux du conflit, qui est remarquable. Cf. aussi *Il.* III 125-8, 156-60, 176 : dès qu'Hélène apparaît, elle est immédiatement envisagée par le narrateur et par les autres personnages en tant que cause et enjeu de la guerre, avec tous les problèmes que cela pose sur son personnage.

l'on trouve par exemple, comme un *leitmotiv*, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (cf. les paroles du chœur dans *Ag.* 60-7, 687-98, 799-803, 1454-6) ; c'est ce même *topos* qui fournit à Isocrate la base de son éloge paradoxal d'Hélène.

Les souffrances des familles des guerriers grecs en leur absence, abandonnées, affligées par le deuil des hommes morts loin de leur maison, constitue également un *topos* : c'est par exemple un des griefs qui font peser sur Agamemnon la malédiction populaire chez Eschyle (cf. les paroles du chœur en *Ag.* 429-59) ; mais la douleur des Grecs dont les fils sont partis à Troie et qui ne les reverront plus est déjà évoquée dans l'*Iliade* – ainsi par exemple le malheur de Pélée qui ne doit pas accueillir son fils de retour du combat (cf. *Il.* XXIV 538-42)[186].

Pour ce qui est du sacrifice d'Iphigénie, si l'*Iliade* l'ignore, c'était un trait de la légende parfaitement établi au V^e^ siècle – et bien sûr évoqué dans l'*Agamemnon*. Quant aux « hontes » sur lesquelles Cassandre ne veut pas s'attarder (v. 384-5), l'adultère de Clytemnestre en donne un bon exemple.

A l'inverse, les Troyens se battent pour défendre leur ville et leurs familles (cf. *Il.* VIII 55-57 : « Les Troyens, de leur côté, vont s'armant par toute la ville. Moins

---

[186] V. di Benedetto reconnaît un caractère fallacieux à l'affirmation de Cassandre qu'être enterrés en terre troyenne soit un malheur pour les Grecs. Il avance à l'encontre de cette idée le fait que dans l'*Odyssée* « affleurerait un autre point de vue » qui mettrait en évidence le côté positif d'avoir une tombe en terre troyenne – en citant *Od.* I 231-41, XIV 367-71 et V 307-12 (cf. DI BENEDETTO 1998 p. 53 et note 107 p. 165). Mais l'exemple est mal choisi étant donnée la situation bien particulière d'Ulysse : même une tombe en terre troyenne serait préférable à la disparition totale dont il est menacé par une mauvaise traversée (sort terrible dont Télémaque le croit victime dans le passage du chant I ; dont Ulysse se croit menacé de manière imminente dans le passage du chant V ; et dont Eumée est persuadé qu'il a été victime dans le passage du chant XIV). C'est assurément un malheur pour les Grecs d'être enterrés en terre étrangère. Mais ce serait un malheur pire encore pour Ulysse – un malheur tel qu'il prouverait une haine extraordinaire des dieux contre lui – de périr en mer et d'être privé même d'une tombe, où qu'elle soit.

L'autre point du discours de Cassandre dans lequel V. Di Benedetto reconnaît une « forzatura », un « trait forcé », est son affirmation que les Grecs seraient malheureux de ne pas recevoir les rites funèbres des mains de leurs proches, en particulier de leurs épouses – alors que les Troyens connaissent ce bonheur relatif. Il oppose à cela deux passages des poèmes homériques : (1) les regrets exprimés par Andromaque de ne pas avoir été présente *au moment de la mort* de son époux : l'expression amère de ces regrets prouverait que pour Andromaque le fait de rendre elle-même à Hector les honneurs funèbres ne constitue nullement un bonheur (cf. *Il.* XXIV 742sqq.). L'argument ne tient pas. Andromaque aurait simplement préféré qu'Hector meure de mort naturelle, et non à la guerre, pour qu'elle puisse être à ses côtés. Mais elle serait certainement beaucoup plus malheureuse si elle ne pouvait lui rendre elle-même les honneurs funèbres. Certes, les guerriers troyens ont le malheur de mourir, et leurs proches sont malheureux quand ils meurent. Cassandre ne dit pas le contraire. Elle dit que les Troyens sont *moins* malheureux même sur ce point que les Achéens, puisqu'ils ont au moins le bonheur de voir leurs corps recueillis et honorés par leurs familles (Hector est l'exemple frappant de l'importance que ces soins apportés au corps ont pour les Troyens, puisque Priam s'aventure jusque dans le camp grec pour demander son corps).

(2) Le deuxième passage cité par V. Di Benedetto à l'encontre de cette affirmation de Cassandre (pour prouver la partialité de son point de vue) est la description des rites funéraires en l'honneur d'Achille en *Od.* XXIV 36 sqq. : cette description semble bien montrer sous un jour positif la cérémonie funéraire en l'honneur d'Achille, même si sa tombe est en terre étrangère : le texte en souligne tout le faste, et de plus il est bien dit que même si ces rites ont lieu en terre étrangère, sa mère est présente (pas sa femme, mais il n'en a pas). Achille est certes sur ce point tout à fait exceptionnel, et l'exemple ne contredit nullement le propos général de Cassandre : ce ne sont pas toutes les mères de guerriers grecs qui pourraient faire le voyage jusqu'en Troade aussi facilement que Thétis.

nombreux, ils n'ont pas pour cela moins d'ardeur à chercher la mêlée, la bataille : la nécessité les y force, pour leurs enfants et pour leurs femmes » ; ou encore *Il.* XXI 583-588). Ils sont effectivement pleurés par leurs proches et reçoivent les rites funéraires de leurs mains ; mais avant leur mort ils continuent de voir leurs femmes et leurs enfants quand ils rentrent du combat sains et saufs : le meilleur exemple de tout cela dans l'*Iliade* est le personnage d'Hector. L'évocation par Cassandre du bonheur familial des Troyens, même au milieu de la guerre, même avec l'angoisse qui l'accompagne, ne peut manquer de faire penser à la rencontre d'Hector et d'Andromaque au chant VI. Ce n'est donc pas une coïncidence si Cassandre prononce le nom d'Hector juste après avoir évoqué ce bonheur domestique des Troyens. Son discours est ancré dans la tradition que connaît le spectateur et qui corrobore ses propos.

Nous ne pensons donc pas comme V. Di Benedetto (DI BENEDETTO 1998 p. 53)[187] que le discours de Cassandre soit présenté par Euripide comme clairement tendancieux, et qu'il contredise de manière évidente les données de la tradition ; mais plutôt qu'il s'appuie efficacement sur un donné traditionnel tout prêt à le confirmer. Dans ce passage, comme dans le reste de la scène avec les prédictions de la prophétesse concernant Agamemnon et Ulysse, Cassandre est le personnage qui possède et énonce les connaissances que l'on pourrait dire « objectives » partagées par le spectateur en ce qui concerne les événements de la guerre de Troie. Même dans ses affirmations les plus optimistes, elle ne dit rien qui soit directement absurde : il est incontestable que les Achéens ont souffert et sont morts loin de leur patrie, qu'Hector est mort en héros, et que Pâris aurait difficilement pu faire davantage parler de son mariage. D'autre part, la démonstration de Cassandre s'appuie, en célébrant les guerriers tombés pour la cité, sur un principe moral qui était absolument familier aux spectateurs d'Euripide et appartient à l'idéologie civique de cette époque[188].

Euripide a donc mis dans la bouche de Cassandre une démonstration bien construite, et particulièrement propre semble-t-il à rencontrer l'adhésion de son public : elle s'appuie sur des faits reconnus et va dans le sens de l'idéologie nouvelle de la cité. Et

---

[187] Ou d'autres, ainsi par exemple B. Goff qui soutient que « Despite the qualities of much of Kassandra's discourse, it is not completely consistent with itself. » (GOFF 2009 p. 55). L'auteur pense que Cassandre, en s'attachant à toute force à proclamer sa propre victoire, est en contradiction avec le questionnement des valeurs de victoire et de défaite qu'elle a elle-même introduit sur la scène. Mais, comme nous l'avons dit, Cassandre ne conteste pas en général les notions de victoire et de défaite. Elle conteste le fait même que, dans la situation présente, les Grecs, victorieux soient vainqueurs *sous l'angle du bonheur et de la gloire*. Toute sa démarche est donc cohérente, Cassandre triomphe et fait triompher Troie, indépendamment de la victoire des Grecs – qui est un fait qu'elle reconnaît, tout comme la destruction de Troie, au moment où elle parle ; elle ne nie pas cette victoire effective, elle *choisit* de la laisser de côté.

[188] On se reportera en particulier à l'oraison funèbre prononcée par Périclès dans le livre II de la *Guerre du Péloponnèse* de Thucydide (II 35-46 notamment §43) : l'éloge de la cité et l'éloge des guerriers morts pour elle sont indissociablement liés, puisque c'est la grandeur de la cité qui explique et donne tout son prix à leur sacrifice, et qu'en contrepartie eux-mêmes font la gloire de la cité. Dans l'oraison funèbre, la cité célèbre donc les guerriers qui ont donné leur vie pour elle, à cause de sa valeur et pour sa gloire.

pourtant, sur la scène, elle manque clairement son but si l'on considère la réaction des Troyennes aux vers 406-7 :

> Ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελᾷς, 406
> μέλπεις θ᾽ ἃ μέλπουσ᾽ οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως.
>
> Comme tu te plais à rire aux malheurs des tiens, 406
> Et tu chantes ce que tu prouveras peut-être chanter sans clarté.

Ces deux vers sont difficiles à interpréter (nous y reviendrons) mais ils témoignent en tout cas clairement du rejet indigné de la démonstration de Cassandre par le chœur.

*La réponse de Cassandre à Talthybios et la prédiction des malheurs d'Ulysse :*

Le chœur n'est pas le seul à réagir avec emportement aux paroles provocantes de la jeune fille. Talthybios perçoit, sa réaction le montre nettement, la portée agressive du discours de Cassandre à l'encontre des Grecs (il ouvre ainsi son discours par une menace rentrée aux vers 409-11). En réponse, il adopte une attitude de mépris à son égard, blâmant le choix inconsidéré d'Agamemnon ; et il réaffirme sa propre autorité pour mieux renvoyer Cassandre au statut servile qui est désormais le sien (v. 411-20). Il lui intime l'ordre de le suivre, et ordonne de même à Hécube de se tenir prête pour aller elle aussi à son destin de domestique en Grèce (v. 421-3) :

> Σὺ δ᾽, ἡνίκ᾽ ἄν σε Λαρτίου χρῄζῃ τόκος 421
> ἄγειν, ἕπεσθαι· σώφρονος δ᾽ ἔσῃ λάτρις
> γυναικός, ὥς φασ᾽ οἱ μολόντες Ἴλιον.
>
> Et toi, quand le fils de Laërte demandera de t'amener, 421
> suis-le : tu seras la servante d'une femme
> dans son bon sens, au dire de ceux qui sont venus à Ilion.

Ces vers, dans le contexte de leur apparition, n'expriment pas simplement une attitude bienveillante de la part de Talthybios, qui chercherait à réconforter Hécube en lui promettant une maîtresse « raisonnable »[189]. L'adjectif « *sôphronos* » (« saine d'esprit, raisonnable, honnête ») qui désigne Pénélope ne peut manquer de résonner en rapport avec les railleries précédentes du héraut sur la folie de Cassandre (« *ou gar artias echeis phrenas* », « puisque tu as l'esprit dérangé » v. 417). « Ta fille est dérangée, au moins en Grèce tu seras l'esclave d'une femme dans son bon sens », voilà ce que Talthybios dit à Hécube avec une certaine cruauté. Il réaffirme en réalité, à travers ces deux ordres aux captives, le triomphe des Grecs comme une situation de fait qu'il se charge de bien faire valoir à leurs yeux. Ce trait accompagne donc logiquement la manière dédaigneuse dont

[189] *pace* DI BENEDETTO 1998 n. 115 p. 168.

il faisait précédemment fi des discours de Cassandre (« tes insultes aux Argiens et tes louanges des Phrygiens, je les donne à emporter aux vents » v. 418-9). Sa propre affirmation d'autorité ancre dans la réalité le triomphe des Grecs et contredit ainsi la démonstration de Cassandre, qui est dénoncée comme le vain bavardage d'une folle.

Cassandre comprend bien la dimension polémique de l'ordre donné par Talthybios à Hécube, et y réagit avec insolence, en lui répondant par une nouvelle provocation. Elle retourne contre lui le terme de « *latris* », « domestique », qu'il vient d'appliquer à sa mère (v. 424). Le mépris répond au mépris dans une correspondance parfaite : Cassandre raille Talthybios pour son statut de « domestique », un de ces hérauts au service des rois, un membre de cette engeance de malheur (v. 424-6). Et elle se moque pareillement de la vanité de ses discours : c'est lui qui ne sait pas ce qu'il dit et parle vainement sans savoir (v. 427-30). Cassandre invoque la supériorité de la parole du devin sur celle du héraut – deux statuts de messagers, de détenteurs d'une parole autorisée sous forme déléguée, autorité profane contre autorité divine. A l'avenir qu'il promettait à Hécube en tant que héraut, elle oppose l'avenir d'Hécube qu'elle connaît par Apollon en tant que prophétesse – à savoir que sa mère ne mettra même jamais les pieds en Grèce, mais mourra à Troie.

Ce destin d'Hécube semble coïncider avec la version de la mort d'Hécube qui était présentée dans *Hécube* quelques années plus tôt, comme il a été remarqué. Mais l'allusion n'a rien d'évident, puisque Cassandre ne développe sa prophétie à ce sujet par aucun détail sur les circonstances de cette mort (cf. v. 428-430)[190].

---

[190] Il est vrai que Cassandre prédisait apparemment un tel destin à sa mère dans l'*Alexandre*, cf. E. Cerbo note 117 p. 169 in DI BENEDETTO 1998 qui renvoie au fr. 14 Snell. Nous ne pensons pas en tout cas que la fin du vers 430, « *talla d'ouk oneidiô* », « pour le reste je n'en dis pas la honte », puisse être invoquée pour justifier d'une allusion de Cassandre à la transformation d'Hécube en chienne. C'est l'interprétation la plus fréquente, celle par exemple de Parmentier qui traduit : « Le reste est une honte que je ne répète point », et indique en note que « *talla* » renvoie à la métamorphose d'*Hécube* (PARMENTIER 1925 note 2 p. 46). Mais nous ne pensons pas que le sens du texte soit celui-là.

Si l'on considère la brutalité du passage à Ulysse dans le vers 431, et la concision affectée par le récit très allusif que Cassandre donne de ses aventures, il faut selon nous penser que nous avons dans ces vers, depuis le vers 430, le même effet de prétérition que dans les vers 361-4 au sujet d'Agamemnon. Cassandre dit donc au vers 430 qu'elle ne va pas approfondir dans ses paroles le malheur du pauvre Ulysse : ce sont là « les autres choses » qu'elle repousse – mais développe quand même un peu en suite sous forme de prétérition.

Elle dit « *ta alla* » au vers 430 non parce qu'il s'agit d'autres révélations sur Hécube, mais parce qu'il s'agit d'autres révélations sur le sujet du destin Hécube-Ulysse, l'esclave et le maître : *l'autre* partie des prédictions d'Apollon sur ce sujet que Talthybios vient d'aborder, c'est-à-dire ce qui concerne Ulysse. Le héraut a dit – croyant savoir ! – qu'Hécube serait chez Ulysse l'esclave d'une femme « de bon sens ». Cassandre le réfute en deux temps, lui prouvant son ignorance : d'abord, Hécube mourra à Troie. Et pour le reste (*ta alla*), elle ne veut pas s'étendre dans la honte et le malheur (430), mais tout de même « pauvre Ulysse ! » (« *Dustênos* »), il ne sait pas tout ce qu'il lui reste à traverser avant de toucher à la terre patrie, et quel désordre il va trouver dans sa maison, la maison tenue justement par cette bonne épouse « raisonnable » de Pénélope. Le texte est beaucoup plus clair si on l'articule ainsi : la brutalité de la transition à Ulysse au vers 431 s'atténue – puisqu'il est en réalité déjà question de lui au vers 430, et l'on comprend en quoi l'évocation de son malheur se trouve logiquement liée à l'évocation de la mort d'Hécube dans la réponse de Cassandre à Talthybios.

La question du sort d'Hécube lui fournit plutôt le prétexte à développer le malheur d'un autre chef grec sur la voie du retour, ajoutant une pierre à l'édifice du malheur des Achéens : il s'agit des souffrances à venir d'Ulysse au cours de ses voyages et jusqu'à son retour à Ithaque (v. 431-443). Dans ce passage encore, les prophéties de Cassandre interviennent dans un discours en trimètres iambiques, et ne sont pas dépourvues d'une dimension argumentative : il s'agit toujours de renverser la distribution du bonheur et du malheur, en établissant – comme dans la démonstration centrale – une comparaison entre le malheur troyen et le malheur grec.

Δύστηνος, οὐκ οἶδ᾽ οἷά νιν μένει παθεῖν· 431
ὡς χρυσὸς αὐτῷ τἀμὰ καὶ Φρυγῶν κακὰ
δόξει ποτ᾽ εἶναι, δέκα **γὰρ *ἐκπλήσας*** ἔτη
πρὸς τοῖσιν ἐνθάδ,᾽ ἵξεται μόνος πάτραν, 435
οὗ δὴ στενὸν δίαυλον ᾤκισται πέτρας
*δεινὴ Χάρυβδις*, ὠμοβρώς τ᾽ ὀρειβάτης
*Κύκλωψ*, Λιγυστίς θ᾽ ἡ συῶν μορφώτρια
*Κίρκη*, θαλάσσης θ᾽ ἁλμυρᾶς ναυάγια,
λωτοῦ τ᾽ ἔρωτες, Ἡλίου θ᾽ ἁγναὶ βόες
αἳ σάρκα φωνήεσσαν ἥσουσίν ποτε 440
πικρὰν Ὀδυσσεῖ γῆρυν. Ὡς δὲ συντέμω,
ζῶν εἶσ᾽ ἐς Ἅιδου κἀκφυγὼν λίμνης ὕδωρ
κάκ᾽ ἐν δόμοισι μυρί᾽ εὑρήσει μολών.

**435-43 post Tyrrell et Pierson del. Wilamowitz || 435 lacunam statuit Heath**[191]

Le malheureux, il ne sait quelles souffrances lui restent à endurer : 431
Un jour cela lui paraîtra comme de l'or,
mes maux et ceux des Phrygiens. **Car** il passera dix années
en plus de celles passées ici – et pour finir par arriver chez lui tout seul ! –,
là où séjourne en la passe étroite du rocher, 435
*la terrible Charybde*, et <là où se tient> dévoreur de chair crue arpenteur
de montagnes

[191] Nous ne souscrivons pas aux arguments avancés pour supprimer tout ce passage (arguments de nature stylistique : les éditeurs ne le jugent digne ni d'intérêt ni d'Euripide). Cette narration prétéritive des malheurs d'Ulysse correspond parfaitement à la logique de la scène. Elle est symétrique à la prétérition concernant les malheurs d'Agamemnon qui intervient avant la démonstration centrale de Cassandre. Pour ce qui est de la lacune supposée par Heath et nombre d'éditeurs après lui (dont Biehl) à la suite du vers 434, nous ne l'imprimons pas car nous pensons que le texte être compris tel qu'il a été transmis.

Nous suivons l'exemple de Parmentier, qui ne suppose pas de lacune. Le problème est la construction de la relative qui suit au vers 435 : l'hypothèse d'une lacune dans le texte vient du manque ressenti d'un antécédent clair pour la relative « *οὗ δὴ…* ». Mais on peut très bien supposer que l'antécédent est un pronom sous-entendu, et que la relative est le complément circonstanciel de « *ekplêsas* » : « ayant rempli la mesure de dix années là où… » ; l'autonomie des participes est telle en grec que l'ordre des mots (avec le verbe principal comme en incise) me paraît possible. De plus, cette construction répond à un parallélisme dans le texte qui la rend assez facile à comprendre : Ulysse a déjà « rempli » dix années « *enthad'* » (ici, à Troie), il va encore passer dix années (avant de rentrer chez lui) dans des lieux beaucoup moins hospitaliers « *hou dê…* ». La disposition des groupes syntaxiques (avec toute la relative en rejet, comme une excroissance) renforce encore la forme de prétérition que prennent les prédictions de Cassandre sur le sort qui attend Ulysse.

*le Cyclope*, et la Ligurienne transformatrice de pourceaux
*Circé*, et les naufrages de la mer salée
les amours du *lôtos*, et les vaches sacrées du soleil
qui en leur chair douée de voix chanteront un jour 440
un discours cruel pour Ulysse. Pour que j'aille au plus court,
vivant il ira dans l'Hadès et quand il échappera à l'eau du rivage
il trouvera à son arrivée d'innombrables malheurs en sa maison.

L'exultation de Cassandre à propos du malheur d'Ulysse entre dans une argumentation[192], comme le montre l'emploi de la particule « *gar* » au vers 434. Toute son énumération des différentes mésaventures d'Ulysse sert d'argument à la comparaison établie entre le sort malheureux des Troyens, et le sort bien plus malheureux encore d'Ulysse (du point de vue d'Ulysse lui-même) : comparés aux siens, les maux des Phrygiens lui apparaîtront un jour aussi enviables que de l'or. Ainsi le propos de Cassandre dans ces vers reprend la même logique que celle qui guidait la grande démonstration qui a précédé. Rien ne justifie que l'on reconnaisse dans ce passage une nouvelle « rupture » dans la scène, un moment clairement différent de ce qui précède où Cassandre subitement « reprendrait sa nature de prophétesse » après la parenthèse de sa démonstration sur le « plus grand bonheur de Troie » (*pace* DI BENEDETTO 1998 p. 51 : « Cassandra riacquista dunque la sua natura di profetessa, con un collegamento con la parte iniziale del precedente discorso in trimetri giambici (vv. 353-64). »). Cassandre n'a jamais quitté sa nature de prophétesse, et ses paroles ont une dimension constamment argumentative.

Il est vrai en revanche que dans ce passage de prophéties (comme précédemment quand Cassandre évoquait la ruine à venir de la maison d'Agamemnon) ses paroles ont un caractère énigmatique pour les autres personnages, ce qui n'était pas le cas dans sa démonstration centrale – là, elle ne fondait son triomphe que sur des événements passés connus de tous. Mais pour les spectateurs, ses paroles sont on ne peut plus claires et rencontrent toujours les données de la tradition. Ainsi quand Cassandre prédit qu'Ulysse lui-même pensera un jour avec envie au sort des Troyens, sa prédiction est confirmée par un passage précis de l'*Odyssée* (cf. *Od.* V 306 sqq.) – même si elle le déforme puisqu'Ulysse n'envie pas les Troyens, mais les Grecs morts à Troie[193]. Pris dans une effroyable tempête, Ulysse croit sa dernière heure arrivée et s'exclame :

Ὤ μοι ἐγὼ δειλός, τί νύ μοι μήκιστα γένηται;
δείδω μὴ δὴ πάντα θεὰ νημερτέα εἶπεν, 300

[192] Contrairement à ce qu'affirme V. Di Benedetto : « si ha un secondo discorso di Cassandra dove l'aspetto argomentativo è nella sostanza assente. » (DI BENEDETTO 1998 p. 51).

[193] Le rapprochement entre les deux textes est déjà effectué par le scholiaste. On peut noter en particulier l'écho lexical entre *anapimplêmi* et *ekpimplêmi* (en gras dans les citations grecques). Il est aussi intéressant qu'Ulysse, dans ce passage du chant V, mentionne une prédiction (il s'agit de la prédiction de Calypso cf. *Od.* V 206-10), tout comme Cassandre rapporte dans le passage des *Troyennes* les prédictions qu'elle tient d'Apollon.

ἥ μ᾽ ἔφατ᾽ ἐν πόντῳ, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἱκέσθαι,
ἄλγε᾽ ***ἀναπλήσειν***· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
οἵοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὺν
Ζεύς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ᾽ ἄελλαι
παντοίων ἀνέμων· νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος. 305
Τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τότ᾽ ὄλοντο
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.

Malheur de moi, que va-t-il m'arriver, pour finir ?
Je crains qu'en tout elle ne m'ait dit la vérité, la déesse 300
qui me déclarait que sur la mer, avant d'arriver à ma patrie,
je comblerais ma cargaison de douleurs : voilà que maintenant tout s'accomplit.
De quels nuages Zeus a recouvert le vaste ciel…
et la mer est démontée, et les rafales s'abattent
de tous les vents à la fois : maintenant c'est pour moi, à coup sûr, le gouffre de la mort. 305
Trois fois bienheureux, les Danaens – et quatre fois ! – eux qui autrefois périrent
dans la vaste Troie pour la joie des enfants d'Atrée !

Dans son récit des errances d'Ulysse, Cassandre énumère ensuite certains des épisodes les plus fameux de son voyage. Le spectateur était à même de déchiffrer très facilement les propos de Cassandre, mais Euripide joue néanmoins sur la forme de l'énigme qui naît de la concision même du récit prophétique et de l'accent mis sur la monstruosité des rencontres promises à Ulysse. Le caractère allusif de la prophétie devient ainsi énigme, et Euripide renforce cet effet dans les vers 436-8 par une présentation en deux temps des épisodes évoqués : on a d'abord une allusion à certains traits caractéristiques des « monstres » qu'Ulysse rencontrera, puis la mention de leur nom qui vient compléter la description (nom rejeté chaque fois dans le vers suivant) comme en guise de confirmation, de réponse à l'énigme formée par la première partie de l'allusion. Le caractère véridique des prophéties de Cassandre est ainsi davantage mis en lumière, et le malheur d'Ulysse apparaît d'autant plus frappant que l'accent est mis sur le caractère monstrueux des dangers qu'il devra affronter, en même temps que sur leur nombre effroyable (l'effet d'accumulation est expressivement souligné par la répétition de « *te* », et la succession d'un groupe de « dangers au pluriel » (« *nauagia*, *erôtes*, *boai* », « les naufrages, les amours, les vaches » à un groupe de « dangers au singulier » (« Charybde, le Cyclope, Circé »), et ce jusqu'à la mention des « *muria kaka* », des « maux innombrables » qu'Ulysse finira par trouver chez lui au terme de son voyage).

*Le départ de Cassandre en tétramètres trochaïques*

Cassandre met elle-même fin à ses prédictions concernant Ulysse pour reprendre le chemin des navires. Elle continue simplement de réagir aux paroles précédentes de Talthybios, qui lui avait intimé l'ordre de le suivre – mais en prenant elle-même l'initiative du départ (toujours avec la même insolence, elle lui donne elle-même l'ordre

de se dépêcher d'avancer : cf. « *steich'hopôs* tachist' », « avance au plus vite » v. 445). Adoptant une diction en mètre trochaïque, elle raille de nouveau le sort ignominieux d'Agamemnon, à travers une autre facette de sa mort : son enterrement sans honneurs au milieu de la nuit (v. 446-7). Elle évoque ensuite le triste sort réservé à son propre cadavre, abandonné aux bêtes sauvages, ce qui lui fournit le prétexte au geste théâtral par lequel elle se débarrasse des ornements sacrés du dieu (v. 451-4). Cassandre affirme ici qu'elle reste la « servante d'Apollon » (le terme « *latris* » réapparaît au vers 450, mais comme un titre de gloire orgueilleusement revendiqué) et refuse de laisser son maître être victime à travers elle de l'*hubris* de ses meurtriers. Elle ne laissera pas souiller la parure du dieu.

Après ce geste nécessaire, elle reprend son élan vers les nefs grecques, affirmant sa hâte de partir et poussant Hécube à se réjouir de son départ exactement comme au début de la scène, avec le même argument : elle sera comme une Erinye pour Agamemnon et rejoindra « victorieuse » (« *nikêphoros* », v. 460) ses proches dans l'Hadès, ayant ruiné la maison des Atrides – les chefs des ennemis désignés comme les principaux responsables de la destruction de Troie (v. 455-61).

*L'unité de la scène*

Nous avons cherché en présentant la scène de Cassandre à montrer son unité profonde, la dynamique unifiée à laquelle elle répond et qui tient à la cohérence de la posture adoptée par Cassandre tout au long de sa présence sur la scène. En dépit des changements du sujet de ses discours, en dépit des changements du mètre, son propos reste fondamentalement le même d'un bout à l'autre de la scène. Face aux Troyennes affligées par la défaite, elle est la *makaria*, la « bienheureuse », et la « *nikêphoros* », la « triomphante » : elle célèbre le bonheur de son triomphe sur les Grecs et fait triompher avec joie le malheur de Troie sur le malheur des ennemis de Troie – passé et à venir.

Son point de vue, pour étrange qu'il soit dans le contexte de la situation représentée, est extrêmement fort, et on ne peut facilement le disqualifier en l'enfermant dans la folie qui serait le propre de la prophétesse d'Apollon. Euripide a doté sa Cassandre d'un pouvoir de conviction particulier qui tient notamment à deux caractéristiques de son discours sur lesquelles nous avons mis l'accent au fil de cette présentation : d'une part, la véridicité de ses paroles, dont toutes les données factuelles sont corroborées pour le spectateur par les versions traditionnelles du cycle troyen ; d'autre part, le caractère assumé de la provocation inscrite dans son point de vue.

La dimension provocante de son attitude n'échappe pas à Cassandre ; elle ne subit pas l'écart qui l'oppose aux autres personnages comme le résultat d'une exaltation non-maîtrisée ; elle *agit* cet écart dans chacune de ses prises de paroles. Elle *prend la pose* de manière théâtrale, accentue la dimension polémique de sa posture jusqu'à la semblance

d'un reproche à l'égard de sa mère, jusqu'à l'insolence face à Talthybios[194]. Tout cela en ne cessant d'argumenter pour justifier son point de vue.

Il est encore difficile, à ce stade, d'interpréter cette scène et d'évaluer son effet sur le spectateur. Le point de vue de Cassandre est loin d'être absurde, mais il se heurte malgré tout à la donnée omniprésente du malheur troyen et au fait, non moins évident à la représentation, que les autres personnages ne la suivent pas. La fin de l'épisode est essentielle sur ce point : Cassandre n'a cessé de dire à Hécube de ne pas se lamenter, or quand elle quitte la scène Hécube s'effondre sur le sol et entame en réaction à son départ une lamentation hyperbolique sur son propre malheur en soulignant justement le caractère irréparable de la ruine de toute sa vie (cf. v. 466-510). A la dernière exhortation de Cassandre : « *Chaire moi, mêter, dakrusêis ouden* », « Adieu réjouis-toi, mère, ne verse aucune larme » (v. 457), Hécube réagit en affirmant sa volonté de s'épuiser dans les larmes jusqu'à en mourir : « *apophtarô dakruois kataxantheisa* », « je me laisserai mourir en m'épuisant de larmes » (v. 508-9). Le moins que l'on puisse dire est que le message de Cassandre n'est pas passé[195].

---

[194] B. Goff le remarque en termes très justes, en soulignant l'ironie volontaire de l'attitude de Cassandre : « For me the most compelling interpretation is that Kassandra is very much in control, clear-sighted, and ironic rather than mad. This is not to detract from the theatrical power of her mad scene – but it is to stress that the madness itself is theatrical, staged for a specific purpose. Kassandra delights in the irony of celebrating slavery and rape as marriage, but is protected from the horror of that equation by her knowledge not only of the future but of the real significance of the present. (…) in this way she takes control of the representation of her situation; we can see this in contrast with the Aeschylean Kassandra who is trying to get people to recognize what is, rather than describing what is in different terms » (GOFF 2009 p. 52-53).

[195] La réaction d'Hécube après le départ de Cassandre doit bien être lue comme une réponse contradictoire aux discours de sa fille et à son attitude. Hécube entreprend de son côté, et en complète opposition, de prouver l'étendue de son malheur dans une démarche qui mime celle de Cassandre dans la scène précédente. Hécube argumente elle aussi par le biais d'une narration, d'une présentation de données factuelles qui sont mises en scène dans une comparaison ayant valeur d'argument (ici entre son bonheur passé et son malheur présent). L'intention démonstrative de son discours est exprimée dans les vers 472-3. Plusieurs points de son récit entrent par ailleurs directement en contradiction avec la démonstration de Cassandre, bien que la vocation contradictoire de son propos ne soit pas explicitement affirmée.

Ainsi, Hécube avance-t-elle qu'en tant que femme troyenne elle est plus malheureuse que les femmes grecques dans leur malheur, ce qui va directement à l'encontre de la démonstration centrale de Cassandre : elle se plaint d'avoir dû voir de ses propres yeux la mort de ses fils et celle de son époux, et non pleuré leurs morts en écoutant le récit de quelqu'un d'autre (cf. v. 479-84). Voilà qui vient contredire la valeur positive accordée par Cassandre à la proximité des guerriers troyens et de leurs proches pendant la guerre.

Les lamentations d'Hécube sur la perte de son mari et de ses enfants, en particulier de ses filles « arrachées de ses mains, nourries pour d'autres (« *alloisi trepsas'* »)», font aussi curieusement écho au malheur pour Cassandre des veuves et des pères grecs, « *apaides* », « privés d'enfants » qui ont « élevé pour d'autres leurs enfants dans leurs maisons (« *allois tekn'ektrepsantes* ») (cf. Hécube 484-6 // Cassandre 380-2).

Quant à la perspective de l'avenir qui s'offre à Hécube, elle n'est guère plus réjouissante que tous les malheurs promis aux Grecs par Cassandre (cf. v. 489-99).

Le point de vue de Cassandre n'est donc pas miné par des failles internes à son discours, mais en revanche il est contredit directement sur la scène par la réaction d'Hécube, dont la posture est justifiée de manière non moins argumentée que celle de sa fille : son discours conclusif définit un point de vue totalement opposé qui entre en tension avec celui de la prophétesse.

## 2. UNE CASSANDRE « *KAINOTATE* », « TRES NOUVELLE ET ETRANGE »

Le texte de la scène de Cassandre dans les *Troyennes* a une autre caractéristique essentielle : sa parenté avec la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle[196]. Si l'on reconnaît l'importance du modèle eschyléen relativement à la scène composée par Euripide, on peut tenter d'interpréter la manière dont il a retravaillé ce modèle pour enrichir et étayer l'interprétation. Il faut même absolument en tenir compte si l'on pense qu'Euripide a pu jouer sur la connaissance partagée de ce modèle par le spectateur pour façonner sa scène et ses effets sur le public. Mais tout cela demande à être fermement établi à partir du texte de la scène de Cassandre dans les *Troyennes*.

L'importance que tient le personnage de Cassandre dans le quatrième épisode de l'*Agamemnon* et dans le premier épisode des *Troyennes* n'est pas le seul point commun entre les deux scènes. Dans les deux cas, Cassandre prédit sa propre mort et celle d'Agamemnon. Dans les deux cas, elle se présente comme marchant à la mort, au moment même où elle parle. Et dans les deux cas, elle accomplit sur scène le geste théâtral qui consiste à se dépouiller des ornements d'Apollon avant de marcher vers son destin. Ce geste a très certainement été repris par Euripide à Eschyle. Il constitue une allusion directe à la scène de l'*Agamemnon*, et en même temps emblématise l'écart marqué par Euripide avec le modèle eschyléen. Ce sont là les éléments macroscopiques qui permettent d'établir l'allusion à la scène d'Eschyle, et ils nous semblent suffisants pour qu'elle soit perceptible à la représentation : c'est sur ce donné intertextuel, et contre certaines attentes quant au point de vue de Cassandre qui s'y rattachent, que prend corps la Cassandre d'Euripide.

Le modèle est donc présent, mais entièrement retravaillé dans la configuration des *Troyennes*, et même repris « à contre-pied ». La dynamique de la scène de Cassandre chez Euripide est en effet à l'opposé de ce qu'elle était dans l'*Agamemnon*. Cassandre, dans les deux pièces, se voit imposer la nécessité d'un mouvement : quelqu'un (Clytemnestre ou Talthybios) lui donne l'ordre d'aller quelque part (le palais ou le navire) pour rejoindre Agamemnon ; et dans les deux cas sa nature de prophétesse lui permet d'identifier sa destination comme la mort pour elle et pour Agamemnon. Cassandre est donc toujours prise dans un mouvement : au moment où elle prend la parole, elle doit déjà quitter la scène, et c'est à cette nécessité qu'elle réagit dans ses paroles en en déchiffrant les enjeux. Mais chez Eschyle, la dynamique de la scène est marquée par la réticence de Cassandre : elle se définit comme un mouvement de recul horrifié – qui s'incarne scéniquement d'abord dans son refus d'avancer, figée sur place,

---

[196] La parenté entre les deux scènes a déjà été remarquée et discutée, (souvent pour dénoncer les excès sophistiques de la scène d'Euripide) : cf. MASON 1959 ; AELION 1983 II p. 222-233 ; RUTHERFORD 2001 p. 91-92 (« What is different in Euripide is the tone of Cassandra's response to the situation : whereas in Aeschylus her mood is bitter yet resigned, in the new scene she is at first ecstatic (…) then argues at length for the paradoxical conclusion that the Trojans are happier than the Greeks. The rhetorical ingenuity is typical of Euripides, and redolent of the age of the sophists. »).

puis quand elle commence à marcher vers le palais (finalement résignée) par encore deux mouvements de recul (elle rebrousse chemin avant les vers 1306 et 1315).

Dans *Les Troyennes* au contraire, Cassandre s'élance comme une furie vers les navires pour filer vers Argos à toutes voiles : elle jaillit de la tente avant même que les serviteurs amenés par Talthybios n'aient eu le temps d'aller la chercher (conformément à l'ordre que le héraut vient de leur donner). Elle se rue vers les Grecs avec sa torche (à la fois d'hyménée et d'Erinye) avec une telle impétuosité que le chœur lui-même demande à Hécube de l'arrêter (v. 341-2). Cassandre ne s'y résout que pour dire à sa mère de ne pas la retenir, mais plutôt de l'envoyer à toute force vers son destin ; vient ensuite la démonstration centrale (prise dans le même élan de triomphe comme nous l'avons montré) puis la querelle avec Talthybios. Ayant bien marqué le peu de cas qu'elle fait de ses ordres, Cassandre reprend ensuite de sa propre initiative son élan initial et, après s'être dépouillée de ses ornements sacrés, se rue de nouveau de son propre chef et avec enthousiasme vers la mort. La variation est spectaculaire respectivement à la scène de l'*Agamemnon*, et il faut bien mesurer l'effet de surprise qu'elle pouvait engendrer à la représentation dans *Les Troyennes*.

L'opposition entre la manière de se mouvoir des deux personnages incarne concrètement la différence de point de vue existant entre ces deux Cassandres antithétiques. La Cassandre d'Euripide, nous l'avons vu, est une Cassandre « *makaria* », « bienheureuse » et « *nikêphoros* », triomphante. On ne peut rien imaginer de plus éloigné de la Cassandre eschyléenne qui est au contraire suprêmement vaincue : elle touche à la dernière étape de sa défaite face à Apollon. Le dieu qui l'a persécutée toute sa vie, depuis qu'elle l'a trompé, vient mettre la dernière touche à sa vengeance par la mort qu'il lui a concoctée tout spécialement. C'est du moins ainsi qu'elle présente les choses (cf. *Ag.* 1269-76). La relation de Cassandre à ses visions et à son don, au dieu lui-même, bascule du tout au tout de l'*Agamemnon* aux *Troyennes*.

*Cassandre et son don prophétique*

Dans la pièce d'Eschyle, le don prophétique de Cassandre est depuis longtemps pour elle une malédiction ; et il l'est encore au moment où elle doit affronter la mort. Il est devenu l'instrument de la persécution du dieu, sa manière bien à lui de se moquer d'elle et de la faire souffrir. Déjà à Troie, elle ne retirait que honte et mauvais traitements de ses dons prophétiques, puisqu'Apollon l'avait condamnée à ne jamais être crue de ses auditeurs : et lui, il la regardait être victime des moqueries et des insultes de ses compatriotes, sans rien faire, alors qu'elle portait ses parures consacrées (« *kai en toisde kosmois* » cf. *Ag.* 1270-4). En quoi la mort à laquelle il l'a menée (car il l'y a bien menée, il l'a piégée, Cassandre le proclame depuis son entrée en scène cf. *Ag.* 1087) ? En quoi cette mort constitue-t-elle une deuxième étape de sa destruction programmée, et une nouvelle manière de se moquer d'elle ? C'est qu'Apollon lui fait ressentir une nouvelle fois, au moment de sa mort, le caractère dérisoire de son don prophétique *sans lui*, sans le soutien d'Apollon lui-même :

καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ 1275
ἀπήγαγ᾽ ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας,

*Et maintenant le prophète qui m'a faite prophétesse*[197] 1275
m'a menée à de telles circonstances de mort,

Apollon est prophète, et il est celui qui a fait de Cassandre une prophétesse : cela révèle le sens du choix de cette mort qu'il lui a tout spécialement apprêtée. Prophète, il savait qu'elle allait mourir (et bien qu'elle soit sa prophétesse, et devrait donc être sa protégée à l'instar du prêtre Chrysès dans l'*Iliade*, il lui a réservé ce lot affreux) mais pire encore : il est celui qui lui a donné la vision prophétique, il savait donc aussi qu'elle saurait qu'elle allait mourir. Et c'est là que réside la touche véritablement sadique du plan du dieu. Après avoir mis Cassandre dans la position dérisoire du prophète que personne ne croit, il la met dans la position encore plus dérisoire si possible du prophète assassiné : elle sait qu'elle va mourir, dans quelques instants, elle connaît dans l'horreur les détails de sa mort avant qu'elle ne la frappe – mais elle ne peut strictement rien y faire. Elle sait, et elle sait qu'Apollon sait aussi et qu'il sait qu'elle sait qu'il sait… et qu'il ne va rien faire. Sans Apollon lui-même, son don prophétique n'est rien. Pire, le dieu rancunier se charge d'en faire pour elle une malédiction précisément par son inutilité.

Cassandre est donc la vaincue du dieu chez Eschyle, battue à plate couture. Celui qui triomphe d'elle est Apollon. Il n'a pas besoin de se salir les mains, il lui suffit de la livrer à d'autres humains et de regarder. Pour ce qui est de ses meurtriers humains, ils n'ont absolument aucun mérite comme elle le souligne elle-même : elle est pour eux « une proie facile » (« *eumarous cheiromatos* » *Ag*. 1325-6). Face à la méchanceté ultime du dieu, Cassandre se rebiffe cette fois. Auparavant, elle supportait, elle n'avait pas le choix (« *hêneskomên* » *Ag*. 1274). Mais désormais elle n'a plus rien à perdre, Apollon le lui fait trop bien savoir. Elle rejette donc avec colère les parures dérisoires du dieu, qui loin de la protéger ne sont que « moqueries d'elle-même » :

τί δῆτ᾽ ἐμαυτῆς καταγέλωτ᾽ ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ στέφη; 1265
σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ.
ἴτ᾽ εἰς φθόρον· πεσόντα γ᾽ ὧδ᾽ ἀμείβομαι.
ἄλλην τιν᾽ ἄτην ἀντ᾽ ἐμοῦ πλουτίζετε.

**1267** *(πεσόντα) γ᾽ὧδ᾽* Jacob : *ἀγαθὼ δ᾽* τ : *ἐγώ θ᾽* West (*ἐγὼ δ᾽* Aur.[3]) | *ἀμείψομαι* τ (*ἀμείβομαι* F[a]) : anon. ap. Scholefield[198]

[197] Je ne reprends pas la traduction de P. Judet de la Combe pour ce vers (1268), mais traduit littéralement.

Alors pourquoi gardé-je ces dérisions de moi-même,
le sceptre et les couronnes prophétiques autour de mon cou ?
Toi, je vais t'anéantir, en avance sur mon destin.
Allez au néant ! *Vous voilà à terre, ah ! c'est ma revanche.*
Allez enrichir un autre désastre que le mien !

Mais cet élan de triomphe vengeur est aussitôt brisé. C'est Apollon lui-même qui dépouille Cassandre de ses parures (« *Idou d', Apollôn autos ekduôn eme…* », « vois, Apollon lui-même qui me dépouille… ») après s'être complu à la voir moquée et humiliée *même en les portant* (« *kan toisde kosmois* » cf. *Ag.* 1269-71). Il est clair que le geste de Cassandre ne signifie rien pour Apollon, il n'a que faire de ces ornements

---

[198] Au vers 1267 : je ne suis pas le texte de West, qui retient la conjecture « ἅμ'ἕψομαι » ni le texte de Judet de la Combe (JUDET DE LA COMBE 2001) qui propose de lire « ἀγαθὰ δ'ἀμείβομαι » (mais je renvoie néanmoins à sa disscussion sur ce vers, *op. cit. ad loc.*). Je garde le texte retenu par Fraenkel (et Mazon), avec l'émendation de Jacob et la ponctuation de Blomfield, que Fraenkel traduit : « Now at least, as you lie on the ground, I thus requite you ». Je repousse les autres possibilités du point de vue du *sens.* Le texte de West me paraît générer une contradiction entre le vers et son contexte immédiat : le geste de Cassandre se veut ici un geste de rejet radical, de séparation, de coupure d'avec des objets censément liés à une qualité essentielle de son être, indissociables de son identité de prophétesse. Par conséquent, je trouve que l'adverbe « *ama* » dans ce contexte n'est pas vraiment bienvenu.

Cassandre dit bien au vers précédent qu'elle veut détruire Apollon (ou le « se » est-il le bâton ?), par le biais de ces objets sacrés, avant d'être détruite. Mais l'idée est précisément ici qu'elle se sépare de ses bandelettes et de son sceptre pour les détruire *en les dévêtant* et en les jetant au sol : l'idée est bien celle d'une réponse à la malédiction d'Apollon. Apollon a montré à Cassandre que don et parures de prophète n'étaient *rien*, et pire que rien, sans son appui. De même, Cassandre cherche à vouer les parures à la destruction *par le fait même de les ôter* : si un prophète n'est rien sans Apollon, des parures de prophète ne sont rien sans prophète. L'intention de Cassandre est donc bien de se couper des parures du dieu : de s'en libérer et en même temps de les détruire : elle les jette loin d'elle-même, s'en sépare définitivement. Il me semble donc que l'idée de « suivre ensemble » dans la mort n'est pas très bienvenue dans ce contexte, et rend son geste moins clair : si c'était pour les associer à sa ruine, Cassandre n'avait qu'à garder ses parures sacrées sur elle. Le texte de West ne jure pas moins, selon la même logique, avec le vers 1268.

Je garde donc avec P. Judet de la Combe l'idée de l'échange, et le temps du verbe au présent qu'il reconnaît avec raison comme *lectio difficilior* dans le contexte. En revanche je ne suis pas convaincue par l'idée d'un échange « contre des biens ». Je ne crois pas que Cassandre envisage de trouver un bien dans cette destruction des parures du dieu ; sa libération ici est toute négative, on reste enfermé dans l'idée de la destruction : Cassandre détruit ce qui l'a détruite, elle cherche à répondre, à se venger. De plus, si l'on imagine le déroulement de la scène à la représentation, le texte de Fraenkel est le plus satisfaisant : il faut imaginer que Cassandre

1) envisage son geste de rébellion (v. 1263-1264 : elle montre les ornements, avec raillerie) ;

2) s'y décide avec ardeur (v. 1265 : elle les empoigne) ;

3) réalise son geste blasphématoire (en les jetant par terre début du vers 1267) ;

4) contemple les objets à terre et triomphe sur eux en « répondant » enfin au mal qu'ils lui faisaient et à Apollon (on peut même imaginer qu'elle les piétine – fin du vers 1267) ;

5) s'éloigne d'eux ou les repousse du pied pour bien marquer qu'ils ne lui appartiennent plus : qu'ils aillent voir ailleurs (v. 1268) ;

6) prend du recul et envisage le tableau d'ensemble qu'elle offre à côté de ses parures sacrées… et réalise alors qu'Apollon n'a que faire, de toute façon, de ces ornements, et que c'est lui, en réalité, qui l'en dépouille (vers suivants).

Ainsi, on comprend bien le présent et le déictique *hôde* : Cassandre décrit et donne un sens à l'acte qu'elle est immédiatement en train d'accomplir : jeter les ornements à terre ou les piétiner au sol.

qu'elle porte[199]. La seule chose qu'il lui reste, après cela, c'est un dernier bienfait qu'elle tire malgré tout de son don prophétique : savoir que sa mort sera vengée, que ses meurtriers seront à leur tour victimes du fils vengeur, Oreste (cf. *Ag.* 1279-84). Encore n'est-ce là qu'un espoir, qui fait l'objet de ses dernières paroles, de sa dernière prière au chœur et du souhait qu'elle adresse au soleil, le témoin suprême, avant de quitter la scène : « Puissent mes vengeurs faire payer aussi à mes meurtriers le prix tout ensemble de l'esclave tuée, une proie si facile[200]. » (*Ag.* 1322-30).

---

[199] Cf. JUDET DE LA COMBE 2001 vol. II commentaire aux vers 1263-1267 : « C'est Apollon qui la « dévêt » (v. 1269). La révolte de Cassandre contre sa fonction est encore l'un des tours du dieu : il nie sa proie tout autant en lui imposant la mantique qu'en la lui retirant. La révolte ne fait alors qu'accompagner, ironiquement, l'auto-destruction du sacré à laquelle le dieu se livre. » (*op. cit.* p. 543-544).

[200] Le texte de ce vers est sujet à discussion ; Judet de la Combe met les vers 1324-6 entre *cruces*. West choisit une émendation assez lourde de Schmidt (*δεσπότου* au lieu de *τοῖς ἐμοῖς* des manuscrits (*τοὺς* $F^1$). Le texte de Mazon me paraît être le meilleur, mais en revanche sa traduction me semble erronée étant donné le texte qu'il édite : « τοὺς ἐμοὺς τιμαόρους / χρέος φονεῦσι τοῖς ἐμοῖς τίνειν ὁμοῦ, / δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος. » – qu'il traduit : « puissent mes vengeurs comme mes meurtriers payer ensemble la dette de l'esclave morte ici, qui fut une proie si facile ! »). Cassandre souhaite que ses vengeurs fassent bien payer le prix de sa propre mort à ses meurtriers, conjointement (*homou*) à la mort d'Agamemnon. Elle ne souhaite pas que ses vengeurs payent eux aussi le prix de sa mort, conjointement (*homou*) à ses meurtriers. Les deux traductions privilégient un sens différent de « *tinein* », « payer le prix » au sens de « souffrir en réponse » ou au sens de « honorer la dette » – c'est-à-dire ici « faire payer le prix » – et adoptent en conséquence une construction différente.

Mais la traduction de Mazon ne me semble pas convenir dans le contexte de la phrase, en particulier au regard de sa conclusion : Cassandre insiste à la fois sur le caractère négligeable de sa mort (la mort de l'esclave) par comparaison avec la mort du roi, et en même temps sur la honte de ce crime pour Egisthe et Clytemnestre (il est pire encore que le meurtre d'Agamemnon, car elle est une proie facile) (cf. v. 1326). Son espoir est donc que sa mort ne soit pas négligée par ses vengeurs effectifs (« *tous emous timaorous* » que l'on peut comprendre soit comme un pluriel poétique renvoyant au seul Oreste, soit comme une allusion à la complicité d'Electre), mais que leur vengeance porte bien sur le double meurtre commis par Clytemnestre : les meurtres de Cassandre et d'Agamemnon. On ne voit pas bien ce qui motiverait la colère de Cassandre contre Oreste dans le contexte de cette scène, alors qu'elle-même trouve dans la perspective du retour de ce vengeur le seul réconfort permis par son don prophétique dans les vers 1280-4. D'autant que dans toute la scène Cassandre n'a pas une seule expression de haine à l'égard d'Agamemnon, mais anticipe la mort de son maître avec presque autant d'horreur que la sienne propre.

Enfin l'argument décisif me semble être dans la considération des deux dernières répliques de Cassandre. Abandonnée d'Apollon, elle est en quête de témoins qui puissent assurer sa vengeance, ou du moins sa prise en compte dans la vengeance d'Oreste ; c'est-à-dire témoigner de sa mort, s'en souvenir. La mémoire du mort est un élément essentiel de la vengeance : c'est elle qui donne son sens au meurtre du meurtrier, pas l'acte en lui-même. *Les Choéphores* le montrent suffisamment. Oreste ne va pas tuer Egisthe et Clytemnestre pour une question de pouvoir, pour reprendre sa place (même si cela aussi est important) : il va les tuer parce qu'il se souvient de son père, tout imprégné de l'évocation qu'il a faite de lui sur sa tombe (dans le *kommos*). Il va récupérer ses biens non pas seulement pour lui-même, mais pour lui en tant que *fils-de-son-père-qui-se-souvient-de-son-père*. Condition essentielle de la vengeance. Si personne ne se souvient de Cassandre, alors la vengeance d'Oreste ne sera que celle de la mort d'Agamemnon. Voilà pourquoi Cassandre demande au chœur de bien lui porter témoignage : de se souvenir d'elle quand ses prédictions se réaliseront et de bien associer la double mort d'un homme et d'une femme, Egisthe et Clytemnestre, à la double mort d'un homme et d'une femme : Agamemnon et elle. Ainsi seulement elle sera vengée. Puis, dans sa prière au soleil, c'est une dernière assurance qu'elle prend sur ce point : elle invoque le soleil parce qu'il est témoin de tout, le grand œil qui voit tout (il a effectivement souvent ce rôle dans la mythologie). Ainsi, elle s'adresse aux seuls témoins de sa mort, à eux tous, le chœur et le soleil, pour les lier par sa dernière prière (sa dernière volonté) à l'exigence de se souvenir d'elle à l'heure de la vengeance.

La vengeance escomptée par Cassandre avant sa mort n'est pas tournée contre toute la maison d'Agamemnon, mais seulement contre ses meurtriers ; ce n'est pas la vengeance de Troie, c'est la vengeance de sa seule mort ; et encore n'est-ce qu'un espoir précaire lié à la vengeance assurée, elle, du meurtre d'Agamemnon par Oreste. Rien à voir, vraiment, avec la vengeance escomptée par la Cassandre d'Euripide, qui se voit presque elle-même dans le rôle de la fatale épouse légitime, de Clytemnestre, l'Erinye symétrique d'Hélène.

Dans *Les Troyennes,* Cassandre est triomphante, elle se proclame « *nikêphoros* », la clé de la victoire ultime de Troie sur les Achéens, de la vengeance des siens. Or, ce triomphe, c'est à Apollon qu'elle le doit, ou au moins qu'elle doit de pouvoir le proclamer et le célébrer, le goûter en allant à la mort. Réconfort suprême, son don prophétique tourne le malheur en joie, et elle essaie de le faire partager aux autres Troyennes et en particulier à sa mère. L'histoire de la rancune d'Apollon, de la malédiction qu'il ferait peser sur Cassandre, est chez Euripide complètement oubliée. Cassandre ne cesse de proclamer son affection et sa dévotion à Apollon. Elle lui demande ainsi dans le chant d'hyménée de prendre lui-même la tête de son chœur de célébration nuptiale, puisque c'est le mariage de sa prêtresse qu'il faut célébrer (cf. « *thuêpolôi* » et l'ensemble des v. 329-30). L'appel au dieu est étonnant, et a une dimension ironique puisque c'est justement le statut de Cassandre en tant que propriété du dieu, vouée à la virginité, qui fait toute l'impiété de l'union souhaitée par Agamemnon. Mais si Cassandre se targue d'entraîner Apollon dans la danse, c'est qu'il est le mieux placé pour savoir combien elle a lieu de se réjouir de ce mariage fatal avec son ennemi. Apollon n'est pas du tout son ennemi, il est son complice.

Cette formule d'adresse à Apollon est à l'opposé de l'adresse à Apollon que l'on trouvait dans les premières paroles de la Cassandre de l'*Agamemnon*. Dans celles-ci, en utilisant le verbe « *agô* », « mener », Cassandre soulignait le rôle d'Apollon dans le piège qui se referme sur elle, l'accusant de l'avoir lui-même menée jusqu'à cette terrifiante maison :

| | |
|---|---|
| ἆ ποῖ ποτ' **ἤγαγες με** ; πρὸς ποίαν στέγην ; | 1087 |
| Horreur ! Où m'as-tu amenée**,** à quelle maison ? | 1087 |

Elle réaffirme plus tard la même idée en utilisant le composé « *apagô* » au vers 1276 (cité plus haut). Chez Euripide, on a la situation est renversée : Cassandre ne subit plus avec horreur le trajet vers sa mort que lui impose Apollon ; au contraire elle peut grâce à lui se réjouir d'avoir à accomplir ce trajet vers sa mort, et elle incite le dieu, toute à la

---

Il est intéressant de noter que la scène de Cassandre des *Troyennes* a déteint ici (à tort) directement sur l'interprétation de la scène d'Eschyle, influençant l'interprétation opposée à la nôtre qui est entre autres celle de Mazon. Sa note dans l'apparat critique le révèle explicitement : « Iungo ὁμοῦ φονεῦσιν... De sensu uide Eur. *Troad.* 359-64, 460-1) ».

joie qu'il lui procure, à se joindre à elle et à mener la danse (même verbe « *agô* »), à lui faire l'honneur de conduire le chœur pour son mariage, dans son temple :

> **ἄγε** σύ, Φοῖβε, νῦν κατὰ σὸν ἐν δάφναις
> ἀνάκτορον θυηπολῷ, 330

**330** ***θυηπόλῳ*** Musgrave : *θυηπολῶ* VPQ$_1$Σ (*νῦν·* ... *θυηπολῶ* Biehl : cf. Σ *ἡγοῦ σὺ τοῦ θυηπόλου*)[201]

> **Mène** toi-même <le choeur>, Phoibos, dans ton temple parmi les
> lauriers, pour ta prêtresse, 330

Cassandre, chez Eschyle, se défie d'Apollon comme de la peste. C'est pourquoi en découvrant la maison des Atrides elle soupçonne aussitôt une intention mauvaise du dieu à l'œuvre, un piège conçu pour la faire aborder dans cette sinistre demeure. A l'inverse, dans les *Troyennes*, c'est la confiance absolue de Cassandre en Apollon qui fonde son attitude provocante. Il est celui qui lui donne accès à la connaissance du futur, et en même temps la garantie inébranlable de la vérité de ce qu'elle voit : elle commence ainsi logiquement son argumentation par ces mots :

> (…) εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,
> Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον
> ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.
> Κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
> ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ᾽ ἐμοῦ... 360

> (…) Car s'il est vrai que Loxias existe,
> il trouvera en moi une épousée plus ravageuse qu'Hélène,
> l'illustre seigneur des Achéens, Agamemnon.
> Car je le tuerai, lui, et je dévasterai sa maison,
> je lui ferai payer le prix de mes frères et de mon père… 360

Apollon, d'après toutes les paroles de Cassandre dans *Les Troyennes*, est de son côté. Cassandre va jusqu'à s'attribuer toute la responsabilité de la mort d'Agamemnon. Il n'est pas question de la colère de Clytemnestre pour le meurtre d'Iphigénie, tout est fait pour laisser à penser que c'est par jalousie qu'elle va tuer son mari et sa « nouvelle femme ».

---

[201] L'émendation de Musgrave est très légère et donne un sens qui me paraît bien meilleur. Cassandre n'est pas, actuellement (*nun*) dans le temple d'Apollon au milieu des lauriers. Il est plus logique de comprendre *thuêpolôi* comme un nom au datif, qui vient expliquer et justifier l'interpellation d'Apollon (si paradoxal que cela puisse être dans la situation, bien entendu) : mène-toi, Apollon, le chœur, *pour ta prêtresse* (en l'honneur de ta prêtresse), dans le temple etc. En l'occurrence, la scholie (qui glose la comparaison impliquée par le texte des manuscrits : « comme si j'étais dans le temple » (« ὥσπερ ἐν τῷ ἱερῷ οὖσα οὕτως θυηπόλω. ἢ οὕτως· ἡγοῦ σὺ τοῦ θυηπόλου ») témoigne simplement me semble-t-il du caractère problématique du texte transmis (avec *thuêpolô* compris comme un verbe) et essaie d'interpréter la difficulté.

La jalousie de Clytemnestre envers Cassandre est effectivement évoquée dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, mais seulement après le meurtre, dans les justifications de la reine – elle voit dans le retour triomphant d'Agamemnon avec une concubine troyenne une nouvelle marque d'insolente trahison à l'égard de sa famille et de sa femme. Ici, Cassandre se veut le seul motif de la mort de son maître, et de la ruine consécutive de la maison d'Atrée. Elle évoque sa mort sous les coups de la hache[202] de Clytemnestre (cf. la prétérition des v. 361-4), mais elle se voit elle-même comme le bourreau, finissant presque par se confondre avec le véritable agent, Clytemnestre, dans son statut revendiqué d' « épouse tueuse et destructrice ».

On voit à quel point Euripide modifie le modèle eschyléen dans le point de vue qu'il prête à sa Cassandre. Chez Eschyle, Egisthe et Clytemnestre n'étaient vus par Cassandre que comme des pantins au service du véritable bourreau, Apollon. Dans *Les Troyennes*, les meurtriers d'Agamemnon – auxquels elle-même succombera – sont pour Cassandre les pantins qui réaliseront sa propre vengeance, et la vengeance d'Apollon pour l'offense faite à sa prêtresse, et à travers elle la vengeance de Troie tout entière. Apollon est partie prenante du dispositif du meurtre, mais il se voit attribuer un rôle absolument différent : il révèle à sa prophétesse les conséquences de son mariage pour lui permettre d'y reconnaître le triomphe des Troyens à travers elle, et de lire dans sa mort aux côtés d'Agamemnon, le chef des ennemis, sa gloire de « *nikêphoros* ».

La révérence de Cassandre à l'égard d'Apollon continue de se manifester dans la suite de la scène des *Troyennes*. C'est en restant « *entheos* », possédée par le dieu, qu'elle peut embrasser du regard les événements dans un cadre assez large pour faire triompher les Troyens sur les Achéens – du point de vue de leurs malheurs comparés (cf. v. 366). Ensuite, face aux railleries de Talthybios sur la folie qui l'égare et prive ses propos de tout poids (en faisant la proie des vents), Cassandre défend vigoureusement son statut de prophétesse. Elle glorifie la parole vraie qui lui vient d'Apollon par opposition aux vaines paroles des hérauts, domestiques des puissants (cf. v. 424-430). Le terme de « *latris* » qu'elle avait retourné dans un sarcasme contre Talthybios, après qu'il l'eût dans son ignorance appliqué à sa mère, elle le proclame avec orgueil pour elle-même en tant que « *tên Apollônos latrin* », « la servante d'Apollon » (v. 450).

Chez Eschyle, Cassandre se décrivait tuée, trop facilement, par ses meurtriers : abandonnée du dieu, elle n'est plus que la pauvre « esclave » (« *doulês* » *Ag.* 1325). A l'inverse, la Cassandre des *Troyennes* se révolte à l'idée de son cadavre abandonné dans la nature aux bêtes sauvages – elle, la « servante d'Apollon » ! Il y a là une impiété qui sera vengée, et plutôt que de voir les parures du dieu déchirées par les bêtes, elle les déchire elle-même, « tant que sa chair est toujours pure », pour charger les « brises rapides » de les porter à son maître :

---

[202] Il s'agit bien ici d'une hache, et non d'une épée comme dans l'*Agamemnon*. La hache est l'arme reconnue par une grande partie de la tradition comme l'instrument de la mort d'Agamemnon ; on la retrouve en particulier dans la tradition iconographique du meurtre (sur cette question de l'arme de Clytemnestre, cf. *intra* note 139 p. 221).

Ὦ στέφη **τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν**, ἀγάλματ᾽ εὔια, 451
χαίρετ᾽· ἐκλέλοιφ᾽ ἑορτάς, αἷς πάροιθ᾽ ἠγαλλόμην.
Ἴτ᾽ ἀπ᾽ ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ᾽ οὖσ᾽ ἁγνὴ χρόα
δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ᾽, ὦ μαντεῖ᾽ ἄναξ.

O bandelettes **du plus chéri des dieux pour moi**, saints ornements, 451
Bon vent ! J'ai laissé derrière moi les fêtes, où je brillais autrefois.
Allez, loin de ma chair, en lambeaux, tant que mon corps reste pur
je donne aux brises rapides <le soin> de te porter cela, ô maître prophète.

Le geste par lequel Cassandre se sépare des ornements du dieu reprend la scène de l'*Agamemnon*, mais dans une intention diamétralement opposée. Chez Eschyle, Apollon est odieux à Cassandre, et c'est dans un geste de haine envers lui qu'elle arrache et jette à terre les bandelettes sacrées qui la moquent. En agissant ainsi, c'est le dieu lui-même qu'elle voudrait détruire avant qu'il ne la détruise. Les bandelettes n'ont jamais été pour elle qu'un « enrichissement de désastre » (cf. *Ag.* 1264-8 cités plus haut). Elle les jette à terre pour les envoyer à la ruine comme Apollon l'envoie elle-même à la sienne ; elle les raille et les prend de haut comme elle se sent raillée (cf. « *hôd'ameibomai* » *Ag.* 1267 : « c'est ainsi que je réponds » : Cassandre agit en réponse au sort qu'elle subit, qu'elle prétend retourner contre le dieu par le biais des ornements qui l'unissent à lui). Notre scène des *Troyennes* renverse la valeur du geste de Cassandre dans chacun de ses termes. Apollon n'est pas objet de haine, mais au contraire d'un amour inégalable pour Cassandre (v. 451). Ses parures lui permettaient de briller comme un ornement précieux dans les fêtes troyennes (v. 452 par opposition à la « richesse de désastre » d'*Ag.* 1268) : instruments de bonheur et non de malheur. Cassandre ne les jette pas sur le sol pour les souiller, pour les vouer comme elle à la ruine ; au contraire elle les lance dans les airs pour préserver Apollon d'être associé à sa perte et au traitement déshonorant de son corps. Il ne s'agit pas d'une tentative désespérée de souillure et de profanation contre Apollon, dans un élan de rébellion ; mais au contraire de la pieuse volonté de le préserver de toute souillure en tant que fidèle servante : témoignage ultime d'allégeance et non sursaut de rébellion.

Le geste de Cassandre dans *Les Troyennes* est donc doublement spectaculaire : par son caractère extrêmement théâtral, et aussi par la manière dont Euripide reprend le geste de la Cassandre d'Eschyle en en inversant totalement la forme et le sens. C'est la confirmation la plus éclatante de l'inversion globale que subit la scène de Cassandre dans *Les Troyennes* respectivement à l'*Agamemnon*.

*Cassandre et la mort de l'Atride*

Car c'est bien toute la logique de Cassandre qui se trouve modifiée par le nouveau point de vue qu'Euripide lui prête sur les événements. Elle n'a pas du tout la même appréciation du malheur des Grecs qui lui est révélé par Apollon, en particulier de la

mort d'Agamemnon à laquelle sa propre mort est étroitement liée. Dans la scène d'Eschyle, Cassandre, liée par une communauté de destin à ce maître qui est le sien, est effarée par la traîtrise de Clytemnestre à son endroit, par l'abîme de ruse qu'elle ouvre sous ses pieds ; elle déplore la mort d'Agamemnon en même temps que la sienne propre. Elle déclare ainsi, après avoir fait allusion au motif de la vengeance d'Egisthe :

> ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινά,
> λέοντ᾽ ἄναλκιν ἐν λέχει στρωφώμενον
> οἰκουρόν, **οἴμοι**, τῷ μολόντι δεσπότῃ 1225
> *ἐμῷ·* φέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν·
>
> Cela, j'affirme que quelqu'un projette de le faire payer
> – un lion sans aucune force, qui tourne et se retourne dans le lit
> en gardant la maison – hélas ! au maître qui revient, 1225
> *mon* maître : car il faut porter le joug d'esclave :[203]

Cassandre est solidaire d'Agamemnon face à la mort affreuse qui les attend tous les deux. On le voit à travers toute la scène d'Eschyle : dès le *kommos*, par exemple, elle invective Clytemnestre (*Ag*. 1107-11) puis elle affecte de s'adresser à Agamemnon pour le prévenir (*Ag*. 1125). Et quand elle se résigne finalement à entrer dans le palais, elle dit qu'elle ira « gémir jusque chez les ombres sur [sa] mort et celle d'Agamemnon » (*Ag*. 1313-4). Il n'y a pas trace dans cette scène de rancune à l'égard de l'Atride pour la prise de Troie, bien que Cassandre évoque aussi la ruine de sa patrie, en pleurant, pour y associer sa propre destruction. Cela peut paraître étonnant, mais c'est bien ainsi. Eschyle n'a pas voulu du tout que sa Cassandre se réjouisse de la mort d'Agamemnon.

A aucun moment ce n'est le cas, même quand elle évoque le fait que Clytemnestre fera aussi payer à Agamemnon, en le tuant, le fait de l'avoir ramenée avec lui comme concubine (cf. *Ag*. 1258-63). Mais c'est pour une bonne raison qu'elle ne se réjouit pas d'être partie prenante dans la mort du maître : c'est précisément pour cela qu'elle aussi aura sa part du meurtre. Car c'est bien pour ce nouveau motif de haine envers Agamemnon que Clytemnestre va tuer Cassandre *aussi*, de ses propres mains, rajoutant la mort de sa captive à la mort du roi. Elle compose ainsi le poison meurtrier de sa fureur et de sa vengeance : il y entre une pincée de colère pour la venue de Cassandre, et en aiguisant la lame contre son époux, elle compte bien lui faire payer aussi cette concubine captive, en la tuant elle aussi à ses côtés.

---

[203] Sur ces vers, cf. JUDET DE LA COMBE 2001 commentaire *ad loc.* Analysant la construction anomale de l'adjectif possessif, il remarque qu'elle interdit en tout cas de comprendre qu'ici Cassandre se lamente sur son sort d'esclave : c'est en tant que prophétesse qu'elle déplore le malheur d'Agamemnon. L'auteur écrit : « [Son cri] indique que le mal qui va naître de cette rivalité entre le maître indigne [Egisthe] et le vrai ne peut pas être envisagé comme un simple événement, qu'on ne peut en parler de manière neutre : Cassandre en a sa part. » (*op. cit.* p. 525). Et elle en a sa part précisément en tant que captive : un lien d'empathie existe bien chez Eschyle entre Cassandre et Agamemnon, malgré le « joug de l'esclavage » et même *à cause* de ce joug, qui établit entre le maître et l'esclave une solidarité de fait.

Cette logique entrevue par Cassandre est confirmée par Clytemnestre elle-même lorsqu'elle raconte l'assassinat de la jeune femme (*Ag.* 1398-1447[204]). La reine tue donc Cassandre parce qu'ainsi elle se venge encore mieux d'Agamemnon. Cassandre est le « piment » (trad. Mazon), l' « épice de coucherie » (trad. Judet de la Combe) qui complète délicatement la mort qu'elle a concoctée pour son mari.

Le lien entre Cassandre et Agamemnon est ainsi entièrement de solidarité face au déchaînement meurtrier de la furie (*kotos*) de Clytemnestre. Tout le contraire de ce qui se passe dans *Les Troyennes*. Là, Cassandre exulte à l'idée de sa vengeance sur l'Atride, le destructeur de Troie. Elle endosse la pleine responsabilité de sa mort comme une

---

[204] Ces vers sont difficiles et discutés : cf. JUDET DE LA COMBE 2001 commentaire *ad loc.* En adoptant son texte pour le vers 1447 (« εὐνῆς παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς »), je proposerai l'interprétation suivante, qui se distingue de la sienne. Mon hypothèse est qu'il faut faire le lien entre le moment ou Cassandre évoque les raisons de sa mort (*Ag.* 1256-63), et ce moment ou Clytemnestre justifie sa mort (*Ag.* 1436-47). Dans les deux cas, il est question pour commencer de l'adultère de Clytemnestre.

(*1^er^ passage : Cassandre*) Avant d'expliquer la raison de sa mort, Cassandre identifie la trahison adultère de la reine : elle reconnaît l'étrangeté du feu domestique qui brûle chez Agamemnon (« *Papai : hoion to pur ? Eperchetai d'emoi* » *Ag.* 1256 : « Ah ! ah ! quel est ce feu ? Et il marche sur moi ! »). Ce feu inattendu, menaçant, c'est le feu du foyer adultère de Clytemnestre et d'Egisthe. La preuve en est que c'est avec la même métonymie que Clytemnestre évoque après le meurtre la protection d'Egisthe sur son foyer – quand elle reconnaît pour la première fois son adultère devant le chœur. Je n'ai rien à craindre, dit-elle, « tant qu'à mon foyer Egisthe fait brûler le feu » (v. 1435 trad. Judet de la Combe dans son commentaire). Cassandre, donc, dénonce d'abord l'adultère de Clytemnestre avant d'expliquer pourquoi elle va mourir : la reine qui couchait avec Egisthe en l'absence de son mari, dit Cassandre, va maintenant la tuer pour se venger de lui parce qu'il a amené sa captive (avec qui il couche bien sûr) à la maison. La mention par Cassandre de l'adultère de Clytemnestre jette une lumière ironique sur ce motif de l' « épouse offensée » que la reine mêle à sa colère : elle se venge de la trahison d'Agamemnon alors qu'elle-même n'est pas exactement l'exemple de la fidélité conjugale.

(*2^ème^ passage*) Clytemnestre aussi parle de Cassandre juste après avoir évoqué pour la première fois devant le chœur la présence protectrice d'Egisthe à ses côtés et donc reconnu son adultère. L'argumentation se retourne. Dans toute sa description des deux morts couchés côte à côte, Clytemnestre dessine l'anamorphose d'un lit de plaisir. Cassandre, dit-elle pour finir, « est couchée » là, « l'amante de cet homme » : « *keitai philêtôr toude*, *emoi d'epêgagen eunês paropsônêma tês emês chlidês* » (*Ag.* 1446-7). Et elle ajoute : (j'essaye de traduire littéralement une interprétation qui me semble possible) « et à moi, elle m'a apporté le prix d'une friandise de couche issue de mon trésor luxueux ». (Je construis *eunês* (sans article) comme un génitif déterminatif, *tês emês chlidês* comme un génitif ablatif : « *e mea luxuria* » – Clytemnestre, en accueillant Cassandre, a proclamé son intégration dans les richesses de l'*oikos* cf. *Ag.* 1035-9. Pour ce sens concret de « *chlidê* », comme « luxe, richesse luxueuse », instrument de la pompe royale, cf. Aesch. *Pers.* 608, Eur. *Andr.* 2). On a alors dans cette phrase un double mouvement : Cassandre par sa venue *a procuré à* Clytemnestre une nouvelle esclave, cette part de richesse qu'elle peut maintenant *offrir* elle-même à son époux, *tirée de ses richesses* ; elle lui donne Cassandre de sa part à elle, épouse attentionnée, prélevant comme il convient sur ses propres biens (deuxième génitif) cette petite friandise de lit comme offrande funéraire.

Il faut comprendre, autrement dit, qu'ici Clytemnestre revendique le meurtre de Cassandre comme une manière de luxe qu'elle offre à Agamemnon dans la mort, une largesse qu'elle lui accorde sur les biens de la maison, pour assaisonner sa couche (c'est-à-dire ici sa couche de mort). Cassandre est un ornement funéraire qu'elle lui offre. Le « *paropsônêma eunês* » est Cassandre elle-même, une « friandise » pour Agamemnon, une chose délectable avant tout pour Agamemnon, et non pour Clytemnestre (je m'écarte sur ce point de l'interprétation de P. Judet de la Combe). Tout cela est évidemment plein d'une ironie dévastatrice, dont le but est finalement de dédouaner Clytemnestre pour son adultère avec Egisthe : elle n'a fait que justice en tuant Agamemnon avec la complicité de son amant, puisqu'Agamemnon l'avait lui-même trompée sans arrêt sous Ilion. Elle pousse même la générosité jusqu'à lui donner dans la mort sa captive chérie, étendue à ses côtés.

couronne de gloire, passant totalement sous silence la mort d'Iphigénie ou le « démon » des Pélopides. Elle quitte la scène en se réjouissant de rejoindre dans l'Hadès très bientôt son père et ses frères, en arrivant chez les morts « porteuse de victoire » (« *nikêphoros* » cf. v. 458-61).

Il s'agit, là encore, d'un détail révélateur : par cette adresse de Cassandre à ses proches qui l'attendent dans l'Hadès, le texte d'Euripide s'oppose directement au texte de l'*Agamemnon*, et dessine un autre renversement respectivement à l'attitude de Cassandre chez Eschyle. En effet, Cassandre invoque également son père et ses frères avant de quitter la scène dans l'*Agamemnon*, mais sur le ton de la lamentation :

ἰὼ πάτερ σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων. 1305

Tristesse, mon père, sur toi et *tes valeureux*[205] *fils* ! 1305

Pourquoi lance-t-elle ce cri déchirant ? C'est dans le cours d'un échange avec le chœur qui tente de la réconforter. Les vieillards d'Argos, après avoir compris qu'elle est persuadée de marcher à la mort mais s'avance quand même vers le palais, lui font compliment de son courage (*Ag.* 1302). Ce à quoi Cassandre répond avec amertume que « personne n'entend ça parmi les gens heureux » (*Ag.* 1303). Comme le chœur insiste sur la faveur pour un mortel de connaître une mort « de belle gloire » (« *eukleôs katthanein* », *Ag.* 1304), Cassandre répond par ce cri de lamentation qui est un refus évident d'adhérer aux paroles des vieillards : les fils de Priam étaient certes « valeureux » (*gennaiôn*), et sont morts assurément de manière « bien glorieuse », mais c'est pour elle une consolation dérisoire. Ils n'en sont pas moins dans l'Hadès, où elle aussi, la malheureuse, s'apprête à les rejoindre.

La Cassandre d'Euripide prend le contrepied de cette attitude de la Cassandre eschyléenne en s'adressant à Priam et à ses frères : elle se réjouit de les retrouver au plus vite (pour leur apporter la couronne de sa victoire contre Agamemnon, après les avoir vengés). Surtout c'est elle qui, dans toute la scène des *Troyennes*, proclame le point de vue du chœur des vieillards d'Eschyle, célébrant la gloire des Troyens face aux autres personnages qui estiment cette récompense dérisoire – et ils rejoignent là-dessus le point de vue de la Cassandre d'Eschyle.

Ainsi dans l'*Agamemnon*, Cassandre ne connaît aucune compensation à son malheur, à part le léger espoir d'être elle aussi vengée par Oreste. Au-delà il n'y a rien, aucune gloire, aucune satisfaction vengeresse à voir tomber l'Atride destructeur de Troie : seulement l'effarement devant la mort et la souillure de la maison ; et puis la résignation devant la destruction universelle programmée par les dieux aussi bien contre Troie que contre ses vainqueurs (*Ag.* 1285-9). Au vu de tout cela, il ne lui reste plus qu'à espérer

[205] Formulation différente de celle de P. Judet de la Combe.

être tuée proprement et sans souffrance (*Ag.* 1292-4). Dans les *Troyennes*, au contraire, Cassandre est la grande oratrice de la logique de la compensation et de la vengeance. Le malheur des Troyens est sans cesse *comparé à* et *compensé par* le malheur plus grand des Grecs. Le malheur de Cassandre n'en est pas un, puisqu'elle va venger Troie. Il ne faut pas pleurer le malheur de Troie mais se réjouir à l'idée du malheur à venir des Grecs. Le malheur passé des Troyens du fait de la guerre n'en est pas un si on le compare au malheur des Grecs. Le malheur d'Hécube n'est rien comparé au malheur d'Ulysse. Cassandre fait triompher Troie encore et encore sur les Grecs – mais elle ne suscite finalement chez les autres personnages aucun sentiment de réconfort, échouant aussi lamentablement dans sa tentative que le chœur des vieillards, dans l'*Agamemnon*, échouait à réconforter sa version eschyléenne.

Cela nous amène à considérer un dernier point, difficile, du texte d'Euripide : la réaction du chœur à la démonstration centrale de Cassandre sur le « bonheur relativement plus grand » des Troyens par rapport aux Grecs. Les Troyennes du chœur lui répondent par ces deux vers hautement sibyllins (surtout le deuxième) :

ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελᾷς, 406
μέλπεις θ' ἃ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως.

Comme tu te plais à rire aux malheurs des tiens, 406
Et tu chantes ce que tu prouveras chanter sans clarté[206].

La tonalité de la réponse du chœur est assez clairement perceptible : dans le premier vers (avec l'emploi de la modalité exclamative) perce un sentiment d'indignation face au comportement de Cassandre. La joie avec laquelle elle fait mine de célébrer le malheur des siens est perçue par le chœur comme profondément inconvenante. Quant au deuxième vers, sa formulation qui comporte un verbe à la deuxième personne du futur de l'indicatif accompagné de l'adverbe *isôs* connote une intention comminatoire[207]. L'idée générale semble donc être « Ah tu ris aux malheurs des tiens ! Mais tu finiras peut-être bien par déchanter ». Mais il reste un problème de taille pour comprendre ces vers : à quoi le chœur, adoptant lui-même une sorte de posture prophétique, peut-il bien renvoyer dans cette menace ? Quel est ce moment qu'il entrevoit où Cassandre montrera elle-même qu'elle a tort, que ses paroles si clairement argumentées ne sont pas claires ?

Il faut expliquer l'emploi de « *melpô* », « chanter ». Cassandre ne chantait pas vraiment en réalité – pas juste avant cette réaction du chœur ; elle parlait en trimètres iambiques. Mais elle est entrée en scène en chantant un chant d'hyménée, et son discours

---

[206] Construction participiale après *deiknumi* (cf. LSJ s.v. 4). K.H. Lee (LEE 1976) traduit « and you sing things which perhaps you will show were not definite when you sang them ».

[207] Chez Euripide, l'adverbe *isôs* utilisée avec un verbe au futur à la deuxième personne a toujours une connotation menaçante : cf. *Heraclides* 261, *HF* 726, *Med.* 625, *Hec.* 1024 (et le cas plus problématique de *Alc.* 1036).

précédent maintient la posture de célébration qu'elle a d'emblée adoptée. Le chœur peut donc vouloir dénoncer, en employant ce verbe, cette posture de célébration qui s'apparente à un chant de triomphe. Mais pourquoi dire ensuite qu'elle montrera elle-même que ce qu'elle chante est faux ? Il y a donc un moment du futur de Cassandre que le chœur prédit où elle dénoncera elle-même la vacuité de son chant. A quel moment cela peut-il correspondre, si ce n'est au moment où, à Argos même, Cassandre sera confrontée directement à sa mort et entonnera son « chant du cygne » (l'expression est employée par Clytemnestre dans l'*Agamemnon* au vers 1444) ? C'est-à-dire à la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Ainsi, en guise de réponse aux grandes démonstrations de sa Cassandre, Euripide place-t-il dans la bouche du chœur une allusion à la scène de Cassandre du quatrième épisode de l'*Agamemnon* : Cassandre n'est pas toujours aussi triomphante que dans *Les Troyennes*, et c'est à cette autre version d'elle-même que le chœur la renvoie : dans sa menace, la Cassandre alternative d'Eschyle se voit définie comme le futur possible de la Cassandre d'Euripide.

### 3. Dramaturgie du prophete : la mise en scene du point de vue de Cassandre chez Eschyle et chez Euripide

On retrouve chez les deux Cassandres d'Eschyle et Euripide nombre d'éléments communs dans leur connaissance du passé, du présent et du futur. En tant que prophétesses, elles sont dépositaires d'un savoir qui échappe en grande partie (notamment en ce qui concerne le futur) aux autres personnages présents sur la scène, mais dont le public, lui, partage la connaissance. Leur vision « panoramique » de la situation les amène ainsi à évoquer, l'une comme l'autre : la mort d'Agamemnon, leur propre mort, la vengeance d'Oreste, Apollon, le destin de Troie. Tous ces éléments se retrouvent mêlés dans leurs discours (avec des variations, et certains autres éléments qui ne correspondent pas), mais agencés de manière si différente qu'ils font naître de l'*Agamemnon* aux *Troyennes* deux points de vue qui se démarquent l'un de l'autre jusqu'à la contradiction.

Il n'en reste pas moins que Cassandre est prise dans les deux cas dans une communication difficile avec ceux qui l'entourent, en raison de son statut de prophétesse. Et que dans les deux cas son point de vue se caractérise par l'introduction, dans la subjectivité d'un personnage, d'éléments relevant d'une connaissance élargie des tenants et des aboutissants de l'action en cours – des éléments qui appartiennent aussi au public de la pièce et forment son propre horizon de réception de la tragédie (un horizon à l'état latent). Sur la scène du théâtre, le personnage du « prophète » est une *fonction*, au même titre que le « messager » ou le « roi face à des suppliants » par exemple. Cela ne signifie pas qu'il soit un personnage sans individualité, sans épaisseur psychologique. Cassandre n'est pas Tirésias, et l'on ne peut même pas dire que Cassandre soit toujours la même d'une pièce à l'autre, nous l'avons assez montré. Mais pour le dramaturge, son point de vue offre des possibilités qui tiennent (en plus des singularités de son histoire

mythologique, et en relation avec elles) à son statut de prophétesse et à cette rencontre possible avec le point de vue du spectateur.

Or, si l'on envisage nos deux scènes de Cassandre sous cet angle plus technique (le montage entre des points de vue différents et le point de vue du spectateur orchestré par le dramaturge), leurs différences flagrantes s'estompent au profit de la reconnaissance d'une certaine similitude, limitée mais essentielle, dans l'effet induit par la mise en scène de la prophétesse[208].

*Eschyle : la prophétesse se voit comme victime*

Chez Eschyle, et nous rejoignons sur ce point P. Judet de la Combe, la scène de Cassandre est un instrument au service de l'horreur, elle est proprement *horrifiante*. Les éléments du passé et du futur de la maison des Atrides auxquels Cassandre a accès – bien malgré elle – pourraient ouvrir la voie d'une vision distanciée de l'action en cours, en l'occurrence du meurtre imminent d'Agamemnon. La vision globale du mythe des Pélopides, comme de toute « saga mythique », suggère presque inévitablement la perception d'une logique même rudimentaire dans le cours suivi par les événements (logique de rétribution ; ou logique de reproduction ; ou logique de théodicée ; ou des logiques complexes composées des précédentes). Et cette perception conduit tout aussi inévitablement à « relativiser » les différents événements les uns par rapport aux autres, à y introduire une forme d'ordre un peu rassurante. Le sentiment du présent comme moment irréductible où l'on bascule de l'ordre du possible (futur) dans l'ordre de l'irréparable (passé) peut tendre à s'estomper dans le point de vue panoramique du public – et particulièrement aussi dans le point de vue du prophète – pour aboutir à la perception de l'événement comme « inéluctable ». L'inéluctable, c'est ce qui doit advenir et contre lequel on ne peut rien, qu'il faut supporter. L'inverse du présent, qui est par essence le seul temps de l'action. Si le poète veut faire percevoir l'horreur d'un événement, il lui faut donc rendre l' « inéluctable » insupportable, lui rendre sa dimension de présent.

C'est précisément ce que fait Eschyle dans la scène de Cassandre de l'*Agamemnon*. Elle constitue un véritable tour de force à cet égard, et montre à quel point le dramaturge a conscience des potentialités singulières de son art – du théâtre comme « représentation » : le théâtre est l'art du présent à l'état pur. Le prophète semblerait le moins désigné pour jouer le rôle de « catalyseur du sentiment du présent ». Il est par définition celui pour qui le futur n'est pas de l'ordre du possible, mais déjà de l'ordre de l'irréparable (comme le passé). Pour lui, tout advient de manière inéluctablement conforme à ses visions. C'est précisément pour cela qu'il rencontre le point de vue du public, pour qui tout ce qui est représenté sur la scène appartient au passé mythique.

---

[208] Pour une autre comparaison entre les deux scènes présentant fort différemment leur part de similitudes ou de différences, et aboutissant à une interprétation éloignée de la nôtre, cf. MASON 1959 p. 91-93.

Pourtant Cassandre va jouer ce rôle de catalyseur du présent, en devenant dans la situation imaginée par Eschyle la prophétesse piégée, cernée par ses propres visions qui l'assaillent par surprise.

La scène de Cassandre intervient entre le moment où Agamemnon entre dans le palais (moment où le spectateur sait qu'il vient de signer son arrêt de mort) et le moment où vont retentir ses cris d'agonie. Elle a donc pour fonction d'*étirer* ce laps de temps durant lequel le spectateur attend la mort imminente du roi. L'anticipation de ce moment se prolonge durant tout le quatrième épisode, sans pour autant que ce qui se passe sur la scène puisse de la moindre manière empêcher le meurtre de s'accomplir. C'est le moment de l'attente et de l'impuissance, et le spectateur est amené à partager ce moment de pur « *suspense* » avec un autre personnage, Cassandre.

Mais en réalité il n'attend pas simplement que le meurtre s'accomplisse : à travers les visions de Cassandre, il *voit* déjà le meurtre, c'est le meurtre lui-même (dont les conventions interdisaient la représentation sur scène) qui se déploie sous ses yeux dans une mosaïque, une accumulation d'images horrifiantes de sang et de crimes, de cornes, de filets, d'entrailles, de chaudron.

Le temps du meurtre *s'étale* devant le spectateur : il s'étale dans son propre passé sous la forme d'un futur anticipé. Et il est d'autant plus horrible que Cassandre lie tout ce qu'elle voit à l'imminence de sa propre mort, entraînant le spectateur dans son point de vue désespéré. Le don prophétique ici, loin de permettre une mise à distance du présent, est ce qui introduit le personnage du prophète au cœur de l'événement. Les visions d'horreur de Cassandre *adviennent* sur la scène ; elles sont elles-mêmes de l'ordre de ce présent à laquelle la jeune fille ne peut se soustraire, parce qu'il est là. Elles appartiennent en propre à l'événement de sa mort tel que l'a conçu Apollon avec un raffinement tout particulier. Les éléments d'une grille interprétative latente pour le public sont ainsi plongés par le dramaturge dans les remous les plus violents du drame. Les points de référence du spectateur sont introduits dans la subjectivité d'un personnage qui n'en tire rien d'autre que de l'angoisse. Les visions de Cassandre sur le passé du palais d'Argos lui servent bien à quelque chose : à prouver au chœur (et au public) qu'elle dit la vérité et donc qu'elle va effectivement mourir – maintenant. L'histoire des Pélopides n'est pas mise au service d'une tentative d'interprétation de l'action en cours, elle est mise au service des longues minutes d'angoisse de la scène. Plus Cassandre parle, plus se confirme la certitude de sa propre mort et de celle de son maître. Le fait que toutes les bribes de ses visions s'agencent progressivement n'a rien de rassurant, au contraire. Cela confirme qu'elle dit la vérité, et donc que sa fin est proche.

L'Apollon sadique contre qui Cassandre se rebelle, c'est au fond Eschyle lui-même. Le dramaturge orchestre sa scène de manière à créer par le biais du personnage de Cassandre un point de vue pris dans une subjectivité nécessairement hyper-affectée par les événements mythiques lorsqu'ils apparaissent à sa conscience. Cassandre ne peut qu'être horrifiée par la confrontation avec ce qu'elle voit. Le spectateur, qui partage l'horizon de connaissances de la prophétesse, est amené à envisager son point de vue,

bien plus facilement que les autres personnages – qui eux ne la comprennent pas bien. Les cadres narratifs de l'événement mythique s'effondrent alors dans un maelström d'émotions qui restitue à l'événement de la mise à mort son caractère horrifiant. Ce qui relevait des données traditionnelles de l'histoire, du mythe des Atrides, cesse d'être un donné, un savoir *déjà-là* : les éléments du mythe sont convoqués sur la scène par le dramaturge sous la forme d'une découverte, d'un avènement dramatique : ils *deviennent-là*, ils deviennent « présents », au sens d' « être-là tout proches », dans l'espace du palais, présences qui s'imposent et que l'on ne peut nier. Comme la statue d'Apollon qui, à l'entrée du palais, se tient là souriante, à guetter Cassandre, la poursuivant de son *être-là* sans jamais lui venir en aide.

Les hallucinations de Cassandre ouvrent l'imaginaire du spectateur tout à la fois à la brutalité et à la perversion retorse du piège tendu par Clytemnestre à Agamemnon – et du piège tendu par Apollon à Cassandre. La brutalité instantanée du coup final s'étire dans la reconnaissance d'un piège vicieux, longuement prémédité et soigneusement mis en place. Les seules logiques qui émergent des visions de Cassandre sont celles des meurtriers, logiques de leurs mobiles haineux et de leurs ruses – et du point de vue de la victime, ces logiques-là n'ont rien de rassurant.

*Euripide : la prophétesse se voit comme victorieuse*

Dans *Les Troyennes*, Cassandre réunit encore les données de la tradition dans une vision subjective : ses connaissances prophétiques l'amènent à adopter à titre personnel une certaine posture face à sa situation, posture dont elle clame le bien-fondé en la justifiant de manière argumentée par ses visions. Le point de vue de la Cassandre d'Euripide n'est pas moins singulier, ni moins extrême que celui de la Cassandre d'Eschyle : sa Cassandre ne se présente pas comme la grande victime, tout à la fois d'un meurtre et de ses visions prophétiques ; elle se présente comme une figure de vainqueur, celle qui vengera sa ville et la fera triompher sur les Grecs voués finalement au malheur. Ce point de vue est-il absurde ? La Cassandre des *Troyennes* est-elle dépourvue de tout sens de la réalité du malheur ? Perdue dans des nuées qui lui interdiraient toute épaisseur véritablement tragique ?

Le point de vue de Cassandre est subjectif dans les deux pièces. Il ne dépend pas seulement de données objectives qu'elle seule peut prendre en considération, mais tient aussi à la situation particulière qui lui est échue dans le drame, et à la manière tout aussi singulière dont elle l'appréhende. Dans les deux cas, la situation de Cassandre est identique dans ses grands traits : elle est confrontée à son destin de mort violente, associée à la mort d'Agamemnon. Face à cela, elle réagit chez Eschyle et chez Euripide complètement différemment. Pourtant, son point de vue n'est pas non plus arbitraire, il ne relève pas d'une simple « configuration psychologique » différente, d'une donnée de caractère arbitrairement établie par le dramaturge. Le point de vue de Cassandre est ancré dans le contexte d'une réalité fictionnelle différente chez Euripide de celle qui est mise en place par Eschyle. Ainsi, il n'est pas question pour la Cassandre d'Euripide de la

malédiction d'Apollon ; cette Cassandre-ci n'a pas été malheureuse à cause de ses dons prophétiques par le passé. Il est donc normal et non arbitraire qu'elle n'ait pas la même relation à ses dons prophétiques que la Cassandre d'Eschyle. Dans *Les Troyennes*, Cassandre ne se sent pas abandonnée par le dieu, mais encouragée par lui ; rien ne justifie de penser que tel n'est pas réellement le cas. A partir de la donnée fondamentale de la scène : « Cassandre la prophétesse troyenne face à son destin de mort aux côtés d'Agamemnon, chef des Grecs », l'option choisie par Euripide pour imaginer la réaction de sa prophétesse n'est pas moins valide que celle choisie par Eschyle, ce sont deux possibilités qui se valent, et que le dramaturge peut « justifier » en adaptant les données de l'histoire – ce qu'ils font tous les deux.

On pourrait être tenté de reconnaître dans la Cassandre d'Eschyle plus d'objectivité et de lucidité que dans celle d'Euripide : après tout, Cassandre sera bien la victime de Clytemnestre, elle va mourir sous ses coups. Par conséquent, la Cassandre de l'*Agamemnon* (Cassandre 1) qui se voit comme une victime et a peur de la mort aurait une attitude bien plus lucide et raisonnable que la Cassandre des *Troyennes* (Cassandre 2). Il y a là une illusion qui peut être lourde de conséquences pour l'interprétation. Le point de vue de Cassandre 1 n'est pas moins partial que celui de Cassandre 2. Et Cassandre 2 n'est pas moins lucide que Cassandre 1. Cassandre 2 sait très bien qu'elle va mourir elle aussi (*Tro.* 361-4) ; elle est capable de regarder bien en face les détails sordides du sort qui l'attend (cf. la description du sort réservé à son corps *Tro.* 448-50). Elle dit qu'elle sera la cause de la mort d'Agamemnon : cela n'a rien d'absurde en soi. C'est même un élément qui était déjà présent, mais sans qu'aucune joie n'en soit tirée, dans les paroles de Cassandre 1. Pourtant, en tant que Troyenne, et devant le désastre subi par la ville, on pourrait aussi arguer qu'il serait logique que Cassandre 1 se réjouisse, comme le fait Cassandre 2, de la perte du chef ennemi (mais ce n'est pas la situation construite par Eschyle).

Il n'est pas opportun d'évaluer la posture de la Cassandre des *Troyennes* en la comparant dans ces termes avec celle d'Eschyle. On risque de tomber dans un psychologisme glissant. En revanche, on peut constater la parenté entre les deux scènes sous l'angle de l'utilisation dramaturgique du personnage du prophète : Euripide comme Eschyle utilisent Cassandre pour introduire dans un point de vue hyper-subjectif les connaissances « objectives » du spectateur. La « subjectivité » de Cassandre est marquée par deux traits définitoires : d'une part, elle entre sur scène avec un ennemi en tête ; son personnage est partial parce qu'il est marqué par un conflit très puissant par rapport auquel elle définit son identité (ennemie d'Apollon ou ennemie des Grecs). Cassandre n'est pas un témoin « neutre ». L'autre trait de sa subjectivité est que ses visions ouvrent toujours sur une logique de malheur ou de bonheur exacerbé, débouchant sur des émotions d'une extrême intensité qui étonnent par là-même les autres personnages. La scène de Cassandre donne lieu à un sommet d'angoisse, ou à un sommet d'euphorie. Cassandre est un personnage exalté, mais cela n'a rien à voir avec la folie ou

l'égarement : l'intensité de ses visions se traduit par une intensité expressive et une prise de position extrême mais réfléchie – et argumentée – sur ce qu'il lui arrive.

*Conclusion sur le rapprochement entre les deux versions de Cassandre*

Euripide, dans le premier épisode des *Troyennes*, retravaille ouvertement la scène de Cassandre de l'*Agamemnon*. La dimension spectaculaire de sa « scène de Cassandre » tient aussi à la manière dont il réussit à reprendre le modèle eschyléen en le mettant sens dessus dessous. Sans doute ses spectateurs étaient-ils à même de percevoir, sans avoir à l'analyser, cet effet de renversement : il s'exprime directement sur la scène dans l'attitude provocatrice assumée par le personnage de Cassandre. Mais on ne peut se limiter pour autant à penser qu'Euripide a simplement voulu par là « briller » à sa manière habituelle, en se mesurant à son prédécesseur et en se donnant le prétexte d'un déploiement sophistique un peu vain. Sa scène de Cassandre a un rôle à jouer dans l'économie de sa propre pièce. Sur ce point, la comparaison avec la scène d'Eschyle permet de mieux définir la scène qu'il construit, si l'on reconnaît à la fois ce qui le sépare de son modèle, et ce qui l'y rattache. Le point de vue de la Cassandre des *Troyennes* est totalement différent de celui de la Cassandre de l'*Agamemnon*, et son mouvement vers la mort, de même que l'interprétation qu'elle donne à cette marche fatale, doivent être envisagés dans leur singularité absolue respectivement à la scène de l'*Agamemnon*. Euripide construit cette Cassandre-là, dans un écart marqué et souligné avec la version précédente qu'en avait proposée Eschyle.

En revanche, il semble que l'enjeu de sa mise en scène de Cassandre soit assez proche de celui que l'on peut reconnaître dans l'*Agamemnon*. Euripide, grâce au personnage de la prophétesse, peut lui aussi introduire directement sur la scène certains éléments du cadre mythique qui appartiennent à la connaissance élargie du public sur les événements dont il est question. Ce savoir, potentiellement porteur d'une compréhension supérieure et donc rassurante, vient s'incarner avec une forme de violence (ici projetée et non plus subie, anticipée avec ferveur et non plus avec effroi) dans la conscience d'un personnage dont l'existence est directement menacée, prise dans le cours des événements. Ainsi, chez Euripide aussi, le personnage du prophète est utilisé pour polariser l'attention du public et faire surgir du cadre mythique *un* sens bien précis de ce savoir élargi qu'il partage avec le spectateur – et un sens qui n'est pas celui que l'on en attendrait. Chez Eschyle, ce sens est pour Cassandre la certitude de sa propre mort aux côtés d'Agamemnon, et de sa défaite. Chez Euripide, Cassandre lit dans ses visions la certitude de la mort d'Agamemnon à ses côtés, et le triomphe de Troie. Dans les deux cas, le personnage a une fonction déstabilisatrice pour le spectateur confronté à son point de vue.

## 4. Mise en situation dans *Les Troyennes* : La scene de Cassandre et le prologue

Il est impossible d'interpréter la scène de Cassandre des *Troyennes* sans la replacer dans son contexte à la représentation. La résonance entre cette scène et le prologue, à travers le thème du malheur des Grecs, a été remarquée de longue date[209]. La conclusion que l'on doit tirer de ce rapprochement reste pourtant un véritable problème : au regard de l'horizon du désastre de la flotte grecque posé dans le prologue, Cassandre a-t-elle raison ou tort de parler comme elle le fait ? Son point de vue est-il infirmé ou confirmé par le plan divin dont le spectateur a été témoin ?

La relation existant entre les deux passages est construite de manière plus complexe que ne le laisserait supposer une telle question. D'abord, Cassandre ne parle pas de la tempête ourdie par les dieux. Les éléments d'information qu'elle apporte sur le malheur à venir des Grecs ne reprennent pas cette donnée précise ; ils viennent plutôt compléter le tableau des *nostoi* désastreux de l'après-guerre de Troie. A la tempête, qui est un élément connu de la tradition des *nostoi* (il en est question dans l'*Odyssée*, mais aussi dans l'*Agamemnon*[210]), elle ajoute les deux autres grands destins calamiteux qui frappent les vainqueurs de Troie : le meurtre d'Agamemnon, et les errances d'Ulysse. Sa vision de l'avenir vient ainsi compléter le tableau des *nostoi*, mais la coupure entre le prologue et le premier épisode n'en reste pas moins nette : le désastre des Grecs est bien là, évoqué dans toutes ses parties, mais il reste fragmenté. Il n'est pas considéré comme un dessein général.

La coupure est d'autant plus nette que la possibilité de certains liens est esquissée dans le texte sans aboutir à une quelconque unification. Ainsi, le personnage de Cassandre touche directement à la cause de la colère d'Athéna, puisque c'est elle que le petit Ajax a arrachée au temple de la déesse, commettant l'impiété qui sera fatale à toute l'armée en éveillant son courroux (cf. prologue v. 70). Pourtant, il est clair, dans les paroles où Athéna explique à Poséidon étonné les motifs de sa colère, qu'elle n'a que

---

[209] Pour une mise en lumière récente de ce point particulier, cf. PAPADOPOULOU 2000 p. 515.

[210] Cf. *Od.* I 326-7 (le retour difficile des Achéens), III 287-292 (tempête qui disperse les vaisseaux de Ménélas) ; *Od.* IV 495-516 (désastre en mer de la partie de la flotte qui suit Agamemnon, raconté à Ménélas par Protée) ; *Ag.* 648-670 (récit de la tempête qui s'abat sur la flotte, en anéantit une partie et la disperse, séparant Agamemnon et Ménélas). Comme on le voit, le récit du retour est assez différent de l'*Odyssée* à l'*Agamemnon*. Dans *Hécube*, Euripide semble plutôt s'inspirer d'Eschyle qui ne développe pas l'histoire d'une scission de l'armée autour de Ménélas d'un côté, d'Agamemnon de l'autre comme c'est le cas dans l'*Odyssée*. Il faut noter en revanche que rien n'atteste dans *Hécube* de la présence de Ménélas aux côtés de son frère.

Le récit d'une assemblée où l'armée se divise à la veille du départ sur l'opportunité d'offrir d'abord un sacrifice ou de prendre tout de suite la mer peut cependant être une variation sur le motif de l'assemblée houleuse qui, à Troie, avant la traversée du retour, divise les Achéens entre ceux qui veulent prendre la mer tout de suite (parti de Ménélas) et ceux qui veulent d'abord offrir des sacrifices aux dieux (parti d'Agamemnon) d'après le récit de Nestor dans l'*Odyssée* (*Od.* II 132-164 : Ulysse, d'abord parti avec Ménélas et Nestor, rebrousse finalement chemin pour retourner auprès d'Agamemnon).

faire de Cassandre et de la violence qui lui a été faite : la seule chose qui compte est l'offense dont elle, la déesse, a été victime – et qui n'a pas été punie (cf. v. 69-73).

Parallèlement, Cassandre n'évoque pas une seconde cet épisode à venir de la tempête en mer Egée[211] : elle aurait pourtant eu là matière à triompher, une nouvelle occasion de se réjouir pour avoir causé la perte des Grecs. Mais cette possibilité ne se réalise pas sur la scène. Et pour une bonne raison : elle serait fausse. Cassandre *n'est pas*, par elle-même, responsable de cette partie du malheur de ses ennemis. Alors qu'elle est vraiment la cause, d'après son discours dans *Les Troyennes*, de la mort d'Agamemnon.

Mais Cassandre n'est pas non plus la cause du malheur d'Ulysse : cela ne l'empêche pas de l'évoquer et de s'en réjouir. Pourquoi n'en fait-elle pas autant pour la tempête ? Pourquoi Euripide a-t-il choisi de ne pas lui faire révéler aussi cette information aux autres personnages, et d'en tirer tout le profit ? La conséquence d'un tel choix est l'établissement entre le premier épisode et le prologue, justement, d'un écho *imparfait*.

Pourtant la possibilité d'une correspondance plus étroite est bien là, inscrite dans le texte lui-même. La posture adoptée par Cassandre correspond à une interprétation possible du désastre grec après la prise de Troie qui est envisagée dès le prologue : c'est l'interprétation qui consiste à voir le malheur des Grecs non seulement comme une conséquence de leurs méfaits à Troie, mais comme une compensation au malheur des Troyens – à la manière dont la vengeance ou toute forme de châtiment de leur bourreau peut soulager des victimes. Cassandre incarne sur la scène cette posture interprétative, poussée à l'extrême : son malheur est sa joie (dût-elle être détruite du moment qu'elle détruit), le malheur de son ennemi retourne son propre malheur en pure exultation.

*Le prologue et le bonheur des Troyens*

La théorie de la compensation apparaît dans la formulation même du projet d'Athéna, lorsqu'elle le présente à Poséidon :

> Τοὺς μὲν πρὶν ἐχθροὺς Τρῶας **εὐφρᾶναι** θέλω, 65
> στρατῷ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἐμβαλεῖν πικρόν.
>
> Les Troyens qui étaient mes ennemis, je veux les faire **se réjouir**, 65
> et à l'armée des Achéens infliger un cruel retour.

C'est bien ainsi que Cassandre considèrera juste après les malheurs des Grecs qu'elle évoque : comme une raison de réjouissance pour Troie. Le problème est que dans le prologue, cette intention qu'Athéna affiche pour présenter son plan à son oncle est exprimée dans un calcul purement politique. Athéna et Poséidon étaient jusque-là ennemis, soutenant chacun un camp différent – comme Poséidon l'a rappelé avec

[211] Rien ne permet, d'après le texte, de penser qu'elle est au courant, *pace* BURNETT 1977 p. 314-315.

amertume dans la tirade qui ouvre la pièce (cf. v. 23-25 où il se présente comme vaincu par Athéna et Héra). En venant lui demander son aide (elle a besoin de lui pour s'occuper de la partie océanique de l'affaire de la tempête) la déesse insiste sur le fait qu'elle-même rejoint son camp, le camp des Troyens, en lui demandant de s'allier à elle.

Reprenons un peu plus haut. La tentative d'approche d'Athéna, malgré la courtoisie des salutations, n'était pas très bien engagée. En effet, dès qu'elle mentionne que le sujet de l'alliance qu'elle vient chercher avec son oncle est Troie (v. 57-58), Poséidon se raidit et va même jusqu'à la railler : si elle vient chercher son aide, à lui, au sujet de Troie, c'est peut-être alors que, maintenant la ville dévastée, elle s'est prise de pitié pour les Troyens (v. 59-60) ? La signification de cette demande ironique est claire : Poséidon poursuit apparemment l'échange dans les règles, il ne refuse pas nettement. Mais en posant une question à Athéna sur ses intentions – question qui maintient ouverte la négociation –, il lui fait en même temps sentir le poids de son reproche pour son inexorabilité jusqu'à la destruction de la ville ; et il marque son antagonisme persistant avec elle sur ce sujet. L'ironie de sa question donne à entendre à Athéna qu'elle ne manque pas d'impertinence en venant lui demander, à lui, quelque chose qui ait trait à Troie. Athéna arrête alors de tergiverser et lui demande directement s'il est prêt à l'aider, sans qu'elle lui en révèle davantage (à partir donc, simplement, des liens de solidarité supérieurs qui les unissent en tant que membres d'une même famille, liens qu'elle a invoqués dès son arrivée, et sur la base desquels l'échange s'est engagé de manière courtoise) (cf. v. 61-4).

Tout ce passage du prologue est en fait une scène de haute diplomatie entre les dieux : le langage y obéit à une politesse réglée qui n'a rien d'une parodie du quotidien humain, mais qui est propre au langage diplomatique[212] : l'échange entre Poséidon et Athéna est une négociation dont l'enjeu est la répartition et la manipulation du pouvoir. La négociation ne peut avoir lieu que dans une forme courtoise, mais chaque mot est pesé et peut avoir son lot de sous-entendus menaçants.

Athéna choisit donc de tenter de s'assurer directement le soutien de son oncle au nom de leurs liens étroits de *philia*, plutôt que de tenter de le convaincre sur ce sujet glissant qu'est pour elle le sol troyen où ils se tiennent. Son attitude directe est un succès. Poséidon se radoucit, et lui répond qu'il l'aidera : l'attitude d'Athéna témoigne en effet d'une certaine révérence à son égard, en n'affectant pas de le convaincre de suivre son plan, mais en lui demandant simplement son aide pour un projet à elle (c'est ainsi qu'il faut comprendre les vers 63-4).

---

[212] E. O'Neill propose, dans un article consacré à tout le prologue des *Troyennes*, un commentaire suivi du monologue de Poséidon et du dialogue entre les dieux. Il remarque le caractère formel de certaines répliques, mais sans l'interpréter autrement que comme l'inconfort d'une reprise de contact entre anciens ennemis (cf. O'NEILL 1941 . p. 312). La thèse de J. Fontenrose selon laquelle ce dialogue est parfaitement « normal » car en réalité Poséidon n'est pas un allié des Troyens mais des Achéens, ici comme dans le reste de la tradition, me paraît en revanche inacceptable au regard du texte de tout le prologue (cf. FONTENROSE 1967).

Après avoir obtenu l'assurance de son aide, cependant, Athéna affecte de nouveau de vouloir convaincre Poséidon du bien-fondé de son projet en se basant sur son amitié pour les Troyens – comme si elle en revenait à l'argumentation qu'elle avait préparée et que la réaction de Poséidon l'a poussée à écarter un moment. C'est là qu'interviennent les vers 65-6 cités plus haut où elle prétend faire le bonheur des Troyens. Mais Poséidon n'est pas dupe, il voit aussitôt la ruse et se moque de ce prétexte : et pourquoi alors change-t-elle ainsi de camp et aime-t-elle ainsi les uns ou les autres au gré de ses humeurs ? (v. 67-8). C'est alors qu'Athéna révèle la vraie raison de son projet, qui est sa colère contre les Grecs à cause de l'offense qui lui a été faite par l'un deux, et qu'ils ont laissée impunie.

La volonté divine de satisfaire les Troyens par le malheur des Grecs n'apparaît donc dans le prologue que comme un prétexte fallacieux, pour être démasquée aussitôt comme un prétexte avant que ne s'affirme le véritable mobile de l'orage : la simple colère, la rage de détruire les ennemis des dieux. Poséidon aussi est poussé par sa colère contre les Grecs ; mais certainement pas par l'idée de procurer une joie aux Troyens dont il vient de décrire avec compassion la ruine irréparable. La destruction ouvre sur la destruction, il résulte du prologue qu'elle ne peut pas être une compensation.

*La scène de Cassandre à la lumière du prologue*

Le prologue des *Troyennes* montre qu'Euripide a envisagé la possibilité que le malheur des Grecs consécutif à la guerre de Troie soit perçu comme une forme de compensation pour le malheur des Troyens – malheur qu'il souhaite représenter dans son Ilioupersis théâtrale, sous la forme d'une succession de tableaux révélant les pensées cachées derrière les postures bien connues des Troyennes. Cette interprétation est directement proposée dans le prologue, formulée par les dieux, mais dans la dynamique d'un échange où elle est écartée d'un revers de la main pour mieux faire ressortir une toute autre forme de partialité divine : la défense par les dieux de leurs propres intérêts.

Dans la scène de Cassandre, la théorie de la compensation apparaît de nouveau, et comme elle vient s'appuyer sur d'autres éléments du malheur des Grecs que l'orage qui les attend, la question de sa validité reste réellement posée. Mais cette fois-ci, cette théorie est prise dans le point de vue d'un personnage immergé dans une subjectivité si marquée qu'elle l'isole de tous les autres. Le point de vue de Cassandre n'est pas absurde, et il me semble qu'il est contraire au texte de vouloir à toute force affirmer qu'elle a évidemment tort, qu'elle se trompe. Euripide, nous l'avons vu, lui prête un discours qui est très cohérent et une vraie force dans l'exposition de son point de vue. Grâce au personnage de Cassandre, la théorie de la compensation n'est pas rejetée par le poète, elle n'est pas réfutée : elle est circonscrite sur la scène. Incarnée dans le point de vue de Cassandre, elle fait simplement apparaître ses propres limites.

Si Cassandre échoue de manière aussi flagrante à convaincre les autres personnages de la scène, ce n'est pas qu'ils ne la comprennent pas. Et ce n'est pas non plus parce que, objectivement, elle aurait tort. C'est parce que sa théorie ne rend pas compte de

l'événement du sac de Troie. Cassandre reconnaît le malheur de Troie, mais en prétendant le compenser par un triomphe futur, ou par toute autre forme de triomphe relatif, elle ne tient pas compte de la dimension de l'irréparable dans le désastre qui a frappé les Troyens, ni de l'horreur brute des massacres.

Dans la scène de Cassandre, Euripide n'invite pas le spectateur à évaluer son personnage directement en rapport avec le prologue de la pièce. Cassandre lui fournit plutôt le moyen d'une seconde manipulation de la « théorie de la compensation » (qui tendrait à chercher un équilibre dans le malheur des Troyens et des Grecs). Dans le prologue, il présente l'orage à venir qui détruira la flotte grecque au moment où l'accord est signé entre les dieux : il agence alors le dialogue entre les deux responsables de l'orage pour mettre à jour leurs mobiles. A cette occasion, la théorie de la compensation est directement formulée mais pour mieux être balayée comme un prétexte purement politique qui s'effondre faute de crédibilité, du moins du point de vue de l'intention divine[213].

Dans le premier épisode, la « théorie de la compensation » réapparaît, cette fois du point de vue des victimes et sans aucune allusion ou invocation d'une volonté divine de justice[214]. Cassandre se réjouit du fait même du malheur des Grecs, et des circonstances qui font que – à un niveau d'intentions purement humaines – elle va elle-même être la cause de la mort d'Agamemnon. Voilà pourquoi Euripide ne lui fait pas évoquer l'orage : ce serait mêler à son triomphe une revendication de justice divine, y reconnaître une théodicée à laquelle elle ne pense même pas une seconde. Les Troyens n'ont pas besoin que les dieux cherchent à les satisfaire, de son point de vue ; mais la satisfaction du malheur de l'ennemi n'en est pas moins là. Cependant, par son échec à convaincre les autres personnages, la parole de Cassandre permet à Euripide de circonscrire la « théorie de la compensation », de la neutraliser d'une autre manière que dans le prologue. Il la réduit à n'être pas un point de vue surplombant et distancié mais seulement un point de vue parmi d'autres – tout aussi singulier que celui des autres personnages de la pièce, et tout aussi incapable de leur imposer une autre appréhension de la catastrophe que celle qui leur est strictement propre.

Le point de vue de Cassandre a sa propre force, il est plein de panache et de fougue, et il est vain de chercher à tout prix à vouloir lui donner raison ou tort. L'important est qu'Euripide a fait d'elle l'incarnation subjective de la « théorie de la compensation » (qu'il envisage d'emblée semble-t-il comme une interprétation possible pour le spectateur) : le résultat de cette stratégie est que, quand Cassandre quitte la scène, elle ouvre l'espace scénique (*skênê* et *orchestra*) à la manifestation de points de vue

---

[213] Nous rejoignons ici, par le biais d'une argumentation différente, l'interprétation du prologue de R. Meridor. Elle écrit ainsi, à propos du prologue (compte tenu des motivations avancées par les dieux au moment de leur accord sur la tempête, et de la position de cette prédiction dans la pièce) : « [the punitive storm] hardly alleviates the fate of Troy and her womenfolk for the audience by suggesting the working of an overall retributive system. It may, rather, be intended by its very location to point out the irrelevance of such a system to the sufferers. » (MERIDOR 1984, p. 211).

[214] *Pace* PAPADOPOULOU 2000 p. 515-516.

différents qui existeront libérés de cette interprétation latente : sans que cette théorie puisse constituer l'arrière-plan de leur expression sur scène, puisqu'elle a manifestement échoué, sur la scène, à convaincre les Troyennes.

# VIII. LA SCENE D'HELENE : LE CHOIX DE LA NON-RESOLUTION

La scène d'Hélène, qui occupe le troisième épisode des *Troyennes*, est au cœur d'un débat interprétatif intense. Elle a suscité des interprétations incroyablement diverses, qui mènent parfois à des conclusions diamétralement opposées non seulement à propos de l'épisode 3, mais de la pièce toute entière. Sans présumer du caractère central de cet épisode relativement à l'ensemble de la tragédie, son traitement par les commentateurs lui donne d'emblée une importance particulière : son interprétation fonde les oppositions les plus franches et les nuances les plus significatives entre les différentes lectures des *Troyennes.*

## 1. PRESENTATION DE LA SCENE

*Résumé*

Rappelons brièvement le déroulement et le contexte de la scène d'Hélène. Après avoir vu Astyanax arraché à sa mère et emporté vers la mort, et avoir assisté au départ d'Andromaque vers l'exil, Hécube reste prostrée durant tout le second *stasimon*. Survient alors Ménélas, qui arrive tout réjoui à l'idée de récupérer sa femme, et néanmoins bien déterminé à la faire mourir dès son retour en Grèce. En entendant cette résolution, Hécube s'empresse de l'en féliciter. Elle lui recommande cependant de ne pas se risquer à voir Hélène… Trop tard. Sur l'ordre donné par Ménélas précédemment, Hélène est traînée avec brutalité hors de la tente des captives. Elle est parée avec le plus grand soin – comme nous l'apprendrons par la suite, nous lecteurs, des reproches que lui en fait Hécube. Loin de supplier pour sa grâce, Hélène revendique le droit de plaider sa cause, et Ménélas lui en accorde la permission sur l'intercession d'Hécube. Celle-ci est déterminée à contrecarrer toutes les tentatives d'Hélène pour sauver sa vie ; elle entend, par ses révélations sur la conduite d'Hélène à Troie, conforter Ménélas dans sa résolution de la mettre à mort, au-delà de toute possible hésitation. C'est alors que commence l'*agôn* entre les deux femmes, Hélène plaidant pour le pardon, Hécube pour la condamnation à mort. Ménélas donne finalement raison à Hécube et prononce la condamnation à mort. Il coupe court aux protestations d'Hélène et aux admonestations d'Hécube en ordonnant qu'Hélène soit emmenée vers les navires. Hécube lui recommande alors de ne pas monter sur le même bateau qu'Hélène, et Ménélas accepte

de suivre son conseil, puis il quitte la scène. L'épisode suivant sera occupé par les lamentations d'Hécube sur le corps d'Astyanax.

*La scène d'Hélène et la version traditionnelle des retrouvailles*

Je partirai, pour présenter cette scène, de plusieurs remarques essentielles formulées par M.J. Anderson au cours du chapitre qu'il consacre aux *Troyennes* dans son ouvrage *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art* (ANDERSON 1997 chapitre 9 p. 156-173). Comme le rappelle M.J. Anderson, la structure des *Troyennes* est semblable à une fresque, à un ensemble de scènes peintes telles qu'on en trouve dans les représentations iconographiques de l'Ilioupersis depuis l'époque archaïque jusqu'à l'âge classique[215]. En intégrant, parmi les tableaux qu'il choisit de porter à la scène, le moment des retrouvailles entre Hélène et Ménélas, Euripide suit une tradition bien établie des épisodes constitutifs de la prise de Troie.

Sa manière même de composer la scène présente des points communs essentiels avec la représentation traditionnelle qu'en donnent la poésie archaïque ou les arts figuratifs. La version la plus répandue des retrouvailles de Ménélas et d'Hélène, qui trouve probablement sa source dans le cycle épique et que l'on trouve ensuite chez les poètes lyriques[216], raconte comment Ménélas retrouve Hélène durant la prise de la ville, au cours de l'attaque contre la maison de Déiphobe : furieux, il se rue contre elle l'épée au poing dans l'intention de la tuer, mais à la vue de son corps dénudé (intentionnellement semble-t-il), il laisse tomber son épée. Anderson précise que : « Cette histoire était un des sujets favoris chez les peintres sur vase du Vème siècle, qui capturaient visuellement l'instant de la transformation émotionnelle de Ménélas en représentant l'épée au milieu de sa chute » (*op.cit.* p. 164).

Il est certain qu'Euripide connaissait cette version des retrouvailles, puisque il y est fait explicitement allusion dans *Andromaque* « où Pélée, rappelant le comportement de Ménélas durant la chute de Troie, raille le roi de Sparte pour avoir succombé à la séduction d'Hélène et ne pas l'avoir tuée : « quand tu as vu son sein, jetant l'épée au loin, tu acceptas son baiser » (ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος | φίλημ᾽ ἐδέξω – *Andr.* 629-30) ». Ainsi : « Euripide dans ses *Troyennes* suit la tradition antérieure en représentant la réunion entre mari et femme comme une question de vie ou de mort pour Hélène » (*op.cit.* p. 164).

M.J. Anderson met ensuite en avant trois différences fondamentales entre la scène des *Troyennes* et la tradition à laquelle elle se rattache (dans sa version la plus commune). (1) Premièrement, afin de pouvoir intégrer l'épisode des retrouvailles dans le cadre spatial et temporel de la pièce, Euripide a différé le face à face d'Hélène et de Ménélas,

---

[215] Pour de nombreux exemples, accompagnés de reproductions photographiques, en particulier de peintures sur vases de l'Attique, cf. ANDERSON 1997 « Part III : Ilioupersis Iconography » p. 177-265.

[216] Notamment chez Ibycos, et pour ce qui est du cycle troyen dans la *Petite Iliade* – ce sont les œuvres auxquelles les scholies à Eur. *Andr.* 629-630 et Ar. *Lys.* 155-156 font référence (cf. WORMAN 1997 n. 38 p. 161-162).

qui n'a plus lieu au beau milieu de la bataille ; en attendant d'être confrontée à son premier mari, Hélène se retrouve ainsi incluse parmi les captives Troyennes. Cet état de fait nouveau est présenté dans la pièce dès le prologue, par la bouche de Poséidon : Hélène est sous les tentes des Grecs avec les autres Troyennes (« σὺν αὐταῖς δ' ἡ Λάκαινα Τυνδαρὶς | Ἑλένη », *Tr.* 34-35) et Poséidon insiste sur le fait que c'est là une mesure prise « en toute justice » (« νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος *ἐνδίκως* » *Tr.* 35). Mais cette insistance prouve précisément à quel point le traitement réservé à Hélène par les Grecs est loin d'être évident. D'autant que Poséidon adjoint dans ces vers au nom d'Hélène deux épithètes qui vont à l'encontre de son affirmation au travers de l'adverbe « *endikôs* » (« en toute justice ») et la rendent problématique : Hélène est rangée parmi les captives troyennes, Hélène « la Laconienne » (qui rappelle l'origine grecque d'Hélène) et « la fille de Tyndare » (qui rappelle son statut royal). Euripide, amené à créer une situation inédite pour différer les retrouvailles, souligne ainsi la hardiesse de cette innovation, et donne un premier indice du traitement original qu'il réserve à son Hélène en tant que « Troyenne ».

(2) Deuxième différence soulignée par M.J. Anderson : « alors que, selon la version la plus commune [des retrouvailles], l'intention meurtrière de Ménélas est mise à mal par la beauté visuelle du corps d'Hélène, Euripide dramatise verbalement la délibération sur la vie ou la mort, qui prend la forme d'un dialogue » (*op.cit.* p. 164). Il remarque très justement que ce refus de la version traditionnelle est marqué dans le texte même, au moment critique de l'entrée en scène d'Hélène, dans les avertissements d'Hécube à Ménélas aux vers 890 et suivants :

ΕΚ. Αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν. 890
**Ὁρῶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἕλῃ πόθῳ.**

ΕΚ. Je t'approuve, Ménélas, si tu tues ton épouse. 890
Mais de la voir, elle, fuis-le, de peur que tu ne sois pris de désir.

Le vers 891 est un clin d'œil évident à la tradition bien connue suivant laquelle le seul spectacle du corps d'Hélène réussissait à changer du tout au tout l'état d'esprit de Ménélas.

Dans la scène d'Euripide, cette version n'est évoquée que pour être aussitôt écartée : Ménélas n'abandonne pas sa résolution en voyant Hélène – ce qui fournit le prétexte à l'*agôn* qui va suivre. Mais cette version dialoguée des retrouvailles, donnant lieu à une plaidoirie d'Hélène, n'est pas non plus totalement inédite : « Sur ce point le dramaturge s'est probablement inspiré dans une certaine mesure des poètes précédents, en particulier d'Ibykos (un poète lyrique du VI^e^ siècle). Une scholie au vers 631 de l'*Andromaque* d'Euripide rappelle qu'Ibykos situait la scène de la réconciliation dans le temple d'Aphrodite, et suggère qu'Hélène apaisait la colère de Ménélas non par l'exposition visuelle de son corps, mais par la persuasion verbale (διαλέγεται τῷ Μενελάῳ) –

Ibykos, fr. 296) » (*op. cit.* p. 165). La scène des *Troyennes* est ainsi certainement un développement de l'idée déjà présente dans cette version mineure du mythe.

(3) La troisième particularité notable de l'épisode des *Troyennes* réside dans l'introduction d'Hécube comme personnage tiers. Cette importante modification a pour conséquence d'intégrer harmonieusement la scène dans la pièce : « La proposition d'Hécube [de tenir le rôle d'accusatrice dans le débat] a pour effet de reléguer Ménélas au second plan ; au lieu de la réunion traditionnelle entre Hélène et Ménélas, nous assistons à la confrontation des deux femmes. Le résultat s'harmonise nettement avec le schéma d'ensemble de la pièce : Hécube garde sa position centrale, elle interagit de nouveau avec une femme plus jeune, liée à la famille royale, et les guerriers Grecs restent en marge de l'action. » (*op.cit.* p. 165).

Anderson souligne enfin un point extrêmement important qui singularise notre scène dans le contexte de la pièce : « contrairement aux scènes précédentes, qui présentaient une situation donnée comme un *état de faits*, la rencontre finale entre Hécube et Hélène introduit un conflit qui n'est pas encore résolu » (*op.cit.* p. 165). Ménélas arrive en effet en annonçant que l'armée lui a laissé le choix en ce qui concerne la vie ou la mort d'Hélène : contrairement à Talthybios qui, dans les autres épisodes, n'est qu'un exécutant, Ménélas peut agir selon son bon vouloir. Il y a une réelle possibilité pour que l'*agôn* le fasse changer d'avis. Hélène a ainsi l'opportunité de tenter de sauver sa vie, et Hécube a réellement la possibilité d'influer sur le cours des événements.

*Problèmes d'interprétation*

Passons à présent aux questions soulevées par l'interprétation de cette scène. Elles se répartissent, schématiquement, en deux catégories principales. La première catégorie rassemble les questions ayant trait à la place et au rôle de la scène d'Hélène dans la pièce prise comme un tout. On peut diviser à son tour cette première catégorie en deux questions. D'une part, le problème de la fonction de la scène d'Hélène dans les *Troyennes*. Nombre de commentateurs s'accordent à la voir comme un point nodal dans la pièce. A défaut d'une véritable *métabolê* – puisque la pièce ne suit pas le schéma aristotélicien de l'action tragique (nouement / *metabolê*-renversement / dénouement) – les interprètes ont vu dans la scène d'Hélène un *climax*, le moment-clé de la tragédie (Anderson lui-même parle de « climax émotionnel », *op.cit.* p. 165)[217]. D'autre part se pose la question de l'intégration même de cette scène dans l'unité de la pièce : on l'a fréquemment critiquée sous le prétexte d'une rupture de ton incongrue[218] (par rapport à la tonalité pathétique du reste de la tragédie, et notamment des deux épisodes qui l'entourent, avec l'enlèvement d'Astyanax et le retour du petit cadavre) ; ou encore, on a

---

[217] Cf. CONACHER 1967 ; LUSCHNIG 1971 p. 11 ; VELLACOTT 1975 p. 127-52 ; GREGORY 1986 p. 8.

[218] Rupture de ton que reconnaissent, en l'appréciant ou en la critiquant : KITTO 1939 p. 210 ; LUSCHNIG 1971 p. 11 ; BURNETT 1977 p. 292-293 et 296 ; SIENKEWICZ 1980 p. 40 ; GELLIE 1986 (qui perçoit la scène comme ouvertement comique) ; WORMAN 1997 p. 181.

dit que le personnage d'Hécube changeait totalement dans cette scène, trop brusquement ou même de manière incohérente par rapport à son comportement dans le reste de l'œuvre[219].

Une deuxième catégorie de questions rassemble les questions d'interprétation limitées au contenu de la scène. A savoir principalement deux : « Hélène est-elle coupable ? » et « Hélène va-t-elle vraiment mourir ? »

En résumé, les choses se présentent ainsi :

1. *questions relatives à la mise en contexte de la scène dans l'ensemble des* Troyennes.

   a) *question de la fonction de la scène dans l'économie globale de la pièce*
   b) *question de l'intégration de la scène dans l'unité de la pièce – de la cohérence des* Troyennes.

2. *questions relatives à l'interprétation interne de la scène :*

   c) *question de la culpabilité d'Hélène*
   d) *question du sort d'Hélène après la fin de la pièce*

Toutes ces questions sont pleinement légitimes, et nous essaierons d'apporter une réponse à chacune d'elles.

Pour ce qui est de l'importance particulière de la scène d'Hélène dans *Les Troyennes*, c'est une idée intéressante, mais qu'il convient d'argumenter. La question du fonctionnement de cette scène, de sa place dans l'économie générale de la pièce, est en tout cas de première importance. En revanche, il me semble que l'on peut d'emblée contester l'idée que cette scène soit en rupture avec le reste de la pièce.

Tout d'abord, comme nous l'avons vu, la scène des retrouvailles entre Hélène et Ménélas est attendue dans une représentation de l'Ilioupersis, tout comme Cassandre est un personnage que l'on s'attend à voir représenté (généralement c'est son arrachement à la statue d'Athéna par le petit Ajax qui était figuré) ou encore comme la mort d'Astyanax.

D'autre part, dans la pièce même, l'apparition d'Hélène vient couronner une attente qui est mise en place par Euripide dès le prologue et à travers tout ce qui précède : Hélène est mentionnée dans le prologue (v. 34-5 et v. 131-7), dans la *parodos* (v. 211),

---

[219] Cf. VELLACOTT 1954 repris par AMERASINGHE 1973 (« A striking feature of the Helen episode (Vellacott drew attention to it) is the total transformation of Hecabe's character. The sublimity achieved by her through her heroic endurance of suffering is shattered by the venomous hatred with which she responds to the appearance of Helen. » *op. cit.* p. 100). Cf. aussi LEE 1976 p. xxii et 220 ; BURNETT 1977 p. 293, GELLIE 1986 p. 117 ; LLOYD 1992 p. 94 et 108-109.

dans le premier épisode (v. 372-3 et 498-9), dans le second épisode (766-773). Son entrée en scène proprement dite contient certes un effet de surprise, puisqu'elle se produit comme une catastrophe : Hélène apparaît juste près les avertissements d'Hécube à Ménélas, et avant même que celui-ci ait pu répondre quoi que ce soit. Mais l'apparition d'Hélène dans la pièce n'est pas surprenante en soi, dans la mesure où elle a été préparée par ce qui précède[220].

Ensuite, il n'y a nulle incohérence dans le personnage d'Hécube ou le ton qu'elle adopte dans notre scène. Hélène a été l'objet des malédictions répétées des Troyennes depuis le début de la pièce, que ce soient les malédictions du chœur (*parodos*), d'Hécube (premier épisode) ou d'Andromaque (deuxième épisode) ; toutes les femmes de Troie la considèrent comme responsable de leur malheur. Ainsi, il n'y a rien de surprenant dans l'agressivité qu'Hécube manifeste à son endroit, dans sa joie à l'idée de la voir condamner à mort, ou dans ses sarcasmes face à l'argumentation d'Hélène. Il serait au contraire étonnant qu'Hécube se comporte avec Hélène comme avec Andromaque ou Cassandre.

Enfin, la forme même de la scène respecte un schéma globalement similaire au schéma des épisodes précédents, et s'intègre ainsi parfaitement dans la structure répétitive des *Troyennes*. Du point de vue du type de discours mis en œuvre, l'*agôn* ne constitue pas une apparition exceptionnelle du discours argumentatif. C'est ce que tendent à faire croire les descriptions des *Troyennes* qui présentent la pièce comme une longue lamentation ininterrompue – bien à tort. On trouve de longues tirades argumentatives au sein de chaque épisode, que ce soit dans la scène de Cassandre (par exemple sa démonstration paradoxale du bonheur de Troie, mais nous avons montré que tous ses propos avaient une teneur argumentative) ou dans la scène d'Andromaque (sa comparaison entre son malheur et le « bonheur » de Polyxène). Du point de vue de l'action dramatique et scénique, la structure de l'épisode 3 est quasiment similaire à ce qu'on a vu précédemment : une captive entre en scène pour être remise à un chef grec, et pour finir elle est effectivement emmenée, escortée par des soldats, vers les navires de la flotte achéenne. En ce sens, Hélène est bel et bien traitée dans la pièce comme une « Troyenne », comme Cassandre, Andromaque, et finalement Hécube et le chœur[221].

---

[220] Il a déjà été question d'Hélène à de nombreuses reprises dans la pièce, surtout comme responsable honnie de la guerre et de la destruction de Troie (cf. v. 131-7, 211, 357, 368-9, 372-3, 498-9, 598-9, 766-71, 780-1). Relevant toutes ces occurrences, G. Gellie écrit ainsi : « These many bitter references to Helen's guilt have begun to sound like a preparation for meeting her, though we have probably suspected that we will see her ever since Poseidon'sprecise statement (32-35) which names and numbers her among the women of Troy who are now prisoners and whose future will be decided as the play proceeds. » (GELLIE 1986 p. 115).

[221] On peut aussi arguer d'un lien thématique entre la scène d'Hélène et les autres épisodes, notamment avec la question du mariage (cf. par exemple ANDERSON 1997 p. 163). Cependant, je trouve cet argument un peu artificiel, dans la mesure où cette donnée thématique n'est pas un choix artistique ; elle est liée à la situation elle-même, au destin des captives, ce qui ne laisse pas véritablement le choix au poète quant à son apparition.

Abordons à présent notre deuxième catégorie de questions, et tout d'abord le deuxième point à savoir : « Hélène va-t-elle mourir, ou non ? ». Les commentateurs se partagent autour de cette question, qui est en effet épineuse. D'une part, on a les assertions répétées de Ménélas, qui entre en scène en proclamant sa décision de faire tuer Hélène en Grèce, et n'en démord pas jusqu'à la fin[222] : Ménélas affirme qu'il va la tuer non pas à une, mais à quatre reprises en moins de deux-cents vers : 1) dans sa première tirade v. 876-879 ; 2) lorsqu'il annonce à Hélène le sort qui l'attend v. 901-5 ; 3) après le débat, lorsqu'il énonce sa sentence de mort v. 1039-1041 ; 4) juste avant de quitter la scène v. 1055-1057. D'après le texte de la pièce, donc, même après avoir vu Hélène et avoir entendu sa défense, Ménélas reste fermement décidé à la tuer. La version d'Euripide est donc définitivement contraire au moins aux récits de la réconciliation immédiate de Ménélas avec sa femme, abandonnant l'idée de la tuer en posant les yeux sur elle.

Mais d'autre part, l'unanimité de la tradition veut que Ménélas et Hélène retournent ensemble à Sparte, où Hélène retrouve sa place dans le palais et son statut de reine. Cet état de fait est attesté dans un texte aussi connu et canonique que l'*Odyssée*. Dans le chant IV, Télémaque arrive à Sparte en quête de nouvelles de son père disparu. Accueilli dans le palais de Ménélas, il rencontre Hélène et écoute ses récits sur la bravoure d'Ulysse. Or, le fait est que dans les *Troyennes* Ménélas ne tue pas Hélène sur place mais l'emmène en Grèce, ce qui semble un premier pas possible vers la réalisation de cette version du mythe[223]. De plus, même si nulle hésitation ne perce chez le roi de Sparte, une

---

[222] Contrairement à ce qu'affirme V. Di Benedetto, cf. DI BENEDETTO 1998 note 248 p. 221. Dans cette note, V. Di Benedetto déclare que Ménélas est fort peu crédible dans cette scène (ce qui correspond à son interprétation générale de la scène, qui vise selon lui au « démontage » (« smontaggio » du personnage de Ménélas – cf. p. 72 de l'introduction). Il en donne pour preuve que Ménélas changerait deux fois d'avis : la première fois dans les vers 1039-41, où il opterait finalement pour faire lapider Hélène tout de suite, sur place, la seconde fois au vers 1047 où il donnerait finalement l'ordre de l'emmener en Grèce. Mais ce double revirement est une illusion due selon nous à un contresens sur les vers 1039-41 : quand Ménélas y ordonne à Hélène de « marcher vers ses lapidateurs », il lui dit d'aller aux navires, qui l'emmèneront en Grèce où elle sera lapidée – et non qu'elle doit être lapidée ici même, ce qui n'aurait aucun sens puisque c'est aux familles des guerriers morts à Troie qu'il compte octroyer le privilège de se faire justice par ce moyen).

De même, A. Burnett s'offusque, étrangement à mon avis, que Ménélas ne condamne pas Hélène à une mort immédiate, comme si cela était décevant relativement à une attente établie dans le texte. Mais Ménélas n'a *jamais* dit qu'il envisageait cette possibilité. Je ne comprends donc pas comment A. Burnett peut écrire : « Menelaus, however, at once negates this satisfaction [le fait qu'il a donné raison à Hécube] by postponing any present action against a pleading culprit (1046-8). By so doing, he erases the previous debate and with it ht ideas of rational human justice which are ordinarily expressed in the trial procedure. He also disappoints the clandestine hopes that have been encouraged in the audience, for Helen is not stripped or raped by the army or even attacked by the women of Troy. » (BURNETT 1977 p. 294) – il y a lieu de se demander *quand* le spectateur a été amené à concevoir de tels espoirs.

[223] Cependant cette décision de différer l'exécution ne peut pas non plus être lue simplement comme une ruse de Ménélas afin de se ménager la possibilité de changer d'avis. Elle est justifiée dans le texte dès qu'il en est question, aux vers 878-879. La mort d'Hélène n'est pas dédiée directement aux guerriers morts à Troie, mais à ceux qui, restés en Grèce, ont perdu des proches à Troie. L'exécution d'Hélène doit satisfaire la colère et la rancune des familles. Elle doit donc prendre la forme d'une exécution publique, comme le confirmeront les vers 1043-1045 où Ménélas parle d'une lapidation. On ne peut donc pas dire avec M. Lloyd que « [Menelas] offers non reasons for this rather odd decision », mais nous nous accordons

part d'incertitude quant au sort d'Hélène est bien installée dans le texte de la scène : dans le choix laissé à Ménélas par les Grecs (alternative dont il nie étrangement disposer devant Hélène), mais surtout dans l'inquiétude exprimée par Hécube à la fin de la scène, et dans la malédiction de Ménélas par le chœur après son départ.

Voici le texte de ces deux derniers passages. Aux vers 1049 et 1051 Hécube, même après l'énoncé du verdict de la condamnation à mort, s'inquiète d'un possible changement d'avis de Ménélas, et l'exhorte à ne pas embarquer sur le même bateau qu'Hélène :

ΕΚ. Μή νυν νεὼς σοὶ ταὐτὸν ἐσβήτω σκάφος.
ΜΕ. Τί δ᾽ ἔστι; μεῖζον βρῖθος ἢ πάρος γ᾽ ἔχει; 1050
ΕΚ. Οὐκ ἔστ᾽ ἐραστὴς ὅστις οὐκ ἀεί φιλεῖ.
ΜΕ. Ὅπως ἂν ἐκβῇ τῶν ἐρωμένων ὁ νοῦς.
Ἔσται δ᾽ ἃ βούλῃ · ναῦν γὰρ οὐκ ἐσβήσεται
ἐς ἥνπερ ἡμεῖς · καὶ γὰρ οὐ κακῶς λέγεις.

**1052** ***Hecubae continuant*** **VP** : 'ut evadat tamen nescio quomodo sana amantium mens' : 1052 *ΕΛ.* Va : *ΜΕ.* $Q_2$ (et Musurus, suivi par Biehl)[224]

EK. Qu'elle n'embarque pas sur la même navire que toi !
ME. Quoi donc ? Pèse-t-elle plus lourd qu'auparavant ?[225] 1050
EK. Il n'est pas d'amant qui n'aime pour toujours.
ME. C'est selon que l'esprit des aimés s'en va.
Mais il en sera comme tu le souhaites. Elle ne prendra pas
le même navire que moi : car tu ne dis pas mal.

---

avec lui quand il poursuit en écrivant : « the introduction of the apparently superfluous and confusing possibility of Helen being killed in Greece seems designed by Euripides to allow the greatest possible scope for leaving her fate uncertain » LLOYD 1992 p. 111.

[224] L'attribution du vers 1052 est un véritable problème. Il s'explique dans les deux cas, qu'on l'attribue à Hécube ou à Ménélas – quoiqu'il faille le comprendre de manière tout à fait différente avec l'une ou l'autre solution (« HEC. – [Il n'est pas d'amant qui n'aime pour toujours] peu importe combien s'égare l'esprit des aimés. » ou « HEC. – [Il n'est pas d'amant qui n'aime pour toujours] ; ME. – Cela dépend des errements de l'esprit des aimés. »). L'attribution à Ménélas me paraît préférable du point de vue du sens : elle permet de garder, dans sa réponse à Hécube, le même caractère de raillerie qu'au vers 1050. Par ailleurs, dans la bouche d'Hécube, le vers a une sonorité sentencieuse et étire le propos d'une manière qui ne correspond pas à l'urgence de son intervention et à la précarité de sa situation : Hécube essaie de gagner une dernière assurance alors que Ménélas s'en va et n'a plus aucune raison de l'écouter. Il est logique que son propos soit le plus ramassé possible. Enfin, le vers modifie d'une manière qui me paraît satisfaisante la logique de l'accord donné par Ménélas à Hécube : il souligne que Ménélas ne se sent pas menacé par le risque de succomber au charme d'Hélène – ce qui correspond bien à son assurance proche de la fanfaronnade dans toute la scène –, mais qu'il choisit quand même, à titre de précaution, d'écouter le conseil d'Hécube. L'impression qui doit découler d'un tel comportement est, me semble-t-il, rassurante : que Ménélas n'est pas prêt à retomber sous le charme de sa femme, qu'il est sûr de lui, mais en même temps prêt à rester sur ses gardes.

[225] La plaisanterie a donné lieu à beaucoup d'interrogations. Elle est discutée notamment par J· Gregory dans un article intitulé « Comic elements in Euripides » (GREGORY 1999B).

L'inquiétude d'Hécube laisse entrevoir la possibilité que Ménélas puisse encore changer d'avis. Mais le texte va immédiatement contre cette possibilité, puisque Ménélas lui donne raison et affirme qu'il suivra son conseil.

Les paroles du chœur dans le chant qui suit vont pourtant éveiller encore ce doute quant au sort d'Hélène. Dans la deuxième antistrophe du troisième *stasimon*, le chœur maudit Ménélas, faisant le souhait que son navire soit foudroyé durant la traversée du retour. Les Troyennes imaginent qu'Hélène, à l'heure où elles-mêmes voyageront vers l'esclavage, sera occupée à se parer devant un miroir d'or (v. 1107-1109) – ce qui contredit la représentation d'Hélène comme une esclave malmenée dont le spectateur a été témoin lors de son départ, quand elle était traînée sans ménagements hors de la scène. La dernière partie de cette antistrophe est particulièrement troublante, puisque le chœur, qui vient pourtant de contempler l'*agôn*, d'entendre le verdict de Ménélas et sa résolution de suivre le conseil d'Hécube pour éviter une rechute amoureuse, le maudit cependant pour avoir repris Hélène (v. 1114) :

ΧΟ. μηδὲ γαῖάν ποτ᾽ ἔλθοι Λάκαι- 1110
ναν πατρῷόν τε θάλαμον ἑστίας,
μηδὲ πόλιν Πιτάνας
Χαλκόπυλόν τε θεᾶς
**δύσγαμον αἶσχος ἑλὼν**
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ 1115
καὶ Σιμοεντι<ά>σιν
μέλεα πάθεα ῥοῇσιν.

CH. Et que jamais il ne revienne à la terre Laconienne et 1110
au foyer de ses ancêtres,
et jamais à la ville de Pitané
ni aux portes d'airain de la déesse,
**après avoir emporté la mauvaise épouse, honte**
pour la noble Grèce, 1115
et tristes souffrances pour les sources
du Simoïs.

Comment interpréter ces paroles du chœur ? L'allusion à la foudre frappant le bateau de Ménélas nous renvoie à l'orage programmé dans le prologue, que les dieux déchaîneront sur la flotte grecque durant la traversée du retour. Mais le bateau de Ménélas sera-t-il foudroyé ? Ou ce vœu du chœur est-il destiné à être déçu comme le veut la tradition, qui raconte que le navire de Ménélas a été dérouté par l'orage, séparé du reste de la flotte, et non anéanti comme le souhaiteraient les captives[226] ? Les Troyennes ne disent pas que Ménélas a pardonné à Hélène ; elles disent littéralement que Ménélas l'a « saisie, emportée » (« *helôn* »). Les éléments qui tendent dans le contexte à donner à ce verbe la connotation d'une réconciliation, sont d'un côté la description

[226] Sur la (ou les) tempêtes qui s'abattent sur la flotte achéenne durant la traversée du retour, d'après la tradition – et notamment l'*Odyssée* d'Homère et l'*Agamemnon* d'Eschyle – cf. *intra* note 210 p. 298.

d'Hélène au miroir dans les vers précédents, et de l'autre la malédiction elle-même – qui ne s'explique pas bien si les captives sont persuadées que Ménélas mettra à mort Hélène dès son arrivée en Grèce[227].

En considérant ces différents éléments, on comprend les hésitations des commentateurs. Cependant, plutôt que d'essayer de trancher à tout prix cette question, nous pouvons tirer du seul point dont nous soyons sûrs, à savoir la présence dans le texte de ces éléments contradictoires, une autre conclusion : il est peut-être vain de chercher à trancher[228].

De fait, en voulant décider pour la vie ou pour la mort d'Hélène, sans ambiguïté, on ne rend pas compte de la scène telle qu'Euripide l'a composée, telle qu'elle s'actualise sur la scène des *Troyennes*. Ceux qui veulent absolument qu'Hélène meure à coup sûr[229] décrivent une scène qui n'existe pas : Euripide aurait pu faire mourir Hélène en hors scène et nous confirmer sa mort par un récit de messager. Ceux qui veulent absolument qu'il soit sûr et certain qu'Hélène vive[230], et que Ménélas se réconcilie avec elle, décrivent une scène tout aussi fantasmée dans laquelle Euripide aurait choisi de suivre la tradition : Ménélas aurait brandi et laissé tomber son épée, ou se serait ostensiblement radouci après avoir entendu la défense de son épouse. Or, ce n'est précisément pas ce qui se passe. Dans *Les Troyennes* Hélène part, Ménélas dit qu'il la tuera. Mais qui sait[231]?

Une seule chose est hors de doute : Euripide connaissait la tradition, et c'est tout à fait sciemment qu'il a choisi cette configuration problématique. Les proclamations répétées de Ménélas qui assure, encore et encore, qu'il va tuer Hélène, en témoignent : Euripide savait que ses spectateurs allaient *résister* à l'idée qu'Hélène puisse être mise à mort. C'est donc volontairement qu'il place avec tant d'insistance le verdict de mort dans la bouche de Ménélas. Mais tout aussi volontairement, du moins peut-on le supposer, il

---

[227] Mais on ne peut pas dire non plus que les Troyennes sont sures qu'Hélène va être sauvée comme l'affirme R. Meridor (cf. MERIDOR 2000 p. 26).

[228] M. Lloyd (LLOYD 1992) voit très bien cela.

[229] Cf. SCARCELLA 1959 ; VELLACOTT 1975.

[230] Citons ALBINI 1970 p. 87 ; LEE 1976 p. xxiii et xxv ; BURNETT 1977 p. 294 et 313 ; SIENKEWICZ 1980 p. 40 ; GELLIE 1986 p. 118 ; BARLOW 1986A ; GREGORY 1986 ; ANDO 1991 p. 261 ; VAN ERP TAALMAN KIP 1996 ; MERIDOR 2000 p. 24. L'interprétation de R. Meridor est représentative de la manière dont les critiques abordent cette question. Elle est basée sur une analyse des véritables raisons du comportement de Ménélas qui, tout en étant cohérente, n'est étayée par *aucun* élément du texte mais au contraire en retourne la signification littérale. La fermeté de la décision affirmée et réaffirmée de Ménélas devient ainsi la preuve de sa faiblesse face à Hélène : « The king doth protest too much. Evidently he is still in love with Helen and his decision to convey her to Greece (876-9) is aimed not so mucha t having her put to death there in the future as at saving her from being killed in Troy in the present. But he also fears being held in contempt as an unmanly weakling dominated by the woman who has played him false, *so much that he will not even own to himself that he intends to take her back*. » (MERIDOR 2000 p. 24 : je souligne la dernière phrase, qui témoigne de la manière dont l'auteur s'aventure dans la psychologie *cachée* du personnage.) Le problème est que cette interprétation n'a rien d'« évident » au regard du texte. Au contraire, il est dit en toutes lettres par Ménélas que l'armée lui a donné Hélène et l'a laissé libre de disposer d'elle à sa guise (*Tro.* 873-875) : par conséquent rien ne conduit à penser qu'Hélène soit en danger de mort immédiate si Ménélas ne paraît pas déterminé à la tuer lui-même.

[231] M. Lloyd voit aussi très bien cela cf. LLOYD 1992 p. 111-112.

attise l'incertitude du spectateur quant à la réalisation de ce verdict, en faisant formuler à Hécube et au chœur, même après toutes les affirmations du roi de Sparte, des doutes sur le sort qui attend Hélène pendant et après son voyage vers la Grèce.

Les analyses qui vont suivre partent de la constatation de cette ambiguïté du texte de la scène quant au sort d'Hélène, et de l'hypothèse que l'on puisse y reconnaître le résultat d'une élaboration poétique intentionnelle. Nous supposons donc qu'Euripide a écrit cette scène non seulement *à partir de* la tradition épique, mais aussi *en rapport avec* elle – parce qu'il s'attendait à ce que son public la reçoive également *en rapport avec* une ou des versions traditionnelles connues des événements. Autrement dit, le texte n'est pas seulement construit comme une version autonome des événements représentés, une réélaboration de la tradition qui pourrait être coupée des réalisations antérieures du mythe dans la tradition poétique ; il est construit comme une version problématique de la tradition *en tension avec* le donné traditionnel. Cette hypothèse ne pourra être pleinement validée que si nous trouvons effectivement dans le texte des éléments prouvant l'existence d'une intertextualité minimale avec la tradition poétique du cycle troyen. La contradiction patente, dans le texte, entre le verdict de mort formulé sur scène et la suggestion d'une possible survie d'Hélène, nous encourage à suivre cette voie : elle révèle l'intention d'Euripide de rendre la scène qu'il construit problématique par rapport à la tradition – ou plutôt peut-être de mettre en scène quelques aspects problématiques de la tradition elle-même.

## 2. LE FONCTIONNEMENT DE L'*AGON* ET DE CHACUNE DES DEUX ARGUMENTATIONS

Le troisième épisode est centré sur l'*agôn* opposant Hélène à Hécube, et c'est à cet *agôn* que nous nous intéresserons principalement dans ce chapitre. Commençons ainsi par examiner plus en détail les argumentations des deux femmes, en gardant à l'esprit notre hypothèse interprétative, pour évaluer sa pertinence.

La question débattue dans cet *agôn* est précisément l'une de nos deux questions d'interprétation de deuxième catégorie : Hélène est-elle coupable ou non ? Sur la scène des *Troyennes* ce problème devient une question de vie ou de mort, et se pose donc avec une urgence particulière. L'*agôn* est constitué de deux *rheseis*, deux longs discours dont l'un répond au premier. Il ne s'agit pas d'une simple querelle d'idées, mais bien d'un débat judiciaire, dont le principal destinataire est un tiers placé en position de juge (Ménélas). Les deux discours se répondent point par point (à l'exception du premier argument d'Hélène qui reste sans réponse). Hélène plaide pour le pardon, Hécube pour la condamnation à mort.

On peut résumer l'opposition systématique des deux argumentations par le tableau suivant :

## La structure argumentative des discours d'Hélène et d'Hécube

| HELENE | HECUBE |
|---|---|
| ***Exorde (914-8)*** | ***Exorde (968-9)*** |
| **NAISSANCE ET SURVIE DE PARIS** | |
| ***1er temps : Remontée aux origines du mal*** | |
| - Hécube est coupable d'avoir mis Pâris au monde (919-20). | |
| - Coupable est le vieillard qui n'a pas tué Pâris en dépit du songe d'Hécube (920-22). | |
| **LE JUGEMENT DES DEESSES** | |
| ***2ème temps : Hélène comme monnaie d'échange dans le marché entre Pâris et Aphrodite*** | |
| - responsabilité de Pâris | - Hécube dénie toute véracité au récit d'Hélène au nom de la vraisemblance : son récit est incohérent avec d'autres éléments de la tradition mythique - supérieurs car définitoires (qui est Héra, qui est Athéna) ; elle accuse Hélène d'attribuer à Héra et Athéna ses propres vices (968-82)[232]. |
| - Hélène est une victime, sacrifiée au salut de la Grèce (924-37) | |
| **L'ENLEVEMENT D'HELENE** | |
| ***3ème temps : Hélène victime d'Aphrodite*** | |
| - responsabilité d'Aphrodite qui accompagnait Alexandre (940-2) | - Aphrodite n'est pas venue à Sparte, cela est contraire à la vraisemblance (983-6). |
| | - La beauté et l'élégance d'Alexandre étaient suffisantes pour séduire Hélène, Aphrodite n'est qu'une excuse commode (987-90). |
| - responsabilité de Ménélas qui était absent du palais (943-4) (Hélène plaide la vulnérabilité) | - D'ailleurs Aphrodite n'a rien à voir là-dedans car Hélène a été séduite par la richesse de Pâris, et l'a suivi par ambition et par cupidité (991-7). |
| - Même si Hélène a commis une faute, elle a été égarée par Aphrodite qui l'emporte même sur Zeus (945-50). | - Personne ne l'a entendue se débattre à Sparte, alors qu'il y avait encore Castor et Pollux (998-1001). |

[232] Hécube ne nie à aucun moment la réalité du jugement de Pâris, elle dit simplement qu'il ne s'est pas déroulé comme Hélène le raconte. De même, elle ne nie pas l'existence d'Aphrodite, elle dit simplement qu'en l'occurrence l'intervention d'Aphrodite n'est qu'une invention d'Hélène pour déguiser l'élan de sa propre lascivité et de sa propre convoitise. Au regard du texte, on ne peut dire comme le fait S.A. Barlow dans son commentaire qu'Hécube ait une position « athéiste » (cf. BARLOW 1986A p. 206). Cette position repose, pour ce qui concerne le jugement, sur une émendation du texte de Hartung, suivi par Diggle ainsi que Barlow, qui lisent au vers 975 la négation *ou* plutôt que le relatif *hai* des manuscrits. Cette émendation est non seulement superflue mais malheureuse, puisqu'elle déforme l'argumentation d'Hécube de manière incohérente avec le reste de son discours. Les vers suivants (977-981).expliquent justement pourquoi Hécube affirme ainsi que les déesses n'ont pu se soumettre que par jeu au jugement de Pâris, et pas sérieusement, au prix de telles faveurs. Ces vers et leur argument deviennent absurdes si l'on adopte l'émendation proposée.

**HELENE A TROIE**

| | |
|---|---|
| ***4ème temps : Hélène victime des Troyens***<br>*Confirmatio :* | *Confirmatio :* |
| - Après la mort de Pâris, Hélène n'a pas pu s'enfuir de Troie malgré ses efforts :<br>- elle fut arrêtée par les gardes troyens lors de ses tentatives d'évasion (955-8).<br>- elle fut prise de force comme épouse par Déiphobe (959). | - Le comportement d'Hélène à Troie : opportuniste et sans cœur (1002-9)<br>- Hélène ment en prétendant être restée à Troie contre sa volonté : elle ne s'est pas tuée comme elle l'aurait dû si véritablement elle était contrainte de rester (1010-4) ; mais de plus elle pouvait partir comme Hécube l'y exhortait et a choisi de ne pas le faire (1015-22) |
| ***Péroraison (961-5)*** | ***Péroraison (1022-1032)*** |
| - Hélène prend Ménélas à témoin du triste sort qui est le sien vue la manière dont elle est traitée. | - Hécube prend l'accoutrement d'Hélène et son attitude même envers Ménélas comme preuves de son impudence. |

La stratégie des deux interlocutrices est extrêmement claire. Hélène expose l'enchaînement des événements étape par étape, de manière à souligner leur concaténation ; elle suggère ainsi l'image d'un destin en marche dont elle ne serait que l'un des rouages, dépourvu de tout pouvoir. Le destin de Troie s'est décidé indépendamment d'elle par la simple naissance de Pâris (1er temps dans le récit chronologique, 1er temps dans l'argumentation). Elle-même n'apparaît d'abord que comme un pur objet, une simple monnaie d'échange dans le marché passé par Aphrodite avec Alexandre, le prix accordé pour sa victoire sur les autres déesses (2ème temps). Lorsqu'elle en arrive à son enlèvement, elle insiste sur l'égarement provoqué dans son esprit par Aphrodite, un égarement qui la prive de toute volonté et lui dicte son départ - favorisé aussi par le jeu des circonstances, c'est-à-dire l'absence de Ménélas lui-même (3ème temps). Son comportement à Troie, après la mort d'Alexandre, confirme le bien-fondé de son explication précédente : le sortilège de la déesse ayant pris fin, elle tente de rejoindre les Grecs, mais est alors victime de la vigilance des Troyens et se retrouve mariée de force à un autre fils d'Hécube, Déiphobe (4ème temps). Ainsi, passant du statut d'objet à celui d'individu privé de volonté par un charme divin puis à celui de femme dominée par la force, Hélène se montre comme le jouet de forces supérieures égoïstes (destin-Aphrodite-Déiphobe), indifférentes à son bonheur ; et elle suggère que Ménélas, en lui refusant son pardon, ne ferait que perpétuer cette dynamique d'injustices dont elle est victime depuis le tout début[233].

[233] Sur les correspondances possibles entre le plaidoyer d'Hélène dans *Les Troyennes* et l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias, cf. BASTA DONZELLI 1985. L'auteur souligne que, quand bien même il est difficile, au regard des deux textes, de les situer chronologiquement (« sembrano presupporsi reciprocamente » *op.cit.* p. 397), ils s'inscrivent tous deux dans une interrogation vivace, dans l'Athènes de cette époque, sur la responsabilité engagée dans les actions humaines.

Hécube ne répond pas au premier argument d'Hélène sur sa propre responsabilité en tant que génitrice de Pâris – l'enfant maudit de Troie – ou sur la responsabilité de qui faillit à le mettre à mort. Cet argument est pourtant doté d'une force particulière dans le contexte de la trilogie, puisque l'*Alexandre* reprenait précisément ce trait de la légende : la pièce représentait le retour de Pâris à Troie, sa reconnaissance par Hécube, et sa réintégration dans la famille royale, premier pas vers le déclenchement de la catastrophe promise. Il est difficile pour Hécube de contrer ouvertement cet argument, puisque cela reviendrait à défendre Pâris devant Ménélas ; cependant, toute la suite de son discours va à l'encontre de ce premier argument : plus Hélène est montrée comme coupable, plus Pâris apparaît comme innocent (la version des faits présentée par Hécube suggère fortement que c'est Hélène qui a séduit Pâris, et non l'inverse). Le discours d'Hécube suit une logique absolument opposée à celle d'Hélène. Là où celle-ci se montrait comme une victime manipulée, Hécube la présente systématiquement comme une rusée manipulatrice. Le discours même d'Hélène est dénoncé comme une nouvelle manipulation : Hécube défend les déesses contre Hélène ; elle l'accuse d'abord de calomnier Héra et Athéna en leur attribuant sa propre dépravation (↔ 2ème temps), puis de calomnier Aphrodite. En réalité, Aphrodite n'est jamais venue à Sparte, et d'ailleurs Hélène n'a jamais aimé Pâris : elle a été séduite par son apparence et surtout par sa richesse, et l'a suivi volontairement, par ambition et par cupidité (↔ 3ème temps). Enfin, tout comme dans le discours précédent, Hécube utilise sa propre version du comportement d'Hélène à Troie pour confirmer le bien-fondé de sa vision de l'enlèvement (↔ 4ème temps). La cruauté d'Hélène envers Pâris, son opportunisme, montrent que son attachement n'allait qu'au vainqueur. Malgré les exhortations d'Hécube, Hélène n'a jamais essayé de sortir de Troie. D'ailleurs, si elle était retenue contre sa volonté, sa prétendue fidélité à Ménélas aurait dû la pousser à un comportement de femme vertueuse : au suicide. Ainsi, son accoutrement, son comportement devant Ménélas, le fait même qu'elle soit là, en vie, sont la preuve de son impudeur et de sa culpabilité. Hélène est, comme elle l'a toujours été, une manipulatrice, et Hécube suggère que Ménélas, s'il l'absout, ne sera que la dupe d'une impudique, et encourra le déshonneur.

---

M. Lloyd juge qu'il n'y a aucune raison de penser qu'Euripide s'inspire de Gorgias dans cet *agôn*, étant donné l'écart qui sépare les deux textes dans leur manière de traiter la défense d'Hélène : « The difference of emphasis between Euripides and Gorgias are so great that it is difficult to find any direct relationship between their defences of Helen, and the question of priority thus becomes irrelevant. Paradoxical argument was a feature of rhetorical training, and the defence of such characters as Helen and Palamedes was doubtless a stock exercise of which many examples are now lost. The accidents of survival have suggested relationships between works which would have been less obvious at the time of their composition. » (LLOYD 1992 p. 101).

Sur ce débat (concernant une possible influence de Gorgias sur Euripide dans *Les Troyennes*), cf. WORMAN 1997 note 100 p. 181 qui recense les positions d'autres commentateurs.

*Deux argumentations solides mais inconciliables : qui croire ?*

Une première constatation s'impose : en elle-même, la scène d'Hélène est extrêmement claire, simple à comprendre pour le spectateur. L'indécision des critiques ou leurs désaccords concernant la culpabilité d'Hélène ne vient donc pas d'une difficulté dans la compréhension du sens littéral de la scène. Celle-ci ne comporte aucun élément sibyllin, rien qui la rende difficile à suivre à la représentation. Les comportements des personnages sont faciles à interpréter, ils correspondent en toute logique à leur situation. Ménélas est offensé à titre privé par la trahison d'Hélène, et il est par ailleurs un chef de l'armée grecque : en tant que mari trompé et en tant que commandant ayant vu, pour Hélène, ses hommes périr par centaines, il se montre inflexible dans sa décision de tuer sa femme. Hélène tente par tous les moyens de justifier sa conduite et de sauver sa vie. Hécube, qui la considère comme responsable de la ruine de Troie, use au contraire de tous les arguments possibles pour contrecarrer la plaidoirie d'Hélène et la « démasquer ». Si l'on s'en tient au niveau subjectif de l'échange entre les trois personnages, le texte ne pose guère de problèmes.

Mais c'est précisément cette clarté des intérêts respectifs de chacun qui rend la question de la culpabilité d'Hélène difficile, voire impossible à trancher. Les argumentations d'Hélène et d'Hécube sont rigoureusement inconciliables. Comme Ménélas, le spectateur est mis en position de juge entre les deux femmes. Mais leurs discours sont tous deux parfaitement agencés et cohérents. Elles se contredisent sur des faits dont ni Ménélas ni le spectateur n'ont été témoins (le comportement d'Hélène à Troie) ou proposent des interprétations opposées mais également recevables des événements (le jugement des déesses, le rôle d'Aphrodite dans l'enlèvement d'Hélène). Hélène invoque pour preuve de son honnêteté le témoignage des gardes troyens : ils sont morts. Hécube affirme avoir proposé à Hélène de l'aider à s'échapper de Troie : mais qui peut le confirmer ? C'est mythe contre mythe (le mythe du jugement contre la définition mythologique de l'identité des déesses[234]), et parole contre parole.

Aucun des personnages de la scène ne peut définitivement prouver qu'il est la voix de la vérité ou encore de la justice, car ils sont à l'évidence trop directement intéressés par l'issue du jugement. Quoi qu'il décide, Ménélas est juge et partie, suspect de céder à la

[234] M. Lloyd remarque à juste titre que l'argument d'Hécube peut paraître faible au regard des conséquences du jugement de Pâris : la colère d'Athéna et d'Héra poursuit Pâris jusqu'à la destruction de la ville, et Héra s'avère même, prête pour s'assurer de la destruction de la ville de Priam, à livrer à Zeus ses villes grecques favorites (*Il.* IV 30sqq. – mais rappelons que son argument pour s'opposer à Zeus dans ce passage de l'*Iliade* n'est pas directement sa colère contre Pâris, mais le refus que les efforts qu'elle a déployés pour soutenir l'entreprise des Achéens puissent être vains et aboutir à une issue négociée du conflit) (cf. LLOYD 1992 p. 106). Cependant, dans le contexte de l'argumentation d'Hécube, l'argument me semble tenir d'un point de vue logique. Il y a effectivement, d'après les données mythologiques évoquées par Hécube, un « problème » du jugement de Pâris et de l'attitude des déesses, qu'elle fait valoir avec efficacité dans son discours.

colère ou à l'amour. Hélène joue sa vie. Hécube laisse exploser sa rancune dans ses sarcasmes. En s'en tenant là, il est impossible de les départager[235].

Les commentateurs qui construisent leurs interprétations de la scène sur un parti pris hypothétique concernant la culpabilité d'Hélène sapent d'eux-mêmes leurs analyses. Tout comme pour ce qui est du sort effectif d'Hélène en Grèce, ils ne rendent pas compte de l'ambiguïté de la scène telle qu'Euripide l'a composée. Cette ambigüité ne peut se satisfaire d'une interprétation qui la refuse d'entrée de jeu. Il ne s'agit pas non plus de nier *a priori* au spectateur la possibilité de trancher. Mais si cette possibilité existe, alors elle doit reposer sur des éléments précis du texte[236].

Or, nous en sommes restés à une approximation lorsque nous affirmions précédemment que le spectateur n'en savait pas plus que Ménélas et n'était pas plus que lui apte à juger qui d'Hélène ou d'Hécube est dans le vrai. Contrairement à Ménélas, en effet, le spectateur dispose d'une donnée extérieure, qui pourrait faire pencher la balance en faveur de l'une ou de l'autre des deux oratrices, si le poète souhaitait l'utiliser de cette manière : sa connaissance de la tradition épique. Euripide pourrait facilement profiter de cette connaissance partagée pour influencer le public en augmentant dans son esprit le crédit d'Hécube ou d'Hélène, en faisant par exemple tenir à l'une d'elles des propos en totale contradiction avec la narration traditionnelle, tandis que l'autre s'y conformerait absolument. Nous avons donc intérêt, encore une fois, à examiner les rapports de son

---

[235] M. Lloyd un des seuls à accepter l'impossibilité de décider : 1) qui a raison d'Hélène ou d'Hécube dans cet *agôn* (« The presuppositions of the two speeches are completely different, and it is impossible to decide which is right or to find any middle ground between them » LLOYD 1992 p. 112) ; et 2) de savoir avec certitude si Hélène vivra ou mourra (« Euripides goes to considerable lengths to give weight both to Menelaus'statements that Helen will die and to Hecuba's doubts » LLOYD 1992 p. 112). Cf. aussi CROALLY 1994 p. 158-9 : « the Euripididean version must necessarily and permanently grate against the mythical and literary traditions, leaving the question unresolved ».

[236] Certains commentateurs ont remarqué qu'il est étonnant qu'Hélène, qui est l'accusée et tient donc le discours de la défense, parle en premier. Ils utilisent alors l'ordre des discours pour justifier de l'évidence de la supériorité du discours d'Hécube (qui parlant en dernier aurait le discours juste). Ainsi WORMAN 1997 note 122 p. 187 et MERIDOR 2000 p. 27. Cependant, M. Lloyd avance une raison qui justifie, dans le contexte de la pièce, qu'Hélène parle en premier : « Helen speaks first, in the agon of *Troades*, although she is the defendant, because, like Clytaemestra in *Electra*, she is so much on the defensive when the scene begins that a further prosecution prosecution speech would have been superfluous » (LLOYD 1992 p. 101).

On trouve une position particulièrement tranchée sur cet *agôn* chez les auteurs suivants :

1) *Hélène a clairement tort et Hécube a raison* : LEE 1976 (p. xxiii : « We can be reasonably certain that Hecuba's views are coincident with those of Euripides [par opposition à la vision du comportement humain « homérique » rétrograde d'Hélène]. She is the sympathetic character and her arguments are more cogent than the feeble defence of her opponent. ») ; GELLIE 1986 (qui va très loin dans cette direction : il ne voit dans les arguments d'Hélène qu'une « version puérile des vieilles histoires homériques et cycliques », des « contes de fée », tandis qu'Hécube aurait simplement le point de vue « du sens commun adulte » et de conclure : « It is not a debate that is aimed at proving something about Helen with a battery of 'facts' which our jusgement can evaluate. We do not have to be convinced that Helen is a debauched and treacherous woman ; the play has assumed that ever since the first of its scenes. What this debate demonstrates is not that Helen is wicked but that she is empty. We are not asked to hate her but to despise her. » *op.cit·* p. 117). Cf. aussi MERIDOR 2000 p. 26 ; DOVER 2001 p. 4.

2) *Hélène a raison, et c'est Hécube qui est de mauvaise* foi : AMERASINGHE 1973 p. 101 : « In Hecabe's reply to Helen, it is evident that hatred gets the better of both fairness and logic ».

texte avec la tradition, en cherchant dans cette scène des allusions précises à un donné traditionnel établi.

*Deux* narrationes *divergentes : une opposition sur les faits*

Une telle démarche interprétative semble appelée par le texte lui-même, en particulier par la forme que prend l'argumentation des deux femmes dans leurs *rheseis*. Leurs plaidoiries consistent en effet en deux *narrationes* divergentes. L'opposition entre Hécube et Hélène ne se fait pas sur des questions de principe, des considérations théoriques, des valeurs morales. Elle s'incarne dans deux récits incompatibles des événements. Alors qu'un seul principe général, d'ordre moral, est évoqué successivement par l'une comme par l'autre, le même : la piété envers les dieux.

Dans la bouche d'Hélène, c'est la recommandation faite à Ménélas de ne pas se montrer arrogant en se prétendant supérieur aux dieux, qui sonne comme un avertissement railleur (v. 948-50 et 964-5) :

ΕΛ. Τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ, 948
ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,
κείνης δὲ δοῦλός ἐστί· συγγνώμη δ' ἐμοί.

(...) εἰ δὲ τῶν θεῶν κρατεῖν 964
βούλῃ, τὸ χρῄζειν ἀμαθές ἐστί σοι τόδε.

HL. Punis la déesse, et deviens plus fort que Zeus, 948
qui tient sous son pouvoir les autres divinités
mais est esclave de celle-ci : mais pour moi, le pardon.

(…) Si tu veux l'emporter sur les dieux 964
c'est là une entreprise tout à fait folle de ta part.

Mais Hécube aussi déclare parler contre l'impiété : elle retourne cette accusation contre Hélène en l'accusant d'insulter les déesses par la version qu'elle présente de leur comportement (il faut ajouter qu'Hécube encourage Ménélas à tuer Hélène au nom de son honneur et pour créer un exemple du sort qui attend les femmes infidèles, donc au nom du respect de la fidélité conjugale *cf.* v. 1029-1032).

*La démonstration d'Hélène*

Pour le reste, les deux discours sont deux narrations qui s'opposent point par point, le développement de la réponse d'Hécube se calquant sur le développement du plaidoyer d'Hélène. Or, le fait que le discours Hélène suive une logique chronologique (chaque temps du discours correspond à une étape du récit, *cf.* tableau n°1) a en soi valeur d'argument. Sa narration s'efforce de faire apparaître *dans* la logique chronologique l'évidence du mécanisme contraignant dans lequel elle a été entraînée, et *par conséquent* la nécessité logique de son absolution. Son plaidoyer repose sur une exigence de

cohérence ; il oppose à l'impulsivité de Ménélas une prise en considération rationnelle et distanciée des événements.

Les articulations logiques du discours d'Hélène témoignent de la force démonstrative accordée au récit chronologique en tant que tel. Les particules ou adverbes de liaison ont ainsi tous une double valeur, chronologique et logique : « *prôton men* », « en premier », la coupable est Hécube (origine du mal et point de départ du récit, mais aussi premier point de l'argumentation) ; « *deuteron de* », « et en second lieu » le vieillard qui n'a pas tué Pâris. A partir de là, les faits s'enchaînent, comme les conclusions logiques qu'Hélène entend en tirer. La superposition du logique et du chronologique se traduit par l'emploi répété de l'adverbe « *enthende* », caractéristique de la démarche argumentative d'Hélène. On le trouve :

1) au vers 923 :

ΕΛ. **ἐνθένδε** τἀπίλοιπ᾽ ἄκουσον ὡς ἔχει.

HL. **A partir de là**, écoute ce qu'il en est de tout le reste.

La formulation suggère que tout, aussi bien la suite des événements que la suite du discours, ne fera que découler logiquement de cette prémisse : la naissance d'Alexandre et sa survie. « Tout ce qui reste », « *tapiloipa* », c'est à la fois et indistinctement « la suite des événements » et « la suite du discours ». Le rôle d'Hélène est pudiquement – et avantageusement – ramené à une simple péripétie dans l'ensemble des répercussions de la naissance de Pâris. La force de la démonstration tient à cette coïncidence revendiquée entre les événements, les faits, et le plaidoyer lui-même – entre le récit et l'argumentation. Hélène prétend ne faire rien d'autre qu'établir les faits. Son discours a une prétention d'objectivité : il s'impose de lui-même, il décrit *ôs echei*, « ce qu'il en est ».

2) au vers 931 :

ΕΛ. (...) τὸν **ἐνθένδ᾽** ὡς ἔχει σκέψαι λόγον·

HL. Examine ce qu'il en est du *logos* (discours/raisonnement) **qui découle de là** :

« *Ton enthende logon* », « le discours qui découle de là », renvoie aussi bien au récit qu'à l'argumentation qui en est déduite. La conclusion du jugement des déesses, d'après les données de la narration, veut qu'Aphrodite gagne et que la Grèce ne soit pas soumise aux Barbares ; il s'ensuit logiquement qu'Hélène est une victime sacrifiée au salut de la Grèce, et mal récompensée pour cet insigne service.

3) au vers 951 :

ΕΛ. **ἔνθεν** δ᾽ ἔχοις ἂν εἰς ἔμ᾽ εὐπρεπῆ λόγον ·

HL. **A partir de là**, tu aurais contre moi un *logos*

(discours/raisonnement) tout trouvé :

Hélène anticipe ici une objection possible de Ménélas : puisqu'elle prétend avoir été influencée par Aphrodite, contrainte à aimer par la déesse, il serait logique que la mort d'Alexandre ait mis fin à ce conditionnement. Elle aurait dû alors retourner auprès des Grecs. « *Enthen* », « à partir de là », signifie dans le contexte « à partir de mon assujettissement à Aphrodite » : la préposition fusionne encore une fois logique et chronologique. L'objection de Ménélas est la conséquence logique de l'argument précédent d'Hélène ; elle touche aussi à une nouvelle étape dans le récit, la question de son séjour à Troie. La poursuite du plaidoyer se calque sur la succession des événements.

*L'argumentation d'Hécube*

Hécube, dans sa réponse, oppose au discours d'Hélène une reprise parallèle des faits, mais dans une version toute différente. La force de son discours tient également à la cohérence recherchée dans la narration. Il ne s'agit plus de mettre en évidence un engrenage, mais au contraire les indices d'un libre arbitre exercé systématiquement de manière égoïste et opportuniste. La cohérence de la narration dépend d'une discussion du vraisemblable, et en même temps de l'esquisse d'une personnalité dont les qualités principales (ambition, cupidité, sournoiserie) expliquent *tout* : le comportement passé d'Hélène, mais aussi son comportement présent et jusqu'au discours qu'elle vient à peine de prononcer.

La matière du conflit entre les deux femmes est le *récit* des faits passés. Ce sont deux manières de raconter qui s'affrontent. L'*agôn* judiciaire prend la forme d'un concours de récitation entre aèdes. En l'absence de témoins ou de preuves concrètes, l'exigence de vraisemblance remplace l'exigence de vérité. Bien sûr, la vraisemblance est un critère de jugement dans les tribunaux athéniens. Mais pas la seule vraisemblance : il faut aussi produire des éléments concrets, des témoins, des preuves tangibles. Ici, fonctionnant de manière totalement autonome, le critère de la vraisemblance (l'*eikôs*) intervient dans un contexte où se mêlent inextricablement l'univers judiciaire et l'univers poétique. Ce qui est vérité pour Ménélas, Hélène ou Hécube est *a priori* fiction pour le spectateur, c'est-à-dire un récit sinon faux, du moins *fabriqué*, et fabriqué avec art. La cohérence interne est-elle alors si décisive ? Prouve-t-elle la véracité du récit ou le talent de l'orateur ? Rend-elle la version présentée particulièrement digne d'être reconnue comme vraie (vraisemblable donc vraie) ou particulièrement admirable pour sa ressemblance avec la vérité – mais donc fausse (fallacieusement vraisemblable) ? La matière des deux plaidoiries (le mythe de Troie) rend l'ambivalence de la notion de « vraisemblance » particulièrement aigüe.

Face à ces deux récits, le spectateur est donc appelé, automatiquement, à faire appel à un élément extérieur, que l'on pourrait considérer comme tenant lieu de « vérité factuelle », extérieure aux récits énoncés sur la scène : le mythe de Troie. Il s'agit bien d'une « réalité » homogène à celle des personnages, qui intègre à la fois les référents des deux narrations produites sur la scène, mais aussi ces deux narrations elles-mêmes, les

deux oratrices, et l'ensemble de l'univers auquel elles appartiennent. Le mythe de Troie tel qu'il se réalise dans la tradition poétique antérieure pourrait dès lors constituer la clé de l'ouverture vers une forme d'objectivité, la clé d'une évaluation des discours qui ne soit pas enfermée dans leur pure logique interne.

La prise en compte de la tradition est ainsi exigée par le texte lui-même. Comme pour la question du sort d'Hélène, la question de sa culpabilité devrait provoquer immédiatement et intuitivement un effort de vérification et d'évaluation des différents arguments par le spectateur, à l'aune de ce qu'il connaît. La forme même de l'*agôn*, essentiellement narrative, est toute faite pour suggérer le rapprochement avec un récit possiblement « canonique » (à l'aune duquel mesurer le degré de vérité des discours antagonistes) et donc décisif.

### 3. Le « problème Helene » dans l'epopee :

Le lien entre la scène d'Euripide et la tradition épique est d'autant plus évident qu'il existe bel et bien un « problème Hélène » dans le cycle épique, problème qui apparaît nettement dans les épopées homériques. Sans prétendre rendre compte exhaustivement de la question ni examiner tous les passages qui pourraient constituer des pièces du « dossier Hélène » (à savoir tous les passages où il est question de celle-ci), nous essaierons de cerner ici la manière dont la question se pose à la source, dans la tradition dont Euripide a hérité[237].

Qu'Hélène soit le *casus belli* de la guerre de Troie ne fait de doute pour personne, ni les dieux[238], ni les Troyens, ni les Grecs. Hélène et les richesses volées par Pâris à Sparte – mais avant tout Hélène[239]. Même quand il est envisageable de restituer les trésors de

---

[237] Le personnage d'Hélène est envisagé de manière nette et nuancée par P. Rousseau dans son article « La toile d'Hélène » (ROUSSEAU 2003). L'auteur montre en particulier comment le problème de la part de responsabilité d'Hélène se trouve posé dans l'*Iliade* à travers la première image qui est donnée d'elle aux vers 125-128 du chant III (le chant auquel nous nous intéresserons tout particulièrement, comme intertexte de la scène d'Hélène des *Troyennes*, dans la suite de ce chapitre). P. Rousseau interprète l'image célèbre d'Hélène occupée à tisser les malheurs des Troyens et des Achéens de manière nouvelle – notamment en pointant les points forts et les faiblesses des deux choix d'interprétation dominants de ce passage, celles qui y reconnaissent une métaphore directe de la poésie aédique et du chant épique, et celles qui refusent cette idée d'une métaphore dans le travail de tissage d'Hélène. Nous trouvons dans cet article un point de départ et une confirmation des analyses qui vont suivre, puisqu'il témoigne de la manière dont le poème envisage, dès l'apparition d'Hélène et dans toute la suite du chant III, la question de sa part de responsabilité dans la guerre entre Achéens et Troyens.

Sur la présentation du personnage d'Hélène dans l'*Iliade*, cf. ROISMAN 2006. Concernant les ambigüités du personnage d'Hélène dans la poésie grecque archaïque et classique, nous renvoyons également au chapitre 6 d'ALAUX 2007 : « Dualité et dédoublement d'Hélène » (p. 115-139).

[238] Cf. par exemple les paroles d'Héra à Athéna, répétées par Athéna à Ulysse au chant II de l'*Iliade* (*Il.* II 157-165 ; 173-181).

[239] Ainsi, au chant VII, alors que les Troyens décident d'envoyer une ambassade aux Argiens afin de reprendre au moins le combat lavés de leur précédente transgression du pacte (la flèche de Pandare), Pâris accepte de rendre les richesses prises à Sparte, et consent même à y ajouter de ses propres biens, mais refuse catégoriquement de rendre Hélène, malgré les exhortations des Troyens (*Il.* VII 346-53, 363-5, 385-97).

Sparte, Hélène ne saurait être rendue. Elle est bel et bien l'enjeu principal, symbolique (il s'agit de la venger et de venger l'offense de son enlèvement) et effectif (il s'agit de la reprendre), de la guerre. Hélène est sans cesse mentionnée à travers l'expression « *einek' ethen*, *einek'ês*, *einek'autês* » : « celle à cause de qui, celle pour qui » les guerriers meurent devant Troie (e.g. *Il.* II 161, IX 339 ; *Od.* XVII 118). Et cela dès sa première apparition, dans le chant III de l'*Iliade* :

Τὴν δ᾽ εὗρ᾽ ἐν μεγάρῳ · ἡ δὲ μέγαν ἱστὸν ὕφαινε, 125
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ᾽ ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ᾽ ἱπποδάμων καὶ ᾽Αχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὕς ἕθεν εἵνεκ᾽ ἔπασχον ὑπ᾽ Ἄρηος παλαμάων ·

Et elle [Iris] trouve Hélène en son palais en train de tisser une large pièce, 125
un manteau double de pourpre. Elle y trace les épreuves
des Troyens dompteurs de cavales et des Achéens à cotte de bronze,
les multiples épreuves qu'ils ont subies **pour elle** sous les coups d'Arès.

En revanche, ce qui n'est jamais bien clair dans l'épopée, c'est la part de responsabilité d'Hélène dans la guerre de Troie, c'est-à-dire dans son enlèvement, et la question de sa loyauté à l'un ou l'autre camp.

Les Grecs soutiennent – entre autres pour des raisons de propagande évidentes – qu'elle a été enlevée par Pâris contre sa volonté (même en tenant compte de la transgression de l'hospitalité commise par Pâris, faire mourir tant d'hommes pour une femme partie volontairement paraît tout de suite plus discutable[240]). Nestor ou Ménélas, en particulier, exhortent l'armée grecque à dévaster Troie et à enlever les Troyennes pour « venger les sanglots et les sursauts d'Hélène » : « τίσασθαι ᾽Ελένης ὁρμήματά τε στοναχάς τε » (Nestor en *Il.* II 356 ; Ménélas en *Il.* II 590).

Pourtant, aussi bien dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, des voix grecques s'élèvent pour maudire Hélène : Achille dans l'*Iliade*, Ulysse ou Eumée dans l'*Odyssée*[241]. La portée même de ces malédictions est difficile à apprécier : Hélène est-elle maudite en tant qu'enjeu de la guerre (objet) et sans considération de sa responsabilité personnelle ? Ou est-elle maudite en tant que coupable de la guerre (sujet)? Il est d'autant plus difficile de trancher que ces malédictions sont toutes proférées dans un état d'émotions violentes :

1) après la mort de Patrocle dans la bouche d'Achille en pleurs (*Il.* XIX 321-5) :

(...) οὐ μὲν γὰρ τι κακώτερον ἄλλο πάθοιμι, 321
οὐδ᾽ εἴ κεν τοῦ πατρὸς ἀποφθιμένοιο πυθοίμην
ὅς που νῦν Φθίηφι τέρεν κατὰ δάκρυον εἴβει

[240] Cf. déjà dans le discours de Cassandre v. 370-373.
[241] Sans parler de l'appréciation assez extraordinaire d'Hélène formulée par Pénélope au chant XXIII de l'*Odyssée* (v. 213-230).

χήτεϊ τοιοῦδ᾽ υἷος · ὁ δ᾽ ἀλλοδαπῷ ἐνὶ δήμῳ
**εἵνεκα ῥιγεδανῆς᾽ Ἑλένης** Τρωσὶν πολεμίζω · 325

Non, je ne saurais rien souffrir de pis, 321
quand même j'apprendrais la mort de mon père,
qui, à cette heure, en Phtie, répand de tendres pleurs,
à l'idée d'être loin d'un tel fils, tandis qu'en pays étranger,
**pour l'horrible Hélène**, je guerroie contre les Troyens. 325

2) par Ulysse face à l'ombre d'Agamemnon dans la *nekuia* (*Od.* XI 436-9) :

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ γόνον ᾽Ατρέος εὐρύοπα Ζεὺς 436
ἐκπάγλως ἤχθηρε **γυναικείας διὰ βουλὰς**
ἐξ ἀρχῆς · ᾽ **Ἑλένης μὲν ἀπωλομεθ᾽ εἵνεκα πολλοί**,
σοὶ δὲ Κλυταιμνήστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ᾽ ἐόντι.

Malheur ! Oui vraiment la race d'Atrée, Zeus grondant 436
l'a haïe d'une haine éclatante **à travers les projets des femmes**
depuis le début : **c'est à cause d'Hélène que nous sommes morts**
**en si grand nombre**
et à toi, Clytemnestre t'a dressé ce piège, quand tu étais loin.

3) et par Eumée évoquant la mort présumée d'Ulysse (*Od.* XIV 67-71) :

τῷ κέ με πόλλ᾽ ὤνησεν ἄναξ, εἰ αὐτόθ᾽ ἐγήρα · 67
ἀλλ᾽ ὄλεθ᾽ - **ὡς ὤφελλ᾽᾽ Ἑλένης ἀπὸ φῦλον ὀλέσθαι**
**πρόχνυ, ἐπεὶ πολλῶν ἀνδρῶν ὑπὸ γούνατ᾽ ἔλυσε** ·
καὶ γὰρ κεῖνος ἔβη ᾽Αγαμέμνονος εἵνεκα τιμῆς 70
᾽Ιλιον εἰς εὔπωλον, ἵνα Τρώεσσι μάχοιτο.

Le maître ainsi m'aurait couvert de bienfaits, s'il avait vieilli ici : 67
mais il est mort. – **Hélène bien plutôt devait mourir ainsi, elle et toute sa race**
**complètement, puisqu'elle a délié leurs genoux sous tant d'hommes :**
car celui-là aussi s'en est allé, pour l'honneur d'Agamemnon, 70
à Ilion riche en chevaux, pour combattre les Troyens.

Chez les Troyens, Hélène est aussi considérée avec plus ou moins de bienveillance. Priam refuse de la condamner et la traite avec gentillesse, rejetant la responsabilité de la guerre sur les dieux. Mais il semble être une exception : Hélène pleure au chant XXIV la mort d'Hector en disant qu'il était le seul, à ne pas lui être hostile à Troie (v. 773-5) :

Τῷ σέ θ᾽ ἅμα κλαίω καὶ ἔμ᾽ ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ
οὐ γάρ τίς μοι ἔτ᾽ ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν. 775

Je pleure donc sur moi, malheureuse, autant que sur toi, d'un cœur désolé.
Nul autre désormais dans la vaste Troade qui me témoigne
quelque douceur et amitié : tous n'ont pour moi que de l'horreur.

Il est sûr en tout cas que les Troyens aimeraient bien voir Hélène s'en aller (comme les vieillards du chant III de l'*Iliade*, *cf.* v. 159-60), conscients que sa présence à Troie est la raison principale du conflit. Il est tout aussi sûr qu'elle ne reste à Troie qu'à cause de l'obstination et des manigances de Pâris (*cf. Il.* XI 122-6, où il est question de la corruption de certains alliés par Pâris pour qu'ils appuient son refus de rendre Hélène à Ménélas).

Enfin, Hélène elle-même a une attitude plutôt ambigüe. Elle semble se reconnaître comme coupable, puisqu'elle s'accuse et s'insulte elle-même à plusieurs reprises (devant Priam au chant III de l'*Iliade*, v. 173 (cité ci-dessous) et 180 : « ἐμὸς κυνώπιδος », « à moi, la face de chienne » ; devant Hector au chant VI de l'*Iliade*, v. 344-8 : « Δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς **κακομηχάνου** ὀκρυοέσσης », « Pauvre beau-frère ! en moi tu n'as qu'une chienne, et méchante à glacer le cœur » et v. 355-8 (cités ci-dessous) ; devant Ménélas et Télémaque au chant IV de l'*Odyssée* v. 145-6 : « ἐμεῖο κυνώπιδος εἵνεκ' », « pour moi, la face de chienne »). Cependant, on retrouve dans ses auto-accusations la même ambigüité que dans les autres malédictions dont elle est l'objet : se reproche-t-elle d'être la cause de la guerre parce qu'elle en est l'enjeu, ou parce qu'elle en est la responsable ? Il est notable, en tout cas, qu'Hélène n'accuse jamais Pâris de l'avoir enlevée de force, ni dans l'*Iliade*, ni dans l'*Odyssée*. Elle va même plus loin, notamment lorsque, dans sa toute première réplique de l'*Iliade* (chant III), elle reconnaît devant Priam avoir suivi Pâris :

> ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἁδεῖν κακὸς ὁππότε δεῦρο
> υἱέι σῷ **ἑπόμην**, θάλαμον γνωτούς τε <u>λιποῦσα</u>
> παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὁμηλικίην ἐρατεινήν · 175
>
> Ah ! Comme j'aurais dû préférer le trépas cruel, le jour où jusqu'ici
> **j'ai suivi** ton fils, <u>abandonnant</u> ma chambre nuptiale, mes proches,
> ma fille si choyée, et mes aimables compagnes. 175

Sa culpabilité reconnue est cependant nuancée de remords. Et surtout la suite du chant III va modifier l'image de ce départ volontaire avec l'introduction du personnage d'Aphrodite, et la contrainte qu'elle exerce sur Hélène.

Par la suite, Hélène se blâme de nouveau devant Hector, au chant VI, et s'associe à Pâris dans la faute, en se mettant semble-t-il sur le même pied que lui. Mais aussitôt l'ambigüité ressurgit, lorsqu'Hélène rejette la faute sur les dieux, et rassemble par opposition elle-même, Pâris et Hector dans le groupe des victimes de la divinité (v. 355-8) :

> ἐπεί σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν 355
> **εἵνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ 'Αλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης,**

*οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον*, ὡς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ᾽ ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.

C'est toi surtout dont le cœur est assailli par le souci ; 355
**et cela, pour la chienne que je suis, et pour la folie d'Alexandre** !
*Zeus nous a fait un dur destin*, afin que plus tard encore
nous soyons chantés des hommes à venir.

Le problème de la loyauté d'Hélène est particulièrement patent dans le chant IV de l'*Odyssée*, au moment où Hélène et Ménélas racontent à Télémaque les exploits d'Ulysse. M. J. Anderson donne de ce passage une analyse extrêmement juste, en partant d'une observation essentielle : les deux récits, celui d'Hélène (qui raconte une première infiltration de Troie par Ulysse déguisé *Od.* IV v. 235-264) et celui de Ménélas (qui raconte la conduite d'Ulysse dans le cheval de Troie v. 266-295), parlent en réalité autant d'Hélène que d'Ulysse. Citons ici l'analyse que M. J. Anderson propose de ce passage de l'*Odyssée* (ANDERSON 1997) :

> Les histoires [sur Ulysse d'Hélène et de Ménélas] engagent, dans le même temps, un commentaire du caractère de leur autre acteur principal, Hélène. Avec son propre récit, Hélène se montre elle-même comme une alliée pleine de zèle pour Ulysse. Elle le reçoit avec bienveillance, jure qu'elle ne révélera pas son identité, et son cœur est empli de joie par l'espoir d'être libérée, de manière imminente, de sa prison troyenne. L'histoire de Ménélas, cependant, répond par le scepticisme aux proclamations de loyauté d'Hélène. Dans son récit à lui, Hélène apparaît en compagnie de Déiphobe, son second mari troyen, et alors qu'elle cachait l'identité d'Ulysse dans son propre récit, là voilà maintenant qui menace de faire découvrir les hommes cachés dans le cheval. Auparavant partenaire d'Ulysse, elle est ici devenue son adversaire. Ainsi, si à un premier niveau les histoires sont racontées au profit de Télémaque, comme un tribut dédié à son père, à un second niveau elles constituent un dialogue entre Ménélas et Hélène, chacun d'entre eux étant le narrataire secondaire du récit de l'autre, et elles contiennent un débat sur la fidélité d'Hélène envers ses bienfaiteurs Achéens. Désirait-elle réellement être secourue, ou essaya-t-elle en réalité de saboter la mission ? (*op.cit.* p. 85).

Sans aller jusqu'à affirmer que les passages que nous avons cités constituent des « intertextes » de la scène d'Hélène dans *Les Troyennes*, ils montrent en tout cas combien le « problème Hélène » est déjà présent dans l'épopée. Le personnage d'Hélène y est déjà fortement ambigu : elle apparaît tour à tour comme forte ou faible – et souvent faussement faible, comme dans cette scène de l'*Odyssée* où Hélène commence par verser dans le vin, à l'insu de tous, des drogues porteuses d'oubli, afin de mettre fin aux larmes provoquées chez tous les convives par l'évocation d'Ulysse disparu. Aussi bien dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, la question de la responsabilité d'Hélène et de sa loyauté au cours du conflit est fortement problématique : moins parce qu'il y aurait contradiction entre différents passages des deux poèmes, apportant des réponses opposées, que parce

que les réponses apportées sont constamment ambigües, et *construisent* la question de la culpabilité d'Hélène comme un problème.

## 4. LA SCENE D'HELENE ET LE CHANT III DE L'*ILIADE* :

Dans les *Troyennes*, Euripide reprend donc une question qui existe dans l'épopée, un problème hérité[242]. La question du jugement d'Hélène se pose d'ailleurs, ici comme là, dans les mêmes termes : en ce qui concerne l'origine de la guerre, l'essentiel du problème est de savoir quelle part Hélène a eue dans son enlèvement. Comme il est admis, déjà dans l'épopée, qu'elle n'a pas été enlevée par la seule violence[243], il reste à estimer sa part de responsabilité relativement à la contrainte d'Aphrodite – puisque son enlèvement est le résultat de la faveur accordée par Aphrodite à Alexandre (lors du jugement, selon une version bien connue du mythe ; cependant, même sans mentionner le jugement des déesses, le texte de l'*Iliade* établit clairement que Pâris est un protégé d'Aphrodite, et qu'elle est impliquée dans l'enlèvement d'Hélène[244]).

Dans notre scène, cette question du rôle d'Aphrodite dans l'enlèvement d'Hélène est absolument centrale. Elle est au cœur de l'opposition entre Hélène et Hécube ; tout le reste s'organise autour de cette alternative critique : « Hélène a été le jouet d'Aphrodite » ou « Hélène n'a jamais été le jouet d'Aphrodite, elle utilise Aphrodite comme prétexte ». La discussion du jugement (2ème temps du discours d'Hélène) n'importe que parce qu'elle mène à l'enlèvement (3ème temps)[245], la mention du comportement d'Hélène à Troie (4ème temps) n'est pertinente que parce qu'elle confirme l'une ou l'autre version de l'enlèvement, c'est-à-dire la reconnaissance ou non du rôle d'Aphrodite dans cet événement. C'est d'ailleurs bien ce point central, décisif du débat, qui est considéré par Ménélas dans l'énoncé de son verdict (v. 1036-9) :

ΜΕ. Ἐμοὶ σὺ συμπέπτωκας ἐς ταὐτὸν λόγου, 1036
ἑκουσίως τήνδ' ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν
ξένας ἐς εὐνάς· χἡ Κύπρις κόμπου χάριν
λόγοις ἐνεῖται.

ME. Tu en es arrivée à la même conclusion que moi : 1036
c'est de son plein gré qu'elle a quitté ma maison
pour une couche étrangère – et Cypris n'est mêlée là-dedans
qu'en paroles, comme un bon prétexte.

---

[242] Cf. WORMAN 1997 p. 157.

[243] A part, parfois, par les Grecs – mais, nous l'avons vu, pour des raisons de propagande assez compréhensibles

[244] Voir par exemple, avant même l'apparition de la déesse, les reproches qu'Hector adresse à Pâris au chant III de l'*Iliade*, notamment v. 54-55 : Hector sera d'ailleurs directement démenti par l'intervention d'Aphrodite – la déesse prouvera en personne à quel point ses faveurs sont utiles à son protégé « lorsqu'il roule dans la poussière ».

[245] Et dans la même logique récursive, la naissance de Pâris n'importe que parce qu'elle mène au jugement des déesses qui conduit à l'enlèvement.

Pour ce qui est du problème de la contrainte exercée par Aphrodite sur Hélène, un passage de l'*Iliade*, en particulier, pourrait s'avérer décisif. Il s'agit de la confrontation entre Aphrodite et Hélène au chant III – scène dont on considère généralement qu'elle rejoue, dans le cadre de l'*Iliade*, l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Ce passage de l'*Iliade*, qui va des vers 380 aux vers 447 du chant III, joue le rôle d'un intertexte expressément mobilisé par Euripide dans l'échange qui se déroule sur la scène. Par conséquent on ne peut comprendre pleinement le fonctionnement de cet *agôn* sans avoir perçu la présence de cet intertexte.

Rappelons brièvement le contenu de ce passage de l'*Iliade*. Ménélas et Pâris viennent de s'affronter en combat singulier après que les deux armées ont établi une trêve. Ménélas a gagné et clairement pris le dessus sur Pâris. Il s'apprête à le tuer… mais soudain, Aphrodite enlève Alexandre du champ de bataille, et le transporte dans sa chambre (*Il.* III 380-382). Elle va ensuite chercher Hélène sur le rempart, déguisée en servante, et l'invite à rejoindre Pâris (383-394). Mais Hélène la reconnaît et refuse avec indignation d'obéir, allant jusqu'à insulter la déesse. Aphrodite se met en colère, la menace, et l'oblige finalement à obtempérer (395-418). La déesse la guide alors jusqu'à la chambre d'Alexandre, et l'amène jusqu'au pied du lit. Mais Hélène, loin de chercher à complaire à son mari, continue de résister et se moque de sa défaite contre Ménélas (419-436). Pâris l'invite à cesser ses railleries et à le rejoindre dans le lit, déclarant la désirer à cet instant plus encore qu'au premier jour, et finalement Hélène se couche à ses côtés (437-447).

Il s'agit là d'un épisode fameux de l'*Iliade*, qui pourrait, par comparaison avec les propos d'Hélène et Hécube dans notre scène, nous permettre de trancher le débat sur la culpabilité d'Hélène. Il est en effet fortement mobilisé par Euripide dans les argumentations qui s'opposent. Et tout le problème est là : ce passage est utilisé par Euripide aussi bien pour conforter la version d'Hélène que pour conforter celle d'Hécube. Loin de permettre au spectateur de se ranger d'un côté ou de l'autre, les échos à ce texte ne feront, s'ils sont perçus, que renforcer l'incertitude et la perplexité du spectateur. En réalité, comme nous allons le montrer, ce texte de l'*Iliade* est en lui-même problématique, et c'est cette dimension problématique qui est réinvestie par Euripide dans son *agôn*, de manière à faire éclater la controverse interprétative en deux récits opposés et inconciliables.

*Ambiguïtés et contradictions apparentes du récit iliadique*

Considérons tout d'abord le texte de l'*Iliade* indépendamment du texte d'Euripide. Ce passage est, globalement, tout en faveur d'Hélène pour ce qui est de sa loyauté envers Ménélas. Tout d'abord, c'est Aphrodite qui vient la chercher sur le rempart, alors qu'elle-même y est venue poussée par le regret de Ménélas, quittant ses appartements

pour voir son combat avec Pâris et espérer en sa victoire[246]. Ensuite, on voit Hélène tenir tête audacieusement à Aphrodite, et exprimer une honte indignée devant ses tentatives de séduction. Elle ne finit par lui obéir que sous le coup des plus graves menaces (cf. *Il.* III 415-8). Enfin, arrivée à la chambre de Pâris, elle résiste encore et au lieu de lui être agréable, elle lui adresse des paroles outrageantes.

Deux bémols cependant : ce n'est qu'au début du chant III qu'Iris « met au cœur [d'Hélène] le doux désir de son premier époux » (*Il.* III 139). Autrement dit, il n'est pas sûr qu'avant Hélène le regrettait. Et surtout, elle finit à la fin de cet épisode du palais par obtempérer et se coucher aux côtés de Pâris – ce qui crée dans le texte du chant III une transition particulièrement comique lorsqu'on en revient à Ménélas, tournant comme un fou sur le champ de bataille en quête de son ennemi disparu, et malgré sa victoire plus cocu que jamais (*Il.* III 447-450)[247] :

Ἦ ῥα, καὶ ἄρχε λέχος δὲ κιών · ἅμα δ᾽ εἵπετ᾽ ἄκοιτις. 447
Τὼ *μὲν* ἄρ᾽ ἐν τρητοῖσι κατεύνασθεν λεχέεσσιν,
Ἀτρεΐδης *δ᾽* ἀν ὅμιλον ἐφοίτα θηρὶ ἐοικώς,
εἴ που ἐσαθρήσειεν Ἀλέξανδρον θεοειδέα · 450

Il [Pâris] dit, et se dirige le premier vers le lit ; son épouse l'y suit. 447
Et *cependant qu'*[248] ils dorment tous les deux dans le lit ajouré,
l'Atride, lui, va et vient à travers la foule, tout pareil à un fauve :
n'arrivera-t-il pas à apercevoir Alexandre pareil aux dieux ? 450

Le changement notable dans le comportement d'Hélène, depuis le regret initialement ressenti pour Ménélas, que lui inspire la déesse, jusqu'à sa complaisance finale envers Pâris, n'est pas anodin. Il est souligné avec une certaine malice dans le texte iliadique par l'utilisation redoublée de la formule « *glukus himeros* ». Au vers 139 (cité dans la note 246), il s'agit du « doux désir » qu'Hélène a de Ménélas, mais aussi « de sa ville, de ses

---

[246] *cf. Il.* III 139-142 :

Ὣς εἰποῦσα θεὰ **<u>γλυκὺν ἵμερον</u>** ἔμβαλε θυμῷ
ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκήων · 140
αὐτίκα δ᾽ ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
ὥρμᾶτ᾽ ἐκ θαλάμοιο τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα

Ainsi dit la déesse [Iris, qui vient d'annoncer à Hélène le combat singulier qui va être livré pour elle], et elle met au cœur d'Hélène **<u>le doux désir</u>**
de son premier époux, de sa ville, et de ses parents. 140
Vite, elle se couvre d'un long voile blanc
et elle sort de la chambre en versant de tendres pleurs.

[247] L'ensemble de la scène fait rire Zeus lui-même au début du chant IV, qui tourne gentiment ses moqueries contre Héra et Athéna (*Il.* IV XXX).

[248] Mazon traduit ainsi le *men / de* ici particulièrement expressif du texte grec qui oppose éloquemment le couple Pâris-Hélène (verbe au duel) tranquillement installés dans leur lit tandis que Ménélas s'agite tout seul sur le champ de bataille : où est son ennemi ? Dans les bras de sa femme !

parents » autrement dit un désir chaste et nostalgique. Mais l'expression apparaît de nouveau au vers 446 à la fin de la réponse de Pâris – juste avant qu'Hélène ne le suive dans son lit – et cette fois-ci dans un contexte certes teinté de nostalgie, mais qui n'a plus rien de chaste (*Il*. III 441-446) :

(…)
᾽Αλλ᾽ ἄγε δὴ φιλότητι τραπείομεν εὐνηθέντε · 441
οὐ γάρ πώ ποτέ μ᾽ ὧδέ γ᾽ ἔρως φρένας ἀμφεκάλυψεν,
οὐδ᾽ ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς
ἔπλεον ἁρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
νήσῳ δ᾽ ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότητι καὶ εὐνῇ, 445
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με **γλυκὺς ἵμερος** αἱρεῖ.

(…) Allons ! couchons-nous et goûtons le plaisir d'amour. 441
Jamais encore le désir n'a à ce point enveloppé mon âme,
pas même le jour où, pour t'enlever de l'aimable Lacédémone,
je pris le large avec mes nefs marines
et, dans l'ilôt de Cranaé, je partageai ton lit et ton amour – non, non,
jamais autant 445
que je t'aime à cette heure et que me tient **le doux désir**.

Passant du désir ressenti pour l'un à la soumission au désir ressenti par l'autre, Hélène apparaît dans le récit comme une traîtresse, malgré toute sa résistance.

*Pro Helena*

Revenons à présent à l'*agôn* des *Troyennes*. Ce passage du chant III de l'*Iliade* semble à première vue propre à soutenir l'argumentation d'Hélène. Elle affirme, pour expliquer son départ, que Pâris est venu la chercher à Sparte en compagnie d'Aphrodite : la preuve en est que cela explique comment elle a pu partir « en cachette » (*Tro*. 938-942) :

ΕΛ. Οὔπω με φήσεις αὐτὰ τὰν ποσὶν λέγειν,
ὅπως ἀφώρμησ᾽ ἐκ δόμων τῶν σῶν *λάθρα.*
Ἦλθ᾽ οὐχὶ μικρὰν θεὸν ἔχων αὑτοῦ μέτα 940
ὁ τῆσδ᾽ ἀλάστωρ (...)

HL. Tu vas dire que je ne m'explique pas encore sur la question même,
comment il se fait que je me sois échappée de ta maison *en cachette*.
C'est qu'il vint ayant avec lui une déesse non sans grandeur 940
le démon né de cette femme (…)

Or, dans l'*Iliade*, on voit en effet Aphrodite poursuivant Hélène, venant la chercher en personne sur le rempart (*Il.* III 383-385) :

**Αὐτὴ** δ᾽ αὖθ᾽ Ἑλενην καλέουσ᾽ ἵε · τὴν δ᾽ ἐκίχανε
πύργῳ ἐφ᾽ ὑψηλῷ, περὶ δὲ Τρῳαὶ ἅλις ἦσαν ·
**χειρὶ δὲ νεκταρέου ἑανοῦ ἐτίναξε λαβοῦσα** 385

Elle ne s'en tient pas là : elle va appeler **elle-même** Hélène. Elle la rejoint
sur le haut rempart ; des Troyennes en nombre l'entourent.
**La main de la déesse saisit et secoue un coin de son voile parfumé.** 385

Un autre passage du même texte justifie le lien établi par l'Hélène des *Troyennes* entre la présence d'Aphrodite et sa disparition « furtive » (« *lathra* » *cf.* ci-dessus *Tro.* 941). Les vers 419-420 du chant III, où Aphrodite guide Hélène vers Pâris, témoignent qu'il est au pouvoir de la déesse de faire passer Hélène inaperçue[249] :

βῆ δὲ κατασχομένη ἑανῷ ἀργῆτι φαεινῷ
σιγῇ, πάσας δὲ Τρῳὰς *λάθεν* · ἦρχε δὲ δαίμων 420

Elle [Hélène] met sur elle un voile d'un blanc éclatant, et s'en va
en silence, *sans être aperçue* d'aucune Troyenne : la déesse guide ses pas. 420

Enfin, dans le chant III, on voit Hélène se révolter effectivement contre Aphrodite, et n'avoir pas finalement d'autre choix que de lui obéir, sous la menace. Il s'agit bien d'une déesse qui, comme le dit Hélène dans les *Troyennes*, n'est « pas petite » (« *ouchi mikran* » v. 942), dont la puissance n'est pas négligeable, et qui sait imposer sa volonté par la contrainte.

*Pro Hecuba*

En écoutant Hélène, les spectateurs d'Euripide pouvaient déjà avoir ce passage de l'*Iliade* à l'esprit ; si tel était le cas, il corroborait pour l'essentiel, et jusque dans certains détails, son plaidoyer. Mais lorsque Hécube prend la parole, elle utilise des arguments qui soudainement vont renverser la valeur de ce même passage de l'*Iliade*, le retourner contre Hélène – et ce en le convoquant de manière encore plus précise.

Hécube nie ainsi catégoriquement qu'Aphrodite soit venue chercher Hélène à Sparte. Son argument est que cela est invraisemblable, car incompatible avec le statut et la puissance de la déesse (*Tro.* 983-6) :

ΕΚ. Κύπριν δ᾽ ἔλεξας - ταῦτα γὰρ γέλως πολύς -
ἐλθεῖν ἐμῷ ξὺν παιδὶ Μενέλεω δόμους·
οὐκ ἂν *μένουσ᾽ ἂν ἥσυχος γ᾽ ἐν οὐρανῷ* 985
αὐταῖς ᾽Αμύκλαις <σ᾽> ἤγαγεν πρὸς ᾿Ιλιον ;

[249] La tradition iconographique témoigne dans diverses œuvres du V^e siècle du recours d'Aphrodite à ce pouvoir de dissimulation : on peut la voir escorter Hélène emmenée par Pâris en faisant le geste de la couvrir d'un voile, exactement comme dans le passage de l'*Iliade* que nous citons.

HE. Tu as dit que Cypris – là, tu nous fais bien rire ! –
est venue avec mon enfant au palais de Ménélas.
Comme si, *en restant tranquillement dans le ciel,* 985
elle ne pouvait pas te transporter à Ilion avec toute la ville
d'Amyclées !

*A priori*, le texte du chant III de l'*Iliade* contredit précisément cette idée d'Hécube, puisqu'on y voit Aphrodite venir chercher Hélène, tirer son voile, la guider jusque chez Pâris. Mais l'objection d'Hécube ne naît pas de nulle part. Elle est basée sur un autre élément du chant III, qui génère de fait une contradiction apparente dans le texte même de l'*Iliade*. L'argument d'Hécube rappelle la manière dont Aphrodite a enlevé Pâris du champ de bataille, et l'a porté dans sa chambre, juste avant d'aller chercher Hélène (*Il.* III 380-2) :

(...) τὸν δ᾽ ἐξήρπαξ᾽ Ἀφροδίτη 380
*ῥεῖα μάλ᾽ ὥς τε θεός,* ἐκάλυψε δ᾽ ἄρ᾽ ἠέρι πολλῇ,
κὰδ᾽ δ᾽ εἷσ᾽ ἐν θαλάμῳ εὐώδεϊ κηώεντι.

(…) Mais Aphrodite alors le lui ravit ; 380
*ce n'est qu'un jeu pour la déesse* : elle le dérobe derrière une épaisse vapeur
et le dépose dans sa chambre odorante et parfumée.

On retrouve dans les deux passages, l'enlèvement imaginé par Hécube et l'enlèvement effectif d'Alexandre, la même insistance sur la facilité de l'acte en question pour la déesse : « en restant tranquillement dans le ciel » (*Tro.* 985), et littéralement : « bien aisément, en tant que déesse » (*Il.* III 381). Hécube a raison : Aphrodite est effectivement capable de tels prodiges.

Il est d'autant plus probable qu'Euripide a ce passage précis de l'*Iliade* en tête quand il écrit son *agôn*, que la contradiction qu'il construit dans le débat, sur ce point précis, reprend une contradiction apparente du texte iliadique vivement sentie dès l'Antiquité. Comment donc ? Aphrodite, après avoir donné une preuve aussi éclatante de sa toute-puissance divine que la subtilisation de Pâris, adopte d'un seul coup l'attitude la plus servile et se comporte comme une vile entremetteuse : déguisée en servante, tirant Hélène par son voile, lui ouvrant la voie vers le palais de Pâris, la menant jusqu'à sa chambre et lui approchant une chaise auprès de son lit ? Ce dernier détail figure dans les vers 424-425 du chant III :

τῇ δ᾽ ἄρα δίφρον ἑλοῦσα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
ἀντί᾽ Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα · 425

La déesse aux sourires, Aphrodite, prend un siège,
qu'elle lui apporte et place juste en face d'Alexandre. 425

Ce passage choquait tellement Zénodote, éditeur alexandrin d'Homère, que celui-ci proposa de supprimer ces vers[250]. Zénodote écrit bien après l'époque classique (au début du III^e siècle av. J.-C.) ; cependant, son geste témoigne de l'aspect choquant que les deux facettes d'Aphrodite dans ce passage pouvaient avoir dès l'origine. Rien n'interdit de penser que cette transition brutale dans le comportement de la déesse pouvait être jugée étonnante et problématique dès l'époque classique (et donc être relevée, et donc constituer une raison de plus pour connaître ce passage de l'*Iliade*, exceptionnel à bien des égards). Le texte des *Troyennes* le laisse à penser. C'est en effet exactement cette objection, celle-là même que Zénodote adresse au texte transmis de l'*Iliade*, qu'Hécube adresse à Hélène : est-il possible qu'Aphrodite ait pris la peine de venir la chercher alors qu'elle aurait pu la transporter instantanément et sans effort directement à Troie ? – pouvoir directement démontré dans l'*Iliade* lorsqu'elle porte Pâris dans sa chambre. Tous les spectateurs d'Euripide ayant une vague connaissance de ce chant de l'*Iliade* auraient pu, me semble-t-il, reconnaître l'allusion.

Pourquoi, alors, tous les commentateurs des *Troyennes* ont-ils ignoré cette allusion ? Pour plusieurs raisons : d'une part, parce que nous ne connaissons probablement pas l'*Iliade* aussi bien que des Athéniens du Vème siècle. Ensuite, parce que nous ne sommes probablement pas marqués, dans l'*Iliade*, par les mêmes choses que des Grecs de l'époque classique. Nous recevons peut-être le texte avec un sentiment d'évidence beaucoup plus grand qu'eux. Enfin et surtout, parce que les commentateurs n'ont pas lu le texte d'Euripide en s'attendant à y trouver une telle allusion, ni en envisageant sa possibilité ou sa pertinence. Ce qui est à mon sens la question la plus évidente qu'aurait au moins vaguement à l'esprit tout spectateur des *Troyennes* : « Mais qui a raison ? Hécube a-t-elle raison de dire cela ou ment-elle ? D'où sort-elle cet argument ? » ; ce questionnement immédiat a pu être oublié dans la lecture critique érudite, perdu entre mille autres préoccupations.

Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là : un autre point dans le discours d'Hécube fait référence, précisément, au même passage du chant III de l'*Iliade*. Il s'agit de son récit concernant les agissements d'Hélène à Troie, et en particulier la preuve qu'Hécube avance de son opportunisme : la manière dont elle attisait la jalousie de Pâris en se rangeant du côté de Ménélas, dont elle aurait fait les louanges dès que les Grecs avaient l'avantage (*Tro.* 1002-1009) :

ΕΚ. Ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τέ σου 1002
κατ᾽ ἴχνος, ἦν δὲ δοριπετὴς ἀγωνία,
**εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον᾽ ἀγγέλοιτό σοι,**
**Μενέλαον ᾔνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ᾽ ἐμὸς** 1005

[250] Comme le rapporte une note à la traduction de Mazon dans l'édition de l'*Iliade* des Belles-Lettres, vol. 1 p. 88 note 1.

**ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν ·**
εἰ δ᾽ εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὅδε.
᾽Ες τὴν τύχην δ᾽ ὀρῶσα τοῦτ᾽ ἤσκεις ὅπως
ἕποι᾽ ἅμ᾽ αὐτῇ, τῇ δ᾽ ἀρετῇ δ᾽ οὐκ ἤθελες.

HE. Et lorsque tu fus venue à Troie, et les Achéens 1002
sur tes traces, et qu'eut lieu la lutte des lances meurtrières,
**si l'on t'apprenait que le parti de cet homme l'emportait,**
**tu louais Ménélas, afin de tourmenter mon enfant** 1005
**avec ce grand rival pour son amour.**
La chance favorisait-elle les Troyens, Ménélas n'était plus rien.
Ne regardant que la fortune, tu prenais soin
de la suivre avec empressement ; mais suivre la vertu ? Pas
question !

Comment ne pas reconnaître là une allusion aux paroles mordantes qu'Hélène adresse à Pâris dans le chant III[251] ? La situation est exactement celle que décrit Hécube dans les *Troyennes* : Ménélas a clairement gagné le combat contre Pâris, et Hélène cherche volontairement à piquer l'amour propre de Pâris en faisant les louanges du vainqueur et en se moquant du vaincu (*Il.* III 426-436) :

ἔνθα κάθιζ᾽ Ἑλένη, κούρη Διὸς αἰγιόχοιο, 426
ὄσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ᾽ ηνίπαπε μύθῳ ·
« Ἦλυθες ἐκ πολέμου · ὡς ὤφελες αὐτόθ᾽ ὀλέσθαι,
**ἀνδρὶ δαμεὶς κρατερῷ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν ·**
ἦ μὲν δὴ πρίν γ᾽ εὔχε᾽ *ἀρηιφίλου Μενελάου* 430
σῇ τε βίῃ καὶ χερσὶ καὶ ἔγχεϊ φέρτερος εἶναι ·
ἀλλ᾽ ἴθι νῦν προκάλεσσαι *ἀρηίφιλον Μενέλαον*
ἐξαῦτις μαχέσασθαι ἐναντίον · ἀλλά σ᾽ ἔγωγε
παύσασθαι κέλομαι, μηδὲ *ξανθῷ Μενελάῳ*
ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι 435
ἀφραδέως, μή πως τάχ᾽ ὑπ᾽ αὐτοῦ δουρὶ δαμήῃς. »

Hélène s'y assied, la fille de Zeus qui tient l'égide, 426
et, tout en détournant les yeux de son époux, le semonce en ces termes :
« Te voilà donc de retour du combat ! Ah ! que tu aurais donc mieux fait d'y périr
**sous les coups du puissant guerrier qui fut mon premier époux** !
Ne le nie pas : tu te vantais de l'emporter sur *Ménélas chéri d'Arès* 430
par ta force, tes bras, ta pique ?
Allons ! provoque donc une seconde fois *Ménélas chéri d'Arès*,
et tiens-lui tête au combat… Moi, je te conseille

[251] Le parallèle est noté par Lloyd 1992 mais qui en donne une appréciation que nous ne partageons pas : « [Hecuba's] complaint that Helen praised Menelaus in order to annoy Paris has some basis in Homer (*Il.* 3. 428-36), but is trivial and distracting in the present context. » (LLOYD 1992 p. 109). L'argument est au contraire extrêmement bien trouvé et adroit de la part d'Hécube, bien propre à faire enrager Ménélas : Hélène se servant de lui pour assurer son emprise sur son second époux ! L'argument met en avant les querelles de couples entre Hélène et Pâris dont le sujet ne peut qu'irriter Ménélas, et invite également le roi à la défiance devant la vacuité des proclamations d'amour d'Hélène pour ses différents prétendants.

de t'en tenir là ; cesse de mener guerre ouverte
et de te battre étourdiment contre *le blond Ménélas*, 435
si tu ne veux bientôt succomber sous sa lance. »

Non seulement Hélène se moque de Pâris pour sa défaite, mais il est clair qu'elle s'efforce de piquer sa jalousie en faisant les louanges de Ménélas. On notera en particulier la périphrase élogieuse par laquelle elle le désigne au vers 429, rappelant à Pâris que ce « puissant guerrier » est « son premier époux », puis les répétitions appuyées du nom de Ménélas, chaque fois caractérisé par une épithète héroïque : « Ménélas chéri d'Arès », et « le blond Ménélas ».

Mais il ne faut pas oublier – et c'est là que la manipulation à laquelle se livre Euripide est vraiment amusante – que dans l'*Iliade*, le comportement d'Hélène à cet instant est tout à son honneur. Il s'agit de son dernier effort de résistance envers Aphrodite : assise sur cette chaise que lui a approchée la déesse, bien en face de Pâris, elle détourne les yeux de lui et le « semonce » (*Il.* III 427) : loin de chercher à lui complaire, elle l'insulte et le raille. Il s'agit donc d'une marque de fidélité à Ménélas. Or, dans l'*agôn* des *Troyennes*, loin d'être interprété ainsi le comportement d'Hélène raillant Pâris devient une preuve criante de son opportunisme. Ce retournement est permis par l'évocation du comportement symétrique d'Hélène en faveur de Pâris lorsque la balance penche en faveur des Troyens. Ce comportement n'est pas attesté dans les épopées homériques, mais peut facilement être imaginé. Et quant à la trahison d'Hélène, elle est finalement avérée dans le texte du chant III lui-même, puisqu'elle finit effectivement par céder – fût-ce sous la contrainte d'Aphrodite. Hécube renverse ainsi complètement le sens du comportement d'Hélène. Il devient la preuve qu'elle n'a jamais été amoureuse de Pâris, et par conséquent qu'elle n'a jamais été poussée par Aphrodite, ni même par l'amour, mais uniquement par l'ambition et la convoitise. Autrement dit, Hélène n'aime personne : ni Pâris, ni Ménélas.

## 5. Effets de l'intertextualite

Sans être en mesure de raisonner véritablement sur ces allusions au texte homérique dans le temps de la représentation, le public athénien pouvait cependant les percevoir, et relier ainsi à des données attestées dans la tradition les discours des deux femmes. Cela était d'autant plus aisé que la majeure partie de leurs arguments, en ce qui concerne la question centrale du rôle d'Aphrodite dans l'enlèvement d'Hélène, semblent se rattacher à un seul et même passage du texte de l'*Iliade*, un passage d'un peu plus de 150 vers du chant III. On peut supposer ce passage très connu : il s'agit de la première apparition d'Hélène dans l'*Iliade*, et c'est un passage assez spectaculaire pour plusieurs raisons (comportement d'Aphrodite, comportement d'Hélène face à la déesse puis face à Pâris…). Son identification par le spectateur était d'autre part assez aisée : étant donné le problème posé par l'*agôn* – celui de l'emprise d'Aphrodite sur Hélène – ce passage de l'*Iliade* semble le plus décisif, puisqu'il met Hélène et Aphrodite en situation de

confrontation directe. Enfin, Euripide a repris des détails suffisamment précis au texte iliadique pour que son évocation, chez tout spectateur possédant les connaissances nécessaires, soit immédiate et de l'ordre de l'intuition.

Le bon fonctionnement de l'allusion ne requiert pas nécessairement du spectateur qu'il connaisse par cœur les vers concernés d'Homère, les passages que nous avons cités précédemment. Au contraire même. L'essentiel est que le spectateur reconnaisse dans les arguments avancés ne serait-ce qu'un vague écho de quelque chose de connu : cela suffit pour leur donner un poids supplémentaire, la couleur du fait « attesté ». Il ne s'agit certainement pas pour le public, au cours de la représentation, d'analyser l'intertextualité ; simplement de ressentir l'effet recherché dans le texte par le poète : une vague reconnaissance, une intuition suffit amplement.

Loin de permettre au spectateur de trancher entre les deux argumentations, la perception de ces échos au texte homérique – possible autorité extérieure au débat – ne peut que renforcer sa confusion et sa perplexité. Le témoignage d'un texte traditionnel existe bien, un texte précis qui plus est, qui concorde avec des faits évoqués précisément… de part et d'autre. Tout se passe comme si le même texte fournissait des arguments à Hélène et à Hécube, et comme leurs « interprétations » (évidemment celles d'Euripide se mettant d'un côté puis de l'autre) sont fondamentalement intéressées, on n'en sort pas.

Le chant III de l'*Iliade* pourrait paraître favorable à Hélène, et en effet il étaye globalement (par le conflit attesté avec Aphrodite) et sur certains détails (capacité de la déesse à dérober quelqu'un aux regards) son argumentation. Mais le même texte est aussi manipulé par Euripide de manière à sous-tendre, et à travers des allusions encore plus précises, le discours d'Hécube. Ce renversement passe par deux opérations : d'une part, l'exploitation d'une apparente contradiction interne dans le texte de l'*Iliade*, entre les actions d'Aphrodite lorsqu'elle enlève Pâris et lorsqu'elle va chercher Hélène. D'autre part, dans l'utilisation d'un élément du récit iliadique en pleine contradiction avec sa signification dans le contexte du chant III : les railleries d'Hélène envers Pâris n'apparaissent plus comme une marque de vertu et de résistance, mais *au contraire* comme une marque d'opportunisme et de vilénie. On remarquera que ce renversement suppose précisément que le souvenir du comportement d'Hélène dans l'*Iliade* reste superficiel et comme « flou » : « oui, effectivement, Hélène fait des choses comme ça » est censé penser ou « sentir » le spectateur, et pas – du moins je ne pense pas – « Ah oui, Hécube renvoie aux quolibets qu'Hélène adresse à Pâris dans le chant III de l'*Iliade* aux vers 428-436 : cependant, il est clair qu'elle ment car dans le contexte, Hélène est vraiment en train de souffrir, elle est vraiment indignée par ce qu'Aphrodite l'oblige à faire ; par ailleurs, Hécube prétend qu'Hélène dénigre aussi Ménélas quand les Troyens gagnent, mais je n'ai jamais vu ça… quelle menteuse ! ».

Que faut-il dès lors conclure de notre analyse ? Nous pouvons en conclure, en toute logique, qu'Euripide n'a pas composé l'*agôn* d'Hélène et d'Hécube dans une logique manichéenne, logique qu'y lisent nombre de commentateurs (l'horrible Hélène ou

l'horrible Hécube). Au contraire, il semble avoir calculé le déroulement de l'argumentation de manière à empêcher le spectateur de trancher le débat : moins vous avez d'informations extérieures au texte (si vous n'avez jamais entendu parler de l'*Iliade*), moins vous pouvez trancher ; plus vous en avez, moins vous pouvez trancher (ce qui n'empêche pas la scène d'être plus intéressante dans ce dernier cas).

Dès lors, ce qu'il faut s'efforcer de comprendre n'est pas qui a raison et qui a tort, mais *pourquoi* Euripide a fait en sorte qu'il soit impossible au spectateur de décider qui a raison, qu'il lui soit impossible de s'élever au-dessus du point de vue partial des personnages.

Notons qu'il ne s'agit absolument pas dans cet *agôn* de dialectique tragique, de valeurs opposées, inconciliables, qui s'affronteraient de manière presque métaphysique à travers des personnages antagonistes – le conflit tragique hégélien modélisé à travers un exemple comme le couple Antigone/Créon. Rien de tel dans la scène d'Hélène. Il s'agit d'un simple désaccord factuel – assez trivial en comparaison. Ce n'est pas que chacune des deux interlocutrices ait raison à sa manière bien que leurs positions soient inconciliables. Il est clair que l'une des deux ment. Mais laquelle ?

## 6. Raisons d'etre et interpretation de la scene d'Helene

Tout ce que nous avons constaté depuis le début de ce chapitre peut se résumer en une seule caractéristique de cette scène : son caractère non-résolutif. On en arrive en effet, à une situation totalement anomale dans la tragédie grecque : le spectateur ne sait pas ce qu'il s'est passé (comment Hélène s'est-elle comportée ? Est-elle coupable ?), et il ne sait pas non plus ce qu'il va se passer (Hélène va-t-elle *vraiment* mourir ?). Cette situation, à l'issue de la scène, et même de la pièce, est exceptionnelle. En règle générale… cela n'arrive jamais. Où est la fin bien tranchée que tout le monde attend ? Le *deus ex macchina* annonçant et confirmant le bon fonctionnement du destin[252] ?

Cette conclusion est terriblement décevante si l'on veut absolument trancher nos deux questions de catégorie 2. Mais en même temps, elle est intéressante si l'on cherche à comprendre *pourquoi* Euripide a fait en sorte que son public soit ainsi déçu dans ses attentes, et ne puisse pas répondre à ces deux questions. Elle est donc intéressante pour répondre à nos questions de catégorie 1 : si on l'envisage ainsi, quelle fonction, quelle place peut-on reconnaître à cette scène dans l'économie générale des *Troyennes* ? Ce n'est pas refuser l'interprétation que de dire que l'on ne peut pas trancher concernant la culpabilité ou la survie d'Hélène, mais la déplacer. Il ne s'agit pas de prétendre que ces deux questions ne se posent pas, mais d'interpréter le fait qu'elles se posent, explicitement, et de telle manière que précisément on ne puisse pas y répondre.

---

[252] Ceci correspond à une des « anomalies » dans la structure de la pièce qui commencent dès le prologue (cf. DUNN 1993 sur l' « inversion » de l'épilogue et du prologue, le prologue présentant dans *Les Troyennes* les traits qui chez Euripide caractérisent normalement l'*exodos*).

*La raison d'être de la scène d'Hélène dans* Les Troyennes

En quoi la destinée passée et future d'Hélène constitue-t-elle un problème important dans le cadre des *Troyennes* ? Certes, Hélène est une figure attendue, potentiellement, dans le cadre d'une Ilioupersis. Mais sa reconnaissance comme une « Troyenne » n'a rien d'évident. Qu'est-ce donc qui justifie son intervention ici, et cette insistance sur le problème de sa responsabilité et de son sort, en plein cœur de la tragédie ?

La « question Hélène » est particulièrement importante, dans le contexte des *Troyennes*, parce qu'elle est potentiellement résolutive. Elle nous ramène à l'origine du conflit, et donc à l'origine de la catastrophe qui s'actualise sur la scène depuis le début de la pièce. L'enlèvement d'Hélène par Pâris est l'élément qui, dans la logique du mythe de Troie, est le plus directement lié au sort des Troyennes emmenées en esclavage. Pour reprendre la terminologie d'Anderson, l'enlèvement d'Hélène et l'enlèvement des Troyennes sont des « éléments corrélatifs » du mythe[253] : ils ont été construits ainsi dès les premières élaborations poétiques de l'histoire de la guerre de Troie. Le lien entre ces deux événements se vérifie sous les trois modalités répertoriées par M.J. Anderson. L'enlèvement d'Hélène est la cause de la guerre, donc de la chute de Troie, donc de l'enlèvement des Troyennes par l'armée des vainqueurs (lien de cause à effet). L'enlèvement d'une femme à son mari, à sa famille, à sa ville, trouve sa contrepartie dans l'arrachement de toutes les femmes de Troie à leur ville, à leurs familles et à leurs maris (relation analogique). L'enlèvement d'Hélène signe le début de la guerre, l'enlèvement des Troyennes signe sa fin (positionnement symétrique)[254].

---

[253] Cf. ANDERSON 1997 p. 9, qui donne comme premier exemple d' « événements corrélatifs » dans le mythe les sacrifices d'Iphigénie et de Polyxène. Voir aussi la conclusion très succincte qui conclut ses analyses de tels schémas de corrélation dans le mythe de la guerre de Troie : *op. cit.* p. 102.

[254] La corrélation entre l'enlèvement des Troyennes et l'enlèvement d'Hélène est déjà établie dans la narration épique, comme en témoignent trois passages de l'*Iliade*, où l'enlèvement des Troyennes est utilisé comme métonymie pour évoquer la prise de la ville. Certes, cette métonymie rend compte d'une pratique guerrière historiquement attestée et tout à fait courante, encore à l'âge classique. C'est aussi une image particulièrement pathétique, qui donne à sentir intensément la portée du désastre pour les vaincus, car elle incarne tout le malheur et l'humiliation de la défaite (que l'on pense aux paroles d'Hector dans le chant VI de l'*Iliade*, lorsqu'il évoque comme sa plus grande angoisse l'enlèvement d'Andromaque par les Achéens *cf. Il.* VI 447-465). Mais cette image de l'enlèvement des *Troyennes* a aussi une portée symbolique forte, dans la mesure où elle met en lumière la logique du châtiment à l'œuvre dans la prise de la ville, en réponse à la faute de Pâris. C'est ainsi que Nestor, dès le chant II de l'*Iliade*, encourage les guerriers achéens à ne pas abandonner le combat tant qu'ils n'auront pas dormi avec la femme d'un Troyen (*Il.* II 350-6) :

Φημὶ γὰρ οὖν κατανεῦσαι ὑπερμενεά Κρονίωνα 350
ἤματι τῷ ὅτε νηυσὶν ἐν ὠκυπόροισιν ἔβαινον
Ἀργεῖοι Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες,
ἀστράπτων ἐπιδέξι᾽, ἐναίσιμα σήματα φαίνων.
**Τῷ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκον δὲ νέεσθαι,**
**πρίν τινα πὰρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι,** 355
**τίσασθαι δ᾽ Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε ·**

Je dis, moi, que le Cronide tout-puissant nous a donné une assurance, 350
le jour où les Argiens s'en allaient sur leurs nefs rapides

Cette correspondance étroite entre les deux événements tend à acquérir une dimension symbolique : elle met en évidence la logique du châtiment à l'œuvre dans la guerre de Troie, bien au-delà de sa motivation punitive dans la perspective des Grecs. Dans l'image de l'enlèvement des Troyennes, la prise de la ville se révèle comme le châtiment adéquat au crime de Pâris, *appelé* par son crime : la punition correspond très exactement à la faute première. Au-delà des faits eux-mêmes et de la causalité immanente qui mène d'un événement à l'autre, leur *corrélation* dans le mythe suggère l'existence d'une logique transcendante à l'œuvre dans la guerre de Troie, esquisse une possible théodicée, l'idée d'un destin ou d'une justice supérieure en marche. La logique transcendante renverse la logique immanente : la fin ne s'explique plus par les différentes étapes qui, effectivement, y ont menée. C'est l'ensemble des différentes étapes de l'histoire qui trouvent leur sens, et leur raison d'être, dans la fin à laquelle elles *devaient* conduire.

Dans cette perspective, le sort d'Hélène après la guerre, sa restitution à Ménélas, apparaît bien non seulement comme une *fin*, mais comme une *résolution*. Le problème qui détermine la guerre de Troie s'est noué avec son départ de Sparte, il se dénoue avec

---

porter chez les Troyens le massacre et le trépas :
il a tonné sur la droite, nous donnant ainsi un favorable signe.
**Que chacun dès lors n'ait point tant de hâte à rentrer chez lui.**
**Qu'il attende d'avoir dormi avec la femme d'un Troyen,** 355
**et d'avoir ainsi vengé les sursauts de révolte et les sanglots d'Hélène.**

Ce passage établit explicitement la corrélation existant entre le rapt d'Hélène (que Nestor envisage comme victime de Pâris) et l'enlèvement des Troyennes – qui symbolise ici à lui seul la victoire des Achéens. Or il est significatif qu'au moment où cette correspondance est mise en lumière, Nestor évoque Zeus et le présage divin ayant accompagné le départ de la flotte. Le présage aussi bien que la correspondance entre enlèvement d'Hélène et enlèvement des Troyennes sont là pour donner l'assurance de la victoire, une victoire qui est destinée à se produire, parce que les Grecs ont pour eux la Justice.

Bien que la correspondance avec l'enlèvement d'Hélène ne soit pas formulée explicitement dans les deux autres passages où est anticipé l'enlèvement des Troyennes, je pense que la dimension symbolique qui naît de cette mise en relation est une des raisons de son emploi. Dans les deux cas, c'est Hector qui évoque ce malheur possible. La première fois, dans le célèbre passage du chant VI que nous ne reproduisons pas ici, l'évocation se concentre sur la figure d'Andromaque. La seconde fois, au chant XVI, ce sont toutes les Troyennes qui sont concernées. Hector, qui vient de tuer Patrocle, triomphe en raillant son cadavre (*Il.* XVI 830-3) :

Πάτροκλ᾽ ἦ που ἔφησθα πόλιν κεραϊξέμεν ἁμήν, 830
**Τρωιάδας δὲ γυναῖκας ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας**
**ἄξειν ἐν νήεσσι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,**
νήπιε ·

Ah ! Patrocle, tu croyais sans doute que tu allais emporter notre ville, 830
**ravir aux femmes troyennes le jour de la liberté**
**et les emmener sur tes nefs aux rives de ta patrie.**
Pauvre sot !

Ces paroles d'Hector rappellent le passage du chant VI, dont il reprend certaines formulations (cf. *Il.* VI 455). Le cauchemar d'Hector, ce qu'il souhaiterait à tout prix empêcher, c'est l'enlèvement des Troyennes, et en particulier d'Andromaque. Or il est impossible de ne pas voir l'enlèvement si redouté d'Andromaque comme la conséquence de l'enlèvement d'Hélène, et de sa présence à Troie. N'oublions pas que dans le chant VI, juste avant de rencontrer Andromaque, Hector a rencontré Hélène dans le palais de Pâris, celle-ci s'excusant d'ailleurs de lui causer tant de peine.

son retour à Sparte, et la restauration du bon ordre des choses. Mais le sort de toutes les Troyennes, c'est-à-dire des autres personnages de la pièce, de Cassandre, d'Andromaque, d'Hécube et du chœur acquiert aussi ce même caractère résolutif : le crime originel ne doit pas seulement être annulé, il doit aussi être puni, et c'est là le sens de l'arrachement des Troyennes à leurs foyers.

Euripide était parfaitement conscient de cette logique latente dans le mythe, comme le montre en particulier le 3ème *stasimon* d'*Hécube* : la fuite des Troyennes lors de l'attaque des Grecs y est racontée comme une anamorphose de l'enlèvement d'Hélène, et le bateau sur lequel elles sont emportées en exil est appelé par les captives le « bateau du retour », « *nostimon naus* » (*Hec.* 939).

Ainsi, d'après la logique du mythe telle qu'elle a été élaborée dans la tradition poétique depuis le cycle épique, l'inclusion de la scène des retrouvailles entre Hélène et Ménélas dans *Les Troyennes* se justifie pleinement. Le sort d'Hélène après la guerre est un élément de résolution essentiel de cette première partie du cycle épique (la fin de la guerre, avant les *nostoi*[255]), qui engage par ailleurs directement la dimension résolutive du sort réservé aux autres Troyennes, et le sens de la destruction de Troie.

Sous cet aspect, il est légitime de considérer l'épisode d'Hélène comme l'épisode clé des *Troyennes*, mais il faut le faire avec circonspection. Les commentateurs qui, en suivant cette hypothèse[256], adoptent une lecture manichéenne du troisième épisode, en arrivent en effet à « déchiffrer » la pièce d'une manière extrêmement contestable, quelle que soit la solution qu'ils choisissent. Toutes les « moralités » y trouvent leur place[257]. Relisant la tragédie toute entière à la lumière de leurs conclusions sur la scène d'Hélène, ils affirment par exemple que la pièce montre que les hommes sont tous irrémédiablement mauvais, puisque même Hécube pousse la pauvre Hélène innocente à la mort[258]. Ou, au contraire, ils déclarent qu'il y a dans les *Troyennes* une lueur d'espoir, puisque au moins l'innocente Hélène est sauvée. Ou encore ils affirment que *Les Troyennes* est une pièce optimiste, et qu'il y a une lueur d'espoir, puisque Hélène la coupable est punie. Ou enfin ils estiment que *Les Troyennes* est une pièce désespérée, puisque Hélène est coupable, mais qu'elle échappe à la mort[259].

Nos observations précédentes sur la scène disqualifient cependant toutes ces lectures, puisque nous en étions arrivés à admettre qu'Euripide avait tout fait pour maintenir

---

[255] Le terme « *nostoi* » signifie « retours ». Le mot peut être utilisé pour renvoyer, spécifiquement, aux retours des héros grecs après la guerre de Troie (les deux *nostoi* les plus dramatiques étant le retour d'Agamemnon à Argos, et le retour d'Ulysse à Ithaque).

[256] Cf. AMERASINGHE 1973 p. 99 et VELLACOTT 1954 (cité par C.W. Amerasinghe *op.cit.* p. 100).

[257] Grâce au prétexte tout puissant de l'ironie euripidienne, toutes les solutions deviennent possibles, et sont d'ailleurs effectivement endossées, avec la même assurance.

[258] Cf. BURNETT 1977 p. 296 ; et déjà KITTO 1939 p. 212 (avec une interprétation différente).

[259] Cf. BURNETT 1977 p. 292-3 ; CONACHER 1967 ; LUSCHNIG 1971 p. 11 ; POHLENZ 1961 p. 423-4, MERIDOR 1984 p. 212 (qui présente une interprétation surprenante du personnage de Ménélas comme un « personnage sympathique », plein d'égards pour Hécube cf. p. 211) SIENKEWICZ 1980 p 42 ; MERIDOR 2000 p. 29.

l'incertitude à l'issue de l'*agôn* et en interdire, précisément, toute interprétation manichéenne.

De manière générale, je crois qu'il faudrait préférer à ces raisonnements syllogistiques sur la signification morale de la scène – et par extension de la pièce – une réflexion en termes d'expérience esthétique, c'est-à-dire une réflexion beaucoup plus descriptive des effets du spectacle sur le public. Elle me paraît moins risquée quand on s'intéresse à une pièce comme les *Troyennes* qui suscite facilement des réactions émotives sous la forme d'un jugement sur la guerre ou sur la condition humaine. La pièce est certes faite pour susciter l'émotion, mais nous devons nous garder de nos réactions qui risquent fort d'être anachroniques sur ce terrain. Un argument supplémentaire pour ne pas approcher sous cet angle la scène d'Hélène est que la question de la « justice », bien qu'elle soit l'enjeu interne de la scène (la question centrale du débat étant de savoir si Ménélas peut condamner ou non Hélène avec justice), n'en est probablement pas l'enjeu principal d'un point de vue externe (pour le spectateur, le problème n'est pas exactement celui-là : c'est le problème de la *résolution* de la guerre). S'enfermer dans ce problème revient donc à poser la question du sens de cette scène assez maladroitement.

On lie le plus souvent la question de la « justice » (ou non) du sort d'Hélène à celle de la « justice » (ou non) du sort des Troyennes. Mais il est impossible de conclure quoi que ce soit au sujet du destin des Troyennes à partir de la connaissance du degré de responsabilité d'Hélène. L'enjeu de la guerre de Troie paraîtra certes plus dérisoire si tant de guerriers sont morts et si une ville brillante a été détruite non seulement pour une seule femme, mais en plus pour une seule femme volage. Cependant, il serait impossible d'en conclure à l'injustice du sort des Troyennes, puisque leur sort n'est pas lié, logiquement, à la culpabilité d'Hélène, mais à la culpabilité de Pâris (l'enfant maudit de Troie, qui amène la destruction sur toute sa ville). Or il est indéniable que Pâris a enlevé Hélène et transgressé les lois de l'hospitalité. L'idée de la justice est bien présente dans la scène d'Hélène ; personne n'irait nier qu'il s'agit d'un débat judiciaire. Mais la question de la justice, impossible à trancher, comme nous l'avons vu, n'est qu'un prétexte pour porter à la scène un autre problème, qui sous-tend tout le débat : celui de la « lisibilité » des événements.

Nous avons vu que la scène d'Hélène pourrait être résolutive – et apporter à toute la pièce cette dimension résolutive qui vaut aussi pour l'enlèvement des Troyennes. Et nous avons vu qu'elle est tout sauf résolutive. On peut alors formuler l'hypothèse suivante : Euripide a écrit cette scène dans l'intention de mieux contrecarrer sa potentialité résolutive. Quel est l'intérêt d'un tel procédé ?

Dans *Les Troyennes*, les événements qui se produisent sur la scène échappent à toute inscription dans une logique supérieure clairement déchiffrable. Même lorsque cette logique transcendante est explicitement formulée, voire proclamée, comme c'est le cas en particulier dans la scène de Cassandre, elle est mise en difficulté, et rendue sensiblement précaire. L'horreur de la destruction de Troie est représentée par Euripide de manière à échapper à toute relativisation, à toute compréhension dans la logique d'un

point de vue supérieur. Cassandre trouve que tout ce qui arrive est magnifiquement réglé. Andromaque que tout est désespérément absurde. Aucune n'échappe au paradoxe et ne réussit à dépasser la singularité de son point de vue. Ainsi, le sac de Troie, un des événements mythiques par excellence, saturé de sens, se trouve-t-il représenté par Euripide exactement comme pourraient l'être des événements de la réalité. Il laisse le spectateur sans rien qui lui permette de s'élever au-dessus du point de vue des personnages, et saborde systématiquement tout ce qui pourrait lui permettre de se hisser au niveau d'une compréhension supérieure et englobante. La brutalité, pure, crée une urgence du sens qui est déçue encore et encore à travers la pièce. On reste aussi perplexe devant son Ilioupersis que devant un événement contemporain. D'une certaine manière, c'est exactement l'inverse de ce que nous avons appris à attendre d'une tragédie – et de manière assez légitime si l'on considère le reste du corpus tragique – : le personnage ne comprend pas bien ce qui lui arrive, mais le spectateur lui, sait très bien où il va (Œdipe par exemple).

Cela ne signifie pas que des motivations supérieures, logiques, ou d'ordre divin, n'existent pas dans la pièce (nous avons mentionné la scène de Cassandre) ; mais que ces motivations sont au final indéchiffrables, ne se résolvent jamais dans un sens clairement établi, stable.

*La scène d'Hélène et le prologue*

Sur ce point, la scène d'Hélène est typique des *Troyennes*, et il convient de la rapprocher plus particulièrement du prologue de la pièce, auquel elle vient faire écho[260]. Le prologue, qui met en scène la rencontre de Poséidon et d'Athéna, joue sur le plan divin une scène que le troisième épisode rejoue sur le plan humain. Dans les deux cas, il s'agit d'énoncer un verdict de mort, dont l'exécution est différée après la fin de la pièce (la mise à mort d'Hélène est différée, peu importe qu'elle meure ou pas). Dans les deux cas, la décision de cette mise à mort s'établit à l'occasion d'une alliance, soudaine et surprenante, entre d'anciens ennemis qui se réconcilient pour l'occasion (Poséidon et Athéna, présentés comme antagonistes dans le conflit troyen, et d'autre part Hécube et Ménélas). Et dans les deux cas, le verdict de la mise à mort engage une telle multiplicité de motivations que sa signification devient pour le moins embrouillée. Dans leur diversité, ces motivations se correspondent étonnamment bien dans les deux passages.

Dans le prologue comme dans la scène d'Hélène, un des personnages prend l'initiative, guidé par une volonté de vengeance privée qui a trait à l'honneur. Athéna a été bafouée par les Grecs, d'abord par le petit Ajax, qui a commis le crime d'arracher Cassandre à l'enceinte sacrée de son temple, ensuite par tous les Achéens, qui ont failli à le punir pour cette transgression (*Tro.* 69-73) :

---

[260] Cf. SCHADEWALDT 1926 p. 241 (W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch, Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin, 1926 – cité par M. Lloyd p. 100) qui parle du « second prologue de Ménélas » ; AMERASINGHE 1973 p. 102-103 ; LLOYD 1992 p. 100.

ΑΘ. Οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς ;
ΠΟ. Οἶδ', ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασάνδραν βίᾳ. 70
ΑΘ. Κοὐδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο.
ΠΟ. Καὶ μὴν ἔπερσάν γ' Ἴλιον τῷ σῷ σθένει.
ΑΘ. Τοιγάρ σφε σὺν σοὶ βούλομαι δρᾶσαι κακῶς.

AT. Ne sais-tu pas l'affront qu'on m'a fait, à moi et à mon temple ?
PO. Oui, quand Ajax a emporté Cassandre par la violence. 70
AT. Et il n'a rien souffert de la part des Achéens, ni rien entendu.
PO. Et pourtant, c'est grâce à ta force qu'ils ont pris Ilion.
AT. Aussi, avec ton aide, je veux leur faire du mal.

Les Grecs ont commis une double offense à l'égard d'Athéna : ils ont violé son temple et se sont montrés ingrats envers celle qui leur a donné la victoire. De même, Ménélas est offensé à titre privé par Hélène, qui s'est enfuie de Sparte et l'a trompé avec Pâris (*Tro.* 901-2) :

ΜΕ. Οὐκ εἰς ἀκριβὲς ἦλθες, ἀλλ' ἅπας στρατὸς 901
κτανεῖν ἐμοί σ' ἔδωκεν, ὅνπερ ἠδίκεις.

ME. On n'a pas épluché ton cas. L'armée entière 901
m'a fait cadeau de toi pour que je te tue, puisque tu m'as trahi.

Athéna comme Ménélas se sentent trahis et insultés, et se retournent contre leurs anciens « proches ».

Le deuxième personnage de chaque scène, l'allié occasionnel (Poséidon/Hécube), est amené à collaborer avec le premier pour sanctionner une souffrance collective causée par l'accusé (les Grecs/Hélène) – souffrance à laquelle il prend part personnellement. Poséidon se présente dans le prologue comme un allié de Troie vivement touché par la désolation de la ville et le malheur des vaincus (v. 4-7), et c'est à ce titre qu'Athéna lui demande son aide (v. 65-7). Hécube considère Hélène comme la responsable de la ruine de Troie, et entend le lui faire payer chèrement. Ses sentiments envers Hélène sont assez transparents, tout comme leur justification ; ils ont déjà été exprimés dans le prologue de la pièce, aux vers 131-137 de la monodie d'Hécube qui précède la *parodos*, et on les retrouve, sous une forme plus concise, dans la première réplique d'Hécube du troisième épisode. Hécube y exprime sa joie à l'idée de voir Hélène condamnée à mort et laisse éclater toute sa haine envers elle, la présentant comme un véritable monstre, une Gorgone maléfique. Cette réplique fonde de plus son alliance avec Ménélas - qu'elle range, tout comme elle-même, parmi les victimes d'Hélène (*Tro.* 890-4) :

ΕΚ. Αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν. 890
Ὁρῶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἕλῃ πόθῳ.
Αἱρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,

πίμπρησι δ᾽ οἴκους · ὧδ᾽ ἔχει κηλήματα.
**Ἐγώ νιν οἶδα καὶ σὺ χοἱ πεπονθότες.**

HE. Je t'approuve, Ménélas, si tu tues ton épouse. 890
Mais de la voir, elle, fuis-cela ! – de peur que tu ne sois pris de désir.
Car elle capture les regards des hommes, et capture les villes,
et brûle les maisons : voilà quels charmes sont les siens.
**Je la connais, moi, et toi aussi, et ses autres victimes**.

Les motivations des deux alliés sont, comme on peut le voir, strictement indépendantes et de nature différente ; et l'alliance qui en résulte est pour le moins douteuse, puisque dans les deux cas le premier personnage est un agent direct du malheur déploré par le second. Poséidon s'allie avec Athéna pour punir les Grecs alors qu'elle a été l'un des acteurs déterminants de la défaite des Troyens (*cf.* v. 72 et déjà dans le monologue de Poséidon v. 23-25). Hécube, d'autre part, n'hésite pas à s'allier avec le chef des ennemis qui ont dévasté sa ville pour punir Hélène, en qui elle voit la source de tout son malheur[261].

La confusion s'accroît lorsque d'autres motivations viennent s'ajouter aux premières, rassemblant cette fois-ci les deux alliés, mais de manière un peu artificielle et surtout sans aucun lien avec les motivations évoquées précédemment. Ainsi, l'orage qui doit décimer la flotte grecque est-il présenté par Poséidon et Athéna comme une punition plus générale du crime d'impiété (Athéna v. 84-86 ; Poséidon v. 95-97) :

ΑΘ. πλῆσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν,
**ὡς ἂν τὸ λοιπὸν τἄμ᾽ ἀνάκτορ᾽ εὐσεβεῖν** 85
**εἰδῶσ᾽᾽ *Ἀχαιοὶ*, θεούς τε τοὺς ἄλλους σέβειν.**

AT. Remplis de cadavres la mer creuse de l'Eubée,
**afin que dans l'avenir *les Achéens* apprennent** 85
**à être pieux envers mes temples et à honorer les autres dieux.**

ΠΟ. Μῶρος δὲ ***θνητῶν ὅστις*** ἐκπορθεῖ πόλεις· 95
ναούς τε τύμβους θ᾽, ἱερὰ τῶν κεκμηκότων,
ἐρημίᾳ δοὺς αὐτὸς ὤλεθ᾽ ὕστερον.

**95** *πόλεις·* interpunxit Biehl

PO. Insensé ***qui parmi les mortels*** dévaste les cités : 95
les temples et les tombes, domaines saints des morts,
il les a livrés au désert et lui-même court plus tard à sa perte.

[261] Cf. AMERASINGHE 1973 p. 103 : « As on the divine plane we see victor and vanquished bound in a love-hate union cemented by their thirst for revenge, so too are victor and vanquished bound on the human plane ».

L'orage est à la fois une punition, mais aussi un exemple à valeur générale : l'avertissement vaut d'abord pour les Achéens (chez Athéna) et ensuite pour tous les hommes (chez Poséidon). Chez l'un et chez l'autre la leçon prend une nuance différente : dans le premier cas, on comprend l'orage comme résultant d'une sentence décidée à un instant précis, « une bonne leçon » administrée à l'occasion pour bien faire comprendre aux Achéens que les dieux sont les plus forts, et qu'ils sont irascibles. Dans la phrase de Poséidon, en revanche, la leçon est un enseignement universel sur le destin des mortels qui attirent le malheur sur eux-mêmes, par une loi universelle : celui qui détruit sera détruit à son tour.

L'entente d'Hécube et de Ménélas se fait autour d'autres motivations générales, qui les amènent à se rejoindre de manière assez confuse et brouillent autant la signification de la sentence de mort réservée à Hélène que l'était le sens de l'orage destiné aux Grecs à la fin du prologue. Hélène doit périr pour assurer non seulement la vengeance de Ménélas, mais celle des proches des guerriers morts en Troade (v. 876-79) :

ΜΕ. Ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόρον 876
Ἑλένης ἐᾶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτῃ
Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾆτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,
**ποινὰς ὅσων τεθνᾶσ' ἐν' Ιλίῳ φίλοι.**

**879** *ὅσων* V : *ωσων* vel *εοσων* tab. : *ὅσοι* P (Brodaeus : 'in amicorum ultionem') *ὅσοις* Canter : cf. S. Ant. 36, Ai. 1050, Med. 753, Sall. Cat. 58 17 *maxumum est periculum* (sc. iis) *qui maxume timent* : vide Kühner-Gert, Gr. Gramm. II[4] 2 p. 402sq.

*Au vers 879, je suis l'exemple de Biehl et garde le texte de V : «* hosôn *» pour «* toutois hosôn *» avec l'antécédent sous-entendu et sans attraction du relatif (on peut aussi imaginer un antécédent «* toutôn *» (rattaché à* dounai *pour le sens, mais pas syntaxiquement) qui marquerait l'appartenance : « vengeance de ceux (appartenant à ceux) dont les proches… ».*

ME. J'ai décidé de ne pas régler à Troie 876
le sort d'Hélène, et de la ramener, par la force des rames,
en terre grecque ; et là, ensuite, je la donnerai à tuer,
**en guise de vengeance pour ceux dont les proches ont péri à Ilion**.

Cet argument est repris par Hécube aux vers 1044-45 :

ΕΚ. Μηδ' οὓς ἀπέκτειν' ἥδε συμμάχους προδῷς·
ἐγὼ πρὸ κείνων καὶ τέκνων σε λίσσομαι. 1045

HE. Ne va pas trahir tes alliés que cette femme a tués !
Je t'en conjure, en leur nom et au nom de leurs enfants. 1045

Mais Hécube et Ménélas entendent aussi que sa mort serve d'exemple à toutes les femmes, faisant ainsi jurisprudence de ce qui attend la femme adultère (on retrouve là le même type de motivation que dans le prologue, où l'orage est aussi conçu comme une punition exemplaire) (Hécube v. 1031-1032, Ménélas v. 1055-59) :

ΕΚ. Μενέλα', ἵν' εἰδῇς οἷ τελευτήσω λόγον,
στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανὼν 1030
σαῦτου, **νόμον** δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θὲς
γυναιξί, θνῄσκειν ***ἥτις ἂν*** προδῷ πόσιν.

HE. Ménélas, pour que tu saches où je finirai mon discours :
couronne la Grèce et tue cette femme 1030
d'une manière digne de toi ; établis **cette loi** pour toutes les autres
femmes, qu'elle trouve la mort, ***celle qui*** trahit son époux.

ΜΕ. ἐλθοῦσα δ' Ἄργος ὥσπερ ἀξία κακῶς 1055
κακὴ θανεῖται **καὶ γυναιξὶ σωφρονεῖν**
**πάσαισι θήσει. Ῥᾴδιον μὲν οὐ τόδε·**
**ὅμως δ' ὁ τῆσδ' ὄλεθρος ἐς φόβον βαλεῖ**
***τὸ μῶρον αὐτῶν*, κἂν ἔτ' ὦσ' ἐχθίονες.**

ΜΕ. Arrivée à Argos, elle aura ce qu'elle mérite, elle mourra 1005
misérable misérablement **et apprendra le bon sens**
**à toutes les femmes. Ce n'est pas là tâche facile :**
**mais la ruine de celle-ci jettera dans la peur**
***leur race insensée*, quand même elles seraient plus mauvaises.**

Comme dans le prologue, il y une légère nuance entre les principes exprimés par les deux personnages. Hécube conçoit la mise à mort d'Hélène comme une sanction validant un ordre réglé, établissant une loi (« *nomon* »). Au contraire, Ménélas y voit un moyen d'intimidation pour terroriser la race des femmes, généralement – et définitivement – perverse.

Ces motivations, d'ordres si divers, qui naissent l'une d'un ressentiment privé l'autre d'une cause collective, l'une du sentiment de l'honneur, l'autre du deuil, qui tiennent d'un côté de la vengeance contre un individu précis, et de l'autre de l'exemple à valeur universelle, finissent par rendre le sens des événements (de l'orage[262] et de la mise à mort d'Hélène) complètement illisible. En revanche, on retrouve dans les deux cas,

[262] La signification problématique de l'orage dans le prologue, et les enjeux de son interprétation, sont présentés et résumés avec justesse par B. Goff : « The gods in the prologue thus determine that the Greeks' downfall will follow that of the Trojans, but the final significance of this divine caprice is left in doubt. Many readers argue that the knowledge of the imminent destruction of the Greek fleet persists throughout the audience's witnessing of the destruction of Troy, providing, if not some moral balance, then at least some symbolic redress. While this is a consolatory interpretation which relates to Murray's notion that *Trojan Women* makes music out of a wrong, other readers stress that the Greeks are punished for one specific crime only, the outrage to Athena's shrine, and not for the blood shed in defeating and leveling Troy. » (GOFF 2009 p. 37).

émergeant de ce mélange de prétextes passionnés ou (prétendument) dépassionnés, la même inclination à la violence de la mise en acte, la même joie presque sadique à l'évocation de l'exécution de la sentence. Athéna et Poséidon décrivent avec délice l'ouragan apocalyptique qu'ils réservent à leurs insouciantes victimes (v. 78-86 et v. 88-91) :

ΑΘ. Καὶ Ζεὺς μὲν ὄμβρον καὶ χάλαζαν ἄσπετον
πέμψει, δνοφώδη τ᾽ αἰθέρος φυσήματα ·
ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον, 80
βάλλειν᾽ Αχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρί.
Σὺ δ᾽ αὖ, τὸ σόν, παράσχες Αἴγαιον πόρον
τρικυμίαις βρέμοντα καὶ δίναις ἁλός,
πλῆσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν

AT. Zeus enverra des torrents de pluie et de grêle
et des ouragans qui obscurciront le ciel :
et il m'accordera, il l'a dit, de lancer le feu de foudre 80
sur les Achéens, et d'incendier leurs navires.
Alors toi, c'est ton domaine, rends la route de l'Egée
rugissante de vagues énormes et des tourbillons de la mer,
et remplis de cadavres la mer creuse de l'Eubée

ΠΟ. (...) ταράξω πέλαγος Αἰγαίας ἁλός.
᾽Ακταὶ δὲ Μυκόνου Δήλιοί τε χοιράδες
Σκῦρός τε Λῆμνός θ᾽ αἱ Καφήρειοι τ᾽ ἄκραι 90
πολλῶν θανόντων σώμαθ᾽ ἕξουσιν νεκρῶν.

PO. Je bouleverserai les ondes de la mer Egée.
Les rivages de Myconos, les récifs de Délos,
de Scyros et de Lemnos, et le promontoire de Capharée, 90
beaucoup ayant péri, retiendront les corps des morts.

De même, Ménélas évoque la mort violente d'Hélène avec une claire satisfaction (v. 1055-6 – cités plus haut – et déjà v. 1039-41) :

ΜΕ. (...) Βαῖνε λευστήρων πέλας
**πόνους τ᾽᾽ Αχαιῶν ἀπόδος ἐν μικρῷ μακροὺς** 1040
**θανοῦσ᾽, ἵν᾽ εἰδῇς μὴ καταισχύνειν ἐμέ.**

ME. Marche vers ceux qui te lapideront
**et expie en un instant les longues souffrances des Achéens** 1040
**par ta mort, pour que tu saches ne pas me faire honte.**

L'exécution elle-même, dans toute sa violence, prend ainsi le pas sur la signification éparpillée qu'on entend lui attribuer. Elle refuse de se laisser réduire à un sens stable, résiste dans sa simple crudité factuelle et irréversible. Ce choc entre pseudo-signification et violence effective de l'événement s'exprime en particulier dans deux passages qui

montrent leur association comme absurde, et même légèrement comique (cf. v. 85-86 et v. 1041 : passages cités ci-dessus et p. 354) : « … et emplis la mer de cadavre pour qu'ils sachent désormais respecter mes temples et honorer les autres dieux » (Athéna) et « meurs lapidée et paie les souffrances des Grecs pour que tu saches ne pas me déshonorer » (Ménélas). On retrouve dans les deux formulations le même choc entre la destruction évoquée, qui tient de l'annihilation, et l'idée d'une leçon pour l'avenir qui devient du coup absurde. Cette soi-disant leçon apparaît comme la forme prise par un dépit presque mesquin, la vexation intime du locuteur. La plus grande puissance est mise au service de la plus petite cause, révélant une blessure à vif. On y entend somme toute une logique assez puéril, celle du « bien fait, ça t'apprendra ! ». Le même verbe (« pour qu'ils sachent » / « pour que tu saches », *oida*) est employé par Athéna et Ménélas, et on remarquera aussi qu'ils mélangent tous deux, dans un raccourci qui laisse dubitatif, la vengeance de leur honneur bafoué et la punition pour une offense collective. Athéna semble se rattraper de justesse en ajoutant que la leçon vaut aussi pour les autres dieux. Ménélas semble, emporté par sa colère, révéler sans le vouloir le véritable motif de la mort d'Hélène.

Ces deux passages, par les dissonances et les chocs logico-sémantiques qu'ils mettent en jeu, prennent une sonorité fortement ironique. Dans leur concision, ils sont emblématiques des problèmes posés par le cumul des motivations, et de la manière dont la violence invoquée s'autonomise par rapport à elles, refusant d'en être seulement l'expression en acte.

D'autres similitudes formelles peuvent être invoquées pour mettre en lumière cette correspondance du troisième épisode des *Troyennes* et du prologue de la pièce[263] ; elles laissent à penser qu'Euripide a consciemment construit ce parallèle. Mais les éléments de contenu que nous avons détaillés sont les plus importants en ce qui concerne la réception des *Troyennes* au théâtre.

## 7. Conclusion

Résumons ce que nous avons dit jusqu'ici. La scène d'Hélène est une scène potentiellement résolutive, à son échelle mais aussi à l'échelle de l'ensemble des

[263] L'entrée en scène de Ménélas au début de cet épisode, avec son long monologue, a pu être comparée à une sorte de second prologue (cf. LEE 1976 note au vers 860). Ménélas ne reçoit pas d'introduction anapestique de la part du chœur à la différence de ce qui se passe pour tous les autres personnages qui arrivent au début d'un épisode. Il n'est pas identifié et annoncé par les Troyennes mais se présente lui-même, et présente de nouveau les circonstances de l'action, mais cette fois-ci du point de vue des Grecs et sur un ton tout réjoui, renversement symétrique de l'entrée en scène de Poséidon (cf. en particulier Ménélas 871-2 qui reprend exactement Poséidon 32-36). On remarquera que la conclusion de cet épisode est aussi très proche de la fin du prologue. L'accord entre les ennemis prend la même forme (« *estai tad* » Ménélas 1053 // Poséidon 87). Quant à la leçon que Ménélas entend donner aux femmes à travers le châtiment d'Hélène (v. 1058-9), elle fait étrangement écho à la leçon que Poséidon souhaite donner aux humains à travers le châtiment des Grecs (v. 95-7) : même formulation gnomique, même termes qui reviennent (Ménélas : « *olethros* », « *môron* » // Poséidon « *môros* », « *ôleth* »).

*Troyennes*, dont le potentiel résolutif est sciemment désamorcé par Euripide, laissant le spectateur – et le commentateur – assez décontenancé : les questions posées restent sans réponses, reçoivent des réponses contradictoires (inconciliables mais on ne peut pas trancher, pour la culpabilité d'Hélène), ou incertaines (proclamation affirmée et réaffirmée de la condamnation d'Hélène, qui reste malgré tout douteuse).

Nous avons examiné, pour établir que cette interprétation naissait du texte lui-même, le passage du chant III de l'*Iliade* qui constitue l'intertexte majeur de cette scène. Nous en avons conclu qu'Euripide mettait en contradiction ses deux oratrices en étayant l'argumentation de l'une comme de l'autre par des références à un même passage, de manière à s'assurer que le spectateur ne puisse pas se ranger facilement d'un côté ou de l'autre. Au cours de cette scène, toute la chaîne des événements constituant la guerre de Troie est examinée, mais – alors qu'il s'agit principalement de faits, concrets, tangibles – il reste impossible de choisir entre les différentes versions qui en sont données.

Au niveau, non plus du contenu des discours, mais de l'action dramatique elle-même, le problème du sens s'actualise directement sous les yeux du public : la mise à mort d'Hélène se décide sous nos yeux, et malgré cela sans que l'on puisse finalement lui reconnaître un sens certain et stable. La sentence de mort répond visiblement à une multitude de motivations parfaitement inconciliables ; mais avant tout du pouvoir de l'accomplir et du plaisir à l'imaginer de Ménélas et d'Hécube. On pourrait croire que le projet de détruire Hélène doit son manque de clarté à sa conception et à son élaboration dans des esprits humains – mais il n'en est rien. En effet, cette scène redouble par bien des aspects une situation similaire présentée dans le prologue à propos du projet de détruire les Grecs, où les dieux ne sont pas moins embrouillés dans leur manière de cumuler les motivations de leurs actes, en allant du plus arbitraire au plus nécessaire.

Ainsi, la tentation du sens est-elle systématiquement déjouée, mise à mal, refusée par Euripide. Toutes les interprétations possibles du sens des événements sont anticipées sur la scène, si bien qu'à la fin leur accumulation même les détruit. Le spectateur se débat ainsi avec le sens de ce qui se passe, ou de ce qui s'est passé, comme les personnages eux-mêmes.

Il ne reste, finalement, que la destruction sous ses différentes formes : la séparation des Troyennes, le cadavre d'Astyanax, l'incendie de Troie, l'exil. A défaut d'une moralité, comme on a pu en chercher une dans cette pièce, notamment à partir de la scène d'Hélène, la tragédie des *Troyennes* donne lieu à une expérience esthétique singulière – et n'en reste pas moins une véritable tragédie. On pourrait dire qu'Euripide, dans cette pièce, sort ou dégage le mythe du mythe. D'un côté, il lui donne une forme presque hyper-mythique, en accusant ostensiblement sa fidélité à la tradition héritée dans sa manière d'incarner sur la scène événements et personnages. D'un autre côté, il représente la destruction de Troie, l'événement le plus chargé en signification et en résonances diverses de tout le cycle troyen, le pivot du mythe, d'une manière telle qu'il sort le spectateur du cadre interprétatif attendu et le prive de ses repères. La multiplicité même des « clés », des échos, des symboles, des raisons, les rend inopérants.

Privé de repères stables, le spectateur se retrouve enfermé dans les points de vue partiels et partiaux des personnages, incapable de les dépasser, de les regarder du haut d'une compréhension supérieure et de les replacer dans une vision globale. Tel est aussi le cas dans la scène d'Hélène, où le spectateur, tout en comprenant parfaitement le discours et la position de chacun des personnages, est mis dans l'impossibilité de les départager. Du même coup, le mythe de Troie sort du mythe : l'artificialité de la référence et le jeu intellectuel avec la tradition coexistent avec l'émergence de l'événement dans toute sa brutalité. Troie est détruite une nouvelle fois, de manière à faire sentir l'horreur et le caractère irréversible de cette destruction.

# CONCLUSION

# UTILISATIONS DRAMATURGIQUES DE L'INTERTEXTUALITE DANS *HECUBE* ET *LES TROYENNES*

Au fil des chapitres précédents, nous avons parcouru *Hécube* et *Les Troyennes* sous l'angle que nous avions défini : une enquête sur les liens d'intertextualité que ces tragédies présentent avec les poèmes homériques et l'*Agamemnon* d'Eschyle. Au terme de cette étude, nous pouvons présenter certaines conclusions sur les utilisations dramaturgiques de l'intertextualité dans ces deux pièces – conclusions dont certaines nous semblent applicables à la tragédie grecque dans son ensemble, car elles engagent certains traits essentiels de l'esthétique singulière de cette forme de poésie dramatique.

*L'intertextualité comme procédé dramaturgique*

Tout d'abord, l'intertextualité est bien un procédé dramaturgique à part entière. Les effets d'allusion intertextuelle que nous avons étudiés ne nimbent pas le texte comme une aura auto-générée à partir de l'influence inconsciente de la tradition sur l'auteur, ou comme un halo de réminiscences dépendant de la perception du récepteur, parce qu'il y reconnaîtrait de manière diffuse des similitudes aléatoires avec d'autres textes. Ce sont des effets construits dans le langage théâtral, calculés et mis en place dans le texte de manière à être perçus par le spectateur et à modifier sa compréhension et sa perception des scènes où ils interviennent. Ce procédé relève toujours dans la tragédie grecque de l'implicite car il n'est pas directement dénotatif. La citation n'est jamais explicite. Il s'agit toujours d'allusions. Dans le dispositif énonciatif complexe, toujours double, du théâtre, ce travail sur l'implicite dans le langage a plusieurs conséquences que nous avons pu préciser à partir d'exemples concrets.

La première conséquence est que l'intertextualité mobilise de manière particulièrement forte et continue l'attention du spectateur à la part de sous-entendu que peuvent contenir les discours des personnages, que ces sous-entendus soient attribuables à leur propre intention, ou à celle de l'auteur (investissant leurs discours d'un sens qui dépasse le niveau de compréhension des personnages). L'intertextualité repose sur une compétence culturelle du spectateur – sans qu'il faille forcément voir là un trait discriminant au sein du public – c'est à dire à la fois sur sa connaissance partagée d'une *encyclopédie* culturelle, utilisée comme objet d'allusions, et sur sa capacité réflexe à mobiliser cette encyclopédie pour interpréter le spectacle qui lui est proposé.

L'intertextualité est un procédé de communication (donc un procédé de création *et* un procédé de déchiffrement herméneutique) qui joue dans le cadre de conventions poétiques définies, maîtrisées à la fois par le dramaturge et par son public.

La seconde conséquence, qui découle de la première, est que la dimension intertextuelle du texte tragique est l'espace d'une élaboration poétique *à la fois esthétique et signifiante.* On ne peut dissocier, nous pensons l'avoir montré dans les exemples considérés, les enjeux de l'intertextualité relatifs à la signification du texte, de ses effets sur la « saveur » du spectacle. La complicité qu'implique le jeu allusif de la référence intertextuelle joue simultanément et indissociablement sur la *signification* de l'action représentée et sur sa *beauté*. Nous employons ici le terme de « beauté » au sens d'une valorisation positive de la forme. Le sens que prend le texte, à travers sa dimension intertextuelle, est un tout qui engage à la fois le fond et la forme, la compréhension (*krisis*) et la perception (*aisthesis*).

Autrement dit, l'intertextualité telle qu'elle nous apparaît au terme de cette étude, comme procédé dramaturgique, n'a rien à voir avec une pratique littéraire d'intertextualité érudite. Cela ne signifie pas qu'elle n'engage pas une forme d'érudition (un savoir conscient, intellectualisé), mais qu'elle n'a pas pour but ultime la reconnaissance de ce savoir au moyen d'un jeu d'énigmes permettant de le tester avec adresse. Elle n'est en aucun cas réductible à un procédé de style, une forme d'affectation littéraire : ni dans une dynamique d'émulation, par la recherche ostentatoire de l'originalité, ni dans une dynamique d'élaboration formelle gratuite, par la recherche de l'ornement, de la fioriture ou de l'étalage d'érudition. Si on peut apprécier à travers elle la « beauté » du texte des tragédies grecques, elle n'est pas pour autant liée à une pure recherche du « beau », défini par des critères formels indépendants de la signification de l'énoncé. Elle est toujours la recherche d'un *effet de sens.*

Reconnaissant l'intertextualité comme un procédé, nous avons cherché à comprendre au cas par cas les utilisations qui en étaient faites par Euripide dans *Hécube* et dans les *Troyennes*. Il fallait en effet lui donner sa place, en tant que procédé, dans une analyse qui tienne compte de l'aspect pragmatique du langage dans le cadre de la communication théâtrale. Nous avons donc cherché à chaque fois à préciser le *fonctionnement* de l'intertextualité et les *fonctions* qui pouvaient être les siennes.

### *Sur le fonctionnement de l'intertextualité : système de marqueurs et localisation dans le texte*

Pour ce qui est du fonctionnement de l'intertextualité, elle passe par l'inscription dans le texte d'un *système* de marqueurs qui la désignent. On peut parler d'un véritable « système », et non simplement d'un « ensemble » de marqueurs, puisque les différents éléments qui entrent en jeu comme marqueurs interagissent de manière organisée ou même organique. Ils sont interdépendants : les uns (les plus macroscopiques) conditionnent la perceptibilité des autres (les plus précis), et la perception des seconds confirme la pertinence pour le sens des premiers. Le point essentiel est que ces

marqueurs ne sont jamais « donnés » – contrairement à ce que l'on pourrait penser pour les plus massifs, ceux qui ont trait aux personnages ou à la situation représentée. Il peut y avoir d'un texte à l'autre des similitudes qui génèrent une intertextualité *latente*. Mais si ces similitudes sont activées comme marqueurs, c'est dans une configuration construite et renforcée par le dramaturge.

Prenons pour exemple le cas de la référence intertextuelle à l'*Iliade* dans la représentation du sacrifice de Polyxène (elle se manifeste essentiellement dans la première partie d'*Hécube*, notamment le prologue, la *parodos*, et le premier épisode). La référence à l'*Iliade* repose sur l'agencement de plusieurs types de marqueurs : d'abord, il y a un parallèle entre le débat au sein de l'armée, au sujet du sacrifice de Polyxène, et la querelle des chefs dans le premier chant de l'*Iliade*. Ce parallèle entre les deux situations est dû à la configuration de la situation créée par Euripide dans *Hécube*.

Il a imaginé la situation présentée sur la scène de manière à accentuer le plus possible les similitudes avec l'*Iliade*. Certains éléments étaient donnés, il est vrai, au départ : notamment l'identité des deux armées grecques, formées des mêmes assiégeants achéens de Troie à l'époque de Priam, et l'identité de « captive troyenne » partagée par Briséis et Polyxène. Mais il revient à Euripide d'avoir construit et mis en lumière d'autres similitudes pour *marquer* le rappel à l'*Iliade* : ainsi, les deux partis qui s'opposent dans la pièce sont le parti d'Agamemnon et celui d'Achille. Pourquoi Agamemnon précisément ? Nous ne le savons pas. Ses arguments pour refuser le sacrifice de Polyxène ne sont même pas précisés. Mais il *fallait* que ce soit Agamemnon. Il en va de même pour la péripétie de l'assemblée et de l'intervention d'Ulysse : voilà qui est tout fait pour rappeler l'assemblée des guerriers dans le chant II de l'*Iliade* et l'intervention décisive d'Ulysse. Il s'agit là de marqueurs thématiques, et macroscopiques, présentés de manière diffuse dans le texte au gré des détails qui précisent la situation portée à la scène.

Mais Euripide ne s'en tient pas là, et les marqueurs se précisent : il inscrit ainsi de manière insistante dans son texte le terme de « *geras* » à propos du sacrifice de Polyxène. La jeune fille est demandée par Achille, et lui est accordée par les Grecs, comme « part d'honneur », c'est-à-dire avec exactement la même valeur symbolique que Briséis dans la querelle entre les chefs de l'*Iliade*. Quant à Achille, son apparition est décrite de manière à donner de lui une image tout iliadique : le héros recouvert de ses armes d'or, et respirant la colère outragée. Les marqueurs se font encore plus précis lorsque, défendant la légitimité de la décision de sacrifier Polyxène et la réaffirmant face à Hécube, Ulysse parle dans des termes qui rappellent précisément l'argumentation d'Achille face aux ambassadeurs d'Agamemnon dans l'épisode des *Litai* dans le chant IX de l'*Iliade*. Ce passage constitue un marqueur à la fois thématique *et* formel, des échos lexicaux sont reconnaissables entre les deux passages. Mais le marqueur le plus précis de l'intertextualité est dans le terme rare d' « *agerastos* », utilisé par Achille pour définir l'offense qui lui est faite par les Grecs : il renvoie à l'utilisation tout aussi indignée du même terme par Agamemnon dans le chant I de l'*Iliade*. Ce mot apparaît assez tôt, mais

dans un contexte où la référence intertextuelle a déjà commencé à se dessiner suffisamment pour qu'il soit reconnaissable.

Les marqueurs thématiques les plus larges sont donc diffus. Aisément reconnaissables, ils ne sont pas évidemment pertinents. Le sentiment de leur pertinence vient de la perception d'allusions plus précises, et plus localisées, à travers des marqueurs formels – marqueurs plus nets mais qui sans les marqueurs thématiques ne seraient pas aussi facilement repérables. Le sentiment de la pertinence des marqueurs thématiques vient aussi des ressemblances appuyées entre la situation représentée dans *Hécube* et celle de l'épisode iliadique : elles résultent clairement d'un agencement concerté par le poète pour favoriser le rapprochement entre ces deux situations de crise.

L'exemple du sacrifice de Polyxène illustre aussi un autre trait typique du fonctionnement de l'intertextualité dans la tragédie : les références intertextuelles importantes pour le sens de la pièce ne peuvent être mobilisées de manière erratique ni trop entremêlées. Ainsi, quand un épisode de la tragédie présente une relation à deux intertextes, leurs marqueurs sont en général groupés et séparés dans le texte. Pour ce qui est du sacrifice de Polyxène, les marqueurs qui renvoient au sacrifice d'Iphigénie, en particulier les marqueurs formels, sont regroupés dans le récit de Talthybios (second épisode). De même, si l'on considère le cas d'intertextualité double que nous avons reconnu dans la vengeance d'Hécube, les marqueurs formels renvoyant au paradigme de Clytemnestre (dans l'*Agamemnon* d'Eschyle) et ceux renvoyant au paradigme du Cyclope (dans l'*Odyssée*) sont situés à des endroits différents du texte : les références à Clytemnestre apparaissent dès la fin du troisième épisode et dans toute la scène de tromperie qui précède la vengeance, jusqu'aux cris de Polymestor au moment de l'agression. Les références à l'aveuglement du Cyclope s'affirment à partir de sa réapparition, aveuglé, sur la scène. Pourtant, les deux paradigmes valent bien pour l'ensemble de la vengeance d'Hécube : Polymestor est rapproché de Polyphème en raison de plusieurs similitudes entre le conflit qui l'oppose à Hécube et le conflit entre Polyphème et Ulysse, similitudes qui se dessinent bien avant que n'interviennent les marqueurs formels qui pointent de manière décisive l'intertextualité. Quant à Hécube, elle continue à ressembler à Clytemnestre au moment de son triomphe sur Polymestor – mais aussi à Ulysse. Les deux modèles se rejoignent donc, et ils finissent dans ce cas précis par se mêler. Mais ils s'affirment malgré tout en deux temps bien distincts.

*Sur les différentes fonctions de l'intertextualité rencontrées dans cette étude*

Pour ce qui est des fonctions que peut avoir le recours à l'intertextualité, nous avons pu constater leur diversité, et la richesse des nuances qu'elle faisait naître dans le texte. Nous ne nous hasarderons pas à en proposer une taxinomie fermée. Le rôle et les effets de l'intertextualité méritent d'être envisagés au cas par cas et uniquement à partir du texte (du contexte précis dans lequel une référence intervient et des formes précises qu'elle prend), sans préjuger d'une série de possibilités de signification prédéfinies. Nous pouvons néanmoins récapituler les différentes fonctions que nous lui avons reconnues

dans les passages d'*Hécube* et des *Troyennes* analysés, et essayer de définir leurs points communs, même en s'en tenant à des traits généraux.

*a) les choeurs*

En étudiant les phénomènes d'intertextualité dans les *stasima* des deux pièces, nous avons pu mettre en évidence tout d'abord une fonction expressive de l'intertextualité – ici plutôt interdiscursivité (c'est-à-dire référence à des codes génériques) – intégrée au niveau d'intention des personnages eux-mêmes (ici les captives du chœur). En parodiant les conventions poétiques traditionnelles de la poésie de célébration, le chœur introduit dans son chant une dimension ironique qui en détermine la tonalité, l'amertume particulière.

Mais la portée signifiante d'un tel procédé va bien au-delà de l'expression détournée (et d'autant plus efficace) de la lamentation. Cette mise en abîme de l'épopée dans l'univers épique est héritée de l'épopée qui expérimentait déjà les effets pathétiques de ce procédé ; mais elle devient ici l'occasion d'une problématisation des valeurs culturelles de l'épopée qui parcourt les deux pièces, et joue le rôle d'un fil directeur dans leur dynamique d'ensemble. La « dissonance lyrique » met en évidence cette caractéristique de l'espace théâtral tragique qui est d'être un espace de problématisation et de mise en question des discours hérités.

Nous avons présenté, dans l'introduction de ce travail, le concept d'*hypolepse* utilisé par J. Assman à propos de la culture grecque de l'écrit. L'auteur détermine, rappelons-le, comme condition de l'existence d'une dimension hypoleptique, dans un texte, l'existence préalable d'une conception de la « vérité » comme objet d'une recherche dans le temps : il n'y a pas de vérité simplement donnée. Mais il est possible, à défaut de la connaître comme un donné, d'approcher la vérité sous la forme d'un problème, par des tentatives répétées et grâce à une connaissance et une critique des positions antérieures. La tragédie grecque n'a pas (et F. Dupont a raison sur ce point) de prétentions directement et principalement philosophiques. Une tragédie est un spectacle de théâtre. Mais, de manière très intéressante, la tragédie expérimente, nous semble-t-il, dans l'espace de la fiction et à titre exploratoire, la même dynamique de remise en question des énoncés hérités qui caractérise selon J. Assman les textes produits par la pensée grecque antique. Dans la tragédie, cette expérimentation singulière est liée aux caractéristiques mêmes de l'espace et du langage théâtral. L'approche critique d'un énoncé donné vient de la distinction opérée entre « énonciation » et « information », ou « discours » et « situation de fond ». Le théâtre permet justement cela : l'actualisation d'une situation de fond, rendue « présente » de manière immédiate, dégagée de la gangue discursive où elle est traditionnellement définie, et par rapport à laquelle les énoncés, inscrits dans des points de vue singuliers, révèlent leurs limites ; et, de manière particulièrement problématique, par rapport à laquelle l'énoncé où cette situation trouve sa source perd lui-même son caractère définitoire pour devenir sujet à caution.

Repris sous une forme parodique, comme c'est le cas dans les chants du chœur d'*Hécube* et des *Troyennes*, le « discours épique sur Troie » est radicalement remis en question. Non pas, cependant, avec comme but ultime de le critiquer comme discours de vérité. Mais pour mieux définir, par la manière dont le chœur positionne son propre discours par rapport à ce discours bien connu (en jouant sur les effets de « dissonance » dans le chant) un nouveau point de vue sur la catastrophe troyenne. Ainsi, bien que la situation représentée soit directement issue des poèmes homériques, ceux-ci ne jouent pas le rôle de « définition de la vérité » relativement à l'univers représenté dans l'espace scénique. Ils sont plutôt comme des points de repères mouvants, qu'il est possible au dramaturge d'utiliser à loisir pour 1) définir ses personnages, 2) orienter la compréhension du spectateur, et 3) « faire le spectacle ».

Dans notre étude de scènes choisies, nous avons pu constater que ce rôle de « point de repère » des références intertextuelles (qu'il s'agisse des références à l'épopée homérique ou des références à l'intertexte eschyléen) pouvait avoir des fonctions très diverses. Nous pensons cependant qu'il est possible de les ramener, *a minima*, et sans que cela permette de rendre compte de la diversité des effets provoqués à chaque fois, aux trois aspects que nous venons de définir.

*b) le sacrifice de Polyxène*

L'allusion intertextuelle peut être un moyen d'orienter l'appréciation que le spectateur forme de la situation, des discours et des actions représentées. Il en est ainsi, par exemple, pour le sacrifice de Polyxène dans *Hécube*. Le sacrifice de la jeune fille, qui est un événement hérité de la tradition épique, est constitué en « problème » : il est sujet à débat, sur la scène, entre Hécube et Ulysse, mais aussi auparavant dans le sein de l'armée grecque. Les points de vue s'affrontent autour d'une question objective qui est celle de la légitimité et de la nécessité du sacrifice de Polyxène. Mais les différents partis sont suspects d'envisager cette question d'une manière biaisée par leurs intérêts propres. Hécube, évidemment, veut sauver sa fille et conteste la légitimité du sacrifice. Ulysse, et les Grecs qui ont décidé de suivre son conseil à l'assemblée, pourraient être suspectés d'insensibilité et d'égoïsme, ne se préoccupant que d'éloigner le mauvais présage de l'apparition courroucée du fantôme d'Achille à l'orée de leur traversée du retour, et faisant peu de cas de la vie d'une esclave. La référence intertextuelle intervient pour faire valoir dans le texte un ensemble d'obligations morales, héritées de l'épopée et redéfinies dans l'argumentation d'Ulysse de manière conforme à la morale civique d'Athènes. Sans rien enlever à la dimension pathétique du sacrifice, le rappel de l'*Iliade* empêche le *pathos* de la situation d'imposer un point de vue manichéen sur le sacrifice de Polyxène, avec d'un côté l'immoralité des plus forts et de l'autre le martyr injuste des vaincus.

Le spectateur est invité à envisager une situation beaucoup plus complexe, un affrontement entre des discours orientés par des préoccupations immédiates, dans l'équilibre du dialogue, qui en déterminent chaque nuance : l'assurance d'Hécube à faire valoir son bon droit doit être comprise comme une forme de « bluff » due à son impuissance concrète et à la faiblesse réelle de la position qu'elle défend ; la fermeté

d'Ulysse doit être interprétée à la fois comme effet de sa conviction d'avoir identifié le bon parti pour l'armée et comme une tentative pour empêcher Hécube de se rebeller – de manière à ne pas avoir à user de la force contre elle et Polyxène.

C'est sur le fond de cette situation complexe que le comportement de Polyxène prend tout son sens. Elle sort de l'alternative que semblaient lui proposer les deux partis en présence, entre deux rôles purement passifs, celui de martyr de Troie, et celui de cadeau de prix pour un héros grec. Son comportement héroïque lui permet de modifier le sens de son sacrifice, d'en faire l'occasion de sa libération, et au seuil de la mort de prouver sa propre noblesse dans une *aristeia* qui fait passer Achille à l'arrière-plan des préoccupations des Grecs pour tourner vers elle l'hommage des soldats. La singularité de son sacrifice, admirable en tous points, du côté des bourreaux comme du côté de la victime, est dessinée par Euripide grâce à la référence intertextuelle au paradigme inverse du sacrifice d'Iphigénie dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

La fonction des références intertextuelles est donc ici tout à la fois (1) de définir les personnages (l'argumentation d'Ulysse est définie en correspondance avec l'outrage fait à Achille dans l'*Iliade* ; Polyxène est définie en correspondance avec l'image d'une autre vierge sacrifiée : Iphigénie), (2) d'orienter la compréhension du spectateur (il est appelé à apprécier, en l'occurrence, les raisons du plus fort face à la révolte douloureuse des plus faibles), et (3) de « faire le spectacle » (la mise en place de cet arrière-plan fameux, que ce soit la colère d'Achille dans l'*Iliade* ou le sacrifice d'Iphigénie tel qu'il est raconté dans l'*Agamemnon*, démultiplie la puissance spectaculaire du débat représenté et des postures adoptés par les personnages, qui se chargent de tout le poids d'une histoire célèbre dépassant largement l'épisode même du sacrifice).

*c) la vengeance d'Hécube*

Pour représenter la vengeance d'Hécube, Euripide fait appel dans la même pièce à deux paradigmes mis en place par un jeu d'allusions intertextuelles : la Clytemnestre de l'*Agamemnon* et l'Ulysse de l'*Odyssée*. L'intertextualité, ici encore, permet de définir le personnage d'Hécube (comme un exemple de ruse et d'audace), d'orienter la compréhension du spectateur (appelé à apprécier justement son adresse et l'ampleur de son triomphe), et de « faire le spectacle ». Ici, cette dernière dimension est particulièrement importante, puisque cet épisode de la vengeance d'Hécube est sans doute une invention d'Euripide : grâce aux références intertextuelles qu'il inscrit dans la scène, le personnage d'Hécube se voit hissé aux rangs de paradigmes fameux qui ont de plus la particularité d'appartenir au même « cycle » héroïque. Euripide crée une scène d'autant plus spectaculaire qu'elle prétend montrer un exploit équivalent aux exploits extraordinaires (à cause du déséquilibre des forces en présence), de la vengeance de Clytemnestre contre Agamemnon ou de la vengeance d'Ulysse contre Polyphème.

En même temps, la référence à ces deux intertextes légitime en quelque sorte l'invention d'Euripide en harmonisant, par un jeu d'échos avec la tradition, la vengeance d'Hécube avec le reste du cycle troyen. Comme une nouvelle image, insérée dans une

fresque brodée, ne devrait pas déparer par une originalité radicale, sans aucun rapport avec le reste, mais faire appel à des motifs déjà utilisés dans d'autres scènes du même ensemble, et à un jeu de couleurs et de nuances s'harmonisant au reste de la broderie.

*d) le triomphe de Cassandre*

Dans *Les Troyennes*, le personnage de Cassandre s'inscrit dans une scène d'autant plus surprenante et spectaculaire qu'Euripide y prend le contrepied de la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Sa version de la prophétesse troyenne devient ainsi l'incarnation dans le théâtre d'un point de vue qui pousse à l'extrême la logique de la compensation par le *kleos* héroïque qui caractérise le discours de l'épopée. A travers le personnage de Cassandre, Euripide peut ainsi montrer la force et les limites de ce point de vue, et empêcher qu'il n'intervienne insidieusement et de manière incontrôlée dans l'esprit de son public : le problème de la compensation par le chant, ou par l'enchaînement des malheurs, est présenté directement sur la scène, dans la tension entre le point de vue de Cassandre et celui du reste des Troyennes ; la valeur de discours englobant et détenteur d'une logique morale intelligible est déniée à l'énoncé épique qui est à la source de l'univers représenté.

*e) le jugement d'Hélène*

Dans la scène d'Hélène, c'est la possibilité d'envisager la prise de Troie comme une « résolution », le rétablissement d'un ordre, qui est mise à mal. Ici, la tradition intervient comme discours extérieur qui pourrait, précisément, avoir valeur de témoin, de référence pour conforter les versions différentes des événements que font valoir les deux oratrices. Elles s'affrontent en effet à travers deux narrations inconciliables du passé d'Hélène. Mais Euripide construit sa scène de manière à créer la confusion dans l'esprit du public, et à enraciner le plus possible les discours de ses personnages dans une partialité exacerbée par les passions de chacun (peur d'Hélène, colère de Ménélas, haine d'Hécube). Les argumentations des deux personnages s'appuient ainsi, malgré leur incompatibilité absolue, sur un seul et même passage de l'*Iliade*, la confrontation d'Hélène et d'Aphrodite au chant III, qui corrobore à la fois le discours d'Hélène et celui d'Hécube. Moment décisif s'il en est, la scène où Ménélas emmène Hélène perd alors toute valeur résolutive, au point que le destin d'Hélène, d'après *Les Troyennes*, reste incertain. La seule certitude qui soit maintenue sur la scène, indépendamment du sens de la catastrophe troyenne, est celle de la réalité brute et du caractère irréparable de la destruction de la ville. Ici, encore, la référence intertextuelle à l'épopée permet de définir les personnages et de rendre leur affrontement plus spectaculaire, mais aussi d'orienter la compréhension du spectateur… ou plutôt ici de le désorienter à dessein.

*Intertextualité et interprétation*

L'intertextualité apparaît donc comme un outil de la construction du *sens*, pour le dramaturge et pour le public auquel il destine sa pièce. Il ne suffit pas de dire que la dimension intertextuelle enrichit le sens du texte. Elle l'enrichit *et le précise*. De ce point

de vue, l'étude de l'intertextualité est aussi un outil herméneutique d'un grand prix. Elle fournit à l'interprète moderne des éléments de description objective du texte qui peuvent permettre de trancher entre des options interprétatives souvent très différentes.

*Hécube* et *Les Troyennes* sont des pièces dont la signification est très débattue. D'autant plus que certains des événements qu'elles représentent heurtent la sensibilité moderne (surtout depuis l'époque des Lumières) et poussent les interprètes à les approcher avec des partis-pris idéologiques et moraux, en fonction de préjugés relatifs aussi bien à une certaine « idée » de la tragédie grecque qu'à la sensibilité de leur époque (notamment face à la guerre). Ainsi, l'interprétation du sacrifice de Polyxène et de la vengeance d'Hécube, dans *Hécube*, l'interprétation du triomphe de Cassandre ou du jugement d'Hélène, dans *Les Troyennes*, sont l'objet de débats qui paraissent parfois insolubles. Il faut pourtant tenter de les résoudre, et la prise en compte de l'intertextualité nous paraît dans certains cas apporter un élément objectif important. Elle témoigne d'une certaine *intention* du dramaturge, dans sa manière de construire le spectacle tragique, intention qu'elle peut permettre d'appréhender plus clairement, à partir des caractéristiques du texte lui-même.

*L'intertextualité, une caractéristique de l'esthétique tragique ?*

La tragédie grecque a cette particularité de représenter, sur la scène de théâtre, un *monde* déjà représenté dans d'autres œuvres, poétiques et figuratives. Le dramaturge a l'opportunité de construire le spectacle en jouant sur la référence à ces représentations antérieures. Le texte génère ainsi sa propre grille de lecture (ou de réception), par le biais de son positionnement relativement à une tradition qu'il rend problématique dans la nouvelle actualisation du mythe portée à la scène.

Les personnages du théâtre tragique grec sont dotés d'une épaisseur particulière, où l'on pourrait voir une caractéristique de l'esthétique tragique. Ils sont des « figures » théâtrales sans être jamais de purs « rôles », avec un caractère et une fonction figés. De ce point de vue, la tragédie grecque est à l'opposé d'une forme de théâtre comme la *commedia dell'arte*. La grille de lecture qui sous-tend chaque pièce n'est pas un donné. Elle est construite par le dramaturge en référence à une tradition culturelle qui dote chaque personnage du poids d'une histoire, plutôt que de reposer sur des stéréotypes dénués de toute histoire (comme Arlequin, Pantalon, Colombine…). Cette grille de lecture est particulièrement souple et fine ; elle se prête à une infinité de nuances et d'effets qui dépendent de la manière dont le dramaturge choisit de positionner ses personnages relativement aux versions antérieures qui en ont été proposées, ou encore aux représentations singulières d'autres personnages placés dans des situations comparables. L'identité de chacun d'entre eux est absolument individuelle. La situation, le caractère, le propos, la fonction de ces personnages est toujours singulière et propre à chaque tragédie. Cela ne signifie pas qu'ils ne puissent correspondre à un type, mais qu'ils ne peuvent y être réduits : on ne peut pas, en règle générale, les ramener à un modèle sans prendre en compte, au-delà, les traits plus précis qui dessinent leur

individualité. Ils ont une biographie, une vie qui est autant constituée de l'histoire de leur existence dans le mythe que de l'histoire de leur mythe dans la poésie grecque.

La tragédie produit des énoncés ancrés dans des points de vue singuliers, qui entrent en tension les uns avec les autres, et avec la situation portée à la scène. Le théâtre a cette caractéristique essentielle de représenter en les dissociant une réalité et les discours sur cette réalité. Il actualise dans l'espace de la représentation une situation dans laquelle il n'y a plus de discours de vérité, seulement des discours situés dans une énonciation partiale, un point de vue particulier. Or, la tragédie grecque porte à la scène des situations déjà définies par des énoncés antérieurs, notamment la poésie épique ou la poésie tragique elle-même.

Le dramaturge part donc d'un donné traditionnel, pour façonner l'univers de sa pièce, tout en ayant la liberté de le remettre en question de toutes les manières possibles, autant pour ce qui a trait aux événements eux-mêmes – qui peuvent être modifiés dans une mesure non négligeable –, que pour ce qui a trait à leur signification. Ainsi la grille de déchiffrement du spectacle ne correspond pas à un code fixe (comme c'est le cas dans le théâtre de « rôles »), et nous préférons parler de « repères mouvants » à propos du donné traditionnel utilisé. Les œuvres antérieures ne sont pas de simples sources, elles peuvent être utilisées comme « repères » par le biais des références intertextuelles.

C'est en particulier le cas de la poésie épique : elle fournit aux poètes tragiques la plus grande partie de leur matériau narratif, mais aussi un discours déjà constitué qu'il leur est possible de reconsidérer, de critiquer. Cette problématisation n'est pas une pure question de sens. C'est à travers elle que se construisent le spectacle tragique, l'identité des personnages et la singularité de leurs discours.

Pour conclure, je citerai deux passages d'un article de P. Judet de la Combe, portant sur des exemples d'intertextualité avec Homère dans le texte de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Il me semble qu'on y trouve présentée très justement la perspective générale sur l'esthétique de la tragédie dans laquelle il convient de replacer l'étude de l'intertextualité ici proposée.

> La référence à la poésie héroïque fournit les catégories qui permettent d'identifier et de symboliser une action ou un événement. Beaucoup plus qu'on ne s'en est rendu compte jusqu'à maintenant l'univers de la tragédie, si l'on ne considère que ses composantes sémantiques, ne se distingue pas fondamentalement du monde poétique traditionnel, à savoir de l'épopée. Les codes homériques apportent le matériau symbolique qui permet l'élaboration et la communication d'identités poétiques. Comme modèles, ils garantissent leur intelligibilité aux actions divines et humaines ainsi qu'aux figures dramatiques (rois, guerriers, messagers, esclaves, etc.) qui y trouvent leur type initial. A travers cette utilisation massive et intentionnellement anachronique du monde déjà constitué de l'épopée (que l'on pense par exemple à la figure inactuelle du roi de tragédie), l'idée d'un monde poétique cohérent peut ainsi être portée à la représentation.
> Mais ce n'est là que la moitié du processus allégorique (au sens d'un 'dire autrement') par lequel la tragédie répète et refaçonne l'épopée. Si, d'un

> côté, l'épopée sert de schème toujours pertinent pour une représentation des événements dramatiques, il est, d'un autre côté, frappant que ce schème fonctionne presque toujours sur le mode de la déconstruction. (…) La reprise d'Homère est alors un moyen de figurer la catastrophe tragique. Plus profondément, elle montre à l'œuvre un principe esthétique propre à la tragédie, selon lequel les contenus que livre le drame ne peuvent être représentés que d'une manière contradictoire, au moyen du code épique et de sa négation (…). (JUDET DE LA COMBE 1995 p. 138)

Citons aussi la conclusion de cet article :

> Utilisée comme matériau symbolique à la fois prégnant, massif, et problématique, l'épopée permet ainsi à la tragédie de représenter des individualités de manière complexe. La référence à la tradition épique donne en effet aux locuteurs la possibilité de se référer à une identité définie et, par là, de se doter d'une forme constituée ; mais, d'un autre côté, puisque cette référence aux symboles de la tradition peut à tout moment être remise en question, l'identité ainsi construite reste l'objet d'une pratique inter-individuelle ouverte. Par là, la tragédie se différencie des formes de discours contemporains (mythe, sagesse, philosophie, théories politiques, etc.) qui tentent de proposer aux individus des normes théoriques ou pratiques sans réellement affronter la question de l'individualité qui les pose ou qui doit s'y soumettre. (JUDET DE LA COMBE 1995 p. 144)

Nous espérons que les analyses que nous avons présentées, sur le texte d'*Hécube* et des *Troyennes*, trouveront leur place dans le débat interprétatif sur ces deux pièces ; et plus largement qu'elles pourront contribuer à l'effort toujours renouvelé chez les philologues de définir l'esthétique particulière de cette pratique poétique, culturellement située, qu'est la tragédie grecque.

# BIBLIOGRAPHIE

## EDITIONS ET TRADUCTIONS UTILISEES

### - Euripide, *Hécube*

PORSON 1802
*Euripidis Hecuba*, ad fidem manuscriptorum emendata et brevibus notis emendationum potissimum rationes reddentibus instructa in usum studiosae juventutis edidit Ricardus Porson A.M., Cantabrigiae, 1802

MATTHIAE 1813-1837
*Euripidis Tragoediae et fragmenta*, recensuit interpretationem latinam correxit scholia Graeca e codicibus manuscriptis partim suppleuit partim emendauit Augustus Matthiae, Lipsiae, 1813 (vol. 1) – 1837 (vol. 10) [*Hecuba* in vol.1, *Scholia in Hecubam* in vol.4, *Notae in Hecubam* in vol.6]

DUNCAN 1821
*Euripidis opera omnia*, ex editionibus praestantissimis fideliter recusa ; latina inerpretatione scholiis antiquis et eruditorum observationibus illustrate necnon indicibus omnigenis instructa, Glasguae-Londini, ex prelo academic, cura et typis A. et J. Duncan, Impensis R. Priestley [*Hecuba* in vol. 1, 1821]

PORSON 1824
*Euripidis Hecuba*, ad fidem manuscriptorum emendate et breuibus notis emendationum potissimum rationes reddentibus instructa in usum studiosae iuventutis edidit Ricardus Porson, edition in Germania tertia correctior et auctior, Lipsiae, 1824

DINDORF 1830
*Poetae Scenici Graeci*, accedunt perditarum fabularum fragmenta, recognouit et praefatus est G. Dindorfius, Lipsiae-Londini, 1830

NAUCK 1854
*Euripidis Tragoediae*, ex recensione Augusti Nauckii, vol. I-II, Lipsiae, Teubner 1854, 1856[2], 1871[3]

KIRCHHOFF 1855
*Euripidis Tragoediae*, ex recensione A. Kirchhoffii, Berolini, 1855 [*Hecuba* in vol.1]

DINDORF 1851
*Poetarum Scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta,* ex recensione et cum prolegomenis, Oxanii (Parker), 1851[2], Lipsiae (in aedibus B.G. Teubneri), 1869[5]

WEIL 1868
*Sept tragédies d'Euripide*, texte grec, recension nouvelle, avec un commentaire critique et explicatif, une introuction et des notices, par H. Weil, Paris 1868, 1879[2], 1905[3]

MURRAY 1902
G. Murray, *Euripides. Fabulae*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit G. Murray, Oxonii E Typographeo Clarendoniano I 1902, II 1904, 1908[2], 1913[3] [*Hecuba* in vol.1] [texte en ligne sans apparat critique sur le site internet « Perseus » : http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/]

MÉRIDIER 1927
*Euripide. Tragédies* tome II, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris (Les Belles Lettres), 1927

TIERNEY 1946
*Euripides.Hecuba*, edited, with introduction and notes, and vocabulary by M. Tierney, Dublin, 1946

GARZYA 1955
*Euripide. Ecuba*, a cura di A. Garzya, Roma-Napoli-Città di Castello, 1955

DAITZ 1973
*Euripides. Hecuba*, edidit S.G. Daitz, Leipzig (Biblioteca Teubneriana), 1973

DIGGLE 1981-1994
*Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, Oxoni (Oxford University Press) vol. 1 1984, vol. 2 1981, vol. 3 1994 [*Hecuba* in vol. 1]

COLLARD 1991
*Euripides, Hecuba*, with an Introduction, Translation and Commentary by C. Collard, Warminster (Aris and Phillips Classical Texts), 1991

KOVACS 1995
*Euripides. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, edited and translated by D. Kovacs, Cambridge (Loeb Classical Library), Mass.-London 1995

BIEHL 1997
W. Biehl, *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg, 1997

GREGORY 1999
*Euripides: Hecuba*, Introduction, Text and Commentary by J. Gregory (American Philological Association Textbook Series 14), Atlanta, 1999

LORAUX & REY & ALAUX 1999
*Euripide. Hécube*, texte établi par Louis Méridier, traduit par Nicole Loraux et François Rey, introduction et notes de Jean Alaux, Paris, 1999

BATTEZZATO 2010
*Euripide. Hecuba*, introduzione, traduzione e commento di L. Battezzato, testo greco a fronte [texte basé sur ce lui de J. Diggle mais modifié en de multiples endroits cf. « Nota al testo » p. 134-141], Milano (BUR Classici greci e latini), 2010

### - Euripide, *Les Troyennes*

SEIDLER 1812
*Euripidis Tragoediae.* vol. 1 *Troades*, recensuit et brevibus notis instruxit Augustus Seidler, Lipsiae, 1812

DUNCAN 1821
Cf. *supra* [*Troades* in vol. 5]

MATTHIAE 1813-1837
Cf. *supra* [*Troades* in vol. 2] [*Notae in Troades* in vol. 8, 1824] [*Scholia Vaticana in Troades* in vol. 10, 1837]

KIRCHHOFF 1855
*Euripidis Tragoediae*, ex recensione A. Kirchhoffii, Berolini, 1855 [*Troades* in vol.1]

NAUCK 1889
*Euripidis tragoediae*, ex recensione Augusti Nauckii, 3 vols, Lipsiae (Biblioteca Teubneriana), 1889 (vol. 1) – 1892 (vol. 3)

MURRAY 1913
Cf. *supra* [*Troades* in vol. 2]

PARMENTIER 1925
*Euripide. Tragédies*, tome 4, texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, Paris (Les Belles Lettres), 1925 [texte des *Troyennes* de L. Parmentier]

BIEHL 1970
*Euripides. Troades*, edidit W. Biehl, Leipzig (Biblioteca Teubneriana), 1970

LEE 1976
*Euripides. Troades*, edited with Introduction and Commentary by K.H. Lee, Basingstoke, 1976

DIGGLE 1981-1994
Cf. *supra* [*Troades* in vol. 2, 1981]

BARLOW 1986A
*Euripides. Trojan Women*, with an Introduction, Translation and Commentary by S.A. Barlow, Warminster (Aris and Phillips Classical Texts), 1986

BIEHL 1989
W. Biehl, *Euripides.Troades*, Heidelberg, 1989

DI BENEDETTO 1998
*Euripide. Troiane*, introduzione e premessa al testo di V. Di Benedetto, traduzione e appendice metrica di E. Cerbo, note di Ester Cerbo e Vincenzo Di Benedetto, con un saggio critic di Paolo Mieli, testo greco a fronte [texte grec de MURRAY 1913, parfois modifié], Milano (BUR Classici greci e latini), 1998

KOVACS 1999
*Euripides. Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, edited and translated by D. Kovacs, Cambridge (Loeb Classical Library) Mass.-London, 1999

### - Homère, *Iliade*

MAZON 1937
*Homère. Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, 4 vols, Paris (Les Belles Lettres), 1937 (vol. 1 à 3), 1938 (vol. 4)

WEST 1998-2000
*Homeri Ilias*, recensuit, testimonia congessit Martin L. West, 2 vols, vol. 1, Stuttgart/Leipzig (Biblioteca Teubneriana), 1998, vol. 2, Munich/Leipzig, 2000

### - Homère, *Odyssée*

VON DER MÜHLL 1946
*Homeri Odyssea*, recognouit Paul Von der Mühll, Bâle, 1946 ; réed. Stuttgart (Biblioteca Teubneriana), 1984

CALZECCHI ONESTI 1963
*Omero.Odissea*, Versione di Rosa Calzecchi Onesti, Testo originale a fronte [testo di T.W. Allen (OCT)], Torino, 1963

MUGLER 1995
*Homère. L'Odyssée*, traduit du grec par Frédéric Mugler [texte grec de P. Von der Mühll], Arles, 1995

### - Eschyle, *Agamemnon*

MAZON 1925
*Eschyle. Tragédies.* tome 2, Paris (Les Belles Lettres), 1925

MURRAY 1937
*Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, recensuit Gilbertus Murray, Oxonii (Oxford Classical Texts), 1937

FRAENKEL 1950
*Aeschylus. Agamemnon*, edited with a commentary by Eduard Fraenkel, 3 vols, Oxford, 1950

PAGE 1972
*Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, edidit Denys Page, Oxonii, 1972

BOLLACK 1981
J. Bollack, *Agamemnon 1* (*Cahiers de Philologie 6* et 7), Lille, 1981 [2 volumes : I. *Agamemnon 1, première partie* : J. Bollack, P. Judet de la Combe, *La dissonance lyrique (sur le sens de la tragédie)* ; J. Bollack, *Commentaire : Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique I* (*Cahiers de Philologie 6*) / II. *Agamemnon 1, deuxième partie* : J. Bollack, *Commentaire : la Parodos lyrique II-III. Présentation du premier épisode. Premier Stasimon* (*Cahiers de Philologie 7*)]

JUDET DE LA COMBE 1982
P. Judet de la Combe, *Agamemnon 2. Deuxième stasimon. Accueil d'Agamemnon. Troisième stasimon. Dernier « Stasimon »* (*Cahiers de Philologie 8*), Lille, 1982

WEST 1998
*Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, edidit Martin L. West, Stuttgart (Biblioteca Teubneriana), 1990[1] 1998[2]

JUDET DE LA COMBE 2001
P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues* (*Cahiers de Philologie 18*), 2 vol., Villeneuve d'Ascq 2001 [Le texte commenté est celui de West avec cependant un nombre non négligeable de modifications cf. p. 79-83 « Options concernant le texte grec ».]

JUDET DE LA COMBE 2004
*Eschyle. Agamemnon*, traduit et commenté par P. Judet de la Combe, Paris, 2004

## ETUDES

ABRAHAMSON 1952
E. Abrahamson, « Euripides' Tragedy of Hecuba », *TAPhA* 83, 1952, 120-129

ADKINS 1966
A. Adkins, « Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens* », *CQ* 16, 1966, 193-219

AELION 1983
R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, 2 vols, Paris, 1983

ALAUX 2007
J. Alaux, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, 2007

ALBINI 1970
U. Albini, « Linee compositive delle *Troiane* », *PP* 25, 1970, 312-322 (= U. Albini, *Interpretazioni teatrali : Da Eschilo ad Aristofane*, Florence, 1972, 78-91) (= O. Longo (éd.) *Euripide. Letture critiche*, Mailand, 1976, 153-162)

ALBINI 1989
U. Albini, « Hécube », *International Meeting of Ancient Greek Drama. Delphi 15-20 June 1986*, Athènes, 1989, 98-107

ALBINI 1990
U. Albini, « Il « day after » in Euripide e in Seneca », *SIFC* 8, 1990, 86-94

AMATO 1992
S. Amato, « Osservazioni sul prologo delle *Troiane* di Euripide », *Orpheus* 13, 1992, 315-323

AMERASINGHE 1973
C.W. Amerasinghe, « The Helen Episode in the *Troiades* », *Ramus* II, 1973, 99-106

AMERIO 1983
M.L. Amerio, « Nota a Euripide *Ecuba* 823 », *InvLuc* 5/6, 1983/84, 31-41 [sur *Hec*. 814-827]

ANDERSON 1997
M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, New York, 1997

ANDO 1991
V. Andò, « Matrimonio e guerra nel discorso tragico : una lettura delle *Troiane* di Euripide » in *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco, I : Letteratura greca*, 4 vols, Palermo, 1991, 251-264

ARAI 1991
N. Arai, « Hecuba's Revenge and Nomos : Euripides' *Hecuba* 798-801, 864-869 », *JCS* 39, 1991, 38-47

ARNOTT 1973
G. Arnott, « Euripides and the unexpected », *G&R* 20, 1973, 49-64

ASSAEL 1990
J. Assael, « L'image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d'Euripide », *REA* 92, 1990, 17-28

ASSAEL 1992
J. Assael, « L'invocation schématique des dieux, Euripide, *Troyennes*, vv. 469-471 » *Revue de Philologie* 66 (2), 1992, 199-207

ASSAEL 1993
J. Assaël, *Intellectualité et théâtralité dans l'œuvre d'Euripide*, Nice, 1993

ASSAEL 1998
J. Assaël, « La Muse d'Euripide : définition d'une inspiration tragique » in *Le théâtre grec antique. La tragédie : actes du 8ème colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 3 et 4 octobre 1997, sous la présidence et la direction de M. Jean Leclant et la direction de M. Jacques Jouanna*, Paris, 1998, 143-165

ASSMAN 2010
J. Assman, *La mémoire culturelle. Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduction française par D. Meur, Paris, 2010 [*Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 2002]

AVILA MARCOS & NAVARRO GONZALEZ 1989
M. Avila Marcos, J.L Navarro Gonzalez, « La función dramática de Astianacte en *Las Troyanas* », *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos II*, 1989, 65-70

BARLOW 1971
S.A. Barlow, *The imagery of Euripides*, London, 1971, 1986[2], 2008[3]

BARLOW 1986B
S.A. Barlow, « The Language of Euripides' Monodies » in J.H. Betts, J.T. Hooker, J.R. Green (édd.), *Studies in honour of T.B.L. Webster*, Bristol, 1986, 10-22

BASTA DONZELLI 1985
G. Basta Donzelli, « La colpa di Elena. Gorgia e Euripide a confronto » in L. Monteneri, F. Romano (édd.) *Gorgia e la sofistica (Atti del convegno internazionale, Lentini-Catania, 12-15 dic. 1983)*, *Siculorum Gymnasium* 38, Catania, 1985, 389-409

BASTA DONZELLI 2001
G. Basta Donzelli, « Odisseo nell' '*Ecuba'* di Euripide », *Lexis* 19, 2001, 185-197

BATTEZZATO 1995
L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa, 1995

BATTEZZATO 1999
L. Battezzato, « Dorian Dress in Greek Tragedy » in CROPP & LEE & SANSONE 1999

BATTEZZATO 2003
L. Battezzato, « Ospitalità rituale, amicizia e charis nell'*Ecuba* » in O.Vox (éd.), *Ricerche euripidee* (*Satura. Testi e studi di letteratura antica. 1.*), Lecce, 2003, 13-45

BATTEZZATO 2005A
L. Battezzato, *Structural Elements: Lyric*, in J. Gregory (éd.), *Blackwell Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 2005

BATTEZZATO 2005B
L. Battezzato, « The new music of *Trojan Women* », *Lexis* 23, 2005, 73-104

BATTEZZATO 2008
L. Battezzato, *Linguistica e retorica della tragedia greca*, Roma, 2008

BERNSTEIN 1978
M.J. Bernstein, *The Unity of Euripides'* Troades. *An integrated approach*, New York, 1978

BIEHL 1957
W. Biehl, « Die Interpolationen in Euripides *Hekabe* », *Philologus* 101, 1957, 55-69

BIEHL 1966
W. Biehl, « Das Kompositionsprinzip der Parodos in Euripides *Hekabe* », *Helikon* 6, 1966, 411-424

BIEHL 1969
W. Biehl, « Euripides' *Troerinnen* 1287-1301. Metrische Analyse », *Philologus* 113, 1969, 176-182

BIEHL 1973
W. Biehl, « Beobachtungen zur Zeitkritik in Euripides' *Troerinnen* mit Ausblicken auf die Wirkung des Stückes in der Gegenwart » in W. Hoffmann, H. Kuch (édd.), *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit. Protokoll der Karl-Marx-Städter Fachtagung vom 29.-31.10.1969 (Schriften Gesch. und Kultur der Antike 6)*, Berlin, 1973, 125-137

BIEHL 1984
W. Biehl, « Euripides' *Hekabe* 739f. », *Philologus* 128, 1984, 131-135

BIEHL 1985A
W. Biehl, « Interpretationsprobleme in Euripides' '*Hekabe'* », *Hermes* 113, 1985, 257-266

BIEHL 1985B
W. Biehl, « Das Kompositiongesetz in Euripides'*Hekabe* 154-210 », *GB* 12/13, 1985/86, 47-63

BLUCK 1961
R.S. Bluck, « Euripides' *Troades* 636-40 », *CQ* 11, 1961, 125-126

BOGDANOV 1974
B. Bogdanov, « Le système interne du sujet, l'action double et l'unité de l'œuvre dans la tragédie Hécube d'Euripide » [Bul., Zusammenfassung in Frz.], *AUS* 68, 1974, 7-90

BÖHR 2000
E. Böhr, « Ἀφροσύνη », *AA* 1, 2000, 109-115

BOLLACK 1974
J. Bollack, « Vie et Mort, Malheurs Absolus – Quatre notes sur Euripide (*Héraclès*, 1291-1300, *Troyennes*, 634-635, 636-640, 1168-1172) », *RPh* 48, 1974, 46-53

BOOTH 1956
N. Booth, « Euripides'*Hecuba* 923-26 », *CPh* 51, 1956, 95-96

BRAUNLICH 1962
A.F. Braunlich, « Notes on the text of Euripides », *AJPh* 83, 1962, 393-411

BREMER 1971
J. Bremer, « Euripides *Hecuba* 59-215. A Reconsideration », *Mnemosyne* 24, 1971, 232-250

BRILLANTE 1988
C. Brillante, « Sul prologo dell'*Ecuba* di Euripide », *RFIC* 116, 1988, 429-447

BURATTA 1988
R. Buratta, « Ecuba nella omonima tragedia di Euripide » in S. Martorana (éd.), *Annuario scolastico del novantennio 1897-1987*, Noto, 1988, 37-45

BURIAN 1985
P. Burian (éd.), *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays*, Durham, 1985

BURIAN 2003
P. Burian, « Voce di donna : Le Troiane nella guerra del Peloponneso » in A. Casanova, P. Desideri, *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del convegno internazionale di studi : Firenze, 25-26 novembre 2002*, Firenze, 2003, 35-53

BURNETT 1977
A. Burnett, « *Trojan Women* and the Ganymede Ode », *YClS* 25, 1977, 291-316

BURNETT 1994
A. Pippin Burnett, « Hekabe the Dog », *Arethusa* 27, 1994, 151-164

BUTTREY 1978
T.V. Buttrey, « Epic illlusions, tragic realities ; or, Was Helen overweight ? (Euripides, *Troades* 1047-54) », *LCM* 3, 1978, 285-287

BYL 2000
S. Byl, « *Les Troyennes* d'Euripide : contexte historique et message moral », *LEC* 68, 2000, 47-53

CALAME 1977
C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols, Rome, 1977

CAMPBELL 1958
A. Campbell, « Notes on Euripides' *Hecuba* », *Hermes* 86, 1958, 172-182

CANAVERO 2004
D. Canavero, « Ripresa ed evoluzione : Andromaca e Ecuba nelle *Troiane* di Euripide » in G. Zanutto et al. (édd.), *Momenti della ricezione omerica : poesia arcaica e teatro : giornate di studio del dottorato di ricerca in filologia, letteratura e tradizione classica, Milano 9-10 febbraio 2004*, Milano-Cisalpino, 2004, 171-185

CASTALDI 1928
F. Castaldi, « Ad Euripide, *Ecuba* vv. 74-5 e 90-1 », *Riv. Indo-Greco-Italica*, 1928, 94-95

CAVALLINI 1985
E. Cavallini, « Eur. *Tro*. 820ss. », *GFF* 8, 1985, 31-32

CITTI 1994
V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, *Lexis* Suppl. 2, Amsterdam, 1994

COLES 1974
R.A. Coles, *A New Oxyrhynchus Papyrus : the Hypothesis of Euripides'*Alexandros, *BICS* Suppl.32, London, 1974

COLLARD 1975
C. Collard, « Formal debates in Euripides' tragedies », *G&R* 22, 1975, 58-71

COLLARD 1989
C. Collard, « The Stasimon *Euripides*, *Hecuba* 905-52 » in M. Geerard et al. (édd.), *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno van Looy oblata*, *SEJG* 31, 1989/90, 85-97

COLLARD 1991
C. Collard, « Euripides, *Hecuba* 1056-1106: Monody of the blinded Polymestor » in J.A. López Férez (éd.), *Estudios actuales sobre textos griegos (II Jornadas internacionales, UNED, 25-28 octobre 1989)*, Madrid, 1991, 161-173

COLLINGE 1954
N. Collinge, « *Hecuba* 925-926 », *CPh* 49, 1954, 35-36

CONACHER 1961
D. J. Conacher, « Euripides' Hecuba », *AJPh* 82.1 1961, 1-26 (= *Euripidean Drama*, Toronto, 1967, 146-165)

CONACHER 1967
D.J. Conacher, *Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure*, Toronto/Oxford, 1967

CONACHER 1981
D.J. Conacher, « Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama », *AJPh* 102, 1981, 3-25

CONTIADES-TSITSONI 1994
E. Contiades-Tsitsoni, « Euripides *Pha*. 227-244, *Tro*. 308-341, *Iph.Aul.* 1036-1079 », *ZPE* 102, 1994, 52-60

COO 2006
L. Coo, « Four off-stage characters in Euripides'*Hecuba* », *Ramus* 35 (2), 2006, 103-128

COREY & EUBANKS 2002
D.D. Corey, C.L. Eubanks, « Private and public virtue in Euripides' *Hecuba* », *Interprétation* 30 (3), 2002/2003, 223-249

CRAIK 1990
E. Craik, « Sexual Imagery and Innuendo in *Troades* » in A. Powell (éd.), *Euripides, Women and Sexuality*, London, 1990, 1-15

CROALLY 1994
N.T Croally, *Euripidean Polemic. The* Trojan Women *and the function of tragedy*, Cambridge, 1994

CROENERT 1913
W. Croenert, « Zu den *Troerinnen* des Euripides », *RhM* 68, 1913, 632-633 [sur *Tro.* 532-6]

CROPP & LEE & SANSONE 1999
M. Cropp, K.H. Lee, D. Sansone (édd.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *ICS* 24/25, 1999/2000

DAITZ 1971
S. Daitz, « Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba* », *Hermes* 99, 1971, 217-226

DALE 1968
A.M. Dale, *The lyric metres of Greek Drama*, Cambridge 1968

DALE 1971
A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, *BICS Suppl*. 21 (1), 1971

DAVIDSON 1999
J Davidson, « Euripides, Homer and Sophocles » *ICS* 24/25, 1999/2000, 117-128

DAVIDSON 2001A
J. Davidson, « Euripides, *Troades* 442 revisited », *RhM* 144 (1), 2001, 107-108

DAVIDSON 2001B
J. Davidson, « Homer and Euripides' *Troades* », *BICS* 45, 2001, 65-80

DELLA CORTE 1962
F. Della Corte, « Il Polidoro euripideo », *Dioniso* 36, 1962, 5-14

DE POLI 2004
M. de Poli « Monodie in responsione nell'*Ecuba* di Euripide : un caso controverso (*Hec*. v. 154-176 ; v. 197-215) », *Atti e Memorie dell'Academia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 117, 2004/2005, 159-175

DI BENEDETTO 1971
V. Di Benedetto, *Euripide : teatro e società*, Torino, 1971

DIGGLE 1981
J. Diggle, *Studies on the text of Euripides*, Oxford, 1981

DIGGLE 1982
J. Diggle, « Notes on the *Hecuba* of Euripides », *GRBS* 23, 1982, 315-323 (= DIGGLE 1994, 229-238)

DIGGLE 1994
J. Diggle, *Euripidea : Collected Essays*, Oxford, 1994

D'IPPOLITO 1995
G. D'Ippolito, « Intertestualità in antichistica » in *Atti del Convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche », Cagliari, 24-26 novembre 1994*, *Lexis* 13, 1995, 69-116

DOVER 2001
K. Dover, « Who was to blame? » in STUTTARD & SASHA 2001, 1-9

DUCHEMIN 1945
J. Duchemin, *L'ΑΓΟΝ dans la tragédie grecque*, Paris, 1945[1] 1968[2]

DUNN 1993
F.M. Dunn, « Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women* », *RhM* 136 (1), 1993, 22-35

DUNN 1996
F.M. Dunn, *Tragedy's end. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York/Oxford, 1996 [en part. chapitre 7 : « Reversal : Trojan Women » p. 101-14]

DUPONT 1994
F. Dupont, *L'invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, 1994

DUPONT 2001
F. Dupont, *L'insignifiance tragique : « Les Choéphores » d'Eschyle, l'« Electre » de Sophocle, l'« Electre » d'Euripide*, Paris, 2001

DYSON 1991
M. Dyson, « Euripides, *'Troades'* 95-7 », *Antichthon* 25, 1991, 27-32

DYSON & LEE 2000A
M. Dyson, K.H. Lee, « The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades* », *JHS* 120, 2000, 17-33

DYSON & LEE 2000B
M. Dyson, K. H. Lee, « Talthybius in Euripides' *Troades* », *GRBS* 41 (2), 2000, 141-174

EASTERLING 1994
P. Easterling, « Euripides Outside Athens : A Speculative Note », *ICS* 19, 1994, 73-80

ECO 1979
U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, 1979

ECO 1990
U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1990

EDINGER 1987
H.G. Edinger, « Euripides' *Troades* 1217 », *Hermes* 115, 1987, 378

EDINGER 1992
H.G. Edinger, « Euripides, *Troades* 1217 », *Hermes* 120, 1992, 381-382

EDMUNDS 1995
L. Edmunds, « Intertextuality today », in *Atti del Convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche », Cagliari, 24-26 novembre 1994*, *Lexis* 13, 1995, 3-22

EISNER 1979
R. Eisner, « Euripides' Use of Myth », *Arethusa* 12 (2), 1979, 153-174

ESTEBAN SANTOS 2000
A. Esteban Santos, « ¡Ya no existe Troja !: Personajes, Temas y Composición de las Troyanas de Eurípides » in A. Garzya (éd.), *Idee e Forme nel Teatro Greco. Atti del Convegno italo-spagnolo (Napoli 14-16 ottobre 1999)*, Napoli, 2000, 109-134

FANTHAM 1986
E. Fantham, « Andromache's child in Euripides and Seneca », in M. Cropp, E. Fantham, S.E. Scully (édd.), *Greek Tragedy and its Legacy*, Calgary, 1986, 267-280

FERNANDELLI 1996
M. Fernandelli, « Il prologo divino dell' « *Eneide* » (il prologo delle « *Troiane* » di Euripide e *Aen.* 1, 34-52) », *Lexis* 14, 1996, 99-115

FERNANDEZ GALIANO 1967
M. Fernández Galiano, « Sobra la cronología de las tragedias troyanas de Eurípides », *Dioniso* 41, 1967, 221-243

FERRARI 1985
F. Ferrari, « In margine all'*Ecuba* », *ASNP* 15, 1985, 45-49

FERRARI 2000
G. Ferrari, « The Ilioupersis in Athens », *HSPh* 100, 2000, 119-150

FITZGERALD 1989
G. Fitzgerald, « Euripides and Hecuba. Confounding the 'Model' », *Maia* 41, 1989, 217-222

FOLEY 2003
H. Foley, « Choral identity in Greek tragedy », *CPh* 98 (1), 2003, 1-30

FONTENROSE 1967
J. Fontenrose, « Poseidon in the *Troades* », *Agon* 1, 1967, 135-141

FONTENROSE 1968
J. Fontenrose, « A Response to Wilson's Reply on *Troades* », *Agon* 2, 1968, 69-71

FOWLER 1978
B.H. Fowler, « Lyric structure in three Euripidean plays », *Dioniso* 49, 1978, 15-51

GARNIER 1999
B. Garnier, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France, de la tragédie humaniste à la tragédie classique*, Paris/Montréal, 1999

GARNER 1990
R. Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London/New York, 1990

GÄRTNER 2004
T. Gärtner, « Leiden nach dem Krieg Beobachtungen zu den euripideischen Tragödien *Hekabe* und *Toerinnen* », *QUCC* N.S. 78, 2004, 37-58

GARZYA 1954A
A. Garzya, « Euripidea I », *Dioniso* 17, 1954, 44-51

GARZYA 1954B
A. Garzya, « Intorno all'*Ecuba* », *GIF* 7, 1954, 205-212 (= *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli, 1961, 47-63)

GARZYA 1962
A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962

GASTALDI 1999
V. Gastaldi, « Eurípides y la retórica: éthos e inuentio en el discurso de Helena (*Troyanas* 914-96) », *Emerita* 67 (1), 1999, 115-125

GELLIE 1980
G.H. Gellie, « Hecuba and Tragedy », *Antichton* 14, 1980, 30-44

GELLIE 1986
G. Gellie, « Helen in the *Trojan Women* », in J.H. Betts, J.T. Hooker, J.R. Green (édd.), *Studies in honour of T.B.L. Webster*, Bristol, 1986, 114-121

GENTILI 1984
B. Gentili, « Il coro tragico nella teoria degli antichi », *Dioniso* 55, 1984/1985, 17-35

GIGANTE 1996
M. Gigante, « Il destino di Astianatte », *AIIS* 14, 1997, 3-35

GIGNOUX 2005
A.C. Gignoux, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, 2005

GILMARTIN 1970
K. Gilmartin, « Talthybios in the *Trojan Women* » *AJPh* 91, 1970, 213-222

GOFF 2009
B. Goff, *Euripides. Trojan Women*, London, 2009

GOOSSENS 1962
R. Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, 1962

GREEN 1999
P. Green, « War and morality in fifth-century Athens: the case of Euripides' *Trojan Women* », *AHB* 13 (3), 1999, 97-110

GREGORY 1986
J. Gregory, « The power of Language in Euripides' *Troades* », *Eranos* 84, 1986, 1-9

GREGORY 1992
J. Gregory, « Euripides *Hecuba* 54 », *Phoenix* 46 (3), 1992, 266-269

GREGORY 1995
J. Gregory, « Genealogy and Intertextuality in *Hecuba* », *AJPh* 116, 1995, 389-397

GREGORY 1999B
J. Gregory, « Comic Elements in Euripides » in CROPP & LEE & SANSONE 1999, 59-75

GREGORY 2002
J. Gregory, « Hecuba and the Political Dimension of Greek Tragedy » in R. Mitchell-Boyask (éd.), *Approaches to Teaching the Dramas of Euripides*, New York 2002, 166-177

GRIFFERI 1980
M.C. Griffero, « Eurípides y su actitud ante el conflicto bélico en *Hécuba* y *Las Troyanas* » *AHAM* 21/22, 1980/1, 234-241

GRUBE 1941
G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London, 1941

HALLERAN 1985
M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London, 1985

HARTIGAN 1997
K.V. Hartigan, « Male Sacrifice/Female Revenge in a Godless World : Euripides' *Hekabe* », *ColbyQ* 33, 1997, 128-161

HAVELOCK 1968
E.A. Havelock, « Watching the *Trojan Women* » in E. Segal (éd.), *Euripides*, Englewood Cliffs, 1968, 115-127

HEADLAM 1901
Headlam, « Notes on Euripides », *CR* 15, 1901, 15-25

HEATH 1987
M. Heath, « Jure Principem Locum Tenet : Euripides' *Hecuba* », *BICS* 34, 1987, 40-68

HEITSCH 1967
E. Heitsch, « Τὰ θεῶν. Ein Epigramm des Euripides », *Philologus* 111, 1967, 21-26

HENRICHS 1994
A. Henrichs, « "Why should I dance ?" : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy », *Arion* (3e série) 3 (1), 1994/1995, 56-111

HENRICHS 1996
A. Henrichs, « Dancing in Athens, Dancing on Delos : Some Patterns of Choral Projection in Euripides », *Philologus* 140 (1), 1996, 48-62

HENRICHS 2000
A. Henrichs, « Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides », *HSPh* 100, 2000, 173-188

HIRATA 2000
S. Hirata, « The Helen Scene in Euripides' *Troades* », *JCS* 48, 2000, 19-30

HOGAN 1972
J.C. Hogan, « Thucydides 3.52-68 and Euripides' *Hecuba* », *Phoenix* 26, 1972, 241-257

HOLZHAUSEN 1999
J. Holzhausen, « Abermals zu Euripides, *Troerinnen* 95-97 », *Philologus* 143 (1), 1999, 26-31

HUYS 1985
M. Huys, « Some Reflections on the Controversial Identity of the *presbys* in Euripides' *Trojan Women* (v. 921) and his *Alexander* (fr. 43, col. III, 12) », *AC* 54, 1985, 240-253

IERANO 2002
G. Ieranò, « La città delle donne : i *Sette contro Tebe* di Eschilo e il VI canto dell'*Iliade* » in A. Aloni, S. Cecchin (édd.), *I Sette a Tebe dal mito alla letteratura*, Bologna, 2002, 73-92

IERANO 2006
G. Ieranò, « Eschilo in Euripide », *Lexis* 24, 2006, 77-93

IERANO 2010
G. Ieranò, *La tragedia greca. Origini, storia, rinascite*, Roma/Salerno, 2010

IERANO 2011
G. Ieranò, « « Bella come in un dipinto » : la pittura nella tragedia greca » in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (édd.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, 2011, 241-265

IHM 2004
S. Ihm, « Polymestor der Barbar ? », *RhM* 147 (2), 2004, 136-150

IRIGOIN 2002
J. Irigoin, « La composition architecturale de l'*Hécube* d'Euripide », *CFC(G)* 12, 2002, 163-172

JANKA 2002
M. Janka, « Euripides' Troja : ein Zerrspiegel Griechenlands ? Euripides'*Hekabe* als Tragödie in Zeiten des Krieges » in P. Csobádi, U. Müller/O. Panagl et al. (édd.), *Der trojanische Krieg: Europäische Mythen von Liebe. Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik-)Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000*, Anif/Salzburg, 2002, 76-97

JOUAN 1966
F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, 1966

JOUANNA 1982
J. Jouanna, « Réalité et théâtralité du rêve : le rêve dans l'*Hécube* d'Euripide », *Ktema* 7, 1982, 43-52

JUDET DE LA COMBE 1995
P. Judet de la Combe, « Sur la reprise d'Homère par Eschyle » in *Atti del Convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche », Cagliari, 24-26 novembre 1994*, *Lexis* 13, 1995, 129-144

KASTELY 1993
J.L. Kastely, « Violence and Rhetoric in Euripides' *Hecuba* », *PMLA* 108 (5), 1993, 1036-1049

KEYSER 1997
P.T. Keyser, « Agonizing Hekabe », *ColbyQ*, 33, 1997, 128-161

KING 1985
K.C. King, « The Politics of Imitation: Euripides' *'Hekabe'* and the Homeric Achilles » *Arethusa* 18 (1), 1985, 47-66

KIRKWOOD 1947
G. Kirkwood, « Hecuba and Nomos », *TAPhA* 78, 1947, 61-68

KITTO 1939
H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, *A Literary Study,* London, 1939

KONIARIS 1973
G.L. Koniaris, « *Alexander*, *Palamedes*, *Troades*, *Sisyphus* : A Connected Tetralogy ? », *HSPh* 77, 1973, 83-124

KOVACS 1983
D. Kovacs, « Euripides, *Troades* 95-7 : Is sacking cities really foolish ? », *CQ* 33, 1983, 334-338

KOVACS 1987
D. Kovacs, *The Heroic Muse*, The John Hopkins University Press, 1987 [en part. le chapitre 3 : « Dynasts and Democrats in the *Hecuba* », 78-114]

KOVACS 1996A
D. Kovacs, *Euripidea Altera*, Leiden 1996

KOVACS 1996B
D. Kovacs, « Μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις : nochmal zu Euripides, *Troerinnen* 95-97 », *RhM* 139 (2), 1996, 97-101

KOVACS 1997
D. Kovacs, « Gods and Men in Euripides' Trojan trilogy », *ColbyQ* 33, 1997, 162-176

KOVACS 1998
D. Kovacs, « Euripides, *Troades* 1050 : was Helen overweight ? », *CQ* 48 (2), 1998, 553-556

KUCH 1998
H. Kuch, « Euripides und Melos », *Mnemosyne* 51 (1), 1998, 147-153

LACKNER 1996
M. Lackner, *Untersuchungen zu Funktion und Form der lyrischen Chorpartien der Hekabe des Euripides*, Diss. Innsbruck, 1996

LANE 2007
N. Lane, « Staging Polydorus' ghost in the prologue of Euripides' *Hecuba* », *CQ* 57 (1), 2007, 290-294

LEBEAU 1998
A. Lebeau, « Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque » in *Le théâtre grec antique. La tragédie : actes du 8ème colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 3 et 4 octobre 1997/ sous la présidence et la direction de M. Jean Leclant et la direction de M. Jacques Jouanna*, Paris, 1998, 167-178

LEBEAU 2002
A. Lebeau, « Le chœur chez Euripide : conventions théâtrales, innovations et surprises », *CGita* 15, 2002/2003, 39-55

LEE 1967
K.H. Lee, « Euripides, *Troades* 150 », *Eranos* 45, 1967, 150

LEE 1969
K.H. Lee, « « Two illogical expressions in Euripides », *CR* 19, 1969, 13-14

LEE 1973
K.H. Lee, « Observations on *ERESSEIN*, *MASTOS* and Eur. *Tro*. 570-1 », *Philologus* 117, 1973, 264-266

LLOYD 1984
M. Lloyd, « The Helen scene in Euripides' *Troades* », *CQ* 34, 1984, 303-313

LLOYD 1992
M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, New York, 1992

LLOYD 1994
M. Lloyd, « Euripides' *The Trojan Women* », *CllIre* 1, 1994, 54-60

LOPEZ FEREZ 1977
J.A. López Férez, « Consideraciones sobra el texto de la « *Hécuba* » de Eurípides », *Emerita* 45, 1977, 435-451

LORAUX 1990
N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, 1990

LORAUX 1995
N. Loraux, « Les « Damnés de la terre » à Troie : Sartre face aux « *Troyennes* » d'Euripide », *GH* 29, 1995, 31-49

LORAUX 1999
N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, 1999

LUSCHNIG 1971
C.A.E. Luschnig, « Euripides' *Trojan Women* : All is Vanity », *CW* 65, 1971, 8-12

LUSCHNIG 1975
C.A.E. Luschnig, « Euripides' *Hecabe* : The Time Is Out of Joint », *CJ* 71, 1975/76, 227-234

MAGUINESS 1965
W. S. Maguiness, « Euripide, *Troades*, 1180-88 », *BICS* 12, 1965, 27-28

MANUWALD 1989
B. Manuwald, « Μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις. Zu Euripides, *Troerinnen* 95-97 », *RhM* 132, 1989, 236-247

MARSHALL 1996
C.W. Marshall, « Literary Awareness in Euripides and His Audience » in I. Worthington (éd.), *Voice into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden, 1996, 81-98

MARSHALL 2001
C.W. Marshall, « The costume of Hecuba's attendants », *AClass* 44, 2001, 127-136

MASON 1959
P.G. Mason, « Kassandra », *JHS* 79, 1959, 80-93

MASSENZIO 1982
M. Massenzio, « Il problema dell'identità nelle *Troiane* di Euripide » in V. Lanternari, M. Massenzio, D. Sabatucci (édd.), *Scritti in memoria di Angel Brelich (R&C 3)*, Bari 1982, 349-368

MASTRONARDE 1998
D.J. Mastronarde, « Il coro euripideo : autorità e integrazione », *QUCC* 60, 1998, 55-80

MASTRONARDE 2010
D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge/New York, 2010

MATTHIESSEN 1969
K. Matthiessen, « Manuscript Problems in Euripides' *Hecuba* », *GRBS* 10, 1969, 293-305

MATTHIESSEN 1973
K. Matthiessen, *Studien zur Textüberlieferung der* Hekabe *des Euripides*, Heidelberg, 1973

MAXWELL-STUART
P.G. Maxwell-Stuart, « The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily », *Historia* 22, 1973, 397-404

MAYER 1996
K. Mayer, « Helen and the *ΔΙΟΣ ΒΟΥΛΗ* », *AJPh* 117, 1996, 1-15

MEAD 1938
L.M. Mead, « The '*Troades*' of Euripides », *G&R* 8, 1938/9, 102-109

MCDERMOTT 2000
E.A. McDermott, « Euripides' Second Thoughts », *TAPhA* 130, 2000, 239-259

MERCIER 1993
C.E. Mercier, « Hekabe's Extended supplication (*Hec*. 752-888), *TAPhA* 123, 1993, 149-160

MERCIER 1994
C.E. Mercier, « *Hecuba* 145 », *Mnemosyne* 47, 1994, 217-220

MERIDOR 1974
R. Meridor, « A propos the new edition of Euripides' *Troades* », *SCI* 1, 1974, 132-136

MERIDOR 1975
R. Meridor, « Euripides' *Hecuba* 1035-38 », *AJPh* 96, 1975, 5-6

MERIDOR 1978A
R. Meridor, « Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides'*Hecuba* », *AJPh* 99, 1978, 28-35

MERIDOR 1978B
R. Meridor, « Euripides, *Tro*. 1089-1090 », *CQ* 28, 1978, 472

MERIDOR 1982
R. Meridor, « Exclamations again », *Mnemosyne* 35, 1982, 141

MERIDOR 1984
R. Meridor, « Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades* », *Phoenix* 38, 1984, 205-215

MERIDOR 1985
R. Meridor, « Euripides *'Troades'* 1244 : ὑμνήθημεν VP ὑμνηθεῖμεν Hermann », *SCI* 8/9, 1985/1988, 25-29

MERIDOR 1986
R. Meridor, « The Function of Polymestor's Crime in the « *Hecuba* » of Euripides », *Eranos* 81, 1983, 13-20

MERIDOR 1989
R. Meridor, « Euripides'*Troades* 28-44 and the Andromache Scene », *AJPh* 110, 1989, 17-35

MERIDOR 1991
R. Meridor, « Some Observations on the Structure of Euripides' *Troades* », *SCI* 11, 1991-1992, 1-21

MERIDOR 1996
R. Meridor, « How many husbands has Helen in the Troades ? A note on E. *Tro*. 959-960 », *SCI* 15, 1996, 46-54

MERIDOR 2000
R. Meridor, « Creative rhetoric in Euripides' *Troades*: some notes on Hecuba's speech », *CQ* 50 (1), 2000, 16-29

MICHELINI 1987
A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison (Wisconsin), 1987

MICHELINI 1988
A.N. Michelini, « The Unclassical as a Classic: the Modern Reception of Euripides », *Poetics Today* 9 (4), 1988, 699-710

MITCHELL-BOYASK 1993
R. Mitchell-Boyask, « Sacrifice and revenge in Euripides' *Hecuba* », *Ramus* 22 (2), 1993, 116-134

MITCHELL-BOYASK 2006
R. Mitchell-Boyask, *Euripides. Hecuba*, Introduction, Translation and Commentary, Newburyport, 2006

MONTANARI 1987A
F. Montanari, « Un « nuovo » papiro dell'*Ecuba* di Euripide (P. Tebt. 683 recto) », *RFIC* 115, 1987, 24-32 [sur *Hec.* 216-231]

MONTANARI 1987B
F. Montanari, « Epimetron sui papiri di Euripide », *RFIC* 115, 1987, 441-443. [sur *Hec.* 216-231]

MOSSMAN 1995
J. Mossman, *Wild Justice. A study of Euripides'* Hecuba, Oxford, 1995

MOSSMAN 2003
J. Mossman (éd.), *Euripides*, Oxford, 2003

MURRAY 1946
G. Murray, « Euripides' Tragedies of 415 B.C.: the Deceitfulness of Life ». in *Greek Studies*, Oxford 1946, 127-148

MURRAY 1955
G. Murray, *Euripides and his Age*, Oxford, 1955

MUSSO 1989
O. Musso, « Vecchie e nuove congetture alle *Troiane* di Euripide », *Itaca* 5, 1989, 63-71

NICOSIA 2002
S. Nicosia, « Tradurre l'*Ecuba* per Siracusa », *Dioniso* 1, 2002, 146-155

NUSSBAUM 1986
M. Nussbaum, « The Betrayal of Convention : A Reading of Euripides'*Hecuba* » in *The Fragility of Goodness*, Cambridge, 1986, 397-422

O'NEILL 1941
E.G. O'Neill, « The prologue of the *Troades* of Euripides », *TAPhA* 72, 1941, 288-320

ORBAN 1970
M. Orban, « *Hécube*, drame humain », *LEC* 38, 1970, 316-330

ORBAN 1974
M. Orban, « *Les Troyennes*. Euripide à un tournant », *LEC* 42, 1974, 13-28

ORSINI 1956
M. L. Orsini, « La Cronologia dell' « Encomio de Elena » di Gorgia e le *Troiane* di Euripide », *Dioniso* 19, 1956, 82-8

PAGANI 1970
G. Pagani, « Il dramma di Polissena nell'*Ecuba* di Euripide », *Dioniso* 44 3/4, 1970, 46-63

PAPADOPOULOU 2000
T. Papadopoulou, « Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades* », *Mnemosyne* 53, 2000, 513-527

PARMENTIER 1923
L. Parmentier, « Notes sur les *Troyennes* d'Euripide », *REG* 36, 1923, 46-61

PATON 1914
W.R Paton, « Quatre passages des *Troyennes* », *REG* 27, 1914, 35-38

PAYEN 2005
P. Payen, « Le deuil des vaincues : femmes captives dans la tragédie grecque », *LEC* 73 (1), 2005, 3-26

PEARSON 1890
A. C. Pearson, « Euripides' *Troades* », *CR* 4, 1890, 425

PERDICOYIANNI 1993
H. Perdicoyianni, « L'énonciation dans l'*Hécube* d'Euripide » in L. Isebaert (éd.), *Miscellanea linguistica Graeco-Latina*, Namur, 1993, 125-138

PEREZ IRIARTE 1968
J. Pérez Iriarte, « *Hecuba*. Consideraciones estilísticas », *Actas III Cong. Esp. Estud. Clás.*, Madrid, 1968, II 276-285

PERROTTA 1952
G. Perrotta, « Le *Troiane* di Euripide », *Dioniso* 15, 1952, 238-240

PERTUSI 1952
A. Pertusi, « Il significato della trilogie troiana di Euripide », *Dioniso* 15, 1952, 263-266

PERTUSI 1953
A. Pertusi, « Euripide e Saffo », *PdelP* 8, 1953, 376-380

PERUSINO 1995
Fr. Perusino, « Il pianto di Ecuba nelle *Troiane* di Euripide » in *Mousike : metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Rom, 1995, 253-264

POHLENZ 1961
M. Pohlenz, *La tragedia greca*, 2 vols, traduction italienne de M. Bellincioni, Brescia, 1961 [titre original : *Die Griechische Tragödie*, Göttingen, 1954]

POOLE 1976
A. Poole, « Total Disaster : Euripides' *Trojan Women* », *Arion* 3, 1976, 257-287

PRATO 1984
C. Prato, « Il coro di Euripide : funzione e struttura » *Dioniso* 55, 1984/1985, 123-145

PROBERT & DICKERY 2005
P. Probert, E. Dickery, « Giving directions in Euripides' *Hecuba* », *Omnibus* 49, 2005, 3-4

PUCCI 1977
P. Pucci, « Euripides: The Monument and the Sacrifice » in AAVV, *Classical Literature and Contemporary Literary Theory* (*Arethusa* 10 (1)), 1977, 165-195

QUASIMODO 1962
S. Quasimodo, « *Ecuba* », *Dioniso* 36, 1962, 89-97

RAVIOLO 1980
C. Raviolo, « Euripide, *Troiane* 511-567. Il canto della gioia ingannevole », *AFGL* 1, 2-3, 1980, 1-6

RECKFORD 1985
K.J. Reckford « Concepts of demoralization in the *Hecuba* », in P. Burian (éd.), *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays*, Durham 1985

RECKFORD 1990
K. Reckford, « Pity and Terror in Euripides' *Hecuba* », *Arion* 1, 1990, 24-43

REHM 1996
R. Rehm, « Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides », *Arion* 4 (1), 1996, 45-60

REEVE 1973
M.D. Reeve, « Interpolation in Greek Tragedy », *GRBS* 14, 1973, 145-171

RITOOK 1993
Z. Ritoók, « Zur Trojanischen Trilogie des Euripides », *Gymnasium* 100 (2), 1993, 109-125

ROBERT 1921
C. Robert, « Zu Euripides' *Troerinnen* », *Hermes* 56, 1921, 302-313

ROBERTS 1987
Roberts, D.H. « Parting Words : Final Lines in Sophocles and Euripides », *CQ* 37, 1987, 51-64

RODARI 1988
O. Rodari, « La fonction du premier stasimon des *Troyennes* d'Euripide », *CGITA* 4, 1988, 131-141

RODRIGUEZ 2003
E. Rodriguez, « Los lechos de Casandra en « *Troyanas* » y « *Hecuba* » de Eurípides y en « *Alejandra* » de Licofrón » *EClás* tome 45 n°124, 2003, 25-46

RODRIGUEZ CIDRE 2002
E. Rodriguez Cidre, « La mujer vengadora como monstruo : la deshumanización de *Hécuba* en la obra homoníma de Eurípides », *Argos* 26, 2002, 123-133

RODIGUEZ CIDRE 2004
E. Rodriguez Cidre, « Animalizar a la víctima : Políxena en la « *Hecuba* » de Eurípides », *Veleia* 21, 2004, 99-107

ROISMAN 1997
J. Roisman, « Contemporary Allusions in Euripides' *Trojan Women* », *SIFC* 15 (1), 1997, 38-47

ROISMAN 2006
H.M. Roisman, « Helen in the *Iliad* ; *Causa Belli* and Victim of War : from Silent Weaver to Public Speaker », *AJPh* 127, 2006, 1-36

ROMERO MARISCAL 2004
L. Romero Mariscal, « El prólogo de las « *Troyanas* » de Eurípides », *FlorIlib* 15, 2004, 315-527

ROMILLY 1961
J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961

ROMILLY 1986
J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986

ROMILLY 1988
J. de Romilly, « La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque », *LEC* 56, 1988, 129-143

ROSIVACH 1975
V.J. Rosivach, « The First Stasimon of the *Hecuba* 444ff. », *AJPh* 96, 1975, 349-362

ROSSI 1995
L.E. Rossi, «Tavola rotonda. (…) Riflessioni conclusive di Luigi Enrico Rossi », in *Atti del Convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche », Cagliari, 24-26 novembre 1994*, *Lexis* 13, 1995, 275-281

ROUSSEAU 1995
P. Rousseau, *Διὸς δ' ἐτελείετο βούλη. Dessein de Zeus et destin des héros dans l'intrigue de l'*Iliade, Lille, 1995 [consultable sur microfiches]

ROUSSEAU 2001
P. Rousseau, « L'intrigue de Zeus » in B. Mezzadri (éd.), *Homère (Europe* 865*)*, 2001, 120-158

ROUSSEAU 2003
P. Rousseau, « La toile d'Hélène (*Iliade*, III 125-128) » in M. Broze, L. Couloubaritsis, A. Hypsilanti, P. Mavromoustakos, D. Viviers (édd.), *Le Mythe d'Hélène*, Bruxelles, 2003, 9-43

ROUSSEAU 2011
P. Rousseau, « Au palais de Pâris » in C. König et H. Wismann (édd.), *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris, 2011, 53-70

RUTHERFORD 2001
R. Rutherford, « The Cassandra Scene » in STUTTARD & SASHA 2001, p. 90-102 (= A. Beale (éd.), *Euripides Talks*, London, 2008, p. 126-33)

SAID 2002
S. Saïd , A. Nevill (trad.), « Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences ? » in T. Harrison (éd.), *Greeks and Barbarians*, New York, 2002, 62-100

SANSONE 1983
D. Sansone, « Euripides, *Troades* 634-635 », *AC* 52, 1983, 228-231

SANSONE 1984
D. Sansone, « Euripides, *Troades* 435 », *RhM* 127, 1984, 361

SCARCELLA 1959
A. Scarcella, « Letture Euripidee, *Le Troadi* », *Dioniso* 22, 1959, 61-63

SCHLESIER 1988
R. Schlesier, « Die Bakchen des Hades. Dionysiche Aspekte von Euripides' *Hekabe* », *Métis* 3, 1988, 111-135

SCHUBERT 2000
P. Schubert, « L'*Hécube* d'Euripide et la définition de l'étranger », *QUCC* 64, 2000, 87-100

SCODEL 1980
R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides (Hypomnemata 60)*, Göttingen, 1980

SCODEL 1998
R. Scodel, « The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides' *Hecuba* and *Troades* », *HSPh* 98, 1998, 137-154

SEGAL 1989A
C. Segal, « Law and Universals in Euripides'*Hecuba* » in T. Viljamaa et al. (édd.), *Sprachhaspekte als Experiment. Beitrage zur Literaturkritik in Antike und Neuzeit (Annales Universitatis Turkuensis Ser. B 187)*, Turku, 1989, 63-82

SEGAL 1989B
C. Segal, « The Problem of Gods in Euripides'*Hecuba* », *MD* 22, 1989, 9-21

SEGAL 1990A
C. Segal, « Golden Armor and Servile Robes : Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides », *AJPh* 111, 1990, 304-317

SEGAL 1990B
C. Segal, « Violence and the Other: Greek, Female and Barbarian in Euripides' *Hecuba* », *TAPhA* 120, 1990, 109-131

SEGAL 1991
C. Segal, « Violence and dramatic structure in Euripides' *Hecuba* », *Themes in Drama* 13, 1991, 35-46

SIENKEWICZ 1980
T. Sienkiewicz, « Helen. Scapegoat or siren ? », *CB* 56 1980, 39-41

SINKIEWICZ 1975
T.J. Sinkiewicz, *Euripides' Trojan Women. An interpretative study based upon the role of the chorus and ironic development*, Diss. Baltimore 1975

SINKIEWICZ 1978
T.J. Sinkiewicz, « Euripides' *Trojan Women* : An Interpretation », *Helios* 6, 1978, 81-95

SKUTSCH 1957
O. Skutsch, « *Hecuba* 925-926 », *CPh* 52, 1957, 173

SPATHARAS 2002
D. Spatharas, « Gorgias' *Encomium of Helen* and Euripides' *Troades* », *Eranos* 100 (2), 2002, 166-174

SPRANGER 1927
J. Spranger, « The Problem of the *Hecuba* », *CQ* 21, 1927, 154-158

STAHL 1911
M. Stahl, « *Troades* 552-567 », *RhM* 66, 1911, 628

STANSBURY-O'DONNELL 1989
M.D. Stansbury-O'Donnell, « Polygnotos's *Iliupersis* : A New Reconstruction », *AJA* 93, 1989, 203-215

STANTON 1995
G.R. Stanton, « Aristocratic Obligation in Euripides' *Hekabe* », *Mnemosyne* 48 (1), 1995, 11-33

STEPHANOPOULOS 1980
T.K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athens, 1980

STEPHANOPOULOS 1985
T.K. Stephanopoulos, « Euripides und die Arkader (*Troades* 30-31) », *Hermes* 113, 1985, 115-119

STEPHANOPOULOS 1988
T.K. Stephanopoulos, « Kleinigkeiten zu den *Troerinnen* (69 ff., 294ff., 976ff., 1075f.) », *Hermes* 116, 1988, 488-490

STEVENS 1956
P.T. Stevens, « Euripides and the Athenians », *JHS* 76, 1956, 87-94

STINTON 1965
T.C.W Stinton., *Euripides and The Judgement of Paris*, London, 1965

STINTON 1986
T.C.W. Stinton, « The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy » in M. Cropp, E. Fantham, S.E. Scully (édd.), *Greek Tragedy and its Legacy*, Calgary, 1986, 67-102 (= p. 454-492 in Stinton 1990A)[264]

STINTON 1990A
T.C.W. Stinton (éd.), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford, 1990

STINTON 1990B
T.C.W. Stinton, « Notes on Greek Tragedy II », *JHS* 97, 1977, 127-154 (= STINTON 1990A, 271-309)

STUTTARD & SASHA 2001
D. Stuttard, T. Sasha (édd.), *Essays on Trojan Women,* Brighton, 2001

SUTER 2003
A. Suter, « Lament in Euripides' *Trojan Women* », *Mnemosyne* 56 (1), 2003, 1-28

SYNODINOU 1994
K. Synodinou, « Manipulation of Patriotic Conventions by Odysseus in the *Hecuba* », *Métis* 9/10, 1994/95, 189-196

TAPLIN 1977
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus : the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, 1977

TARKOW 1984
T.A. Tarkow, « Tragedy and Transformation : Parent and Child in Euripides'*Hecuba* », *Maia* 36, 1984, 123-136

TETSTALL 1954
R. Tetstall, « An Instance of "Surprise" in the *Hecuba* », *Mnemosyne* 7, 1954, 340-341

THALMANN 1993
W.G. Thalmann, « Euripides and Aeschylus: The Case of the *Hekabe* », *ClAnt* 12 (1), 1993, 126-159

THEILER 1971
W. Theiler, « Zu den *Troerinnen* des Euripides », *MH* 28, 1971, 180

TOVAR 1959
A. Tovar, « Some passages of Euripides'*Hecuba* », *GRBS* 2, 1959, 129-135

[264] Nous n'avons guère cité cet article dans le cours de ce travail, et étant donné son titre on pourrait justement s'en étonner. Il se trouve cependant que T.C.W. Stinton n'y envisage pas l'allusion comme phénomène d'intertextualité, mais comme allusion à la tradition mythique au sens large : il pose le problème de l'allusion à la mythologie dans la tragédie grecque, ce qui est tout à fait différent des allusions intertextuelles que nous analysons pour notre part. Par ailleurs, il ne s'intéresse dans cet article à aucune des deux pièces que nous avons pris pour objet de notre étude.

USSHER 1957
R. Ussher, « *Hecuba* 923-926 », *CPh* 52, 1957, 107-108

USSHER 1978
*Cyclops*. *Euripides*, introduction and commentary by R.G. Ussher, Roma, 1978

VALGIGLIO 1958
E. Valgiglio, « Euripidea », *RSC* 6, 1958, 145-154

VAN ERP TAALMAN KIP 1987
A.M. Van Erp Taalman Kip, « Euripides und Melos », *Mnemosyne* 40, 1987, 414-419

VAN ERP TAALMAN KIP 1996
A.M. Van Erp Taalman Kip, « Truth in tragedy : when are we entitled to doubt a character's words ? », *AJPh* 117, 1996, 517-536

VASSILEVA 1992
M. Vassileva, « Notes on the « Black Stones » from Tyana », *EA* 19, 1992, 1-3 [sur *Hec.* 1010]

VELA TEJADA 1989
J. Vela Tejada, « El discurso bélico en las *Troyanas* de Eurípides », *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos II*, 1989, 365-372

VELLACOTT 1954
P. Vellacott, *The Bacchae and Other Plays*, Harmondsworth, 1954

VELLACOTT 1975
P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides. Method and Meaning*, Cambridge, 1975

VOX 2001
O. Vox, « Igniominiosa, l'iscrizione, per l'Ellade » (Eur. *Troad*. 1188-91), *Rudiae* 13/14, 2001/2002, 375-383

WATERFIELD 1982
R.H. Waterfield, « Double standards in Euripides' *Troades* », *Maia* 34, 1982, 139-142

WEBSTER 1966
T.B.L. Webster, « Euripides' Trojan Trilogy » in M. Kelly (éd.), *For Service to Classical Studies*, Melbourne, 1966, 207-213

WEST 1980
M.L. West, « *Tragica* IV », *BICS* 27, 1980, 9-22

WESTLAKE 1953
H.D. Westlake, « Euripides, *Troades* 205-229 », *Mnemosyne* 6, 1953, 181-191

WHITE 2000
H. White, « Notes on the text of Euripides », *Myrtia* 15, 2000, 51-67

WILL 1960
Will, F. « The Concept of χαρακτήρ in Euripides », *Glotta* 39, 1960-61, 233-238

WILLINK 2004
Willink, C.W. « Euripides, *Hecuba* 905-22, *Ion* 763-803, *Bacchae* 402-33: text and metre » *Mnemosyne* 57 (1), 2004, 45-79

WILLINK 2005
C.W. Willink, « Euripides, *Hecuba* 444-6/455-7, *Helen* 1465-77, *Bacchae* 565-75 » *Mnemosyne* 58 (4), 2005, 499-509

WILSON 1967
J.R. Wilson, « An Interpolation in the Prologue of Euripides' *Troades* », *GRBS* 8, 1967, 205-223

WILSON 1968A
J.R. Wilson, « The Etymology in Euripides' *Troades* 13-14 », *AJPh* 89, 1968, 66-71

WILSON 1968B
J.R. Wilson, « Poseidon in the *Troades* : a Reply », *Agon* 2, 1968, 66-68

WORMAN 1997
N. Worman, « The body as argument : Helen in four Greek texts », *ClAnt* 16, 1997, 151-203

XANTHAKIS-KARAMANOS 1998
G. Xanthakis-Karamanos, « Homer and Euripides : the *Cyclops* and the *Troades* », *Platon* 50, 1998, 28-38

ZARANKA 1973
J. Zaranka, *Estudio sobre la trilogía troiana de Eurípides*, Louvain, 1973

ZARANKA 1977
J. Zaranka, « El judicio di Helena en las *Troyanas* de Eurípides », *Idea y valores* 48/49, 1977, 3-20

ZECCHIN 1988
G.Cr. Zecchin, « La factura trágica de Hécuba en dos obras de Eurípides », *Actas del X° simposio nacional de estudios clásicos*, Salta, 1988

ZEITLIN 1991
F.I. Zeitlin, « Euripides' *Hekabe* and the Somatics of Dionysiac Drama », *Ramus* 20, 1991, 53-94

Pour une bibliographie exhaustive sur la littérature scientifique au sujet d'Euripide à partir de 1939 jusqu'à l'an 2000 nous renvoyons aux différentes bibliographies sur cet auteur publiées dans la revue *Lustrum* : par H. Mette (*Lustrum* 13, 1968 ; 17, 1973/1974 ; 19, 1976 ; 23/24 1981/1982 ; 27, 1985) ; et plus particulièrement sur *Hécube* dans les années 1970-2000 à la bibliographie de G. Heldmann, et sur *Les Troyennes* dans les années 1970-2000 à la bibliographie de R. KNOBL (*Lustrum* 47, 2005).

## DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE

BAILLY 2000
A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine avec de nouvelles notices de mythologie et religion par L. Séchan, Paris, 2000 [édition originale 1895]

CHANTRAINE 1942-1958
P. Chantraine, *Grammaire homérique*, 2 vols : vol. 1 *Phonétique et morphologie*, Paris, 1942, 1958[3], vol. 2 *Syntaxe*, Paris, 1953

CHANTRAINE 1999
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. *Histoire des mots*, avec un supplément sous la direction de A. Blanc, C. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, Paris, 1999 [édition originale 1968-1980]

DAIN 1992
A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, 1992 [édition originale : 1965]

DALE 1968
A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948, 1968[2]

GENTILI & LOMIENTO 2003
B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica : storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, 2003

KÜHNER & GERT 1898
R. Kühner, B. Gert, *Ausführliche Grammatik der grieschischen Sprache. Satzlehre*, 2 vol., Hanovre, 1898-1904

LIDDELL & SCOTT (L&S) 1940
H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, 9e edition revue par H.S. Jones et R. McKenzie, Oxford, 1940

LIMC
*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich/Munchen, 1981-1999

WEST 1982
M.L. West, *Greek Metre*, Oxford, 1982