HAL
open science

Dramaturgie et actualité. Nouvelles lectures des Troyennes d'Euripide

Pascale Brillet-Dubois

To cite this version:

Pascale Brillet-Dubois. Dramaturgie et actualité. Nouvelles lectures des Troyennes d'Euripide. Etudes classiques. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2017. tel-01839094

HAL Id: tel-01839094

https://shs.hal.science/tel-01839094

Submitted on 13 Jul 2018

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.

Pascale Brillet-Dubois

DRAMATURGIE ET ACTUALITÉ

NOUVELLES LECTURES DES *TROYENNES* D'EURIPIDE

Habilitation à Diriger les Recherches

Université Paris-Sorbonne

Ecole doctorale Mondes anciens et médiévaux

Etudes grecques

Soutenue le 9 décembre 2017

Jury présidé par P. Demont, composé de

M. Fartzoff, C. Mauduit, E. Medda, S. Saïd

A Christophe, qui pourrait co-signer ce mémoire tant sa présence fidèle, son affection et son aide ont contribué à son achèvement.

REMERCIEMENTS

Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς
« La Grâce, qui façonne pour les mortels tout ce qui, doucement, les charme »

L'HDR est une entreprise collective de longue haleine. Je tiens donc à remercier tous ceux qui ont participé à la mienne à des titres et des degrés divers :

Richard Bouchon, Nadine Le Meur-Weissman, Isabelle Pernin, Eleonora Santin, dont l'amitié et l'intelligence me donnent toujours envie d'aller travailler ; Jacques Cazeaux, mon Socrate ; Christine Mauduit, lectrice hors pair, infaillible Archère, exceptionnelle partenaire ; Pascale Jouanna et Pascale Rey, mes complices de l'autre côté de la rue ; tous mes collègues enseignants, chercheurs, doctorants, ingénieurs et gestionnaires de l'équipe HiSoMA pour les informations, les discussions, le soutien professionnel et amical qu'ils m'ont apporté – chacun, je l'espère, se reconnaîtra ; mes maîtres Annie Bonnafé, Bernadette Leclercq-Neveu, Suzanne Saïd, Pierre Vidal-Naquet, Michel Casevitz, Georges Rougemont, Olivier Munnich, pour ne citer qu'eux – le nom de tous les autres se trouve dans la bibliographie ; mes cadettes Anne-Sophie Noël et Catherine Psilakis ; les joyeuses mères de famille du groupe Pollux ; mes φίλοι ξεῖνοι d'Amérique Seth Schein et Patrick Lee Miller ; mes autres collègues et amis au-delà de l'Atlantique, de la Manche ou des Alpes, qui ont discuté mon travail ou m'ont fait partagé le leur au gré des colloques et des séjours lyonnais : Loukia Athanassaki, Luigi Battezzato, Ewan Bowie, Willy Cingano, Andrew Ford, Richard Martin, Enrico Medda, Douglas Olson ; le Center for Hellenic Studies de l'Université de Harvard, son directeur Greg Nagy, les fellows et le staff de l'année 2008-2009 ; Naomi Setchell à l'APGRD d'Oxford ; les membres du CNU, qui m'ont accordé un congé de recherches ; mes étudiants présents et passés, notamment Aurélie Wach dont la thèse m'a éclairée sur bien des points ; TOUS mes innombrables amis de Paris, de Lyon, de Villaz et d'ailleurs, pour leur compagnonnage et leurs encouragements, particulièrement Tony Soprano pour un été extraordinaire ; Claire Zalc, ma co-équipière dans la mêlée de l'existence et de cet été particulier ; Letta Duyé-Christopoulos, qui m'a fait le don d'Homère ; toute ma chaleureuse famille ; mes parents Lydia Tchang et Alain Brillet, Raymond Vetter et ma sœur Ariane Brillet ; Christophe, Jean et Nathan, φίλτατοι πάντων, qui ont accepté de me partager avec ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **5**

TABLE DES MATIÈRES **7**

INTRODUCTION **13**

I. LE PROLOGUE (V. 1-152) **33**

I. 1 LE PROLOGUE DIVIN (V. 1-97) 33

Entrée de Poséidon, puis d'Athéna *33*

Enonciation et référence au présent *37*

I. 2 LE PROLOGUE D'HÉCUBE (V. 98-152) 45

Le corps d'Hécube *45*

Le récitatif (v. 98-121) *48*

La monodie (v. 122-152) *51*

Référence à l'actualité *54*

II. LA PARODOS (V. 153-229) **57**

II. 1 L' ENTRÉE DES DEMI-CHŒURS ET LE DIALOGUE AVEC HÉCUBE (V. 153-196) 57

II. 2 LE CHANT À L'UNISSON (V. 197-229) 59

Dynamique énonciative du chant *59*

Eloge et blâme *61*

Référence à l'actualité *66*

III. LE PREMIER EPISODE (V. 230-510) **69**

III. 1 ENTRÉE DE TALTHYBIOS (V. 230-234) 69

III. 2 DIALOGUE TALTHYBIOS-HÉCUBE (V. 235-297) 70

III. 3 ENTRÉE DE CASSANDRE (V. 298-307) 76

III. 4 PARADOXES DE CASSANDRE (V. 308-461) 79

Le chant d'hyménée (v. 308-352) *79*

L'oraison funèbre (v. 353-407) *89*

L'agôn Cassandre-Talthybios (v. 408-443) *94*

Le départ (v. 444-461) *95*

III. 5 MONOLOGUE D'HÉCUBE (V. 462-510) 98

Le corps d'Hécube *98*

Le monologue *100*
III. 6 INTERPRÉTER LE SPECTACLE 106
Fluctuations du sens *106*
Référence à l'actualité *108*
IV. LE PREMIER CHANT NOUVEAU : UNE ÉPOPÉE (V. 511-567) 113
IV. 1 UNE ÉPOPÉE D'UN GENRE NOUVEAU 114
IV. 2 DANSE ET MUSIQUE 122
IV. 3 RÉFÉRENCE À L'ACTUALITÉ 123
V. LE DEUXIÈME EPISODE (V. 568-798) 127
V. 1 ENTRÉE D'ANDROMAQUE ET D'ASTYANAX (V. 568-576) 127
Une entrée spectaculaire *127*
Le hors-scène *128*
Le char *130*
Une allusion visuelle au tribut des alliés ? *131*
V. 2 ANDROMAQUE ET HÉCUBE (V. 577-705) 137
Le duo : péan contre thrène (v. 577-609) *138*
L'agôn (v. 610-705) *147*
V. 3 MESSAGE DE TALTHYBIOS 162
Entrée du héraut (v. 706-708) *162*
Délivrance du décret (v. 709-739) *163*
Réplique d'Andromaque (v. 740-781) *171*
Sortie de l'enfant (v. 782-798) *184*
V. 4 LA RÉFÉRENCE À L'ACTUALITÉ 188
VI. LE DEUXIÈME CHANT NOUVEAU : UNE EPINICIE (V. 799-858) 199
VI. 1 LE PREMIER SYSTÈME STROPHIQUE (V. 799-919) 204
Construction *204*
Eloge et blâme *210*
Référence à Athènes *212*
VI. 2 LE SECOND SYSTÈME STROPHIQUE (V. 820-858) 216
Construction *216*
Mise en abyme et référence au présent *222*
VI. 3 L'ODE ENTIÈRE 226
Les héros *226*
Les dieux *228*
Conclusion *241*

VII. LE TROISIÈME EPISODE (V. 860-1059) **247**
VII. 1 ENTRÉE DE MÉNÉLAS (V. 860-894) 248
L'entrée de Ménélas (v. 860-883) *248*
L'hymne d'Hécube (v. 884-894) *252*
VII. 2 L'*AGÔN* D'HÉCUBE ET D'HÉLÈNE (V. 890-1059) 264
Préliminaires (v. 890-913) *267*
Le débat d'Hécube et d'Hélène (v. 914-1059) *273*
Les verdicts de Ménélas (v. 1036-1059) *286*
VII. 3 INTERPRÉTER LE SPECTACLE 295
La victoire des Heures sur les Grâces *295*
Une comédie tragique *298*
La crise de la décision politique *305*
VIII. LE TROISIÈME CHANT NOUVEAU : UNE PRIÈRE (V. 1060-1117) **311**
VIII. 1 LE PREMIER SYSTÈME STROPHIQUE (V. 1060-1080) 312
VIII. 2 LE SECOND SYSTÈME STROPHIQUE (V. 1083-1117) 315
RÉFÉRENCE À L'ACTUALITÉ 322
Allusions aux cultes de l'Acropole *322*
Référence aux sacs d'Athènes *328*
IX. L'EXODOS **333**
IX.1 LES FUNÉRAILLES D'ASTYANAX (V. 1123-1255) 337
L'entrée de Talthybios et d'Astyanax et le message du héraut (v. 1123-1155) *337*
Le discours funèbre d'Hécube (v. 1156-1206) *350*
La toilette funéraire (v. 1207-1255) *370*
Référence à l'actualité *396*
IX.2 L'INCENDIE FINAL (V. 1256-1332) 435
Entrée de Talthybios et de ses hommes (v. 1256-1259) *436*
Les ordres du héraut (v. 1260-1271) *440*
L'ultime résistance d'Hécube (v. 1272-1284) *448*
Le kommos final (v. 1285-1332) *458*
CONCLUSION **499**
BIBLIOGRAPHIE **503**

Oh, we come on the ship they call the Mayflower
We come on the ship that sailed the moon
We come in the age's most uncertain hour
And sing an American tune

Paul Simon, *American tune*, 1973.

INTRODUCTION

Lorsqu'en 1973, Paul Simon compose son « Air américain », il ne reconnaît plus son pays. Les Etats-Unis, champions de la liberté et de la démocratie, naguère si conquérants, sont ébranlés de toutes parts. La lutte contre le communisme a abouti aux atrocités de la guerre du Vietnam, à la généralisation de la méfiance au sein même du pays et à la stigmatisation des ennemis intérieurs, qu'ils soient sympathisants de gauche ou jeunes déserteurs. Elle a révélé la corruption des puissants et la docilité du peuple, déclenchant une crise morale sans précédent qu'avivent les tensions raciales. Mû par l'angoisse que provoque en lui ce spectacle, le *folk-singer* récrit le rêve américain. La statue de la Liberté y prend le large et s'éloigne d'une patrie devenue méconnaissable, inversant la course du Mayflower, le bateau mythique des pères fondateurs, sapant la gloire conquise par le vaisseau qui s'est posé sur la Lune. Paul Simon compose son *American Tune* comme un antidote au dévoiement de l'hymne national. Puisque la musique est son arme, il oppose au trouble et à la lassitude sa mélodie douce-amère, partagé entre l'épuisement et l'espoir que le travail du lendemain ravivera le rêve. La première personne à laquelle il écrit peut constamment être interprétée comme la sienne, aussi bien que comme la voix d'une Amérique qu'il personnifie. Le titre de la chanson invite aux deux interprétations.

Deux ans auparavant, M. Cacoyannis, après avoir monté à Paris en 1965 l'adaptation sartrienne des *Troyennes* d'Euripide, en tournait une version filmée, en donnant le premier rôle à une actrice hollywoodienne, Katherine Hepburn. Il entendait, à travers les figures d'Hécube et des autres femmes de Troie, dénoncer après Sartre les guerres de colonisation et les oppressions anti-communistes. Marxiste grec obligé de fuir sa terre, il opposait à la dictature des colonels la leçon critique de la tragédie et de la démocratie antiques, et les renvoyait aux mythes de leur grandeur passée pour mieux révéler leur trahison. Afin que la référence au présent ne puisse être manquée, du moins par des Grecs, il faisait chanter aux Troyennes un chant de partisans.

Euripide ne fait pas autre chose en 415 avant Jésus-Christ lorsqu'il présente aux Dionysies urbaines la trilogie que clôt *Les Troyennes*. En effet, il puise dans un mythe fondateur de ses contemporains, celui de l'expédition grecque contre Troie, la matière d'un spectacle destiné à parler du présent, à exprimer sa peur et son fragile espoir face à la crise que traverse sa patrie. Athènes, cette année-là, se prépare à une expédition d'ampleur

contre Syracuse. Depuis plus de quinze ans, la cité et la ligue de Délos, qu'elle domine depuis les guerres médiques, sont déchirées par les conflits de la guerre du Péloponnèse. Les dangers des dernières années sont extérieurs – la lutte contre Sparte et ses alliés, notamment autour de la cité d'Argos –, mais aussi internes à l'empire, où le pouvoir excessivement brutal des Athéniens fait monter la tentation de la défection, et à la démocratie, déchirée entre les démagogues et les oligarques, entre l'aspiration à l'exemplarité et la soif de pouvoir. Durant l'automne 416, la tension s'est cristallisée à Mélos, une cité neutre qu'Athènes, sous l'influence d'Alcibiade, a forcée au combat et durement vaincue, passant tous ses soldats au fil de l'épée, asservissant ses femmes et ses enfants. Thucydide fait de l'épisode le révélateur de la décadence morale de la cité impérialiste [1]. Dans ce contexte, Euripide donne la voix d'abord aux hommes de Troie dans l'*Alexandros*, puis à leurs ennemis dans le *Palamède*, enfin, dans les *Troyennes*, aux femmes d'Ilion, seules survivantes d'une guerre totale. Il offre ainsi à Dionysos, à ses concitoyens, à leurs alliés et leurs hôtes, réunis pour l'occasion, un spectacle dans lequel vainqueurs et vaincus, Grecs et barbares, ennemis et alliés, hommes et femmes, coupables et innocents se confondent en une même humanité souffrante.

Les *Troyennes*, la seule des trois pièces qui nous soit parvenue entière, est généralement considérée, de ce fait, comme une réflexion amère sur les ravages de la guerre, utilisant la distance du mythe troyen pour généraliser la leçon de la guerre du Péloponnèse et offrir aux spectateurs de tous les temps l'occasion de penser, en la pleurant comme les Troyennes, la folie qui pousse les hommes à l'oppression et à la conquête désastreuse. Selon les dispositions des commentateurs et les modes de l'époque, elle est présentée comme un long *oratorio* statique bien peu théâtral [2] ou comme le lieu par excellence où se fait entendre la « voix endeuillée » des femmes de la cité [3], comme une « exaspération du *pathos* » typique de la « poésie d'évasion » que développe Euripide [4] ou comme le spectacle nihiliste d'un « désatre total » [5]. N. Croally, pour sa part, qui a donné de la pièce l'interprétation la plus synthétique à ce jour, montre que cette contradiction même, révélatrice de l'ouverture herméneutique que *Les Troyennes* laissent au spectateur,

[1] *HGP* V, 84-116. Voir aussi Plutarque, *Alc*. XVI, 6 pour la responsabilité d'Alcibiade dans les événements.

[2] J.-P. Sartre, dans l'entretien qu'il donne à B. Pingaud à propos de sa traduction de 1965.

[3] Loraux 1999 ; voir aussi Dué 2006.

[4] di Benedetto 1992, p. 247.

[5] Poole 1976.

constitue son principe dramatique et le cœur de sa portée didactique [6]. En mettant l'idéologie athénienne à l'épreuve, Euripide dévoile les conflits inhérents à la définition et l'affirmation de soi par opposition à d'autres. A l'issue du spectacle de ces luttes physiques, morales et intellectuelles, c'est donc, conclut-il, « comme si la guerre avait donné une conférence ».

Partant de ce constat de l'importance de la guerre à la fois comme objet, principe poétique et contexte historique des *Troyennes*, je me suis fixé pour tâche de compléter l'analyse qui a été faite de la relation entre l'actualité de la pièce et son universalité. En effet, même dans l'excellent ouvrage de N. Croally, on perçoit, à la suite d'Aristote, une tendance à survaloriser le texte et les idées qu'il développe par rapport au spectacle et aux effets non-dramatiques produits pendant la représentation. Malgré une analyse éclairante d'un ensemble d'anachronismes – il entend par là à la fois des jeux sur la temporalité de la fiction et des mécanismes d'allusion à des réalités contemporaines du public – qui le conduisent à souligner l'auto-référentialité d'Euripide, le savant recule au moment où il pourrait être amené à remettre en cause l'illusion théâtrale, la distinction entre la réalité fictionnelle et celle des spectateurs [7]. La thèse que j'entends pour ma part soutenir, c'est que la Troie fictive construite par le poète tragique n'est pas seulement, par rapport à Athènes, « a very distinctive other-place », mais bien un *alter ego* [8].

L'orientation du présent travail s'est décidée alors que, préparant un essai sur la construction et la déconstruction du sens dans les *Troyennes*, je me livrais à une lecture attentive du texte et des commentaires philologiques [9]. Ma perspective était au départ très littéraire, bien que nourrie des approches anthropologiques développées en Angleterre et aux Etats-Unis à la suite des travaux de J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet [10]. Je souhaitais compléter l'ouvrage de N. Croally en portant une attention plus grande à des aspects poétiques que sa synthèse tend, par sa forme, à dissoudre ; je pensais pouvoir approfondir ou renouveler l'étude de problèmes classiques : la composition de la pièce, son unité dramatique, la façon dont les allusions intra- et intertextuelles contribuent à appuyer ou au

[6] Croally 1994.

[7] Croally 1994, p. 163-248.

[8] Croally 1994, p. 248. Voir aussi les travaux de F. Zeitlin sur l'altérité des lieux mythiques dans la tragédie (Zeitlin 1990, 1990a, 2009).

[9] Principalement Lee 1976 ; Barlow 1986 ; Biehl 1989. Je n'ai pas pu me procurer le commentaire italien de G. Schiassi.

[10] Vernant, Vidal-Naquet 1986 ; Zeitlin, Winkler 1990 ; Easterling 1997.

contraire saper les discours, la signification de l'insertion dans la tragédie de genres non tragiques y compris la rhétorique, etc [11].

Mon projet a pris un tournant lorsque, en expliquant l'épisode central, où le pathétique culmine dans l'arrachement d'Astyanax à sa mère, je me suis rendu compte que le décret prononcé par Talthybios aux vers 713-725 contre l'enfant imitait, en l'inversant, une proclamation officielle du héraut athénien : celle qu'il prononçait au moment où l'on honorait, pendant les Grandes Dionysies et dans le théâtre même, les orphelins des citoyens morts au combat. Je connaissais le contenu de cette proclamation pour avoir lu, peu auparavant, les témoignages concernant le déroulement du festival rassemblés par A. Pickard-Cambridge et traduits par E. Csapo et W. Slater [12]. A peine voilés par quelques transpositions, quelques effets de synonymie ou de disjonction, les mots sont si précis qu'il aurait été absurde de douter de l'allusion [13]. Or celle-ci est de même nature que les citations d'Homère, d'Eschyle, ou d'autres auteurs anciens que les philologues, parfois avec l'aide des scholiastes, repèrent dans le prologue, la scène de Cassandre ou ailleurs. Dès lors, il fallait admettre que l'Euripide des *Troyennes* ne nourrissait pas seulement son imaginaire poétique des traditions épiques, lyriques ou tragiques dont il était l'héritier, mais aussi des discours civiques. Préparée par les études de J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, entre autres, à voir la tragédie explorer et mettre en question par ses ambiguïtés le vocabulaire de la cité, je découvrais qu'au-delà des mots isolés, le poète incorporait même à son propre texte un énoncé officiel construit pour le mettre en dialogue et en faire la matière de son drame [14].

De plus, cela m'obligeait à reconnaître qu'Euripide faisait référence au contexte des Dionysies d'une façon aussi claire pour son public que les mises en abyme des poètes hymniques [15], et qu'il s'adressait plus particulièrement à certains spectateurs, puisque l'hommage aux orphelins s'accompagnait de l'octroi de la proédrie, le droit de s'asseoir au premier rang au théâtre. Astyanax était donc condamné au nom de la noblesse de son père sous les yeux de ceux qui, pour les mêmes raisons, venaient d'être célébrés dans la réalité.

---

[11] Sur ces points, voir particulièrement : Murray 1946 ; Scodel 1980 ; Aélion 1983 ; Segal 1993 ; Torrance 2011, 2013 ; Romilly 1986 ; di Benedetto 1992 ; Swift 2010. Voir la bibliographie pour plus de détails et de références.

[12] Pickard-Cambridge 1968^2 ; Csapo, Slater 1995, p. 108-121.

[13] Brillet-Dubois 2010.

[14] Vernant, Vidal-Naquet 1986. Je cite là un ouvrage et des auteurs fondateurs pour les études récentes sur la tragédie, mais on ne saurait négliger l'apport, pour leur propre travail, d'études anthropologiques comme celle de L. Gernet sur les mots du droit (Gernet 1968) ou philologiques comme celle d'E. Fraenkel sur le terme δίκη dans son commentaire de l'*Agamemnon* (Fraenkel 1950).

[15] Je pense en particulier à Philodamos, dont j'étudiais parallèlement le Péan delphique (Brillet-Dubois 2015a).

Dès lors, il fallait s'interroger sur la spécularité ainsi créée, en chercher d'autres traces linguistiques – dans l'énonciation et l'emploi des déictiques, notamment, car ces derniers peuvent désigner à la fois l'ici et maintenant des personnages et l'ici et maintenant du public assistant à la représentation ; il fallait l'interpréter – était-ce une manière de stigmatiser l'ennemi barbare ou au contraire d'assimiler cet enfant aux Athéniens pour faciliter une identification ? ; il fallait enfin évaluer l'étendue du phénomène dans la pièce – était-il réservé à cette scène ou était-ce un principe de la poétique de l'ensemble ? Avant même d'effectuer ces vérifications, force était d'admettre, en tout cas, qu'un tel jeu avec les limites de l'illusion théâtrale était possible dans la tragédie.

Or c'était aller contre l'affirmation communément répandue – et défendue par O. Taplin avec beaucoup d'autorité [16] – que la tragédie, contrairement à la comédie, se caractérise par la préservation de cette illusion. Bien que problématisée par les approches anthropologiques du genre tragique, l'idée que celui-ci se définit par une mise à distance du réel à travers le mythe demeure la conception dominante. Dans la synthèse brillante que fait C. Sourvinou-Inwood sur ce point, on est frappé par les précautions oratoires qu'il lui faut prendre pour introduire la possibilité d'une perméabilité entre la fiction et le réel, alors même que les exemples qu'elle choisit pour l'illustrer sont difficilement contestables [17].

N'ayant pas pris le problème par le bout de la définition du genre tragique, sur laquelle je n'ai jamais eu d'idée préconçue, mais par l'analyse d'un phénomène d'intertextualité peu discutable, je me suis trouvée libre de constater qu'Euripide, du moins dans *Les Troyennes* et la scène d'Astyanax, faisait référence à une actualité brûlante – la cérémonie qui précédait le concours tragique – et que cela devait conférer, au moins pour certains de ses spectateurs, un surcroît de sens au spectacle en les obligeant à comparer le monde fictionnel au leur, et non simplement à s'y oublier.

J'ai donc décidé de me concentrer sur la pièce en tant qu'objet d'une représentation, que nous avons la chance de pouvoir dater précisément grâce au témoignage d'Elien [18]. Cela m'a placée au croisement de deux approches, l'une historique, l'autre dramaturgique. Il n'est pas nouveau, on l'a vu, de considérer *Les Troyennes* comme le fruit de son temps, et particulièrement de la guerre du Péloponnèse. Au milieu du XXe siècle s'est développé un courant historiciste représenté notamment, en langue française, par E. Delebecque et

[16] Taplin 1986.
[17] Sourvinou-Inwood 2002, p. 15-53 ; pour la perméabilité, p. 52.
[18] *Hist. Var.* II, 8.

R. Goossens [19]. Leurs travaux consistent en une recherche systématique, dans toutes les pièces d'Euripide, des allusions aux événements et aux figures principales de la politique athénienne (Périclès et Alcibiade en tête). Ils ont été très largement discrédités, à la fois par certains défauts incontestables de leurs analyses et par les attaques de brillants défenseurs de l'universalité de la tragédie comme G. Zuntz [20], puis supplantés par les approches anthropologiques plus indirectes, donc considérées comme plus subtiles, du rapport entre tragédie et politique [21]. Les défauts sont connus : la circularité de certains raisonnements sur la date des pièces – un événement donné permettant de dater une tragédie dans laquelle on était ensuite heureux de retrouver l'événement – ; le peu d'attention portée aux explications dramatiques ou poétiques d'un phénomène, au profit de l'explication historique – il est évident qu'Athènes intéresse plus R. Goossens qu'Euripide ; la divergence dans l'identification des individus, qui apparaît aux sceptiques comme la preuve que le principe d'interprétation est défaillant.

E. Delebecque fait cependant sur les mécanismes de l'allusion un exposé méthodologique passionnant, dans lequel il insiste sur tout ce qui, dans le texte, arrête l'interprète et l'oblige à s'interroger sur la présence d'un double-sens, d'une référence cachée, en un mot, d'une allégorie : illogismes, ambiguïtés, changements de ton, anachronismes, détails inutiles à l'action, entorses à la légende, lieux à la fois mythiques et réels, caractérisation des personnages, réseaux symboliques, ellipses [22]. On le voit, il y a là à peu près tout ce qui fait la matière de la poésie et de tout langage symbolique. Les éditeurs, malheureusement, même lorsqu'ils ne font pas profession de rejeter les thèses historicistes, contribuent à les affaiblir en ayant tendance à banaliser le texte, en gommant les aspérités qu'E. Delebecque a raison de considérer comme des indices de l'existence d'un réseau de signification souterrain. L'erreur du savant belge ne tient donc pas à son manque de sensiblité littéraire, mais à son parti-pris de ne considérer que l'allusion historique, de ne voir dans ces effets d'étrangeté que la référence à des événements contemporains, quand ils pourraient signaler bien d'autres choses. On a beau jeu alors d'opposer à cette interprétation exclusive une autre explication, dramatique ou, plus généralement, poétique. Cela ne réfute cependant que le caractère exclusif de l'hypothèse historiciste, et non sa validité dès lors qu'on la considère seulement comme une interprétation possible au même titre que

[19] Delebecque 1951 (*Troyennes* : p. 245-262) ; Goossens 1962 (prise de Mélos et *Troyennes* : p. 507-538).

[20] Zuntz 1972. Voir aussi Borowska 1989.

[21] Vidal-Naquet 2001.

[22] Delebecque 1951, p. 27-49.

d'autres. Ses opposants, trop souvent, tombent eux-mêmes dans le piège qu'ils dénoncent en donnant à leur tour l'exclusivité à l'explication dramatique, quand ils ne se satisfont pas, comme on le voit chez G. Zuntz [23], d'arguments d'autorité que l'on peut résumer en une phrase : « La tragédie, ce n'est pas ça ».

Les Troyennes occupent dans la discussion une place à part, parce qu'elles sont datées et que personne ne parvient à douter sincèrement qu'un spectateur de 415 ne pense aux Méliens en voyant la pièce. L'objection majeure à une allusion volontaire de la part d'Euripide tient au calendrier de composition de la trilogie : est-il envisageable qu'Euripide ait tissé dans sa pièce, jouée au début du mois de mars 415, des allusions à des événements datant de l'automne précédent [24] ? On ne peut évidemment pas prouver quoi que ce soit, et le débat se résume à des arguments de vraisemblance. Pour ma part, il me paraît plus probable qu'un poète qui composait depuis plusieurs décennies quatre pièces par an ou presque ait modifié son projet initial, quel qu'il ait été, face à des événements aussi graves pour sa cité. Par ailleurs, nous savons que les poètes tragiques et comiques ont pu reprendre leurs pièces après la première représentation [25]. Qui peut dire si le texte que nous possédons est exactement celui qui a été joué aux Dionysies de 415 et s'il n'a pas été retouché *a posteriori* à la lecture des événements ? Cela suffirait à expliquer l'impression que l'on a par moments qu'Euripide prédit la catastrophe sicilienne. Mais même sans cela, parce qu'il faisait incontestablement partie des intellectuels de l'époque, il faut lui faire crédit d'une familiarité avec les recherches des poètes, des sophistes et des historiens sur les lois générales qui gouvernent la vie humaine, donc sur la possibilité de tirer des leçons du passé pour prévoir l'avenir dans une certaine mesure. Si j'écrivais aujourd'hui, pour analyser les tensions de notre société et de notre démocratie, une fiction sur la montée du nazisme dans les années 30, et que demain l'extrême-droite prenne le pouvoir en France, je pourrais aussi passer pour un devin.

Quoi qu'il en soit, des approches plus équilibrées de la place de l'histoire dans le théâtre se dessinent aujourd'hui, qui acceptent la possibilité de la référence historique et s'intéressent à la manière spécifique dont l'allusion à l'actualité fonctionne au sein de la tragédie, par opposition, notamment, au genre historique [26]. Je considère pour ma part *Les Troyennes* comme une partie de la réalité de l'Athènes de 415, liée à la fois aux personnes,

[23] Zuntz 1972, p. 58-59.
[24] van Erp Taalman Kip 1987.
[25] Csapo, Slater 1994, p. 5-11.
[26] Croally 1994, p. 231-234 ; Pelling 1997 ; Beltrametti 2011.

aux événements et à tous les types d'artefacts de la culture (arts, rituels ou institutions) qui lui sont contemporains, et donc susceptible d'être interprétée en relation avec eux. J'essaierai de montrer, en particulier, comment l'allusion aux festivités des Dionysies, des Panathénées et des Mystères d'Eleusis, aux constructions récentes de l'Acropole, à des idées et des auteurs bien présents dans l'esprit du public établit avec lui une connivence qui permet à Euripide de mettre en question la politique impérialiste d'Athènes en cette fin de Ve siècle d'une façon beaucoup plus précise qu'on n'a pu le dire jusqu'à présent. Je laisse de côté la question de l'allusion aux personnes, qui n'était pas mon objet premier et s'est imposée à moi trop tard ; j'y consacrerai une étude ultérieure. Je considèrerai donc que le poète, comme tous les citoyens, mais avec un degré supérieur de conscience qu'il partage avec d'autres artistes, emploie le mythe pour, à la fois, dire le passé dans lequel s'inscrit son époque et penser le présent comme une actualisation, une réitération et une réappropriation de ce passé. Chemin faisant, je serai souvent amenée à m'éloigner des éditions récentes du texte pour revenir à la lettre des manuscrits, très cohérents dans leur ensemble, et fourmillant d'étrangetés audacieuses et significatives qui nous éclairent aussi bien sur le message de sa tragédie que sur les ressources poétiques extrêmement originales mises en œuvre par Euripide en des temps d'une extrême gravité.

Pour comprendre dans sa complexité la manière dont opère l'allusion à l'actualité pour les spectateurs d'Euripide, il faut considérer ce qui se passe dans le temps et l'espace de la représentation, aborder la pièce comme une *performance*, selon le terme consacré. De ce point de vue, il est difficile de ne pas commencer par rendre hommage aux travaux d'O. Taplin, qui a complètement renouvelé les études du théâtre antique [27]. Tout en s'intéressant en philologue aux conventions du genre tragique, il a imposé la nécessité de penser, à travers les textes qui nous sont parvenus et dans les limites inévitables que cela impose [28], les aspects visuels et auraux du théâtre grec. C'est en ce sens que j'emploie le mot dramaturgie [29] : non pas comme l'analyse exclusive de l'action dramatique, mais comme l'étude de la « tragédie en action » telle qu'elle s'incarne dans l'*orchestra* du théâtre athénien au pied de l'Acropole, sous le masque et en musique, dans le contexte rituel des fêtes en l'honneur de Dionysos.

[27] Taplin 1977, 1978.

[28] Voir le débat entre Goldhill 1986 et Taplin 1995.

[29] Pour une analyse générale de la notion, j'ai tiré le plus grand profit de l'article de C. Biet et H. Kuntz dans l'*Encyclopédie Universalis* et de Danan 2010.

La revalorisation de la *performance*, qui s'inscrit dans un contexte plus général de prise en compte du contexte de production des œuvres poétiques grecques [30] et d'interdisciplinarité avec les études théâtrales [31], conduit à une remise en cause, parfois radicale, du primat accordé au texte et à l'action dramatique depuis Aristote. F. Dupont peut ainsi aller jusqu'à affirmer « l'insignifiance tragique », l'effacement de la valeur des énoncés devant l'accomplissement du rituel, la suprématie du spectacle partagé par la communauté sur la portée à long terme de la communication entre un poète individuel et son public [32]. Si je crois qu'il faut prendre très au sérieux la valeur rituelle de l'offrande tragique (j'y reviendrai), je ne peux admettre la dissolution du sens et la vanité des mots en dehors du moment de la représentation [33]. Le simple fait qu'on ait cru bon de confier les pièces à l'écrit (puisqu'elles nous sont parvenues) et de faire circuler ces écrits contredit l'idée d'un épuisement dans l'énonciation. Les odes et les dialogues d'Euripide ne sont ni les silences, ni les cris inarticulés que l'on peut entendre dans certaines expériences théâtrales modernes.

Je revendique donc le fait de lire ce que je ne peux ni voir ni entendre, et de lire en philologue, non en metteur en scène. Certes, je reconnais une vertu stimulante aux adaptations modernes des *Troyennes* : c'est par exemple le film de M. Cacoyannis, par ailleurs assez décevant, qui m'a ouvert les yeux sur le fait qu'Hélène pouvait agir sans parler, par la simple beauté de sa présence, notamment lorsqu'elle fait une pause après le vers 944. En effet, Irène Pappas, qui joue Hélène, est longuement filmée en silence ; lors d'une scène de toilette, on devine sa nudité, ce qui affecte immédiatement l'esprit de ses geôliers. Bien que nous soyons contraints de travailler uniquement à partir de ce que le texte explicite, la possibilité de tels silences ou de tels jeux de scène demeure. De même, les vidéos de mises en scène que j'ai pu consulter à l'APGRD m'ont obligée à prendre en compte la présence des personnages muets que sont les escortes des Troyennes pour rééquilibrer l'impression donnée par le texte que les hommes sont absents de la scène. Ils sont bien là, menaçants, mais silencieux – un comble dans un monde qui répète à l'envi que le silence est la parure des femmes.

---

[30] Je pense, en particulier, aux travaux de C. Calame.

[31] Wiles 1997 et Rehm 2002 me paraissent de bonnes illustrations de la fécondité de la démarche.

[32] Dupont 2001.

[33] Dupont 2011, p. 22.

Néanmoins, mon but n'est pas seulement de comprendre ce que l'on voit. Il est d'allier, dans une approche éclectique très comparable à celle de D. Mastronarde [34], l'analyse fine du texte et de la dynamique du drame à la lecture dramaturgique, de façon à inscrire les mots dans tous leurs contextes : à l'intérieur de la fiction, celui, immédiat, du dialogue, puis ceux de la scène, de la pièce et du spectacle dans son ensemble, en tenant compte de l'occupation de l'espace scénique, des effets visuels ou sonores ; en dehors de la fiction elle-même, le réseau de textes que créent les citations et les allusions, le réseau d'œuvres d'art utilisant le même matériau mythique que les *Troyennes* auxquelles Euripide fait référence, mais aussi l'espace de la ville dans lequel s'inscrit le théâtre, l'histoire de l'empire athénien, les institutions politiques et les rites religieux qui font du public une communauté – pour peu que quelque chose, dans le texte, nous y invite. Le mouvement de la pensée part en effet toujours du texte dans le but d'éclairer la manière dont il peut faire sens dans le présent des spectateurs. Non que nous puissions recréer ce présent à l'identique : la tâche est vouée à l'échec. Je propose donc, comme N. Loraux, d'assumer la vertu herméneutique de l'anachronisme, et de contrôler par une honnêteté scrupuleuse devant les ambiguïtés des discours, comme par l'accumulation du savoir sur les traditions poétiques et les *realia* la formulation d'hypothèses qu'on jugera peut-être audacieuses [35].

Il ne s'agit pas, à mes yeux, de produire un discours général sur la tragédie, mais d'interpréter une œuvre singulière en faisant le pari qu'elle est cohérente et que cette cohérence peut résider dans ce à quoi elle fait allusion. Si la partie peut permettre de mieux comprendre le tout, si l'étude des *Troyennes* aboutit à des avancées sur le genre tragique, l'exemplarité du mythe, la poétique d'Euripide, les Dionysies, l'art de la fin du Ve siècle, la politique d'Athènes, tant mieux, mais seule la rigueur de la démarche pour interpréter la pièce comme une unité signifiante peut donner du poids à ces résultats secondaires.

Le problème que pose toute hypothèse sur une allusion est qu'elle est rigoureusement impossible à prouver, *a fortiori* lorsque le locuteur n'est plus là pour discuter la lecture ; tout au plus peut-on tenter de convaincre par l'accumulation d'éléments convergents auxquels l'interprétation proposée donne une solution à la fois méthodique, cohérente et économique. Prenons un exemple : dans l'univers codifié du monde qui est le nôtre, si je montre au théâtre une étoffe rectangulaire comportant trois bandes verticales,

[34] Mastronarde 2010. Je souscris entièrement à son discours de la méthode p. 25-27, à une réserve près : l'étude des *Troyennes* m'a convaincue que le poète pouvait donner la supériorité à l'une des voix par lesquelles il s'exprime. Pour une approche comparable, Assaël 2001, p. 1-8.

[35] Loraux 1993a.

l'une bleue, la deuxième blanche et la troisième rouge, il est plus que probable qu'un public français reconnaîtra son drapeau national sans même le secours des mots. Selon la façon dont il sera tenu ou traité, il en conclura à un éloge ou une critique de la France ou de tout ce qu'il peut, par métonymie, symboliser : l'Etat, l'armée, le patriotisme, l'équipe nationale de football, le Front National, etc. Si maintenant un personnage dit « bleu, blanc, rouge », l'allusion à ce symbole demeurera claire même en l'absence de l'objet et appellera les mêmes connotations, donc le même genre d'interprétations. Si un ou plusieurs personnages parlent ou dialoguent en mentionnant, de façon disjointe, les trois couleurs, mais en les intégrant dans le même ordre ou dans une structure discursive qui permette de les relier, il y a des chances qu'une partie au moins du public, surtout s'il est français, entende la référence à son pays, même si, pour la plupart, le sens de ces mentions de couleurs sera perdu. Il en va de même, bien souvent, des allusions intertextuelles, iconographiques ou historiques d'Euripide, qui, à défaut d'être aussi directes que dans la comédie, tendent à former des réseaux [36], si bien qu'à vouloir les repérer et les interpréter, on court le risque de ne pas convaincre. Je pense pourtant pouvoir montrer, par un patient travail de déchiffrement, que *Les Troyennes* est un texte à clés et que ce caractère énigmatique se justifie non seulement par le patronage d'un Dionysos maître des signes, mais aussi par la nature du message qu'Euripide veut délivrer à ses concitoyens.

Je souhaite toutefois prévenir le reproche de surinterprétation auquel s'expose rapidement quiconque cherche à suivre Euripide dans la subtilité et la virtuosité de ses effets poétiques en réfutant l'objection la plus courante, celle des limites de la réception d'un texte complexe par l'auditoire athénien. Je n'entrerai pas dans la discussion sur la composition de ce public, ni sur le pourcentage de concitoyens du poète qui était susceptible de comprendre la finesse de ses allusions, pour la bonne et simple raison que se poser cette question, c'est nier une donnée fondamentale de la représentation tragique : elle est d'abord, et avant tout, destinée à un spectateur divin, Dionysos, présent dans le théâtre sous la forme d'une icône que l'on a menée là au début des festivités lors du rite d'*eisagogè* [37]. De même que n'importe quel chant rituel, hymne, péan ou dithyrambe, la tragédie est une offrande que le poète veut la plus belle possible pour plaire au destinataire le plus exigeant qui soit. Nul ne conteste aujourd'hui la finesse des sculptures intérieures du Parthénon parce que nous les avons sous les yeux, dans les musées ou sous forme de

[36] Delebecque 1951, p. 28, 44-45.

[37] Sur les étapes des Dionysies, outre Pickard Cambridge 1968 et Csapo, Slater 1995 pour les témoignages, voir Goldhill 1990 et Sourvinou-Inwood 2002, 2011.

photos que nous pouvons agrandir à volonté pour en apprécier les détails. Mais il faut se rappeler que la frise des Panathénées n'était pratiquement pas visible avant que le bâtiment ne tombe en ruines ou qu'on le démonte. Elle échappait à la vue des fidèles dans la pénombre du bâtiment et l'élévation qui était la sienne, et pourtant, elle était là pour des observateurs que rien, surtout pas la hauteur qui les rapprochait d'eux, ne pouvait empêcher de s'en régaler : les dieux eux-mêmes. Certes, le commun des spectateurs ne pouvait pas percevoir dans le temps de la représentation tout le génie, toute la *sophia* d'un poète comme Euripide lorsqu'il cherchait à donner, comme Phidias et tous les artisans sculpteurs, le meilleur de lui-même, mais Dionysos, l'amateur de théâtre par excellence, le pouvait – c'est du moins ce qu'escomptaient les mortels qui, devant lui et pour lui, rivalisaient de virtuosité. L'affirmer aujourd'hui, ce n'est que prendre les Grecs et le caractère rituel de leur théâtre au sérieux [38] ; c'est aussi accorder une valeur descriptive et non uniquement péjorative au jugement d'Aristophane sur l'excès de subtilité du poète *leptologos* – or n'est-ce pas précisément cette qualité, agaçante pour les mortels, que, selon le même poète, les Muses attendent de ceux qui les honorent [39] ?

Ceci posé, il me reste à expliquer plus précisément quelle sera ma démarche dramaturgique. Dans le principe, elle emprunte aussi bien à O. Taplin qu'à J.-P. Ryngaert ou M. Vinaver, spécialistes de théâtre [40]. Il s'agit de lire le texte « au ralenti » (M. Vinaver), mais dans l'ordre de la représentation, de manière à percevoir les effets d'attente, de surprise, de confirmation ou de résolution créés par le déroulement de l'action. Le procédé est d'autant plus adapté aux *Troyennes* qu'Euripide, comme nous le verrons, conçoit sa tragédie comme un rite initiatique et ne livre les clés qui permettent de la comprendre que peu à peu, par une accumulation d'indices de plus en plus clairs qui culmine dans l'*exodos*. La progression dramatique se repère à la fois dans les actes explicités par le texte et dans la dynamique des dialogues, qui est en elle-même action. Une grande attention est donc portée à l'enchaînement des répliques et à l'inscription des gestes dans le texte. Sur ce point, dans le débat entre les tenants d'un certain réalisme et ceux qui penchent pour la stylisation de la gestuelle, je prendrai le parti qui est celui d'O. Taplin, de D. Mastronarde ou d'E. Medda, considérant que les indications concernant les postures du corps

[38] Il faut donc prendre aussi au sérieux les dieux qui apparaissent dans la tragédie et le discours des personnages sur les dieux (Sourvinou-Inwood 2002).

[39] Comparer *Gren*. 828 (caractérisation d'Euripide) et 876 (les Muses au spectacle).

[40] Ryngaert 2014[3], Vinaver 1993.

(effondrement ou redressement, mouvements, gestes) doivent être prises en compte pour interpréter le spectacle. Si la mention du rire ou des larmes ne peut, du fait du port des masques, se traduire par un changement visible d'expression ou par le surgissement de larmes réelles [41], il me semble que rien, dans les contraintes liées au costume, n'empêche Hécube de figurer la prostration en étant assise, accroupie, voire couchée au sol lorsque le texte emploie les mots κειμένη (v. 37) ou κεῖσθαι (v. 467). Je raisonnerai donc sur la dramaturgie en postulant que les corps parlent autant que les voix, et que les mouvements scéniques imitent dans la mesure du possible les mouvements auxquels il est fait allusion par les personnages. En revanche, il m'arrivera exceptionnellement de suggérer, contrairement à Taplin, qui veut qu'aucune action significative ne puisse avoir lieu si elle n'est pas mentionnée dans le texte, une complémentarité ou une divergence entre le geste et la parole [42].

L'énonciation est au cœur de l'analyse, de même que les déictiques, car ce sont les premiers moyens par lesquels le poète-dramaturge peut instaurer la communication non seulement entre les personnages, mais avec le public. L'ambiguïté d'un « nous » choral est un exemple représentatif : il peut renvoyer au chœur fictif ou au chœur athénien qui chante, mais aussi inclure un protagoniste ou l'ensemble du public. De même, la deuxième personne employée dans une prière peut avoir pour référent l'interlocuteur, un dieu, ou le public. On verra quel rôle fondamental joue le pronom déictique ὅδε pour installer dès le prologue une relation spéculaire entre la scène et les gradins, car il peut faire lien entre des temporalités très différentes, celle des personnages et celle de la représentation.

Sur la question de l'espace, je distingue, comme il est d'usage [43], différents niveaux intra-fictionnels dans lesquels l'action prend sens : l'espace scénique visible où se déroule la tragédie, l'espace extra-scénique auquel mènent les *eisodoi* et la porte de la *skènè*, l'espace éloigné de la Troade, de la Grèce, de l'Hadès ou de l'Olympe. L'espace du théâtre de Dionysos où se fait la représentation est affecté dans les *Troyennes*, on le verra, d'une forte valeur réflexive, car Euripide l'utilise non seulement comme un lieu physique, mais aussi comme un espace symbolique chargé du sens que lui donne l'organisation religieuse et civique de la ville. C'est là encore l'emploi du déictique qui nous oblige, avec les

[41] Medda 2013, p. 1-24.
[42] Wiles 1997.
[43] Pour un exemple synthétique, voir Rehm 2002, p. 20-25. Je remercie Christine Mauduit de m'avoir permis de lire son texte inédit *Espace et dramaturgie dans le théâtre de Sophocle*.

spectateurs, à considérer l'espace scénique et extra-scénique comme une superposition de la topographie troyenne à celle d'Athènes.

L'intertextualité crée un autre type d'organisation signifiante [44], complémentaire de celles de l'espace et du temps, mais aussi liée à elles, car Euripide accueille dans son œuvre des poètes et des prosateurs, comme Homère, Hésiode, Pindare, Bacchylide, Eschyle, Sophocle ou Gorgias, dont l'antiquité ou la contemporanéité, dont l'origine ou le lieu de performance peuvent devenir des éléments contribuant à la construction du sens. Pour ce qui est de l'allusion aux textes, je ne m'y fie que si plusieurs éléments verbaux, compositionnels, stylistiques, etc., convergent pour indiquer la présence d'un hypotexte, mais une fois repérée, la relation ainsi créée fait l'objet d'une interprétation dramaturgique : le personnage est-il investi d'une autorité par cette citation ou cette allusion ? son discours est-il confirmé ou contredit, et avec quelles conséquences pour l'action ? quelle est la fonction de l'intégration des autres genres à la matière tragique, un principe se dégage-t-il de leur multiplication ? en somme, quel approfondissement apporte la reconnaissance de l'hypotexte, et sur quoi les effets d'étrangeté causés par l'allusion intertextuelle attirent-ils l'attention du public ? Les résultats de cette étude, on le verra notamment dans l'*exodos*, peuvent se révéler extrêmement fructueux, car certaines des clés les plus importantes de la pièce sont cachées dans cet ailleurs poétique. Le texte d'Euripide apparaît ainsi comme l'une des faces d'un tissu qui inclut la parole de ses prédécesseurs en jouant du visible et du caché, un *peplos* fait de fils multiples et offert aux Athéniens.

La même méthode est appliquée aux éléments de métathéâtralité (c'est-à-dire la référence à la représentation en cours et à d'autres représentations) et aux allusions à l'actualité, avec les mêmes limites qui sont celles de nos connaissances. Nous avons encore beaucoup d'incertitudes sur les conventions du genre tragique, le bâtiment et les décors du théâtre, et nous ignorons presque tout de la musique et de la danse ; nous n'identifions pas plus toutes les personnalités du présent athénien (les acteurs de tragédie au premier chef) que nous ne pouvons connaître tous les textes qu'Euripide était susceptible de citer ; nous sommes souvent bien en peine de dater ou décrire précisément les événements historiques. Notre savoir sur l'époque n'est pas nul, cependant, loin de là, et mérite d'être mobilisé. L'exploration de ces réseaux, ou, si l'on veut suivre R. Rehm, de ces espaces mentaux, sera donc toujours mise au service d'une proposition de lecture qui fasse sens du plus grand nombre possible d'éléments, de la façon la plus cohérente possible. Je ne les considèrerai

[44] J'ai beaucoup utilisé sur ce point Genette 1982 ; Rabau 1997. Sur Euripide, voir Wach 2012.

jamais comme le jeu gratuit d'un vain virtuose, car je préfère le pari incertain du sens à la supériorité du jugement de valeur. Je tenterai donc d'expliquer, même lorsqu'Euripide fait la démonstration de la vacuité des signes comme dans le deuxième *stasimon* ou la scène d'Hélène, l'intention avec laquelle il le fait.

Cette intention n'est pas pure invention de l'interprète : elle est conditionnée par le contexte rituel. Puisque la tragédie est une offrande et qu'il n'existe pas dans la religion grecque, en vertu des lois de la *charis*, d'offrande qui n'appelle de contrepartie, la question qui se pose est de déterminer ce que demande le poète à son auditoire, à la fois divin et humain. Une réponse immédiate s'impose : la victoire dans le concours tragique. Au lecteur ensuite de se demander quelle prière le poète, en déployant son art, espère voir exaucer, c'est-à-dire quel message il espère voir couronner, mais en postulant son intelligibilité.

En appliquant ces quelques principes de méthode, je me suis rapidement aperçue que j'avais négligé la valeur dramaturgique de la composition, notamment à l'échelle des tirades ou des monodies. Sans doute étais-je trop influencée par le rejet, chez les tenants d'une approche dramaturgique, de la *Poétique* d'Aristote et de la survalorisation du texte au détriment de l'*opsis*. Il m'est apparu que c'était une erreur, car les constructions symétriques et la forme annulaire de bien des discours contribuent, même à l'oral et dans le temps du spectacle, à mettre en valeur les relations entre des paroles, des mots, des images – d'autant qu'elles pouvaient être soulignées par la musique ou la danse, même si cela nous échappe pour l'essentiel. J'ai donc inclus à la lecture dramaturgique une analyse plus systématique de la structure des *rheseis*, des monodies et des odes, ce qui m'a permis sans aucun doute les plus grandes avancées.

En effet, il s'avère, contre toute attente, que la construction minutieuse des ces parties révèle une composition d'ensemble tout à la fois magistralement serrée et équilibrée, et susceptible de tirer les effets les plus remarquables, notamment dans l'*exodos*, des anomalies, des écarts à la norme, des contretemps ou des ruptures de la *responsio* strophique. Seule l'exclusivité de l'attention portée à la cohérence de l'action dramatique et, paradoxalement, la tendance des éditeurs à restaurer systématiquement la *responsio* ou la symétrie de l'attribution des répliques, ont empêché les commentateurs de le voir. Il fallait changer de focale, si je puis dire, admettre que les principes d'organisation de la pièce pouvaient aussi se trouver ailleurs que dans la fiction mythique et que ceux-ci

admettaient dans l'ordre des conventions tragiques une certaine part, toujours significative, de désordre.

Disons les choses clairement : je ne prétends pas que *Les Troyennes* n'ont pas d'unité dramatique. Il faut être un philologue bien détaché du monde, bien abrité des turpitudes de l'existence par sa position sociale ou les rayons de sa bibliothèque, pour affirmer, comme cela a été fait, qu'il ne se passe rien dans cette pièce. Rien du point de vue des héros masculins, peut-être ; sinon : noces sacrilèges, viols, meurtres d'enfants, sélection arbitraire, sous l'impulsion de démagogues, de qui doit vivre (Hélène) et qui doit mourir (Astyanax). Pour la petite-fille de la Shoah que je suis, ce « rien » est intolérable. Il faut pourtant l'expliquer : il tient à ce que la résolution des actions principales – qu'il s'agisse du châtiment des Grecs annoncé dans le prologue, de la vengeance nuptiale de Cassandre sur Agamemnon, de l'acceptation par Andromaque d'un nouvel époux, du retour d'Hélène à Sparte ou de la mort d'Hécube – est repoussée par Euripide hors du temps de la pièce, suspendue dans un avenir incertain que le dramaturge dessine sans le montrer. L'action concernant Astyanax, de son côté, est trop courte. Elle est centrale, mais ne débute qu'au milieu du deuxième épisode, sans avoir été annoncée dans le prologue, et se termine à la fin du même épisode. Seule demeure alors suspendue la question de ses funérailles, qui, elle, sera tranchée en sa faveur et longuement montrée dans l'*exodos*. Il suffit de résumer ainsi les choses pour faire apparaître un principe de tension entre d'un côté l'enfant innocent, dont *Les Troyennes* font le deuil, et de l'autre ses parentes et ses bourreaux, dont on ne sait avec certitude ce qui leur arrivera, si ce n'est en se référant à la tradition épique. L'action n'est donc pas unique, et aucun des drames qui se jouent ne coïncide avec les bornes de la pièce. On comprend qu'elle n'ait pas été du goût des Aristotéliciens. En revanche, ce schéma souligne l'équivalence entre les Troyennes et les Grecs qui sera l'un des thèmes principaux de la pièce et l'un de ses principes dramaturgiques les plus remarquables, ainsi que la brutalité avec laquelle la guerre jouée entre adultes condamne les enfants qui représentent l'avenir de la communauté.

Les Troyennes sont donc bien un tout organisé, que l'on aimerait pouvoir replacer lui-même dans l'unité dramatique qu'était la trilogie. Sur cet aspect, je ne pense pas pouvoir ajouter grand chose, sinon ponctuellement, à ce que R. Scodel a pu tirer des fragments de l'*Alexandros* et du *Palamède* qui nous sont conservés [45]. En revanche, je voudrais insister sur un point de la dramaturgie des *Troyennes* qui peut concerner les trois pièces. En effet,

[45] Scodel 1980.

l'analyse des rôles joués par les trois acteurs dont dispose Euripide montre que l'on avait un acteur principal sous le masque d'Hécube, toujours visible en scène ; la logique veut qu'ensuite l'acteur jouant Talthybios soit le même dans les deux premiers épisodes, ce qui signifie que le troisième acteur endosse les rôles de Cassandre et d'Andromaque. La solution la plus simple serait de considérer qu'en vertu des questions de tessiture, l'acteur à la voix la plus aiguë joue toutes les jeunes femmes, y compris vraisemblablement Athéna dans le prologue et Hélène dans le troisième épisode. Cela laisserait au deuxième acteur tous les rôles masculins : Poséidon, Talthybios, Ménélas. Mais la simplicité n'étant pas le trait principal de la poétique d'Euripide, et la pièce opérant de constants renversements, je me demande si, du fait qu'Hélène ne chante pas, il ne pourrait pas y avoir une inversion dans le troisième épisode entre deuxième et troisième acteur. Cela aurait l'immense avantage, d'une part, de permettre un jeu sur la masculinité douteuse de Ménélas et de souligner les correspondances entre ses paroles et celles de Cassandre, d'autre part, de charger les paroles d'Hélène de la gravité des mots de Talthybios, de l'assimiler aux bourreaux d'Astyanax et de faire d'elle la véritable adversaire grecque d'Hécube dans la scène, alors que Ménélas accepte l'alliance de la Troyenne. Je proposerais donc volontiers la répartition suivante des trois comédiens : 1) Hécube, 2) Poséidon, Talthybios, Hélène, 3) Athéna, Cassandre, Andromaque, Ménélas. Une autre chose me paraît tout aussi vraisemblable : qu'il y ait une relation, soit d'identité, soit d'inversion stricte entre les acteurs jouant les époux troyens qui apparaissent dans l'*Alexandros* et ceux qui incarneront leurs épouses dans *Les Troyennes*, associant ainsi Hector et Andromaque, Pâris et Hélène, Priam et Hécube dans la construction de la trilogie. Si cette hypothèse me paraît séduisante et susceptible d'approfondir un peu notre connaissance de l'*Alexandros*, ce n'est pas le lieu d'en tirer toutes les conséquences et je renvoie le lecteur à une étude ultérieure.

L'attention aux réseaux d'allusions, donc aux réalités extra-fictionnelles qui ramènent le public à son présent, et notamment le déchiffrement de l'*exodos* m'amènent enfin à proposer d'autres lois de composition des *Troyennes* que celle de l'action immédiatement visible. La séquence des épisodes est d'abord structurée par une série d'oppositions entre les réactions possibles au malheur et les formes possibles du deuil : résignation, silence, chant de lamentation – seule, en chœur, en duo, en *kommos* –, anticipation joyeuse de la vengeance, amertume, refuge dans le passé, indifférence au présent, espoir, adaptation, colère, reproches aux morts, recherche de coupables humains ou divins, triomphe, rage vindicative, recherche d'explication, désespoir devant l'absence d'explication, solidarité, égocentrisme, lucidité, aveuglement, etc. Pour explorer cette

multiplicité de réponses et mettre en scène la lutte qui les oppose jusque dans le cœur de chaque personnage, Euripide importe dans sa tragédie une multiplicité de genres et d'hypotextes : tous les types de chants de lamentation monodiques ou choraux, mais aussi, dans les épisodes, l'hyménée, l'oraison funèbre, la prophétie, le péan, l'hymne à Zeus, le discours philosophique, l'*agôn* judiciaire ou comique, l'hymne mystique à Iacchos, et dans les *stasima*, l'épopée, l'épinicie et la prière. L'ensemble forme une tapisserie de discours d'éloge et de blâme qui tantôt se contredisent, tantôt se mêlent pour faire de la tragédie un genre total, additionnant et subsumant les réponses du langage poétique et civique au drame de la folie guerrière [46], mais qui donnent finalement le dernier mot à un chant de deuil.

En outre, la succession des tableaux que constituent les épisodes de Cassandre, d'Andromaque et d'Hélène, liés, sur la scène, par la présence constante d'Hécube, m'a rapidement paru devoir être mise en relation avec l'iconographie [47], et plus particulièrement avec les métopes de la frise Nord du Parthénon [48], qui représentent une *Iliou Persis*. Les épisodes m'apparaissaient comme des métopes, séparées par les *stasima* comme les tableaux sculptés le sont par les triglyphes. La frise n'est malheureusement pas complète, mais nous en savons suffisamment pour remarquer que, dans le sens de circulation W-E qui correspond à un déplacement vers le centre de l'Acropole et le temple d'Athéna Polias – trajet que suit la procession des Panathénées –, viennent en premier lieu des métopes représentant une assemblée des dieux, et à l'autre extrémité, des navires. La scène des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas est partiellement conservée (N 24 et 25), mais on hésite sur son placement. Elle est suffisamment lisible pour qu'on puisse la mettre en rapport avec l'épisode d'Hélène. Ce rapprochement, d'abord étayé par la mise en scène du prologue, dans lequel Athéna et Poséidon apparaissent en hauteur comme sur le fronton Ouest du bâtiment, n'a pris pour moi le statut de l'allusion (c'est-à-dire de la référence au Parthénon et non à une autre frise représentant la Chute d'Ilion) que lors de l'étude du deuxième *stasimon*, qui est venue confirmer la présence du monument comme modèle architectural de la pièce jusqu'à la première partie de l'*exodos*. Dans cette correspondance, le meurtre d'Astyanax semble détoner, car ce serait plutôt Enée qui se trouverait au centre de la frise. De ce fait, j'en viens à me demander si l'hétérogénéité de l'histoire du fils

[46] Voir Goldhill 1986 sur l'*Orestie* : « [The drama of *logos*] charts the social functioning of language in the city ».

[47] Je rejoins ici Wach 2012, p. 117-120.

[48] Holtzmann 2003, p. 122-123.

d'Hector par rapport au reste du drame ne pointe pas vers une innovation d'Euripide. Certes, le motif de son assassinat est bien attesté par les sources épiques et les vases, mais outre qu'il est généralement associé à celui de Priam, antérieur, lui, au temps des *Troyennes*, la description de ses funérailles ne se trouve nulle part ailleurs. Le poète aurait donc substitué, dans son rapport au modèle architectural, le spectacle terrifiant de l'enfant assassiné à l'image d'espoir que représente Enée le survivant. Il m'a fallu attendre le déchiffrement de l'*exodos* pour comprendre que, ce faisant, il doublait son allusion à la frise extérieure du Parthénon par une référence à celle qui, à l'intérieur, représentait la procession des Panathénées. Ainsi Astyanax devient la victime sacrificielle offerte à Athéna, tandis que le bouclier et le *peplos* qui lui sont transmis dans l'*exodos* évoquent la grande statue de la Parthenos. Suivant toujours le trajet des Panathénées, la pièce, on le verra, progresse ensuite vers l'Erechtheion, c'est-à-dire le temple d'Athéna, et enfin vers le Telesterion d'Eleusis, avant que la dissipation de la fiction ne ramène le public au temple de Dionysos où il se trouve.

Ce trajet imaginaire forme un trajet rituel, ou plutôt des trajets imitant ceux des processions auxquelles Euripide appelle ses concitoyens : Panathénées, Grands Mystères et Dionysies. Cela me ramène, pour finir, à ce qui a été le point de départ de mon travail pour articuler dramaturgie et actualité, à savoir la découverte sur Astyanax et les orphelins athéniens. Alors que l'allusion aux Dionysies a déclenché ma réflexion, ce n'est que tard dans mon étude que j'ai compris son caractère systématique et son articulation avec les allusions aux Panathénées. En effet, non seulement Euripide reprend le discours de la cérémonie des orphelins et intègre cet événement du festival à sa scène, mais il assimile à la matière de son drame toutes les rites civiques et religieux qui ont lieu durant cette semaine particulière. J'en rappelle la succession : *proagôn* (présentation des pièces par les poètes que l'archonte a sélectionnés devant les prytanes), *eisagogè* (procession escortant la statue de Dionysos jusqu'à l'Académie, où elle devait rester un certain temps, puis retour au théâtre de nuit, à la lueur des torches), *pompè* (procession incluant les Athéniens, les métèques, les alliés), concours de dithyrambes, sacrifices, purification du théâtre, libations des dix stratèges, couronnement des bienfaiteurs de la cité, exposition du tribut des alliés, cérémonie des orphelins, sélection des juges, puis concours tragique et comique, couronnement des vainqueurs, *komos* final. J'essaierai de montrer au fur et à mesure comment l'action rituelle s'incorpore à l'action dramatique, offrant à l'interprète l'explication de phénomènes jusque là difficiles à comprendre, mais surtout opérant au sein de l'œuvre poétique pour la rendre plus efficace aux yeux du dieu dont Euripide espère le

secours. Parallèlement à cela, on verra se multiplier les allusions aux Panathénées, pour finalement se rendre compte que la perception et le décryptage de ces indices chiffrés s'apparentent à une initiation éleusinienne. Comme s'il célébrait les Mystères du Dionysos de l'Acropole, le poète fait au dieu et, indirectement, à Athéna, l'offrande de sa tragédie énigmatique afin qu'ils accordent aux citoyens assemblés la capacité de suivre ses conseils, de se purifier des crimes de Mélos et d'abandonner leurs folles visées siciliennes pour faire régner la paix, la concorde et la justice.

I. LE PROLOGUE (V. 1-152)

Le prologue des *Troyennes* ouvre à la fois la pièce tout entière et une première séquence dramatique centrée sur le rapport entre les dieux et les Troyens. D'un point de vue scénique, ce ne sont pas l'entrée et la sortie d'un personnage qui délimitent cette unité [49], mais la position du corps d'Hécube, d'abord couchée et muette, puis relevée pour parler et chanter, puis de nouveau couchée et silencieuse. Nous verrons que la construction de cette séquence multiplie les dédoublements et les effets de renversement, le divin et l'humain alternant en se reflétant. La scène centrale de cet ensemble concerne Cassandre l'inspirée, l'intermédiaire des mortels et des immortels, dont les noces sacrilèges avec Agamemnon mettront à mal la communication des dieux et des hommes.

I. 1 Le prologue divin (v. 1-97)

Entrée de Poséidon, puis d'Athéna

Poséidon est le premier locuteur des *Troyennes*. Ses premiers mots dévoilent immédiatement son identité : il dit venir des profondeurs de la mer Egée, puis se nomme (v. 1-2). Contrairement à certains personnages humains comme le laboureur de l'*Electre*, qui attend trente quatre vers pour dire qu'il est l'époux d'Electre et ne se nomme jamais, Poséidon ne peut différer la révélation de son identité, car il est vraisemblable que son costume et ses attributs permettent aux spectateurs de le reconnaître avant même qu'il ne parle. Sans doute a-t-il un masque et des vêtements particuliers et tient-il à la main le trident, l'attribut qui sert le plus souvent à l'identifier. De plus, nombre de facteurs suggèrent qu'il se tient sur le toit de la *skènè* durant le prologue [50] : si c'est bien le cas, cela participe du processus de reconnaissance du dieu, car la convention d'y situer les

[49] Pour se libérer de la structure formelle de l'alternance entre chant et parole et pour rendre compte d'unités dramatiques dans les tragédies, O. Taplin proposait de dégager des séquences définies comme ceci : entrée d'acteur(s)-dialogue-sortie d'acteur(s) / chant choral strophique /entrée d'un nouvel acteur-dialogue-sortie. Cette structure étant absente du drame satyrique, elle serait caractéristique de la tragédie (Taplin 1977, p. 49-53). *Les Troyennes* offrent l'exemple d'un autre système fondé sur la présence en scène d'Hécube, puis les moments de présence en scène d'Astyanax, personnage muet, ce qui montre à mes yeux à la fois la pertinence du questionnement de Taplin et la rigidité excessive de son schéma.

[50] Pour un examen de l'entrée et de la position des dieux dans ce prologue, voir Hourmouziades 1965, p. 160-162.

apparitions divines est assez bien établie [51]. Or le personnage porte sur la Troade un regard qui embrasse aussi bien Ilion et ses remparts (v. 5-9), les sanctuaires troyens désertés (v. 15-17) – ceux de la ville certainement, peut-être aussi ceux de l'Ida que mentionne l'*Iliade* [52]–, que le rivage où mouillent les vaisseaux achéens (18-19), c'est-à-dire les principaux espaces proches, mais hors-scène, auxquels il est fait référence dans la pièce. Ce point de vue est plus compatible avec la position d'observateur en hauteur qui est souvent celle des dieux dans l'épopée [53] qu'avec une situation à ras de terre au milieu des humains [54]. A vrai dire, il correspond exactement au regard de Poséidon, perché sur la plus haute montagne de Samothrace, au début du chant XIII de l'*Iliade* :

> Οὐδ' ἀλαὸς σκοπιὴν εἶχε κρείων ἐνοσίχθων·
> καὶ γὰρ ὃ θαυμάζων ἧστο πτόλεμόν τε μάχην τε
> ὑψοῦ ἐπ' ἀκροτάτης κορυφῆς Σάμου ὑληέσσης
> Θρηϊκίης· ἔνθεν γὰρ ἐφαίνετο πᾶσα μὲν Ἴδη,
> φαίνετο δὲ Πριάμοιο πόλις καὶ νῆες Ἀχαιῶν.
> ἔνθ' ἄρ' ὅ γ' ἐξ ἁλὸς ἕζετ' ἰών
> « Mais le puissant Ebranleur de la terre ne monte pas non plus la garde en aveugle.
> Curieux de guerre et de bataille,
> il s'est assis très haut sur le pic le plus élevé de Samothrace
> la Forestière. Là s'offre à ses yeux tout l'Ida,
> s'offrent à la fois la ville de Priam et les nefs achéennes.
> C'est là que, quittant la mer, il est venu s'asseoir. » (*Il.* XIII, 10-15) [55]

Si l'allusion à l'*Iliade* est claire et, nous le verrons ailleurs, significative, Euripide ne cherche pas pour autant à situer Poséidon à Samothrace. Lorsque le dieu utilise le déictique, c'est pour désigner d'abord la Troade (τήνδε Τρωικὴν χθόνα, v. 4) puis, plus précisément, les toits qui abritent les captives troyennes (ὑπὸ στέγαις ταῖσδ', v. 32-33). D'autres passages montrent qu'il s'agit des tentes d'Agamemnon (v. 138-139), au seuil desquelles Hécube est prostrée dès le début de la pièce (κειμένην πυλῶν πάρος, v. 37). V. di Benedetto et E. Medda, considérant que les deux demi-chœurs qui feront plus tard

[51] Voir Mastronarde 1990, p. 26-35.
[52] VIII, 47-48 ; XXII, 170-171.
[53] Voir par exemple *Il.* XIII, 10-16 (Poséidon) ; VIII, 47-52, XI, 336-337, XV, 4-8 (Zeus) ; VII, 58-61 (Athéna et Apollon) ; XIV, 153-154 (Héra).
[54] *Contra* : di Benedetto, Medda 2002, p. 137 (sans explication).
[55] Trad. P. Mazon.

leur entrée sortent de deux lieux différents, estiment que l'on voit réellement plusieurs tentes, dont l'une seulement est celle d'Agamemnon, et que la structure de ces tentes n'est pas constituée d'une façade en bois, mais d'un matériau (textile ?) qui laisse passer la lumière [56]. Je crois pour ma part que seul le bâtiment de la *skènè* est utilisé et qu'il faut chercher d'autres explications pour le pluriel du mot σκηναί (v. 139) : soit il s'agit d'un usage poétique, soit la porte ne donne pas accès à un intérieur, jamais exploité dans la pièce, mais à un espace mêlant l'extérieur et l'intérieur qui est le campement d'Agamemnon, un espace où peuvent coexister plusieurs tentes, peut-être organisées autour d'une cour, mais dont l'entrée est unique. Je pense au campement d'Achille dans l'*Iliade*, gardé par une porte munie d'un verrou extraordinairement difficile à manier qui n'est pas celle de sa demeure, mais celle de l'αὐλή qui la protège [57]. Une autre hypothèse est possible, sur laquelle je reviendrai dans un instant [58]. Quant aux *eisodoi*, elles ne sont pour l'instant pas définies, le prologue se caractérisant pas l'aspect statique du personnage humain, couché et visible en scène dès le départ. La pièce se déroule donc dans l'espace où les Achéens ont établi leur campement et le bâtiment de scène figure celui du roi des rois où Agamemnon, garant du partage du butin troyen, héberge les captives en attendant leur distribution aux différents chefs achéens. Le lieu est placé sous le sceau du provisoire et de la transition. Peu importe que les tentes aient été plantées dix ans auparavant ou que les murailles d'Ilion aient vu croître et mourir plusieurs générations de Troyens : le moment choisi par Euripide pour débuter la tragédie – entre la ruine de Troie et la préparation du départ des nefs –, de même que l'adoption du point de vue divin – qu'est-ce que dix ans ou quelques générations lorsqu'on existe hors du temps ? – mettent en valeur leur caractère éphémère.

Cet écart entre les mortels et les immortels me paraît être le principe qui gouverne la position des personnages dans l'espace scénique. Certes, l'emploi des déictiques n'est pas décisif pour trancher si Poséidon est devant ou sur la *skènè* [59]. En revanche, le fait qu'Hécube ne réagisse pas à la présence du dieu suggère fortement qu'il se situe sur un autre plan qu'elle. Tout le texte du prologue oppose d'ailleurs la dimension divine des événements à leur dimension humaine. En quittant ses autels, Poséidon tire les conclusions

[56] di Benedetto, Medda 2002, p. 137-138.
[57] *Il*. XXIV, 446-456.
[58] Voir ci-dessous, p. 36.
[59] Wiles 1997, p. 119-120, semble tenir pour acquis que Poséidon entre par une *eisodos* menant à la mer et se tient au niveau de l'*orchestra*. L'autre *eisodos* mène selon lui au camp des Grecs, tandis que Troie est figurée soit par les gradins, soit par la *skènè*, dans une reconfiguration de l'espace au cours de la pièce.

du drame qui s'est joué entre les ennemis de Troie, Héra et Athéna, et lui, son allié ; il reconnaît sa défaite (v. 23-25). Il considère la ruine d'Ilion du point de vue de ceux qu'elle frustre des honneurs qui leur sont dus :

ἐρημία γὰρ πόλιν ὅταν λάβῃ κακή,
νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει.
« Lorsqu'une cruelle désolation s'empare d'une cité,
le culte des dieux en souffre et ne peut donner lieu aux hommages consacrés. » (v. 26-27)

Par ailleurs, Poséidon partage avec les spectateurs des informations qu'Hécube, ils s'en rendront compte par la suite, ignore encore et apprendra au cours de la pièce – la mort de Polyxène, le destin de Cassandre. Athéna viendra ensuite le convaincre de mener avec elle une action contre les Grecs, coupables d'impiété, mais le naufrage annoncé des Achéens n'affectera pas l'action du drame et Hécube ne saura jamais ce que les deux divinités ont tramé ensemble. Il est très vraisemblable qu'Euripide ait utilisé les deux plans de jeu, l'*orchestra* et le haut de la *skènè*, pour représenter cette coupure cognitive. Le monologue d'Hécube qui suit le prologue insiste d'ailleurs sur l'indistinction de sa perception des volontés divines : elle ne peut attribuer le sort de Troie et le sien qu'à un *daimôn* anonyme (v. 101 et 102) et n'a aucune idée précise des forces qui se sont affrontées dans le combat olympien autour de Troie. On peut donc à bon droit imaginer que le discours adressé par Poséidon au public se déroule depuis le toit de la *skènè* et passe à la fois littéralement et métaphoriquement au-dessus de la tête d'Hécube.

Au terme de son discours, le dieu prend congé de Troie (v. 45-47) et s'apprête à sortir de scène, comme l'indique la formule Ἄλλ(α)... χαῖρε du v. 45 [60]. Son mouvement est arrêté par Athéna, qui vient lui demander audience. Cette entrée dans l'espace qu'occupe Poséidon pose un nouveau problème : comment la déesse monte-t-elle sur le toit de la *skènè* ? Est-ce par une échelle ou l'apparition nécessite-t-elle l'emploi de la grue ? L'entrée s'opère dans le temps où Poséidon, faisant ses adieux à Troie, nomme « Pallas, fille de Zeus » comme responsable de sa ruine (v. 47). Cette mention fonctionne comme un signal pour les spectateurs, qui, contrairement à Poséidon, aperçoivent la nouvelle venue au moment où il en parle. L'identification de la déesse, sans doute possible d'emblée au vu de son costume et de ses attributs, est confirmée ensuite par l'apostrophe de Poséidon v. 52. La scène n'est pas dénuée d'un certain humour : Athéna, surprenant son oncle au

[60] Pour l'analyse de cette fausse sortie, voir Wilson 1967, p. 205-212, qui en tire la conclusion que le dialogue entre Poséidon et Athéna est interpolé.

moment où il la critique amèrement – il est manifestement vexé d'avoir dû lui concéder la victoire à Troie –, l'aborde avec des flatteries (v. 48-49), se présente en amie afin d'apaiser la colère qu'il vient d'exprimer (v. 50) et lui demande respectueusement si elle peut lui parler. Il se reprend alors vivement, change de ton et la salue d'une manière presque obséquieuse (ἄνασσ' Ἀθάνα, « auguste Athéna ») sous laquelle pointe néanmoins l'ironie. Ce jeu de scène implique qu'Athéna fait son apparition sur le toit à l'insu de Poséidon, sans doute dans son dos, et qu'elle a le temps d'entendre ses paroles et d'adapter son attitude en conséquence. Il est satisfaisant, en suivant D. Mastronarde [61], de supposer que l'utilisation de la grue est ici adaptée. Certes, on ne peut exclure avec certitude qu'Euripide ait utilisé pour ses deux personnages deux manières de monter sur le toit depuis le sol (une trappe s'ouvrant de l'intérieur de la *skènè* et une échelle adossée à son mur extérieur, par exemple), mais si l'on raisonne également sur la sortie des deux divinités, l'hypothèse de l'usage de la grue gagne encore en pertinence. Poséidon dit en effet à sa nièce de s'en retourner sur l'Olympe (Ἄλλ' ἕρπ' Ὄλυμπον, v. 92) d'où elle pourra frapper les Achéens de la foudre tandis qu'il quitte la scène après avoir annoncé qu'il allait déclencher une tempête et « agiter les hautes eaux de la mer Egée » (v. 88). On peut en déduire qu'il reprend la direction des profondeurs de la mer (ἁλμυρὸν βάθος, v. 1), d'où il est venu, et utilise l'accès au toit qu'il a emprunté pour monter. Il semble donc vraisemblable que les deux personnages ne disparaissent pas par le même chemin, et un envol d'Athéna vers le ciel, tout en correspondant au mouvement ascendant vers l'Olympe, contrasterait de façon adéquate avec une sortie descendante de Poséidon par la trappe ou l'échelle du bâtiment de scène.

Enonciation et référence au présent

Outre la localisation des personnages et l'esquisse de la fiction, le prologue installe la pièce dans l'espace et le temps des spectateurs, en ce qu'il instaure entre Poséidon et le public une relation directe et fait référence, à la fois verbalement et visuellement, à leur situation présente. En annonçant l'action des *Troyennes*, Poséidon ne prépare pas seulement le drame qui unit les hommes et les dieux ; il joue aussi le même rôle que le poète lorsque, une fois sélectionné par l'archonte, il vient présenter aux prytanes lors du *proagôn* le thème des pièces avec lesquelles il participera à la compétition tragique. Pour ces personnages éminents assis aux premiers rangs de l'assemblée, il réitère un événement

[61] Mastronarde 1990, p. 277-278. *Contra* Hourmouziades 1965, p. 161.

réel, comme une transition entre leur monde et celui de la fiction. Aux yeux de la plupart des spectateurs, toutefois, son discours est une nouveauté et cette allusion ne suffit pas. Pour attirer l'attention sur Hécube, qui se trouve en scène, le dieu recourt à une formule indéfinie :

Τὴν δ' ἀθλιὰν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,

« La malheureuse que voici, si l'on veut bien la regarder,... » (v. 36)

La conjonction de l'usage de τις et du déictique τήνδε montre cependant que, si l'identité référentielle de ce « on » est floue, sa fonction dans l'énonciation est claire : il s'agit d'un interlocuteur à qui Poséidon désigne le personnage d'Hécube [62]. Le dieu étant seul sur le toit de la *skènè*, le public présent pour assister au spectacle peut logiquement inférer que l'invitation à regarder lui est adressée. Quand s'ouvre la pièce, il partage donc avec le dieu qui lui fait face et se situe comme lui en hauteur par rapport à l'espace scénique un point de vue divin sur les malheurs d'Hécube.

Dans la prolongation de cette situation d'énonciation, on est fondé à considérer avec D. Wiles [63] que l'apostrophe d'adieu à la cité et à ses remparts, au cours de laquelle Poséidon emploie la deuxième personne, peut être interprétée par certains spectateurs (sinon tous) comme s'adressant aussi à eux, car le dieu fait alors face au *theatron*, qui est installé au pied d'une acropole fortifiée. Qu'il accompagne ou non ses paroles d'un geste balayant ce qu'il a appelé plus tôt « cette terre troyenne », il doit être difficile, visuellement, de déterminer s'il ne désigne que l'*orchestra* ou englobe aussi les gradins, les murs qui les surplombent et les sanctuaires de la colline sacrée, mettant ainsi le public, Athènes et les édifices religieux qui la symbolisent le plus, à commencer par le Parthénon et le temple d'Athéna Polias, sa divinité tutélaire, dans la position d'incarner une Troie disparue et ruinée. L'assimilation est facilitée par le fait que Poséidon ne nomme pas la cité dont il prend congé et se contente des termes génériques de πόλις – qui peut désigner à Athènes aussi bien l'ensemble des citoyens que leur acropole – et πύργωμα.

La présence d'un autre déictique lorsqu'il désigne « ces toits » (στέγαις / ταῖσδε, v. 32-33) invite dès lors à considérer l'expression sous un nouveau jour. En effet, lorsque l'on est assis dans les gradins, on a sous les yeux à la fois le bâtiment de la *skènè* et, sur la gauche, l'Odéon que Périclès a fait édifier récemment. Or celui-ci a un toit remarquable qui, nous dit Plutarque, imitait la tente de Xerxès (εἰκόνα λέγουσι γενέσθαι καὶ μίμημα τῆς βασιλέως σκηνῆς, *Pér*. XIII, 9). Euripide englobe donc sous le pluriel στέγαις, sur

[62] Voir Biehl *ad v*. 36.
[63] Wiles 1997, p. 219-220.

lequel l'enjambement attire l'attention, les deux édifices visibles depuis le *theatron*, deux bâtiments qui, par la magie conjointe de l'architecture et du langage, imitent des tentes. Ces simulacres permettent de rendre présents en même temps et d'unir dans l'esprit des spectateurs deux événements majeurs : la prise d'Ilion et les guerres médiques. Or la première, comme vient le rappeler la mention des fils de Thésée parmi les pilleurs de Troie (v. 31), appartient tout autant à l'histoire athénienne que la bataille de Salamine. Il n'y a pas de rupture dans le passé athénien qui distinguerait le temps du mythe de celui des événements « réels » ou « historiques ». Pour le public du Ve siècle, les deux événements ont la même réalité. Le pluriel στέγαις ταῖσδε associe donc la chute de Troie et l'invasion perse, suggérant que la seconde a rejoué la première.

Ces batailles sont toutes deux à la fois des défaites et des victoires. La défaite de Troie est une victoire pour les Achéens, parmi lesquels se signalent les descendants d'un roi mythique d'Athènes. D. Wiles remarque également que la mention d'Athéna (v. 47) place le public de sa cité dans la même position qu'elle, celle de l'agent de la destruction. Quant à la défaite de Xerxès, c'est une victoire des Grecs, Athéniens en tête, comme le rappelle l'Odéon. Mais Euripide prépare le public à admettre l'ambiguïté et l'instabilité de l'idée de victoire. Tout d'abord, comme je l'ai dit, l'adieu de Poséidon à Ilion peut être entendu comme un adieu à Athènes et comme une assimilation de celle-ci aux vaincus ; quant à l'invasion de l'Attique par Xerxès, elle a aussi vidé la ville en obligeant les Athéniens à se réfugier à Salamine et donné lieu au terrible incendie de l'Acropole [64]. La description de la ville qui fume (v. 8) et de ses sanctuaires désertés (v. 15) peut sans doute, lorsque l'on a l'Odéon sous les yeux, évoquer ce souvenir.

Les spectateurs se verront donc désormais conférer, de manière systématique – et, on peut l'imaginer, inconfortable –, la double identité des vainqueurs et des vaincus. La reconfiguration permanente de la victoire en défaite, des Grecs en barbares, du bonheur en malheur, qui est l'un des moteurs thématiques de la pièce, trouve là une traduction dramaturgique puissante.

On comprend mieux, en acceptant l'idée que le langage et l'utilisation de l'espace non fictionnel se combinent pour créer une équivalence entre Troie et Athènes, pourquoi Euripide prend avec l'épopée la liberté si remarquable [65] de transformer Poséidon en allié

[64] Hérodote, *Hist*. VIII, 41 (évacuation de la ville) ; 55 (incendie).

[65] Curieusement, ce renversement de la tradition n'a guère été commenté : Parmentier et Biehl l'ignorent, Barlow et Kovacs ne font que le constater. Seul Lee s'arrête sur le v. 7, mais son

fidèle de Troie. Nous avons noté plus haut que le monologue du dieu renvoie sans doute à un passage précis du chant XIII de l'*Iliade*. Celui-ci se termine, dans le poème homérique, par la mention de la pitié qu'éprouve Poséidon devant les souffrances achéennes et de la soif de revanche qui l'anime contre Zeus, alors soutien des Troyens [66] ; dans les *Troyennes*, au contraire, sa bienveillance et sa compassion vont à Ilion et sa rancune est dirigée contre Athéna, dont il est l'adversaire malheureux. B. Goff, l'une des rares commentatrices à proposer une interprétation dramatique de cette innovation mythique – qu'elle soit ou non l'invention d'Euripide –, voit ce qu'elle appelle la « volte-face » de Poséidon comme une manifestation supplémentaire de la nature capricieuse des dieux, thème important du prologue [67]. Certes, mais en même temps, à l'intérieur du système fictionnel de la pièce, Poséidon n'a pas changé d'avis. Au contraire, l'accent est mis sur son soutien indéfectible à Ilion (οὔποτ' ἐκ φρενῶν / εὔνοι' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει, v. 6-7) ; la place de οὔποτε à la coupe et l'enjambement, qui permet à la fois de retarder et de mettre en valeur le mot εὔνοια, sont à ce titre très efficaces. C'est cette constance dans la bienveillance qui donne au dieu l'autorité pour condamner la légèreté avec laquelle Athéna se retourne contre ses alliés (v. 67-68) [68]. La contradiction avec la source homérique apporte, elle, une touche d'ironie à cette accusation.

Il faut, me semble-t-il, donner toute sa force à l'affirmation un peu emphatique de Poséidon, qui doit frapper par son incongruité un public nourri du récit homérique de la guerre de Troie, comme si une fiction sur la seconde guerre mondiale destinée à un public d'aujourd'hui débutait par l'affirmation que les Allemands ont toujours été les alliés bienveillants des Polonais. L'attention des spectateurs est ainsi immédiatement stimulée et attirée sur le mythe dont Euripide fait l'ellipse. Ce qui justifie en effet chez Homère la colère de Poséidon, c'est la construction des remparts de Troie qu'il a effectuée avec

---

argument, une reconstruction *a priori* des besoins dramatiques d'Euripide, est faible : « Euripides requires a god who is not only interested in Troy's fate, but is also capable of assisting Athena in her scheme to punish the Greeks. Poseidon, as builder of Troy's walls and ruler of the sea, is particularly suitable. » On pourrait en dire autant d'Apollon ou de Zeus (avec peut-être même plus de raison). En outre, l'explication ne rend pas compte de l'impact que doit avoir cette version du récit sur le public dans un contexte tout homérique, et ne traite pas cet effet de surprise comme pouvant avoir une signification ou une fonction dramatique. Plus éclairant est le parallèle avec les autres effets de surpise euripidéens mentionnés par Geoffrey Arnott 1993.

[66] *Il.* XIII, 15-16 : ἐλέαιρε δ' Ἀχαιοὺς / Τρωσὶν δαμναμένους, Διὶ δὲ κρατερῶς ἐνεμέσσα.

[67] Goff 2009, p. 37.

[68] Il faut comparer avec *Il.* XXI, 458-460, où Poséidon reproche à Apollon la faveur (χάρις) qu'il accorde au peuple troyen et son refus de s'allier aux dieux qui cherchent à le massacrer.

Apollon pour le roi Laomédon. Celui-ci les aurait frustrés de leur salaire, déclenchant son hostilité et une série d'événements qui aboutirent au premier sac de Troie par Héraclès, dont il est question dans le deuxième *stasimon*. Cette omission a pour effet que Poséidon, au lieu de se présenter comme le dieu qui punit Laomédon et cause la première destruction d'Ilion, peut se poser à plusieurs reprises en adversaire malheureux d'Athéna dans son combat pour la ville (v. 10, 23-24, 46-47). Le renversement, combiné à la confusion qui s'installe entre la Troie du drame et le public athénien dans l'adieu des vers 45-47, souligne le glissement vers un autre mythe, tout aussi fameux : celui de la rivalité entre Poséidon et Athéna pour la possession de l'Attique, qui s'est soldée par la victoire de la déesse [69]. Ilion apparaît, dans cette reconfiguration, comme l'enjeu de leur dispute et, en quelque sorte, une autre Athènes.

Du côté d'Athéna et des Grecs, un phénomène comparable se produit avec l'ellipse du récit sur le châtiment d'Ajax par les Achéens après le viol de Cassandre. En effet, comme le remarque L. Athanassaki [70], Arctinos de Milet, dans son *Iliou Persis*, mentionnait la délibération suivant son sacrilège, la décision de le lapider, et sa fuite auprès de l'autel d'Athéna. La déesse l'épargnait momentanément avant d'exercer sa vengeance – individuelle, donc – sur le fils d'Oïlée en le détruisant pendant sa traversée de retour. Cette omission d'Euripide a pour effet d'accentuer la faute des Grecs, de reporter sur eux, en quelque sorte, la faute effacée de Laomédon de façon à lier encore davantage vainqueurs et vaincus, tout en soulignant les fluctuations du secours et du châtiment par lesquels Athéna se manifeste auprès des mortels. Le poète s'écarte donc ostensiblement de la tradition épique troyenne à laquelle il emprunte son sujet pour renforcer les effets de renversement entre Troie et les Grecs et empêcher une lecture simpliste attribuant la faute du sac d'Ilion uniquement aux barbares, mais aussi pour ancrer la pièce dans un contexte mythique proprement athénien et préparer l'auditoire à d'autres effets de référentialité.

Deux allusions à des modèles iconographiques présents sur l'Acropole viennent renforcer l'hypothèse. En effet, L. Parmentier, par ailleurs assez dubitatif concernant les interprétations qui lient les *Troyennes* à l'Athènes contemporaine [71], a néanmoins montré

[69] Voir Hérodote VIII, 55 ; Plutarque, *Vie de Thémistocle*, XIX ; Apollodore, *Bibl.* III, xiv, 1.

[70] Athanassaki, *à paraître*. Je suis très reconnaissante à L. Athanassaki de m'avoir montré plusieurs versions de son article et d'en avoir discuté avec moi. Nos recherches se sont tout à fait rejointes dans leurs conclusions.

[71] Parmentier 1925, p. 15-25.

que les vers 13-14 recelaient une allusion à une œuvre d'art qui se trouvait à l'époque sur le plateau de la colline, près du temple d'Artémis [72]. Le point de départ de son raisonnement est l'étrangeté même de ces vers, qu'il veut défendre contre des éditeurs trop prompts à amender le texte des manuscrits. Il s'agit du cheval de Troie, qui « chez les hommes du futur sera appelé le cheval *doureios* parce qu'il contenait la lance (*doru*) cachée ». Le commentaire semble déplacé au sein de la fiction, mais c'est cela même qui « nous engage, selon Parmentier, à rechercher si Euripide n'a pas eu ici une intention particulière, qui devait être saisie par les auditeurs de son temps » [73]. Or en 414, Aristophane fait dans les *Oiseaux* une allusion à un cheval du même nom (v. 1128), et la scholie à ce vers explique qu'il s'agit d'une statue de bronze imitant le cheval de Troie, exposée sur l'Acropole et dédicacée par un certain Chairédémos, fils d'Euangelos. On a retrouvé quatre blocs de cette base, identifiée grâce à la dédicace [74]. Pausanias nous décrit ce δούρειος ἵππος sculpté par Strongylion, qu'il a vu lors de son périple (I, 23, 8) : c'est une colossale statue munie de fenêtres auxquelles on aperçoit Ménesthée, chef du contingent athénien selon le catalogue des vaisseaux [75], Teucros le frère d'Ajax, fils de Télamon roi de Salamine, et les fils de Thésée, mentionnés peu après dans le prologue des *Troyennes* (v. 31) parmi les vainqueurs qui reçoivent des captives. Aux yeux de L. Parmentier, l'intention d'Euripide est patriotique : il chercherait à flatter le public athénien en choisissant une version de la prise de Troie dans laquelle les héros tutélaires de leur cité figurent de façon plus éminente que dans d'autres. Si je pense, avec lui, que la mention des générations futures se réfère aux spectateurs et que la présence des fils de Thésée a une fonction glorifiante, je suis moins encline à considérer cela comme pure flatterie, car l'idée de victoire subit une lourde remise en cause.

En effet, par un phénomène du même ordre, à la fois inverse et complémentaire, Euripide assimile également les Athéniens aux vaincus du drame. Le déroulement du prologue divin est inhabituel : au lieu de s'achever avec l'adieu de Poséidon à Troie, comme on s'y attendrait, il rebondit pour mettre en présence les deux divinités. Or, en apparaissant tous deux sur le toit de la *skènè*, Athéna et Poséidon doivent former un tableau en haut du bâtiment et se présenter visuellement, au cours de leur dialogue, d'une manière qui rappelle les représentations iconographiques de leur querelle : tournés l'un vers

[72] Parmentier 1923, p. 46-49.
[73] Parmentier 1923, p. 47.
[74] Raubitschek 1949, n° 176, p. 208-209.
[75] *Il*. II, 552.

l'autre pour se parler, mais de trois quarts face vers les spectateurs pour être entendus d'eux. Je pense que cette configuration peut évoquer tout particulièrement le fronton Ouest du Parthénon, achevé une vingtaine d'années plus tôt, dont la scène centrale représente le combat entre Athéna et Poséidon pour la suprématie en Attique [76] : la première brandit l'olivier dont elle fait don à cette terre, tandis que son adversaire tient un trident grâce auquel il fait jaillir une source d'eau salée. Peut-être les personnages divins du prologue tenaient-ils en main, l'une un rameau d'olivier, l'autre un trident de manière à accentuer le jeu d'Euripide sur la situation du théâtre et du public au pied de la colline sainte et à souligner l'identification de l'espace fictionnel à l'espace réel, c'est-à-dire à l'unité spatiale sacrée que constitue l'Acropole. Tout en inscrivant ainsi Athènes dans la fiction théâtrale à la place des vaincus troyens pour lesquels se battent les dieux, le poète fait rejaillir sur Troie l'hommage que le fronton rend à Athéna la victorieuse et donc à la divinité tutélaire des spectateurs. Sa tragédie sera un monument honorant leur souffrance.

Mes analyses rejoignent ici celle que Loukia Athanassaki a menées de son côté sur le prologue des *Troyennes* et qu'elle a bien voulu partager avec moi [77]. En s'interrogeant sur la présence des Néréides aux v. 2-3 ainsi que sur le choix des lieux mentionnés lorsque Poséidon promet à Athéna de déclencher une tempête et de couvrir les rivages grecs de cadavres (v. 88-91), elle a repéré un intertexte particulier qui a déclenché sa réflexion. Il s'agit du dithyrambe 17 de Bacchylide, qui célèbre la victoire de Thésée sur Minos avec l'aide conjointe de Poséidon et d'Athéna. Le poème est un hommage à Miltiade, vainqueur de Marathon, et à son fils Cimon, l'un des principaux artisans du développement impérialiste d'Athènes. Par son récit mythique impliquant Poséidon, Athéna et les Néréides, ainsi que Thésée dont Euripide mentionne les fils, il est présent en arrière-plan du prologue des *Troyennes*. Ce premier lien entre la pièce et la thalassocratie athénienne est renforcé par la mention de lieux (Mykonos, Délos, Skyros, Lemnos et l'Eubée) qui ont tous une fonction dans le récit mythique de la victoire sur Troie ou du *nostos* des Grecs, mais dans le même temps évoquent précisément les actions diplomatiques et les campagnes de Miltiade et de Cimon. Ils font également allusion à des tremblements de terre (manifestation, bien attestée dans les mythes, de la colère de Poséidon) interprétés par

[76] Voir Holtzmann 2003, p. 139-142. A propos du groupe *Athéna et Marsyas* sculpté par Myron, Holtzmann se demande si ce n'est pas le sculpteur qui aurait été influencé par la gestuelle du théâtre (Holtzmann 2003, p. 98).

[77] Je résume ici son article à paraître, et j'y renvoie le lecteur pour le détail de ses analyses.

les historiens antiques comme des signes avant-coureurs des ravages causés par les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse. Enfin, dans la même configuration de sens, mais sur un autre plan qui est celui des images, un rapport s'établit entre *Les Troyennes* et deux bâtiments de l'espace public athénien commandités par Cimon, la Stoa Poikilè et le Theseion. En effet, tandis que le second renferme un tableau qui montre le triomphe de Thésée contre Minos et son couronnement par la Néréide Amphitrite, la *stoa* est ornée de peintures de Polygnote représentant d'une part l'*Iliou Persis* et le combat de Thésée contre les Amazones, d'autre part les batailles de Marathon et d'Oinoè. Le bâtiment fait donc explicitement le lien entre les mythes d'une part, les guerres médiques et la politique athénienne de la famille de Miltiade de l'autre. De même, les *Troyennes* allient le récit de la guerre de Troie à la thalassocratie athénienne par ces allusions intertextuelles et iconographiques, plaçant la pièce sous le signe de la construction, mais aussi des contradictions de la ligue de Délos. La leçon n'est pas adressée aux seuls Athéniens, mais à tous les Grecs assemblés à l'occasion des Grandes Dionysies, qui se déchirent depuis plusieurs décennies pour la suprématie, occupant alternativement la position du vainqueur et celle du vaincu.

Au terme de ces analyses convergentes, on constate que le prologue définit les plans sur lesquels la signification de la pièce va se construire et l'articulation des moyens mis en œuvre par Euripide. On pourra lire ou voir *Les Troyennes*, selon son point de vue ou sa sensibilité, comme un drame mythique sur la prise d'Ilion, comme une modélisation des guerres médiques et comme un outil pour penser la guerre du Péloponnèse. Quant aux moyens déployés par le poète pour unir ces différents plans tout en attirant sur eux l'attention du public, ils tiennent tous à la question de la référence et de son caractère potentiellement multiple : le texte peut contenir d'autres textes qu'il rend présents par des citations plus ou moins explicites, s'insérant ainsi dans un réseau de récits mythico-historiques par rapport auxquels il prend sens (en l'occurrence, on repère la présence de l'*Iliade* et des poèmes du Cycle ainsi que du dithyrambe de Bacchylide) ; il peut renvoyer aussi à la topographie athénienne, à ses bâtiments et à leur décor (ici, dans l'ordre des allusions, le Theseion, l'Acropole, le toit de l'Odéon, le cheval *doureios*, la Stoa Poikilè, le fronton Ouest du Parthénon). Pour cela, le poète dramaturge utilise à la fois les ressources du langage et celle de l'*opsis*. Le langage peut être double, comme c'est le cas des déictiques employés par les acteurs pour désigner à la fois la réalité fictionnelle et la réalité extra-fictionnelle ; il peut appartenir à deux textes à la fois, celui d'Euripide et celui qu'il

cite ; il peut nommer et décrire, enfin, des réalités visuelles comme le cheval ou les peintures de la Stoa Poikilè tout en racontant l'histoire des Troyennes. Quant à la vision, elle est mise à contribution lorsqu'il s'agit d'identifier le tableau formé par Poséidon et Athéna sur le toit de la *skénè* au fronton du Parthénon. On retrouvera partout ces mécanismes. Sans doute Euripide avait-il aussi la possibilité d'utiliser la musique aux même fins dans les parties chantées, mais cela nous échappe presque totalement.

Dans un premier temps, nous l'avons vu, Euripide met les spectateurs athéniens dans la même position que Poséidon et leur offre un regard surplombant sur la scène. De même, la splendide offrande du cheval, les tableaux du Theseion et de la Stoa, la colline même de l'Acropole s'offrent à la fois aux yeux de tous, immortels et mortels. En revanche, dès lors que Poséidon fait partie du tableau évoquant le fronton, le public est ramené au point de vue de qui contemple la façade du Parthénon, autrement dit, à un point de vue humain. Cela coïncide avec la situation d'énonciation, car si Poséidon avait d'abord établi une forme d'interlocution avec l'humanité, il se détourne d'elle à l'arrivée d'Athéna. Dans la seconde partie du prologue, elle est exclue du dialogue entre dieux, cantonnée à une position d'observatrice tout en étant l'objet de la discussion, l'enjeu de rapports entre divinités qui échappent aux mortels. Lors de sa seconde et véritable sortie, Poséidon apostrophe Athéna à la deuxième personne (v. 92), puis lance une imprécation à la troisième personne contre tout mortel qui s'aviserait de saccager une cité. Certes, l'auditoire athénien, en tant que mortel et responsable, entre autres, des atrocités méliennes, peut se sentir visé par l'exclamation divine, mais la communication est bien différente de celle qui s'établissait lors de l'adieu à Troie. La compassion que Poséidon projetait vers Ilion et le *theatron* par une adresse directe s'est muée en une menace qui remet à leur place, irrémédiablement distincte, immortels et mortels.

I. 2 Le prologue d'Hécube (v. 98-152)

Le corps d'Hécube

Durant toute la première partie du prologue, le public a eu sous les yeux la figure humaine d'Hécube, couchée devant la porte de la *skènè*. Les dieux partis, le regard peut à nouveau se concentrer sur elle. La présence isolée de son corps affalé ramène le spectateur

aux malheurs de Troie, quand la conversation des deux divinités et les derniers mots de Poséidon ont attiré son esprit vers les Grecs, promis au désastre. Poséidon avait déjà focalisé l'attention sur la reine en invitant le public à la contempler :

Ὅσαι δ' ἄκληροι Τρῳάδων, ὑπὸ στέγαις
ταῖσδ' εἰσι, τοῖς πρώτοῖσιν ἐξῃρημέναι
στρατοῦ, σὺν αὐταῖς δ' ἡ Λάκαινα Τυνδαρὶς
Ἑλένη, νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος ἐνδίκως.
Τὴν δ' ἀθλιὰν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,
πάρεστιν Ἑκάβη κειμένη πυλῶν πάρος
δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ.
« Toutes les Troyennes exclues du tirage au sort sont ici,
sous ce toit, réservées aux chefs
de l'armée. Avec elles se trouve la Laconienne, la fille de Tyndare,
Hélène, que l'on considère à bon droit comme une captive.
La malheureuse que voici, si l'on veut bien la regarder,
c'est Hécube, couchée devant les portes
et versant bien des larmes pour bien des raisons! » (v. 32-38)

Le dieu décrit tout d'abord, pour le public qui ne les voit pas, les Troyennes dans leur ensemble, enfermées dans la tente que figure le bâtiment de scène. Se détachant du tableau collectif mais intégrée à lui (σὺν αὐταῖς, v. 34), on trouve ensuite Hélène, dont le statut complexe mérite mention : ce n'est pas une Troyenne, mais elle partage leur sort. Puis Poséidon, rompant avec le discours descriptif qui précède par son adresse indirecte au public v. 35 [78], encourage celui-ci à s'installer dans son rôle de spectateur en contemplant Hécube, incarnation de la douleur troyenne et de la déchéance des captives. A elle seule, elle représente « toutes les Troyennes exclues du tirage au sort ». Cette relation emblématique de la reine au groupe se traduit par le passage de ὅσαι à τήνδε, du pluriel au singulier et du relatif indéfini au déictique. Dans la multiplicité de ses larmes et de ses raisons de pleurer, il y a la somme de tous les drames individuels des Troyennes, car il n'y a pas de perte qu'Hécube n'ait connue : mari, enfants, cité, patrie, pouvoir, richesse. Elle est présente dans le prologue en tant que Troyenne par excellence, comme une préfiguration du chœur qui donne son titre à la pièce et qui fera bientôt son entrée. Et de fait, le

[78] Le scholiaste juge que cette adresse est plate, maladroite (νῦν δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιαλέγεται) et enlève le πάθος que le poète aurait pu obtenir en introduisant Hécube dans le cours de la pièce (Schwartz 1966, p. 349).

monologue des v. 98-121 pourrait être dit par n'importe quelle Troyenne. Certes, elle est la seule à pouvoir se présenter aux v. 99-100 comme la reine déchue, mais maintenant qu'elle n'est plus reine, cette différence avec ses compagnes d'infortune est nivelée.

Ce qui distingue toutefois Hécube du chœur et lui confère une individualité plus forte que ne le font ses paroles, c'est que le spectateur l'a déjà vue plus tôt dans la trilogie. La souveraine que l'on a connue au faîte de sa puissance dans l'*Alexandros*, loin de régner sur le palais qui devait constituer le décor de ce premier drame, gît désormais, vieillie et la tête rasée [79], muette et comme morte, devant la tente de ses maîtres. Avant même qu'elle ne parle, le public peut mesurer visuellement la gravité de sa chute et de son déclassement. Il sait aussi que tous les personnages masculins qui l'entouraient dans *Alexandros* (ses fils Pâris, Hector et Déiphobe et son époux Priam) ont été tués par les Grecs [80]. Si Poséidon n'a pas raconté dans le détail la mort des princes troyens, il a en revanche évoqué le meurtre de Priam sur l'autel de Zeus Herkeios (v. 16-17). Or cet autel semble avoir joué un rôle dans l'*Alexandros* au moment de la reconnaissance de Pâris qui devait clore le drame [81]. Le spectateur est donc invité à superposer au dénouement de la première pièce le crime commis contre Priam, à la joie d'Hécube son affliction, à la présence des princes troyens leur absence. Il peut ainsi constater l'accomplissement des prédictions faites par Cassandre dans la première pièce : le retour de Pâris à Troie entraînerait la ruine de la cité. Il peut en outre d'emblée apprécier un autre renversement entre les deux pièces. L'*Alexandros* montrait en effet comment Pâris, élévé comme un esclave, changeait de statut pour être reconnu d'abord comme un égal des princes par ses qualités naturelles, puis comme un prince véritable par la naissance. Dès le début des *Troyennes*, on est dans un schéma inverse : Hécube, qui défendait les droits et les valeurs aristocratiques dans la première pièce [82], se retrouve du fait de la guerre réduite au statut de captive. La différence, c'est que le changement de situation (*metabolè*) [83] ne sera pas le point culminant des *Troyennes*. La péripétie a eu lieu hors scène, dans le temps fictif qui sépare ce drame des deux précédents. Quand la pièce commence, la déchéance est consommée. L'enjeu dramatique ne sera donc pas la chute en tant que telle, mais plutôt la réaction à ce changement radical.

---

[79] Voir *Troy*. 141-142.

[80] Voir *Troy*. 41 : φροῦδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν(α).

[81] Il est vraisemblable qu'Alexandre-Pâris ait invoqué la protection de cet autel pour éviter d'être tué par Hécube ou l'un de ses frères. Voir *Alex*. F 38 Jouan-Van Looy.

[82] Voir Jouan, Van Looy 1998, p. 52-53.

[83] Le monologue d'Hécube commence par une exhortation à se résigner au changement causé par la divinité (μεταβαλλομένου δαίμονος, v. 101). Sur l'importance, dans la pièce, de la *paracharaxis* (révélation du malheur niché au cœur du bonheur), voir Murray 1946.

De même que le prologue divin était construit en deux parties, un monologue implicitement adressé au public par Poséidon qui exprimait sa sympathie pour les souffrances troyennes, puis un dialogue avec Athéna amorçant le drame, le prologue humain s'articule en deux temps, qui forment un parallèle des deux tableaux divins. Vient d'abord un récitatif animé par des exclamations intérieures, puis une monodie dans laquelle Hécube exprime sa souffrance en s'adressant à d'autres : aux vaisseaux grecs qui lui ont apporté le malheur, puis au chœur qu'elle invite à venir partager sa lamentation. Par ailleurs, tandis que le prologue divin racontait d'abord les maux des mortels avant d'en montrer les causes divines à travers le conflit de Poséidon et d'Athéna, le récitatif d'Hécube a symétriquement pour thème l'action des dieux sur les hommes, avant que la monodie n'en précise les conséquences particulières pour le personnage.

Le récitatif (v. 98-121)

Les mots par lesquels Hécube entame son récitatif s'adressent à elle-même et sont un encouragement, hâché par l'effort, à se relever du sol où elle repose [84] :

Ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλὴν
ἐπάειρε, δέρην·
« Redresse-toi, infortunée ! Relève la tête
du sol, lève le cou ! » (v. 98-99)

Le dialogue de soi à soi se poursuit avec l'emploi de la première personne du pluriel (οὐκέτι.../ ...βασιλῆς ἐσμεν Τροίας, « nous ne sommes plus reines de Troie », v. 99-100), qu'il me semblerait dommage de réduire à un pluriel emphatique, sauf à y voir beaucoup d'ironie ; je l'interprète plutôt comme un véritable pluriel, comme si Hécube se dissociait en deux figures, l'une alourdie par l'âge et le chagrin, l'autre tentant de lui donner courage. La seconde prodigue ses conseils à la première par une série d'impératifs et le recours à des images de navigation : il ne faut pas résister à la vague du destin (v. 101-104). Le poète accompagne ainsi le changement de point de vue, au cours du prologue, entre Athéna et Poséidon, qui se sont posés en maîtres des mers et des tempêtes et la vie d'Hécube, navire abandonné à la puissance des courants comme les vaisseaux achéens dont il a été question plus haut et qui attendent hors scène le départ.

[84] Kovacs 1999 considère cette exhortation comme immédiatement réalisée, comme en témoigne sa didascalie p. 25, avant le v. 98 : « Exit Poseidon and Athena. Hecuba rises to her feet. »

Puis soudain, un cri (Αἰαῖ αἰαῖ, v. 105) et le passage à la première personne du singulier, μοι μελέᾳ, « malheureuse que je suis », remplaçant au v. 106 le vocatif δύσδαιμον du v. 98. On peut interpréter ce basculement de deux manières. Soit c'est une réponse de l'interlocutrice implicite à laquelle s'adressaient l'apostrophe et les exhortations à la résignation, et il faut examiner la tension éventuelle qui s'instaure entre les deux voix intérieures d'Hécube, soit la réalité de la douleur exprimée par le cri efface soudainement la possibilité du réconfort, met un terme à la dissociation interne et redonne à la reine une unité dans la souffrance. Le μοι du v. 106 correspondrait alors à la fois à la locutrice et à l'interlocutrice des vers précédents [85].

Je pencherais pour ma part pour la première solution. Le première raison en est la symétrie que cela crée avec le prologue divin dans une pièce où ce principe géométrique de composition s'applique sans cesse. Il me semble, de plus, que la voix qui s'exprime oppose ses cris de douleur à l'idée de la résignation, que pour elle, gémir (στενάχειν, v. 106) fait écho à l'injonction de céder (ἀνέχου, v. 101) comme un acte de résistance aux caprices du *daimon* qui prétend gouverner son existence.

Plusieurs autres éléments, me semble-t-il, contribuent à souligner ce conflit entre les deux voix. Tout d'abord, l'exhortation à se redresser n'est pas réalisée. Au contraire, le « je » qui s'exprime commente sa position, « le dos étendu sur une couche dure » (v. 114), en l'interprétant comme le reflet de l'accablement qu'il éprouve ; Hécube émet en outre le souhait de rouler son corps sur sa colonne d'un côté et de l'autre, en se berçant au son d'une complainte élégiaque sans fin (v. 116-119). Rien n'indique donc qu'elle quitte sa position couchée, au contraire : elle aspire à une sorte de roulis permanent dans lequel ses flancs et son épine dorsale figurent la coque d'un bateau (voir l'emploi métaphorique de τοίχους, v. 118). Là où les allusions nautiques de la première voix impliquaient un mouvement orienté vers l'avant avec l'usage répété du verbe πλέω et la mention de la proue, la seconde voix réplique par une sorte de refus d'avancer, d'enfermement dans un balancement statique. Dans le même esprit, elle reprend sous forme d'apostrophe l'image nautique pour s'en moquer amèrement : le faste (ὄγκος, v. 108) qui caractérisait la majesté des aïeux d'Hécube et qui aurait dû lui assurer un destin grandiose, n'est désormais qu'une voile affalée (συστελλόμενος, v. 108). La défaite de Troie a révélé son inconsistance, son incapacité à donner de l'élan au navire qu'est la vie de la reine.

[85] Les commentateurs optent en général implicitement pour la seconde solution, considérant les vers 98-121 comme un ensemble thématiquement cohérent (l'expression du malheur), que celui-ci soit chanté et strophique (Tyrrell, Murray, Biehl) ou non (Parmentier, Lee).

A cela s'ajoute que le *daimôn*, la divinité anonyme qui préside au destin humain comme un courant marin, est mentionné par la première voix de façon neutre, sans précision, comme un équivalent de τυχή, tandis que la seconde l'associe de façon négative à sa sensation d'accablement (τῆς βαρυδαίμονος/ ἄρθρων κλίσεως, v. 112-113).

Enfin, même si la seconde personne n'apparaît plus après le vers 105, il subsiste, dans l'emploi de la forme interrogative, la présence d'une instance implicite à laquelle le « je » répond lorsqu'il demande, pour justifier le cri de douleur qui lui a échappé :

Τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέᾳ στενάχειν
ᾗ πάτρις ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις ;
« N'ai-je pas toutes les raisons de gémir, moi la misérable
qui ai perdu patrie, enfants, époux ? » (v. 106)

puis :

Τί με χρὴ σιγᾶν ;
« Pourquoi devrais-je me taire ? » (v. 110)

On peut penser que l'obligation ainsi mise en doute correspond aux impératifs du début du monologue, que se taire équivaut à se résigner, à ne pas lutter contre le flot du destin. Cette interrogation est donc l'expression d'une certaine révolte. Il est vrai toutefois qu'elle est suivie de deux autres questions contraires [86], ce qui montre que la seconde voix intérieure d'Hécube n'est pas totalement assurée et trahit sa confusion, proche du découragement :

Τί δὲ μὴ σιγᾶν ;
Τί δὲ θρηνῆσαι ;
« Mais à quoi bon [87] ne pas me taire ?

[86] Je suis ici le texte de Parmentier et de Lee, qui conservent le v. 111 (voir les arguments de Lee *ad loc*.). Contra : Biehl, Kovacs. On remarquera l'assonance qui unit les trois questions, i-é-è-i-a/ i-é-è-i-a/ i-é-è-è-ai.

[87] Il est possible d'interpréter autrement le pronom interrogatif τί et d'en faire le complément d'objet des verbes à l'infinitif: « Que dois-je taire ? Que dois-je dire ? Sur quoi me lamenter ? » (Voir Parmentier, Biehl, Kovacs). Les trois questions découleraient alors de celle du v. 106 (littéralement : « Quel sujet de gémissement ne se présente pas à moi ? »), et il s'agirait pour Hécube de se demander lesquels des multiples sujets de souffrance qui la tourmentent (énumérés au v. 107) elle devrait garder sous silence ou, au contraire, exprimer. Mais, outre que l'emploi transitif de σιγᾶν est nettement moins fréquent que l'emploi intransitif, la dynamique et la logique du monologue ne me semblent pas faire pencher la balance dans ce sens. En effet, ces questions demeureraient sans réponse, car la plainte qui suit ne porte pas sur les causes de la souffrance mais sur ses symptômes physiques. Si l'on considère la série de questions comme aporétique et équivalente à « Que dois-je faire ? Me taire ou ne pas me taire ? » (Biehl), il reste à noter que l'aporie est immédiatement résolue puisqu'Hécube ne se tait pas. Par ailleurs, la conclusion du monologue porte sur l'idée de faire entendre les malheurs extraordinaires d'Hécube bien qu'il n'y ait pas là matière à célébration, et non de choisir parmi eux ceux qui doivent être tus ou chantés.

A quoi bon me lamenter ? » (v. 110-111)

Or, loin de mettre un terme aux gémissements d'Hécube, ces questions sont immédiatement suivies d'une plainte, focalisée sur la douleur physique que seuls le bercement et la « complainte sans fin des larmes » semblent pouvoir atténuer. Et la voix de conclure :

Μοῦσα δὲ χαὔτη τοῖς δυστήνοις
ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους.
« Même cela est musique pour les affligés,
clamer des désastres qu'aucun chœur ne célèbre [88]. » (v. 120-121)

Le choix est donc fait, momentanément du moins, entre deux Hécubes possibles : l'affligée (elle se dit elle-même δύστηνος v. 111) prend le pas sur la résignée. Hécube ne se taira pas, quels que soient ses doutes sur l'utilité de ses plaintes. La monodie « non accompagnée de chœur » [89] qu'elle entame alors, et, plus largement, le lyrisme des *Troyennes* naissent de ce rejet initial de la résignation silencieuse et s'affirment, au terme de ce dialogue intérieur, comme les outils d'une forme de résistance au destin [90]. La métaphore nautique éclaire également ce qui est en jeu : en rechignant à « voguer au gré du destin », c'est-à-dire à accepter son sort qui est d'embarquer sur le navire de son nouveau maître et de faire voile vers la Grèce, en préférant le roulis statique du bateau à l'arrêt, Hécube ouvre le temps de la pièce, ménage cette pause emplie de plaintes ressassées à laquelle nous allons assister avant que l'injonction du départ ne l'emporte, qu'Hécube et les Troyennes ne quittent la scène et que le silence ne s'installe.

La monodie (v. 122-152)

Le chant proprement dit peut alors commencer, avec le passage à un système strophique, à des anapestes lyriques et au dialecte dorien. Parmentier indique ici : « Hécube se lève et chante. », et Lee : « Hécube est enfin parvenue à se lever

---

L'opposition entre le silence et la plainte est traitée de manière générale (ἄτας est au pluriel indéfini v. 121) et non particulière.

[88] Sur ἀχόρευτος, voir la scholie à Soph. *El.* 1069 ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνείδη· ἐφ' οἷς οὐκ ἄν τις χορεύσειε, τὰ πένθιμα ὀνείδη. Sur l'interprétation de ce passage, voir Segal 1993, p. 18 ; Assaël 1998, p. 162.

[89] C'est là une autre interprétation possible de ἀχόρευτος, et je remercie Christine Mauduit d'avoir attiré mon attention sur elle.

[90] Je rejoins ici les analyses de Loraux 1999, notamment p. 45-66.

complètement du sol et entreprend maintenant de chanter la dernière partie du prologue. » [91]. Ces didascalies reposent sans doute sur le postulat qu'on ne peut pas chanter couché, mais la seule indication dans le texte lui-même se trouve au v. 138, au début de l'antistrophe :

Ὤμοι θάκους οὓς θάσσω

« Hélas ! à quelle place suis-je assise ! »

Je suggère de ne pas anticiper le redressement du corps vers cette position assise, pour des raisons que j'exposerai dans un instant. Puis lorsqu'elle apostrophe les femmes de Troie, Hécube endosse le rôle de meneuse de chœur (ἐξάρξω, v. 147). C'est là que je situerais le moment où elle se lève, car même si, dit-elle, son chant diffèrera de celui qu'elle chantait autrefois, « appuyée sur le sceptre de Priam et marquant du pied, à coups bien frappés, la cadence phrygienne » (v. 149-152), sa posture doit être celle d'un coryphée. Le contraste avec le passé est plus poignant si l'on peut comparer le tableau qu'elle dépeint en paroles à celui que l'on voit sur scène, donc si elle est debout, la démarche lourde et non le pas ferme et cadencé, non plus appuyée sur le sceptre royal, mais sur un bâton de vieillesse [92].

Du point de vue de l'énonciation, il faut remarquer à la fois le parallélisme et l'écart par rapport au début du monologue qui a précédé. Hécube utilise à nouveau la seconde personne, mais fait cette fois référence, au pluriel, à une réalité extérieure, la proue des navires grecs (πρῷραι ναῶν ὠκεῖαι, v. 122). La métaphore nautique utilisée plus haut pour désigner Hécube fait place maintenant à une métonymie : à travers les navires jetant les amarres à Troie et venant y chercher Hélène, c'est des conquérants grecs que parle la reine. La figure lui permet néanmoins de ne pas les nommer et de filer l'assimilation poétique des hommes aux nefs. Pour le spectateur qui a assisté au dialogue des dieux et qui sait quelle catastrophe attend la flotte, les mots d'Hécube ont une portée plus grande que celle qu'elle croit leur donner. Lorsque la reine revient sur son propre cas, elle, le navire qu'Hélène « a fait échouer sur le désastre présent » (ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν, v. 137), la mention du naufrage fait écho à celui que les dieux méditent, et le malheur d'Hécube devient la préfiguration de celui des Achéens.

[91] Lee 1976, p. 84 : « Hecuba has finally managed to raise herself completely from the ground and now proceeds to sing the final part of the prologue. »

[92] C'est ce qu'indiquent les v. 275-276, si toutefois il faut les prendre littéralement.

La composition annulaire du passage renforce cette impression [93]. Elle débute en effet par l'adresse aux navires, puis évoque leur traversée vers Ilion depuis la Grèce, aux accents d'un « odieux (στυγνῷ) péan ». Au centre de la strophe se trouvent le verbe et ses compléments essentiels (« vous avez jeté les amarres, que l'Egypte vous apprit à tresser, hélas! dans les golfes de Troade », v. 128-130). C'est plus exactement le cri αἰαῖ qui fonctionne comme le pivot de l'ensemble. De part et d'autre de ce noyau, deux appositions participiales au nom des proues donnent une indication de mouvement (βαίνουσαι, v. 128 ; μετανισσόμεναι, v. 131). On revient ensuite à l'« odieuse (στυγνάν) épouse » que les bateaux sont venus chercher, ce qui entraîne la mention de l'Eurotas, qu'elle a quitté et déshonoré – cette mention correspond dans la première partie à celle de la Grèce (v. 125). Puis le nom de Priam et d'Hécube, victimes d'Hélène, répond à celui d'Ilion ; enfin l'image d'Hécube échouée sur un écueil est symétrique de celle des proues rapides, comme la première personne l'est de l'apostrophe. Le chant rapproche ainsi, tout en les opposant, les causes et les effets, les bourreaux et les victimes, et par le recours au passé prépare le renversement que connaîtront les conquérants.

Par ailleurs, la construction annulaire est mimétique du mouvement de roulis imprimé au corps d'Hécube, l'exclamation αἰαῖ fonctionnant entre les deux temps de la plainte comme l'épine dorsale sur laquelle pivotent les flancs de la reine. On peut, de même, voir dans le ressassement des événements passés (l'arrivée des nefs achéennes, le meurtre de Priam) une figure de ce désir de ne pas avancer. C'est pourquoi il me semble intéressant de ne pas imaginer de changement de position chez Hécube avant la fin du v. 137. Si toutefois le chant couché était réellement inconcevable pour les acteurs du Ve siècle et si le début de la monodie interrompait nécessairement le geste physique de balancement au sol, il faut souligner comment il est relayé, de manière abstraite, par le fait que la parole et, on peut l'imaginer, la musique, semblent rouler sur elles-mêmes.

Avec le déictique du vers 137 (τάνδ'... ἄταν), la reine revient à sa situation et sa souffrance actuelles, et abandonne le bercement, réel ou figuré, pour la posture assise. Sa lamentation, au présent, se fait plus spécifique : elle mentionne pour la première fois son statut d'esclave (v. 140), que symbolise sa position au seuil des tentes d'Agamemnon, et se dépeint comme une vieille femme, la tête ravagée par le deuil – soit qu'elle ait été rasée,

[93] Bien que je souscrive aux arguments de Biehl et de Lee, qui considèrent la monodie des v. 122-152 comme astrophique compte tenu de plusieurs difficultés métriques, je vois une coupure nette entre les deux parties 122-137 et 138-152.

soit qu'elle porte les stigmates des gestes rituels qui consistent à se lacérer les joues et à se frapper le crâne. Le verbe ἄγομαι (« je suis emmenée ») indique ce que sera l'action principale du drame – elle ne sera achevée qu'avec la dernière réplique de la pièce – tout en en masquant les auteurs par l'emploi de la voix passive, de la même façon que la métonymie permettait plus haut de ne pas les nommer.

Le vers 142 marque une rupture, soulignée par le Ἄλλα initial, et sans doute Hécube fait-elle une pause pour se lever. Par une nouvelle apostrophe, elle s'adresse aux Troyennes, ses compagnes de captivité, et les invite à venir se joindre à elle pour crier « *aiai* » (αἰάζωμεν, v. 145) comme elle le faisait quelques vers plus haut. L'adresse est destinée cette fois à former un ensemble dans lequel elle s'inclut et non, comme lorsqu'elle apostrophait les navires grecs, à raviver une opposition, à poser un « vous » exclusif et hostile. Le rapport qu'Hécube instaure avec les choreutes est à la fois de similitude et de hiérarchie. Comme elle, ces femmes souffrent de la perte des hommes de Troie, de la ruine d'Ilion. Mais elle est plus âgée, elle la vieillarde (γραῦς, v. 141), que celles qu'elle présente comme des épouses de guerriers ou des jeunes filles privées de fiancé (v. 142-144). Hécube entend en outre mener leur chant comme une mère oiseau donne à ses oisillons le signal d'un concert de cris, ce qui combine la fonction maternelle que lui donne l'âge à la fonction de coryphée que lui confère, ou du moins que lui conférait autrefois, son statut de reine. Une certaine ambiguïté s'installe, car dans le *kommos* qui va suivre, Hécube sera à la fois le personnage joué par un acteur, c'est-à-dire le soliste opposé au groupe, la reine donnant des ordres à ses sujettes, et la tête du chœur, la Troyenne par excellence dont la plainte se démultiplie en chaque choreute.

Référence à l'actualité

La construction de la partition d'Hécube est finalement, par rapport au prologue divin, à la fois parallèle et symétrique. A première vue, le récitatif monologique paraissait répondre au monologue de Poséidon, puis la monodie adressée à des interlocuteurs (les vaisseaux et le chœur) correspondre au dialogue divin. On peut toutefois aussi bien considérer le renversement qui s'opère et faire correspondre le dialogue intérieur d'Hécube au dialogue divin, puis la monodie au monologue. Or le destinataire de celui-ci était et ne pouvait être que le public, Poséidon étant seul en scène à l'exception d'une Hécube inconsciente de sa présence. Lorsque la reine de Troie adresse son chant non pas à elle-même, mais aux nefs achéennes puis au chœur, c'est aussi au public qu'elle s'adresse, mais

à des formes masquées du public. En effet, les vaisseaux représentent les vainqueurs de Troie, donc les ancêtres des Grecs assis dans le *theatron* devant le spectacle. Quant au chœur, c'est le double intra-fictionnel des spectateurs. A mesure que le prologue avance, le rapport entre les acteurs et le public est donc de plus en plus médiatisé, par le récit mythique (les nefs qu'on ne verra pas sur scène) et par le spectacle dramatique (le groupe choral qui jouera désormais le rôle du public interne). Dans le même temps, cette situation commune d'interlocution et de référence met à nouveau Grecs et Troyens, vainqueurs et vaincus, dans la même position : celle d'Athènes et de ses hôtes assemblés.

L'emploi du déictique au v. 137 accentue cet effet. Le malheur présent (τάνδ'... ἄταν) d'Hécube est aussi celui du public déchiré par la guerre du Péloponnèse. Les nefs du passé qu'elle apostrophe sont celles des Athéniens comme de leurs alliés ou de leurs ennemis qui ont porté chez d'autres la désolation – de même que les Achéens préparent hors scène leurs vaisseaux pour le retour, de même les navires athéniens sont sur le point, dans le temps des spectateurs, d'appareiller pour la Sicile. Le chœur des victimes troyennes qu'Hécube invite à se lamenter représente également à la fois Athènes qui s'expose à la catastrophe en faisant voile pour la Sicile, et les alliés ou les ennemis qu'elle a maltraités ou durement réduits au cours de son histoire récente.

La lamentation des vers qui suivent est plus claire encore : Hécube gémit sur « les sièges sis près des tentes », non pas « d'Agamemnon » au génitif, mais « Agamemnoniennes » (v. 138-139). Cette nuance permet d'inclure l'Odéon qui imite la tente de Xerxès, lequel est comparable à Agamemnon sans lui être confondu. Par cet emploi extrêmement précis de l'adjectif ἀγαμεμνονίαις, la lamentation de la reine peut donc avoir pour objet non seulement son propre « siège », mais aussi le *theatron* lui-même. Hécube se fera donc la « voix endeuillée » [94] de la cité et non des seules Troyennes.

[94] Loraux 1999.

II. LA PARODOS (V. 153-229)

II. 1 L' Entrée des demi-chœurs et le dialogue avec Hécube (v. 153-196)

L'apostrophe d'Hécube au chœur lance la *parodos*. Celle-ci prend une forme particulièrement originale si on la rapporte aux tragédies qui nous ont été conservées. Ce sont en effet deux demi-chœurs de femmes qui vont faire successivement leur entrée, non par les *eisodoi* mais par la *skènè*. Le premier demi-chœur dit venir de l'intérieur – il a entendu les gémissements d'Hécube à travers la cloison (διὰ μελάθρων, v. 154). Le second est plus précis : il dit avoir « quitté, tremblant, ces tentes d'Agamemnon pour entendre [la reine] » (v. 176-177). Les deux groupes entrent donc en scène par la porte devant laquelle Hécube était allongée [95]. Plus exactement, les femmes apparaissent successivement, car même si la porte de la *skènè* doit pouvoir laisser passer l'eccyclème, lequel fait au moins la largeur de deux corps (pensons aux cadavres de Clytemenestre et d'Egisthe dans les *Choéphores*), il est peu probable que l'ensemble du demi-chœur, soit plus de six personnes, puisse passer la porte en se présentant de front. Il faut donc imaginer que les femmes sortent, sinon une à la fois, du moins deux par deux. L'effet doit être surprenant, pathétique. Aucune solennité dans cette entrée, qui ne permet pas au groupe choral de se montrer d'emblée comme un ensemble organisé, mais l'image d'une communauté affolée dont l'ordre a été sapé. En outre, le fait que les Troyennes viennent de la *skènè* et non d'ailleurs, c'est-à-dire de l'une des *eisodoi*, met l'accent sur ce qui sera l'action principale de la pièce : le mouvement centrifuge du départ.

Le premier demi-chœur répond directement à l'appel d'Hécube, en utilisant la première personne du singulier pour se désigner (v. 155), la deuxième pour nommer la reine, et en mentionnant à la troisième personne les Troyennes effrayées qui demeurent à l'intérieur (v. 157-158), ce qui ménage la possibilité de la sortie d'autres choreutes. Les premiers mots du chœur sont des questions invitant Hécube à préciser les causes de ses cris, car s'ils ont été entendus, si leur tonalité plaintive a été clairement identifiée, ses mots n'ont pas été compris et ont surtout suscité l'effroi de l'inconnu. Ce type de communication

[95] Hourmouziades 1965, p. 24-25, discute l'hypothèse, à ses yeux assez fragile, que la division du chœur indique une entrée par des portes distinctes de la *skènè*. Je pense comme lui qu'il est impossible de rien affirmer sur ce point. Di Benedetto, Medda 2002, p. 137 pensent qu'il y a plusieurs tentes visibles sur la scène et que la division des demi-chœurs correspond à une division de l'espace. Lee 1976, p. 90, sans préciser pourquoi, considère que les deux demi-choeurs entrent par les deux *parodoi*, ce qui le conduit à postuler que chaque issue mène à d'autres tentes.

aurale incomplète entre un arrivant et le ou les personnage(s) déjà en scène caractérise, selon D. Mastronarde, l'entrée par la porte de la *skènè* [96]. Les captives sont dans une situation d'attente ; tout signal leur paraît annoncer le pire.

S'ensuit donc un échange inquiet composé d'anapestes lyriques, auquel les spondées, très majoritaires, donnent une certaine gravité. Hécube y suggère que le départ est proche, sans pour autant détenir d'information véritable. Elle ne peut pas toujours répondre aux questions dont les Troyennes la pressent. Son message, sans doute parce qu'elle est reine, est toutefois retransmis par les femmes qui sont sorties, sans hésitation ni modalisation, à celles qui sont toujours à l'intérieur. C'est ainsi que, suivant l'impulsion donnée par Hécube, le premier demi-chœur invite le second à sortir des tentes, à franchir à son tour la porte de la *skènè* (v. 166).

Il est intéressant de noter l'interdiction que fait alors Hécube aux Troyennes de laisser sortir Cassandre, qui loge avec elles (v. 169-172), à la fois parce que cette injonction signale sa position d'autorité et parce que, comme nous le verrons, Cassandre se posera en rivale de sa mère face au chœur. Mais pour l'heure, Hécube redoute que son entrée n'ajoute la souffrance à la souffrance. Peut-être le délire bachique qui tient la jeune fille, et que sa mère mentionne deux fois (v. 170, 172), risquerait-il de perturber l'harmonie qui est en train de s'établir entre le personnage et le chœur. Hécube mène en effet le *kommos* en entonnant une lamentation adressée à Troie (v. 173-175).

Le second demi-chœur sort en gémissant, poussé par la peur et le fait que, comme le précédent, il a entendu l'appel mais non son contenu. En revanche, il s'adresse non aux femmes dont la voix l'a fait sortir, mais à la reine (v. 178) ; c'est à elle qu'il s'en remet pour apaiser ses craintes. Du fait qu'Hécube s'est explicitement posée en chorège, il me semble inutile de supposer, comme le fait L. Parmentier, que chaque demi-chœur a son coryphée [97] ; je pense plutôt que c'est l'ensemble du groupe qui donne la réplique à la protagoniste dans ce passage. Ce sont donc à nouveau des questions sur ce qui se passe, auxquelles Hécube répond de façon vague : seule une montée de son angoisse la convainc que le départ est proche. La strophe se termine sur un échange de lamentations entre le demi-chœur et la reine, chacune (car la *persona* du chœur est ici encore une Troyenne unique qui s'exprime à la première personne) s'interrogeant douloureusement sur l'identité du maître qui l'emmènera. Pour Hécube, l'âge et le statut ajoutent à la gravité du moment.

---

[96] Mastronarde 1979, p. 28-30. Comp. Soph. *Aj.* 784-788 ; Eur. *Héracl.* 642-648 ; *Phén.* 1067-1074, 1264-1271.

[97] Parmentier p. 34-35, n. 3.

II. 2 Le chant à l'unisson (v. 197-229)

Le chœur entame ensuite le chant à l'unisson qui clôt la *parodos*. Celui-ci a été souvent commenté : on a cherché à souligner son intérêt ou son incongruité dramatiques, à rendre compte de la mention de lieux, notamment la Sicile, qui renvoient à l'actualité de 415, à comprendre la position politique d'Euripide, ou encore à analyser son traitement de la servitude féminine. J'insisterai surtout sur les aspects dramatiques, dramaturgiques et historiques qui me paraissent pouvoir être encore éclairés. Il me semble en effet qu'aucun de ces différents plans de cohérence n'a été complètement exploré et que l'impression d'étrangeté tient autant à la tentation de les séparer, comme si le chant ne pouvait répondre à la fois à une logique intra-fictionnelle et à une volonté de faire référence au présent, qu'à l'incomplétude des analyses. Je commencerai donc par examiner la dynamique interne au passage, avant de traiter la question de sa référentialité. On verra que les mentions de lieux peuvent être motivées de plusieurs manières à la fois.

Dynamique énonciative du chant

Après son entrée fragmentée, le chœur se rassemble donc pour répondre d'une seule voix aux « *aiai* » d'Hécube (v. 197-198). La démultiplication de la figure de la reine est accomplie, le chœur est constitué, uni dans le chant autour de son soliste, et l'injonction αἰάζωμεν du v. 145 se réalise dans l'antiphonie, abolissant l'opposition entre l'extérieur où Hécube gémissait seule (ἐξαιάζεις, v. 198) et l'intérieur où se lamentaient les femmes de leur côté (τῶνδ' οἴκων εἴσω / δουλείαν αἰάζουσιν, v. 157-158). Sans doute choreutes et acteur partagent-ils à ce moment le même espace et forment-ils dans l'*orchestra* un groupe visuellement cohérent, Hécube occupant une position centrale [98].

[98] Hourmouziades 1965, p. 70 pense qu'Hécube est toujours couchée au sol à ce moment-là. Il juge improbable qu'elle reste debout pendant le chant du chœur et note que bien souvent, le texte donne des indications sur ce que fait l'acteur pendant un chant choral. Dans le cas de la *parodos* des *Troyennes*, toutefois, il ne cite pas de vers à l'appui de sa thèse. De façon générale, il considère qu'acteurs et chœurs évoluent dans des espaces distincts (l'*orchestra* et un *logeion* peu élevé) et tend à minimiser leur interaction (voir p. 65-74).

L'énonciation demeure dans la première strophe celle d'un dialogue : au v. 198, le chœur s'adresse à Hécube [99] à la deuxième personne pour commenter la lamentation par laquelle elle a terminé le *kommos*, tandis qu'il parle de lui-même à la première personne du singulier. C'est pourquoi, lorsque l'évocation des peines de la servitude à venir sont interrompues par le souhait, à la première personne du pluriel, d'être accueillie(s) à Athènes (ἔλθοιμεν, v. 207), il me semble qu'il faut l'interpréter comme un véritable pluriel englobant Hécube. Il s'agit en effet pour les Troyennes d'envisager le meilleur sort possible dans le malheur qui les frappe. Qu'elles incluent leur reine dans cette perspective plus douce que les autres me paraît très vraisemblable. Le pluriel, dans ce moment fugitif où les captives rêvent d'imposer leur désir à la réalité, est également une manière d'exorciser la dispersion qui les attend, que Poséidon a déjà annoncée [100] et que l'ode, par l'énumération de multiples destinations possibles, implique [101]. L'idéal ne serait-il pas qu'elles soient emmenées toutes ensemble dans le meilleur endroit possible, qu'elles reconstituent ainsi leur communauté dans l'exil ? L'utilisation du « nous » dans l'expression du souhait projette ainsi vers l'avenir la cohésion qui unit la reine et ses sujettes dans le chant présent, lui-même réactivation, bien que sur un autre mode, des chœurs d'un passé plus clément. La médiation que l'activité chorale offre à l'infortune est comme un rempart contre la désagrégation du groupe et la ruine de la cité. Elle préserve une cohésion collective à laquelle les Troyennes s'accrocheront jusqu'à ce qu'on les emmène de force vers des navires différents.

Avec cette ode se réalise le paradoxe amorcé par Hécube au v. 121. Le chœur des Troyennes chante et danse un désastre qu'aucun chœur ne saurait célébrer (ἀχόρευτος) : l'arrachement à la terre de l'Ida, aux enfants [102] (v. 199-202) ; les horreurs de la servitude, le viol, les dures corvées (v. 202-206). Ces femmes trouvent dans le fait de faire entendre leurs malheurs la même consolation que la reine à laquelle elles unissent leur voix. Leur crainte de la servitude est du même ordre que celle d'Hécube, à ceci près que, plus jeunes, elles imaginent des souffrances adaptées à leur âge. Quand Hécube, désormais trop âgée pour accomplir les tâches nécessitant de la force physique et pour susciter le désir sexuel des vainqueurs, s'imagine devoir garder les portes de son maître ou s'occuper de ses

[99] Cette hypothèse me paraît beaucoup plus vraisemblable que d'imaginer que le chœur s'adresse ici à lui-même, ou un demi-chœur à l'autre demi-chœur (Lee 1976, p. 99). Voir aussi la répartition entre demi-chœurs opérée par Murray dans son édition de 1913.

[100] *Troy*. 30-31.

[101] Voir Croally 1994, p. 203.

[102] Ou au foyer parental si l'on suit la correction que Parmentier apporte aux manuscrits au v. 201.

enfants (v. 194-195), elles se voient partager son lit ou aller puiser son eau (v. 203-206), dans une réponse soulignée par le chiasme. L'effet obtenu, comme le souligne Kitto [103], est une généralisation de la tragédie troyenne, une amplification du sort de la protagoniste. Celle-ci s'achève par le passage du dialogue de la première strophe, qui conserve à Hécube une place hiérarchique, au monologue de la seconde, et dans la réduction du « nous » du vers 207 au « je » du vers 218. Au moment de réitérer l'expression du souhait (« [La Thessalie] est le second lieu où je désire aller après le pays de Thésée »), plus rien dans les paroles du chœur ne le distingue de la reine.

Eloge et blâme

Toutefois, le paradoxe qui a le plus frappé les commentateurs modernes n'est pas que les femmes chantent leur infortune ; c'est que leur lamentation se mue en une célébration, dans des éloges aux accents pindariques, de certaines régions de Grèce et de Grande Grèce qui seront pourtant le lieu de leur servitude. L'anomalie ne consiste plus alors à chanter et danser un malheur qu'il vaudrait mieux taire, mais à célébrer la terre ennemie qu'il serait plus naturel de maudire. L'évocation des différents lieux où les Troyennes pourraient être emmenées est amorcée par les mentions spatiales en début de vers qui structurent les vers 199-206 : elles ne seront bientôt plus à l'abri de leur demeure au pied de l'Ida (οὐκ Ἰδαίοις ἱστοῖς…, v. 199), mais jetées dans le lit des Grecs (ἢ λέκτροις... Ἑλλάνων, v. 203) ou astreintes à puiser aux sources de Corinthe (ἢ Πειρήνας…, v. 205). L'opposition d'abord générale entre la Troade, objet de regrets, et la Grèce, destination d'exil et objet de détestation, se particularise avec la mention plus précise du Pirène. Celle-ci appelle alors le vœu – l'idée de la déportation étant inéluctable – de gagner plutôt une autre contrée grecque : le pays de Thésée, qualifié à la fois de « fameux » (κλεινάν, v. 207) et de « bienheureux » (εὐδαίμονα, v. 208).

Aux yeux de nombreux commentateurs, qui se réfèrent à l'inimitié historique entre les deux cités et à l'opinion probable du public, Corinthe sert de repoussoir à Athènes, mais la référence au présent n'est pas nécessaire, car du point de vue de la tradition poétique, c'est Agamemnon qui règne sur cette cité du Péloponnèse (*Il.* II, 570), lui qui a vaincu Troie et à qui Cassandre sera bientôt livrée pour partager son lit. Le séjour à Corinthe et la tâche de porteuse d'eau, corvée servile par excellence, sont introduits comme un μόχθος, « une souffrance plus grave encore » que l'adieu à Troie (v. 202), même si les eaux de

[103] In *Greek Tragedy*, p. 216, cité par Lee 1976 p. 101.

Pirène sont qualifiées de σεμνά, « saintes, augustes » (v. 206), une épithète qui sera un peu plus loin accolée de façon laudative à la Thessalie (v. 214) – on a ici un phénomène formulaire qui rappelle l'attribution de l'épithète ἀμύμων (« irréprochable ») à Egisthe dans la poésie homérique [104]. En revanche, nulle corvée n'est associée à l'évocation d'Athènes. Mais si ce lieu paraît désirable, c'est surtout par contraste avec Sparte, comme le souligne immédiatement la transition μὴ γὰρ δὴ du v. 209. Il n'y aurait pas pire sort pour les captives que de devoir servir Hélène, responsable exécrée de la guerre, et Ménélas, le destructeur de leur cité. Le nom de Thésee, lui, semble évoquer au contraire une figure de bienveillance ; peut-être représente-t-il aux yeux des Troyennes un roi sensible à la détresse des étrangères, tel qu'Euripide l'a montré dans les *Suppliantes* quelques années plus tôt. Ce n'est certainement pas un hasard si le nom d'Athènes, qui renverrait à Athéna, alliée divine de Ménélas dans la ruine de Troie, est soigneusement évité et remplacé par la périphrase Θησέως χώρα dans les deux passages concernant l'Attique (v. 208 et 219).

En comparaison de Sparte, tout autre lieu serait un moindre mal [105]. Ce contraste contribue à donner de la vraisemblance dramatique à la tonalité que prend l'antistrophe [106]. La seconde partie de l'ode est en effet consacrée au pays du Pénée et de l'Olympe, c'est-à-dire la Thessalie, destination de second choix après l'Athènes de Thésée, puis à la Sicile et à Thourioi, toutes présentées de façon élogieuse. La rumeur de leur beauté, leur prospérité, leur sainteté, leur ἀρετή, en somme, est parvenue jusqu'aux Troyennes [107]. Le vocabulaire, très proche de celui des odes de Pindare, dessine un tableau à la fois vague [108], uniforme et traditionnel de lieux bénis des dieux. La première personne ne se projette plus dans un avenir douloureux, comme elle le faisait dans la strophe précédente [109], mais se pose en auditrice émerveillée [110] de la réputation de ces cités, qu'elle dépeint en imagination.

Ce tableau, comme le découvrira peu à peu le public, ressemble en bien des points à celui qui est fait de la Troie disparue dans d'autres passages de la pièce : elle aussi était

[104] Parry 1973.

[105] Voir Biehl *ad v*. 207 f.

[106] Les avis sont partagés sur la vraisemblance du fait que le chœur exprime ses souhaits et ses préférences : *pro* Biehl, Barlow, *contra* Westlake 1953, p. 184.

[107] Après le κλεινάν du v. 207, on trouve mention de la renommée, φάμα, au v. 216 et deux occurrences du verbe ἀκούω, v. 216 et 222.

[108] Pour Lee 1976, p. 102, cela constitue un élément de réalisme : les descriptions des Troyennes sont superficielles, comme il convient à des femmes qui ne connaissent ces lieux que par ouï-dire.

[109] Voir les formes au futur des vers 200, 202, 212.

[110] Les deux occurrences d'un verbe conjugué à la 1ère personne sont ἤκουσα (v. 216) et ἀκούω (v. 222).

sainte et divine, riche, bien arrosée et peuplée de héros [111]. C'est peut-être parce que l'anticipation se combine à un souvenir idéalisé que les Troyennes s'abandonnent à la rêverie au point d'en oublier la servitude qui les attend dans ces contrées lointaines. Alors qu'elles redoutent par dessus tout la contrainte sexuelle qui leur sera imposée par les maîtres grecs (voir l'exclamation horrifiée du v. 204), elles en arrivent, à propos de l'Italie et dans le dernier vers de leur chant, à célébrer une terre εὔανδρον (« riche en hommes », ou « peuplée d'hommes valeureux », v. 229), comme des jeunes filles en attente d'un beau mariage. Or il se trouve que le Crathis, qui arrose cette terre, possède le pouvoir merveilleux de colorer en blond les cheveux de ceux qui s'y baignent (v. 227-228) [112]. Le mot ξανθάν du v. 227 crée un lien entre ce fleuve et le Xanthe de Troade, autre nom donné au Scamandre dès Homère [113], et ce, d'après Aristote, à cause d'une propriété identique [114]. Le scholiaste signale même que d'après certains, c'est Euripide qui a inventé cette légende à propos du Crathis et lui a transféré (μετενηνοχέναι) une caractéristique du Xanthe [115]. Nous ne le saurons jamais, mais on peut, et c'est en quelque sorte ce que font ces commentateurs anciens, affirmer que l'art d'Euripide consiste ici à tisser des liens subtils entre Troie et le monde grec. Les Troyennes trouvent une consolation à imaginer qu'elles seront emmenées dans une cité grecque idéale, harmonieuse, semblable à ce qu'était Troie avant la catastrophe. Elles annihilent un présent insupportable [116] en se projetant dans un ailleurs qui les ramènera, d'une certaine manière, à leur propre passé.

Cette assimilation est renforcée par des éléments structuraux : l'ode commence par une opposition entre la patrie des Troyennes et celle de leurs maîtres, puis se poursuit par une opposition entre Athènes et Sparte, demeure de ceux qui ont causé leur perte. Athènes

---

[111] Comparer notamment aux vers 1060-1070, où l'on trouve à la fois l'idée de la sainteté d'Ilion et une description de l'Ida avec ses sources. Les mentions de la richesse troyenne sont nombreuses : v. 18, 108, 992, 994-995, etc. Quant aux hommes valeureux auxquels la Troade a donné naissance, ce sont dans la pièce aussi bien les héros disparus (Hector, Priam, Pâris), ceux qui ont suscité l'amour des dieux (Ganymède, Tithon) que les jeunes maris anonymes des femmes du chœur (v. 1083).

[112] Une lettre attribuée à Eschine (X, 3) rapporte une coutume concernant le Scamandre : les jeunes filles de Troade devaient, avant leur mariage, se baigner dans le fleuve et, par une formule consacrée, lui offrir leur virginité. Il est impossible de déterminer si Euripide connaissait ce rite, mais si c'était le cas, l'épithète εὔανδρον pourrait y faire allusion.

[113] *Il*. XX, 74 : « les dieux l'appellent Xanthos, mais les hommes Scamandre ».

[114] *Hist. Anim*. 519a. Il est difficile de déterminer si Aristote rapporte là une légende connue ou s'il spécule sur l'existence de deux noms pour le même fleuve en repoussant l'explication homérique (voir note précédente).

[115] Scholie *ad v*. 228, Schwartz 1891 (1966), p. 355.

[116] Une autre manière d'interpréter le passage de « nous » à « je » (vers 207 et 218) serait de considérer que les Troyennes oublient Hécube, qu'elles s'abstraient de leur situation présente et du dialogue dans lequel elles étaient engagées.

occupe donc vis-à-vis de Sparte (et indépendamment de la référence à leur rapport historique, sur laquelle je vais revenir) une place comparable à celle de Troie. L'usage de la première personne du pluriel (« Si seulement nous allions au pays de Thésée ! ») donne de la force à cette superposition puisque les femmes se voient gagner l'Attique ensemble, comme une communauté. Par ailleurs, la construction globale du chant crée un rapport entre la Troade et l'Italie. En effet, la strophe et l'antistrophe répondent à une composition en miroir. De part et d'autre de la coupe strophique se trouvent quatre vers, dédiés, dans la strophe, à l'odieuse Sparte, et dans l'antistrophe à l'auguste Thessalie [117]. Encadrant ces tableaux contrastés, les deux mentions du pays de Thésée et l'expression d'un souhait ou d'une préférence. A la place de la mention du lit des Grecs et de Corinthe dans la strophe se trouvent, dans l'antistrophe, les vers consacrés à la Sicile. Enfin, en miroir, l'image de la domesticité troyenne (les métiers à tisser, les enfants) à laquelle les captives doivent être arrachées, et la contrée italienne où coule un fleuve qui rappelle le Scamandre et où elles pourraient trouver de nouveaux époux.

Le repérage de cette logique interne de l'ode, qui fait glisser les captives insensiblement d'une Troie perdue à d'autres Troies retrouvées, de l'arrachement à l'attente, et du deuil à une forme de consolation, suffit, je crois, à lever la question, fréquente dans les commentaires, de l'invraisemblance dramatique du passage. Que l'ode offre un soulagement momentané aux Troyennes et au public au milieu de la peinture du désastre troyen ne signifie pas pour autant qu'il faille la ranger dans la catégorie des *embolima*, des interludes privés de tout rapport avec l'action. Ce soulagement a sa fonction dans le drame, alors que les captives cherchent à apprivoiser leur angoisse par le langage du souhait et l'activité chorale.

Toutefois, la clé qui permet de résoudre défintivement le problème de la vraisemblance et de la cohérence internes est ailleurs, chez Thucydide et surtout chez sa source probable, Hellanicos de Lesbos, contemporain d'Euripide [118], dont les Ἱερέαι (chronique fondée sur la succession des prêtresses d'Argos) datent, selon F. Jacoby, d'environ 421 [119]. Le premier, en effet, alors qu'il présente les peuples de Sicile en introduction des deux livres qui vont être consacrés à l'expédition désastreuse de 415-413, raconte l'origine des Elymes :

---

[117] Pour Biehl 1989, p. 151, Euripide se rappelle ici le début de la Xe *Pythique* de Pindare (Ὀλβία Λακεδαίμων, μάκαιρα Θεσσαλία) tout en adaptant le tableau de Sparte aux nécessités du drame et au contexte politique de la guerre du Péloponnèse.

[118] Souda, s. v. Ἑλλάνικος : κατὰ τοὺς χρόνους Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους.

[119] Jacoby 1923-1958, *FGrHist* III, p. 9-10.

Ἰλίου δὲ ἁλισκομένου τῶν Τρώων τινὲς διαφυγόντες Ἀχαιοὺς πλοίοις ἀφικνοῦνται πρὸς τὴν Σικελίαν, καὶ ὅμοροι τοῖς Σικανοῖς οἰκήσαντες ξύμπαντες μὲν Ἔλυμοι ἐκλήθησαν, πόλεις δ' αὐτῶν Ἔρυξ τε καὶ Ἔγεστα.

« Après la chute d'Ilion, des Troyens, fuyant les Achéens en bateau, arrivent en Sicile ; s'établissant au voisinage des Sicanes, ils prirent tous le nom d'Elymes, et leurs cités furent appelées Eryx et Egeste. » (HGP VI, 3)

Hellanicos, cité par Denys d'Halicarnasse (*AR* I, 47, 2), mentionne les héros troyens Elymos et Egestos qui se sont échappés et embarqués un peu avant Enée. Denys poursuit un peu plus loin le récit de leur installation en Sicile : c'est en fait Enée qui fonde pour eux les deux cités lorsqu'il les rejoint (*AR* I, 52). L'attribution de cette version à Hellanicos est confirmée en I, 72, 2 par Denys, lorsqu'il note : « l'auteur qui a rassemblé l'histoire des prêtresses d'Argos et de tout ce qui s'est passé à l'époque de chacune dit qu' Enée est passé de la Molossie à l'Italie avec / après Ulysse » [120]. Si la Sicile apparaît comme une image prometteuse de Troie, c'est donc parce qu'elle en est la colonie, et que la cité détruite doit y renaître. Quant à la Thessalie, terre de Néoptolème l'ancêtre des Molosses, elle est dans la *Petite Iliade* le lieu de captivité d'Enée et d'Andromaque (F 30 West). Le récit de Leschès et celui d'Hellanicos ne coïncident pas sur tous les points, car Enée, chez le premier, est fait prisonnier par Néoptolème lors de la prise d'Ilion, tandis qu'il s'échappe dans l'autre version. Il n'empêche qu'Euripide met dans la bouche des Troyennes l'éloge de deux lieux que les mythes du Ve siècle associent à la survie de leur peuple, plus particulièrement à Enée, le prince qui l'incarne, celui qui, contrairement à Hector, n'est pas destiné à mourir, mais à perpétuer la race de Dardanos [121], et à Andromaque, mère de Molossos [122]. Leur chant de louange n'est donc ni gratuit [123], ni masochiste, ni ironique, mais au contraire tout à fait cohérent du point de vue des légendes qui ont cours au moment de la représentation et que les spectateurs connaissent. Quant à la logique dramatique, elle est renforcée puisque l'espoir d'une renaissance occidentale de Troie prépare le thème des espérances qu'Hécube et Andromaque placeront en Astyanax avant de les voir cruellement anéanties [124].

---

[120] Les manuscrits présentent le nom d'Ulysse tantôt au génitif, tantôt à l'accusatif, d'où l'hésitation sur le sens de μετά.

[121] *Il*. XX, 302-304.

[122] Euripide, *Andr*. 24-25 ; 1244-1247.

[123] Voir Lee 1976 ; même constat, mais avec un jugement négatif, chez Barlow, p. 168.

[124] Voir ci-dessous, p. 156-159, 165-167.

Référence à l'actualité

Il n'est pas question, toutefois, d'éluder le problème de la référentialité de l'ode dans le monde des spectateurs. Qu'elle ait une cohérence structurale et dramatique n'empêche pas que le choix des localités mentionnées résonne de manière toute particulière en 415 [125]. En particulier, Thourioi, fondée en 443 sous Périclès par une colonie panhellénique en fait constituée essentiellement de membres de la ligue de Dèlos, ne fait pas partie des lieux que le mythe associe aux Troyens, même si l'allusion à la couleur du Crathis établit une relation entre eux et elle [126]. En outre, pendant l'hiver 416-415, les Athéniens, sollicités par des émissaires d'Egeste présents dans la cité, ont abondamment débattu de l'opportunité d'une expédition en Sicile et en Italie et ont à leur tour envoyé des ambassadeurs à Egeste [127]. Dans ce contexte, les allusions positives à Athènes et aux régions occidentales qu'elle convoite, comme les allusions négatives à Sparte et Corinthe, ses ennemies, ne peuvent manquer de renvoyer les spectateurs à l'actualité.

Le problème de la Thessalie est plus délicat, car Larisa, la cité qui se trouve au bord du Pénée et au pied de l'Olympe, n'est pas ouvertement une alliée d'Athènes à la veille de l'expédition de Sicile, pour autant que nous puissions en juger dans l'état actuel de nos sources. H.D. Westlake [128], qui estime que les préférences et les aversions exprimées par le chœur reflètent celles du spectateur athénien, s'attache à déterminer la raison extra-fictionnelle pour laquelle Euripide choisit spécifiquement d'honorer la Thessalie, mais le témoignage de Thucydide sur les rapports entre Athènes et Larisa à la fin du Ve siècle n'est pas suffisant pour l'éclairer. Les Thessaliens, alliés actifs d'Athènes en 431, semblent avoir été ensuite partagés concernant le soutien à lui apporter. Si l'on peut juger vraisemblable la participation de Thessaliens aux côtés des Athéniens dans les opérations menées à Méthone, en Grèce du Nord, au cours de l'hiver 416-415, rien ne l'atteste directement. Westlake mentionne toutefois un décret athénien qui conserve le souvenir des honneurs attribués au Thessalien Kallippos, originaire de Gyrton sur le Pénée [129]. L'une des datations

[125] Suivant Westlake, Lee accepte que la mention de la Sicile, de l'Italie et de Carthage renvoie à la situation contemporaine (*pro* Parmentier, p. 24 ; Biehl, p. 127 ; *contra* Zuntz).

[126] A moins que l'historien anonyme associé à Thourioi ne soit Hellanicos (Jacoby 1958, *FGrHist* III, 323a, n. 26, p. 3).

[127] Voir Thuc. VI, 1 ; VI, 6.

[128] Westlake 1953.

[129] IG II^{2}, 27.

proposées pour ce décret est 416/415 [130] et Westlake suggère (sans autre élément de démonstration) que cela peut être lié aux événements de Méthone. Euripide ferait alors référence à la politique diplomatique contemporaine des Athéniens vis-à-vis de peuples amis de la Grèce du Nord.

J'ajouterais pour ma part que, si la date du décret était correcte, il serait possible que ce personnage, ayant été déclaré proxène et évergète, ait été honoré lors des cérémonies précédant le concours tragique aux Grandes Dionysies [131] et soit présent au théâtre pendant la représentation des *Troyennes*. Le but de cette remarque n'est pas de prouver, ni même de défendre l'idée qu'Euripide s'adresse à ce Kallippos en particulier, mais de souligner que les conditions particulières de la représentation peuvent conférer une logique supplémentaire au texte. En l'occurrence, la présence d'un hôte de marque ou d'une délégation de Thessalie lors des Grandes Dionysies pourrait fournir une seconde explication au fait que le chœur des Troyennes mentionne cette région de manière positive. De la même manière, il est probable que des envoyés siciliens et des émissaires de Thourioi figurent dans le public. Dans cette période d'intenses négociations, leur présence à Athènes est plus que plausible, et l'on peut raisonnablement penser, à défaut de pouvoir le prouver, que les ambassadeurs athéniens envoyés en Sicile durant l'hiver sont rentrés, accompagnés de leurs homologues égestains, pour les Grandes Dionysies. D'après Thucydide, ce retour a lieu ἅμα ἦρι, dès le début du printemps [132], ce qui coïncide avec la période de reprise de la navigation et avec le mois d'Elaphèbolion qui est celui des Dionysies urbaines. Le festival, occasion de la remise et de l'exhibition du tribut, est un événement primordial pour le rayonnement d'Athènes auprès de ses alliés, et en tout état de cause un événement assez important pour que l'on y invite les représentants du peuple au secours duquel on s'apprête à s'engager. Plutôt que de considérer l'ode des Troyennes comme le reflet vague des sentiments athéniens envers la Sicile, l'Italie et la Thessalie, je préfère donc faire l'hypothèse qu'Euripide tire parti de la composition particulière du public cette année-là et adresse les éloges du chœur à des cités représentées dans l'auditoire, tout comme il sollicitera un peu plus tard, à propos d'Astyanax, les orphelins de guerre qui viennent de se voir conférer la proédrie.

---

[130] Meritt 1939, p. 68-69.

[131] Le décret n'est pas complet, mais il est fréquent pour les proxènes de se voir octroyer une couronne, voire la proédrie.

[132] Thuc. VI, 8.

On peut ensuite discuter pour savoir si les louanges du chœur ont pour but de flatter le public, ou bien si cet éloge se teinte d'ironie, non du point de vue des femmes qui le chantent – leur rêverie se nourrit d'espoirs sincères en une renaissance de Troie –, mais du point de vue du dramaturge. Sans doute y avait-il parmi les spectateurs des gens qui devaient prendre au premier degré l'éloge de leur cité. D'autres en revanche devaient être frappés par les aspects pathétiques et dérisoires des souhaits des captives et percevoir que l'éloge d'Athènes, prononcé par des vaincues, se teintait de gravité. L'assimilation d'Athènes à Troie dans le prologue, dès lors qu'elle était comprise, ne pouvait qu'assombrir ensuite la célébration de la cité. Euripide, la suite de la pièce le confirmera, ne cherche donc pas simplement à flatter par la voix des Troyennes ses concitoyens et les membres du jury du concours tragique.

W. Biehl estime que l'écart entre la situation des personnages (les Troyennes rêvent du moindre mal) et les sentiments de fierté que suscite l'éloge des cités grecques chez les spectateurs crée une tension qui menace de rompre l'illusion dramatique et compromet l'unité de l'action [133]. Je pense plutôt qu'Euripide, d'emblée, ne laisse pas cette illusion s'installer tout à fait. Les spectateurs sont constamment invités à garder la conscience de leur appartenance à Athènes (et, dans une moindre mesure, à la Thessalie ou la Sicile) et de leur présence physique dans le théâtre, tout en étant poussés à s'identifier à la fois à Troie et à ses vainqueurs.

[133] Voir Biehl 1989, p. 151 *ad v*. 207 et p. 127.

III. LE PREMIER EPISODE (V. 230-510)

III. 1 Entrée de Talthybios (v. 230-234)

Au vers 230, l'entrée en scène d'un nouveau personnage ramène les Troyennes à leur situation présente, comme le montre le déictique ὅδε. Le rêve d'une terre opulente et peuplée d'hommes valeureux est interrompu par l'arrivée du héraut ennemi, que redoutaient les captives [134]. C'est le chœur qui, le premier, aperçoit Talthybios et le signale à la reine par la formule καὶ μὴν... ὅδε (« Mais regarde ! Voici… »). A sa vue, le sentiment de vulnérabilité reprend le dessus, comme en témoignent les questions angoissées que se posent les Troyennes sur les nouvelles qu'il apporte. Elles sont à sa merci ; le fait qu'elles en soient réduites à attendre ses annonces symbolise en soi leur servitude [135].

Talthybios entre d'un pas rapide (v. 232) par l'une des *eisodoi*. Les Grecs l'ont envoyé chercher les captives pour qu'il les leur amène (v. 295-297), il est donc probable qu'il entre et sorte du même côté, celui qui mène aux vaisseaux (πρὸς ναῦς, v. 420), auprès desquels les Achéens l'attendent, impatients d'embarquer. La façon dont le prologue a intégré la réalité spatiale athénienne à la construction de l'espace fictif, notamment l'usage qui est fait du toit-*skènè* de l'Odéon autorise à penser que l'*eisodos* qu'il emprunte est celle de droite (du point de vue du public) puisque c'est de ce côté que l'on aperçoit la mer depuis les gradins et que part la route menant au Pirée.

Le héraut est accompagné, comme le montre son apostrophe au v. 295, d'un certain nombre d'esclaves (δμῶες), personnages muets qu'il chargera de s'emparer de Cassandre pour l'escorter jusqu'au navire d'Agamemnon. Il faut donc en imagination corriger l'impression que donne le texte, car ni le chœur, ni Hécube ne font mention de la troupe qui l'entoure. Visuellement pourtant, c'est bien un groupe d'hommes qui entre en scène et occupe l'espace. On ne peut qu'émettre des conjectures sur la manière dont se répartissent les corps en scène : il est vraisemblable que, dans un premier temps, les hommes se massent autour de Talthybios de façon symétrique au groupe formé d'Hécube et des Troyennes [136]. Cette configuration peut toutefois évoluer lors de l'échange entre les protagonistes et évolue certainement lorsque Cassandre fait son entrée. Toujours est-il que

[134] Voir v. 184 et 239.
[135] C'est ainsi que j'interprète γὰρ δὴ au v. 234.
[136] Voir ci-dessous.

les présences masculine et féminine s'équilibrent après la *parodos*, même si la voix des femmes continue de prédominer.

III. 2 Dialogue Talthybios-Hécube (v. 235-297)

C'est Talthybios qui établit le dialogue en s'adressant immédiatement et nommément à Hécube (v. 235). Confirmant d'abord sa fonction de héraut, il rappelle ensuite à la reine et, indirectement, au public sa propre identité ; l'une le connaît pour l'avoir déjà rencontré, les autres pour avoir déjà entendu son nom dans l'épopée. Hécube réagit d'abord par une exclamation adressée au chœur et trahissant son appréhension. Mais celle-ci est entendue par Talthybios, puisqu'il en reprend le mot φόβος. Il s'adresse alors à l'ensemble des femmes qui lui font face et, de façon directe et efficace, délivre l'essentiel de son message : Ἤδη κεκλήρωσθ(ε), « Le sort a décidé de votre destination. »

L'échange qui suit est une composition savante [137], dans laquelle Hécube questionne le messager en mètres lyriques pour lui faire préciser le lot de chacune (Cassandre, Polyxène, Andromaque et elle-même), tandis qu'il répond par des trimètres iambiques. Les premières questions de la reine confirment, me semble-t-il, la lecture que j'ai faite de l'ode précédente :

ΤΑ. Ἤδη κεκλήρωσθ', εἰ τόδ' ἦν ὑμῖν φόβος.

ΕΚ. Αἰαῖ, τίνα Θεσσαλίας πόλιν ἢ

Φθιάδος εἶπας ἢ Καδμείας χθονός ;

ΤΑ. Κατ' ἄνδρ' ἑκάστη κοὐχ ὁμοῦ λελόγχατε.

ΕΚ. Τίν' ἄρα τίς ἔλαχε ; τίνα πότμος εὐτυχὴς

Ἰλιάδων μένει ;

ΤΑ. Οἶδ' · ἀλλ' ἕκαστα πυνθάνου, μὴ πάνθ' ὁμοῦ.

« Ta. —Le sort a décidé de votre destination, si c'était là l'objet de votre crainte.

Héc. — Hélas ! De quelle cité de Thessalie, de Phthie, ou du pays de Cadmos dis-tu qu'il s'agit ?

Ta. — Vous avez été attribuées chacune à un héros, et non toutes ensemble.

[137] Voir Biehl 1989, p. 156-159.

Héc. — Eh bien ! Qui a été attribuée à qui ? Laquelle des femmes d'Ilion connaîtra
un destin chanceux ?
Ta. — Je peux te répondre, mais demande-moi une seule chose à la fois. » (v. 240-246)

Lorsque Talthybios délivre son message général à l'ensemble des Troyennes, Hécube répond au nom de toutes. Elle commence par énumérer trois destinations possibles, qui ne coïncident pas exactement avec les lieux évoqués par le chœur, mais complètent leur revue des villes grecques tout en lui évitant de prononcer le nom honni des vainqueurs. Sa question, elliptique, se concentre sur la cité à laquelle les femmes pourraient être attribuées. De manière implicite, elle concerne toutes les Troyennes, le « vous » auquel Talthybios s'est adressé, et invite, par l'interrogatif τίνα (πόλιν), à une réponse unique. C'est du moins ainsi que Talthybios l'interprète, pusqu'il reprend la reine et la corrige : le tirage au sort les a toutes concernées, mais le résultat est différent pour chacune. C'est donc qu'il décèle dans la formulation d'Hécube et, probablement, dans la façon dont les Troyennes font corps en scène avec leur souveraine, l'espoir d'une déportation collective semblable à celui qui s'exprime, il me semble, dans le souhait du vers 207.

Cette perspective anéantie, Hécube se lance donc avec une impatience angoissée dans un interrogatoire plus précis sur la distribution des captives. Ce faisant, elle imagine, tout comme le chœur, que certaines femmes seront plus chanceuses que d'autres, c'est-à-dire non pas qu'elles seront libérées, mais que leur destination allègera le poids de la servitude. L'expression πότμος εὐτυχής (v. 244), à première vue paradoxale dans la bouche de la future exilée, perd de son étrangeté si l'on admet que, comme l'éloge de certaines cités grecques, elle est ici relative. La tension suscitée par cette idée de la chance dans le malheur sera toutefois constamment ravivée au cours de l'épisode, dans un premier temps par les réponses de Talthybios, dans un second par la joie incompréhensible de Cassandre.

En effet, dans l'échange des vers 247-291 qui concerne les captives de choix (ἐξαίρετοι) – autrement dit les femmes de statut royal, les femmes qui ont un nom, mais aussi les femmes les plus proches d'Hécube –, le héraut répondra à la fois aux deux questions de la reine : « A qui est-elle échue ? » et « Laquelle a eu de la chance ? ». On notera que ces questions appellent des noms propres, désormais inévitables. Le dialogue

focalise donc l'attention du public sur les personnes et non plus les lieux, sur les protagonistes [138] et non l'ensemble des Troyennes.

Dans le cas de Cassandre, choisie par Agamemnon pour être son épouse secrète, l'interprétation de son destin fait l'objet d'un différend entre Hécube et Talthybios. La reine troyenne voit comme un sacrilège ses noces avec le roi d'Argos [139] alors qu'elle a reçu d'Apollon le privilège d'une vie chaste (ἄλεκτρον ζωάν, v. 254). Dans ce qui semble être un mouvement de dépit, elle enjoint à sa fille absente de se débarrasser de ses attributs de prêtresse. Croyant ou voulant croire qu'il s'agit là d'un signe de soumission aux volontés grecques et que la mère invite la fille à accepter son époux, Talthybios lui rétorque :

> Οὐ γὰρ μέγ' αὐτῇ βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν ;
>
> « Tu as raison, car n'est-ce pas un grand honneur pour elle que d'entrer dans la couche royale ? » (v. 259)

On peut hésiter sur l'attitude du héraut : K.H. Lee estime qu'il démontre ici son insensibilité [140], mais on peut aussi l'imaginer compatissant, offrant ce qui lui apparaît sincèrement comme une consolation [141]. A ses yeux, une princesse troyenne ne pourrait espérer mieux que le lit du roi des rois. De fait, Hécube elle-même fera plus tard allusion aux rêves de grand mariage qu'elle avait pour sa fille [142]. Mais dans le contexte, ce sont la contrainte [143] et le mépris du sacerdoce de Cassandre [144] au prix desquels Agamemnon satisfait son désir qui l'empêchent de considérer cette union comme une chance. Talthybios, lui, pense au contraire que Cassandre va au devant d'un « destin chanceux » : μέγα... τυχεῖν fait écho à εὐτυχής.

La partie suivante de l'échange concerne Polyxène. Cette fois, Talthybios utilise la structure des deux questions initiales d'Hécube pour lui répondre tout en retenant

---

[138] J'emploie ici et ailleurs le terme dans le sens de « personnages principaux » joués par les acteurs, et non dans le sens spécialisé de « premier acteur » que lui donne Pollux. Outre que cet emploi n'est pas attesté avant le IVe siècle (encore est-il très discuté), il serait bien difficile, dans les *Troyennes*, de déterminer qui est le premier acteur, d'Hécube qui est toujours en scène, ou de Cassandre, Andromaque et Hélène, dont la partition exige un comédien virtuose.

[139] L'écho entre νύμφᾳ, qu'Hécube emploie au v. 250 pour désigner Clytemnestre, et νυμφευτήρια, utilisé par le héraut au v. 252 pour parler de l'union de Cassandre et d'Agamemnon, soulève le problème de la rivalité à venir au sein du foyer argien, sans pour autant que la discussion porte sur ce double mariage.

[140] Lee 1976, *ad loc*.

[141] Pour la revue des perceptions contrastées du personnage de Talthybios, voir Croally 1994, p. 107 ; Goff 2009, p. 47-49.

[142] Voir v. 344-347.

[143] Voir v. 346 avec l'anaphore de ὑπό.

[144] Voir l'exclamation indignée des v. 253-254.

l'information essentielle, c'est-à-dire le sacrifice de la jeune fille. Le public, lui, a été mis dans la confidence par Poséidon, et peut apprécier aussi bien le pathétique de l'illusion d'Hécube que l'art avec lequel le héraut esquive sans en avoir l'air une révélation qui lui coûterait (si l'on veut voir en lui un homme compatissant) ou risquerait de provoquer une réaction extrême (si on le considère comme l'exécutant brutal des Grecs). Ainsi, au lieu d'annoncer que Polyxène a été tuée en l'honneur d'Achille, il répond à la première question : « Elle est placée au service de la tombe d'Achille. » (v. 264). Hécube ne se méfie guère. Elle est en face d'un φίλος (v. 267), un homme qui, s'il n'est pas un ami de cœur, a par le passé fréquemment été l'hôte de son palais et auquel elle s'en remet (aveuglément ?) pour qu'il lui dise la vérité. Par ailleurs, le terme de προσπολεῖν, « servir », correspond à son attente, comme en témoigne le fait qu'elle le reprenne à son compte [145]. C'est le fait qu'un mort jouisse des services de sa fille qui l'attriste et l'étonne. Il faut que le héraut, mal à l'aise, surenchérisse dans l'ambiguïté en cherchant à la rassurer davantage pour que son inquiétude s'éveille et qu'elle s'enquière si Polyxène vit toujours. Au lieu d'un « oui » ou d'un « non », que l'interrogation appelle, Talthybios revient en fait à la seconde question initiale d'Hécube en essayant de faire passer le destin de Polyxène pour chanceux :

> Ἔχει πότμος νιν, ὥστ' ἀπηλλάχθαι κακῶν.
>
> « Son destin la met à l'abri des maux. » (v. 270)

Il semble que l'absence de maux soit pour Hécube une définition acceptable du πότμος εὐτυχής, plus acceptable sans doute que l'union royale de Cassandre et d'Agamemnon, puisqu'elle change de sujet sans chercher à en savoir plus et interroge son interlocuteur sur le sort d'Andromaque. De celle-ci, elle ne veut connaître que le nom de son maître : ce sera le fils d'Achille, Néoptolème. Ce court échange de répliques, qui ne donne lieu à aucun commentaire ni jugement, ménage un bref répit entre la discussion énigmatique sur Polyxène et le spectacle pathétique de l'illusion d'Hécube, et le regain d'émotion suscité quand la vieille reine s'enquiert de sa propre destination.

La scène culmine en effet à l'annonce du sort qui lui est réservé, car en apprenant qu'elle sera l'esclave d'Ulysse, Hécube ne peut contrôler son horreur ; elle s'abandonne à la lamentation et esquisse les gestes du deuil (v. 279-280). Tomber sous la coupe de ce monstre de perfidie et d'immoralité, c'est pratiquement mourir vivante. Le portrait qui est fait d'Ulysse correspond à ce que nous savons de son personnage dans le *Palamède*, la

[145] Voir πρόσπολον v. 265. Hécube utilise le même mot pour interroger Talthybios sur son propre sort v. 275.

deuxième pièce de la trilogie. Euripide en appelle donc aux sentiments qu'il a fait naître chez les spectateurs peu de temps auparavant pour susciter la compassion envers Hécube. Sa répulsion est telle qu'elle en appelle les Troyennes à la pleurer comme si elle était un cadavre (v. 288). Sa conclusion reprend, en les inversant, les termes de la question qu'elle avait posée au v. 244 : à défaut de se laisser convaincre que Cassandre et Polyxène ont de la chance, elle sait désormais qui est la plus malheureuse !

> Βέβακα δύσποτμος, οἴχομαι
> ἁ τάλαινα, ἃ δυστυχεστάτῳ
> προσέπεσον κλήρῳ.
> « Le destin m'accable ! C'en est fait de moi,
> la malheureuse, à qui le plus malchanceux
> des sorts est échu ! » (v. 289-291). [146]

La répétition de δυσ-, l'accumulation des adjectifs négatifs – dont l'un au superlatif –, le caractère définitif et implacable des verbes constituent le point d'orgue de l'évaluation des destins individuels. Autrefois la première des Troyennes, Hécube est celle qui tombe le plus bas.

Du point de vue scénique, l'échange entre Hécube et Talthybios modifie le rapport entre la reine et le chœur. La communauté qui s'est formée dans la lamentation au cours de la *parodos* s'affaiblit. Hécube chante, mais seule et à l'adresse de l'autre protagoniste. Elle s'absorbe peu à peu dans les sentiments qu'elle éprouve à l'égard de ses filles et de son propre destin. A mesure que l'on discute le sort des héroïnes particulières, il serait logique que, par sa position en scène, Hécube se détache peu à peu du chœur. Lorsqu'au vers 288 elle invite les Troyennes à pousser sur elle la lamentation funèbre (Γοᾶσθ', ὦ Τρῳάδες, με), l'injonction n'est pas suivie d'effet, car ces femmes attendent toujours qu'on annonce leur destination. Dans une question pressante et parlée (on n'est donc pas dans le γόος, la plainte), elles marquent l'opposition entre leur souveraine, qui connaît son destin, et elles-mêmes, que personne ne renseigne (τὸ μὲν σὸν... τὰς δ' ἐμὰς τυχὰς..., v. 292). L'absence de réponse de la part d'Hécube, à qui elles s'adressaient pourtant avec le respect dû à son rang (πότνια, v. 292), montre que la communication est rompue. L'écart s'est creusé entre les membres de la famille royale (les captives « de choix ») et le commun des Troyennes. Même s'il entend leur interrogation, Talthybios l'ignore et ne leur répond pas davantage.

[146] Le texte est ici très discuté, essentiellement pour des raisons métriques. Je conserve celui de Parmentier, qui est le plus conservateur par rapport aux manuscrits.

Les femmes du chœur sont donc rejetées en marge du cercle des protagonistes. Cela peut se traduire, visuellement, par une distinction plus nette entre l'espace où elles se trouvent (vraisemblablement l'orchestra) et l'espace occupé par Hécube et le héraut. La question des vers 292-293 peut être considérée comme la première réplique du coryphée, qui prend la place occupée jusque là par la reine. Celle-ci n'apparaît plus comme menant la danse et le chant ; elle n'est plus l'émanation de la souffrance collective troyenne, mais un individu aux prises avec les excès de sa douleur personnelle.

Cette perte de cohésion du groupe féminin coïncide avec le mouvement des hommes en scène, qui, après la pause de l'interrogatoire, passent à l'acte. C'est le début de l'entreprise de dispersion des Troyennes qui constitue l'action principale de la pièce [147]. Talthybios donne en effet aux hommes qui l'accompagnent l'ordre d'aller chercher Cassandre à l'intérieur (ἐκκομίζειν, v. 294) [148] pour qu'il puisse l'amener à son maître. Cette injonction, immédiatement exécutée par des personnages muets mais efficaces, contraste avec la façon dont Hécube a invité les Troyennes à pleurer pendant la *parodos*. Tout comme l'opposition, dans l'échange qui vient de se dérouler, entre un Talthybios délivrant calmement les arrêts des Grecs et une Hécube lyrique interrogeant et réagissant avec angoisse, le tableau d'ensemble confronte donc une force masculine organisée, agissante et économe de paroles à une communauté vacillante de femmes vulnérables, qui ne peuvent opposer au destin que leurs lamentations. Que les exécutants, du côté masculin, soient des esclaves ne suscite aucune solidarité avec les captives, mais accentue, au contraire, l'impression que les Grecs exercent sur la scène une contrainte implacable. L'irruption d'une Cassandre incontrôlable et déterminée n'en sera que plus dramatique.

[147] Talthybios donne une parfaite description de cette action v. 294-297 après que Poséidon a décrit l'attente des captives dans le prologue v. 28-35.

[148] Dans l'*Agamemnon*, le roi argien présente Cassandre à Clytemnestre en lui disant : τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς / τήνδ' ἐσκόμιζε (v. 950-951). Je pense que l'usage du verbe ἐκκομίζειν signale l'inversion de la scène eschyléenne par Euripide : l'arrachement à Troie est symétrique de l'introduction dans la maison d'Agamemnon. Mais cela va plus loin : dans les deux cas, Cassandre déjoue les ordres donnés, ici à Clytemnestre, là aux gardes qui accompagnent Talthybios. Son élan à sortit volontairement de la tente pour aller au devant de son destin est le miroir de sa réticence à entrer au palais d'Argos quand la Clytemnestre d'Eschyle l'y invite.

III. 3 Entrée de Cassandre (v. 298-307)

Comme les hommes de Talthybios s'approchent de la porte de la *skènè*, le héraut pousse un cri de surprise : il aperçoit l'éclat d'une flamme dans la tente. L'explication qui lui vient aussitôt est que les femmes restées à l'intérieur cherchent à échapper à la servitude par le suicide. Bien qu'il comprenne le dégoût que des femmes libres peuvent éprouver devant l'esclavage, sa réaction, en tant que serviteur des vainqueurs, est de les empêcher de se tuer. Une captive morte n'aurait plus de valeur pour ses maîtres. Le passage caractérise Talthybios comme sensible à la douleur des Troyennes, mais plus soucieux encore, dans son propre intérêt, d'exécuter les tâches que lui confient les Achéens.

L'intérêt de la scène est aussi de surprendre personnages et public, de contrecarrer momentanément le déroulement de la mission de Talthybios et de faire monter le suspense avant l'entrée spectaculaire de Cassandre. La lumière que le héraut aperçoit est un signe d'abord indéchiffrable, qui peut donner lieu à plusieurs interprétations et suscite une attente. Peut-être a-t-on là une allusion au premier épisode de l'*Agamemnon*, dans laquelle Clytemnestre explique au chœur la manière d'interpréter le signal des flambeaux. Par ailleurs, il semble que dans l'*Alexandros*, l'arrivée de Cassandre s'annonce par le son de sa voix, sur laquelle les fragments montrent qu'un personnage s'interroge [149]. Il y aurait donc une complémentarité entre les choix dramaturgiques des deux pièces [150], la première faisant intervenir l'auralité, la deuxième la vision, l'*opsis*, pour créer des effets d'attente comparables et appropriés à l'entrée d'une prophétesse maîtresse des signes. De plus, pour les spectateurs qui ont entendu dans l'*Alexandros* les prédictions de Cassandre sur Pâris, tison destiné à enflammer sa cité, le premier mouvement peut être de croire venu le moment de cet écroulement final. Ils seront vite détrompés et l'incendie de Troie attendra le dernier épisode, mais ce souvenir, combiné à l'appréhension de Talthybios, doit orienter leur esprit vers l'idée de la catastrophe.

Dans le même temps, la possibilité que les Troyennes incendient les tentes peut évoquer pour les spectateurs un motif récurrent des récits concernant les suites de la guerre de Troie : celui des femmes d'Ilion qui mettent le feu aux vaisseaux ou au camp de leur chef ou de leur maître pour faire cesser leur errance commune. Ainsi Denys d'Halicarnasse

---

[149] En effet, un autre personnage (le chœur ?) commente : « Il/elle a entendu parler (Cassandre) ; elle a l'esprit en proie au délire. » (F. 30 Jouan, Van Looy). Son entrée est confirmée par le F. 31 : « Mais voici qu'approche cette femme, possédée de Phoibos. »

[150] Nous retrouverons cette conception double du spectacle théâtral dans le deuxième *stasimon*.

rapporte-t-il que selon certains auteurs, dont Hellanicos, c'est une révolte de ce type qui força Enée à s'arrêter en Sicile et à fonder Egeste et Elymes [151]. Nous avons vu plus haut qu'Euripide connaissait manifestement ce récit et y faisait déjà référence dans la *parodos*. Mais Denys raconte aussi que, selon Aristote, ce sont des nefs achéennes que les Troyennes auraient incendiées, profitant de ce que leurs maîtres avaient été détournés de leur route par une tempête [152]. Elles espéraient ainsi échapper à la servitude. Je pense qu'Euripide avait connaissance des deux versions, qui sont comme les deux faces d'une même médaille et servent parfaitement son dessein de superposer constamment les Grecs aux Troyens. Tout en liant la scène à la version achéenne de l'histoire (Talthybios pense que les femmes veulent éviter le départ vers la servitude), il renvoie implicitement à l'autre de sorte que le motif sicilien apparaît de nouveau en filigrane.

Du point de vue de la mise en scène, on s'imagine mal comment Euripide pouvait représenter la lueur intérieure des torches. Etant donné que la porte n'est pas ouverte – Talthybios ne demande à l'un des gardes de l'ouvrir qu'au v. 304 –, il est exclu que le public l'aperçoive par l'ouverture centrale de la *skènè*. Peut-être y a-t-il d'autres ouvertures (une fenêtre ? [153]), auquel cas les torches avec lesquelles Cassandre s'apprête à faire son apparition pourraient éclairer l'intérieur du bâtiment de scène et produire une lueur et des ombres. Celles-ci ne seraient toutefois visibles que d'un petit nombre de spectateurs et ne sauraient être très spectaculaires en plein jour, même dans une façade à l'ombre comme l'était celle de la *skènè* dans l'après-midi, à l'heure où se joue la troisième pièce de la trilogie. V. di Benedetto et E. Medda font l'hypothèse qu'une structure autre que la façade en bois figure la tente – j'imagine quils pensent à une structure textile –, ce qui permettrait un jeu de lumière visible [154]. Une autre possibilité est que le public ne voie pas ce que voit Talthybios, qu'il doive seulement l'imaginer en l'entendant s'exclamer.

---

[151] *Ant. Rom.*, I, 72, 2. Virgile fait allusion à cet épisode dans l'*Enéide* (V, 635-640). Héra, sous les traits de Béroé, prétexte une apparition de Cassandre pour pousser les Troyennes à incendier les vaisseaux et obliger Enée à rester en Sicile. Même si Virgile, pour des raisons évidentes, change le nom de la Troyenne incendiaire (elle s'appelle Romè chez Hellanicos), il est possible qu'il s'inspire d'une source comme Hellanicos liant Cassandre à cet épisode. Une source commune à Euripide et à Virgile expliquerait qu'ils utilisent tous deux cette relation entre Cassandre et les Troyennes révoltées.

[152] *Ant. Rom.* I, 72, 3-5.

[153] Dans les *Guêpes* d'Aristophane, v. 317, il est fait mention d'une ouverture (ὀπή) par laquelle Philocleon, enfermé dans le bâtiment de scène, s'adresse au chœur.

[154] di Benedetto, Medda 2002, p. 138.

Toujours est-il que le cri de surprise du héraut, accompagné ou non d'un effet lumineux soudain, transforme l'atmosphère et focalise l'attention sur la porte et ce qu'elle cache. Lorsqu'elle s'ouvre, c'est Hécube qui commente le spectacle pour le messager et le public : il ne s'agit pas d'un incendie, mais de Cassandre, qui se précipite en scène comme une ménade (μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ, v. 307). La jeune fille, manifestement, n'a pas attendu que les hommes de Talthybios entrent et la saisissent. Elle sort de la tente de sa propre initiative, et se lance immédiatement dans un chant d'hyménée, qu'elle accompagne en dansant et en brandissant la flamme. Le spectacle est saisissant à tous points de vue. La jeune fille surgit comme si elle n'attendait que l'ouverture de la porte : le public a été préparé à cette irruption par Hécube, qui a interdit aux Troyennes de la laisser sortir (v. 169-173) et donc suggéré qu'elle cherchait à le faire. Il n'a pu toutefois anticiper l'apparence et le comportement de Cassandre une fois en scène. Le jeune fille entre, une torche à la main, ou plutôt une torche dans chaque main [155]. Elle est parée des bandelettes sacrées symbolisant sa fonction de prêtresse [156]. Il faut imaginer ensuite, nous allons le voir, qu'elle court et danse dans tout l'espace scénique en brandissant ses flambeaux, passant de sa mère au chœur pour les entraîner dans sa danse, en un contraste marqué avec le roulis statique d'Hécube dans le prologue. La musique, en outre, éclate soudainement pour accompagner l'hyménée, son chant de joie et ses cris. La nature bachique de sa transe justifie peut-être l'emploi des percussions. Nul doute que l'opposition soit puissamment ressentie avec la tonalité pathétique et funèbre des exclamations de la reine quelques instants plus tôt. Avant même que les paroles de Cassandre ne développent tous leurs paradoxes, le public est donc pris à contre-pied et soumis à un spectacle incongru.

[155] Au moment de confisquer la flamme agitée par sa fille, Hécube utilise le pluriel πευκάς (v. 351). Voir Robert 1921, p. 308, n. 1. Cassandre dit aussi λαμπάσι au pluriel (v. 309). L'iconographie contemporaine représente souvent, dans les scènes de mariage, des figures féminines portant une torche dans chaque main. Le pluriel peut toutefois aussi s'expliquer par le fait qu'une torche est faite de plusieurs baguettes de pin liées entre elles, comme on le voit bien sur les vases. En revanche, il me semble contraire à la logique de la scène de justifier l'usage du pluriel en se demandant, comme L. Parmentier, si « il y [a] des Troyennes portant des torches dans le cortège de Cassandre » (n. 1, p. 43), puisqu'aucune des Troyennes ne veut participer à la célébration des noces.

[156] Cassandre les mentionne v. 451 au moment où elle les arrache, mais ne parle pas des clés sacrées auxquelles Hécube, elle, fait allusion v. 256. Peut-être ne peut-elle avoir en main à la fois deux torches et une clé.

III. 4 Paradoxes de Cassandre (v. 308-461)

La grande scène de Cassandre qui débute présente une construction clairement définie par les changements de rythme. Dans un premier chant, la prophétesse célèbre, sous l'effet de l'inspiration bachique, la joie des noces à venir avec Agamemnon. Elle poursuit par des prophéties calmement énoncées en trimètres iambiques, qui se développent en un éloge funèbre des Troyens. Suit, toujours en trimètres, un dialogue avec le héraut Talthybios contenant de nouvelles prédictions, puis le délire reprend Cassandre, signalé par le passage aux tétramètres trochaïques. Que ce soit sous forme lyrique ou parlée, la jeune fille énonce des vérités concernant l'avenir et se considère comme habitée par la voix divine. Le chant et les tétramètres établissent toutefois une plus grande distance avec les autres personnages, comme si la prophétesse s'isolait dans son rapport aux dieux plutôt qu'aux mortels. Ces deux moments encadrent sa vaine tentative pour amener Hécube et les Troyennes à adopter la perspective qui est la sienne.

Le chant d'hyménée (v. 308-352)

Le chant qui s'élève de la bouche de Cassandre comporte tous les traits habituels de l'hyménée [157] : il est strophique, scandé par l'apostrophe à Hymenaios (v. 310, 314, 322, 331), et, outre ce refrain rituel, on y trouve le *makarismos* traditionnel en l'honneur des mariés (v. 311-313). Les mots par lesquels il débute méritent que l'on s'y arrête, car ils déterminent dans une large mesure le rapport qui s'instaure entre la prophétesse et les autres personnages, et conditionnent pour une grande part l'interprétation de la scène.

L'hyménée s'ouvre en effet sur un ensemble composé de deux impératifs formés sur le verbe ἔχω et construits sans objet, ἄνεχε πάρεχε (v. 308), qui a été analysé de différentes manières dès l'Antiquité : soit comme des injonctions adressées par Cassandre à elle-même, soit comme des ordres donnés à quelqu'un qui se trouve en scène [158]. Les tenants de la première solution estiment que l'objet sous-entendu des verbes est φῶς, et que Cassandre souligne ainsi son action de « lever » (ἀνέχειν) la flamme pour l'« offrir à la vue » (παρέχειν) des personnages présents, dans un geste rituel approprié aux mariages. A l'appui de cette thèse, on peut citer un autre passage d'Euripide, tiré d'*Iphigénie à Aulis*.

[157] Pour une présentation du genre, voir Swift 2010, p. 245-249. Sur l'utilisation des genres lyriques par Euripide, voir aussi Saïd 2006.

[158] Le scholiaste des *Troyennes* se pose déjà la question et propose d'abord la seconde solution. C. Robert analyse les parallèles dans son article de 1921, p. 305-308.

Agamemnon, après l'avoir fait venir sous prétexte de marier Iphigénie, demande à Clytemnestre de rentrer à Argos : il s'occupera des noces de leur fille. Mais la mère répugne à partir :

Κλ. λιποῦσα παῖδα; τίς δ' ἀνασχήσει φλόγα;

Αγ. ἐγὼ παρέξω φῶς ὃ νυμφίοις πρέπει.

Κλ. οὐχ ὁ νόμος οὗτος, κεἰ σὺ φαῦλ' ἡγεῖ τάδε.

« Clyt. : — Que je laisse mon enfant ! Qui élèvera le flambeau ?

Ag. : — Moi : je donnerai la lumière qui convient aux époux.

Clyt. : — Tel n'est pas l'usage, même si tu en fais peu de cas. » (*Iph. Aul*. 732-734, trad. F. Jouan modifiée)

L'association de ἀνέχω (φλόγα) et de παρέχω (φῶς) dans le contexte nuptial paraît donc établie et mimétique du geste rituel, même si Agamemnon contrevient à l'usage en prétendant remplacer la mère dans sa fonction de porteuse de torche.

Par ailleurs, on trouve les impératifs ἄνεχε πάρεχε en deux autres occurrences dans les textes conservés : au v. 203 du *Cyclope* d'Euripide et au v. 1326 des *Guêpes* d'Aristophane. Le Philocléon des *Guêpes* prononce ces mots à son entrée en scène, tout en brandissant une torche d'une main et en tenant une courtisane de l'autre, ce qui peut faire penser à une parodie de geste nuptial [159]. Ses mots suivants, toutefois, s'adressent aux personnages qui entrent à ses trousses, furieux qu'il ait enlevé la courtisane au banquet ; il les menace de son flambeau pour les faire détaler (v. 1330-1331). Dans le cas du *Cyclope*, le monstre fait son entrée en scène au retour d'une chasse, une massue à la main. Il surprend les satyres, chargés de garder ses bêtes, en pleine ébriété. Comme ceux-ci, honteux, hésitent à lui expliquer ce qui se passe, il les menace de sa massue (v. 210). Du fait qu'il n'y a aucun élément évoquant le mariage dans ce contexte, ce second parallèle – et, dans une moindre mesure, celui des *Guêpes* – a pu conduire certains commentateurs à penser que les impératifs ἄνεχε πάρεχε sont construits de façon absolue et s'adressent à quelqu'un d'autre que le locuteur lui-même, avec le sens de « Recule ! Fais place ! » [160].

Pour ma part, je ferai l'hypothèse que l'expression est déjà lexicalisée lorsqu'Euripide l'utilise dans les *Troyennes* et qu'il s'agit d'une formule rituelle dont la

[159] Le scholiaste d'Aristophane renvoie, pour le sens d' ἄνεχε πάρεχε, au vers des *Troyennes*.

[160] Le scholiaste des *Troyennes* glose : ἀναχώρει, φησὶ, καὶ πάρεχε ὁδόν. U. von Wilamowitz le suit quand il traduit le v. 308 des *Troyennes* : « Gebt Raum, gebt Raum ! ». Le LSJ, *s.v.* πάρεχω, cite le vers et traduit « Give way ! ».

valeur pragmatique concerne aussi bien le locuteur que l'assistance [161]. Dans les trois occurrences, elle coïncide avec l'apparition d'un personnage brandissant un objet aux yeux d'un public : torche nuptiale ou pseudo-nuptiale pour Cassandre et Philocléon, massue pour le Cyclope. En nous appuyant sur le passage d'*Iphigénie à Aulis*, nous avons toutes les raisons de penser que, dans le déroulement d'un mariage, ces mots accompagnent le moment où la mère de la mariée lève la torche et qu'il s'agit là d'une étape-clé du rite. A l'origine de la formule, le locuteur s'adresse donc à lui-même un impératif. Mais il n'y a pas de doute qu'un comportement précis soit alors attendu de l'assistance, de même que, dans notre tradition, la formule « Je vous déclare unis par les liens du mariage. », outre sa valeur performative pour les époux, appelle les applaudissements, ou que l'apparition des nouveaux mariés à la porte de l'église ou de la mairie suscite l'ovation et le jet de riz, de pétales ou de confetti. Je suggère que la formule ἄνεχε πάρεχε et le geste de brandir la flamme sont censés inciter le public à se ranger d'une certaine manière, en vue de la procession qui accompagnera la fiancée chez son époux, et qu'il précède donc, voire donne le signal du chant d'hyménée exécuté par le chœur à cette occasion. Cette valeur injonctive de la formule expliquerait pour une part le flottement dans l'interprétation des textes et l'hésitation sur les destinataires des impératifs.

En outre, si la locution est bien une expression rituelle d'abord utilisée en contexte nuptial, cela n'exclut pas qu'elle soit employée en d'autres occasions pour exhiber avec joie un objet et obtenir l'attention d'une assistance, voire l'inciter à faire cercle ou cortège. De la même manière, le cri de « Mazel tov ! » avec lequel, dans la tradition juive, on a coutume de féliciter particulièrement les mariés et les jeunes garçons faisant leur Bar Mitzvah a été exporté, notamment par des locuteurs américains non juifs, dans des contextes très variés où s'imposent les félicitations et les expressions corporelles de l'admiration (bras levés, applaudissements, sifflets). C'est ainsi que j'interprète le passage du *Cyclope* : Polyphème rentre d'une chasse fructueuse [162] et cherche, en levant son arme et en s'exclamant ἄνεχε πάρεχε, à provoquer l'attroupement et peut-être les félicitations des satyres. Mais à la vue de ses esclaves ivres qui dansent et célèbrent Bacchos sans faire attention à lui, il change de ton et les tance, en maître tyrannique et contempteur de Dionysos :

[161] Robert 1921 insiste sur cette formularité, mais ne considère pas la valeur de la locution du point de vue de ceux qui l'entendent. La disjonction des deux verbes et la resémantisation qui en découle dans le passage d'*Iph. Aul.* 732-734 me paraissent souligner l'anormalité du mariage préparé par Agamemnon. La formule rituelle est en quelque sorte cassée dans ce dialogue, car elle ne sera pas prononcée selon l'usage.

[162] Il se dit lui-même un peu plus loin « gavé de gibier de la montagne », v. 247.

τί τάδε ; τίς ἡ ῥᾳθυμία ;

τί βακχιάζετ' ;

« Que vois-je ? Quel est ce laisser-aller ?

Qu'est-ce que ces danses bachiques ? » (*Cycl*. 203-204).

Je pense que les interprètes de cette pièce, qui traduisent tous ἄνεχε πάρεχε par « Arrière ! Faites place ! », n'ont pas repéré ce changement de ton, faute de prendre en compte la valeur qu'Euripide donne à « τί τάδε ; ». La question signale en effet l'instant où un personnage réagit par la surprise à ce qu'il voit [163]. Il faut donc considérer qu'avant cela, Polyphème n'a pas encore vu les satyres et qu'il s'annonce par un cri joyeux avant de les avoir rejoints en scène. Imaginer qu'il veut les faire reculer n'aurait de sens que s'ils se précipitaient vers lui, mais rien ne permet de penser qu'ils entravent son entrée.

Dans le cas de Cassandre, en revanche, deux mouvements contradictoires ont lieu à la porte de la *skènè*. Les hommes de Talthybios l'ont ouverte pour y entrer, tandis que la jeune fille se précipite pour sortir. Dès le début, elle ignore absolument les hommes qui se trouvent en scène et son chant ne s'adresse qu'à sa mère et aux Troyennes. Si la formule ἄνεχε πάρεχε a bien une valeur injonctive, elle est destinée à s'exercer sur les femmes de sa communauté, non sur des geôliers qu'elle méprise, et ce sont plus vraisemblablement les flambeaux qu'elle brandit qui les obligent à reculer. Ce rapport de force initial en dit long sur l'indépendance et le caractère presque viril de la prophétesse. Il faudra que Talthybios ait des remarques désobligeantes à son égard et se montre autoritaire envers Hécube pour qu'elle prenne acte de sa présence. Ce sera pour le critiquer à son tour, forte de son statut royal et de sa science prophétique, en parlant de lui avec mépris et à la troisième personne (v. 424-426).

Pour l'heure, les mots de Cassandre concentrent l'attention des Troyennes et du public sur les torches :

φῶς φέρω, σέβω, φλέγω,

ἰδοῦ, ἰδοῦ,

λαμπάσι τόδ' ἱερὸν,

ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.

« Je porte, je révère, je fais briller cette lumière

[163] Comparer *Or*. 732, *Bacch*. 645.

– vois, vois ! –

par mes torches, cette lumière sacrée,

ô seigneur Hyménée ! » (v. 308-310) [164]

Une rapide discussion du texte est ici indispensable. En effet, une grande majorité des éditeurs, influencée par une scholie à Aristophane qui cite le passage [165], corrige le texte des manuscrits, φῶς φέρω (1ère personne du singulier), en φῶς φέρε ou φῶς φέρ' ὤ (impératif 2e personne du singulier) [166]. La proposition est de ce fait rattachée aux deux impératifs précédents, et séparée des deux verbes qui suivent à la première personne. Or comme nous l'avons vu, l'expression ἄνεχε πάρεχε semble lexicalisée et formulaire, et l'ajout d'un troisième verbe sur le même plan paraît de ce fait peu vraisemblable. De plus, une autre scholie, aux *Guêpes* cette fois, cite le vers des *Troyennes* d'une manière qui concorde avec les manuscrits [167]. Il est plus plausible, je crois, de considérer que la scholie qui s'en écarte et fait se succéder trois impératifs ou bien est erronée – la mémoire du commentateur aura été influencée par la rime –, ou bien témoigne d'une hésitation possible à l'audition entre φέρω et φέρ' ὤ. Je pense donc, avec L. Parmentier et K.H. Lee, qu'il n'y a pas de raison de corriger la leçon des manuscrits au v. 308.

Ce choix n'est pas anodin, car il ouvre la possibilité que φῶς soit le complément d'objet des trois verbes à la première personne (« Je porte, je révère, je fais briller cette lumière »), puis que le déictique et l'adjectif τόδ' ἱερὸν soient apposés à ce complément (« cette lumière sacrée »). Les vers 319-320 reprennent en effet la même idée que celle des vers 308 et suivants, dans des termes proches :

ἐγὼ τόδ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς

ἀναφλέγω πυρὸς φῶς

« C'est moi, voyez, qui pour mes propres noces

fais briller haut la lumière de cette flamme. »

Du point de vue de la structure du chant, l'écho φῶς... φλέγω / ἀναφλέγω... φῶς (v. 308 et 320) aura d'ailleurs son pendant dans l'antistrophe de l'hyménée, avec la répétition de l'impératif ἄναγε adressé à Hécube (v. 324 et 332). On peut donc interpréter ainsi la

[164] Je ne reproduis pas la ponctuation forte après ἱερόν, qui isole le v. 310 ; l'apostrophe est justifiée avec l'impératif ἰδοῦ.

[165] Scholie à Ar. *Oiseaux*, 1720 : τὰ ἐκ Τρῳάδων Εὐριπίδου ἄνεχε πάρεχε φῶς φέρε.

[166] Diggle, Barlow et Kovacs adoptent le texte de la scholie et interprètent le vers comme une combinaison de deux dochmiaques. Murray et Biehl concilient la scholie avec le texte des manuscrits en introduisant l'exclamation (φῶς φέρ' ὤ) et scandent sur un rythme iambique. La *responsio* n'est pas d'un grand secours, le vers 325 étant incomplet.

[167] Scholie à Ar. *Guêpes*, 1326.

construction du vers 308 et il faut nuancer ici un consensus des éditeurs, qui, quelle que soit la manière dont ils impriment le vers, considèrent que φῶς ne complète que φέρω. Cela les amène à faire dépendre de φλέγω, voire de σέβω quand ils ne lui donnent pas une construction absolue, le syntagme τόδ' ἱερόν (« je porte le flambeau ; je sanctifie, j'illumine ce temple ») et à considérer que Cassandre, dans son délire, se croit dans le temple d'Apollon [168]. Je pense pour ma part que le poète ménage l'ambiguïté et qu'à l'oral, dans le temps de la performance, l'ordre des mots peut être interprété des deux manières par le public. Que le langage soit double ne doit pas nous surprendre de la part d'une prophétesse de Loxias, le dieu de l'énigme et de la communication oblique.

Cette recherche de l'ambiguïté est aussi tangible aux vers 229-230, où Cassandre invite Apollon à mener le chœur :

ἄγε σὺ, Φοῖβε, νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις
ἀνάκτορον θυηπολῶ.

« Toi, Phoibos, viens maintenant mener le chœur ! Dans ton temple au milieu
des lauriers, je t'offre des sacrifices. »

En l'absence de coordination entre les deux propositions, la logique du passage et la valeur du présent θυηπολῶ sont diversement comprises. Pour S. Barlow, le rapport entre l'appel à Phoibos et la suite est causal, et l'accent de la seconde proposition porte sur σόν [169] : c'est parce que, possédée par Apollon, elle s'imagine être dans son temple en train de célébrer son mariage, que Cassandre sollicite la venue du dieu [170]. Le sens de θυηπολῶ et le lien entre sacrifice et mariage ne sont pas discutés, mais il est clair que pour S. Barlow, la jeune fille décrit ce qu'elle est en train de faire. Pour d'autres, la difficulté est là, car Cassandre n'accomplit pas de sacrifice sur scène et ne peut donc être en train de décrire ses actions comme lorsqu'elle s'exclame : « Je brandis cette torche. » [171]. Afin de résoudre ce problème, Musgrave, suivi par Parmentier, adopte la correction θυηπόλῳ et comprend : « Toi Phoibos, viens mener le chœur dans ton temple pour ta servante. » Cette interprétation conduit à considérer [172], comme S. Barlow, que Cassandre, dans son délire, transfigure l'espace où elle évolue et confond le camp des Achéens avec le temple

[168] Peut-être faut-il voir ici l'influence du scholiaste, qui dans son commentaire au v. 310, glose : καθαίρω, φησὶ, τὸ ἱερὸν, οὐχ ὅτι ἐν ἱερῷ ἦν, ἀλλ' ὅτι μαινομένη ἐνόμιζεν εἶναι.

[169] Barlow traduit : « It is in your temple that I, crowned with bay leaves, offer sacrifice. »

[170] Barlow1986, p. 175 *ad v*. 329.

[171] Voir Parmentier, n. 2, p. 42.

[172] A vrai dire, c'est moins la conséquence que le postulat.

d'Apollon. En retour, l'interprétation de τόδ' ἱερόν en « le temple que voici » se trouve confortée.

Mais il est une autre explication possible à l'utilisation du présent θυηπολῶ : si on le considère comme un présent indiquant l'activité habituelle, la fonction de Cassandre, et non décrivant l'action en train de se dérouler, le lien entre l'invite à Apollon et θυηπολῶ s'inscrit dans les échanges de χάρις typiques de nombreux hymnes ou prières. C'est parce qu'elle est sa servante, parce qu'elle a officié souvent dans son temple que Cassandre peut demander au dieu de participer en retour à sa danse. Si l'on adopte cette perspective, la seconde proposition et le présent du verbe renvoient non pas à l'action scénique et à l'espace dans lequel Cassandre se trouve ici et maintenant, mais à un espace hors scène, le temple d'Apollon où se définit son statut privilégié par rapport au dieu. Un contraste naît ainsi entre l'espace humain, lieu des noces avec Agamemnon et de la violence qu'on s'apprête à lui faire, et l'enceinte sacrée à laquelle l'attache encore son sacerdoce.

Récapitulons. Le texte des manuscrits, si on ne le corrige ni en 308 ni en 330, autorise mais n'impose pas l'idée que Cassandre désigne l'espace scénique comme étant le temple d'Apollon. Cette interprétation fréquente repose sur l'*a priori* que la prophétesse, qualifiée de ménade par sa mère, perd le contact avec la réalité, ou plutôt transfigure la réalité comme le font par exemple les Bacchantes lorsqu'elles prennent Penthée pour un animal sauvage ; cela engage toute l'appréhension de la scène et du personnage, dont le pouvoir de conviction est atténué par le soupçon de folie. On peut cependant tout aussi bien considérer que Cassandre n'est pas en proie à une hallucination [173]. Elle sait qui est sa mère, qui sont les autres captives, et s'adresse à elles en les nommant (v. 315, 332, 338-339). Elle a parfaitement conscience d'avoir des torches à la main, d'être en train de chanter et de danser. Mieux, elle sait, avant même qu'on ne l'en informe, pourquoi on vient la chercher. Sa transe est donc d'abord prophétique ; c'est le dieu, et non Talthybios, qui lui a appris qu'Agamemnon voulait l'épouser. Il ne faut donc pas chercher à emprisonner Cassandre dans une seule caractérisation : elle est à la fois la folle et l'extra-lucide ; l'ambiguïté est inhérente au personnage et au langage qui la définit. Que ses paroles reposent sur une information dont tous, personnages en scène et spectateurs, peuvent savoir qu'elle est vraie n'empêche pas qu'elles frappent par leur étrangeté. Dans le fond,

[173] L. Parmentier a tort d'exclure cette possibilité en introduisant une didascalie : « elle *croit* qu'elle célèbre son hyménée devant le sanctuaire d'Apollon » et en expliquant, n. 2, p. 41 : « Cassandre *s'imagine* qu'elle tient elle-même le flambeau qu'il appartenait à la mère de porter dans la cérémonie nuptiale » (mes italiques).

c'est la réaction de Cassandre à ses noces, d'autant que l'on peut la comparer à la douleur et à l'indignation d'Hécube aux v. 250-258, qui dérange et intrigue.

En effet, lorsque la jeune fille commente en chantant son geste de brandir le flambeau, c'est pour donner à la flamme une dimension sacrée (ἱερόν), et l'offrir au regard des autres afin qu'ils partagent sa révérence pour cet insigne divin. La première strophe de son hyménée est focalisée sur sa propre action de célébration (verbes à la première personne, répétition de ἐγώ, v. 312 et 319), tandis que la seconde est entièrement consacrée à tenter d'y faire participer les autres, avec pas moins de dix impératifs.

Il est clair que Cassandre entend célébrer son mariage dans les formes et qu'elle lui prête une dimension religieuse [174] quand Hécube, au contraire, y voyait un sacrilège, mais l'explication de cette divergence de vues ne viendra que plus tard. J'ai déjà noté que son chant présentait toutes les caractéristiques formelles et structurelles de l'hyménée [175]. Par ailleurs, il est de coutume que lors de l'exécution d'un tel chant, la danse chorale soit accompagnée de torches, comme le rappelle la fiancée elle-même (ἃ νόμος ἔχει, v. 324), et s'effectue en rond, ce que Cassandre semble inviter sa mère et le chœur à faire en suivant son exemple [176]. Un peu plus loin, lorsqu'elle passera du chant aux vers parlés, la jeune fille demandera à Hécube de lui faire cortège (πέμπε, v. 355), comme il se doit, jusqu'à la demeure de son mari.

Toutefois, si le chant nuptial de Cassandre est par de nombreux traits conforme au genre, il présente aussi quelques particularités. La prophétesse invoque notamment Hécate (v. 323), certes couramment représentée comme porteuse de torche, mais dont le nom a des connotations sinistres que l'on pouvait peut-être juger déplacées dans le contexte nuptial [177]. Elle pousse en outre le cri « *Evan Evoè !* » (v. 325), plus approprié aux cérémonies bachiques qu'aux mariages – elle-même qualifiera bientôt ce qu'elle est en train de faire de βακχεύματα (« célébration bachique », v. 367). Or cet état de transe dionysiaque apparaît à ceux qui la regardent comme un état anormal, incongru, caractérisé

[174] Barlow, 1986, p. 173-174, voit dans la forte présence d'un vocabulaire religieux la preuve de l'illusion dans laquelle se trouve Cassandre, mais ce n'est vrai que du point de vue du présent. Le châtiment d'Agamemnon, on l'a vu dans le prologue, aura aussi une dimension religieuse.

[175] Voir ci-dessus, p. 77.

[176] Voir v. 332-334. Le verbe ἑλίσσω se trouve généralement dans des contextes de danses chorales en cercle.

[177] Robert 1921 (p. 304-305), estime qu'Hécate est invoquée comme divinité du mariage, comme peut l'être Artémis.

par des mouvements frénétiques de course et de saut [178]. C'est donc surtout la manière dont Cassandre danse et se meut, sa vivacité et son absence de retenue soulignées par la liberté rythmique des dochmiaques, qui contreviennent à la norme de l'hyménée. Enfin elle s'adresse à Apollon pour qu'il mène le chœur de ses noces, ce qui ne fait pas généralement partie de ses attributions et, dans ce cas précis, entre en contradiction avec le privilège qu'il lui a accordé d'une « vie sans époux » [179]. Les deux derniers éléments ont beau s'expliquer par son statut et son état de transe divine, ils n'en sont pas moins susceptibles de produire sur les auditeurs de son chant, qu'ils soient internes ou externes à la pièce, un effet d'incongruité.

Mais c'est surtout du point de vue pragmatique de l'exécution de l'hyménée que la future mariée échoue à atteindre la normalité. En effet, ce serait à sa mère, et non à elle, de pousser le cri d'ἄνεχε πάρεχε et de porter les flambeaux, mais la reine se retranche dans ses larmes et son deuil (ἐπὶ δάκρυσι καὶ γόοισι... ἔχεις, v. 315-317) et Cassandre se voit contrainte de lever elle-même la flamme (v. 319-320). En outre, le marié est absent, la demeure dont Cassandre sort n'est pas le palais de son père mais le lieu de sa captivité, et celle vers laquelle elle souhaite que sa mère l'escorte n'est pas un foyer : c'est la nef de son vainqueur, et au-delà, à Argos, le palais d'une autre. Quant à la formation du chœur, elle n'a pas lieu, malgré les appels répétés pour qu'Hécube ou Apollon en prennent la tête (v. 324, 329, 332), malgré les invitations faites aux Troyennes pour qu'elles reprennent le refrain et célèbrent les noces par leur chant (v. 335, 339). Les impératifs pressants de l'antistrophe resteront lettre morte. Le coryphée, qui intervient aux v. 341-342, n'exprime rien d'autre que de l'incompréhension devant un comportement jugé délirant et honteux.

Du point de vue scénique, il faut se représenter le spectacle de Cassandre allant de l'une à l'autre des Troyennes pour tenter en vain de les entraîner dans sa danse, les torches soulignant ses gestes. Elle bondit, virevolte [180], pousse des cris [181], agite peut-être aussi la

---

[178] Tous, de façon péjorative, caractérisent le comportement ou le discours de Cassandre comme bachique : Hécube (v. 170, 172, 307, 349) ; le chœur (v. 341). Aux vers 307 et 349, Hécube dit que Cassandre se précipite (θοάζει) comme une ménade ; au vers 341, le chœur parle de ses bonds (κοῦφον… βῆμα). Talthybios, lui, parle de transe bachique (v. 408) pour commenter le discours de Cassandre qui lui semble révéler le caractère inadapté, dérangé de son esprit (οὐ γὰρ ἀρτίας ἔχεις φρένας, v. 417). Il faut noter qu'il attribue à Apollon le délire de Cassandre et non à Dionysos. L'emploi de ἐκβακχεύειν dénote donc moins la puissance qui est à l'œuvre que la forme sous laquelle s'exprime la possession divine.

[179] ἄλεκτρον ζωάν, v. 254.

[180] Bonds : v. 325, 342 ; danse circulaire : v. 333.

[181] βοᾶτε, v. 335 ; ἰαχαῖς, v. 337.

tête dans un mouvement caractéristique des Ménades [182], mais sa transe, loin d'être contagieuse, n'a d'autre effet que de susciter la gêne et la répulsion. Il faut donc imaginer aussi l'impression d'isolement qui s'impose à mesure que son injonction à former le cortège et ses invitations à la danse se heurtent au refus, à l'immobilité. Sans doute l'effet dramatique est-il d'autant plus puissant que les appels d'Hécube à la lamentation ont été, eux, entendus et que l'on a vu le chœur se former sous sa direction.

Dans une dynamique que le prologue a mise en place, Cassandre tente ainsi en vain de rivaliser avec sa mère pour déterminer le type de chant qu'il convient de chanter en la circonstance. Aux yeux d'Hécube, qui, elle, prend en compte la présence d'hommes grecs armés et la contrainte qu'ils exercent sur la scène [183], l'union d'Agamemnon et de Cassandre ne peut être qu'une source d'amertume (πικράν, v. 344), un rappel cruel des espoirs qu'elle avait fondés pour sa fille et que la guerre a déçus. Lorsqu'elle demande à la jeune fille de lui passer les torches, ce n'est pas pour entrer dans son jeu, mais pour les confisquer. Elle lui dit alors οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς (v. 348), « tu ne tiens pas la flamme comme il faut », ce qui peut s'entendre à la fois d'un point de vue matériel (le flambeau n'est pas droit et présente une menace dans la main de la prêtresse en délire) et du point de vue de la norme rituelle ou sociale. Cassandre a tort de lever la flamme pour elle-même et de se réjouir qu'on lui impose une union infâme. En refusant de jouer son rôle de mère de la mariée et de participer à la célébration, Hécube dénie donc toute légitimité aux noces [184] et cherche à ancrer Cassandre dans le présent du désastre, symbolisé par les lances grecques – un présent où le chant d'hyménée n'a pas sa place. Elle cherche également à montrer que c'est elle qui a autorité sur le chœur : après avoir confisqué les flambeaux, elle les confie aux Troyennes pour qu'elles les rentrent dans la tente, puis elle invite les choreutes à « répond[re] par des larmes aux chants de mariage de [sa] fille » (δάκρυά τ' ἀνταλλάσσετε / τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρῳάδες, γαμηλίοις, v. 351-352). Elle appelle donc elle aussi la communauté des femmes à s'unir dans le chant, mais impose la plainte comme la seule expression appropriée aux événements.

---

[182] Pour une description de danse bachique, voir le dithyrambe de Pindare, F 70 B. Voir aussi les représentations iconographiques des Ménades, tête rejetée en arrière.

[183] Voir v. 345-347 et l'insistance sur ὑπ' αἰχμῆς et ὑπ' Ἀργείου δορός.

[184] Le témoignage est tardif, mais chez les scholiastes d'Euripide et d'Homère, ἀδᾳδούχητος (litt. « non célébré à la lumière des torches ») est le mot utilisé pour parler de noces clandestines, et donné comme équivalent de σκότιος ou λαθραῖος. Poséidon a employé dans le prologue l'expression σκότιον... λέχος pour parler du mariage qu'apprête Agamemnon (v. 44).

L'oraison funèbre (v. 353-407)

Cassandre ne laisse pas aux Troyennes le temps d'obéir à la reine. Passant du lyrisme spectaculaire à des trimètres iambiques posés, elle entreprend d'expliquer sa joie paradoxale et de convaincre Hécube que c'est la lucidité et non la folie qui la fait parler ainsi. Le contraste entre l'hyménée frénétique et le discours qui suit est extrême, dans la tonalité comme dans le genre. Sans doute le silence des instruments rend-il cette opposition plus sensible encore.

Les vers 333-364 constituent une transition entre le chant et le morceau d'éloquence épidictique qui commencera au v. 365. Cassandre, que le rejet d'Hécube et du chœur n'a pas ébranlée, reprend ses injonctions en adressant à sa mère quatre impératifs en quatre vers. Elle insiste pour lui demander de la couronner, de se réjouir, de l'escorter, et – requête poignante – de la forcer à surmonter ses propres appréhensions. Ὤθει βιαίως, « Pousse-moi de force », lui dit-elle (v. 356), associant le *topos* des angoisses de la vierge au seuil du mariage [185] à un écho sinistre des mots de Poséidon dans le prologue : γαμεῖ βιαίως... Ἀγαμέμνων (« Agamemnon l'épouse de force », v. 44). Si Cassandre accepte qu'on lui fasse cette violence, c'est, explique-t-elle, parce qu'elle est habitée de visions et de certitudes concernant l'avenir, comme en témoignent les sept verbes au futur dans les huit vers suivants. L'accès que lui donnent Apollon et le don de prophétie à une temporalité différente de celle d'Hécube lui permet d'affirmer que le mariage avec Agamemnon causera la mort du roi argien et la ruine de sa maison. Elle peut donc en connaissance de cause annoncer qu'elle vengera la mort des héros troyens et réclamer qu'on « couronne son front victorieux » [186]. En revendiquant l'issue de ses noces, Cassandre se fait l'actrice et non le simple instrument du destin – en témoignent les verbes de destruction à la première personne : κτενῶ... κἀντιπορθήσω, v. 359. Cette maîtrise que lui offre la parole prophétique sur le cours des choses et sur leur signification ultime la place en position de pouvoir [187], un pouvoir maléfique plus puissant encore que celui d'Hélène (v. 357).

Ce contrôle singulier exercé par Cassandre s'exprime aussi d'un point de vue métathéâtral. Euripide montre en effet le personnage en train de choisir, si l'on peut dire, son propre *ethos*. Cassandre connaît en effet les détails les plus horribles de la mort qui l'attend et du chaos qui va s'emparer de la maison des Atrides, mais refuse de les chanter

[185] Voir Swift 2010 p. 248-249.

[186] πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον (v. 353).

[187] Comme le fait remarquer Goldhill 1986, p. 27-28, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, ce pouvoir détenu par Cassandre ne la conduit qu'à reconnaître que le monde est absolument déterminé et qu'elle ne peut échapper à son destin.

(οὐχ ὑμνήσομαι, v. 361) comme le faisait la Cassandre de l'*Agamemnon* d'Eschyle [188], pièce à laquelle renvoient clairement la mention d'Hélène et le nom d'Agamemnon quelques vers plus haut [189]. Elle entend en revanche délivrer un discours épidictique (δείξω, v. 365) démontrant la supériorité d'Ilion sur la Grèce. L'opposition des deux verbes au futur est donc programmatique, le personnage soulignant lui-même le choix du poète et son affranchissement par rapport à son prédécesseur. Ce choix est à la fois thématique et générique : il sera question non pas des individus mythiques – Cassandre et les Atrides – mais des cités, le mot πόλιν ouvrant le discours au v. 365, et la parole prendra la forme de l'éloge rhétorique, si ironique ou paradoxal soit-il [190], plutôt que d'être un chant de déploration (v. 384-385). Il s'agit de faire ainsi mentir le chœur de l'*Agamemnon*, qui réagit aux sombres prédictions de Cassandre en reprochant aux oracles de n'annoncer que des malheurs [191].

Au lieu de s'appesantir sur le mal que les Achéens ont fait aux Troyens et causer ainsi effroi et souffrance, Cassandre espère au contraire convaincre Hécube et ses compagnes que, tout comme les nouveaux époux, les Troyens doivent être considérés comme *makarioi*, ou du moins plus *makarioi* que leurs adversaires (v. 365-366) [192]. Elle tait donc les ignominies (τἀσχρά, v. 384) que les Achéens ont fait subir aux Troyens, et non, comme le supposent Parmentier, Lee, Biehl, etc., le crime des femmes adultères restées en Grèce, notamment celui de Clytemnestre. Cassandre n'a eu en effet aucune retenue à parler d'Hélène, l'infidèle par excellence, au moment de décrire les Achéens sous un jour négatif (v. 368-369). Ce n'est donc pas un tabou sur le comportement des Grecques qui justifie son aposiopèse. Ella a en outre insisté sur les conséquences désastreuses de la guerre de Troie pour eux, et a fermement conclu « Voilà quel éloge ils méritent ! » (v. 383). Il est peu compatible avec cette construction du discours qu'elle revienne immédiatement, même de façon indirecte, sur une autre conséquence de leur expédition. En revanche, ce qu'elle refuse de dire à propos des Achéens, c'est ce qui leur a valu un

[188] *Ag*. 1090-1155.

[189] J'ai approfondi ailleurs le rapport entre les deux scènes de Cassandre, entre Euripide et Eschyle (Brillet-Dubois 2015).

[190] Au vers 383, l'emploi du mot ἔπαινος à propos des Grecs est manifestement ironique. Pour un commentaire détaillé de l'inversion paradoxale des vainqueurs et des vaincus, voir Croally 1994, 122-134.

[191] *Ag*. 1132-1135.

[192] Cassandre joue de la récurrence du mot *makarios* dans les éloges funèbres : sont « bienheureux » les morts qui, par leur excellence, ont gagné une forme d'immortalité.

autre éloge, celui de l'épopée, c'est-à-dire leurs exploits contre les Troyens, leur vaillance, leur ruse, mais aussi leurs excès qui sont, de son point de vue de vaincue, des κακά (v. 385) – pour ne prendre que l'exemple le plus fameux, que l'on songe à la façon dont Achille tue Hector puis traite son corps dans l'*Iliade*.

Le discours d'éloge aura donc pour objet de renverser la perspective. La tirade de Cassandre emprunte plusieurs *topoi* à l'oraison funèbre [193]. En effet, de même que les Athéniens honorent leurs guerriers morts, elle entend célébrer la gloire des Troyens tombés pour défendre leur patrie (v. 386-387). Tout comme dans les *epitaphioi logoi* que nous connaissons [194], l'identité et l'existence individuelles des combattants s'effacent devant l'idée de la cité et de sa gloire (v. 365, 401) ; la belle mort fait l'objet d'un éloge et devient le critère de la supériorité morale (v. 402). En comparant point par point le sort de sa cité avec celui de ses ennemis, comparaison qui tourne à l'avantage de Troie, l'oratrice satisfait également aux exigences du genre, tout en dessinant un véritable contre-éloge des Achéens. Enfin Cassandre en termine par une nouvelle injonction à ne pas pleurer les morts plus longtemps (v. 403-404), ce qui constitue un dernier lieu commun de l'oraison funèbre. Accompagnant le transfert des restes des soldats athéniens dans une fosse collective du Céramique, l'*epitaphios* doit en effet consacrer le moment où les citoyens tombés au combat sont soustraits au deuil familial et privé pour devenir la propriété exclusive de la cité.

Comme dans l'hyménée, la vision exprimée par l'éloge de Cassandre heurte l'idée que se font ses auditeurs de la situation. La fonction laudative du chant de mariage est prolongée par l'affirmation que le sort de Troie mérite l'éloge, dès lors que l'on peut interpréter, comme Cassandre, le présent à l'aune d'un temps long. Mais Hécube et les Troyennes ne voient dans le présent que souffrance et destruction. Les efforts de la jeune fille sont visibles pour dissimuler et compenser ces maux – dont elle ne nie pas la réalité, mais que sa lucidité transfigure – par l'adoption d'un discours qui fait la part belle aux vaincus. Il lui faut d'abord, pour cela, taire l'horreur de ce qu'ils ont subi ou vont subir (v. 361 et 384). Il lui faut aussi dévaloriser les vainqueurs, c'est-à-dire substituer aux actes qui leur ont valu la gloire (les exploits meurtriers d'un Achille ou d'un Agamemnon) le tableau du triste sort de qui combat et meurt loin de chez lui (v. 374-382). En choisissant de faire ce contre-éloge des Achéens, Cassandre cherche à imposer sa vision propre (le

[193] Voir Loraux 1993.

[194] Nous sont parvenues, sous une forme ou une autre, les oraisons attribuées à Gorgias, Lysias, Demosthène et Hypéride. Voir aussi Thuc. II, 35-46 et Platon, *Ménéxène*, 236d-249c.

déictique τοῦδε qui accompagne ἐπαίνου au v. 383 le souligne), au rebours des discours communs sur la valeur de la victoire. Ce faisant, elle devient très logiquement la rivale de la Muse, figure de l'éloge épique et plus particulièrement iliadique, qui chante au contraire les malheurs de Troie (ὑμνήσει κακά, v. 385) pour célébrer le *kleos* d'Achille. Or, si on le regarde avec les yeux de Cassandre, Achille incarne plus que tout autre l'absurdité et la vanité de l'expédition achéenne : il dit lui-même dans l'*Iliade* qu'il n'a aucune raison valable de combattre les Troyens, car ils n'ont pas dévasté sa terre [195] ; le renoncement au retour et la mort à Troie sont constitutifs de son personnage ; enfin, son père Pélée est emblématique de ces parents restés seuls au foyer dont Cassandre parle aux vers 380-381. La prophétesse entend donc retourner le point de vue de l'*Iliade*, c'est-à-dire la *doxa* que représente ici la tradition épique, pour redéfinir la plus belle gloire (τὸ κάλλιστον κλέος, v. 386) en l'attribuant aux Troyens et non à celui qui les a massacrés.

Cela la conduit à combattre la façon dont Hécube interprète le sort d'Hector et y réagit :

> Τὰ δ' Ἕκτορός σοι λύπρ' ἄκουσον ὡς ἔχει·
>
> « Quant au destin d'Hector, que tu trouves digne de chagrin, écoute ce qu'il en est. » (v. 394)

Elle tente ensuite de persuader sa mère que la mort du héros lui a apporté la gloire par un raisonnement à l'irréel (« Si les Grecs étaient restés chez eux, sa valeur serait demeurée inconnue. »). Ce type de logique tire son autorité de la connaissance que la prophétesse a des voies du destin et des liens invisibles qui se nouent entre les faits, mais si elle peut, pour sa part, être sûre de ce qu'elle avance, son raisonnement demeure inaccessible à Hécube, qu'aucune divinité n'inspire et qui ne voit dans la défaite de son fils que la perte qu'elle a subie. De la même façon, Cassandre ne peut persuader sa mère, faute de pouvoir lui mettre l'avenir sous les yeux, que ses noces ne doivent pas être source de pitié, mais seront le moyen du triomphe et lui permettront de détruire leurs ennemis communs [196]. La conclusion de sa démonstration (« C'est pourquoi tu ne dois pas pleurer sur la patrie, / ni sur mes noces », v. 403-404) ne peut donc être rationnellement acceptée par Hécube et ne parvient pas à faire cesser ses pleurs. Elle ne s'impose pas davantage au chœur, qui s'étonne de la joie apparente avec laquelle Cassandre célèbre ses maux et ceux des

[195] *Il.* I, 352-356.

[196] v. 403-405. On note à nouveau l'emploi de la première personne pour le verbe de destruction διαφθερῶ (v. 406).

Troyens. L'avenir ne peut, à leurs yeux, que révéler à quel point la démonstration de la princesse était peu convaincante :

> Ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκεῖοις γελᾷς
> μέλπεις θ' ἃ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως.
> « Avec quelle suavité tu souris des maux qui touchent ta maison
> et tu célèbres ce dont, malgré ta célébration, tu ne montreras peut-être pas
> l'évidence ! » (v. 406-407)

Le texte ici est difficile [197], mais ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que δείξεις est une réponse au δείξω du v. 365 et que la prosodie met en valeur l'obscurité du discours de Cassandre, οὐ σαφῆ se trouvant entre les deux césures du trimètre. Le sens général est clair : le chœur ne comprend pas en quoi les noces de Cassandre et le sort de Troie pourraient faire l'objet d'une célébration, ne voit que paradoxe dans la joie affichée par la jeune fille tout en y étant peut-être un peu sensible et s'attend à ce que l'avenir la démente. Cela nous indique, notons-le, qu'elles ne détectent aucune ironie dans son attitude.

Outre cet écart irréductible entre la prophétesse et ses interlocutrices, on est frappé ici encore du décalage pragmatique entre le contexte normal de l'*epitaphios* et l'exécution du discours dans cette scène. En effet, Cassandre, *parthenos* et barbare, adopte le rôle normalement dévolu à un orateur athénien masculin et s'adresse exclusivement à des femmes en présence d'ennemis, quand l'oraison est normalement un moment de communion entre les hommes qui constituent la cité athénienne, rassemblés par la parole de l'un des plus brillants d'entre eux – si les Athéniennes sont conviées à la cérémonie, c'est pour être publiquement réduites au silence. Cassandre condamne donc son discours à l'échec. Dans l'*Agamemnon*, Eschyle justifie l'impossibilité qu'elle éprouve à convaincre par le recours au mythe (Apollon a puni la jeune fille, qui s'est dérobée à son amour, en privant sa parole du pouvoir de persuader) [198] et joue de cette donnée mythique pour mettre en scène le malentendu entre la prophétesse et les vieillards. La Cassandre d'Euripide

[197] Ces deux vers sont parmi les plus difficiles de la pièce, chaque mot et chaque relation syntaxique pouvant prêter à plusieurs interprétations : la négation porte-t-elle sur toute la proposition relative ou seulement sur σαφῆ ? le participe μέλπουσα est-il le complément d'objet de δείξεις ou un complément circonstanciel – et dans ce cas, quelle relation exprime-t-il ? le chœur est-il sensible à la suavité du discours ou en fait-il le reproche à Cassandre ? Le texte est sûr, néanmoins, et je me fie à l'interprétation du scholiaste.

[198] *Ag*. 1199-1212.

semble, quant à elle, jouir jusqu'au bout d'une relation privilégiée avec le dieu [199], mais l'inefficacité de sa parole a une dimension proprement dramatique. Les mots que le poète met dans sa bouche ne sont pas chargés de métaphores obscures comme chez Eschyle, mais elle les prononce dans un contexte qui les rend énigmatiques et inacceptables, dans un présent trop prégnant pour permettre aussi bien la réinterprétation du passé que l'espoir en un retournement futur [200].

L'agôn Cassandre-Talthybios (v. 408-443)

La scène prend un nouveau tournant avec la réaction de Talthybios, point de départ d'un court *agôn* entre Cassandre et lui. Le héraut est manifestement irrité du discours de la princesse contre les Grecs, mais il l'attribue au délire. Considérant que Cassandre n'a pas toute sa tête et qu'Apollon l'égare [201], il choisit d'ignorer ses paroles au lieu de les châtier. Au lieu de s'engager dans une communication réciproque, qui exigerait qu'il la fasse payer (οὔ τὰν ἀμισθί, v. 409) pour avoir lancé des paroles de mauvais augure contre ses chefs, il décide de considérer sa parole comme négligeable, de nier sa valeur comme interlocutrice. Cette attitude se traduit d'abord par le fait qu'il parle d'elle à la troisième personne (v. 414-416), puis par le rejet explicite de son discours (v. 419). Enfin, cherchant à couper court au dialogue, il la somme de le suivre, utilisant, au lieu de l'apostropher par son nom, une tournure au neutre non dénuée de moquerie (καλὸν νύμφευμα τῷ στρατηλάτῃ, v. 420). Il se tourne ensuite vers Hécube pour lui ordonner de se tenir prête à partir et à devenir la servante (λάτρις, v. 422) de Pénélope, une femme qui, aux dires des Grecs, ne sera pas la plus dure des maîtresses. Son affirmation (σώφρονος δ'ἔσῃ λάτρις / γυναικός) contredit une prédiction de Cassandre dans la première pièce de la trilogie (Ἑκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔσῃ) [202].

Ce pourrait être la conclusion de la scène, mais Cassandre en a décidé autrement : gardant le contrôle de la parole et de ses propres mouvements, elle ne bouge pas et, faisant mine pour la première fois de percevoir la présence de Talthybios, lui renvoie avec hauteur le mot de λάτρις, dans une violente attaque contre sa fonction de porte-parole. Elle

[199] Au v. 451, au moment de se dépouiller de ses attributs de prêtresse pour leur éviter la souillure, Cassandre qualifie Apollon de φιλτάτου μοι θεῶν.

[200] Voir Brillet-Dubois 2015.

[201] Cf. v. 408, 417.

[202] Si l'attribution du fragment 33 de l'*Alexandros* par Jouan et Van Looy est correcte.

commence, elle aussi, par parler de son adversaire à la troisième personne (v. 424), répondant aux moqueries sur son délire par une insulte à l'encontre des hérauts en général. Ce qu'elle conteste, c'est d'abord leur prétention à « proclamer » le vrai [203], quand il ne font qu'exécuter les basses œuvres de leurs maîtres ; c'est ensuite l'autorité de ces maîtres qui leur confient la transmission de messages, ainsi que le contrôle qu'ils pensent avoir, par les commandements qu'ils émettent, sur le cours des événements à venir. Elle met donc en doute les annonces de Talthybios concernant le sort d'Hécube en opposant à la parole rapportée des chefs grecs sa propre parole d'interprète des dieux – les faits qu'elle énonce lui ont été directement révélés (εἰς ἔμ' ἡρμενευμένοι, v. 429). A travers elle, c'est Apollon en personne qui s'exprime, source plus fiable que les rois dont Talthybios transmet les décisions : Σὺ… φῂς (« Tu dis, toi, que… », v. 427) s'oppose ainsi à Ἀπόλλωνος λόγοι / οἵ φασιν (« Les paroles d'Apollon, qui disent que… », v. 430-431).

Les prédictions que Cassandre livre alors, et qui concernent Hécube et Ulysse, sont censées l'emporter en précision, en longueur [204] et en véracité sur le message de Talthybios. La jeune fille, dont la parole a été balayée par le héraut, s'impose donc avec autorité et indépendance comme locutrice, jouant de sa supériorité sociale – elle est princesse, il n'est qu'un serviteur des princes –, comme de la supériorité de la source à laquelle puise sa parole – le dieu véridique et non des mortels inconscients de leurs limites. Dans le face-à-face entre le héraut et la prophétesse, qui est moins un échange qu'un affrontement, Cassandre parvient à conserver une forme de liberté.

Le départ (v. 444-461)

Quand le moment est venu, une fois qu'elle a réaffirmé par ses prédictions la primauté de sa parole, c'est Cassandre qui décide de se mettre en route. Il fait peu de doute que l'impératif du v. 445, στεῖχ' ὅπως τάχιστ(α), s'adresse plutôt à elle-même que, comme l'écrit L. Parmentier, à Talthybios, dont elle a suffisamment dit l'insignifiance. Cette mise en marche coïncide avec le passage aux tétramètres trochaïques au v. 444. Le changement de rythme accompagne le passage d'une froide description de la mort d'Hécube et des errances d'Ulysse, dans laquelle Cassandre résistait aux visions trop sombres [205], à une

[203] C'est ainsi que je comprends la question des v. 424-425 (« Pourquoi portent-ils le nom / de hérauts… ? ») et l'opposition entre κήρυκες et ὑπηρέται des v. 425 et 426.

[204] Même si l'on considère, comme nombre de commentateurs, que le résumé de l'*Odyssée* des vers 435-443 est de provenance douteuse.

[205] Voir le silence du v. 430 sur la métamorphose d'Hécube.

parole tourmentée par la transe prophétique. Plus lié à la danse que les iambes, le rythme trochaïque indique que Cassandre s'agite et se remet à bouger comme une Ménade, de façon toutefois moins frénétique que pendant les dochmiaques du début de la scène [206]. Après être, comme elle l'avait dit elle-même au moment de débuter son oraison, « sortie dans une certaine mesure de [son] délire bachique » (τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων, v. 367), elle est assaillie de nouveau par des images fulgurantes et horribles qui la bouleversent (le corps d'Agamemnon et le sien, les outrages qu'ils subissent). Dans sa tirade finale, émaillée de nombreuses exclamations et d'adieux pathétiques à Apollon, à Hécube et à sa patrie, Cassandre se recentre sur son propre sort. Ses apostrophes à Agamemnon, à Apollon, à ses frères et à son père morts, absents et invisibles aux yeux de tous les autres, montrent qu'elle évolue en esprit dans une réalité surhumaine où lieux et temporalités se superposent. Son discours entrechoque les ravins près d'Argos où son corps sera jeté et le rivage de Troie qu'elle s'apprête à quitter ; il passe brutalement du présent de la scène, moment de l'arrachement à sa vie passée, à la mort à venir, à l'entrée triomphale dans l'Hadès.

Pour autant, Cassandre ne se coupe pas entièrement de ses interlocuteurs, et avant de prendre congé de sa mère, elle achève de porter la contradiction à Talthybios. On trouve en effet dans les vers 445-461 une série d'échos à l'intervention du messager. A l'adresse finale qu'il lui avait adressée, καλὸν νύμφευμα τῷ στρατηλάτῃ (v. 420), correspondent d'une part la fin du vers 445 : νυμφίῳ γημώμεθα (« allons épouser notre fiancé ! »), de l'autre la fin du vers 447 : Δαναϊδῶν στρατηλάτα (« le chef suprême des Danaens »). Au mot λάτρις du vers 422 répond λάτριν à la fin du vers 450. Enfin, à l'injonction ἕποῦ δέ μοι/ πρὸς ναῦς (« Suis-moi au bateau ! », v. 419-420) succèdent les questions impatientes du vers 457 (« Où est le vaisseau du général ? Où dois-je donc m'embarquer ? »).

En intégrant ainsi la parole de Talthybios à la sienne, Cassandre ne reprend pas seulement la main sur le dialogue et donc sur la situation ; elle impose également ses visions et son interprétation des événements en démontrant la fausseté, l'insuffisance de la parole du héraut. Celui-ci, même s'il se permet de critiquer Agamemnon en dénonçant son désir pour la prophétesse – cette pauvre folle –, n'en remet pas pour autant en cause son statut de général et se plie à ses volontés. Il se trompe, dit Cassandre : ce qu'il appelle la majesté d'Agamemnon (τὰ σεμνά, v. 411), n'est en fait qu'une illusion (ὦ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, v. 447) et dans sa lucidité surhumaine, elle peut voir, au sens le plus littéral,

[206] Sur le tétramètre trochaïque, voir Drew-Bear 1968.

que le meneur d'hommes n'est qu'un futur cadavre (v. 446-447). Après avoir cherché à modifier la perception qu'Hécube avait du malheur troyen, Cassandre conteste donc les apparences sur lesquelles repose l'arrogance des vainqueurs.

Enfin, quand Talthybios, pour lui adoucir son sort, promet à Hécube qu'elle sera la servante d'une femme de vertu (σώφρονος δ'ἔσῃ λάτρις / γυναικός, v. 422-423), Cassandre répond indirectement qu'il n'y a qu'un service qui soit tolérable pour une femme de son rang, celui d'Apollon (τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν, v. 450) : une nouvelle fois, le génitif du nom du dieu oppose la soumission à une autorité divine à la domination exercée sur des mortels par d'autres mortels. De son asservissement au dieu, Cassandre fait même une fierté, une tâche sacrée dont le mariage avec Agamemnon la fera déchoir. Euripide, contrairement à Eschyle, ne suggère jamais que cette tâche n'est pas consentie. Empruntant à l'*Agamemnon* le geste par lequel Cassandre, dans un acte de revanche contre le dieu qui la perd, se dépouille des attributs de sa fonction [207], il le transforme en tableau poignant : c'est pour éviter leur souillure que Cassandre ôte ses bandelettes, prenant pieusement congé du dieu auquel elle avait consacré sa virginité (v. 451-454). Elle renverse ainsi la hiérarchie que Talthybios, avec sa maîtrise commune, donc limitée, du langage, avait établie entre la situation d'épouse d'Agamemnon – à ses yeux, enviable [208] – et celle de servante ; elle le rappelle à la piété envers Apollon, et fait finalement éclater la prétention des Grecs à contrôler aussi bien le système de valeurs que le déroulement des faits.

Cassandre prend donc l'ascendant sur Talthybios et parvient à transformer sa sortie de scène vers les navires en acte volontaire, atténuant ainsi la domination que le héraut et ses hommes entendaient exercer sur elle. Elle sait, bien sûr, qu'elle n'a pas modifié leur opinion et que son autorité religieuse ne la protègera pas plus que la place de l'Atride à la tête des Danaens : tous deux vont au-devant d'une mort sacrilège, unis dans un parallélisme atroce [209]. Elle entend néanmoins choisir le moment et la tonalité de sa sortie. Rien dans le texte ne permet de penser qu'elle sorte de scène sous la contrainte. Au contraire, si l'on s'en tient à la hâte qu'elle exprime et que soulignent ses tétramètres trochaïques, il faut plutôt imaginer que Talthybios et ses hommes doivent se presser de l'escorter, sans avoir le temps

[207] *Ag*.1264-1268

[208] Cf. v. 259.

[209] Noter l'emphase et la symétrie des appositions à la fin des vers 447 et 450 : Δαναϊδῶν στρατηλάτα et τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν.

de lui répliquer, tandis qu'elle marche vers la mer, à la mort, avec l'ardeur d'un héros épique s'élançant au combat.

En cela, tout en répondant à Eschyle – Cassandre se voit comme une Erinye apportant le désastre à Agamemnon, réplique de celle que Pâris, en Hélène, avait amenée à Troie [210] –, Euripide prend le contrepied de la stichomythie qui clôt la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* [211]. Là, en effet, la jeune fille doit entrer dans le palais d'Argos, que figure la *skènè*. Sa sortie de scène est comparée à la marche d'une génisse allant au sacrifice, et placée sous le signe de la contrainte du destin. Cassandre ne fuit pas parce qu'elle sait que c'est inutile. Néanmoins, quand le chœur des vieillards loue son courage devant la mort et cherche à lui offrir la consolation du *kleos*, la jeune fille leur oppose la plainte de la victime. Elle hésite à entrer au palais, s'y reprend à plusieurs fois – comme la bête qui rechigne, compromettant la piété du sacrifice. Si elle mentionne la vengeance sur les Atrides, ce n'est pas pour la revendiquer comme un exploit à venir : elle ne fait que l'appeler de ses voeux, comme le souhait ultime de l'esclave sans défense [212]. La Cassandre des *Troyennes*, elle, accélère son mouvement de sortie, refuse les larmes de sa mère et, au lieu de gémir sur ses frères et son père [213], les apostrophe pour les prévenir de son arrivée dans l'Hadès, auréolée de la victoire et de la chute des Atrides. Elle se pose donc, par ses mots et dans la façon d'imposer et de conclure sa présence en scène, comme l'agent de son propre destin, comme une héroïne au même titre qu'Hector, dont la place est parmi les soldats morts, non parmi les survivantes en deuil. En ce sens, elle justife et accentue *a posteriori* sa singularité et son incapacité à guider le chœur des Troyennes, à être à l'unisson de sa mère.

III. 5 Monologue d'Hécube (v. 462-510)

Le corps d'Hécube

Car la perception qu'Hécube se fait de la catastrophe n'a pas été altérée par sa confrontation à celle de sa fille. En effet, malgré la dernière tentative de Cassandre pour la convaincre de ne pas céder aux larmes (v. 458), Hécube s'effondre silencieusement au moment même où elle quitte l'espace scénique. Sans doute le chœur a-t-il d'abord

[210] *Ag*. 749.
[211] *Ag*. 1295-1330. Sur ce point, voir Wach 2013, p. 298.
[212] *Ag*. 1323-1326. Voir Brillet-Dubois 2015.
[213] *Ag*. 1305.

accompagné du regard la sortie de la princesse, car il réagit avec un peu de retard à cet affaissement de la reine. Le coryphée, qui la voit le premier, enjoint rudement à ses compagnes de la relever (v. 462-465), mais ce mouvement est arrêté sans ménagement par Hécube :

> ᾽Εᾶτε μ' – οὔτοι φίλα τὰ μὴ φίλ', ὦ κόραι –
> κεῖσθαι πεσοῦσαν·
> « Laissez-moi – un service qu'on ne désire pas n'est pas un service, jeunes filles, –
> laissez-moi demeurer à terre où je suis tombée. » (v. 466-467) [214]

Elle veut rester prostrée au sol, seule posture qui convienne, dit-elle, à ses souffrances passées, présentes et à venir (v. 467-468) [215]. Son écroulement contraste vivement avec la sortie volontaire de Cassandre, comme pour mieux signifier l'incompatibilité de leurs points de vue et de leurs réactions. Il ramène aussi Hécube à sa position première, celle dans laquelle Poséidon la montrait aux spectateurs lors du prologue. Bien loin, donc, de contribuer à consoler sa mère, Cassandre a anéanti en elle la volonté d'affronter son sort. Le geste de repousser les femmes du chœur isole à nouveau la vieille reine dans une douleur impossible à partager et dans le monologue, car il nie la relation de *philia* qu'elles cherchaient à exprimer. La réciprocité est en effet inhérente à cette relation, et l'on ne peut pas être le *philos* de quelqu'un malgré lui, s'il n'accepte pas ou ne veut pas rendre les gestes d'amitié. Les morts et le passé sont pour l'heure plus chers à Hécube que ses compagnes d'infortune, et il lui est *philon* de se remémorer l'attachement qu'elle a pour eux (v. 472).

Les Troyennes s'empressent néanmoins à relever leur reine, malgré ses protestations sur la vanité de l'entreprise, comme en témoigne au vers 505 sa question :

> τί δῆτα μ' ὀρθοῦτε ;
> « Pourquoi donc (*i.e.* puisque vous connaissez l'étendue des souffrances que je viens de rappeler) me relevez-vous ? »

Hécube se laisse finalement faire, et demande aux Troyennes de guider son pas (ἄγετε τὸν… πόδα, v. 506) pour l'aider à gagner la couche de paille et de pierre où elle s'affaisse de nouveau. La fin de son monologue accompagne donc un léger déplacement dans l'espace scénique ; sans doute se rapproche-t-elle de la *skènè* pour regagner le lieu près de la porte où elle se trouvait au début. Visuellement, on est revenu au point de départ, comme si l'irruption de Cassandre n'avait pas eu lieu, à ceci près que le chœur est

[214] Trad. Parmentier modifiée.
[215] Sur le corps souffrant d'Hécube, voir Thévenet 2009, p. 320-333.

désormais en scène. Hécube, en revanche, n'est plus la soliste autour de laquelle les Troyennes pouvaient se masser : elle n'est plus qu'une esclave comme elles, plus vieille et plus abattue qu'elles, qui demeurera prostrée et silencieuse dans une immobilité funèbre pendant qu'elles entonneront sans elle le premier stasimon.

Le monologue

Les thèmes de la tirade d'Hécube font écho à ceux de sa première monodie, créant un effet de clôture, tandis que sa construction souligne l'effet d'effondrement sur soi par son caractère circulaire : après l'apostrophe aux Troyennes et le commentaire de sa posture (v. 466-468), Hécube pousse des exclamations à l'adresse des dieux (v. 469-471), ponctuées d'un polyptote sur la racine τυχ-. Elle annonce ensuite qu'elle parlera de son bonheur avant d'évoquer ses malheurs (v. 472-473), ce qui l'amène à se remémorer son statut royal et son mariage (v. 474). Ceci entraîne la mention des fils qui ont fait sa fierté, puis qu'elle a vu mourir et dont elle a porté le deuil (v. 475-480). Au centre de la tirade se trouvent Priam et le meurtre dont Hécube a été témoin, ainsi que la chute de la cité (v. 481-484). Ensuite, à l'évocation des fils répond celle des filles, dont les espoirs de beau mariage ont été anéantis et dont Hécube sera bientôt séparée à jamais (v. 484-88). La reine revient alors à son propre sort d'esclave et d'exilée (v. 489-490) et récapitule l'opposition entre son passé glorieux et son avenir misérable (v. 491-97). Elle se lamente ensuite en s'adressant d'abord à elle-même (de nouveau un polyptote sur τυχ- v. 499), puis à Cassandre et à Polyxène absentes (v. 498-504). Au v. 505, comme nous l'avons vu, elle se tourne à nouveau vers ses compagnes du chœur pour commenter sa posture ; elle reprend ainsi au vers 508 le participe πεσοῦσ(α), dans une position symétrique à celle qu'il occupait au vers 467. Hécube conclut enfin sur la *gnomè* : « Parmi les favoris du sort, n'estimez personne heureux avant sa mort. »

La façon dont cette tirade, dans la dynamique de l'épisode, répond aux discours de Cassandre accentue encore l'impression d'une communication impossible et d'un isolement dans la souffrance. Prononcé en l'absence de sa fille, le monologue d'Hécube est une forme de déni opposé à ses efforts de consolation. Notons d'abord qu'elle le présente comme un chant destiné à susciter la pitié (οἶκτον, v. 473). Bien qu'elle s'exprime en trimètres parlés, elle entend « chanter une dernière fois [son] bonheur » (τἀγάθ' ἐξᾷσαι, v. 472) et

continuer de guider ainsi, par le pathétique contraste entre sa prospérité royale disparue et sa solitude d'esclave actuelle, la réaction de qui l'écoute.

Par ailleurs, sans commenter un instant les images de l'avenir que sa fille a cherché à lui transmettre, la reine réplique d'abord par des visions du passé ; après être devenue reine par son mariage, puis mère, elle a vu tomber ses fils, elle a vu de ses propres yeux Priam se faire égorger et la cité céder à l'envahisseur : εἶδον est répété au v. 479, à la coupe, puis au vers 482, renforcé par τοῖσδ'… ὄμμασιν. Elle se projette également dans le futur pour exprimer la séparation d'avec ses filles en termes de rupture d'une relation de vision réciproque : « Je n'ai plus l'espoir d'être vue d'elles, et moi-même je ne les verrai plus jamais. » (v. 487-488). Cette insistance sur le sens de la vue est peut-être la clé de l'incrédulité d'Hécube face à Cassandre, dont les mots ne peuvent ni l'emporter sur l'impression causée par les événements auxquels la reine a assisté, ni se substituer au témoignage de ses yeux. Plus prégnant, moins abstrait que l'audition d'un récit, d'une prédiction ou d'une démonstration, le spectacle de l'horreur, même passée, gouverne les réactions d'Hécube. On a le sentiment qu'elle est alourdie, empêchée par ce qu'elle a vu et ne peut changer de perspective. Contre la souffrance du témoin, les discours consolateurs et les exhortations de Cassandre sont donc impuissants. Le tableau des princes morts, de Priam égorgé, de la cité envahie souligne même, sans qu'il soit besoin de le dire, ce que l'oraison funèbre peut avoir d'indécent pour celle qui a éprouvé directement la perte des siens. A la voir, en effet, la guerre n'a rien de beau ; elle tranche dans le vif les liens les plus intimes et détruit les familles. Plus exactement, elle détruit cette famille, car même si Hécube termine par un énoncé gnomique, généralisant, elle n'a parlé que d'elle, de ses fils, de son époux, de ses filles – restaurant ainsi l'identité et l'histoire privées des individus, que l'*epitaphios logos* de Cassandre cherchait à fondre derrière l'intérêt suprême de la cité. Quant au triomphe que la jeune fille prétend remporter sur ses ennemis, il est en contradiction avec le rapport de forces qu'Hécube constate, avec le pouvoir incarné par Talthybios qu'elle vient d'éprouver. La reine ne peut donc, quand elle songe à l'avenir, qu'accepter le futur que lui tracent les Grecs et imaginer les misères de sa servitude, prolongement logique et naturel de ce qu'elle voit. Elle se laisse imposer par les vainqueurs jusqu'au mot de λάτρις, qu'elle reprend en position emphatique à la fin du v. 492.

En ce qui concerne le sort particulier de Cassandre, Hécube l'inclut peut-être d'abord dans le constat qu'elle fait sur toutes ses filles : aucune d'elles ne connaîtra les noces de choix qu'elle avait prévues pour elles, et aucune d'elles ne la soutiendra dans sa vieillesse. Néanmoins, la phrase « On me les a arrachées des bras » (ἐκ χερῶν ἀφῃρέθην,

v. 486) ne s'applique pas exactement à la scène qui vient de se dérouler, car Cassandre est partie de son plein gré. Mais Hécube ne prend pas en compte cette nuance, elle s'en tient au rapport de domination imposé par les Grecs tel qu'elle l'a ressenti, elle, tout comme elle persiste à considérer comme un sacrilège les noces de sa fille. Si elle accorde à celle-ci d'être le sujet d'un verbe, c'est pour commenter son renoncement à la pureté de la prophétesse – c'est-à-dire son geste d'abandonner ses insignes sacrés, comme en témoigne la reprise de ἁγνή (v. 453) [216] – et en attribuer la cause à la contrainte du malheur :

> οἵαις ἔλυσας συμφοραῖς ἅγνευμα σόν
>
> « Sous le poids de quels malheurs tu as rompu ton vœu de chasteté ! »
>
> (v. 501)

Malgré l'affection avec laquelle elle s'adresse à sa fille (ὦ τέκνον, v. 500), Hécube annule donc en quelque sorte son intervention et n'accorde pas plus de valeur à sa parole que ne le faisait Talthybios. Encadrée par les lamentations de sa mère, la présence de la prophétesse n'a rien pu changer à la douleur troyenne – pas plus que ses avertissements dans l'*Alexandros* n'avaient pu empêcher la catastrophe. La fin de la trilogie rejoue probablement ici de manière inversée une situation représentée dans la première pièce [217].

Loin, donc, de se focaliser sur le sort de Cassandre ou de critiquer ses paroles, Hécube reconcentre l'attention des spectateurs sur elle-même et sur sa propre déchéance, comme si elle était en elle-même la réfutation des prédictions de sa fille et de son interprétation de la réalité. Si elle mentionne ses enfants, c'est parce que leur valeur et leur nombre étaient ses titres de gloire ; Priam, quant à lui, lui avait octroyé le statut royal en l'épousant et, en bon jardinier, lui avait donné cette florissante progéniture. Leur disparition est présentée du point de vue de la reine et des effets qu'elle a eus sur sa vie : outre la douleur et le deuil, elle a provoqué son déclassement, sa chute, son exil. Celle qui fut la mère d'Hector sera asservie à la porte de son maître ; celle qui partagea une couche royale dormira à même le sol. Et surtout, celle qui fut entourée de tant d'enfants finit seule, privée du soutien de ses fils morts et de ses filles dispersées (v. 503-504). Hécube incarne donc à la fois la souffrance de la survivante, hantée par les souvenirs de la catastrophe, et

[216] Je ne suis pas d'accord avec l'interprétation de Lee, qui pense que l'aoriste ἔλυσας est employé de façon proleptique et renvoi au viol comme s'il avait déjà eu lieu. Certes, λύω peut désigner le geste de dénouer la ceinture d'une jeune fille avant l'union sexuelle (*cf. Od.* IX, 245), mais il me semble qu'ici, c'est le lien de *philia* avec Apollon qui est dénoué, ce lien que symbolisaient à la fois la chasteté de Cassandre et ses emblèmes, les bandelettes, qu'elle a détachées de son corps.

[217] Voir *Alex.* F. 30-34 et Jouan, Van Looy 1998, p. 55-56.

l'anéantissement de toute une société, qui laisse cette vieille privée de statut, privée des espoirs qu'elle fondait pour ses enfants, privée des soins qu'elle pouvait attendre d'eux. Nous sommes invités à interpréter sa solitude en scène comme disant la rupture des relations à autrui qui la définissaient, mais aussi l'annihilation de liens sociaux qui auraient dû être, la trahison des attentes qui donnent du sens à la maternité et, au-delà, à la vie sociale. En ce sens, l'oraison funèbre de Cassandre apparaît rétrospectivement comme vaine, car la cité au nom de laquelle la mort des Troyens mériterait l'éloge n'est plus. Seule demeure une vieillarde en deuil.

Dans son désespoir, Hécube en appelle pour la première fois aux dieux. L'apostrophe ὦ θεοί du v. 469 est cependant immédiatement tempérée par un commentaire étonamment désabusé :

> Ὦ θεοί · κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους
> ὁμῶς δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεοὺς
> ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῆ λάβῃ τύχην.
> « Ô dieux ! Ils sont certes mauvais, ces alliés que j'invoque,
> et pourtant, c'est un peu une figure imposée d'en appeler aux dieux
> quand l'un de nous est aux prises avec l'infortune ! » (v. 469-471)

La traduction de σχῆμα est délicate, car le terme a des significations multiples – intellectuelles, sociales, rhétoriques… Il est difficile de déterminer si Hécube veut dire qu'il y a quelque logique à s'adresser aux dieux, que cela répond aux convenances, ou que cela permet de donner une forme verbale à son malheur. Il me semble que le sens premier est clair : apostropher les dieux, c'est ce que l'on fait dans ces cas-là. Néanmoins, je n'écarterais pas une interprétation métathéâtrale, que la traduction proposée cherche à souligner et sur laquelle je reviendrai dans un instant. Toujours est-il qu'avant même de laisser le temps à un interlocuteur divin de répondre à son apostrophe, Hécube le disqualifie. L'alliance des dieux est un leurre, comme le prouve la situation dans laquelle la reine se trouve.

Il est intéressant, à ce titre, de souligner le rapport qu'établit la construction annulaire de la tirade entre l'exclamation adressée aux dieux et celles qu'Hécube adresse à ses filles. Face aux piètres σύμμαχοι que sont les dieux, la reine qualifie Cassandre de σύμβακχε… θεοῖς (« toi qui partages la transe des dieux », v. 500). La parenté sonore de σύμμαχος et σύμβακχος met en rapport deux types de relation entre les Troyens et les dieux, mais elle souligne aussi que le lien étroit qui unit la prophétesse au divin ne l'a guère

protégée. Peut-être est-ce même cet abandon d'Apollon, qui n'est pas intervenu pour arracher sa prêtresse à l'esclavage, qui justifie le jugement d'Hécube sur les dieux en général. La communication, le compagnonnage que suppose le préverbe συμ- ne sont donc qu'une illusion. La question angoissée qui suit, au v. 501 (« Et toi, malheureuse, où es-tu, Polyxène ? ») fait donc pendant au constat implicite de l'absence des dieux. Hécube n'a ni enfant, ni divinité pour l'assister. Le lien religieux est mis à mal au même titre que les liens familiaux et sociaux.

Dès lors, Hécube ne désire plus qu'une chose : se coucher et mourir, consumée par les larmes. Le passif ἀποφθαρῶ, à la fin du vers 508 (« [afin que] je dépérisse ») est sa réponse au confiant διαφθερῶ de Cassandre à la fin du vers 405 (« je détruirai [nos ennemis] »). La boucle ouverte lors de sa première monodie se referme. Alors qu'aux vers 140 et suivants, elle réagissait au constat de sa servitude (Δούλα δ' ἄγομαι) en invitant les Troyennes à chanter avec elle, elle leur demande maintenant de mener (ἄγετε, v. 506) son pas d'esclave vers sa couche servile. Son pied qui, du temps de la splendeur passée, conduisait le chœur (ποδὸς ἀρχεχόρου, v. 151), dont la grâce autrefois enchantait Troie (τὸν ἁβρὸν δήποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα, v. 506) et qui, il y a peu, dirigeait le *kommos,* est désormais asservi (νῦν δ' ὄντα δοῦλον v. 507) ; il doit être guidé et soutenu, car la vieille reine n'a plus la force de chanter ni de danser, serait-ce une ode de douleur. Peut-être la difficulté de sa démarche s'exprime-t-elle dans le caractère un peu bancal des vers 507-510, où la correspondance entre syntaxe et métrique, régulière dans les vers précédents, est déséquilibrée par une série d'enjambements.

Hécube aspire à une immobilité ravagée de larmes et, on le devine, au silence auquel elle avait dans un premier temps renoncé [218]. Ajoutée à cela, l'image par laquelle elle décrit le sol qui lui tiendra lieu de vêtement, πέτρινά τε κρήδεμν(α) (« un voile [219] de pierre », v. 508) – peut-être un creux dans la roche –, évoque un contexte funéraire, une figure statufiée dans le deuil. Même si le nom de Niobé n'est jamais prononcé, il est difficile de ne pas y penser. Comme elle, en effet, Hécube s'est enorgueillie, plus qu'aucune

[218] Voir v. 110 et ci-dessus, p. 48-49.

[219] Lee et Barlow, après d'autres, comprennent « oreiller ». Pour une discussion sur κρήδεμνον, voir Biehl 1989, p. 221-222. Barlow rappelle que dans l'*Iliade*, la métaphore du voile est utilisée pour parler des remparts de Troie et suggère que κρήδεμνον évoque ici la chute mortelle [d'Astyanax ?] depuis les remparts (Barlow 1986, p. 182). Mais l'expression employée par Euripide désigne clairement quelque chose qui est au sol et sur quoi (non depuis quoi) Hécube va s'effondrer. S'il y a bien un rapport entre les deux, la reine représente donc moins la chute que son résultat.

autre femme au monde, de sa progéniture (v. 477-478) ; comme elle, elle l'a perdue. S'éteindre, pétrifiée dans la douleur, lui apparaît comme le seul avenir désirable. A-t-elle tout compte fait entendu la prédiction de Cassandre, qui annonçait qu'elle mourrait ici-même (v. 430) ? En a-t-elle conçu, confusément, le maigre espoir que les dieux lui accordent au moins ce répit, comme ils l'ont fait pour la rivale de Léto, et lui épargnent l'exil, à ses yeux le comble du malheur (v. 489-490) ? Quoi qu'il en soit, sans doute le tableau formé par la reine, couchée devant la *skènè,* pouvait-il visuellement accentuer cette association avec Niobé en évoquant des représentations iconographiques ou en rappelant l'une des tragédies antérieures dont elle était l'héroïne. On sait notamment que, dans la *Niobè* d'Eschyle, l'immobilité et le mutisme du personnage avaient frappé les spectateurs, par leur durée [220]. Peut-être Euripide souligne-t-il ici que l'hésitation d'Hécube, partagée entre le désir de se taire et le besoin de chanter sa souffrance, est aussi celle du dramaturge entre deux modèles théâtraux possibles.

Hécube, en tout cas, présente sa mort comme imminente, comme la conclusion du mouvement de chute qui la ramène à sa place et à sa position premières. La maxime par laquelle elle termine son monologue prend de ce fait une allure d'épitaphe :

ὡς πεσοῦσ' ἀποφθαρῶ
δακρύοις καταξανθεῖσα. Τῶν δ' εὐδαιμόνων
μηδένα νομίζετ' εὐτυχεῖν πρὶν ἂν θάνῃ.

« (Menez-moi vers ma couche) afin que, tombée là, je dépérisse,
usée par les larmes. Parmi les favoris du sort,
n'estimez personne heureux avant sa mort. » (v. 509-510)

Hécube tire elle-même la leçon de sa déchéance comme si sa vie était déjà achevée. Les changements de fortune dont son cas est l'illustration sont au cœur du vers 509, l'indépendance syntaxique des deux hémistiches pouvant figurer le passage abrupt du malheur au bonheur, tout comme ensuite la première partie du vers 510, avec sa négation, ramène brusquement au malheur. Avec l'impératif νομίζετε, la reine s'adresse aussi bien aux Troyennes qu'à tous les témoins éventuels de son sort, à commencer par les spectateurs, à la manière de ces épigrammes funéraires qui, sur certaines tombes, apostrophent le passant pour qu'il médite sur la destinée humaine. Le moindre des paradoxes n'est pas que, avec cette généralisation censée conclure la scène, Hécube rende subitement leur crédibilité aux prédictions de Cassandre sur la déchéance des vainqueurs

[220] Voir *Vie d'Eschyle*, 5 ; Aristophane, *Gren*. 911-926. Pour une synthèse sur la pièce d'Eschyle, voir Moreau 1995.

de Troie et relance, en un sens, les attentes de châtiment des Grecs suscitées par le prologue.

III. 6 Interpréter le spectacle

Fluctuations du sens

La sortie de Cassandre clôt une première séquence de la pièce qui s'est ouverte à la fin du prologue divin. Songeant à la métaphore nautique sur laquelle Hécube a commencé son chant dans le prologue, on pourrait suggérer que le rythme du spectacle est comparable à celui d'une vague qui enflerait avec la monodie d'Hécube et la *parodos*, puis l'entrée de Talthybios et de ses hommes pour culminer avec la présence de Cassandre, puis se retirerait dans un ressac brutal, en laissant la reine échouée, immobile – et susceptible d'être emportée par un nouveau mouvement des flots.

Si la partition d'Hécube joue sur des variations lyriques et parlées des mêmes thèmes pathétiques, celle de Cassandre constitue un indéniable morceau de bravoure. L'acteur qui incarne la jeune fille peut y donner toute la mesure de sa virtuosité vocale, chorégraphique et rhétorique. Nul doute que le poète cherche à provoquer chez le spectateur un plaisir théâtral intense à le voir ainsi briller dans des genres et des tonalités très variés – les Troyennes elles-mêmes ne reconnaissent-elles pas la suavité de ses paradoxes au v. 406 en s'exclamant ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελᾷς ? L'emploi même de οἰκείοις, en l'absence d'adjectif possessif, peut renvoyer à leurs propres maux et non à ceux de Cassandre uniquement : « Avec quelle suavité tu souris de maux qui nous sont familiers ! » ; l'identification du public externe à cet auditoire interne, déjà mise en place dans la *parodos*, en est accentuée.

Se forger une interprétation de la scène dans son ensemble n'est cependant pas aisé. La connaissance que possède le public des mythes concernant le retour d'Agamemnon et d'Ulysse (activée par les allusions à Eschyle et à l'*Odyssée*), le fait qu'il ait assisté au prologue divin lui confèrent un savoir qui confirme celui de la prophétesse et dépasse la perception limitée d'Hécube. Dans la rivalité des deux personnages pour contrôler l'interprétation des événements et la réaction qu'il convient de leur opposer, on pourrait donc penser que le public est rationnellement poussé du côte de Cassandre. Pour autant, les spectateurs peuvent être, comme l'auditoire interne, saisis par l'incongruité de sa joie, ou choqués du caractère déplacé de son chant d'hyménée et de son oraison. Ils peuvent

remarquer les incohérences ou les ellipses de son discours de louange, par exemple le contraste entre « la belle mort » qu'elle prête aux Troyens et ce qu'ils savent de la mort de Priam depuis le prologue, ou ce qu'elle annonce elle-même de son propre assassinat [221].

Je ne reviens pas sur l'hypothèse qui fait de Cassandre une illuminée en proie à des hallucinations : elle est bien dans le texte puisque c'est ainsi que la jugent les autres personnages, et j'ai déjà commenté certaines des ambiguïtés qui la justifient. Une autre interprétation consiste à considérer toutes ses interventions comme ironiques [222] : la gaieté qu'elle affiche n'en serait pas, et il faudrait lire la scène tout entière comme une mascarade grinçante. Mais n'est-ce pas là simplement une manière de rationaliser le délire de la Ménade, ou de rendre acceptables et moins dérangeants les paradoxes de la prophétesse ? Si Cassandre est ironique, la *doxa* est sauve : malgré ce qu'elle dit, on ne doit réagir au spectacle de sa déchéance que par la pitié et la lamentation. Or les interlocuteurs de la jeune fille, on l'a vu, n'entendent aucune ironie dans ses propos ; c'est donc qu'aucun élément dans son attitude ne signale qu'il ne faut pas la prendre au mot. Je préfère donc pour ma part mettre en avant l'idée que le choix de la célébration et de la louange est présenté comme sincère de la part du personnage, quelque appréhension qu'elle puisse par ailleurs exprimer. Cela instaure chez le spectateur une tension extrême entre la vérité divine et la *doxa* humaine, entre l'adhésion intellectuelle à l'interprétation des événements par Cassandre et le spectacle pathétique de la souffrance troyenne et de la domination grecque – tension propre à la parole prophétique.

Il n'est toutefois pas anodin, dans cette perspective, que ce soit Hécube qui demeure en scène et qu'elle insiste tant sur la prégnance de ce que l'on voit. Le public a vu les Troyennes se lamenter en chœur, Hécube en tête ; il a vu Talthybios et sa troupe imposer leur présence en armes aux femmes et quitter la scène en emmenant Cassandre, ce qu'ils étaient venus faire ; il a vu Cassandre échouer à former le chœur pour son hyménée, échouer à faire cesser les larmes par son oraison et ses prédictions ; il a vu enfin la jeune fille quitter la scène, donc quitter Troie, et Hécube s'effondrer, accablée de douleur. La dimension métathéâtrale de l'opposition entre la reine et sa fille me paraît donc indéniable. Euripide invite le spectateur à reconnaître en lui-même le jeu complexe – entre les sens, entre la perception et l'intellect, entre la raison et l'émotion – que provoque le spectacle théâtral et qui préside à son interprétation. Que le dernier mot soit laissé aux effets de la vue contribue à saper l'autorité des discours de Cassandre, dont les failles apparaissent

[221] Sur cette tension, voir Croally 1994, p. 125-126 ; Rutherford 2001, p. 97-98.
[222] Voir par exemple Goff 2009, p. 52-53.

parce qu'ils sont confrontés à la réalité du spectacle. Quand des hommes armés de lances escortent une jeune fille au lieu de femmes brandissant des torches, peut-on parler de noces – en d'autres termes, un mariage forcé est-il un mariage ? Quand les morts sont glorifiés au nom d'une cité dont le palais a été remplacé sur scène par la tente du vainqueur, et dont seules subsistent, au regard du public, des femmes éplorées, asservies, bientôt dispersées, l'éloge funèbre n'est-il pas un mensonge ? Même les dieux ne sont pas épargnés, car l'intimité dont Cassandre peut se prévaloir avec eux ne suffit pas à garantir sa parole. Quant à la prière d'Hécube, c'est une figure conventionnelle, une apostrophe dont elle souligne elle-même le caractère formel, mais qui n'est pas suivie d'effet visible. Il est vrai que Poséidon et Athéna sont apparus et se sont posés en alliés des Troyens, en ennemis des Grecs ; mais que font-ils pour le manifester ? Dès lors que leurs actions sont indécelables, pourquoi ne pas les considérer eux aussi comme de simples figures, des conventions de théâtre ? En soumettant ainsi le regard, l'audition et l'esprit du public à des informations contradictoires, à un jeu d'autorités rivales, il me semble qu'Euripide le pousse à se demander où est, au bout du compte, la source de la vérité au théâtre et à mettre en doute la validité des discours ou des procédés dramatiques (le prologue divin) qui cherchent à donner un sens aux événements troyens. Ce faisant, il affecte nécessairement la valeur didactique du spectacle, qui n'offre pas de modèle sûr, tout en provoquant la réflexion de son public sur les manières dont il construit en général la signification de sa propre histoire, de son propre monde extérieur à la fiction.

Référence à l'actualité

La dimension métathéâtrale de la scène est plus affirmée encore que je ne viens de le dire en ce qu'elle fait référence non seulement à l'art dramatique, mais aussi au contexte des Grandes Dionysies. Je m'étais rendu compte assez vite dans le cours de mon travail que la scène d'Astyanax renvoyait à la cérémonie de présentation des orphelins athéniens qui a lieu au théâtre avant le concours de tragédies [223]. Ce n'est que très récemment que j'ai compris qu'Euripide était systématique dans son processus d'allusion et que chaque scène évoquait un ou plusieurs aspects des festivités.

Plusieurs éléments me donnent à penser, en effet, que la *pompè* que Cassandre essaie vainement de mener détourne le rituel qui ouvre les Dionysies et a pour nom

[223] Brillet-Dubois 2010.

eisagogè [224]. Il s'agit d'une procession qui consiste à accompagner, au son des hymnes, la statue de bois de Dionysos Eleuthereus – un *phallos* portant un masque et paré de bandelettes – depuis le sanctuaire qui se trouve au pied de l'Acropole jusqu'à un autre lieu qui lui est consacré dans l'Académie, puis à la ramener au théâtre de nuit, à la lueur des torches que portent les éphèbes. Or l'insistance du public interne à qualifier de « bachique » le délire de Cassandre la transforme en incarnation de Bacchos en scène. Son corps paré de bandelettes peut être assimilé à celui de l'icône de bois que l'on fête ; comme elle, elle est, en tant qu'inspirée, investie de la présence sacrée du dieu. Le déictique du vers 309 peut faire référence non seulement, nous l'avons vu, à « cette lumière sacrée » que Cassandre tient à la main et à « ce sanctuaire » qui serait celui d'Apollon, mais aussi à l'espace consacré du théâtre où se trouve l'acteur qui parle. Les cris d'*Evan Evoé* que pousse la jeune fille en chantant l'hyménée sont plus appropriés à une procession bachique qu'à un mariage, tandis que les torches sont communes aux deux cérémonies. En outre, si j'ai raison de penser que l'*eisodos* conduisant aux nefs est celle qui conduit, à droite du théâtre, vers le Pirée, c'est aussi celle que doit emprunter la statue lorsqu'elle revient de son périple vers les marges de la cité. L'aspect phallique de l'icône peut même expliquer l'attitude assez masculine que j'ai remarquée chez Cassandre.

La scène, toutefois, imite plutôt un échec du rituel que le rituel lui-même, car la *pompè* ne se forme pas et Cassandre finit par jeter ses bandelettes. Plusieurs anomalies sacrilèges en pervertissent le déroulement : la jeune fille voudrait quitter le théâtre à la lumière des torches au lieu d'y revenir ; les flambeaux sont allumés en plein jour, non en pleine nuit ; l'oraison funèbre vient assombrir la joie de la célébration bachique ; ce n'est pas l'icône phallique de Dionysos qu'on escorte, mais une vierge consacrée à Apollon ; ce sont des esclaves vraisemblablement phrygiens qui l'accompagnent (ceux que les Achéens ont capturé durant leurs années de siège en Troade) et non des éphèbes athéniens. Tout cela contribue à mettre en valeur le scandale de son asservissement : contrairement au dieu, Cassandre n'est pas *eleuthera*, « libre », pas plus que ne le sont les jeunes gens muets qui l'emmènent. De même qu'elle tente de célébrer un mariage qui est en fait un viol sacrilège, elle cherche à rendre hommage à la liberté bachique au moment où elle la perd. Le poète met donc en scène à la fois deux cérémonies perverties, l'une à l'intérieur de la fiction dramatique – l'hyménée –, l'autre dans un espace et un temps partagés par les acteurs et le

[224] Voir Csapo, Slater 1994, p. 110-111 pour les témoignages et Sourvinou-Inwood 2003 pour une discussion de

public, lequel, d'une certaine manière, contribue par son mutisme et son immobilité à faire échouer la réitération du rituel auquel il a participé peu de temps auparavant.

Cette manière d'inclure les spectateurs dans le non-accomplissement du rite met en cause de façon très profonde leur rapport politique à leur propre liberté. En effet, la référence à l'épisode des Troyennes incendiant leurs vaisseaux en Sicile [225] a placé la scène de Cassandre sous le signe de la conquête qui se prépare. Son empressement paradoxal à prendre la mer, ainsi que l'indignation et l'incrédulité d'Hécube peuvent être interprétés comme dramatisant la tension interne à la cité dans les temps qui précèdent la décision de l'assemblée. De plus, le mariage forcé et l'asservissement sacrilège peuvent renvoyer à un questionnement sur des alliances imposées par la contrainte. Je suis frappée, en particulier, par la formulation du vers 352, dans lequel Hécube enjoint les Troyennes de substituer des pleurs aux chants de mariage de sa fille : τοῖς τῆσδε μέλεσι… γαμηλίοις. On a déjà pu constater dans le prologue comment le déictique permettait d'unir la référence intra-fictionnelle à la référence au monde des spectateurs. Se peut-il qu'il attire ici l'attention sur un jeu de mots entre μέλος « le chant » et Μῆλος, le nom de l'île qu'Athènes a voulu contraindre à entrer dans la ligue qu'elle domine ? La différence d'aperture et de quantité de la voyelle (e bref fermé / e long ouvert) ne me paraît pas suffisante pour l'exclure, car Aristote accorde lui-même aux poètes la licence d'altérer la langue pour faire naître le sens (*Poét*. 1460b, 13) et reconnaît aux acteurs la possibilité de jouer sur des « fautes » concernant la métrique ou l'accentuation (*Poét*. 1461a-1461b). Nous autres modernes sommes souvent sur ce point plus royalistes que le roi, faute d'une pratique orale (et ludique) du grec. L'hypothèse me semble d'autant plus probable que le mot de στρατηγός, employé à deux reprises par Cassandre pour désigner Agamemnon (v. 370 et 455), n'est pas le terme poétique traditionnel et a de très fortes connotations pour les Athéniens puisqu'il fait référence aux dirigeants qui incarnent leur politique ; en l'occurrence, en 415, il appelle l'image d'Alcibiade, Nicias et Lamachos qui se préparent à mener la flotte en Sicile. Le public peut donc entendre à la fois la condamnation de la pratique brutale de l'hégémonie (sous couvert de défense de la liberté) et la menace de retournement de situation que cette brutalité peut enfanter. Dans le dialogue entre les Athéniens et les Méliens que rapporte Thucydide, cette idée est très présente (*HGP* V, 90 notamment).

[225] Voir ci-dessus, p. 74-75.

Euripide, toutefois, unit plus étroitement que l'historien le plan humain au plan religieux, non seulement en montrant à la fois une héroïne vengeresse et des personnages de dieux prêts à punir les excès des mortels, mais en inscrivant au cœur de son drame le contexte rituel des fêtes à Dionysos Eleuthereus à l'occasion duquel son œuvre est exécutée. Il serait plus exact, d'ailleurs, de dire « au cœur de son spectacle », car, si la question du mariage ignoble est celle que discutent les personnages, c'est surtout visuellement que la scène fait allusion à l'*eisagogè*, par la présence des torches, de l'escorte, des bandelettes et par l'utilisation de l'espace du théâtre ou l'orientation de l'*eisodos*.

La dimension politique de la réflexion critique qu'Euripide cherche à provoquer se perçoit plus directement encore dans l'oraison funèbre, car c'est un type de discours très officiel, l'un des moyens clairement identifiés par lesquels s'exprime l'idéologie guerrière des Athéniens. Or les conditions anormales dans lesquelles Cassandre la prononce minent son pouvoir de conviction. Pourtant, puisque les Troyens sont tous morts pour la cause suprême de leur cité, ces conditions constituent l'horizon de l'adhésion stricte à cette logique du sacrifice. D'une certaine manière, Euripide propose à ses concitoyens d'imaginer le cas-limite d'une Athènes vidée d'hommes, tous tombés au combat pour la protéger. L'idéal pour lequel ils seraient morts en vaudrait-il encore la peine ? Une ultime oraison aurait-elle encore du sens ? La mise en scène de cet éloge faussé permet donc de faire apparaître ce qu'il y a, virtuellement, d'absurde ou de travesti dans les injonctions à l'héroïsme patriotique et dans la façon dont le genre de l'*epitaphios* peint la réalité de la guerre – la guerre en général, la guerre fictive de Troie, mais aussi celles dans lesquelles sont pris les Athéniens depuis le début du siècle, et plus particulièrement celle qu'ils s'apprêtent à livrer [226].

[226] Sur la façon dont la tragédie problématise l'idéologie par sa structure dialectique, voir Segal 1993, p. 5-6. Sur la problématisation de l'éloge funèbre dans les *Suppliantes* d'Euripide, voir Canfora 2011. Pour un autre exemple d'éloge funèbre décalé et portant en soi sa propre critique, voir le *Ménéxène* de Platon et le commentaire qu'en fait D. Loayza (Loayza 2006).

IV. LE PREMIER CHANT NOUVEAU : UNE ÉPOPÉE (V. 511-567)

Après la conclusion du monologue de la reine et son retour à un silence prostré, l'attention se focalise sur le chœur. Désormais détaché d'Hécube, qui a momentanément rompu la communication qu'elle avait instaurée avec lui, il entonne son premier *stasimon* [227]. A ce moment de la pièce, le chœur n'est plus la simple démultiplication de la figure troyenne qu'était Hécube au début de la *parodos* : entre elle et lui, une distance s'est creusée et la différence sociale s'est accentuée, notamment lors de l'échange entre la reine et Talthybios [228], de sorte que, lorsque qu'Hécube, dans sa maxime finale, prend les Troyennes à témoin de sa chute en leur demandant de ne pas se fier à l'apparence du bonheur, elle ne les inclut pas parmi les « favoris du sort », mais leur assigne un rôle de spectatrices de l'infortune des puissants. Sa *gnomè* des v. 509-510 découle de son cas particulier – sa position royale étant l'un des principaux éléments de sa bonne fortune première – et ne les concerne pas. Face à la souveraine déchue, repliée sur son expérience propre et repoussant tout contact, le chœur devient donc un personnage à part entière et voit son identité renforcée comme groupe des captives anonymes, certes *exairetoi*, « sélectionnées », mais distinctes des personnages mythiques paradigmatiques que sont les membres de la famille royale. C'est ce qui leur permet, bien qu'elles soient des femmes, d'incarner la cité tout entière.

Que le chant du chœur ne s'adresse pas à Hécube mais, implicitement, au public, ou qu'il ne commente pas le sort de la protagoniste ne signifie pas pour autant que le *stasimon* n'est qu'une parenthèse divertissante dans le drame, comme l'a bien montré H. Neitzel [229]. Il est en effet très lié à ce qui le précède, de plusieurs façons. La strophe et l'antistrophe, après une invocation à la Muse où domine le rythme dactylique, racontent sur un rythme iambique comment les Troyens firent entrer le cheval de bois dans Ilion pour le consacrer à Athéna, dans une atmosphère d'immense soulagement et de célébration de la paix. L'épode évoque le brusque renversement de situation, l'angoisse née du « cri sanglant » qui soudain

[227] Ce chant des *Troyennes* a fait l'objet de nombreux commentaires, soit dans le cadre d'une réflexion générale sur les passages choraux (Kranz, Neitzel), soit à cause de son invocation à la Muse.

[228] Voir ci-dessus, p. 72-73.

[229] Voir Neitzel 1967, p. 42-68. Il répond notamment à W. Kranz, qui considère ce *stasimon* comme un *embolimon* lié au genre du dithyrambe. L'opposition entre ces deux savants est caractéristique de l'évolution des jugements sur *Les Troyennes*, dont l'unité dramatique, très contestée au début du XXe siècle, a été petit à petit réévaluée.

descend de l'acropole, puis, passant abruptement à des iambes syncopés, l'irruption des Grecs, les massacres, la détresse des femmes. On voit donc d'emblée que le chœur répond à Hécube en évoquant son propre changement de fortune, déplaçant toutefois l'accent de l'aspect social de la déchéance – le passage du statut royal à l'esclavage, de la famille nombreuse à la solitude, etc. – à son aspect psychologique – de la joie et du soulagement à la terreur, des danses de célébration à l'appel au sang. On constate aussi qu'il rejette l'oraison funèbre et les promesses de vengeance de Cassandre en se tournant vers le passé et en narrant ce qu'elle a tu, dans un récit qu'il place sous le signe de la Muse de l'épopée, opposant ainsi l'inspiration poétique à l'inspiration prophétique. Il vient boucler, enfin, la première partie de la pièce en répondant par le récit de la prise d'Ilion à la description que Poséidon a donnée de la ville saccagée en ouverture du prologue.

IV. 1 Une épopée d'un genre nouveau

Il n'est pas très surprenant qu'au moment de chanter une *Iliou persis*, le chœur invoque la Muse comme le font les poètes épiques en ouverture de leur récit. Les nombreux éléments dactyliques des vers 511-550 semblent appropriés au thème de l'ode, qui a déjà été traité par un Leschès ou un Arctinos de Milet. Le point de vue, néanmoins, sera exclusivement celui des Troyens. Ce n'est pas une épopée glorieuse que le chœur demande à la Muse de lui inspirer, mais « la mélodie funèbre d'hymnes nouveaux accompagnés de larmes » (καινῶν ὕμνων [230] / (…) ἐν δακρύοις / ᾠδὰν ἐπικήδειον, v. 512-514). Parmi les nombreuses interprétations qui ont été faites de l'adjectif « nouveaux » (καινῶν, v. 512) [231], je m'attacherai pour l'instant au sens métapoétique : les hymnes des Troyennes sont nouveaux parce qu'ils expriment, sur un sujet déjà chanté par l'épopée, la vision des vaincus et non celle des vainqueurs, les souffrances nées de la défaite et non le *kleos* conquis par la force ou la ruse – cela, par la bouche de femmes et non celle d'un aède [232]. Les Achéens ne sont le sujet que d'un verbe au début du récit : ils ont laissé le cheval aux portes de la ville (v. 518). La suite, entièrement dédiée aux réactions confiantes et funestes des Troyens, montre cruellement comment, aveuglés par la joie, ils ont œuvré à leur propre perte. L'irruption même des Achéens hors du cheval n'est

[230] Sur l'emploi de ce terme, voir ci-dessous, p. 115-117.
[231] Pour une synthèse récente, voir Torrance 2013, p. 219-230.
[232] On peut comparer avec la façon dont Médée révise l'histoire des Argonautes (Hopman 2008).

pas décrite, mais signalée par l'appel au sang que perçoivent les habitants d'Ilion et par les gestes d'angoisse des enfants (v. 555-559). Même lorsque se précise l'origine du son, les assaillants n'ont pas d'autre nom, pas d'autre visage que celui, abstrait et terrifiant, d'Arès (v. 560), et ils ne sont que les instruments d'une Athéna à laquelle les Troyennes, désormais lucides, attribuent la catastrophe. Le *stasimon* n'exalte donc pas le renom des Grecs, mais trouve sa matière dans les sensations et les émotions contrastées de leurs victimes.

La composition de l'ode souligne la brutalité avec laquelle les Troyens comprennent leur erreur. On repère en effet au sein du système strophique un jeu de renversements, d'abord entre la strophe et l'antistrophe, puis entre l'antistrophe et l'épode, qui oppose dans un premier temps les pleurs des Troyennes devant l'issue des événements à l'inconsciente allégresse des Troyens recevant le cheval, puis celle-ci à l'intrusion de la violence. Le nom d'Ilion ouvre la strophe ; la fin de l'antistrophe, dont le texte qui nous est parvenu est incomplet, pourrait se traduire en l'état par : « dans les maisons, l'éclat resplendissant du feu donne au sommeil une sombre clarté » (v. 549-550). Le problème d'interprétation tient à ce qu'il manque au début du dernier vers, avant le verbe ἔδωκεν, deux syllabes qui peuvent en affecter sensiblement le sens. Je n'ai pas de proposition de restitution à faire, mais dans la structure en miroir, le feu de la fête nocturne célébrant Athéna et le cheval correspond au nom d'Ilion qui cause tant de larmes au chœur. Bien que ce ne soit pas explicite, la symétrie suggère, me semble-t-il, que les Troyennes pleurent leur ville en proie à l'incendie, lequel a déjà été mentionné par Poséidon (v. 8). L'oxymore μέλαιναν αἴγλαν (« une sombre clarté ») serait donc gros des menaces qui pèsent sur les Troyens. Dans l'épode, tandis que la fête continue – donc, implicitement, ses illuminations ? – près du temple d'Artémis, ces menaces deviennent réalité avec la mention de la ville et de Pergame, son acropole, aux v. 556-557, qu'envahissent un cri « sanglant », un cri de meurtre (φοινία, v. 555). Ce mot évoque la couleur rouge et pourrait donc répondre à la fois à l'éclat du feu et à l'adjectif de couleur μέλαιναν [233].

Aux hymnes nouveaux et à la mélodie funèbre que le chœur ensuite « pousse comme un cri » (μέλος ἰαχήσω, v. 515) correspond, à la fin de l'antistrophe, le « cri d'allégresse » que « chantent » les jeunes filles après l'entrée du cheval dans Ilion (βοάν τ' ἔμελπον εὔφρον', v. 547). On notera comment le poète multiplie les inversions : celle

[233] Voir, dans le deuxième *stasimon*, le jeu de mots entre φόνος et φοίνιξ, le second qualifiant le feu (v. 814-815).

qu'implique la structure annulaire entre le début et la fin de la strophe ; celle du rapport entre verbe et nom, c'est-à-dire entre chant et cri ; celle de la tristesse en joie ; celle du chœur présent en chœur du passé. Dans l'épode, une disjonction s'opère en revanche entre les jeunes filles qui chantent (ἐμελπόμαν, v. 554) et le cri sanglant des meurtriers qui soudain s'élève par la ville (φοινία δ' ἀνὰ / πτόλιν βοά, v. 555-556). Musique joyeuse et cri horrible se juxtaposent et se heurtent, le second révélant le caractère illusoire de la première.

Le centre de la strophe comme de l'antistrophe est ensuite consacré à l'introduction du cheval dans la ville. Plusieurs échos se font entendre de la strophe à l'antistrophe : les Achéens laissent le cheval devant les portes (v. 521) auxquelles se massent les Phrygiens (v. 532) ; la fin des peines militaires (πόνων, v. 524), que représente la présence du cheval aux yeux des Troyens, se mue en fin de l'effort (πόνῳ, v. 542) pour le hisser jusqu'au temple d'Athéna. Cet effort lui-même (v. 537-541) est l'accomplissement de l'ordre clamé au style direct dans la strophe pour que l'on amène à Athéna l'idole de bois (v. 524-526). L'agitation autour du cheval correspond dans l'épode à l'angoisse des enfants qui agrippent leur mère (περὶ… ἔβαλλε, v. 558) comme les cordes ont aggripé la statue de bois (ἀμφιβόλοις, v. 537), et l'introduction de l'offrande dans le temple d'Athéna débouche sur la sortie des soldats, qui accomplit la volonté de Pallas (v. 560-561). Ce qui était caché, tapi en embuscade (v. 519-521, 533-534), se révèle au grand jour pour le malheur d'Ilion. La fin de la strophe voit jeunes et vieux s'assembler pour accueillir le piège fatal (δόλιον… ἅταν, v. 530), tandis que l'antistrophe commence par une formule qui rassemble tous les Troyens (πᾶσα γεννὰ Φρυγῶν, v. 531) au lieu de les énumérer comme aux vers 527-528, puis revient à l'idée du piège (v. 534) et au mot ἅταν (v. 535). Dans l'épode, le chœur en revient à une énumération qui déploie, dans un agrandissement pathétique, l'étendue et la variété des souffrances de Troie au moment où cette ἄτη la frappe. Nul n'est besoin de répéter le mot : les égorgements, les rapts et le deuil en sont la cruelle manifestation (v. 562-567). Par cet usage sophistiqué des mécanismes strophiques, la forme lyrique s'approprie le récit de l'épopée pour mieux afficher sa différence avec les versions antérieures de l'*Iliou persis*. L. Battezzato pense que le caractère épique du passage signale au contraire la dépossession culturelle des Troyennes et la prise de pouvoir de la voix grecque sur le chant phrygien, évoqué au passé dans un mètre iambique [234]. La véritable question n'est pas de trancher entre les deux perspectives, mais de souligner une

[234] Battezzato 2005, p. 85-87.

fois de plus comment Euripide autorise les deux lectures : rivaliser avec l'épopée, c'est la rendre présente et lui accorder de l'importance ; chanter la défaite, c'est à la fois admettre la victoire et y réagir en se posant comme sujet (contrairement au silence par lequel Hécube est tentée).

I. Torrance remarque avec beaucoup de pertinence que l'hypotexte homérique est ici très précis : il s'agit du chant de Démodocos au chant VIII de l'*Odyssée* [235], qui non seulement raconte lui aussi la prise de Troie, mais a été annoncé par Alcinoos comme un ὕμνος (*Od*. VIII, 429), dans le seul emploi homérique de ce terme. Dans ce passage, Ulysse en personne demande à l'aède de conter l'histoire du cheval de bois et de mettre en valeur la ruse par laquelle il a lui-même permis la victoire des Achéens. Démodocos s'exécute, et son récit de l'irruption des héros grecs au cœur de la ville (*Od*. VIII, 514-520) adopte le point de vue exclusif des envahisseurs, sujets de tous les verbes. Ulysse se détache du groupe : il est comparé à Arès et c'est à lui que revient la victoire finale. Aucune mention n'est faite des Troyens égorgés, des femmes réduites au veuvage et à la servitude. Le chant n'est que louange de la ruse, du courage et de la supériorité des Achéens. Il est donc clair qu'Euripide cultive le contraste avec son modèle épique.

Néanmoins, le rapport entre la pièce et son hypotexte est d'autant plus frappant que le récit de l'aède suscite lui aussi les larmes, celles d'un Ulysse que le poète compare alors à la veuve affligée d'un héros tombé pour sa patrie, harcelée par les vainqueurs et entraînée en esclavage [236]. Les hymnes nouveaux des Troyennes offrent donc, sans la médiation de la comparaison homérique mais avec l'autorité de la Muse, le point de vue des femmes victimes d'Ulysse. Ce qui était secondaire, subordonné à la narration principale dans l'épopée à la gloire du héros grec, a désormais la première place et s'affirme comme une voix indépendante – tout comme Arès, comparant d'Ulysse dans l'*Odyssée*, se substitue à lui dans le *stasimon* des Troyennes. Tout en attirant l'attention sur ce choix énonciatif et sur le contre-pied qu'il prend par rapport à l'épopée, Euripide rappelle également aux spectateurs l'image d'Ulysse en pleurs, ce qui renforce les prédictions que Cassandre a formulées à son égard et qu'elle a introduites ainsi au v. 431 :

Δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἷά νιν μένει παθεῖν·

« Le malheureux ! Il ne sait pas quelles souffrances l'attendent. »

---

[235] *Od*. 426-534.
[236] *Od*. 523-532.

L'intertextualité projette donc sur la pièce l'ombre d'un retournement de la douleur, ou plus exactement d'une catastrophe qui unira dans l'affliction vainqueurs et victimes, Ulysse et les Troyennes, comparé et comparant homériques. Les personnages du chœur ne peuvent avoir conscience de cet avenir proche comme la prophétesse, mais la Muse tragique qui les inspire les amène à la même vérité par un jeu intertextuel proprement poétique. Derrière la Muse, c'est bien sûr Euripide qui établit une relation directe avec les spectateurs. L'élément extra-dramatique qu'est l'allusion à un autre texte lui permet de se rappeler à la conscience du public alors même qu'aucun personnage ne le représente sur scène. Il fait ainsi entendre sa voix auctoriale pour suggérer, après les dieux et Cassandre, que le rapport de forces visible sur scène sera bouleversé et les Grecs anéantis à leur tour.

Le chant du chœur donne en outre une dimension collective à la douleur individuelle qu'Hécube vient d'exprimer, mais d'une manière qui n'est pas la simple amplification de son désastre personnel : il complète et transforme le tableau de la souffrance troyenne en en faisant une souffrance de tout le peuple, non des seuls souverains [237]. Le phénomène est sensible dans la façon dont le chœur efface les noms propres individuels. Les femmes se désignent de la même voix par une première personne du singulier (μοι, v. 511 ; ἐγώ, v. 551) et se définissent par leur nouveau statut de captive des Argiens (Ἀργείων […] τάλαινα δοριάλωτος, v. 517), quand Hécube se présentait comme la mère d'Hector. Là où la reine évoquait la mort de Priam et de ses fils, le sort de Cassandre et de Polyxène, le chœur parle de Troie en général (v. 515) et met en scène le peuple (λεώς, v. 522), la race entière des Phrygiens (πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν, v. 531) ou ses subdivisions sociales : jeunes gens (v. 527), vieillards (v. 528), jeunes filles et jeunes femmes (v. 545, 565), enfants et leur mère (v. 557-559). Les événements personnels dont Hécube a été le témoin deviennent des catastrophes collectives et abstraites : ainsi, à « j'ai vu de mes yeux Priam égorgé (Πρίαμον… κατασφαγέντ') au foyer de l'autel domestique » (v. 481-483) répond la phrase nominale σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμοι / Φρυγῶν (« ce furent, sur les autels, des égorgements de Phrygiens », v. 562-563). Le deuil de la reine, qui se coupe les cheveux sur le corps de ses fils (v. 479-480), est à la fois amplifié et stylisé dans l'expression καρατόμος ἐρημία / νεανίδων (« la solitude aux cheveux coupés des jeunes femmes », v. 564-565), à laquelle l'hypallage donne une étrangeté et une force saisissantes. Le texte seul ne permet pas de déterminer si les femmes du chœur

[237] Cf. McCallum Barry 2001, p. 80-81.

signifient ainsi, dans une sorte de reproche à leur reine, que la douleur des grands n'est pas plus pathétique que celle de leurs sujets – on pourrait alors considérer que le chœur atténue l'accent que la tragédie, par sa structure, met sur les protagonistes, c'est-à-dire sur les rois mythiques, au profit d'une expression civique de la souffrance – ou si elles mettent en lumière, de façon compassionnelle, l'universalité du chagrin d'Hécube. Le fait que les Troyennes aient passé outre le refus de leur reine d'accepter leur aide lorsqu'elle est tombée, et qu'elles l'aient manifestement guidée jusqu'à sa couche peut néanmoins laisser penser que la hauteur avec laquelle Hécube a traité ses compagnes ne lui a pas valu de ressentiment.

Dans les énoncés généralisants des v. 562-565, la voix narrative se fait remarquablement absente, même si l'accélération du rythme dans l'épode, avec la syncopation des vers 560 et suivants, reflète une émotion intense. Si le chœur des Troyennes s'inclut dans le récit et se représente lui-même chantant et dansant en l'honneur d'Artémis au moment où les Grecs s'élancent hors du cheval, toutes les émotions décrites ne sont pas les siennes et il évoque les réactions de tout le peuple. Le contraste est donc important avec l'insistance d'Hécube à parler de ce qu'elle a vu, elle. En fait, c'est dans son énonciation que le récit des Troyennes s'approche ici d'un récit épique, car elle permet de ne pas enfermer le chant dans le point de vue et l'expérience des seules femmes du chœur [238]. Le regard, celui d'une Muse omnisciente, embrasse toute la ville, et l'action du « je » n'est qu'un élément de l'ensemble d'actions relatées. On ne saura pas, néanmoins, ce que pense Athéna de l'offrande qui lui est faite. Contrairement à l'omniscience

Par d'autres aspects, le *stasimon* des Troyennes est une réaction manifeste aux interventions de Cassandre. Alors que celle-ci refusait de « chanter la hache » qui lui trancherait le cou (πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομαι, v. 361) et de se laisser inspirer par la Muse qui « chanterait le malheur » (ὑμνήσει κακά, v. 385), les Troyennes appellent précisément cette Muse de leurs vœux en lui demandant des ὕμνοι de déploration. Il n'est pas possible de déterminer si, dans ces emplois, Euripide donne systématiquement à ὑμνέω et ὕμνος la connotation de louange qu'ils ont acquise chez Platon [239]. Il me semble que ὕμνος équivaut dans la bouche du chœur à μέλος (v. 515) puisque l'appel à la Muse pour qu'elle inspire des ὕμνοι débouche sur le futur « je lancerai donc un μέλος » ; ὕμνος peut donc avoir la

[238] A. Lebeau insiste à juste titre sur ce regard féminin (Lebeau 2009, p. 247-253), mais sa conclusion (« Troie tout entière est une ville femelle », p. 252) me paraît exagérée.

[239] Voir Furley, Bremer 2001, I, p. 9.

signification générale de « chant ». Chez Cassandre, le verbe ὑμνέω me paraît aussi renvoyer à une forme d'expression chantée qu'elle rejette, contrairement à δείκνυμι (v. 365) auquel il s'oppose et qui renvoie à un type de discours parlé. L'influence sur les deux passages de l'*Agamemnon* d'Eschyle, notamment du vers 709 qui renvoie au moment où Troie doit « apprendre un nouveau chant » (μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον) chargé de plaintes (πολύθρηνον, v. 711), pourrait expliquer un emploi archaïsant du mot dans une acception générale. Dans les deux cas, cependant, on peut aussi défendre une utilisation ironique du terme, le caractère élogieux de l'hymne entrant alors en tension avec son contenu narratif pour mieux faire éclater l'incongruité, du point de vue troyen, d'une célébration épique de la chute d'Ilion. Une différence subsiste néanmoins entre Cassandre et le chœur, car si la première entend substituer un objet de célébration à un autre, à savoir la valeur du sacrifice troyen et la vengeance future à la défaite et au deuil qui accompagnent la victoire achéenne, le second, lui, veut chanter la chute de Troie sans la célébrer.

Tout comme Hécube, les Troyennes répliquent aux tentatives de la prophétesse pour peindre la situation de couleurs victorieuses en rappelant que les derniers chants de louange des Troyens ont dû se muer en plaintes. Une fois déjà, Ilion s'est laissée prendre au piège de faux espoirs, mais par la volonté d'Athéna, ses cris et ses danses de joie ont dû faire place, de façon atroce, à des pleurs d'angoisse et d'horreur, et désormais à de « nouveaux hymnes ». Le chœur ne peut donc se résoudre à suivre Cassandre sur la voie de l'éloge de Troie, pas plus qu'il ne veut participer à la célébration de ses noces. Ces femmes, comme Hécube, savent ce qu'elles ont vu : les derniers héros troyens ont été pris au dépourvu dans leur sommeil, égorgés de façon sinistre. Comment qualifier cela de belle mort comme le fait Cassandre ? Leur trépas n'a rien d'une couronne glorieuse pour Troie (v. 401-402) ; en revanche, l'abandon dans lequel ils ont laissé les jeunes femmes, pleurant leurs morts et désormais exposées à toutes les convoitises, constituera « une couronne pour la Grèce nourricière de jeunes gens et une offrande de deuil pour la patrie des Phrygiens » (v. 562-566). En réponse à l'oraison de Cassandre, les Troyennes déplacent l'accent qu'elle mettait sur l'héroïsme masculin vers le dénuement et la souffrance qui en découlent pour les femmes, montrant par là combien l'éloge du patriotisme est dérisoire en cas de défaite. Cassandre se rêvait en nouvel Hector ; le chœur refuse de transfigurer les affres de la guerre comme le font les discours d'éloge, civique ou épique. Il oppose à la survie du *kleos* la parole des survivantes.

Dans cette opposition entre Cassandre et le chœur, on voit opérer d'un côté l'inspiration d'un Apollon oblique, qui révèle la vérité et l'avenir par des paradoxes, de l'autre celle de la Muse qui ne dit pas l'avenir, mais cherche à en poser les fondations en narrant le passé. Il s'agit toutefois d'une Muse tragique qui se distingue de la Muse épique par les aspects collectifs et funèbres de son chant et par son refus de la louange.

Il faudra attendre le deuxième et le troisième *stasimon* pour comprendre que l'entreprise est menée par le chœur de façon systématique, et que chacun de ses trois chants subvertit un genre d'éloge pour l'emplir de larmes : ici l'épopée, puis l'épinicie (v. 799-858), enfin l'hymne aux dieux (v. 1060-1117). Le pluriel de καινῶν ὕμνων prendra alors tout son sens, et l'on pourra comprendre la « nouveauté » de ces hymnes également par opposition avec la teneur plus ouvertement élogieuse, parce qu'encore teintée d'espoir, du chant de la *parodos*.

Au terme d'un épisode qui a vu Cassandre et Hécube rivaliser pour guider la réaction du chœur, le chant et la danse de celui-ci ne sont ni l'hyménée voulu par la prophétesse, ni une reprise de son éloge funèbre, ni le reflet douloureux des danses qu'Hécube menait autrefois puisque celle-ci a renoncé à son rôle de chorège, mais une épopée lyrique. D'une certaine manière, c'est en fait la forme tragique qui reprend le dessus, la stabilité de l'alternance entre parole des protagonistes et ode chorale. Le chant collectif à l'unisson, bien que pathétique, apporte un répit face à l'interrogation des personnages. Il impose une forme à la souffrance troyenne [240]. L'alternance strophique, les figures chorégraphiques mettent de l'ordre là où les repères moraux et intellectuels disparaissent.

La mise en abyme des évolutions du chœur, qui chante ses danses passées en l'honneur d'Artémis, contribue certes à créer un contraste poignant entre les derniers moments de piété joyeuse des Troyennes et leur présent sinistre. En un sens, en effet, le *stasimon* est un hommage amer à Athéna, dépeinte comme acceptant cruellement l'offrande fatale du cheval de bois et œuvrant pour le massacre des Troyens. C'est donc l'inverse des chants de grâce d'Ilion qui sont mentionnés aux vers 529 et 547. Pourtant, le fait que le chœur autrefois constitué pour honorer Artémis exécute maintenant un autre type de chant montre que toute trace de la cité troyenne n'a pas encore disparu. Il demeure sur la scène, dans cet entre-deux spatial et temporel, un vestige de la société d'Ilion, une

[240] Voir Segal 1993, p. 7. Je remercie Glenn Most d'avoir attiré mon attention sur cette résistance de la culture à l'anéantissement, si compromise soit-elle à long terme.

forme amoindrie, mais pas encore anéantie du corps civique, et donc la possibilité d'élaborer une mémoire collective – d'où peut-être le fait que le point de vue du *stasimon* ne soit pas exclusivement féminin. Tant que le chœur est constitué, qu'il peut danser et chanter ensemble, quelque chose subsiste de Troie, de l'ordre social et universel, et donc du sens que la civilisation, le langage et la musique peuvent imprimer au monde.

IV. 2 Danse et musique

On donnerait cher pour savoir comment Euripide utilisait ici la musique. L. Battezzato suggère que l'on entendait le passage d'une musique en mode phrygien à une mélodie plus grecque qui soulignait la prise de pouvoir culturelle des vainqueurs [241]. On peut se demander également quel était le lien entre la musique et la narration : les sons étaient-ils mimétiques du récit – entendait-on par exemple le chant festif de la flûte lybienne dont il est question v. 544 ? – ou soulignaient-ils la tonalité pathétique et désabusée du *stasimon* – entendait-on la flûte jouer un air triste contredisant les mots et révélant l'illusion dont se berçaient les Troyens ? L'usage que fait le poète de l'intertextualité ou de la référence iconographique, quand nous pouvons le détecter, doit nous convaincre qu'Euripide était capable de créer ce type de dissonances ou de décalages expressifs entre les différents aspects du spectacle. Il faut se méfier des discours qui attribuent ce degré de sophistication aux seuls auteurs de théâtre du XXe siècle ; Euripide est manifestement un dramaturge suffisamment conscient de son art pour jouer de la distorsion que permet le théâtre entre la vue et l'audition, entre les paroles et la mélodie d'un chant.

Par ailleurs, il est également vraisemblable que la danse ultime (l'*exodos*) de l'*Alexandros* ait été un chant de joie fêtant la réintégration de Pâris dans la famille et le palais de Troie. Il se pourrait donc que la mise en abyme entre passé et présent du *stasimon* soit doublée d'un rapport entre la scène de l'*Alexandros* devant la *skènè* figurant le palais de Priam et les « nouveaux hymnes » des *Troyennes* devant la *skènè* représentant la tente des captives. Cette correspondance pourrait être aussi bien chorégraphique que musicale, sous la forme d'une reprise ou d'une variation sur un thème ou sur des figures de la première pièce. Ce serait d'autant plus approprié que l'accueil fait à Pâris à la fin de l'*Alexandros* préfigure l'accueil fait au cheval de Troie : en les faisant entrer dans la famille

[241] Battezzato 2005.

royale et dans la ville, les Troyens ont fait preuve d'un aveuglement aux conséquences désastreuses. Nous sommes là dans le domaine des conjectures, mais il me semble important de souligner que le commentateur des *Troyennes* doit garder à l'esprit la possibilité, voire la probabilité que certains des choix dramaturgiques des *Troyennes* soient influencés par ceux des deux pièces qui la précèdent dans la trilogie, de la même façon qu'il existe entre les trois pièces des liens thématiques, narratifs et structurels [242].

IV. 3 Référence à l'actualité

Le rapport entre le récit du sac d'Ilion et la situation présente des spectateurs est avant tout paradigmatique. La ruse qui, au sein du mythe, met fin au siège interminable de Troie se décline de multiples manières dans la réalité de la guerre du Péloponnèse. Il suffit de lire Thucydide pour constater que fortification et blocus sont les tactiques récurrentes des combats sur terre, et que ce sont souvent la tromperie ou la trahison qui permettent de venir à bout de places autrement imprenables. En ce sens, il n'y a pratiquement aucune distance conceptuelle entre l'Ilion fortifiée et l'Athènes que protègent ses Longs Murs, entre les Achéens qui assiègent la ville troyenne et les Athéniens qui encerclent Mytilène ou Mélos. Le chant des Troyennes peut donc évoquer pour eux, comme pour leurs alliés et leurs hôtes, des événements et des expériences multiples. Aucun d'entre eux ne peut se vanter de ne s'être jamais trouvé dans leur position.

Je pense toutefois qu'Euripide privilégie la récente prise de Mélos d'une manière certes énigmatique, mais claire dès lors que l'on prend le risque de l'interprétation. Voici en effet le vers 515 :

νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω

Au premier degré, le vers signifie sans grande ambiguïté « Je crierai maintenant mon chant au sujet de Troie ». Tout au plus hésite-t-on sur la valeur exacte à donner à la préposition ἐς : contrairement à Lee et Biehl qui comprennent « au sujet de Troie », Parmentier préfère traduire « pour Troie ». Toutefois, le jeu de mots sur μέλος qu'il m'a semblé possible de repérer au v. 352 en association avec un déictique – donc avec un mot qui invite le public à voir là une référence à son présent – m'amène à penser que le poète réitère ici l'allusion. On peut en effet interpréter le vers comme signifiant : « je crierai maintenant "Mélos" en la comparant à Troie » ou, mieux encore, « je crierai maintenant

[242] Voir avant tout Scodel 1980, qui fait une étude détaillée de ces liens, mais sans envisager les questions de mise en scène. Voir aussi Murray 1946.

"Mélos" à la troyenne », car la préposition ἐς, dont le choix par le poète arrête les commentateurs, peut signifier aussi « par rapport à, au regard de », au point d'équivaloir à un adverbe. Ainsi, ἐς κοίνον peut signifier « de façon commune » ou ἐς ἀκρίβειαν « de façon exacte ». L'énoncé forgé par Euripide peut donc avoir une valeur métapoétique soulignant l'utilisation de Troie comme modèle pour penser Mélos. Or, si l'on en croit Thucydide, le siège de cette cité n'a pris fin que grâce à une trahison (γενομένης καὶ προδοσίας τινός, *HGP* V, 116). La disparition du nom d'Ilion et de ses vainqueurs dans l'épode facilite son assimilation avec la ville dont le nom s'est glissé au v. 515 et qui s'est vue, comme elle, vidée de ses hommes, tous tués par l'ennemi, puis de ses femmes et de ses enfants, arrachés à leur patrie.

Le *stasimon* comprend par ailleurs une nouvelle allusion au cheval que Chairédémos a érigé sur l'Acropole. En effet, l'entrée dans la ville du « véhicule à quatre pattes » (v. 516) plein d'hommes en armes et orné de rênes d'or (v. 520-521) que l'on hisse avec des cordes jusqu'au sanctuaire d'Athéna évoque l'installation toute récente de l'offrande sculptée par Strongylion. La mention du temple d'Artémis devant lequel dansent les jeunes Troyennes vient le confirmer, car c'est sur l'esplanade du temple d'Artemis Brauronia de l'Acropole que l'on a retrouvé la base du cheval *doureios*. La mise en abyme des danses que le chœur effectue devient dès lors double : les Troyennes dansent et chantent devant la tente d'Agamemnon comme elles l'ont fait par le passé lors de l'introduction du cheval de Troie, tandis que le chœur d'Athéniens qui évolue sous les yeux des spectateurs réitère vraisemblablement la danse de jeunes Athéniennes lors de la consécration de la statue sur l'Acropole. On ne sait pas pourquoi elle a été érigée devant le temple d'Artémis, ni à quelle occasion. B. Holtzmann se demande s'il ne faut pas en conclure qu'on célébrait là un culte à Athéna Erganè, « l'Industrieuse » [243]. Le texte des *Troyennes* ne permet pas de résoudre cette question archéologique, mais c'est un fait qu'aux vers 560-561, la sortie des guerriers embusqués – lesquels, je le rappelle, étaient visibles aux fenêtres représentées sur les flancs du cheval *doureios* – reçoit pour apposition κόρας ἔργα Παλλάδος. Est-ce là une manière de faire référence au culte d'une Athéna Erganè, ou seulement au fait qu'Athéna préside à la fois à la victoire grecque et à l'art de Strongylion ? L'état de nos connaissances ne nous permet pas de reconstituer ce qui, pour le public athénien, était une évidence.

[243] Holtzmann 2003, p. 187 ; sur Athéna Erganè, p. 178.

En revanche, nous sommes en mesure de comprendre quelles fonctions sert la nouvelle allusion à cette œuvre d'art. Du point de vue de la construction de la pièce, elle répond au prologue divin et ferme donc la boucle que celui-ci a ouverte. Au récit du sac par Poséidon, observateur divin chez qui la défaite ne provoque guère d'autre émotion que la colère, répond le chant des victimes qu'il n'a pu protéger, la lamentation des mortelles endeuillées et souffrantes. La mention des vainqueurs athéniens (v. 31) subit une ellipse, tandis que le nom de Mélos, nouvelle victime de leur puissance et de leur ruse, s'inscrit en filigrane dans le texte comme une autre Troie. Le chœur ne chante donc pas seulement une nouvelle épopée troyenne, il élabore le *kleos* sinistre de sa jumelle du Ve siècle, il érige Mélos et Athènes en nouveaux paradigmes d'une guerre toujours recommencée. La Muse invoquée en ouverture du *stasimon*, qui sait « ce qui fut, ce qui est et ce qui sera » est donc à la fois la figure poétique et la garante religieuse de cette continuité.

V. LE DEUXIÈME EPISODE (V. 568-798)

Avec le deuxième épisode s'ouvre la seconde unité dramatique centrée sur Astyanax et non plus sur Cassandre. L'enfant entre et sort vivant lors de cette première scène, puis son cadavre sera rapporté après le troisième *stasimon* pour la scène de deuil d'Hécube, que l'on peut considérer comme un quatrième épisode, avant d'être remporté pour être enterré. Entre les deux, son sort sera lié à celui d'Hélène, que l'on verra apparaître lors du troisième épisode. Après une première partie faisant alterner le point de vue des dieux et celui des hommes sur la prise de Troie, cette seconde partie est proprement humaine : elle se focalise sur la façon dont les mortels se traitent les uns les autres. Les dieux seront certes invoqués et feront l'objet de discours, mais leur réponse demeurera inconnue, tandis que la dramaturgie mettra au centre de la scène et des esprits le corps vulnérable de l'enfant d'Andromaque et celui, irrésistiblement séduisant, d'Hélène, la femme qui le perd.

V. 1 Entrée d'Andromaque et d'Astyanax (v. 568-576)

Une entrée spectaculaire

Après la conclusion de son chant, le chœur passe à une série d'anapestes en récitatif qui ménage la transition avec la scène suivante. S'adressant à Hécube, il attire son attention sur l'arrivée d'Andromaque, qui s'avance sur un char, serrant contre elle son fils Astyanax. Elle est assise à côté des armes d'Hector et des dépouilles des Phrygiens – une pièce de butin comme une autre (v. 614) –, certainement conduite par un ou plusieurs personnage(s) masculin(s) muet(s). Sans doute le chœur, depuis l'*orchestra*, voit-il le char approcher le long de l'une des *eisodoi*, tandis qu'Hécube, couchée devant la porte de la *skènè* et enfermée dans sa douleur, ne peut l'apercevoir. Les Troyennes l'invitent à regarder elle ausi (v. 568) ; elles cherchent, en s'adressant à elle, à la faire sortir de sa torpeur et l'incitent implicitement à se relever pour accueillir sa bru.

Rien n'a préparé les spectateurs à l'entrée spectaculaire de la femme d'Hector : Poséidon ne l'a pas mentionnée, et dans l'échange entre Talthybios et Hécube qui a précédé (v. 272-274), si la reine s'est enquise de son sort, rien n'a été dit du lieu où elle se trouvait. On aurait pu penser qu'elle se tenait à l'intérieur de la *skènè* comme Cassandre. Le fait qu'elle n'ait pas été gardée avec les autres Troyennes n'est guère plus motivé par la suite,

sauf si l'on considère le v. 658 du même œil que L. Parmentier (« dès que je fus captive, le fils d'Achille voulut me prendre pour compagne »), mais le texte dit seulement ἐπεὶ γὰρ ᾑρέθην sans insister sur l'immédiateté de l'action du fils d'Achille. En revanche, l'apparition du couple mère-enfant a été discrètement préparée par l'allusion aux bébés terrifiés et agrippés à leur mère dans l'épode du *stasimon* (v. 557-559). Astyanax, probablement assis sur les genoux de sa mère, donne corps à cette image et devient ainsi l'enfant troyen par excellence.

De façon un peu inhabituelle [244], qui met en valeur le mutisme dans lequel Hécube s'est retranchée, c'est le chœur qui interpelle la nouvelle arrivante. Il demande à Andromaque : « Où donc t'emporte-t-on ? » (v. 572), ce qui laisse à penser que le conducteur du char ou les soldats qui l'escortent ne font pas mine, dans un premier temps, de s'arrêter devant les tentes d'Agamemnon. C'est la question du chœur qui justifie la pause du véhicule. Peut-être même les femmes se pressent-elles autour de lui, l'empêchant un instant d'avancer. Andromaque n'est donc que de passage. On l'emmène au bateau avec tout le butin de Néoptolème et la scène, si elle suspend un instant son mouvement, est tendue vers son départ. Son exemple illustre ce que Poséidon disait de l'activité générale du camp grec dans le prologue : « De l'or et des dépouilles phrygiennes en abondance sont transportés vers les vaisseaux achéens. » (v. 18-19). Elle arrive d'un autre endroit du camp grec, sans doute des tentes de Néoptolème, où le butin était gardé, et son char est passé, comme on l'apprendra bientôt (v. 626-627), devant la tombe d'Achille. La cohérence d'ensemble de la scène nécessite qu'Andromaque entre par l'*eisodos* opposée à celle que Talthybios a empruntée puisqu'elle sortira, comme il vient de le faire, en direction des vaisseaux [245].

Le hors-scène

La définition précise de ce hors-scène est cependant délicate [246]. Si l'on se pose la question de l'organisation de l'espace en termes de vraisemblance, on se heurte à des difficultés. Chez Homère, en effet, le camp des Achéens a une certaine extension. Il est constitué de sous-ensembles différents et le campement d'Achille et des Myrmidons se

[244] Voir Mastronarde 1979, p. 22-26.
[245] Voir ci-dessus, p. 95-96.
[246] Sur l'organisation du hors-scène chez Euripide, voir Hourmouziades 1965, 109-127.

trouve un peu à l'écart, à l'extrémité Sud-Ouest de l'ensemble [247]. Mais dans cette représentation homérique, les tentes des différents contingents jouxtent leurs vaisseaux. Si Euripide respectait la topographie de l'*Iliade*, dont J.S. Clay a montré la cohérence, il n'y aurait donc aucune raison pour qu'Andromaque ait à passer devant les tentes d'Agamemnon pour aller du camp de son nouveau maître à son navire. Par ailleurs, même si l'on considère qu'Andromaque a fait un détour par le tombeau d'Achille, on a le même problème, car la tradition le situe près de l'endroit où mouillaient ses vaisseaux, sur un promontoire, où on le voit de la mer [248].

Je suggère plutôt que la vraisemblance topographique est liée à celle d'Athènes et non à celle de l'*Iliade* et de la Troade. En effet, si j'ai raison de penser que l'*eisodos* qui conduit aux nefs achéennes est celle de droite, qui dans la réalité mène au Pirée, celle de gauche mène vers les tombes qui jalonnent la route menant à l'Ilissos [249] et, au-delà, vers le cap Sounion. Il est donc aisé pour un spectateur familier du plan d'Athènes, ou peut-être tout simplement pour quiconque aperçoit la péninsule qui s'avance dans la mer, de situer mentalement dans cette direction la tombe d'Achille et le promontoire homérique. Inversement, c'est sur l'Acropole, à laquelle on accède par la droite du théâtre, que sont conservés les trophées, soit au temple d'Athéna Nikè, soit au Parthénon comme les dépouilles des Perses prises à Marathon. Il est donc parfaitement cohérent que l'*eisodos* de droite mène non seulement aux vaisseaux de Néoptolème, mais aussi aux temples qu'il ornera d'objets choisis dans le butin phrygien (v. 576).

Ces repères athéniens sur lesquels se greffe l'organisation symbolique de l'espace sont, si je puis dire, activés par le mouvement du char. Par rapport à ce que l'on a vu jusque-là, il ouvre en effet le hors-scène en exploitant la seconde *eisodos*. Or celle-ci est associée à ce que les personnages quittent, au passé révolu de la guerre de Troie : elle correspond, pour les Grecs comme Néoptolème, aux demeures provisoires du camp, mais aussi, du point de vue des Phrygiens, au lieu où ils ont été dépouillés, où Andromaque a perdu sa liberté. La traversée du char d'une *eisodos* à l'autre scelle le passage de la jeune femme du statut d'épouse d'Hector à celui de captive de Néoptolème, de même que les armes des héros troyens, déplacées en Grèce, seront désormais les trophées du fils

[247] Voir le schéma du camp achéen dans Clay 2011, p. 50. En *Il.,* IX, 178-185, on voit les ambassadeurs envoyés par Agamemnon pour fléchir Achille marcher le long de la mer depuis la tente du roi des rois jusqu'au camp des Myrmidons.

[248] Voir par exemple *Il*. XXIII, 125-126 *Od*. XXIV, 80-84. Le promontoire a été plus tardivement identifié avec le cap Sigée.

[249] Travlos XXX, p. 289, 566 et figure 219 p. 167.

d'Achille. Le lieu d'où vient Andromaque est aussi le lieu des morts que Grecs et Troyennes vont laisser derrière eux : là se trouvent le tombeau d'Achille et le corps de Polyxène. L'autre *eisodos*, au contraire, mène vers l'avenir, c'est-à-dire vers le retour pour les vainqueurs, et pour les vaincues, vers la servitude. Seuls les spectateurs savent, depuis le prologue, que cette destination pourra se révéler tout aussi funeste que le point d'origine. Une polarité s'installe donc entre un hors-scène sinistre, fermé, symbolisant le passé, et un autre, ouvert et illusoirement sûr, qui représente la continuation de la vie – vie de triomphe pour les uns, de déchéance et de dispersion pour les autres, peut-être aussi d'espoir incertain d'une renaissance troyenne comme l'a suggéré la *parodos*. Entre les deux, dans la dynamique qui conduit de l'un à l'autre pôle, le campement d'Agamemnon n'est pour les Troyennes déjà plus tout à fait la Troade, puisqu'elles n'y sont plus chez elles, mais pas encore la Grèce [250] ; c'est un lieu intermédiaire et provisoire, propice aux lamentations et aux adieux.

Le char

L'entrée d'Andromaque sur un char appelle la comparaison avec d'autres scènes, notamment, comme l'ont souligné tous les commentateurs, avec celle de l'arrivée d'Agamemnon chez Eschyle [251], car elle forme avec elle un contraste pathétique. Au lieu de l'accueil triomphal réservé au roi d'Argos, de retour chez lui après une campagne victorieuse, Euripide nous offre le spectacle d'une femme arrachée à sa patrie et transportée, impuissante, au milieu d'objets précieux, comme un *agalma* de plus. Ces richesses, qui appartenaient à son peuple, ont changé de mains, tout comme elle. La façon dont elle serre son fils contre son sein trahit son angoisse – le chœur perçoit même les palpitations de sa poitrine (v. 570). Loin d'être une scène de reconnaissance et de retrouvailles entre le personnage et sa communauté coemme dans *Agamemnon*, il s'agit de l'amorce d'une scène de séparation entre Andromaque et les Troyennes, qui décrivent le char comme « étranger » (ξενικοῖς ἐπ' ὄχοις, v. 569) et suggèrent ainsi à la fois la puissance ennemie qui contrôle le destin d'Andromaque et l'ailleurs vers lequel on l'emporte. Le véhicule, qui dans d'autres pièces symbolise le statut royal du personnage [252], montre ici surtout qu'Andromaque n'a plus le droit au char d'apparat. Aux yeux des Troyennes, la jeune femme est certes toujours l'épouse d'Hector, dont le nom revient deux

[250] Voir Noël 2012, p. 507-510 ; Medda 2013, p. 226-227.
[251] *Ag*. 783. Voir Lee 1976, p. 174 ; Barlow 1986, p. 187 ; Biehl 1989, p. 250.
[252] Voir di Benedetto, Medda 2002, p. 78.

fois dans ce court passage (v. 571 et 574), mais la disparition du héros (et donc la vanité de ce titre de gloire d'Andromaque) est rendue criante par la présence de son armure vide, peut-être présentée, comme c'était l'usage pour les trophées, de manière anthropomorphe [253] à côté de la veuve. Le chœur emploie en effet le terme de πάρεδρος, qui signifie « assis à côté de quelqu'un », pour décrire la position d'Andromaque par rapport aux armes [254]. Cette parodie cruelle de couple, et même de famille, puisque le fils d'Hector figure dans le tableau, ne fait que souligner la solitude d'Andromaque : personne n'empêchera désormais Néoptolème de la prendre pour concubine. Des hommes de Troie qui constituaient l'essentiel des personnages de l'*Alexandros* (Hector, Déiphobe, Pâris), il ne demeure que les veuves (Andromaque ici, Hélène un peu plus tard) [255] ; de leur corps, il ne reste que l'enveloppe : transformés en proies par la guerre, ils ont été pour ainsi dire dépouillés de leur peau (σκύλοις… δοριθηράτοις, v. 573-574). On imagine l'effet pathétique s'il se peut reconnaître, parmi les objets qui jonchent le char, une pièce de costume ou un accessoire qui figurait dans la première pièce de la trilogie [256].

L'entrée d'Andromaque, si on la rapproche de celle d'Agamemnon chez Eschyle, symbolise donc la défaite troyenne et la mort des défenseurs d'Ilion sur lesquelles repose le triomphe du héros grec. Elle en est à la fois l'envers et la préfiguration. En l'absence physique des vainqueurs achéens sur la scène, cet intertexte qui dessine la figure d'Agamemnon, ainsi que la simple mention du fils d'Achille (v. 575), rendent leur pouvoir palpable et d'autant plus inquiétant qu'on n'en voit que les effets.

Une allusion visuelle au tribut des alliés ?

Je voudrais enfin m'arrêter sur un dernier aspect de l'entrée d'Andromaque. En effet, j'ai proposé plus haut de voir dans la scène de Cassandre une allusion visuelle à l'*eisagogè,* le rituel précédant les Grandes Dionysies qui consiste à mener au théâtre l'icône de Dionysos Eleuthereus. Ayant constaté par ailleurs que le sort réservé à Astyanax dans l'épisode qui commence était un renversement de la cérémonie honorant les orphelins

[253] Lonis 1979, p. 129.
[254] Pour la discussion de πάρεδρος, voir Brillet-Dubois 2010, p. 35.
[255] Voir Scodel 1980, p. 68-72.
[256] Scodel 1980 écarte l'idée de liens directs, d'allusions d'une pièce à l'autre de la trilogie, même si elle défend l'idée d'un ensemble pensé comme un tout. Les allusions visuelles n'ont guère de place dans sa démonstration, consacrée aux liens structurels, thématiques et dramatiques entre les pièces. Il me semble pourtant qu'elles peuvent rendre plus explicite le « dialogue souterrain » qui court dans la trilogie.

athéniens, je m'étais déjà demandé si le tableau formé par le char plein de dépouilles ne pouvait évoquer, sur le plan visuel, une autre cérémonie des Dionysies : la présentation du tribut des alliés [257]. Je voudrais approfondir l'examen de cette conjecture.

Isocrate associe en effet l'exhibition de l'argent à celle des orphelins, dans le même ordre que le ferait la scène d'Andromaque :

> ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον τῶν πόρων ἀργύριον διελόντες κατὰ τάλαντον εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν ἐπειδὰν πλῆρες ᾖ τὸ θέατρον· καὶ ταῦτ' ἐποίουν καὶ παρεισῆγον τοὺς παῖδας τῶν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότων (…).
>
> « [Les Athéniens de la fin du Ve siècle] décrétèrent que le surplus de contributions, divisé en talents, serait apporté dans l'*orchestra* lors des Dionysies, au moment où le théâtre serait plein. Ils faisaient cela et ils produisaient aussi les enfants des hommes tombés au combat » [258].

Les historiens débattent sur le calcul de ce surplus, de cet « argent restant » (τὸ περιγιγνόμενον… ἀργύριον), mais s'accordent à considérer qu'il s'agit de l'argent du tribut de la ligue de Délos, que les envoyés des alliés apportaient à Athènes au moment des Dionysies [259]. Nos sources sont cependant insuffisantes pour nous permettre de décrire plus précisément l'événement qui se déroule au théâtre. La stèle où est inscrit le décret de Cléonymos sur la perception du tribut est certes ornée d'un bas-relief représentant des urnes et des sacs fermés [260] ; il est donc vraisemblable que l'exposition du tribut talent par talent se faisait dans ce type de contenants. En revanche, nous ne connaissons pas le trajet suivi par l'argent, le lieu de sa conservation étant incertain (l'Opisthodome sur l'Acropole ou un trésor au pied de cette colline ?) ; il n'est donc pas possible de décider par quelle *eisodos* on l'apportait dans l'*orchestra*. Nous ne savons pas non plus s'il était apporté à dos d'homme ou sur un véhicule, mais seulement que les hommes chargés de le faire étaient

---

[257] Brillet-Dubois 2010, p. 36-37. Je ne pense pas que le trajet d'Andromaque corresponde à la procession des Dionysies qui suit l'*eisagogè* et précède le concours tragique. Plutarque mentionne certes la présence de chars et d'objets en or que l'on porte durant cette cérémonie, mais c'est pour déplorer que ce faste ait remplacé la simplicité du rite ancien (*De l'amour des richesses*, 527d). Il est difficile toutefois de savoir quand la *pompè* a évolué et même s'il faut faire confiance à Plutarque, qui tend à idéaliser le passé, sur la réalité de cette évolution. Aristophane, pour sa part, ne mentionne pas de chars, mais des porteurs de *phalloi*, des porteuses de paniers et des chants bachiques (*Ach*. 240-265) dont je ne vois pas la trace dans la scène. Voir Csapo, Slater, 1994, p. 113-115 ; Sourvinou-Inwood 2003, p. 70-71.

[258] *Sur la paix*, 82.

[259] Aristophane, *Ach*. 504-506 et Schol. Ar. *Ach*. 504. Pour une discussion sur le texte d'Isocrate, voir Meritt, Wade-Gery, Mc Gregor 1950, p. 16-18 ; Samons 2000, p. 197-200.

[260] *IG* I3 68, daté de 426/425. Voir Raubitschek 1941 ; Lawton 1995, p. 65.

des μισθωτοί (« salariés » ou « mercenaires »)[261]. Le montant annuel du tribut allant de plusieurs centaines à plus d'un millier de talents, il faudrait un nombre de porteurs considérable pour transférer les urnes jusqu'au théâtre depuis le trésor où on les conserve. Une telle parade n'est pas inconcevable, mais l'hypothèse que l'on ait utilisé des chars est tout aussi plausible. Il serait alors possible qu'Euripide ait cherché à évoquer le spectacle que formait cette présentation du tribut en faisant entrer en scène les dépouilles des Troyens.

Imaginons que le char où trône pitoyablement Andromaque est non seulement chargé d'armes, mais aussi d'amphores censées contenir l'or pris aux Troyens, et qu'il entre en empruntant la même *eisodos* que le tribut. Si cette image peut évoquer aux spectateurs, athéniens comme alliés, la production de l'impôt de la ligue de Délos, le sens de la scène qui suit s'en trouve radicalement changé. Le traitement des vaincus troyens se trouve alors visuellement mis en rapport avec la façon dont Athènes impose sa domination non plus à ses ennemis, mais à son empire. Si tribut et butin peuvent être assimilés, dans un effet visuel qui s'impose avec force à l'esprit, la frontière devient mince, en effet, entre l'imposition et le pillage, l'alliance et l'assujettissement. Le rapport vainqueur-vaincu au sein de la fiction troyenne n'est plus seulement un modèle de la relation d'hostilité qu'Athènes a entretenu avec les Perses ou avec Mélos – rappelons qu'elle a contrainte celle-ci à la guerre[262] –, mais un outil pour penser la violence inhérente à la relation d'hégémonie sur les cités qui acceptent son empire.

Non qu'Andromaque incarne les cités alliées dans une simple allégorie : le fait qu'elle soit Troyenne est fondamental pour établir l'équivalence entre ennemi et allié. L'important, c'est que le rapprochement entre le spectacle de la défaite d'Ilion et la production publique du tribut lie la façon dont les Grecs de la fiction traitent leurs ennemis à celle dont Athènes traite ses *symmachoi* en suggérant qu'il n'y a guère entre les deux qu'une nuance de degré. La situation à laquelle les Grecs ont réduit Andromaque apparaît comme une forme extrême que pourrait prendre la domination athénienne, de même que le sort réservé à Mélos est, si l'on en croit Thucydide, un exemple destiné avant tout aux membres de la ligue tentés par la défection (*HGP* V, 94-99). Il faut toutefois que ce que voient les spectateurs permette ce rapprochement, et nous touchons là la limite de ce que nous pouvons savoir avec certitude en n'ayant que le texte de la pièce à notre disposition. Il me paraît néanmoins nécessaire et fécond de faire cette hypothèse, car ce sont en retour

[261] Isocrate, *Sur la paix*, 82.
[262] Thucydide est très clair sur ce point (*HGP* V, 94-95).

d'autres éléments du texte qui prennent un nouveau relief et s'organisent en un réseau dont le spectacle est la clé.

En effet, parmi les devoirs imposés aux alliés par les Athéniens figure aussi, au moins depuis les décrets de Thoudippos et de Clinias vers 425 [263], l'obligation de fournir une vache et une panoplie pour les grandes Panathénées. Les représentants des alliés doivent participer à la procession comme le font les colons d'Athènes, et la bête qu'ils ont offerte à Athéna est sacrifiée lors de la grande hécatombe qui clôt les festivités [264]. Ils sont ainsi à la fois inclus dans la sphère des Athéniens et la célébration de leur fête nationale, et placés publiquement dans une position de soumission par rapport à la cité hégémonique.

Or, on l'a vu, au milieu du butin troyen qui accompagne Andromaque, l'armure d'Hector est distinguée par le chœur. Les dépouilles elles-mêmes sont désignées comme des peaux de bêtes tuées à la chasse (v. 574), mais l'image des peaux peut tout aussi bien évoquer leur sacrifice. Quant au jeune Astyanax, on ne le sait pas encore, mais il est destiné, tout comme Polyxène dont il sera bientôt question, à devenir une victime sacrificielle des Grecs (σφάγιον, v. 747). Andromaque, dans sa douleur haineuse, souhaitera ironiquement à ses bourreaux de « faire un festin de sa chair » (δαίνυσθε τοῦδε σάρκας, v. 775). L'enfant est donc assimilé, à la fin de la scène, à une offrande, à une bête sacrifiée dont les hommes se partagent la viande, tandis que la panoplie de son père est emportée vers la Grèce.

Le sacrifice même des Panathénées est également présent en filigrane, car avant cela, Athéna a été représentée par le chœur comme la destinataire non seulement de l'offrande du cheval de bois (v. 525-526, 536), ce qui correspond à son rôle épique et à son épiclèse d'Erganè, mais aussi du sang des Troyens égorgés :

> εἰς ἕδρανα
> λάινα δάπεδά τε φόνια πατρί-
> δι Παλλάδος θέσαν θεᾶς.
> « Ils ont déposé [le cheval] dans la demeure
> rocheuse, sur le sol, sanglant pour notre patrie,
> de la déesse Pallas. » (v. 539-541)

Un peu plus loin, les Troyennes font d'Athéna l'agent principal du massacre perpétré par les soldats cachés dans le cheval, et le nom Παλλάδος qui termine le vers 561 est suivi du

[263] Décret de Thoudippos : *IG* I³ 71 ; Décret de Clinias : *IG* I³ 34.
[264] Sur la procession et le sacrifice des Panathénées, voir Holtzmann 2003, p. 239-240.

mot σφαγαί, « égorgements », à l'initiale du vers suivant. L'enchaînement des deux sifflantes rend la pause de fin de vers difficile malgré le changement de phrase ; la figure de la déesse est ainsi étroitement associée à l'image du sang versé.

Dans la lamentation qui ouvre sa scène, Andromaque prolonge ces reproches adressés à Pallas en la montrant triomphante au milieu des cadavres troyens :

> Αἱματόεντα δὲ θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
> γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροίᾳ.
> « Sanglants, au pied de la déesse Pallas, les cadavres,
> proies des vautours, sont étendus. Sous le joug de l'esclavage, [Pâris ?
> Athéna ?] a mis Troie. » (v. 599-600).

Le tableau, remarquablement composé (on notera les effets de symétrie du v. 599, la césure entre le nom de la déesse et la désignation des cadavres, et la façon dont αἱματόεντα et σώματα encadrent le nom de Pallas comme des offrandes devant une statue), transforme la prise de Troie en un hommage monstrueux à une divinité sanguinaire. D'un point de vue dramatique interne, cette dénonciation scandalisée de l'horreur des sacrifices humains perpétrés par les envahisseurs est cohérente dans la bouche des vaincues. Mais le nom d'Athéna résonne aussi dans le présent et la vie religieuse réelle des spectateurs, bien plus encore que ne le fait celui des héros mythiques de la fiction troyenne ; ces images successives de Pallas dominant la ville haute d'Ilion entourée de sang peuvent donc aussi évoquer un détournement de l'hécatombe des grandes Panathénées, qui constitue sur l'Acropole un spectacle à la fois grandiose et impressionnant [265]. Ce rapprochement peut amener les spectateurs à s'interroger sur la nature de la puissance de leur divinité tutélaire, et plus précisément, sur la violence avec laquelle elle se manifeste.

Dans ce cadre, la deuxième partie du vers 600 (ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροίᾳ), dont le sujet n'est pas exprimé, peut s'entendre de deux manières : ou bien Pâris, sur lequel les vers 597-598 font porter la responsabilité du désastre, en est le sujet – il faudrait alors considérer le tableau de Pallas entourée de cadavres comme une parenthèse –, ou bien c'est Pallas, mentionnée au centre du vers 600, qui, « sous le joug de l'esclavage, a mis Troie ». L'ambiguïté n'est pas levée par le contexte et les deux interprétations fonctionnent. Dans le premier cas, Andromaque insiste sur la faute humaine, sur le rôle du mariage de Pâris et d'Hélène qui a abouti à la destruction de l'acropole d'Ilion et à la servitude de son peuple, et Pallas représente moins l'artisan de la destruction que la destinataire ambiguë d'un sacrifice

[265] Aristophane (Nuées, 386-387) fait de l'humour sur l'ampleur du festin et les scholiastes commentent le passage en soulignant l'abondance des bêtes offertes à la déesse pour l'occasion.

contre nature : cela donne-t-il d'elle l'image d'une divinité triomphante, qui demeure la maîtresse ultime de cette acropole dévastée, ou au contraire d'une divinité souillée par un hommage sacrilège ? Quoi qu'il en soit, du point de vue d'Andromaque, elle a assisté au massacre sans l'empêcher ni le punir. Si l'on adopte la seconde interprétation, en revanche, la responsabilité d'Athéna ne fait aucun doute : celle-ci ne profite pas seulement de l'erreur de Pâris, mais en est l'agent puisque c'est elle qui réduit en esclavage les Troyens. Servitude et tuerie deviennent les deux faces de l'action de la déesse à l'encontre de Troie. Entendus ainsi, ces vers contribuent à souligner l'actualité de la fiction proposée par Euripide, notamment parce que le massacre des hommes et l'esclavage des survivants constituent le traitement qu'Athènes vient de réserver à Mélos [266]. Mais ce sanglant tribut humain, cette soumission totale imposés à l'ennemi sont aussi une exagération pervertie des dispositions par lesquelles Athènes assure son hégémonie sur les cités de la ligue. De façon subtile, l'allusion au sacrifice des Panathénées associée à la mention d'un joug servile indique donc également l'assujettissement auquel sont contraints les alliés qui participent à la cérémonie. Pour le dire autrement, l'Athéna qui préside à la destruction de Troie tend à se confondre avec celle qui incarne, lors des Panathénées, la cité impérialiste d'Euripide.

Après la dénonciation amère du rôle d'Athéna par le chœur, l'image imposée par l'entrée en scène d'Andromaque et du butin prépare donc les spectateurs à mettre en relation une série d'éléments (Athéna sur une acropole, les sacrifices sanglants, l'argent pris à autrui, la panoplie, la domination politique) susceptibles d'évoquer par ailleurs le rapport entre Athènes et ses alliés. Le dramaturge reconfigure ainsi, à l'articulation entre les deux séquences dramatiques de la pièce, le sens de la relation fictive entre Grecs et Troyens, tout en suggérant une troublante parenté entre les abus de la victoire sur l'ennemi et les exigences de l'hégémonie. L'arrivée spectaculaire du char devient la clé d'une interprétation qui voit dans la scène une portée critique et politique beaucoup plus affirmée que ce que l'on dit habituellement.

Non que celle-ci s'impose à tous ou exclue tout autre type de réception du spectacle : il est tout aussi légitime de mettre l'accent sur le pathétique, qui ne s'estompe pas avec la perception de la dimension politique de la scène. La lamentation croisée

[266] Thucydide articule de la même manière les deux volets du traitement des Méliens (*HGP*, V, 116) : οἱ δὲ ἀπέκτειναν Μηλίων ὅσους ἡβῶντας ἔλαβον, παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἠνδραπόδισαν·

d'Hécube et d'Andromaque, l'annonce surprise du meurtre d'Astyanax, la séparation déchirante de la mère et de l'enfant suscitent au contraire une émotion qui peut aussi bien apparaître comme une réussite théâtrale en soi que servir la visée critique en humanisant les vaincus. Invités à reconnaître dans l'action des Grecs contre les Troyens une amplification et une déformation de celle des Athéniens envers leurs alliés, les spectateurs sont autorisés – et non forcés – à interpréter la guerre mise en scène par Euripide selon les schèmes des conflits contemporains qui ébranlent la ligue de Délos, à s'interroger sur la nuance qui sépare l'ennemi de l'allié voire, plus généralement, sur ce qui distingue l'autre de soi-même. Ainsi peut se nouer le lien entre la représentation que les Athéniens se font d'eux-mêmes, de ce qui leur est dû et de ce qu'il est juste qu'ils subissent ou imposent, et la façon dont seront traités Andromaque et Astyanax dans la scène qui commence.

V. 2 Andromaque et Hécube (v. 577-705)

Comme dans le prologue et la scène de Cassandre, la construction de l'épisode joue sur les formes possibles du dédoublement : le duo chanté est dupliqué et prolongé par un agôn parlé, lequel se divise lui-même en une distichomythie et un couple de tirades. L'unité thématique de cet ensemble consiste dans la dramatisation du conflit entre résignation et révolte qui était intérieur à Hécube dans la première partie. Andromaque va incarner dans une certaine mesure la colère à laquelle Hécube a renoncé, ce qui explique qu'elle puisse reprendre certaines idées exprimées antérieurement par la vieille reine tout en se voyant contredite par elle.

La scène entière rappelle l'*Ajax* de Sophocle comme celle de Cassandre rappelle l'*Agamemnon*. Les situations d'Andromaque et de Tecmesse présentent en effet bien des points communs [267], si bien quEruipide peut tisser des liens subtils entre son propre texte, celui d'Homère et celui de Sophocle. L'*Iliade* constitue, nous le verrons, comme le passé de l'Andromaque des *Troyennes*, tandis que Tecmesse représente en quelque sorte auprès d'Ajax ce que la veuve d'Hector doit devenir auprès de Néoptolème. Les échanges qu'elle a avec le héros dans la pièce de Sophocle illustrent la dynamique entre époux, la nécessité de parler ou de se taire, de vaincre ou de céder, dont Andromaque se prétend experte [268]. Dans

[267] Sophocle a d'ailleurs lui-même exploité ces similitudes en récrivant les scènes des chants VI, XXII et XXIV de l'*Iliade*. Voir en particulier la tirade de Tecmesse (*Ajax*, 485-524) et la présentation de l'enfant Eurysakès à son père (*Ajax*, 530-580).

[268] *Ajax*, 527-544 ; 585-595

le même temps, l'héroïne troyenne est comme le reflet féminin d'Ajax (lequel se voit chez Sophocle comme un double d'Hector). Elle partage son discours sur la supériorité de la mort, son exigence de noblesse en toutes circonstances, son refus des vaines espérances, qu'elle exprime en des termes très semblables aux siens [269] ; elle se trouve comme lui face à un personnage qui lui recommande la vie et la résignation [270]. La caractérisation d'Ajax et d'Andromaque, la similitude des situations dramatiques et de nombre de formulations font de la pièce de Sophocle un hypotexte privilégié qui contribue à renforcer la relation spéculaire entre Grecs et Troyens, entre un vainqueur et une vaincue.

Le duo : péan contre thrène (v. 577-609)

Les premiers mots d'Andromaque ne répondent pas exactement à la question du chœur qui l'interroge sur sa destination (Ποῖ ποτ' ἀπήνης νώτοισι φέρῃ ;, v. 572). Le fait que « des maîtres achéens [l']emmènent » (v. 577) est un fardeau suffisant. Elle s'abandonne à ce mouvement qu'on lui impose, sans vouloir, pour l'instant, en imaginer l'issue. Ses paroles, chantées, provoquent chez Hécube une exclamation de douleur. On peut penser que la reine, appelée par le chœur à regarder l'arrivée d'Andromaque (v. 568), s'est levée et a quitté le seuil de la tente où elle était prostrée pour s'approcher du char. Le temps que les Troyennes du chœur posent leur question à la jeune femme, elle a dû en faire le tour de manière à être visible du public, car si elle reste devant la porte de *skènè*, il risque de la masquer aux spectateurs. Entre la jeune veuve assise sur le char et la vieille reine debout dans l'*orchestra* débute alors un *kommos* à deux voix sur lequel pèsent beaucoup d'incertitudes textuelles. Les manuscrits, et à leur suite, les éditeurs divergent en effet dans l'attribution des répliques. Il n'est pas de mon propos d'examiner le problème dans tous ses détails, mais d'en donner une image globale et de souligner les quelques points importants pour mon interprétation.

Le chant comporte trois parties : deux paires de strophes où domine un rythme iambique, puis douze vers dactyliques que les uns (Murray suivi par Parmentier, Kovacs) interprètent comme une troisième paire de strophes et les autres (Lee, Biehl) comme une épode. Dans le système que forment la première strophe et son antistrophe, tous sauf Kovacs considèrent que l'une des deux protagonistes tient la mélodie principale, tandis que l'autre ponctue son chant d'exclamations. Dans la strophe (v. 577-581), c'est Andromaque

[269] *Ajax*, 473-480
[270] *Ajax*, 481-483.

qui mène la plainte, et dans l'antistrophe (v. 582-586), c'est Hécube. Ce découpage me paraît satisfaisant musicalement – la mélodie se développe en s'appuyant sur l'exclamation de la répondante, qui constitue le premier mètre du vers –, cohérent du point de vue de l'attribution des répliques, et conforme à ce qu'on peut comprendre de la forme traditionnelle de la lamentation funèbre, dans laquelle un groupe répond par un refrain de cris à une soliste [271]. Dans la forme choisie par Euripide, c'est une seconde soliste qui fait écho à la première et non le chœur (sur ce point, tout le monde s'accorde). Dans la strophe suivante, ce principe de composition fait place à un embrassement : Andromaque prononce le premier vers, Hécube intervient en deux vers, puis Andromaque reprend le cours de sa phrase. L'attribution des paroles ne fait pas difficulté, puisqu'Andromaque appelle son époux Hector à son secours (Μόλοις, ὦ πόσις μοι, …σᾶς δάμαρτος ἄλκαρ, v. 587 et 590) tandis qu'Hécube commente : « tu appelles mon fils » (βοᾷς… παῖδ' ἐμόν, v. 588-589) [272]. La chose est plus délicate dans la strophe suivante, pour laquelle les avis des éditeurs diffèrent autant que possible. Après l'adresse à Hector vient une adresse à Priam qui lui est coordonnée par τε. Je reproduis les vers sans mention d'attribution :

σύ τ', ὦ λῦμ' Ἀχαιῶν
τέκνων δέσποθ' ἁμῶν
πρεσβυγενὲς Πρίαμε
κοιμίσαι [273] μ' ἐς Ἅιδου.
« et toi, souillure des Achéens [274],
maître de mes enfants,
vieux Priam,
endors-moi dans l'Hadès. » (v. 591-594)

[271] Voir par ex. *Il.* XXIV, 746, 776. Cf. Alexiou 2002, p. 11-13, 131-137.

[272] Si Kovacs peut attribuer l'ensemble des vers 588-590 à Hécube, c'est au prix de deux corrections (difficilement justifiables) qui font que le commentaire d'Hécube s'adresse d'abord à Andromaque, puis à Hector. Il peut ainsi établir une symétrie stricte avec la strophe suivante, où il attribue aussi le premier vers à Andromaque et les trois suivants à Hécube.

[273] J'accepte ici la correction de Burges adoptée par Barlow, plutôt que la correction κοίμισαι généralement adoptée (les manuscrits donnent κόμισαι ou κοίμισε, métriquement fautifs). Il n'y a en effet aucune attestation de l'emploi de κοιμίζω au moyen en dehors de ce vers. L'objection majeure à la solution que je choisis est le fait que les leçons des deux manuscrits principaux soient toutes deux des impératifs, mais l'infinitif peut ici avoir valeur d'ordre.

[274] Je ne pense pas que l'on puisse ici, comme le fait S. Barlow à la suite de J. Diggle, considérer que l'apostrophe signifie « fléau des Achéens » et s'adresse de nouveau à Hector. Outre l'interprétation contestable de λῦμα, confondu avec λύμη, cette hypothèse nécessite trop de corrections difficiles à justifier. Voir Barlow 1986, p. 188.

Envisager qu'un seul des deux personnages prononce toute la strophe est possible, puisqu'il s'agit d'un locuteur s'adressant à Priam et qu'il n'y a pas de changement apparent dans l'énonciation (contrairement au passage des désignations d'Hector de la 2e à la 3e personne dans la strophe précédente). En outre, le vers 592 paraît plus cohérent dans la bouche d'Hécube, puisque c'est sur les enfants qu'elle a eus avec Priam que s'est exercée l'autorité de ce maître de maison, de ce δεσπότης [275]. Il n'est donc pas aberrant qu'on ait pu retenir l'attribution des quatre vers à Hécube, attestée par le manuscrit P (Murray, Biehl). En revanche, si l'on souhaite conserver une symétrie avec la strophe précédente en partageant les répliques entre les deux personnages, il faut considérer que les deux locutrices s'adressent tour à tour à Priam et que la première personne (ἐμῶν, με) fait référence tantôt à l'une, tantôt à l'autre. C'est la solution que choisit K.H. Lee (à la suite de G. Hermann), en attribuant le vers 591 à Andromaque, suivant la leçon du manuscrit V, puis 592 et 593 à Hécube, enfin 594 à Andromaque, sur le même modèle que la strophe précédente.

Si cette solution a ma préférence d'un point de vue esthétique (je trouve de l'élégance à ce duo de vers embrassés et à l'effet de symétrie avec la strophe précédente), je m'interroge sur la vraisemblance de l'attribution du v. 594. En effet, Andromaque évoque Hector pour qu'il vienne depuis l'Hadès remplir le rôle de défenseur (ἄλκαρ, v. 590) qu'il a toujours joué de son vivant. Cela paraît difficilement compatible avec le souhait d'être endormie dans la mort : la mention de l'*alkè*, la force défensive, implique une volonté de combat, si dérisoire soit-elle dans la situation présente, et s'oppose à la résignation que traduit le désir de repos éternel. En outre, le mouvement d'évocation exprimé par μόλοις… μοι, du royaume des morts vers le lieu où se trouve Andromaque, est contradictoire avec l'envie d'aller ἐς Ἅιδου, de quitter le monde douloureux des vivants pour rejoindre l'Hadès. Je penche donc pour une attribution du vers 594 à Hécube, qui a déjà formulé le désir de se laisser mourir (v. 508). La jeune veuve d'Hector exprimerait ainsi le vœu de voir revenir son époux à ses côtés, tandis que la veuve de Priam, plus résignée, demanderait à rejoindre le sien parmi les défunts. Comme par ailleurs, nous l'avons vu, il est plus probable que le vers 592 soit aussi prononcé par Hécube, je préfère, à l'issue de cet examen, me ranger à l'avis des éditeurs qui lui attribuent les quatre vers.

[275] Je reproduis pour ce vers la leçon du manuscrit V (δέποθ' P). La lecture du vers est délicate et quand on l'attribue, comme Weil ou Parmentier, à Andromaque, elle est plus problématique encore : qui sont ces enfants dont elle parle (la tragédie ne lui prête qu'un fils, Astyanax) et surtout, pourquoi Priam serait-il leur maître ? Parmentier, conscient de la difficulté, signale le vers comme corrompu et traduit tout autre chose : « Père de mon seigneur ! » (τεκὼν δεσποτάν μου).

Il reste à débrouiller l'organisation des vers dactyliques qui suivent. Le choix des éditeurs dépend d'abord de leur réponse à une question : forment-ils une paire de strophes – dans ce cas, la *responsio* oblige à considérer qu'il y a une lacune au vers 604 – ou une épode ? Les tenants de la première solution (Murray, Parmentier, Kovacs) attribuent les vers de la même manière : deux vers partagés par les solistes (595-596 / 601-602) suivis de quatre vers (597-600 / 603-606) attribués à celle qui a commencé la strophe, c'est-à-dire Andromaque pour la première et Hécube pour la seconde. On retrouve alors la symétrie des paires strophiques précédentes. Parmi ceux qui font le choix de l'épode (Lee, Biehl), l'attribution des vers est plus variée et fait intervenir le chœur. Pour ma part, je trouve que la solution la plus satisfaisante est celle que propose A.M. Dale dans le volume III de ses *Metrical Analyses of Tragic Choruses* [276]. Considérant les vers 595-606 comme une épode constituée de huit hexamètres en récitatif suivis de vers dactyliques lyriques (deux hexamètres enserrant deux tétramètres), elle conserve néanmoins le contre-point entre solistes qui maintient une cohérence esthétique avec les paires strophiques précédentes et donne, dans les vers partagés, la syntaxe la plus satisfaisante [277] :

{Αν.} οἵδε πόθοι μεγάλοι {Εκ.} σχετλία, τάδε πάσχομεν ἄλγη (595)
{Αν.} οἰχομένας πόλεως {Εκ.} ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται.
{Αν.} δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν Ἅιδαν,
ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας·
αἱματόεντα δὲ θεᾶι παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροίαι. (600)
{Εκ.} ὦ πατρίς, ὦ μελέα {Αν.} καταλειπομέναν σε δακρύω
{Εκ.} νῦν τέλος οἰκτρὸν ὁρᾷς. {Αν.} καὶ ἐμὸν δόμον ἐνθ' ἐλοχεύθην.
{Εκ.} ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν.
οἷος ἰάλεμος οἷά τε πένθη
δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται (605)
ἁμετέροισι δόμοις· ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων.

« Andr. —Tels sont les regrets immenses…
Héc. — Malheureuse, telles sont les douleurs qui nous accablent !

[276] Dale 1971-1983, vol. III, p. 233.

[277] Attribuer les vers 601-602 au même locuteur comme le fait Lee pose deux problèmes : l'asyndète entre δακρύω et ὁρᾷς, et l'incongruité d'en appeler à la patrie pour qu'elle voie « [sa] fin lamentable et la maison où [le personnage] a accouché ». L'ensemble est beaucoup plus cohérent si l'on construit ἐμὸν δόμον avec δακρύω.

Andr. — … d'une cité disparue…

Héc. — Douleurs sur douleurs !

Andr. — … à cause de la malveillance des dieux, lorsque ton fils échappa à l'Hadès,

lui qui pour un lit odieux détruisit l'acropole de Troie.

Sanglants, au pied de la déesse Pallas, les cadavres,

proies des vautours, sont étendus. Sous le joug de l'esclavage, il/elle a mis Troie.

Héc. — Ô ma patrie, ô infortunée !

Andr. — Je te pleure, toi que j'abandonne,…

Héc. — Le moment est venu pour toi de voir ta fin lamentable !

Andr. — ... et ma maison, lieu de mon accouchement.

Héc. — Mes enfants, dans sa ville vide, votre mère vous survit !

Quelle plainte ! Quel deuil !

Que de larmes, nées de larmes, coulent

sur notre maison. Le mort du moins oublie ses douleurs ! » (v. 595-606)

Dans ce passage extrêmement régulier, constitué principalement de vers holodactyliques présentant une coupe penthémimère [278], le glissement du récitatif au chant tel qu'il est proposé par A.M. Dale paraît satisfaisant, car il souligne la différence entre le ton et l'attitude des deux locutrices : les vers 597-600 attribués à Andromaque sont plus narratifs et descriptifs que les vers 603-606, dans lesquels Hécube s'abandonne à la lamentation.

Ainsi construit, le duo d'Andromaque et d'Hécube établit entre les deux personnages une relation faite de souffrance partagée, mais non dénuée de tension. Biehl voit dans ce duo un « concours de plaintes » (*ein Agon der Klagen*) [279] entre deux mères que l'âge et la situation distinguent : Hécube a déjà perdu ses fils, tandis qu'Andromaque, pour un court instant, jouit encore de la compagnie du sien. Il souligne la concurrence qui s'établit entre les deux pleureuses grâce à la symétrie des répliques et estime que c'est le chœur qui intervient dans l'épode (v. 595-600) pour prendre parti plutôt contre Hécube en

[278] Seul le vers 603 présente un spondée troisième. Quant à la partition des vers, on peut hésiter uniquement au vers 600, où la coupe penthémimère sépare le mot θεᾷ de la préposition qui le régit. Peut-être cette contrainte contribue-t-elle à mettre en valeur ce vers remarquable. En tout état de cause, la césure bucolique a aussi dans ce vers une forte valeur expressive (voir ci-dessus, p. 133).

[279] Biehl 1989, p. 241.

lui reprochant la survie de Pâris. Biehl met en évidence deux éléments importants : l'insistance sur la maternité et le fait qu'Hécube et Andromaque incarnent deux manières différentes de réagir au désastre, la seconde plus que la première cherchant à affirmer la supériorité de son malheur. Je partage cette interprétation dans son esprit, mais non dans ses détails. Outre que je ne suis pas convaincue par l'attribution de l'épode au chœur, je note tout d'abord qu'Hécube a déjà exprimé l'idée qu'elle détenait la palme de la souffrance au v. 290. Les deux femmes partagent donc, dans le fond, la même ambition de se donner à voir comme la plus malheureuse. Chacune possède à la fois des raisons singulières et communes de pleurer, mais Andromaque semble se refuser à fondre sa douleur individuelle dans l'harmonie du *kommos*, car sa rivalité avec Hécube porte sur la forme à donner à l'expression de leur deuil. Dans un premier temps du moins, Andromaque repousse la consolation du duo plaintif qui implique une acceptation trop passive du malheur partagé pour lui préférer le péan, plus combatif [280] et plus approprié au caractère martial que laisse attendre son nom.

En effet, lorsqu'Hécube, sortant de son mutisme, pousse un cri de lamentation, l'épouse d'Hector « qui combat les hommes » lui reproche d'entonner « [son] péan » (παῖαν' ἐμόν, v. 578), celui qui ne convient qu'à sa situation, qu'à sa douleur. Le choix du mot paraît incongru à plusieurs titres : d'ordinaire chanté par un chœur de jeunes gens, le péan est ici entonné par une jeune femme ; censé demander pour la communauté le secours du dieu ou lui rendre grâces de l'avoir sauvée du danger, il désigne un appel endeuillé et s'adresse à un mort ; enfin, au lieu du refrain confiant ou joyeux que l'on attend (ἰὴ παῖαν), on va surtout entendre les interjections de la lamentation [281]. Andromaque cherche donc, comme Cassandre avec son hyménée, à s'exprimer dans un genre qui n'est pas adapté à sa situation. Hécube, de son côté, cherche à imposer au duo la forme d'un thrène : αἰαῖ, répond-elle à l'emploi du mot παῖαν.

Dans la première strophe, la parole des deux femmes se développe indépendamment, aucune dépendance syntaxique ne liant leurs interventions. Les répliques d'Andromaque sont certes une réaction aux exclamations de la vieille reine, mais les énoncés sont autonomes. Dans l'antistrophe, ce rapport change du fait d'Hécube, qui semble, elle, chercher à établir une complicité plus étroite. La parole d'Andromaque peut

[280] Il n'est certainement pas le fruit du hasard que le péan apparaisse dans une scène habitée par la présence de Sophocle, car les Anciens l'associaient à ce genre (Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*).

[281] Il existe plusieurs monographies (de L. Käppel, S. Schröder et I. Rutherford) sur le genre du péan, mais je renvoie pour une synthèse à Furley, Bremer 2001, p. 84-91.

s'entendre comme indépendante, mais la reine greffe ses propres énoncés sur les siens, si bien qu'elle donne l'impression que la parole circule de l'une à l'autre, mais c'est elle, en fait, qui crée les enjambements des vers 584 et 585 :

Ἀν. Φεῦ φεῦ·	Ἑκ. Φεῦ δῆτ' ἐμῶν…
Ἀν. κακῶν…	Ἑκ. …οἰκτρὰ τύχα…
Ἀν. …πόλεος	Ἑκ. …ἃ καπνοῦται.
« Andr. — Hélas, hélas !	Héc. — Oui, hélas sur mes…
Andr. — malheurs…	Héc. — …lamentable sort…
Andr. — …de la ville	Héc. — …fumante ! » (v. 584-586)

L'adjectif possessif en suspens du vers 584 peut se construire avec n'importe quel génitif pluriel prononcé par Andromaque, lequel est prévisible après l'exclamation φεῦ φεῦ. Puis οἰκτρὰ τύχα ouvre un grand nombre de possibilités syntaxiques susceptibles d'être cohérentes avec ce que dira Andromaque ; enfin, après πόλεος, Hécube est libre d'ajouter ce qu'elle veut pour avoir le dernier mot. Qu'Andromaque reconnaisse ou non la souffrance d'Hécube, celle-ci fait en sorte que leur appartenance commune à la *polis* l'emporte un instant [282]. Ce faisant, elle démontre aussi la supériorité de sa *sophia* poétique. Son avantage ne dure guère toutefois, puisque dans la paire strophique suivante, la jeune femme se recentre sur son propre sort, s'adressant non à Hécube qui est à ses côtés, mais à un absent, à Hector, dont elle sollicite en vain l'intervention. L'appel au secours d'un défenseur (ἄλκαρ, v. 590) est cohérent avec le genre du péan, mais la reine, commentant son apostrophe, a beau jeu de rappeler à Andromaque qu'elle s'adresse à un habitant de l'Hadès, non à un dieu sauveur. L'attribution de l'ensemble des vers 591-594 à Hécube renforce ensuite l'impression qu'elle reprend le dessus et qu'Andromaque se réfugie dans le silence, résistant à partager son deuil, la laissant, si l'on peut dire, en tête-à-tête avec Priam, son interlocuteur dans l'Hadès. Dans l'épode, en revanche, elle se fait vindicative et l'on voit poindre à nouveau le reproche : contre Athéna, on l'a vu, contre Pâris, mais à travers lui également contre Hécube, car en désignant son beau-frère non par son nom mais par la périphrase σὸς γόνος (« ton fils »), Andromaque associe sa belle-mère au responsable de la catastrophe, préparant ainsi l'un des arguments qu'Hélène utilisera un peu plus tard pour se disculper. Si Hécube n'avait laissé vivre son fils, comme les spectateurs l'ont vu dans l'*Alexandros*, il n'aurait pas provoqué le désastre qui a privé Hector de la vie et réduit sa

[282] C. Dué voit dans cette association de la lamentation personnelle et de la lamentation pour une cité disparue le *topos* caractéristique de la plainte de la captive (Dué 2006, p. 18 et *passim*).

veuve à la servitude. Alors que l'attitude de reproche envers les morts est un élément traditionnel de la lamentation [283], Andromaque opte pour une attitude combattive et se distingue ici en accusant Pâris de n'être pas mort plus tôt, puis en faisant porter le blâme sur une Hécube que le deuil devrait rapprocher d'elle. On a là, je pense, une trace de l'usage qui pouvait être fait du péan avant la bataille, pour donner du courage aux combattants en leur assurant le soutien de dieux secourables. De façon significative, sa dernière réplique demeure parallèle au chant d'Hécube plutôt que de lui répondre. Au vers 601, chacune des deux femmes s'adresse à la patrie, puis Andromaque clôt sa phrase sur la mention du lieu qui lui est le plus intime, le plus personnel : son foyer, le toit sous lequel elle a donné naissance à son fils, d'où Hécube est exclue.

C'est pourtant la maternité qui devrait rapprocher le plus étroitement les deux personnages. En effet, toutes les strophes contiennent la mention soit des enfants, soit de la mère. Hécube, en particulier, apostrophe plusieurs fois ses fils et se lamente sur leur disparition (v. 581, 583, 603). Elle se définit comme la mère du mari d'Andromaque (v. 589), tandis que celle-ci réserve son ultime adieu à la demeure qui l'a vue accoucher (v. 602). La scène est ainsi placée dans une perspective différente de la précédente, où dominaient l'idée de la servitude et du mariage sacrilège de Cassandre. L'accent est mis désormais sur les ravages que la guerre a causés aux femmes en tant que figures maternelles : la perte suprêmement cruelle des êtres qu'elles ont mis au monde, mais aussi la remise en cause de leur rôle comme pivots du système familial et procréatrices responsables de l'existence des générations futures [284]. La lamentation des deux Troyennes est centrée sur la rupture des attaches familiales, la patrie ou la *polis* apparaissant surtout comme le lieu autrefois peuplé des êtres chers que l'on invoque en vain, le lieu du souvenir du bonheur domestique anéanti. Ce n'est pas seulement en tant que reine qu'Hécube est désormais ἐρημόπολις, mais comme μάτηρ survivant à ses enfants, ayant vu s'éteindre la possibilité que se perpétue à travers eux l'existence de la communauté. Les espoirs qu'elle plaçait en leur noblesse (ἐμῶν τ' εὐγένεια παίδων, v. 584) ont été soit balayés par la guerre, soit trahis, comme le rappelle Andromaque à propos de Pâris. Hécube incarne donc à cet instant la solitude absolue et pathétique de la mère privée de sa progéniture, abandonnée à sa vieillesse et à son deuil. A ses côtés, aveugle à ce que cette situation a de commun avec la sienne, Andromaque se veut surtout une veuve désemparée pour qui la maternité n'est que l'extension du couple qu'elle formait avec Hector. Bien que muette, la

[283] Voir Alexiou 2002, p. 182-184 ; Suter 2003.
[284] Pour la représentation de la cité comme mère, voir Fartzoff 2009, p. 178-181.

présence d'Astyanax sur ses genoux, visible et vivant, aux côtés de l'armure vide de son père suggère toutefois qu'elle se ment à elle-même et qu'en s'accrochant à son passé conjugal, elle oublie qu'elle est mère. Le développement du motif maternel laisse entrevoir les arguments qu'Hécube lui opposera dans l'*agôn*, et amorce la focalisation sur l'enfant, préparant le coup de théâtre à venir.

Le trait d'union que constitue la maternité ne suffit donc pas à mettre les deux personnages à l'unisson. Le péan d'Andromaque est voué à l'échec, car il repose sur l'aporie d'un appel à Hector défunt ; en plaçant, en paroles sinon en fait, son espoir en lui, elle prend le risque de compromettre l'avenir de son enfant. Il y a quelque chose d'égocentrique dans sa douleur que l'on perçoit moins chez Hécube, comme si souffrir le plus pouvait paradoxalement adoucir la souffrance. Au bout du compte, il est difficile de décider si l'emploi du mot « péan » est une antiphrase ou le moyen de débuter une prière sincère, si Andromaque est lucide et ironique ou si elle se berce d'illusions – aussi difficile, en somme, que de trancher si Cassandre est folle ou non. Une chose est sûre cependant : dans le duo, c'est Hécube qui arrache finalement une victoire totale en prononçant les derniers mots du *kommos* et en emportant l'adhésion des Troyennes, comme la chorège qu'elle était. Non seulement elle a imposé sa forme au chant, mais elle est parvenue à intégrer le péan d'Andromaque, à s'approprier son discours pour le transformer lui aussi en thrène. Le chœur, en effet, conclut en célébrant la douceur des larmes, « des gémissements des thrènes » (θρήνων τ' ὀδυρμοί) – le pluriel indique qu'il inclut le chant d'Andromaque – et de la musique qui contient les chagrins » (μοῦσά θ' ἣ λύπας ἔχει, v. 609), c'est-à-dire à la fois la mélodie triste et la musique qui emprisonne les chagrins en leur donnant forme. Contrairement à ce qui s'est passé durant la scène de Cassandre, cette fois-ci, Hécube semble triompher de sa rivale.

Le spectacle offert par les deux femmes contribue à exprimer leur rapport. La position surélevée d'Andromaque, qui se trouve sur le char tandis qu'Hécube est au niveau de l'*orchestra* comme les autres Troyennes, souligne l'asymétrie de leur duo. Elle accentue la place particulière d'Andromaque, tout en signifiant ce que cette distinction a de dérisoire et de cruel : la veuve d'Hector a encore moins de liberté de mouvement que ses compatriotes, et surtout, elle ne peut pas mener le chœur. Il faudra attendre le deuxième *stasimon* pour entendre retentir un péan d'un genre nouveau.

En fin observateur de la nature humaine, le poète suggère donc la solitude ultime des individus devant le désastre, voire les failles qui peuvent se dessiner, sous l'impact de la catastrophe, entre les membres de la communauté endeuillée, tout en donnant voix à leur

communion dans le thrène. De la même façon, mais sous une forme parlée, l'*agôn* qui suit va suggérer la tension qui existe entre Hécube et Andromaque et révéler la supériorité rhétorique de la reine tout en maintenant entre elles la communication.

L'agôn (v. 610-705)

Après avoir chanté ensemble (et séparément) leur souffrance, Andromaque et Hécube entrent dans un dialogue véritable, composé d'une distichomythie (v. 610-634) puis de deux tirades, celle d'Hécube étant interrompue par le retour impromptu de Talthybios. D'emblée, c'est Hector absent qui fait le lien entre les deux femmes. Andromaque, en effet, au lieu d'appeler Hécube par son nom, s'adresse à elle par la périphrase « Ô mère du héros…/ Hector ! » (v. 610-611), en partageant avec elle le souvenir de ses exploits. Hector définit sa mère et le respect qui lui est dû aux yeux d'autrui, tout comme, nous le verrons, il définit la valeur de sa femme et de son fils. Dès lors, Andromaque n'appelle Hécube que μᾶτερ ou τεκοῦσα [285], tandis que sa belle-mère l'appelle παῖ ou τέκνον.

A la suite du chœur, Andromaque invite Hécube à contempler le spectacle qu'elle offre avec son fils (τάδ' εἰσορᾷς ;, v. 611). Il paraît clair qu'elle parle depuis le char, sans en descendre, puisque dans sa réplique suivante, développant le démonstratif τάδε, elle se désigne, avec son enfant, comme du butin qu'on emporte (ἀγόμεθα λεία σὺν τέκνῳ, v. 614). La vieille reine, quant à elle, est placée dans le rôle du public tandis que sa belle-fille et son petit-fils focalisent l'attention. Hécube, répondant à τάδ' εἰσορᾷς ; par ὁρῶ τὰ τῶν θεῶν (v. 612), propose une interprétation généralisante de ce qu'elle voit : la preuve que les dieux peuvent tirer certaines choses du néant pour les élever jusqu'au ciel, tandis qu'ils en anéantissent d'autres qui jouissaient de la gloire. Son propos peut porter aussi bien sur l'asservissement d'Andromaque que sur la défaite d'Hector et des Troyens matérialisée par leurs dépouilles. Pour le public externe, qui a assisté au prologue divin, la justesse de l'interprétation d'Hécube ne fait pas de doute, et à son insu, sa parole peut également s'appliquer aux Grecs. Mais dans la dynamique interne du dialogue, Andromaque résiste à cette généralisation. Une nouvelle fois, elle restreint le sujet à son sort personnel, pour en faire le cas extrême de la déchéance et du retournement de fortune : elle dont l'époux a tué

[285] Contrairement à Parmentier, je conserve la leçon ὦ τεκοῦσα donnée par les manuscrits au vers 634.

le plus d'ennemis (il faut, je pense, considérer πλείστους, au v. 611, comme un superlatif relatif et non absolu) incarne avec son enfant la noblesse par excellence et son asservissement est donc d'autant plus scandaleux [286]. Hécube convient que ce qui arrive à sa bru est terrible, mais, comme pour lui rappeler que son destin est partie d'un destin commun, lui annonce qu'on lui a aussi arraché Cassandre. Notons qu'en présentant ainsi le départ de sa fille à un personnage qui n'y a pas assisté, elle efface de nouveau tout ce qu'il avait d'intolérablement volontaire. La honte de ce qu'elle considère comme de la folie la pousse à travestir l'événement pour en faire un autre exemple de la force du destin, équivalent voire concurrent de celui d'Andromaque.

Celle-ci, un instant émue par la nouvelle – elle laisse échapper un φεῦ φεῦ –, se fait à son tour messagère et annonce le sacrifice de Polyxène. La façon directe dont elle rapporte cette mort contraste avec les circonvolutions ambiguës de Talthybios, mais n'est pas dénuée de dureté. Nul mot de compassion, nulle apostrophe emplie de sollicitude face à la douleur d'Hécube qui comprend soudain les mots voilés du héraut : sans témoigner d'autre émotion que sa répugnance à l'égard des Grecs, capables de sacrifier une jeune fille à un cadavre (on notera avec Lee la position emphatique de δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ au vers 623), Andromaque se contente d'ajouter qu'elle a vu le corps de Polyxène et accompli elle-même les rites funèbres élémentaires : couvrir le cadavre pour le cacher aux regards, effectuer les gestes de la lamentation rituelle. C'est là la seule consolation véritable qu'elle peut offrir. Le contraste avec le récit que Talthybios faisait de la mort de la jeune fille dans l'*Hécube* [287] suggère une violence et une humiliation accrues : en effet, le héraut racontait dans l'autre pièce comment Polyxène, après avoir elle-même offert sa poitrine nue au sacrifice, était ensuite honorée par les Grecs. Ceux-ci, émus de son courage, rivalisaient pour couvrir son corps de feuillages et de voiles. Ici, en revanche, le récit d'Andromaque – celui d'une Troyenne, non d'un vainqueur – laisse entendre que son corps a été abandonné sans soin ni sépulture sur le tombeau d'Achille, exposé à la vue de tous, comme l'ont été tant de cadavres troyens. On comprend qu'Hécube réagisse par des gémissements et, interpellant Polyxène, s'écrie :

ὡς κακῶς διόλλυσαι.

« Quelle mort affreuse tu as connue ! » (v. 629)

A ce cri pathétique, Andromaque répond brutalement :

---

[286] On trouve la même idée d'une proportion entre la supériorité du héros et la gravité de la servitude de son épouse chez Sophocle, *Ajax*, 501-503.

[287] *Hécube*, 521-582.

Ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν, ἀλλ' ὁμῶς ἐμοῦ
ζώσης γ' ὄλωλεν εὐτυχεστέρῳ πότμῳ.
« Sa mort est ce qu'elle est ; malgré tout, en comparaison de moi,
qui suis en vie, sa mort témoigne d'un destin plus heureux. » (v. 630-631)

Esquivant la discussion des détails du sacrifice et coupant court au récit sur Polyxène [288], elle ramène une nouvelle fois le dialogue à elle-même : le pronom ἐμοῦ et son participe ζώσης γε, mis en relief par l'enjambement, occupent le centre du distique, transformant le fait même de vivre en problème et en source de malheur. Ainsi Andromaque introduit-elle le thème de l'*agôn* qui suit : dans les circonstances où elle se trouve, la mort vaut mieux que la vie, une affirmation qu'Hécube s'empresse de réfuter. On ne peut, dit-elle, comparer la mort qui est un néant à la vie qui permet l'espoir.

Andromaque se lance alors dans une démonstration qu'elle présente, avec quelque ironie, comme un très beau discours de consolation (κάλλιστον λόγον / ἄκουσον, ὥς σοι τέρψιν ἐμβαλῶ φρενί, v. 634-635). Son raisonnement peut se résumer ainsi : les morts ne ressentent plus rien, leur sort est donc préférable à celui des vivants confrontés à un revers de fortune, car ceux-ci sont torturés par leur déchéance et par le souvenir de ce qu'ils ont perdu. Son propre cas l'illustre parfaitement. Polyxène, dont les maux sont moindres que les siens, est donc moins à plaindre qu'elle ne l'est. Ouvert sur un comparatif (κρεῖσσον, v. 637, qui reprend εὐτυχεστέρῳ dans la stichomythie, v. 631), le discours se clôt sur un autre (ἐλάσσω, v. 679).

Ce n'est cependant pas tant la logique de l'argumentation d'Andromaque qui s'impose aux auditeurs que la souffrance singulière qu'elle exprime lorsqu'elle prend son propre exemple pour preuve (annoncée comme un λόγος, sa tirade sera d'ailleurs reçue comme un thrène, v. 684). La veuve d'Hector incarne en effet un aspect particulièrement tragique de la survie des femmes : comme épouse du prince troyen, elle a démontré toutes ses qualités, son *arétè*, et conquis un *kleos* inégalable. De même qu'Hector était le meilleur des Troyens, elle s'est montrée la meilleure des Troyennes par sa modération, sa discrétion, sa retenue et sa souplesse dans la relation conjugale [289]. Cela la distingue parmi les captives et lui donne une valeur qui surpasse celle des autres ; elle seule est digne du meilleur des

[288] Lee remarque que c'est souvent le cas au théâtre avec les tournures du type ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν.

[289] Toutes ces qualités dessinent un idéal d'épouse assez proche de celui de l'*Economique* de Xénophon.

Achéens, c'est-à-dire du fils d'Achille, lui-même le seul héros capable de vaincre Hector. Or la fidélité qu'elle témoignait à son époux, et qui la constituait comme épouse idéale, risque de la transformer en la pire des captives. Si elle ne trahit pas Hector pour s'attacher avec le même dévouement à son nouveau maître, elle ne méritera plus sa réputation d'excellence, mais si elle se résigne à jouer son rôle de δάμαρ [290] auprès de Néoptolème, il lui faudra faillir à ses devoirs de veuve d'Hector, renoncer à cultiver la mémoire du héros troyen et du couple parfaitement uni qu'elle formait avec lui. Le dilemme, clairement exposé aux v. 661-664, est insoluble et met en jeu l'identité même d'Andromaque. Il inverse, pour le transposer d'un point de vue féminin, le dilemme devant lequel se trouvait Hector au chant VI de l'*Iliade* [291] : s'il restait auprès de son épouse, il devenait indigne du *kleos* que lui accordaient les Troyens – celui du meilleur défenseur de la cité –, mais si, quittant sa famille chérie pour retourner au combat, il y trouvait la mort, il ne pouvait plus défendre ceux qu'il aimait.

Les allusions à la scène iliadique de l'entrevue des époux troyens sont d'ailleurs nombreuses. Le présent des *Troyennes* actualise l'avenir envisagé par Hector et Andromaque sur les remparts ; le jour que redoutait le héros homérique est arrivé, ce jour

> ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
> δακρυόεσσαν ἄγηται, ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας
> « où l'un des Achéens aux belles tuniques
> emmènera[it Andromaque] en pleurs, [la] privant de la liberté. » (*Il.* VI, 454-455)

D'une certaine façon, la discussion à laquelle se livre Andromaque sur la scène du théâtre développe ce que le personnage de la jeune femme disait à son époux chez Homère :

> ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἴη
> σεῦ ἀφαμαρτούσῃ χθόνα δύμεναι· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλη
> ἔσται θαλπωρή, ἐπεὶ ἂν σύ γε πότμον ἐπίσπῃς
> ἀλλ' ἄχε' ·

[290] V. 660. Je ne vois pas de raison de contester, comme le font certains commentateurs (Lee 1976, , p. 190 ; Barlow 1986, p. 192), le fait que Néoptolème veuille faire d'Andromaque son épouse légitime. Dans la scène qui nous occupe, il est au contraire primordial que le statut de la jeune femme doive être le même auprès de lui qu'auprès d'Hector. Or Andromaque se désigne elle-même comme δάμαρ d'Hector au v. 590. Cela n'empêche pas qu'elle manifeste le peu de légitimité qu'elle accorde à son union avec le fils d'Achille en faisant immédiatement suivre au vers 660 le mot δάμαρτα du mot δουλεύσω.

[291] *Il.* VI, 441-446.

« Pour moi, il vaudrait mieux,

si je suis privée de toi, descendre sous la terre, car il ne me restera

plus de réconfort lorsque tu auras trouvé la mort,

rien que de la souffrance. » (*Il*. VI, 410-413)

On voit que le poète épique utilisait déjà un comparatif (κέρδιον) donnant plus de valeur à la mort qu'à une vie de douleur. Euripide dramatise toutefois le modèle homérique en faisant de deux personnages, Andromaque et Polyxène, les incarnations rivales des deux notions qui s'y trouvaient comparées et en donnant voix, à travers l'*agôn* avec Hécube, à une opinion différente de celle d'Andromaque. Cela a pour effet de transformer ce qui était au départ une protestation d'amour, prononcée par l'épouse à l'intention de l'époux et destinée à prouver qu'il était tout pour elle – l'équivalent même de sa vie –, en problème posé aux survivantes par la réalité de la disparition d'Hector : maintenant qu'il n'est plus là pour protéger « les nobles épouses et les jeunes enfants » de Troie [292], qui, d'Andromaque ou de Polyxène, mérite d'être considérée comme la plus infortunée ?

Euripide ne pousse pas la logique jusqu'à montrer la jeune veuve tentée par le suicide. Elle ne tente aucun geste, ne prend aucune initiative pour rejoindre Hector dans l'Hadès et y goûter le même repos que Polyxène. Il est vrai qu'elle a un enfant à protéger, qu'elle est sous bonne garde et que les soldats qui accompagnent son char ont sans doute pour consigne de l'amener vivante à Néoptolème – qu'on se rappelle la réaction de Talthybios lorsqu'il croyait que les Troyennes voulaient se soustraire par le feu à la servitude [293]. Mais la vraisemblance n'est pas seule en cause. Si, malgré l'argumentation sur la supériorité de la mort, la possibilité du suicide n'est pas exploitée par Euripide, c'est parce que les enjeux de la scène sont davantage le jugement porté par Hécube – et par tout public – sur la hiérarchie du malheur, et, du point de vue de la seule Andromaque, à qui il n'a pas été accordé de mourir, le choix d'une manière de survivre.

Le poète tragique, par ailleurs, développe un thème qui n'est pas central chez Homère. En effet, Hector, dans l'*Iliade*, se garde bien d'envisager le dilemme sexuel et conjugal [294] auquel son épouse sera confrontée. Il ne peut l'imaginer qu'en larmes, regrettant son absence ; il n'évoque de sa servitude à venir que la peine des corvées effectuées pour une autre, l'humiliation de ne plus être maîtresse dans sa demeure. Se figurer le traitement que son maître lui fera subir lui est insupportable et il ne peut y faire

[292] *Il*. XXIV, 730.
[293] v. 304-305.
[294] Voir Scodel 1998, p. 148-150.

allusion, même de façon détournée, sans éprouver de l'horreur : plutôt mourir, dit-il [295]! Quant à Andromaque, lorsqu'elle se lamente sur la mort d'Hector aux chants XXII et XXIV [296], sa parole se focalise surtout sur le sort qui attend leur enfant Astyanax, désormais exposé à toutes les brimades, à tous les sévices. Euripide reprend le fil de l'histoire troyenne une fois que le souhait d'Hector a été exaucé : comme Polyxène, le héros jouit dans la mort d'une insensibilité qui lui évite « d'entendre les cris [d'Andromaque] et d'apprendre qu' [elle] a été victime de violence » [297]. Le dramaturge, cependant, inscrit la scène dans les interstices du texte homérique et s'attarde sur les conséquences réelles que cette mort a pour la veuve – l'orphelin viendra plus tard. L'obligation pour Andromaque de vivre en captive dans la maison de ceux qui ont tué Hector et Priam (δουλεύσω δ' ἐν αὐθεντῶν δόμοις, v. 660), est un détail horrible (souligné par la dureté de l'allitération des dentales) qui accentue sa totale impuissance face à la volonté des vainqueurs. Si Priam se résolvait, à la fin de l'*Iliade*, à embrasser les mains du meurtrier de son fils, le geste était présenté comme une audace volontaire et exceptionnelle qui emportait l'admiration et la pitié d'Achille lui-même [298]. Rien de tel pour Andromaque : elle subit en tant que femme les décisions prises par les hommes qui sont en position de le faire. Euripide met en scène la violence radicale exercée sur la Troyenne qui, outre qu'elle ne maîtrise pas son destin, peine à maintenir son intégrité comme être moral. Parce que le fils d'Achille « a voulu [la] prendre / pour épouse » (v. 659-660), elle est condamnée au contact permanent, intime et humiliant avec le fils de celui qui a fait d'elle une veuve. De son côté, Hector, en affrontant la mort, a bouleversé le réseau de relations dans lequel elle doit vivre. Conserver sa *philia* au défunt, c'est s'attirer la haine des vivants dont son sort dépend désormais. Rompre son attachement à lui, c'est accepter une conception de la *philia* qui lui répugne et ferait mentir sa réputation d'*arétè* si chèrement acquise [299] ; c'est déchoir non seulement au niveau de la masse des anonymes sans principes, de ceux qui « prétendent qu'une seule nuit suffit à relâcher / l'aversion d'une femme pour la couche d'un homme » (v. 665-666), mais même en-dessous du niveau de l'animal, car même les bêtes de trait sont fidèles à leur compagne de joug (v. 669-670). De peur de perdre son humanité même, Andromaque écarte donc avec violence l'idée de remplacer Hector, ce qui la condamne à une servitude plus dure et

[295] *Il*. VI, 454-465.
[296] *Il*. XXII, 477-507 ; XXIV, 725-745.
[297] *Il*. VI, 465 : σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἑλκηθμοῖο πυθέσθαι.
[298] *Il*. XXIV, 505 et suiv.
[299] Voir l'emploi de ἐξεμόχθουν v. 646.

au regret perpétuel de son absence. Elle s'enferme volontairement dans son rôle de veuve, c'est-à-dire dans la perpétuation de l'identité qui était la sienne par le passé.

S'adressant alors au défunt, elle cherche à rendre le passé présent par sa parole. Tant qu'elle interpelle Hector et l'appelle φίλε (v. 673), cette *philia* existe. Tant qu'elle entretient le souvenir de ce qu'elle aimait en lui, qu'elle se remémore le jour de leur mariage, elle est sa femme. Peut-être un jeu de scène accompagne-t-il l'apostrophe : Andromaque peut se détourner d'Hécube pour adresser ses mots aux armes d'Hector, comme pour rappeler à la vie l'homme qui les portait. Si elles figurent la forme d'un corps, l'effet doit être assez saisissant.

Sans doute n'est-il pas anodin qu'Euripide revienne alors à l'allusion aux paroles de l'Andromaque homérique. Les vers 673-674,

Σὲ δ', ὦ φίλ' Ἕκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι
ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρείᾳ μέγαν·
« En toi, Hector chéri, j'avais un époux qui me contentait ;
par ton intelligence, ta noblesse, ta richesse, ton courage, tu avais de la grandeur ! »

rappellent en effet, dans l'expression de l'importance d'Hector aux yeux de son épouse, comme dans la situation d'énonciation et le style énumératif, les vers 429-430 du chant VI :

Ἕκτορ, σὺ μοί ἐσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
ἠδὲ κασίγνητος, σὺ δε μοι θαλερὸς παρακοίτης·
« Hector, tu es pour moi un père, une vénérable mère,
un frère, en plus d'être pour moi un compagnon florissant. »

On peut penser que l'intertextualité joue un rôle dans l'expression de la fidélité d'Andromaque, car le poème épique est le passé du texte théâtral comme l'Andromaque d'Homère figure le passé de l'Andromaque des *Troyennes* ; le passage du présent ἐσσι chez Homère à l'imparfait εἶχον est d'ailleurs très pathétique. Pour le spectateur conscient de cette réminiscence, la réitération de l'expression de son amour pour Hector conforte l'intégrité que le personnage dramatique cherche à défendre.

Mais la réalité a tôt fait de rattraper la jeune femme, et l'armure vide, inanimée, qu'elle a sous les yeux la rappelle à la vulnérabilité qui est la sienne :

Καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σύ, ναυσθλοῦμαι δ'ἐγὼ
πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν.
« Maintenant, toi tu es mort, tandis que moi, je suis emmenée sur un bateau
vers la Grèce, captive, promise au joug de l'esclavage. » (v. 677-678)

Tout comme la bête de trait, Andromaque a connu un premier joug accepté dans la joie, celui de ses noces avec Hector (ἐζεύξω, v. 676), mais s'en voit imposer un nouveau qui lui répugne et l'avilit (δοῦλον ζυγόν, v. 678). Cela ternit jusqu'à l'expression de son bonheur, car le mot πρῶτος, qui au vers 676 faisait d'Hector un être unique à ses yeux, le premier compagnon de lit grâce à qui la παρθένος s'était muée en épouse, semble désormais appeler l'existence d'un second mari. Quant à la métaphore du joug, si fréquente pour dire le mariage, elle permet la transition vers l'idée de servitude. R. Seaford note en outre que la position d'Andromaque sur le char à côté de l'armure d'Hector symbolise à la fois le rituel de leurs noces et la fin de leur union [300]. Le vers 677 dit ensuite admirablement la séparation des époux – séparation par la mort et par l'exil –, les deux pronoms se trouvant disjoints l'un de l'autre. Le parfait qui exprime la disparition inéluctable du héros, figé dans la mort, s'oppose au mouvement qui emporte Andromaque vers un ailleurs, vers un avenir, si funeste soit-il. La trajectoire du char qui l'emmène traduit dans l'espace scénique la dynamique exprimée par les prépositions πρός et ἐς, tout comme la présence de son escorte, certainement en armes, donne un aspect concret à son statut d'αἰχμάλωτος (littéralement, « esclave conquise à la pointe de la lance »). Ce n'est pas un hasard si l'adresse à Hector prend fin sur ce vers. L'évocation, dans un semblant de dialogue avec le mort, d'un passé harmonieux débouche sur la cruauté d'un présent qui consacre son abolition. L'adverbe νῦν sonne alors à la fois comme un marqueur temporel, qui nous ramène au moment de la scène, et comme un retour à la réalité rejetant dans le néant et l'illusion les promesses d'avenir heureux que contenaient les noces avec Hector. C'est précisément cela, la morsure douloureuse du présent, la conscience sans cesse ravivée de la perte, l'obligation d'avoir un futur, qui distingue la souffrance d'une Andromaque de celle d'une Polyxène.

La veuve d'Hector se tourne alors de nouveau vers Hécube pour lui demander si elle l'a comprise :

> Ἆρ' οὐκ ἐλάσσω τῶν ἐμῶν ἔχει κακῶν
> Πολυξένης ὄλεθρος, ἣν καταστένεις ;
> « Eh bien, n'a-t-elle pas moins de gravité que mes maux,
> la fin de Polyxène sur laquelle tu gémis ? » (v. 679-680)

Moins affirmative qu'au début de sa tirade, Andromaque est plus pathétique dans sa quête d'assentiment. Quant à l'espoir, qui selon Hécube distingue la vie de la mort, elle l'assimile

[300] Seaford 1987, p. 129-130.

à une illusion qu'elle se refuse (v. 681-683). Joies et réconforts appartiennent au passé. Ainsi, quand Cassandre cherchait sa consolation dans l'avenir, Andromaque apparaît comme cultivant le regret et revivant, chaque fois que le présent la rattrape, la souffrance de l'anéantissement de son bonheur. Il ne s'agit pas tant pour elle de démontrer qu'elle a raison – elle préfère la lucidité à l'espoir, mais finalement ne nie pas le bien-fondé de l'argument d'Hécube – que d'exprimer son dilemme propre, de particulariser la souffrance troyenne pour conserver ce qui la définit, elle, comme personnage singulier [301].

A l'issue de la tirade d'Andromaque, le chœur s'identifie à elle sans réserve (ταὐτὸν), tout en reconnaissant la singularité qu'elle cherche si vigoureusement à affirmer (τὸ σὸν) :

> Ἐς ταὐτὸν ἥκεις συμφορᾶς· θρηνοῦσα δὲ
> τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ.
> « Tu es parvenue au même point d'infortune que moi, et en te lamentant
> sur ton sort, tu m'apprends quel degré de malheur j'ai atteint. » (v. 684-685)

Alors que la jeune veuve semblait développer un paradoxe comparable à celui de Cassandre, qui défendait l'idée que les Troyens étaient plus heureux que les Grecs, cela ne lui vaut pas d'être taxée de folie. La raison en est que ses auditrices ne s'intéressent pas à sa démonstration, mais à l'évocation de son cas. Le dilemme auquel elle est confrontée paraît à la fois familier et exemplaire aux autres captives, qui reconnaissent en elle un être plus lucide qu'elles ne le sont. Andromaque est parvenue à mettre des mots sur leur douleur, à la rendre mesurable et connaissable, alors que Cassandre leur demandait d'évaluer leur situation à l'aune du futur, c'est-à-dire de l'inconnu. De même que la forme superlative d'un adjectif contient l'adjectif lui-même, sa douleur extrême contient toutes les douleurs et constitue un repère, une échelle pour situer le degré de leur propre souffrance.

L'emploi du verbe διδάσκειν fonctionne alors comme un signe métathéâtral [302]. L'exemple du personnage dont on vient d'écouter la plainte doit permettre au public externe, comme aux Troyennes, de comprendre quelque chose de sa propre situation politique. N. Croally a bien montré comment Euripide mettait en jeu et en question les polarités constitutives de l'idéologie athénienne [303]. Dans cette scène, ce sont les idées de

[301] Je rejoins ici certaines remarques de W. Biehl (Biehl 1989, p. 244-245).

[302] Sur la valeur didactique de la tragédie, voir la synthèse de N. Croally (Croally 1994, p. 17-47). Curieusement, il n'utilise pas ce passage où elle est explicite.

[303] Croally 1994, p. 17-47 ; 115-119.

philia et de contrainte qui sont explorées. Le dilemme auquel Andromaque est soumise par force est un conflit de loyautés. Transposés du plan personnel au plan politique, le mariage s'apparente à l'alliance entre cités, et l'asservissement à la domination hégémonique. Dans un contexte où Athènes cherche à faire entrer dans son empire des cités, comme Mélos, d'abord attachées à Sparte, Andromaque peut incarner les déchirements infligés à des populations trop faibles pour s'opposer à sa puissance et contraintes par la force de supporter un nouveau maître. De même que les Troyennes, dont aucune n'est la veuve d'Hector, peuvent faire coïncider son expérience singulière avec la leur dans une relation didactique, de même les spectateurs peuvent transposer son exemple pour mieux saisir quelque chose de leur propre monde. La relation n'est toutefois pas univoque, et si Andromaque peut apparaître à des alliés mécontents comme une figure d'eux-mêmes, son sort peut aussi être interprété comme un avertissement aux Athéniens, comme une preuve que la grandeur peut déchoir. Cet enseignement est transmis efficacement grâce au plaisir que provoque le discours d'Andromaque chez ceux qui l'écoutent et la regardent (v. 635). Comme dans le cas de Cassandre, le poète souligne la séduction des mots d'Andromaque, mais leur pouvoir de conviction est plus grand, car malgré les larmes qu'ils contiennent, ils entrent en harmonie avec l'expérience du public.

La réponse d'Hécube à Andromaque débute de façon surprenante : au lieu de répondre à la question des vers 679-680 et de défendre la valeur de l'espoir, la reine semble de premier abord s'éloigner du sujet et refuser l'*agôn*. Alors qu'Andromaque lui demande d'arbitrer entre elle et Polyxène, elle commence par parler d'elle-même (αὐτή est son premier mot au v. 686) et de son inexpérience en matière de navigation. Puis, insensiblement, elle développe ce qu'elle a entendu dire de l'art des marins et ce qu'elle en a appris par des peintures [304] pour transformer cet exposé en comparaison entre les navigateurs et sa propre façon d'affronter la vague du malheur. Peut-être est-ce le ναυσθλοῦμαι du vers 677 qui lui inspire ce détour, mais il faut aussi se rappeler que son premier monologue s'est ouvert sur une métaphore marine [305]. Sur un bateau, explique-t-

[304] Je ne vois pas à quel tableau exactement Euripide peut faire allusion : sans doute la représentation d'une tempête et probablement d'un Nostos désastreux du cycle troyen. Sur ce passage, voir Stieber 2011, p. 218-222.

[305] Voir ci-dessus p. 47. Le passage présente des échos qu'il faudrait creuser avec l'*Antigone* de Sophocle, notamment la scène où Hémon affronte son père, qui lui reproche de céder à une

elle, on ne lutte, chacun à son poste, que si la tempête est modérée ; mais si la mer est déchaînée, tous s'abandonnent au cours des flots. De même, Hécube « reste muette et cède en renonçant à la parole » (ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἐῶ στόμα, v. 695) face à la violence des maux que les dieux lui envoient. Peu importe que sa participation au duo et au dialogue avec Andromaque la démente brièvement, cette attitude de mutisme résigné correspond à celle qu'elle a adoptée après la sortie de Cassandre et justifie qu'elle refuse de commenter la différence entre sa fille et sa bru. Avec subtilité, elle suggère à la veuve de son fils que le désastre a aboli la nécessité même de se distinguer. De même que les marins, d'abord identifiés par des tâches différentes (v. 690-691), s'abandonnent comme un seul homme à la puissance de la tempête, les Troyennes frappées par la catastrophe collective doivent accepter leur situation commune. Vouloir conserver son identité propre, clamer sa singularité comme le fait Andromaque est une entreprise vaine qui ne conduit qu'à l'isolement dans la souffrance, du moins lorsqu'on est une femme. En effet, l'ellipse du rôle du timonier, si fréquent dans les métaphores marines de la tragédie pour parler du bon dirigeant qui fait traverser le vaisseau de la cité en toutes circonstances [306], souligne qu'il n'estpas question pour Andromaque de prétendre à cette fonction. L'art de la navigation tel qu'Hécube le présente n'est d'ailleurs pas sans rapport avec l'art d'être une bonne épouse : de même qu'Andromaque se vantait de savoir quand il fallait vaincre son époux (νικᾶν, v. 655) et quand il fallait lui céder la victoire (νίκην… παριέναι, v. 656), le bon marin distingue le temps où il faut œuvrer pour maîtriser la vague de celui où il faut lui céder (reprise du verbe παριέναι au v. 693). Hécube suggère, en somme, que la jeune femme doit faire preuve des qualités qu'elle a déjà montrées et qu'elle ne se trahirait pas en adaptant son comportement aux circonstances.

La reine cherche ensuite à ramener Andromaque à la pensée de ceux qui la rattachent à la vie, comme le font, chez Sophocle, Tecmesse et les marins du chœur lorsqu'ils tentent de détourner Ajax du suicide [307]. En l'appelant φίλη παῖ, elle lui manifeste de l'affection, mais surtout lui rappelle la relation qui les unit, les devoirs qu'elles ont l'une envers l'autre. Son devoir à elle, l'ancienne, la résignée, est d'encourager sa cadette à accepter et assurer son avenir ; aussi lui conseille-t-elle d'abandonner ses regrets, de faire son deuil d'Hector pour se tourner vers le présent et développer une relation de *philia* avec

femme. Hémon réplique en conseillant à son père de fléchir et en utilisant la même métaphore qu'Hécube (v. 715-717).

[306] Ainsi Créon s'oppose-t-il au marin qui cède dont lui a parlé Hémon (*Antigone*, 994).

[307] *Ajax*, 481-526. Blundell 1989.

son nouveau maître. Sans doute faut-il imaginer qu'Andromaque réagit par un jeu de scène exprimant la réprobation, voire la répugnance, lorsqu'elle lui dit :

Ἀλλ' ὦ φίλη παῖ, τὰς μὲν Ἕκτορος τύχας
ἔασον·
« Allons, ma chère enfant, le destin d'Hector,
laisse-le là ! » (v. 697-698)

Andromaque, en effet, a fait du souvenir d'Hector son lien avec sa belle-mère (v. 610-611). Qu'Hécube, au nom de ce lien de *philia*, l'enjoigne de l'oublier est une violence de plus. L'impératif en rejet doit sonner pour elle comme une surprise et un scandale, de même que les mots τίμα (« Honore (ton maître) ! ») et φίλον en position emphatique au début des vers suivants, qui l'invitent à renoncer à sa haine de Néoptolème [308]. Le conseil a cependant d'autant plus de force qu'il vient de la mère du héros. Hécube seule, du fait de son âge et de son lien à Hector, peut autoriser Andromaque à se détacher de lui. Ce qu'elle promet à sa belle-fille, c'est de ne pas la juger, de ne pas considérer sa résignation comme une trahison.

Pour justifier cette résolution du dilemme d'Andromaque, Hécube évoque, par cercles de plus en plus grands, tous ceux à qui profiterait sa décision, comme le remarque très justement W. Biehl [309] : ses proches (v. 701), dont, au premier chef, son fils (v. 702), puis les descendants de celui-ci (v. 704) et enfin la cité de Troie tout entière (v. 705). Car si elle suit le conseil qui lui est donné, cela aura des conséquences sur l'avenir, comme le souligne l'emploi du futur (v. 701), du potentiel (v. 702) et de l'adverbe ποτε (v. 703) : Andromaque pourrait en effet contribuer à la refondation de Troie par son fils et par les générations futures issues de lui. Sans employer le mot ἐλπίς, que son interlocutrice a rejeté, la reine et matriarche dessine néanmoins l'espoir d'une renaissance de Troie et de sa famille royale, c'est-à-dire une raison de continuer à vivre susceptible de renforcer le lien de la jeune femme au reste de sa communauté. En outre, au lieu de lui accorder le statut de plus malheureuse des Troyennes, elle lui laisse entrevoir la possibilité d'être la plus utile à Troie en assurant la protection de son enfant (Τροίᾳ μέγιστον ὠφέλημ', v. 703). Hécube fait donc preuve de beaucoup d'habileté pour amener Andromaque à adopter son point de vue tout en ne la contredisant pas explicitement. Puisque celle-ci s'attache à Hector au nom de la *philia*, elle tente de substituer sa responsabilité et sa loyauté envers des vivants, qui sont aussi ses φίλοι, à celles qu'elle éprouve envers le mort, de s'adresser, en somme, à la

[308] Dans *Andromaque*, la veuve d'Hector, bien que mère du fils de Néoptolème, continue d'affirmer sa répugnance contre cette union (v. 36-38).

[309] Biehl 1989, p. 245.

mère et à la Troyenne, non à la veuve. Elle lui offre aussi une nouvelle identité tout aussi glorieuse et singulière que celle d'épouse du meilleur défenseur d'Ilion : celle de mère du refondateur de Troie. Cela sonne bien sûr de façon tragiquement ironique aux oreilles des spectateurs, qui connaissent la tradition faisant d'Andromaque et de Néoptolème l'origine de la lignée des rois d'Epire. Hécube elle-même n'est d'ailleurs pas aussi certaine de l'avenir qu'elle voudrait le faire croire ; en témoigne son passage du futur au potentiel aux vers 701-702 : si Andromaque se rend à ses conseils, elle « réjouira » (εὐφρανεῖς) l'ensemble de ses proches, mais « pourrait élever » Astyanax (ἐκθρέψειας ἄν).

Ce trait incite à la prudence dans l'interprétation du personnage d'Hécube. Agit-elle avec bienveillance pour arracher Andromaque à des regrets mortifères, au prix de quelques contradictions, notamment lui faire miroiter un avenir auquel elle ne croit guère – elle qui a refusé la consolation promise par Cassandre [310] ? Accepte-t-elle au contraire la provocation d'Andromaque à l'*agôn* ? Faut-il voir dans ses conseils de résignation une tentative de manipulation pour assurer l'avenir d'Astyanax, plus important à ses yeux, voire un désir d'aggraver la peine de sa belle-fille, dont elle, la vieille femme sortie du jeu sexuel et conjugal, jalouserait la jeunesse [311] ? Pour ma part, je tends à considérer qu'Hécube est cohérente dans son attitude et ses conseils de résignation, que son appel à protéger Astyanax souligne son rôle de chef de famille et de reine, préoccupée du sort commun plus que des souffrances individuelles, et que si son avis sur le dilemme d'Andromaque suscite une tension, celle-ci n'est pas le fruit de sa volonté. Les efforts qu'elle déploie en outre pour forcer l'égocentrisme de sa belle-fille et l'ouvrir au souci d'autrui me semblent également motivés par le désir de la consoler, de même que tout ce qu'elle suggère sur ses capacités d'adaptation et l'importance de son rôle dans la survie de Troie. Il demeure néanmoins une marge pour le jeu de l'acteur, qui peut exprimer plus ou moins de douceur, plus ou moins d'hostilité. Le dialogue, finalement, révèle moins la nature exacte du rapport entre les deux femmes que la contrainte qui s'exerce sur elles et affecte leur communication, voire leur solidarité.

Le texte ne laisse pas entrevoir de déplacement des personnages et donne peu d'indications sur le jeu de scène. On peut conjecturer, comme je l'ai dit plus haut,

[310] Voir Goff 2009, p. 60.

[311] Sur la différence entre la vieille Hécube et les jeunes Troyennes, voir Scodel 1998, p. 145-147. C'est ainsi que J.P. Sartre lit la scène, et il accentue cette hostilité dans son adaptation des *Troyennes* (voir la fin de la scène VII).

qu'Andromaque se tourne vers les objets qui représentent Hector au moment où elle l'apostrophe, puis qu'elle a un mouvement de recul lorsque sa belle-mère l'invite à s'attacher son nouveau maître. Sans doute le discours d'Hécube s'accompagne-t-il aussi d'un geste montrant ou touchant Astyanax (παῖδα τόνδε παιδός, « l'enfant que voici, le fils de mon fils », v. 702). Le plus intéressant, néanmoins, est sans doute la possibilité qu'Hécube donne au garçon qui incarne la survie de Troie un statut d'interlocuteur en s'adressant directement à lui : au vers 704, en effet, le manuscrit V donne ἐκ σοῦ, que retiennent Murray, Diggle, Biehl et Kovacs, là où le manuscrit P donne ἐξ οὗ, adopté par Parmentier et Lee. Commençons par noter qu'une fois de plus, un auditeur n'aurait pu faire la différence entre les deux possibilités au moment de la représentation :

ἵν' εἴ ποτε
ἐκ σοῦ / ἐξ οὗ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν
κατοικίσειαν

« afin – qui sait ! –
que les enfants nés de toi / de lui refondent
Ilion » (v. 703-705)

Il y a deux façons de résoudre le problème de texte que nous posent les manuscrits : soit accepter la leçon ἐξ οὗ à la troisième personne, mais cela oblige à considérer οὗ comme un pronom personnel, dans un emploi très rare, soit préférer la deuxième personne, que Biehl considère comme la *lectio difficilior*. Dans cette hypothèse, Hécube emploie donc la deuxième personne au moment où elle évoque la descendance troyenne qui viendra rebâtir la cité anéantie. Or l'identité de son interlocuteur est ambiguë, car en s'adressant par un « tu » au couple mère-enfant assis sur le char, Hécube peut désigner l'un comme l'autre des personnages. Les commentateurs hésitent. Si Barlow commence par dire qu'il s'agit d'Andromaque, puis se trouve gênée par l'idée que ses fils nés de Néoptolème refondent Troie, Lee estime que la reine doit parler de la descendance d'Astyanax plutôt que de celle d'Andromaque et Biehl tranche en faveur d'un changement d'interlocuteur, c'est-à-dire d'une adresse à Astyanax. Je pense en effet qu'Euripide récrit ici la prédiction faite dans l'*Iliade* à Enée, dont le sort est ailleurs explicitement opposé à celui d'Hector [312]. La question de la survie de Troie s'y exprime en termes de généalogie patrilinéaire :

νῦν δὲ δὴ Αἰνείαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.

[312] *Il*. XX, 240 ; XX, 180-183. Voir Brillet-Dubois 1998.

« De fait, le vaillant Enée règnera sur les Troyens
ainsi que les enfants de ses enfants qui naîtront après lui. » (*Il*. XX, 305-306)

Comme le vers précédent annonce la haine des dieux envers la race de Priam, promise, elle, à l'extinction, il me semble vraisemblable qu'Euripide utilise l'intertexte homérique pour souligner l'illusion dont se berce Hécube : ce n'est pas à Astyanax qu'est réservé l'avenir royal qu'elle imagine. La lignée d'Hector s'arrêtera avec lui, tandis que celle des rois de Troie sera prolongée par Enée et celle d'Andromaque par la naissance de Molossos, fils de Néoptolème. L'ambiguïté de la référence est donc féconde pour l'intepretation et ouvre la possibilité d'une nouvelle superposition du vaincu et du vainqueur par la confusion qu'elle crée entre leurs lignées.

La leçon ἐκ σοῦ me paraît aussi la plus intéressante d'un point de vue dramaturgique, car cela a pour effet d'imposer la réalité de l'existence de l'enfant en prenant acte de sa présence. que l'énoncé d'Hécube puisse s'adresser à lui est remarquablement efficace. En effet, Hécube donne ainsi consistance aux espoirs qu'elle place en son petit-fils, en faisant de lui une personne, un acteur de la scène consolatrice qu'elle imagine ; en ce sens, c'est bien une « expression plus forte de son émotion » [313] que ne le serait l'emploi de la troisième personne. Mais elle oblige aussi Andromaque, forcée de partager sa place avec son fils dans le dialogue, à reconnaître la présence vivante de celui-ci. Par son apostrophe ambiguë à la mère et à l'enfant, qui fait pendant à celle qu'Andromaque a adressée à Hector, Hécube contraint la jeune femme à se détourner des objets, qui ne sont que les traces d'une vie enfuie, pour se concentrer sur son fils, sur son existence, son besoin immédiat de réconfort, son petit corps promis à la croissance qui incarne à la fois la continuité de la lignée d'Hector et la promesse d'une gloire future. Comment mieux opposer l'espoir au regret ? Ce faisant, Hécube focalise l'attention de tous sur l'enfant au moment même où il devient un personnage à part entière, au moment où son destin se noue et doit être mis en scène. La reine s'interrompt en effet à cet instant, car elle a aperçu Talthybios.

[313] *starker Affektausdruck* (Biehl 1989, p. 282, *ad v*. 703 sq.).

V. 3 Message de Talthybios

Entrée du héraut (v. 706-708)

Le héraut des Grecs entre en scène d'une manière qui, dans un premier temps, empêche Hécube de le reconnaître. Elle se demande qui il est (v. 707), tout en l'identifiant aussitôt, vraisemblablement à son costume et du fait qu'il arrive des vaisseaux, comme un messager (ἄγγελον, v. 709) des Achéens. Le fait qu'elle ne puisse immédiatement le nommer peut s'expliquer parce qu'il est mal visible, entouré de gardes (ceux à qui il ordonnera de saisir Astyanax au vers 786) ou masqué par le char, ou parce que ce n'est pas à Hécube qu'il se présente de face pour parler, mais à Andromaque. De fait, après avoir été la première à remarquer son arrivée, Hécube ne sera à aucun moment l'interlocutrice du héraut, mais seulement le témoin de son interaction avec Andromaque. Une hypothèse qui n'a pas été exploitée est celle du changement de masque. On sait que celui-ci était possible, et l'un des cas répertoriés par V. di Benedetto et E. Medda est celui d'un personnage ayant appris la mort d'un autre qui rentre en scène en portant les signes du deuil [314]. L'effet serait saisissant si le masque de Talthybios, un personnage qui lors de sa première apparition exprime peu d'émotions, trahissait cette fois-ci l'horreur de ce qu'il s'apprête à annoncer. Ce n'est cependant pas l'aspect du héraut qui va faire naître l'inquiétude chez Andromaque, mais ses mots (v. 712). Il me semble que si son visage était censé exprimer une émotion très forte, au point de le rendre méconnaissable, c'est sur ce point que porteraient les commentaires des autres personnages. On peut aussi se demander si Hécube ne fait pas exprès de ne pas nommer Talthybios, car elle utilise pour le désigner le mot méprisant, λάτρις (v. 424), que Cassandre a employé à son égard. Peut-être reprend-elle à son compte la méfiance et l'hostilité exprimées par sa fille. Cela n'aurait rien de surprenant alors qu'elle vient d'apprendre qu'il lui a caché la mort de Polyxène [315]. Quoi qu'il en soit, pour les spectateurs, la répétition de ce mot ne laisse pas de doute sur l'identité de l'arrivant. Enfin, une interprétation métathéâtrale est aussi vraisemblable si l'on compare avec les cas où, ailleurs chez Euripide, un personnage qui entre n'est pas immédiatement reconnu. Comme le montre W. Geoffrey Arnott, le poète souligne ainsi la façon dont il trompe les attentes du public, rompu aux conventions tragiques [316]. Or un personnage entrant ainsi précipitamment est généralement un messager (ἄγγελος) venu annoncer un événement qui

[314] di Benedetto, Medda 2002, p. 181.

[315] N'en déplaise au scholiaste qui tire argument de ce qu'Hécube ne nomme pas Talthybios comme elle l'a fait auparavant pour affirmer que ce n'est pas lui qui se présente aux Troyennes.

[316] Geoffrey Arnott 1993.

a eu lieu hors scène. Talthybios n'est pas tout à fait un messager, c'est-à-dire pas l'un de ces personnages anonymes qui ne parle que pour témoigner de ce qu'il a vu – il confirme lui-même aux vers 710-711 qu'il n'est pas de ces personnages qui viennent de leur propre chef annoncer une simple information nécessaire à l'intrigue ; il est le héraut des Grecs, celui dont la fonction est d'incarner leur volonté collective. En l'occurrence, le jeu sur la reconnaissance du personnage attire surtout l'attention sur la nouveauté des décrets qu'il va proclamer (καινῶν… βουλευμάτων, v. 708). Celle-ci réside d'abord dans le fait qu'ils modifient de façon inattendue le déroulement de l'action dramatique : ni le prologue, ni les prédictions de Cassandre n'ont préparé le public à ce coup de théâtre. Elle tient aussi, on va le voir, au caractère inouï de leur cruauté et à l'originalité de leur formulation, qui ramènera brutalement les spectateurs aux contradictions de leur propre monde.

Talthybios entre en scène avec une escorte, ce qui modifie l'équilibre en scène entre les personnages féminins et masculins. Il est vraisemblable que les hommes se groupent autour de lui près du char, obligeant Hécube et les Troyennes du chœur à reculer dans l'*orchestra*. Le peu d'attention qu'il accorde à la vieille reine peut intriguer si l'on compare avec sa première entrée, mais surtout, il vient au-devant d'Andromaque qui était censée rejoindre les vaisseaux achéens : c'est donc que quelque événement urgent lui interdit de l'attendre hors de la scène. Son insistance à nier qu'il est un simple messager attire l'attention sur l'importance de sa fonction officielle et signifie qu'il s'agit d'une nouvelle décision de l'armée.

Délivrance du décret (v. 709-739)

Les premiers mots de Talthybios renforcent l'inquiétude suscitée par cette précipitation :

Φρυγῶν ἀρίστου πρίν ποθ' Ἕκτορος δάμαρ,
μή με στυγήσῃς·
« Epouse d'Hector, qui fut autrefois le meilleur des Phrygiens,
ne m'accable pas de ta haine ! » (v. 709-710)

Si le héraut lui-même redoute la réaction de la Troyenne, c'est que la proclamation qu'il s'apprête à faire est particulièrement odieuse.

Par ailleurs, la formulation de son adresse à la veuve, si elle témoigne de son respect et flatte une Andromaque à qui Hécube vient de conseiller d'oublier le héros, éveille aussi le souvenir des mots d'Hector au chant VI de l'*Iliade* :

Καί ποτέ τις εἴπῃσιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσαν·
« Ἕκτορος ἥδε γυνή, ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
Τρώων ἱπποδάμων, ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο. »
Ὥς ποτέ τις ἐρέει· σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος
χήτεϊ τοῦδ' ἀνδρὸς ἀμύνειν δούλιον ἦμαρ.
« Et un beau jour, quelqu'un dira, en te voyant pleurer :
"C'est là la femme d'Hector, qui était le meilleur au combat
parmi les Troyens dompteurs de chevaux, lorsqu'on se battait pour Ilion."
Voilà ce qu'un jour quelqu'un dira. Pour toi, ces mots raviveront ta douleur,
faute d'un tel homme pour écarter de toi le jour de la servitude. » (*Il*., VI, 459-463)

La situation d'énonciation n'est pas exactement celle qu'imaginait Hector (Talthybios ne commente pas le sort d'Andromaque, mais s'adresse à elle), mais l'écho des paroles homériques annonce que le jour est venu où sera infligé à la veuve ce regain de douleur. En lui accordant son titre de gloire, le héraut ne fait qu'accentuer la solitude présente et la vulnérabilité d'Andromaque. L'intertextualité contribue donc à faire planer la menace d'une catastrophe.

La stichomythie qui s'amorce ainsi est d'autant plus poignante que Talthybios doit vaincre ses propres réticences pour délivrer son message. Lui-même horrifié par ce qu'il doit faire savoir à Andromaque, il se désolidarise de la décision collective des Danaens qui l'envoient en insistant sur le fait qu'il ne s'exécute pas de son plein gré (οὐχ ἑκὼν, v. 710). On le voit ensuite hésiter, s'interrompre, chercher ses mots, offrir à Andromaque des réponses obscures ou confuses – autant de procédés qui lui permettent, à lui, de retarder l'inéluctable, tout en faisant efficacement monter l'inquiétude chez le public, interne et externe – pour enfin céder et se résoudre à l'ingratitude de son rôle :

Αν. Τί δ' ἔστιν; ὥς μοι φροιμίων ἄρχῃ κακῶν.
Τα. Ἔδοξε τόνδε παῖδα... πῶς εἴπω λόγον;
Αν. Μῶν οὐ τὸν αὐτὸν δεσπότην ἡμῖν ἔχειν;
Τα. Οὐδεὶς Ἀχαιῶν τοῦδε δεσπόσει ποτέ. (715)
Αν. Ἀλλ' ἐνθάδ' αὐτὸν λείψανον Φρυγῶν λιπεῖν;
Τα. Οὐκ οἶδ' ὅπως σοι ῥᾳδίως εἴπω κακά.
Αν. Ἐπῄνεσ' αἰδῶ, πλὴν ἐὰν λέγῃς κακά.
Τα. Κτενοῦσι σὸν παῖδ', ὡς πύθῃ κακὸν μέγα.
Αν. Οἴμοι, γάμων τόδ' ὡς κλύω μεῖζον κακόν. (720)

Τα. Νικᾷ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων…

Αν. Αἰαῖ μάλ'· οὐ γὰρ μέτρια πάσχομεν κακά.

Τα. λέξας ἀρίστου παῖδα μὴ τρέφειν πατρός…

Αν. Τοιαῦτα νικήσειε τῶν αὑτοῦ πέρι.

Τα. ῥῖψαι δὲ πύργων δεῖν σφε Τρωϊκῶν ἄπο. (725)

« An. — Qu'y a-t-il ? Je tremble que ton prélude n'annonce des malheurs !

Ta. — Il a été décidé que cet enfant… – comment puis-je tenir ce discours ?

An. — Ne me dis pas qu'il ne doit pas avoir le même maître que moi ?

Ta. — Aucun des Achéens ne sera jamais son maître.

An. — Mais alors, doit-on le laisser ici, dernier reste des Phrygiens ?

Ta. — Je ne vois pas de façon aisée de te dire ton malheur.

An. — J'approuve ta retenue, sauf si tu parles de malheur.

Ta. — Ils vont tuer ton fils ! Voilà, tu le connais, ton grand malheur !

An. — Hélas ! Que me dis-tu ? Que sont mes noces face à ce malheur plus grand encore !

Ta. —Ulysse l'emporte devant l'assemblée de tous les Grecs par son discours,…

An. — Douleur extrême ! Sans mesure sont mes malheurs !

Ta. — il leur a dit de ne pas élever le fils d'un si noble père,…

An. — Puisse pareil raisonnement l'emporter pour ses propres enfants !

Ta. — …mais de le jeter depuis les remparts de Troie. » (v. 712-725)

Contrairement à ce que font la plupart des traducteurs, j'ai essayé de faire entendre la répétition du mot κακόν en fin de vers. Repérée par tous et parfois jugée maladroite [317], celle-ci ne me semble pas avoir reçu d'interprétation satisfaisante. Or je crois que ce jeu en fin de réplique, non seulement sur κακόν, mais sur son association ou son opposition avec l'idée de parole dite ou entendue [318], structure la relation entre les interlocuteurs en soulignant le déchirement interne du personnage de Talthybios. Celui-ci est un homme que sa fonction oblige à un acte de parole qu'il réprouve : la condamnation d'un enfant

[317] Barlow 1986, p. 194. Le copiste du manuscrit *p* qui donne καλά au lieu de κακά était sans doute de cet avis.

[318] φροιμίων… κακῶν, v. 712 ; εἴπω λόγον, v. 713 ; εἴπω κακά / λέγῃς κακά, v. 717-718 ; πύθῃ κακὸν / κλύω… κακόν, v. 719-720 ; λέγων, v. 721.

innocent. En tant que porte-parole de l'autorité grecque, il détient le pouvoir de rendre la décision effective, mais à titre personnel, il la juge immorale. Il est donc porteur de deux paroles contradictoires, la sienne et celle qu'il lui a été enjoint de transmettre. Euripide fait de la lutte entre ces deux voix le ressort dramatique du dialogue.

Après avoir commencé à transmettre l'édit (Ἔδοξε τόνδε παῖδα, v. 713), Talthybios s'interrompt en effet. Le passage de l'affirmation à la question délibérative, qui fait surgir le « je » à la place de l'instance anonyme et collective qui a pris la décision, montre que le héraut se sent incapable de prendre à son compte le λόγος des Grecs, de prononcer ces mots qui vont tuer. Il sait, lui, à quel point Andromaque voit juste : la parole est le préambule du malheur (φροιμίων… κακῶν, v. 712), non pas seulement parce qu'elle le précède, mais parce qu'elle le provoque. Il se laisse donc interroger jusqu'à se trouver à court de réponses obscures, réduit à l'aporie (v. 717), tout en signifiant à Andromaque qu'elle a raison de redouter le pire. Finalement, pressé par son interlocutrice d'abandonner sa réserve pour lui dire clairement de quoi il s'agit [319], il renonce à taire l'indicible et délivre son message comme si les mots lui brûlaient la langue, en le résumant d'abord à sa plus simple et plus directe expression (Κτενοῦσι σὸν παῖδα, v. 719). Il emploie deux fois la deuxième personne dans le vers, ce qui trahit son émotion. Le remplacement de τόνδε παῖδα (v. 713), mots de la proclamation officielle, par σὸν παῖδα montre en effet qu'il prend cette annonce à son compte, qu'il est engagé en tant que personne dans son dialogue avec Andromaque. Il a conscience, contrairement aux auteurs du décret, que l'enfant a une mère (en témoigne l'emploi du possessif) et que sa mort va l'affecter. Il exprime alors un jugement réprobateur qui souligne qu'il embrasse le point de vue de la victime : l'acte qu'il annonce est un κακὸν μέγα, un grand malheur infligé à la Troyenne. Passé cet aveu difficile, une fois dite la mort de l'enfant, il maîtrise néanmoins son émotion et réendosse son rôle officiel, reprenant le cours de la proclamation qu'il avait amorcée au v. 713 avec ἔδοξε. Celle-ci se déroule de façon continue sur trois répliques, indépendamment des réactions d'Andromaque, avec la précision d'un texte de décret : elle stipule quelle assemblée a pris la décision – l'ensemble des Grecs –, qui en a fait la proposition et l'apologie – Ulysse –, puis en délivre au discours indirect les termes exacts. Jusque-là, Talthybios et Andromaque s'accordaient sur la qualification de l'événement, ce que traduisait la circulation du mot κακόν de l'un à l'autre. A partir du moment, cependant, où le héraut cesse de parler en son nom propre pour rapporter le message des Grecs, aux

[319] C'est ainsi que je comprends le vers 718 : « J'approuve la retenue en général, mais quand il s'agit de mauvaises nouvelles, je préfère qu'on me parle sans détour. »

yeux de qui la mort d'Astyanax n'est pas un mal mais est une bonne décision, cette communion de jugement est rompue. La réplique du v. 721 se termine, de façon très significative, sur le mot λέγων qui désigne le discours justificateur d'Ulysse, tandis qu'Andromaque répond en terminant de nouveau sur le mot κακά : la fin des deux vers oppose le bourreau à la victime, et manifeste l'écart entre l'acte de parole et ses conséquences désastreuses. En tête du v. 721, le verbe désignant la victoire d'Ulysse, νικᾷ, signe à la fois sa suprématie dans le débat à l'assemblée des Grecs et la victoire de son λόγος sur l'expression des réticences et de la compassion de Talthybios. Dès lors, on en revient à un rapport de forces entre le représentant des vainqueurs et la princesse asservie.

Andromaque, pour sa part, exprime des sentiments qui témoignent de sa sensibilité à l'argument final d'Hécube : bien qu'elle n'ait pas eu le temps de le dire, son attachement à son fils et la perspective réconfortante de le voir grandir pour faire renaître Troie ont dû être ravivés par la vieille reine, car les angoisses qu'elle éprouve pour son fils face aux tergiversations de Talthybios montrent que son avenir est loin de lui être indifférent. Menacé, il lui est plus cher encore, mais on est frappé de constater, alors qu'elle était si lucide naguère, alors qu'elle a vu le cadavre de Polyxène et sait ce que les Grecs sont prêts à faire à une enfant, qu'elle est incapable d'envisager qu'ils aient décidé la mort d'Astyanax. Sans doute – elle le laissera entendre plus tard – pense-t-elle que le fils d'Hector, comme la veuve d'Hector, est un esclave de choix et que cette ascendance, en lui donnant de la valeur, protège sa vie. Elle ne peut donc imaginer pire malheur que la séparation, c'est-à-dire la vie chez un maître différent du sien ; l'assassinat, lui, est proprement inconcevable. La réponse énigmatique de Talthybios (« Aucun des Achéens ne sera jamais son maître. », v. 715) lui donne l'espoir fou qu'on ait décidé de libérer l'enfant et de le laisser à Troie. Même si les mots λείψανον et λιπεῖν impliquent également la séparation redoutée, cette crainte se teinte de soulagement, de joie peut-être : si Astyanax reste, l'existence des Phrygiens n'est pas anéantie. Andromaque a certes été influencée par la rêverie d'Hecube sur la renaissance de la cité, mais qu'il est poignant de la voir si prompte à espérer l'improbable, elle qui refusait si vivement cette illusion ! Pour le spectateur qui sait quel sort attend Astyanax, le mot λείψανον prend un sens sinistre : l'enfant sera bien laissé à Troie, mais sous forme de cadavre, de « restes » (un sens que prend λείψανον au pluriel). De même, Talthybios est réduit à l'impuissance devant l'erreur d'Andromaque et l'ironie tragique dont ses paroles se chargent. Sa compassion même l'oblige à la détromper. Sans le savoir, il annonce une condamnation qui annihile exactement l'espoir qu'Hécube avait fait

naître en elle. Il a été décidé de ne pas élever son fils, et μὴ τρέφειν (v. 723) annule la possibilité envisagée avec ἐκθρέψειας ἄν (v. 702). Accablée par la nouvelle, Andromaque se rend compte alors qu'elle n'avait pas encore atteint la limite du malheur, qu'elle peut elle-même devenir plus malheureuse que l'Andromaque qui est entrée en scène un peu plus tôt. Pour avoir voulu la consoler, Hécube n'a fait qu'aggraver sa peine, car au moment où elle perd son fils, où l'espoir qu'il puisse rester vivre à Troie est anéanti, elle éprouve une douleur plus grande encore qu'à l'idée de trahir Hector pour épouser Néoptolème (v. 720). Conformément à ce que nous avons déjà pu voir de son caractère, sa souffrance, désormais incommensurable, est immédiatement accompagnée d'une amère colère à l'égard de ceux qui lui infligent une telle violence, comme c'était le cas dans les lamentations du début de scène, et la plainte fait place à l'imprécation (v. 724).

Talthybios réagit alors avec rapidité et autorité, comme pour prévenir la répétition de ces élans d'hostilité. A peine a-t-il fini de rapporter le décret des Grecs qu'il invite Andromaque à la résignation et lui interdit de manifester sa colère. Non qu'il la redoute pour lui-même – c'est sa haine qu'il craint, il l'a dit au v. 710, et il veut au contraire préserver la Troyenne des sanctions qui seraient prises à son égard si elle attaquait ses vainqueurs. En lui tenant le discours de la force, en lui montrant son impuissance face à ceux qui la dominent, il cherche en fait à protéger cette femme que sa solitude expose à tous les abus, à lui faire adopter le comportement dont il sait qu'il lui attirera le moins de mal. Lui faire admettre la réalité nue (κρατῇ δὲ σύ, « C'est toi qui as le dessous. », v. 730), c'est la prémunir contre le risque d'avoir à subir encore la plus grave des violences : l'interdiction d'ensevelir son enfant.

Ce n'est pas la moindre réussite d'Euripide, dans cette scène à bien des égards magistrale, que de suggérer qu'en endossant les injonctions au silence et à la soumission, Talthybios exprime surtout sa sollicitude et sa pitié. En reprenant le mot κακοῖς à la fin du vers 727, le héraut signale à Andromaque et au public que, malgré la forme et la teneur de son discours, il se replace dans une position de sympathie et que ses mots doivent être acceptés comme les conseils bienveillants de qui reconnaît le mal commis par les Grecs, et non comme les brimades de leur valet. Le ton adopté par l'acteur doit aussi contribuer à le suggérer.

Il n'en reste pas moins que Talthybios incarne, malgré lui, l'anéantissement des derniers espoirs d'Andromaque et d'Hécube. La fin de sa tirade fait écho de manière horrible au discours de résignation que la vieille reine tenait à sa belle-fille. En te

résignant, disait-elle, « tu pourrais élever ce fils de mon fils » (v. 702). En acceptant ton sort en silence, dit Talthybios,

τὸν τοῦδε νεκρὸν οὐκ ἄθαπτον ἂν λίποις

« tu ne laisserais pas sans sépulture le cadavre de cet enfant ». (v. 739)

L'emploi du potentiel par le héraut est sinistre à plusieurs titres : pas plus qu'Hécube ne pouvait affirmer avec certitude que son espérance était fondée – le coup de théâtre vient de prouver qu'elle ne l'était pas –, Talthybios ne peut garantir que les Grecs accorderont des funérailles à l'enfant, même si sa mère cesse de résister. Il sait trop bien de quels sacrilèges ils sont capables. Andromaque le sait aussi, qui a dû voiler elle-même le corps de Polyxène. L'espoir en échange duquel le héraut soumet sa volonté peut donc lui aussi se révéler illusoire. En outre, présenter les funérailles comme une simple possibilité, conditionnée qui plus est par le comportement d'Andromaque, prive ce rite de ce qu'il a de sacré, car la prescription religieuse et sociale devrait prévaloir indépendamment de toute contingence. La guerre a bouleversé les normes au point que plus personne, vainqueur ou vaincu, ne peut compter sur la répétition immuable des gestes de la piété. Pour Talthybios comme pour Andromaque, l'avenir vacille, inconnaissable : la permanence même de la morale, de la religion, de la civilisation, qui guide bien des comportements en leur assurant récompense ou sanction, est mise à mal par la violence, ce qui sape les attentes légitimes et les transforme en paris incertains [320]. La mère d'Astyanax ne peut pas se reposer sur l'assurance que, quoi qu'il arrive, son fils sera enseveli dans les règles, et Talthybios lui prête un pouvoir illusoire en lui faisant entendre qu'elle peut, par son attitude, influencer les Grecs sur ce point. Quand règne l'arbitraire, plus rien n'est prévisible, sinon le pire ; tenter sans garantie d'éviter ce pire est tout ce que le héraut peut proposer à la captive.

La réaction d'Andromaque au discours de Talthybios nous est accessible de façon indirecte, à travers les impératifs que le héraut lui adresse :

Ἀλλ' ὡς γενέσθω καὶ σοφωτέρα φανῇ·

μήτ' ἀντέχου τοῦδ', εὐγενῶς δ' ἄλγει κακοῖς,

μήτε σθένουσα μηδὲν ἰσχύειν δόκει.

« Allons, qu'il en soit ainsi, et tu en paraîtras plus sage !

Cesse de t'accrocher à cet enfant, endure avec noblesse la douleur de tes maux,

[320] Voir Poole 1976.

et ne va pas, alors que tu es sans vigueur, t'imaginer que tu as la moindre force ! » (v. 726-728)

S'il parle ainsi, c'est que l'attitude de la jeune femme est visiblement contraire à la mesure et à la σοφία. L'expression gestuelle de sa douleur doit être aussi extrême que sa douleur elle-même, « qui passe la mesure », et doit manifester physiquement sa haine contre les hommes qui veulent lui arracher l'enfant. Sans doute les gardes qui accompagnent Talthybios – peut-être sur un signe de lui au moment où il dit : « qu'il en soit ainsi ! » – s'approchent-ils du char. Cela justifierait ensuite que le héraut demande à Andromaque de ne pas retenir Astyanax (v. 727). Il n'est pas vraisemblable, toutefois, que les hommes aillent jusqu'à tenter de saisir l'enfant – il leur suffit de se tenir près du char en nombre, confiants en leur force, et manifestement prêts à l'utiliser (v. 731-732). Dans la mesure où le héraut réitère ses interdictions et conseille à la Troyenne de ne pas chercher la bataille (οὐ μάχης ἐρᾶν, v. 732, avec un jeu de mots sur le nom d'Andromaque qui éclaire la caractérisation du personnage [321]), de ne pas s'attirer par ses actes la honte ni la rancune (οὐδ' αἰσχρὸν οὐδὲν οὐδ' ἐπίφθονόν σε δρᾶν, v. 733) et de ne pas maudire les Achéens (v. 734), je suis tentée de penser qu'Andromaque persiste à donner des signes de résistance au moins jusqu'au moment où Talthybios brandit la menace d'une privation de funérailles. Le jeu de scène se poursuivrait entre les gardes qui encerclent le char et la mère qui s'agrippe à son fils, tandis que le héraut, en parlant vite et de façon autoritaire, empêcherait la Troyenne de prendre la parole pour maudire ses bourreaux.

Il se peut néanmoins que la jeune femme se calme un peu plus tôt, progressivement, à partir du moment où Talthybios l'invite à examiner (σκοπεῖν, v. 729) sa situation. Tout ce qu'elle voit, comme le public, prend alors une réalité particulière. La force à laquelle elle est soumise est incarnée par les hommes armés qui l'entourent, l'absence de protecteurs par les dépouilles d'Hector et des autres Troyens et sa propre infériorité par son corps féminin, rempart dérisoire devant celui de l'enfant, ainsi que par sa position isolée sur le char. Elle qui appelait Hector à sortir de l'Hadès pour lui porter secours, en défenseur (ἄλκαρ, v. 590) qu'il avait toujours été, doit se rendre à l'évidence : comme le lui dit sans détour Talthybios, elle n'a aucun moyen de se défendre (ἔχεις γὰρ ἀλκὴν οὐδαμῇ, v. 729). A cet instant, tout se passe comme si Hécube et le chœur n'existaient pas, ou du

[321] Euripide modifie l'interprétation homérique du nom d'Andromaque – de même qu'Astyanax est le fils de celui qui défend la ville, elle est l'épouse d'Hector ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι (*Il.* VI, 460) – en faisant de la jeune femme un personnage lui-même vindicatif, tenté par la résistance physique à l'agression.

moins n'étaient pas visibles. Dans le tableau que dessine le héraut, Andromaque est seule (μίαν, v. 731) ; il relègue les autres femmes aux marges de la scène et de l'action, comme s'il était inconcevable qu'elles se portent au secours de la mère martyrisée. Le regard du public est ainsi concentré sur le char et le rapport de forces qu'il matérialise, et sur le corps de l'enfant, enjeu de la confrontation muette entre la mère et les soldats. L'apostrophe à Astyanax qui ouvre ensuite la *rhésis* d'Andromaque indique que les Grecs ne s'en sont pas encore saisis, la mère gardant son fils le temps d'un adieu et d'une dernière étreinte (v. 757-763), avant de s'arracher brusquement à lui et de le livrer aux gardes avec un cri haineux (v. 774). Le geste illustre alors la cruauté de la résignation à laquelle elle a été contrainte : certes, c'est elle qui décide de l'instant de la séparation, mais cela souligne seulement que sa liberté s'est réduite à cette atroce parodie de pouvoir sur le cours des événements.

Réplique d'Andromaque (v. 740-781)

Avant d'en arriver là, avant de se laisser réduire au silence que tout le monde lui recommande (Hécube, v. 695 ; Talthybios, v. 737), Andromaque donne voix une dernière fois à ses pensées. Il est établi que ses mots ne pourront ni sauver son fils, ni lui éviter la déchéance d'un nouveau mariage. Les interdits de Talthybios, l'absence de ceux qui ont décidé le meurtre, et en particulier d'Ulysse, maître d'œuvre de l'assassinat, excluent la possibilité d'une scène de supplication, dernier recours verbal des victimes [322]. La *rhesis* d'Andromaque ne changera pas le cours des événements immédiats. Son enjeu, c'est le droit d'Astyanax aux funérailles. Or la Troyenne ne peut s'empêcher de mêler l'amertume et le reproche à l'expression de sa douleur. L'adieu à Astyanax, à première vue un acte de soumission montrant qu'elle se résout à une séparation déchirante, est surtout une évaluation désabusée des illusions dont elle a pu se bercer à propos de son mariage avec Hector, puis se transforme en une charge véhémente contre les Grecs. Si la tirade, qui constitue l'*akmè* de la scène et le moment le plus pathétique de la pièce, ne peut avoir d'efficacité sur les vainqueurs absents, elle laisse cependant sur les spectateurs l'impression la plus forte et détermine sans conteste leur jugement sur le meurtre d'Astyanax.

Talthybios demande à Andromaque de céder et de se taire : si elle n'obtempère pas au point de faire immédiatement silence, elle renonce néanmoins à dialoguer avec lui – autrement dit, à l'affronter avec la seule arme qu'elle possède. Ce n'est plus à lui qu'elle

[322] Contrairement, par exemple, à ce qui se passe dans l'*Hécube* après l'annonce de la décision de tuer Polyxène. L'arrivée d'Ulysse dans le premier épisode donne lieu à une supplique d'Hécube.

parle, comme le montrent les apostrophes qui structurent son discours passionné. Dans un premier temps, la mère s'adresse à l'enfant (τέκνον, v. 740), resserrant ainsi l'attention sur le couple qu'ils forment ensemble. A deux reprises, elle le qualifie de φίλτατος (v. 740 et 757), comme si toute la *philia* dont elle était capable était désormais concentrée en lui. Ses paroles ne sont cependant pas tant destinées à le plaindre ou à le rassurer qu'à lui permettre, à elle, de chercher la cause de sa mort. Andromaque se parle à travers son fils plus qu'elle ne lui témoigne sa compassion — les deux seuls mots exprimant l'affliction et l'infortune dans tout le passage se rapportent, non à lui, mais à elle et à sa couche nuptiale (ἀθλίαν, v. 741 ; δυστυχῆ, v. 745). Elle constate d'abord qu'Hector n'a pu protéger son fils, et le regret du passé, lequel promettait un bien meilleur avenir au garçon, donne lieu à une exclamation amère sur ses noces (v. 745). Puis, rappelée au présent par les pleurs de son fils, Andromaque se tourne de nouveau vers lui (ὦ παῖ, v. 749). Les mots, cependant, ne peuvent qu'énoncer l'impuissance de la mère et la mort prochaine de l'enfant, et deviennent trop douloureux. Comme pour conjurer la description du corps bientôt sans vie d'Astyanax, Andromaque se réfugie dans le geste et dans une ultime embrassade qui débute par une apostrophe remarquablement concrète : l'enfant est appelé ὑπαγκάλισμα par sa mère (littéralement « objet d'étreinte », v. 757). Il n'est plus, à ce moment-là, le fils d'un héros disparu ni la victime des Grecs ; il n'est plus qu'un corps qu'elle touche avec tendresse, plus que le petit qu'elle a mis au monde, bercé et choyé, et qu'on lui arrache. Le contact suscite alors une émotion trop forte chez Andromaque, au point qu'elle en oublie la prudence et s'en prend aux Grecs (v. 764-765). Soit qu'elle se rende compte par elle-même du danger qu'elle court, soit que Talthybios lui fasse alors un signe d'avertissement, elle se reprend, mais n'abandonne pas sa colère, qu'elle détourne contre Hélène, cause de tous les maux troyens. Elle invective la fille de Tyndare (v. 766) et la maudit (v. 772) avant d'ordonner violemment aux gardes présents d'emporter Astyanax (v. 774-775) et de la jeter, elle, dans le bateau (v. 777-778). Ce ne sont donc pas la lamentation ni le deuil qui dominent – ce soin sera laissé à Hécube –, mais l'amertume, l'angoisse, puis la révolte, c'est-à-dire la peinture des émotions violentes et contrastées que suscitent l'anticipation de la mort de l'enfant chez une mère qui ne parvient pas à se résigner [323]. Même les mots adressés à Astyanax n'ont rien de consolant. Ils expriment au contraire la lucidité d'Andromaque, à qui les faits donnent tristement raison : il ne fallait rien espérer.

[323] Comme la scène de Cassandre, cette tirade permet à l'acteur de démontrer sa virtuosité dans une extrême variété de registres.

Le premier mouvement de la tirade est construit de façon annulaire : Andromaque dit d'abord à son fils qu'il va mourir (v. 741), puis affirme qu'il sera tué par la noblesse (εὐγένεια, v. 742) de son père, noblesse qui d'ordinaire apporte le salut (σωτηρία, v. 743). Ce renversement des attentes amène l'évocation du passé, et plus exactement de l'union avec Hector, qui aurait dû aboutir à la naissance d'un roi (v. 748), et non d'une victime sacrificielle (v. 747). Au centre de la construction se trouve l'apostrophe du v. 749 : Andromaque s'aperçoit que l'enfant pleure. Peut-être a-t-il poussé un gémissement qui la rappelle à la réalité. Elle lui demande alors pourquoi il s'agrippe à elle « comme un oisillon qui se blottit sous [son] aile » (v. 751) et le détrompe : il ne peut rien attendre de ses parents, Hector ne surgira pas de terre pour prendre sa défense. De même que les espérances qu'elle avait placées en lui sont déçues, l'espoir de protection qu'il pouvait légitimement nourrir est balayé. Son père ne lui apportera pas le salut (σωτηρίαν, v. 754), pas plus que les autres membres de l'illustre *genos* paternel (συγγένεια, v. 755). Il n'échappera pas à la mort atroce qui l'attend. Andromaque se la représente avec un effroi lucide, développant le simple θανῇ du vers 741 et décrivant cette fois le vol par-dessus les remparts, la chute, la nuque brisée, le dernier souffle enfin (v. 755-756). La symétrie de la construction n'empêche pas, on le voit, une montée de l'émotion. Andromaque, d'abord retenue dans ses constats – elle s'astreint, à la suite des recommandations de Talthybios, à ne rien manifester ni dire qui soit « susceptible d'irriter l'armée » (v. 735) – et préoccupée de l'absurdité du meurtre, se laisse gagner par l'angoisse de l'enfant à l'approche du moment de la séparation.

Par cette forme annulaire et fermée du discours, au centre duquel se font entendre les pleurs de l'enfant en détresse, Euripide figure à la fois l'importance d'Astyanax et le caractère inéluctable de son destin. Il est, si l'on peut dire, cerné par l'évocation d'un passé aux illusions brisées et la certitude d'un destin macabre imminent. On est aussi au cœur de la structure de la pièce, dont le deuxième épisode est le milieu. On ne saurait mieux montrer que cet enfant concentre les attentes de sa mère, mais aussi de toute une société, et que son meurtre constitue le point d'orgue de la catastrophe troyenne [324]. Toute l'insistance sur la maternité qui caractérisait le duo d'Andromaque et d'Hécube se cristallise au moment où l'enfant qui l'incarne doit mourir. Avec lui, en effet, c'est tout ce qui donnait un sens à la vie d'Andromaque que les Grecs anéantissent. Le bouleversement est d'abord intime : même ses noces, qu'elle évoquait naguère comme un moment heureux (v. 673-676), lui

[324] Dyson, Lee 2000.

paraissent désormais funestes, car elles contenaient en germe la mort horrible de son fils. La maternité ne symbolise plus la réussite, mais l'échec de son union avec Hector. Mais au-delà de la tragédie familiale, la catastrophe gagne le système des valeurs que cette famille incarnait. Le statut que conféraient à l'enfant ses liens avec Hector est la cause même de son assassinat : considéré comme trop important (περισσὰ τιμηθείς, v. 740) [325], il est tué moins par ses ennemis que par l'excellence même de sa race – εὐγένεια est le sujet de ἀποκτενεῖ (v. 742). Andromaque reformule ici le décret des Grecs, qui stipule qu'il ne faut pas élever « le fils d'un père excellent » (v. 723), en accentuant toutefois l'abstraction de la décision. La défaite a donc rompu le lien entre noblesse paternelle et salut, entre naissance royale et règne futur ; elle a renversé l'ordre normal des choses, celui sur lequel reposent les hiérarchies sociales comme les exigences et les espoirs personnels [326]. De même qu'Andromaque, du fait de sa réputation comme excellente épouse d'Hector, s'est vue attribuer au maître qu'elle hait le plus, de même l'enfant sera tué parce que, vivant monument à son père, il incarne et rappelle à tous l'εὐγένεια d'Hector, et qu'il est normalement destiné à la manifester à son tour. En lui, les Grecs cherchent donc à éteindre à la fois la race royale de Troie, le souvenir de la résistance héroïque d'Hector, l'espoir d'une renaissance de la communauté reposant sur la valeur de son fils et le réconfort que procure aux survivantes la confiance dans un système de valeurs sociales et morales partagées. Ils parviennent à affecter chez Andromaque la foi dans la gloire d'Hector, qui lui paraît désormais vaine : à quoi bon sa lance « illustre » (κλεινόν, à la coupe du v. 752), si la mémoire de ses exploits ne protège pas son fils ? Le héros ne peut sortir de terre pour s'en servir. Andromaque n'en est plus à appeler Hector à son secours (v. 587) ou à lui dire son amour (v. 673) ; elle ne pleure plus sur lui comme si elle pouvait le ramener à la vie (v. 698). Désormais tout à fait désabusée, elle énonce pour son fils le constat de son absence définitive, montrant qu'elle admet la réalité que Talthybios lui mettait sous les yeux, qu'elle se soumet à son discours : οὐκ εἶσιν Ἕκτωρ…/οὐ συγγένεια πατρός, οὐκ ἰσχὺς Φρυγῶν (v. 752-754) reprend ainsi les mots du héraut πόλις τ' ὄλωλε καὶ πόσις (v. 730), mais en adoptant le point de vue de ceux à qui les morts font défaut. L'anaphore de οὐκ, le remplacement du parfait par la négation du futur chargent le constat de tout le désespoir d'Andromaque. De même, elle reprend le verbe

[325] Contrairement à Parmentier, qui traduit « mon unique trésor » (il considère donc que le complément d'agent non exprimé fait référence à Andromaque), je pense que ce participe doit être compris en fonction de ce qui suit, c'est-à-dire en considérant la τιμή dont jouit Astyanax dans toute la communauté des Troyens, et même des Grecs, du fait de sa naissance.

[326] Voir Poole 1976.

ἀντέχω, mais au lieu d'interdire à l'enfant de s'accrocher à elle comme le faisait Talthybios, elle lui demande « à quoi bon ? » (v. 750). Loin de voiler la situation pour la rendre plus supportable à son fils, fidèle à son exigence de lucidité, elle lui impose la vérité crue : il est désormais complètement exposé. Son père, autrefois rempart de la cité, n'est plus qu'une âme immatérielle dans l'Hadès, tout comme ses vaillants compagnons phrygiens ; le talisman que constituait le *kleos* d'Hector a perdu son pouvoir ; quant à sa mère, l'aile sous laquelle elle le blottit un instant n'est pas le bouclier paternel et ne lui sera d'aucun secours face à la puissance des Grecs. Andromaque se force donc et force son enfant à regarder la réalité en face, jusqu'à envisager dans ses détails la mort qui arrive :

> λυγρὸν δὲ πήδημ' ἐς τράχηλον ὑψόθεν
> πεσὼν ἀνοίκτως πνεῦμ' ἀπορρήξεις σέθεν.
> « Dans un horrible saut, sur la tête, de là-haut
> tombant sans pitié, tu laisseras échapper, brisé, ton dernier souffle. »
> (v. 755-756)

L'émotion se traduit par l'aspect hâché de la phrase et l'accumulation de compléments décrivant la chute, qui font attendre le point final, la mort inéluctable. L'attention de la mère est concentrée sur l'image du corps de son enfant (sa tête, sa position en l'air, son dernier souffle), mais l'adverbe ἀνοίκτως ménage une place dans ses pensées pour ses assassins. Dans la structure annulaire du passage, il occupe en effet une place symétrique à celle de πρὸς ἐχθρῶν, v. 741, les deux mots se trouvant à la coupe penthémimère. Peu importe l'identité exacte de celui qui pousse Astyanax par-dessus les remparts, sa chute est le signe de la fin de la pitié, le crime ultime des vainqueurs. En brisant sa vie, ils rompent aussi tout lien moral qui pouvait subsister entre eux et les vaincus, ils fracassent le dernier espoir du faible dans la piété du fort et anéantissent l'idée même des valeurs humaines.

Au cœur de ce discours, incapable cependant d'entrer dans le dialogue et de partager les réflexions de sa mère, est un enfant qui pleure. Ses larmes, que le masque empêche de montrer, mais que traduisent certainement ses gémissements et son élan pour agripper les vêtements maternels (v. 750) [327], parviennent un instant à interrompre Andromaque :

> Ὦ παῖ, δάκρύεις ; αἰσθάνῃ κακῶν σέθεν ;
> « O mon fils, tu pleures ? Tu as le sentiment de ton malheur ? » (v. 749)

[327] Voir Medda 2013, p. 1-24.

Bien que muet, le personnage d'Astyanax prend ici consistance : il éprouve et manifeste peur et chagrin. Son mutisme même accentue sa vulnérabilité et son impuissance, car il n'a pas, lui, le recours des mots pour atténuer sa souffrance ou chercher à l'expliquer. Il ne peut pas répondre aux questions de sa mère, si ce n'est en se serrant plus fort contre elle. On peut comparer ce choix dramaturgique avec celui que faisait Euripide dans l'*Hécube*. A l'issue de la *parodos*, dans laquelle le chœur joue le rôle tenu ici par Talthybios et rapporte le décret des Achéens [328], Polyxène apprend de sa mère qu'elle doit être sacrifiée. La jeune fille, qui est en âge de comprendre et de parler, se met à chanter pour plaindre sa mère, qui lui survivra. Le pathétique naît alors à la fois de la grâce de ce chant, de la résolution avec laquelle la fille d'Hécube accepte son sort, de sa tentative pour consoler sa propre mère et du fait qu'elle participe aux manifestations rituelles de deuil pour sa propre mort [329]. Dans le cas d'Astyanax, on a le sentiment que l'on arrive à une limite qui exclut les mots. Ce silence auquel les Grecs voudraient réduire la captive, ce mutisme douloureux qui est l'effet ultime de la contrainte prend corps avec l'enfant. Que pourrait-il dire, de toutes façons, face à l'horreur de son destin ? Contrairement à Polyxène, il ne peut pas même espérer mourir de façon héroïque. Il n'en a pas l'âge, et le type de mort qui l'attend ne saurait donner lieu à une démonstration d'εὐγένεια. Il ne peut que subir l'indicible en manifestant son angoisse par des gestes inutiles.

Andromaque réagit à cette communication muette, mais la seconde partie du vers 749 (αἰσθάνῃ κακῶν σέθεν ;) nous montre qu'elle n'abandonne pas, pour le consoler, le fil des pensées qui l'absorbent, ni les thèmes qui l'ont préoccupée pendant tout l'épisode. En effet, cette seconde question nous ramène à ce qu'elle disait des morts dans sa discussion avec Hécube sur le sort de Polyxène :

Ἀλγεῖ γὰρ οὐδὲν τῶν κακῶν ᾠσθημένος.

« Il n'éprouve aucune douleur après avoir connu les malheurs. » (v. 638) [330]

Les pleurs d'Astyanax montrent qu'il est, au contraire, conscient, donc vivant, mais aussi qu'il éprouve comme sa mère ce qu'elle considérait comme le sort le moins enviable. Il est intéressant de remarquer que chez Sophocle, dans la scène entre Ajax et son fils, l'enfant, au contraire, ne réagit pas, si bien que son père l'envie « de n'avoir aucune conscience de ses maux » (ὁθούνεκ' οὐδὲν τῶνδ' ἐπαισθάνῃ κακῶν, v. 553). Euripide met à mal ce *topos* tragique de l'insouciance enfantine pour distinguer le sort d'Astyanax comme étant

[328] *Hécube*, 107-109.
[329] *Hécube*, v. 433-434.
[330] Pour la discussion sur le sens de ce vers difficile, voir Lee 1976, p. 187-188.

exceptionnel. En même temps, l'écho, à l'intérieur des *Troyennes*, entre les vers 749 et 638 fait de lui un équivalent de Polyxène tuée sur le tombeau d'Achille. Bientôt, nouvelle victime sacrificielle des Danaens (σφάγιον, v. 747), il sera comme elle et bouclera la série des enfants martyrs de la guerre de Troie ouverte par le sacrifice d'Iphigénie :

> Κείνη δ', ὁμοίως ὥσπερ οὐκ ἰδοῦσα φῶς
> τέθνηκε κοὐδὲν οἶδε τῶν αὑτῆς κακῶν.
> « Mais elle, exactement comme si elle n'avait pas vu la lumière,
> elle est morte et ne sait rien de ses propres malheurs. » (v. 641-642)

Andromaque ne pensait pas, en valorisant le sort de Polyxène par rapport au sien, que le moment viendrait où la même différence existerait entre elle et son enfant. A cet instant, ce sont l'imminence de sa fin atroce et la certitude de leur séparation qui constituent le plus grand malheur. La mort d'Astyanax, toutefois, sera pour lui un soulagement, car elle lui permettra d'oublier ce moment, tandis que sa mère sera condamnée à survivre et à se souvenir : il va la laisser à son affliction (μητέρ' ἀθλίαν λιπών, v. 741). L'idée d'une supériorité de la mort sur une vie de malheurs est donc toujours à l'esprit d'Andromaque ; il n'en reste pas moins qu'il serait horrible pour elle de souhaiter que son fils meure pour lui épargner le sentiment de son malheur. Elle ne s'y résout pas, et la chose demeure implicite, car, faisant écran entre l'enfant paniqué qu'elle a sous les yeux et l'image de cet enfant jouissant comme Polyxène de l'insensibilité des défunts, il y a la vision insupportable de sa chute violente.

L'image du corps brisé d'Astyanax, et plus exactement celle de son dernier souffle (πνεῦμα, v. 756, repris v. 758), pousse Andromaque à serrer l'enfant dans ses bras une dernière fois. Elle veut le toucher tant qu'il vit encore, elle veut sentir la douceur de ce souffle tant qu'il n'est pas éteint. Les vers 757-763 sont saturés de mentions du corps : corps maternel, nourricier, qui a souffert dans l'accouchement et s'est épuisé en soins, corps de l'enfant qui s'accroche à sa mère et l'embrasse. Les gestes, qui répètent toute l'histoire des contacts entre la mère et le fils, expriment l'amour et la peur mêlés. Nul doute que le spectacle coïncide ici avec les paroles d'Andromaque. Ce sont ses mots, toutefois, qui donnent à cette étreinte sa valeur si pathétique : c'est la dernière fois que la mère et l'enfant se touchent (οὔποτ' αὖθις, v. 761) et cette réalité révèle la vanité des contacts antérieurs (διὰ κενῆς ἄρα, en contre-rejet au v. 758 ; μάτην, en tête du v. 760). La relation de soins et de tendresse qui existait entre eux ne débouchera pas, comme elle l'aurait dû, sur l'accession d'Astyanax à l'âge adulte ; il n'aura pas la possibilité, comme c'est l'usage, de

rendre ses soins à sa mère lorsqu'elle sera vieille. Andromaque ne peut donc qu'essayer de faire durer l'étreinte, en réclamant avec empressement les manifestations d'affection : quatre impératifs s'accumulent en deux vers et demi, les deux premiers en asyndète (v. 761-763). Il n'y a plus de place pour la pensée, plus de temps pour autre chose que les caresses désespérées.

Mais au contact du corps d'Astyanax, si petit dans ses bras, si vulnérable – et peut-être aussi parce que les soldats grecs manifestent leur impatience –, la révolte d'Andromaque se réveille :

Ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά
τί τόνδε παῖδα κτείνετ' οὐδὲν αἴτιον ;
« O Grecs, inventeurs de crimes barbares,
pourquoi tuez-vous cet enfant, cet innocent ? » (v. 764-765).

Submergée par la douleur et l'impuissance, la Troyenne oublie les avertissements de Talthybios et, se tournant vers les hommes qui l'entourent, s'en prend directement aux bourreaux de son fils. Sa violence s'exprime dans le retournement de l'adjectif βάρβαρα [331] contre ceux qui l'emploient d'ordinaire de façon péjorative, dans la rencontre des mots Ἕλληνες et κακά, mais aussi dans l'emploi de ἐξευρόντες, qui implique une volonté déterminée de nuire. Le contraste entre la jeunesse et l'innocence de l'enfant et la sévérité de la condamnation des Grecs fait éclater leur injustice ; c'est d'abord en cela qu'ils sont assimilables à des barbares. Ils agissent en outre comme des despotes, en imposant par la force leur décision inique, ce que les mots ne disent pas, mais que le spectacle montre. Peut-être le déictique τόνδε s'accompagne-t-il d'un geste pour exhiber l'enfant, pour donner à voir à quel point il est inoffensif. Après s'être un moment soumise aux conseils et aux menaces de Talthybios, Andromaque en revient à l'annonce du héraut (κτενοῦσι σὸν παῖδα, v. 719), à laquelle il ne l'a pas laissée répondre, et, avec véhémence, exige une explication. Ce faisant, elle annule tout ce qu'elle a pu dire un instant plus tôt à son fils, comme si elle ne se résolvait pas, en fait, à admettre que la valeur et la noblesse d'Hector justifient le crime. L'enfant n'a pas eu le temps de mériter l'hostilité des Grecs et il n'a pas à répondre des actions d'autrui.

La seule coupable, c'est Hélène. L'apostrophe à la fille de Tyndare qui débute ici est à la fois surprenante parce que, dans le contexte immédiat, c'est surtout à Ulysse que l'on

[331] Croally 1994, p. 103-115 ; Hall, 1989 ; Saïd 1984.

pense, et attendue parce que tous les personnages – Hécube, Cassandre, le chœur – ont déjà jeté le blâme sur Hélène [332] et que l'opposition entre les victimes de la guerre de Troie et la responsable de leurs maux est un *topos* de la tragédie [333]. L'adresse à Hélène remplit deux fonctions : dévier la colère dangereuse qu'Andromaque éprouve envers les vainqueurs et contrer le modèle explicatif qui fait peser sur Hector la raison de la mort de son fils. En effet, en s'adressant aux Grecs, la Troyenne a manqué braver l'interdit de Talthybios et « lancer aux Achéens des malédictions » (Ἀχαιοῖς… ῥιπτεῖν ἀράς, v. 734) en réponse au traitement qu'ils réservent à Astyanax (ῥῖψαι, v. 725). Elle s'est reprise, néanmoins, à l'idée que l'on pourrait refuser des funérailles à son fils. Il est possible que ce mouvement ait été aussi suscité par un geste menaçant de Talthybios. Elle se tourne donc vers la seule Grecque qu'on ne lui reprochera pas de blâmer. Par ailleurs, l'idée de la culpabilité (αἴτιον) appelle l'image de Pâris et d'Hélène, causes de la guerre et du désastre. Or Pâris, sur qui Andromaque faisait porter le blâme dans le *kommos*, a déjà payé sa faute, tandis qu'Hélène, qui a nui également aux Grecs et aux Troyens, peut encore être punie. Implicitement, la correspondance, à la même place des vers 765 et 766, de τί τόνδε παῖδα (« pourquoi cet enfant… ? ») et de ὦ Τυνδάρειον ἔρνος (« ô rejeton de Tyndare »), suggère la possibilité d'une substitution [334]. Et si les Grecs tuaient Hélène au lieu d'Astyanax ? N'a-t-elle pas, elle aussi, non pas un, mais des pères qui justifient qu'on la mette à mort ? Dans une parodie amère du raisonnement des Grecs, Andromaque discute la noblesse de sa naissance et conteste à deux reprises qu'elle soit la fille de Zeus (v. 766 et 770) [335]. Son comportement et le mal qu'elle cause à tous prouvent aux yeux de la Troyenne qu'elle est née de puissances maléfiques : Esprit de vengeance (Ἀλάστωρ), Ressentiment (Φθόνος), Meurtre (Φόνος), Trépas (Θάνατος) et tout ce que la terre compte de maux. La multiplication des géniteurs, outre qu'elle suggère de façon insultante l'immoralité de la mère d'Hélène (déjà mise à mal par la tradition des deux pères, Tyndare et Zeus), amplifie jusqu'à la caricature l'idée que le caractère paternel s'exprime dans sa progéniture. A l'inverse, comment reconnaître en Hélène l'εὐγένεια de Zeus ? Avec des accents hésiodiques qui assombrissent encore ses imprécations, Andromaque fait donc de la Laconienne un démon maléfique bien plus digne de la vindicte des Grecs que ne l'est son fils. S'il y avait une justice – cette justice qui chez Hésiode caractérise le règne de Zeus –,

[332] Hécube : v. 131-137, 498-499 ; Cassandre : 368-369 ; chœur : 211.

[333] Eschyle, *Agamemnon*, 224-226 (à propos de la mort d'Iphigénie), 1454-1460 (à propos de la mort d'Agamemnon) ; *Andromaque*, 105-106 ; *Hécube*, 266, 442-443, 943, etc.

[334] Comparer avec *Hécube*, 262-270, où cette idée est explicite.

[335] Comparer avec le prologue d'*Hélène*, 17-21.

si les Grecs n'en avaient pas perdu le sens, c'est elle qui mourrait. Peut-être le discours est-il aussi un moyen de reprocher indirectement à Zeus de laisser advenir le meurtre de l'enfant. Car s'il est réellement le père d'Hélène, comme les autres le disent, comment se fait-il que celle-ci puisse impunément causer de tels crimes ? Il est impossible de déterminer si Andromaque est ironique ou non lorsqu'elle conteste sa paternité.

La malédiction « Mort à toi ! » (Ὄλοιο, v. 772) condense tous les sentiments de la Troyenne. C'est d'abord un cri de haine et de vengeance contre celle qu'elle juge responsable du désastre troyen (v. 772-773) : ce qui tue Astyanax, et avec lui tout ce qu'il représente, ce n'est pas la noblesse d'Hector, qui n'est qu'un prétexte invoqué par ses bourreaux, mais les beaux yeux de cette femme (καλλίστων… ὀμμάτων, v. 772) [336]. L'allusion à son adultère est une provocation qui montre que la malédiction est aussi un défi lancé aux Achéens pour qu'ils n'arrêtent pas à Astyanax leur entreprise de mort. Acculée au désespoir, Andromaque ne peut plus attendre qu'une chose de l'avenir : que le cycle de violence se poursuive jusqu'à anéantir aussi la femme qui est à l'origine de ses maux.

Ces invectives, qui emporteront l'approbation du chœur (v. 780-781), préparent le spectateur à l'apparition d'Hélène et suscitent l'attente de sa punition. Malgré elle, cependant, Andromaque ne fait que souligner le pouvoir de cette femme fatale que l'on verra bientôt à l'œuvre. En lui prêtant pour pères les démons maléfiques, elle lui reconnaît une puissance surnaturelle, de même qu'elle reconnaît à sa beauté la capacité d'anéantir un peuple entier. En outre, que la mère d'un enfant promis à un assassinat, la victime d'une force brutale et immorale, en vienne elle-même à un appel au sang est la preuve du bouleversement moral qu'Hélène a provoqué. Si l'on pense, enfin, aux doutes qu'Andromaque émettait sur les espérances aveugles, son espoir de vengeance se teinte d'ironie et paraît lui-même bien dérisoire.

Cependant, la violence d'Andromaque, adressée à une absente et réduite à des mots, révèle surtout son impuissance (οὐ δυναίμεθ' ἄν, v. 776). Elle atteint son point culminant lorsque, ayant épuisé ses imprécations, elle s'arrache soudain à son fils et le tend aux gardes :

<Ἀλλ'> ἄγετε φέρετε ῥίπτετ', εἰ ῥίπτειν δοκεῖ·
δαίνυσθε τοῦδε σάρκας.

[336] Même idée, même souhait et formulation très proche dans l'*Hécube*, v. 440-443.

« Emmenez-le ! Emportez-le ! Jetez-le, puisque vous avez décidé de le jeter !

Faites un festin de sa chair ! » (v. 774-775)

Les manuscrits donnent en 774 un vers auquel manque une syllabe initiale, et tous les éditeurs reprennent la suggestion de Hermann pour rétablir un équilibre métrique. On peut pourtant comprendre que ce cri, qui dit à lui seul la douleur d'Andromaque et l'extrêmité à laquelle on l'a acculée, puisse sortir de l'ordinaire au point de bousculer la forme du trimètre. Un vers acéphale, une syllabe manquante, un silence en somme, exprimeraient à la fois la défaite des mots, le choc de l'adieu, le bouleversement profond que représente le crime contre l'enfant. Avec ou sans ἀλλ', quoi qu'il en soit, le vers est remarquable pour l'asyndète et la succession de voyelles brèves qui marquent une accélération et comme un élan vers la longue initiale du mot ῥίπτειν, situé entre les deux coupes, le plus chargé de souffrance et de colère. Puisqu'on la force à se séparer de son fils, il n'est pas question pour Andromaque d'adoucir la transition : tous – enfant, gardes, spectateurs – doivent regarder en face l'horreur de la situation. Le public ne verra pas le corps d'Astyanax tomber des remparts de Troie, mais il aura entendu sa mère répéter le mot ῥίπτειν, au duratif et non à l'aoriste comme dans la bouche de Talthybios, c'est-à-dire avec une insistance pathétique sur le temps de la chute. Puisqu'elle n'est pas en position de s'opposer au décret des Grecs, Andromaque s'y soumet et la véhémence avec laquelle elle devance les gardes en leur ordonnant de faire leur office est plus déchirante que ne l'aurait été une démonstration de force des Grecs, car elle trahit la capitulation de qui n'a pas d'autre choix et souhaite qu'on en finisse au plus vite. Je ne suis pas du tout d'accord avec Pascal Payen qui interprète ces impératifs comme un « consentement », « un mouvement assumé » permettant à Andromaque de faire, « contre [son] prédateur, d'un sort infligé une condition acceptée et pourvue d'une parole qui est la mémoire du malheur collectif » [337]. En effet, l'ultime reprise des termes du décret (ῥίπτειν δοκεῖ) révèle clairement la contrainte qui pèse sur les mots mêmes de la jeune femme : une fois de plus, une fois pour toutes, le discours d'Ulysse l'emporte sans même qu'il ait besoin d'être présent.

Andromaque s'autorise néanmoins une dernière manifestation de liberté : tout en invitant les vainqueurs à exécuter leur décision, elle utilise l'image du festin de chair qui rabaisse ceux qui la torturent à l'état de bêtes sauvages. On pense alors à la façon dont l'Hécube de l'*Iliade*, dans sa douleur, faisait le souhait de manger le foie d'Achille,

[337] Payen 2012, p. 152-153.

meurtrier de son fils [338]. L'inversion de ce schéma est atroce : c'est désormais Andromaque qui, contrainte et forcée, livre son fils en pâture. L'image a pour effet d'évoquer, de façon plus visuelle que le mot σφάγιον employé plus haut, un sacrifice humain et un repas sacrificiel impie. Elle transforme le meurtre en un hommage à des dieux haineux qui ont condamné Troie :

ἐκ τε γὰρ θεῶν
διολλύμεσθα

« car elle vient des dieux,
notre destruction » (v. 775-776).

Il y a deux manières d'expliquer l'emploi de γὰρ. La particule peut d'abord expliquer la référence au festin sacrificiel : « Faites un festin de sa chair puisque les dieux demandent cette offrande. » Andromaque engloberait donc les dieux dans le reproche qu'elle fait implicitement aux Grecs. Mais on peut aussi interpréter différemment, en faisant des particules la justification de sa résignation : « Faites un festin de sa chair, je vous laisse faire, car je me soumets à une puissance divine supérieure qui veut notre destruction. » Tout en constatant qu'elle n'a plus aucun recours, Andromaque ferait ainsi une ultime tentative pour donner du sens à son malheur et résister à l'effondrement de ses croyances. Si ce qui lui est arrive est possible, c'est que des dieux l'ont voulu. Certes, leur volonté est inconnaissable et ses effets insupportables, mais on peut du moins y assigner l'origine de ce qui demeurerait, sans cela, intolérablement absurde.

Sur ces mots, Andromaque lâche son enfant, ou plus vraisemblablement, le tend elle-même à Talthybios, qui le confiera ensuite à une escorte (v. 786). Elle demande alors qu'on cache son corps et qu'on la jette dans le vaisseau de Néoptolème. Je ne vois pas, contrairement à ce qu'écrit Lee, comment ces ordres pourraient s'adresser au chœur : celui-ci reste en scène et ne l'accompagne pas jusqu'au bateau. Ce sont donc les Grecs qu'Andromaque exhorte ainsi. L'évocation du corps voilé s'explique d'abord comme une résignation au mariage, la Troyenne acceptant d'être parée comme une fiancée et d'embarquer comme elle entrerait dans la maison du nouvel époux. Mais outre que le nom de Néoptolème est soigneusement évité, la reprise du verbe κρύπτω nous ramène également à Polyxène (v. 777, cf. v. 627) [339], et celle du verbe ῥίπτω au sort qui attend Astyanax (v. 778, cf. v. 725 et 774). Andromaque, en d'autres termes, se considère comme

[338] *Il.* XXIV, 212-213.

[339] Comparer aussi, dans l'*Hécube* (v. 432), à la sortie de Polyxène qui demande à Ulysse : Κόμιζ' Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεὶς κάρᾳ πέπλους et explique que c'est en signe de deuil.

morte et s'assimile aux deux enfants sacrifiés par les Grecs. Il y a plusieurs façons de se représenter sa position à ce moment-là. Sa posture peut évoquer les reliefs de stèles funéraires sur lesquelles la mère ou l'épouse survivante, parfois auteur de la dédicace, représente, voilée, le regret éternel du défunt. Figure de l'affliction, le corps d'Andromaque, cet ἄθλιον δέμας, deviendrait ainsi un monument aux deux enfants trop tôt disparus. Mais on peut aussi suggérer qu'elle prend alors sur le char une position couchée semblable à celle de leur cadavre. Son passage, vivante mais anéantie, d'une position assise ou debout dans le char à une position allongée permettrait à Euripide d'utiliser son corps pour évoquer indirectement les deux morts qui se déroulent hors-scène et ne font pas l'objet de récits. Ce mouvement d'effondrement matérialiserait également l'aggravation du sort d'Andromaque par rapport à son entrée en scène, révélant les coups portés à sa résistance et à sa dignité.

Il est vraisemblable que le char s'ébranle alors qu'Andromaque dit ses derniers mots :

ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι
ὑμέναιον, ἀπολέσασα τοὐμαυτῆς τέκνον.
« Je m'en vais vers un bien beau
mariage, après avoir perdu mon enfant ! » (v. 778-779)

Le singulier du verbe ἔρχομαι et la mention de l'enfant perdu prennent un tour tragique quand on les compare aux mots par lesquels Andromaque débutait sa discussion avec Hécube (ἀγόμεθα σὺν τέκνῳ, v. 614). Le couple mère-enfant est dissous, physiquement comme verbalement. Le trajet de la captive reprend, d'un mariage à l'autre, de la demeure d'Hector vers le bateau. Elle ne s'est arrêtée que le temps d'être privée de son fils, c'est-à-dire de sa dernière attache à son passé troyen.

Le chœur accompagne son départ d'une plainte. Une nouvelle fois, les femmes s'identifient totalement à Andromaque, reprenant ses mots en les amplifiant :

Τάλαινα Τροία, μυρίους ἀπώλεσας
μιᾶς γυναικὸς καὶ λέχους στυγνοῦ χάριν.
« Malheureuse Troie, tu as perdu tant des tiens
pour une seule femme et sa couche odieuse ! » (v. 780-781)

Le cas de la veuve d'Hector est emblématique de la souffrance troyenne, qu'il n'est plus question d'individualiser. Les femmes du chœur s'adressent à elles-mêmes, qui représentent la cité, et comprennent à travers l'exemple d'Andromaque l'ampleur de la catastrophe, tout

en reprenant à leur compte ses accusations contre Hélène, dont elle devient la victime par excellence. Son deuil et le renversement de sa fortune sont aggravés par le fait qu'ils ont pour origine cette femme qui est son exact contraire, une épouse infidèle et impudique [340]. Les Troyennes imitent presque exactement les paroles prononcées par Cassandre contre Hélène, avec l'opposition μιᾶς / μυρίους (v. 368-369) [341], mais alors que la prophétesse parlait des victimes grecques pour les dire paradoxalement plus malheureuses que les Troyens, le chœur affirme sa *doxa* : c'est Troie qu'Hélène a détruite. Cette réaction souligne le contraste entre la sortie d'Andromaque et celle de Cassandre. Personne ne pouvait, en effet, partager l'opinion de cette dernière, ni s'identifier à elle. Sa fonction de prêtresse, tout comme ses paradoxes, l'isolaient des autres membres de sa communauté et cette solitude constituait un élément primordial de sa fonction dramatique. Dans le cas d'Andromaque, c'est au contraire l'idée d'exemplarité qui domine. En tant que sage épouse et mère d'un fils, elle incarne la condition féminine dans ce qu'elle a de plus fondamental ; en tant que femme d'Hector, elle porte les valeurs de la royauté, de l'héroïsme et de l'excellence ; en tant que mère d'Astyanax, elle a donné vie, en quelque sorte, au futur de Troie. Le bouleversement que la défaite fait subir à ses rôles sociaux, à son statut et à ses espérances en vient donc à symboliser un ébranlement de la communauté dans tout ce qui la structure [342].

Sortie de l'enfant (v. 782-798)

Talthybios, resté avec l'enfant, l'invite à se mettre en route vers les remparts d'Ilion. J'ai longtemps pensé que cela signifiait dans la direction opposée à celle du char. Ce mouvement me semblait en effet pouvoir traduire de façon visuelle et dynamique la séparation pathétique de la mère et du fils et le lien de symétrie établi entre Andromaque et Astyanax par la reprise du verbe ῥίπτειν : l'un sera jeté depuis les remparts de Troie (πύργων… Τρωικῶν ἄπο, v. 425), l'autre dans le bateau (ἐς ναῦς, v. 778) ; l'un doit rester définitivement sur la terre où il est né, l'autre est forcée à l'exil ; la vie de l'un s'arrêtera dans une chute brutale, tandis que la vie de l'autre sera contrainte à se prolonger, à se poursuivre vers un avenir honni. Les mots de Talthybios ajoutent à cela l'idée qu'Astyanax va demeurer du côté de son père, car il qualifie de « paternelles » (πατρῴων,

[340] Pour une analyse détaillée de ce contraste, voir Croally 1994, p. 87-95.

[341] Comparer à Eschyle, *Agamemnon*, 1455-1456 : μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλὰς / ψυχάς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ.

[342] Sur ce thème, voir Serghidou 2010, p. 51-83 ;

v. 783) les fortifications d'où l'enfant sera précipité. Tandis que la veuve d'Hector est arrachée à son passé avec le héros troyen, Astyanax va rejoindre son père dans l'Hadès. Mieux, il sera jeté du haut des « couronnes » de remparts (στεφάνας, v. 784), un mot dont la pièce développe les multiples connotations et qui évoque ici la gloire que son père a gagnée en protégeant Ilion, en faisant office, en quelque sorte, de rempart humain [343]. Avec une ironie involontaire, Talthybios souligne combien le choix du lieu du meurtre est cruel : ces murs, pas plus que la valeur d'Hector, n'ont pu sauver Astyanax. Symbolisant les générations de rois qui se sont succédé à Ilion (c'est pour son arrière grand-père Laomédon que Poséidon et Apollon ont construit les murailles) et cette εὐγένεια qui le condamne, ils lui sont non seulement inutiles, mais funestes.

Toutefois, la correspondance que je pense désormais pouvoir établir entre l'organisation de l'espace extra-scénique et la topographie athénienne m'incite à penser que l'enfant quitte la scène dans la même direction que sa mère, car la route qui mène aux fortifications de l'Acropole, auxquelles on accède par les Propylées, part sur la droite des spectateurs. Cette hypothèse explique en fait de façon précise plus de choses que la précédente, ce qui la rend plus convaincante. Pour commencer, la reprise du verbe ῥίπτειν crée moins une opposition, comme je le pensais au début, qu'un parallélisme. Or j'ai déjà maintes fois souligné l'équivalence que crée Euripide entre les navires des vainqueurs et la cité des vaincus. Il serait parfaitement cohérent que le poète-dramaturge la rende sensible en plaçant aussi les deux lieux au bout de la même *eisodos*.

Cela résout de plus le problème délicat des allées et venues de Talthybios. Le héraut accompagne en effet Astyanax en l'invitant, dans un rythme anapestique, à marcher vers la sortie (Ἄγε παῖ… βαῖνε, v. 782-783). Tous les commentateurs considèrent qu'il sort ensuite avec Astyanax par l'*eisodos* qui mène à Ilion, c'est-à-dire dans une direction opposée à celle des nefs. Or au moment de rapporter le corps d'Astyanax, il reviendra du côté des vaisseaux (v. 1123) avec d'autres nouvelles des Achéens [344] et racontera le départ pathétique d'Andromaque, laquelle n'aura pas le temps d'ensevelir son fils avant que le vaisseau de Néoptolème ne lève l'ancre. Il est donc certain que le public devra comprendre que Talthybios a transporté le corps, en dehors de la scène, depuis les remparts de Troie jusqu'aux navires, avant de revenir aux tentes d'Agamemnon pour le rendre à Hécube. En revanche, si le héraut sort par la gauche et revient par la droite, il faudra aussi imaginer

[343] Sur la couronne de remparts, voir David 2009, p. 265-267. Sur le lien entre Hector et le rempart, voir Brillet-Dubois 1999.

[344] Hourmouziades 1965 p. 133.

qu'il est allé d'Ilion au lieu de mouillage des bateaux sans repasser devant les tentes d'Agamemnon. Un tel changement de direction extra-scénique n'est pas inconcevable *a priori*, mais que vaisseaux et remparts se situent du même côté par rapport au *theatron* constitue la solution la plus simple.

J'ajouterai qu'à ce moment de la pièce, Astyanax partage encore avec sa mère le fait d'être vivant, même si cela ne durera pas. Il y a donc encore un avenir devant lui. Or c'était la fonction symbolique que je pensais pouvoir assigner à l'*eisodos* de droite en analysant le mouvement du char d'Andromaque [345]. C'est seulement une fois mort qu'il sortira par l'*eisodos* de gauche [346]. Un dernier élément dramaturgique me paraît confirmer cette interprétation : si la mère et l'enfant sortent séparément du même côté, il n'est pas imaginable qu'ils le fassent au même moment. Or après l'ébranlement du char, la sortie d'Astyanax n'est pas instantanée. Les paroles de Talthybios et d'Hécube ménagent au véhicule un temps pour s'éloigner et l'enfant demeure en scène sans sa mère. Le contraste entre la sortie d'Andromaque et celle d'Astyanax est encore accentué par le fait que le fils et son escorte s'en vont à pied (v. 784), donc plus lentement. L'enfant doit paraître plus petit encore, plus pitoyable et démuni que lorsqu'il était sur le char.

Les derniers mots de Talthybios sont reflétés par les anapestes d'Hécube qui clôturent la scène [347]. Les deux discours commencent en effet par une apostrophe à l'enfant, le simple παῖ du messager étant redoublé de manière plus affective par Hécube (ὦ τέκνον, ὦ παῖ, v. 790). Chacun évoque alors les deux parents d'Astyanax : μητρὸς μογερᾶς (v. 783), dans la bouche du héraut apitoyé, trouve un écho en παιδὸς μογεροῦ (v. 790), par lequel Hécube désigne son fils Hector, puis Talthybios utilise l'adjectif πατρῴων (v. 783) quand la reine mentionne Andromaque par le mot μήτηρ (v. 792). Le messager évoque alors, en s'adressant toujours à l'enfant, la décision que les Grecs ont prise à son égard : ils ont voté sa mort. A ce passage correspondent les questions d'Hécube qui se demande que faire pour lui, sinon manifester son chagrin en se frappant la tête et la poitrine. A défaut de pouvoir empêcher l'exécution du vote, réagir selon les normes du

[345] Voir ci-dessus, p. 125-127.

[346] Voir ci-dessous, p. 242.

[347] Biehl 1989, p. 249, emploie le critère métrique pour dégager une structure en trois parties (de 16, puis 2, puis 16 dimètres anapestiques) articulée autour de l'apostrophe d'Hécube à son petit-fils (v. 790). Dans la mesure, toutefois, où il ne s'agit pas d'anapestes lyriques faisant attendre une *responsio* stricte et où l'apostrophe d'Hécube a son pendant dans le discours de Talthybios, je ne vois pas de raison d'isoler de la sorte le vers 790. L'effet de miroir entre les deux répliques ne me paraît pas radicalement affecté par le fait que la seconde présente un vers de plus.

deuil est en effet la seule chose qui est en son pouvoir : τῶνδε γὰρ ἄρχομεν (v. 795) répond au signal donné par Talthybios de passer à l'action et de saisir Astyanax, signal contre lequel Hécube n'a rien pu faire. Le « nous » des Troyennes et de leur reine ne peut faire obstacle à ce « vous » auquel le héraut s'adresse, et le fait que le chœur demeure dans l'*orchestra* alors que le groupe d'hommes s'éloigne avec l'enfant souligne cette impuissance. Enfin, alors que Talthybios exprime sa pitié de façon claire mais indirecte, Hécube se lamente ouvertement sur Astyanax et sur la cité.

La scène se termine donc sur ces deux figures symétriques de la compassion et de la réprobation, mais aussi de la soumission. Le héraut, en effet, applique les ordres malgré ses réserves et ne songe pas un instant à s'en affranchir. Son service apparaît comme une servitude morale non moins contraignante que l'asservissement social et physique d'Hécube ; dans un cas comme dans l'autre, rien n'est fait pour empêcher le meurtre d'Astyanax. Les deux personnages sont cependant, en même temps, dans un rapport de forces tout à fait déséquilibré : ils représentent les vainqueurs et les vaincus, et l'un, quelles que soient ses réticences, porte le discours masculin de la force, tandis que l'autre donne voix à la lamentation à laquelle les femmes sont réduites. Euripide donne à voir ainsi à la fois leurs différences et leur humanité commune, laquelle réside essentiellement dans l'expérience du mal et de la contrainte. Le héraut et la grand-mère forment autour de l'enfant à qui ils s'adressent un couple mal assorti qui accentue l'absence du couple Andromaque-Hector. L'union des parents d'Astyanax n'est plus. Elle était encore palpable au début de la scène par la co-présence de la mère, de l'enfant et des dépouilles du père, mais il n'en reste désormais que la trace, assombrie par le malheur, dans l'emploi symétrique de l'adjectif μογερός et dans l'existence bientôt annihilée de l'enfant qu'on emmène à la mort.

Alors qu'il disparaît, Hécube se demande, comme les spectateurs, ce qu'il manque pour que la catastrophe troyenne soit totale (v. 797-798). La formulation choisie par Euripide, χωρεῖν ὀλέθρου διὰ παντός, se laisse lire de façon métathéâtrale. Comment, en effet, l'action peut-elle encore « progresser », « avancer » (χωρεῖν) maintenant que l'on a assisté à la condamnation du dernier héritier de la famille royale, du dernier espoir de Troie ? Est-il possible de passer encore un degré dans le malheur ? La question d'Hécube prépare le public à voir dans l'épisode suivant une aggravation du sort d'Ilion. Or, bien que l'avenir de Troie soit scellé par la mort de l'enfant, les personnages de la scène qui se termine ont laissé deux fenêtres ouvertes sur le futur : la menace qui pèse sur les

funérailles d'Astyanax et la malédiction contre Hélène. On verra d'abord la fille de Tyndare lutter pour survivre et rentrer chez elle, avant de voir revenir le corps du fils d'Hector et d'assister aux rites funèbres d'Hécube, finalement accordés par les vainqueurs. C'est donc à l'*agôn* entre Hélène et Hécube que revient la fonction de compléter le désastre troyen. Les spectateurs sont ainsi préparés à l'interpréter comme un déni de justice et un coup ultime porté aux survivantes.

V. 4 La référence à l'actualité

Le sort d'Andromaque et d'Astyanax a toujours vivement ému lecteurs et spectateurs, mais cette pitié éprouvée devant la séparation forcée de la mère et de l'enfant a pu voiler ce qui, dans la scène, renvoie précisément au contexte de représentation de la pièce. Je commencerai par les allusions les plus précises et les moins discutables, car ce sont elles qui fondent la légitimité de l'interprétation dans son ensemble et nous obligent à tenir compte de la perspective historique, même si celle-ci est loin d'épuiser le sens de ce spectacle.

Le décret rapporté par Talthybios imite en effet, en la détournant, la proclamation qui a été faite durant les Grandes Dionysies pour honorer les orphelins de guerre athéniens parvenus à leur majorité [348]. Dans les jours précédant le concours de tragédie, les Athéniens ont procédé à une cérémonie consistant à faire défiler les jeunes gens qui ont perdu leur père à la guerre, à leur attribuer une panoplie et à faire proclamer par le héraut des mots que nous rapportent Lysias et Eschine :

> Διονυσίοις γὰρ [ὅτα]ν ὁ κῆρυξ ἀναγορεύῃ τοὺς [ὀρ]φανοὺς πατρόθεν ὑπειπὼν [ὅτ]ι τῶνδε τῶν νεανίσκων οἱ πατέρες ἀπέθανον ἐν τῷ πολέμῳ μαχόμενοι ὑπὲρ τῆς πατρίδος ἄνδρες ὄντες ἀγαθοὶ [καὶ] τούτους ἡ πόλις ἔτρεφε μέ[χρι] ἥβης,…

[348] On me pardonnera de reprendre ici certains éléments de la démonstration que j'ai déjà publiée (Brillet-Dubois 2010). Ils me paraissent en effet indispensables à la démonstration d'ensemble. *Les Troyennes* n'est pas la seule pièce à faire ainsi allusion à la cérémonie des orphelins : dans *Les Suppliantes*, déjà, Euripide assimile les orphelins argiens aux jeunes Athéniens (voir Rehm 2002, p. 29-30), et l'*Ajax* de Sophocle évoque la cérémonie à propos d'Eurysakès (voir Goldhill 1990, p. 117-118).

« Lors des Dionysies, lorsque le héraut annoncera, en appelant les orphelins par le nom de leur père : "Voici les jeunes gens dont les pères sont morts à la guerre en combattant en braves pour la patrie, et que la cité a élevés jusqu'à leur majorité,"… » (Lysias, *Contre Théozotidès,* fgt 129)[349]

προελθὼν ὁ κῆρυξ καὶ παραστησάμενος τοὺς ὀρφανούς, ὧν οἱ πατέρες ἦσαν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότες, νεανίσκους πανοπλίᾳ κεκοσμημένους, ἐκήρυττε τὸ κάλλιστον κήρυγμα καὶ προτρεπτικώτατον πρὸς ἀρετήν, ὅτι τούσδε τοὺς νεανίσκους, ὧν οἱ πατέρες ἐτελεύτησαν ἐν τῷ πολέμῳ ἄνδρες ἀγαθοὶ γενόμενοι, μέχρι μὲν ἥβης ὁ δῆμος ἔτρεφε, νυνὶ δὲ καθοπλίσας τῇδε τῇ πανοπλίᾳ, ἀφίησιν ἀγαθῇ τύχῃ τρέπεσθαι ἐπὶ τὰ ἑαυτῶν, καὶ καλεῖ εἰς προεδρίαν.

« Le héraut s'avançait, présentait les orphelins dont les pères étaient morts à la guerre, jeunes gens revêtus de l'armure complète, et prononçait la plus belle des proclamations, la mieux faite pour inciter à la vertu : "Le peuple a élevé jusqu'à leur majorité ces jeunes gens dont les pères sont morts en braves à la guerre ; et maintenant, il les arme de cette armure complète, il les envoie chacun mener leur propre vie en les recommandant à la bonne fortune, et les invite à occuper le premier rang au théâtre." » (Eschine, *Contre Ctésiphon*, 154)[350]

Le décret rapporté par Talthybios à Andromaque inverse dans tous ses détails l'attitude d'Athènes envers ses propres orphelins. En effet, le héraut entre dans l'*orchestra* pour annoncer qu'il est décidé de « ne pas élever » (μὴ τρέφειν, v. 723) Astyanax en vertu de cela même qui assure aux enfants athéniens la protection de la cité : la valeur de son père (ἀρίστου παῖδα… πατρός, v. 723). C'est pour éviter qu'il ne le remplace qu'on va le jeter du haut des remparts au lieu de l'envoyer mener sa vie – ῥίπτειν est une déformation horrible de ἀφιέναι, le verbe utilisé dans la proclamation.

Devant les yeux de ceux-là même qui viennent d'obtenir la proédrie en hommage à leur glorieux ascendant, Euripide place donc un enfant que tue la noblesse de son père.

[349] Trad. Bizos, Gernet 1955, modifiée par Fournier, Hamon 2007.

[350] Trad. Martin, de Budé 1952. J'ai modifié légèrement la traduction, notamment celle de ἥβη (originellement « adolescence »), car le terme désigne clairement ici le moment, atteint l'année où se déroule la cérémonie et célébré par le rite, où les adolescents, dotés d'une armure, deviennent des hoplites et accèdent au monde et aux responsabilités des hommes adultes.

Dans ce contexte, les mots d'Andromaque résonnent comme une allusion directe au public :

ἡ τοῦ πατρὸς δὲ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ
ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία,
τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθε σοὶ πατρός.
« C'est la noblesse de ton père qui te tue,
elle qui aux autres apporte le salut,
mais la valeur de ton père n'a pas tourné à ton avantage. » (v. 742-744)

Il est clair, puisque εὐγένεια se confond avec τὸ δ' ἐσθλόν, qu'aux yeux d'Andromaque, la noblesse est avant tout affaire de comportement, comme ce l'est pour Ajax chez Sophocle [351], comme ce l'est pour Périclès dans son oraison funèbre [352]. Ce qu'elle dit peut donc sans restriction s'appliquer à Eurysakès, orphelin grec du mythe, comme aux orphelins athéniens que la cité a élevés grâce au valeureux sacrifice de leur père. Ces « autres » dont elle parle ont d'abord dans la pièce une valeur générale (« tous les autres ») accentuée par la valeur gnomique du présent [353], mais ils peuvent aussi recouvrir, plus précisément, des orphelins des deux camps : Pâris, épargné dans l'*Alexandros* parce que l'on a reconnu en lui le fils de Priam et qui a vécu pour occuper à la guerre son rôle d'homme adulte, aussi bien que les enfants des vainqueurs, comme ceux d'Ulysse qu'Andromaque a mentionnés plus tôt (v. 724). Dans le réseau d'allusions intertextuelles, τοῖς ἄλλοις peut de même renvoyer à Eurysakès, dont l'avenir est assuré chez Sophocle par l'Ulysse de l'*Ajax*, à Néoptolème lui-même, orphelin d'Achille que l'Ulysse du *Philoctète* a pris sous son aile [354], mais aussi au fils d'Enée, promis à l'existence et à la survie par la généalogie homérique. Sur le plan de la référence au présent, la comparaison s'établit entre Astyanax et les jeunes gens qui ont défilé à sa place dans l'*orchestra* quelques jours plus tôt, et qui occupent à cet instant ostensiblement les places d'honneur dans les gradins ; l'article défini peut conserver dans le texte tragique quelque chose de la valeur démonstrative qu'il avait chez Homère et fonctionner comme un déictique.

On peut donc considérer comme explicite le contraste entre Astyanax et les orphelins de guerre, entre Troie et Athènes. Quand le fils d'Hector, privé de son père, ne

[351] *Ajax*, 479-480 ; 545-551.
[352] Thucydide, *HGP*, II, 41, 5.
[353] L'interprétation de Parmentier, qui juge que τοῖσιν ἄλλοις fait référence aux Troyens autrefois protégés par Hector, est à rejeter, car elle implique de traduire γίγνεται comme si c'était un passé et fait abstraction de la réalité dramatique : Hector, au bout du compte, a échoué à protéger les enfants troyens.
[354] Goldhill 1992 relie à la fois l'*Ajax* et le *Philoctète* à la cérémonie des orphelins.

peut pas davantage compter sur sa famille paternelle ni sur le peuple phrygien (v. 754), les fils des héros athéniens, eux, trouvent appui et protection dans la cité, qui prend le relais pour les amener à l'âge adulte et leur permettre de perpétuer le souvenir de leur père en assurant à leur tour la défense de la communauté. La sortie de scène souligne cette opposition, le char s'éloignant en transportant la panoplie d'Hector sans l'enfant qui, lui, sort entouré d'ennemis armés, alors que pendant la cérémonie athénienne, la cité remet une panoplie aux orphelins, comme symbole de la continuité du rôle paternel qu'ils vont maintenant endosser.

La question qui se pose alors est celle de l'interprétation du traitement réservé à l'enfant troyen et à sa mère. Pour le spectateur athénien qui s'identifie aux Grecs, il se peut qu'il paraisse d'abord justifié par l'appartenance d'Astyanax et d'Andromaque au camp ennemi, et à un peuple barbare de surcroît. L'inversion de la norme athénienne concernant les orphelins s'expliquerait alors par la volonté de signifier la supériorité légitime des Grecs sur les vaincus troyens. De la même façon, l'asservissement d'Andromaque pourrait être considéré comme le lot normal des femmes de l'ennemi après la défaite de leur cité : c'est une pratique courante durant la guerre du Péloponnèse. Le thème général de la résignation, introduit par Hécube, mais développé par le héraut en association avec celui de la force, évoque d'ailleurs le débat politique suscité par l'affaire de Mélos, à qui Athènes refuse la neutralité et qu'elle choisit de traiter comme une cité hostile. En effet, le discours que tient Talthybios sur la contrainte a été souvent rapproché de celui des Athéniens dans la discussion entre les ambassadeurs d'Athènes et les Méliens rapportée par Thucydide [355]. Le héraut des vainqueurs grecs s'adresse à celle sur qui s'exerce le pouvoir qu'il représente pour lui recommander le réalisme, c'est-à-dire la soumission volontaire à un rapport de forces qui lui est défavorable et interdit tout espoir raisonnable, exactement comme le font les envoyés de la cité hégémonique à Mélos. Cela peut renforcer l'identification des spectateurs athéniens aux Grecs de la pièce et le sentiment qu'il est juste de traiter ses ennemis avec une sévérité égale à la bienveillance qu'on témoigne à ses amis.

Cependant, ni Astyanax, ni Andromaque ne sont caractérisés, ni même désignés comme barbares. La veuve d'Hector, comme l'a fait pendant sa vie son défunt époux, embrasse au contraire l'idéal d'*arétè* et de noblesse morale dont se targuent les Athéniens, phénomène que l'allusion à Sophocle vient médiatiser. En effet, les similitudes entre

[355] Thuc. *HGP*, V, 85-113.

l'héroïne troyenne et Ajax, héros grec inclus dans la sphère mythique d'Athènes par son lien avec Salamine, facilitent l'identification [356]. En outre, la supériorité grecque sur ses ennemis troyens n'apparaît pas comme autre chose qu'une domination par la force. Son caractère moral, déjà contesté par les dieux eux-mêmes dans le prologue, est mis à mal chaque fois que la veuve d'Hector retourne contre ses bourreaux la condamnation de son fils : en souhaitant aux enfants d'Ulysse le même sort que le sien, en qualifiant de βάρβαρα… κακά leur décision. Elle les force ainsi à se demander s'ils supporteraient que l'on inflige à leur fils ce qu'ils infligent au sien ; elle oppose une conception absolue de la justice à la contingence des hostilités entre Grecs et Troyens. La correspondance déjà soulignée, au sein de la structure annulaire de son discours, entre πρὸς ἐχθρῶν (v. 741) et ἀνοίκτως (v. 756) soulève précisément cette question : est-il acceptable qu'un rapport d'inimitié empêche d'éprouver de la pitié pour un enfant vulnérable ? L'attitude de Talthybios montre, par ailleurs, qu'un Grec peut partager le jugement de la Troyenne et désavouer, d'un point de vue moral, une décision pourtant présentée comme unanime. Bref, la polarité entre les Grecs et les barbares, entre les Achéens et leurs ennemis, n'est pas suffisamment stable dans la pièce pour offrir un cadre normatif permettant d'évaluer leur acte sans ambiguïté [357].

La perversion de la cérémonie des orphelins peut dès lors être interprétée comme le moyen de souligner l'anormalité du destin d'Astyanax, d'autant que celui-ci est mis en scène dans le même espace et devant le même public que l'hommage aux jeunes Athéniens. Cela impose aux spectateurs une comparaison et donc une réflexion sur les différences de traitement qu'ils subissent. Le point central de la comparaison me semble être la notion d'εὐγένεια, en ce qu'elle est reconnue aussi bien à l'un qu'aux autres, mais entraîne des conséquences opposées. La noblesse d'Astyanax tient à la fois à sa naissance (il est le seul fils du Priamide à qui la royauté était promise) et au statut exceptionnel de son père, « qui autrefois, de sa lance, a fait périr le plus grand nombre d'Argiens » (v. 610-611). De même, les orphelins athéniens sont les rejetons non seulement de courageux défenseurs de la patrie, mais surtout d'une cité qui aime à se présenter comme autochtone et à justifier ainsi sa supériorité sur toutes les autres. Comme le montre N. Loraux, les

[356] L'*Ajax* est d'ailleurs déjà une pièce qui conteste la dichotomie entre Grecs et barbares. Voir l'agôn entre Agamemnon et Teucros (*Ajax*, 1226-1315).

[357] Voir Croally 1994, p. 103-115. Di Benedetto 1992 (p. 191) fait remarquer que lorsque Poséidon conclut le prologue sur la folie de qui détruit les cités, les sanctuaires et les tombes (v. 95-97) – c'est-à-dire, ici, sur la folie des Grecs –, il reprend un passage des *Perses* (807 sq.) consacré à Xerxès. La valeur généralisante de l'énoncé et l'intertextualité font que la *gnomè* assimile les Grecs aux barbares.

oraisons funèbres associent étroitement le thème de la naissance du sol attique à celui de la vaillance inégalable des Athéniens [358], adaptant ainsi à la démocratie l'idéal de noblesse aristocratique. Or la cérémonie des orphelins repose sur les mêmes présupposés idéologiques [359]. Lorsqu'Andromaque attire l'attention sur elle et sur l'enfant tout en se désignant par le terme τὸ δ' εὐγενές (v. 614), elle tend donc un miroir aux citoyens qui la regardent depuis le *theatron* et se fait paradigme de leurs propres aspirations. Le choix de cette formulation abstraite, puis les commentaires du chœur sur la valeur didactique du destin d'Andromaque (v. 685) et son élargissement à celui de Troie (v. 780) accentuent cette fonction des personnages de la mère et de l'enfant : toutes figures royales et mythiques qu'ils sont, ils représentent les ambitions profondes de la cité athénienne. De ce fait, les efforts de la Troyenne pour particulariser son destin, pour se distinguer en même temps qu'Hector, pour se poser en modèle peuvent être entendus dans une perspective politique, car ils évoquent la manière dont Athènes pense et surtout revendique, dans les cérémonies où elle se donne à voir, sa position dans le monde grec : elle s'y veut unique, supérieure et exemplaire. Dès lors, l'asservissement d'Andromaque peut apparaître comme scandaleux et comme aussi intolérable que le serait l'assujettissement de la cité, entraînant la condamnation de ses bourreaux par les spectateurs.

Andromaque et son fils peuvent ainsi être identifiés à la fois aux Athéniens et aux victimes de leur domination impérialiste. Le premier effet de cette dualité est de mettre en question l'essentialisation des valeurs : la victoire des Grecs dans la fiction, pas plus que la domination des Athéniens dans le monde réel, ne sont le résultat d'une supériorité naturelle [360], mais le fruit d'un rapport de forces qui peut changer. Lorsqu'Hécube interprète la servitude d'Andromaque comme une preuve que les dieux reconfigurent sans cesse la hiérarchie des choses (v. 612-613), son propos assigne l'instabilité qu'elle constate à une puissance sur laquelle l'homme n'a pas de prise. Tous les mortels sont également soumis à cette incertitude, quelle que soit leur naissance ou leur comportement, mais cette loi générale, comme l'illustre le cas de la veuve d'Hector, touche plus particulièrement ceux qui sont ou se croient supérieurs. Leur chute elle-même peut devenir exemplaire. Confirmées par les dieux du prologue, qui, après avoir abattu Troie, s'apprêtent à châtier

[358] Loraux 1993, p. 172-176.
[359] Voir Goldhill 1990, p. 113-114.
[360] Sur l'influence ici des discussions des sophistes sur la nature et le droit, voir Scodel 1980, particulièrement p. 105-111.

les triomphateurs, les paroles d'Hécube empêchent les spectateurs athéniens de penser que ce qui arrive à Andromaque ne peut leur arriver : qu'ils s'identifient à elle ou à ses vainqueurs grecs, elles font peser sur eux la menace d'un renversement de leur suprématie, et, au-delà, d'une suprématie dans le malheur. En effet, c'est aussi dans l'extrémité de sa souffrance qu'Astyanax renvoie son image au public. Son mutisme et ses pleurs, sur lesquels Andromaque concentre l'attention au moment le plus émouvant de la scène en le comparant aux morts (v. 749) [361], reflètent l'émotion et le silence des spectateurs, particulièrement de tous les « enfants d'Athéna » dont Nicole Loraux a fait le portrait [362]. Tandis qu'ils jouissent de leur position en haut de l'échelle politique, depuis leur siège adossé à l'Acropole, tout près des dieux du prologue dont ils partagent la vision surplombante, il les regarde de tout en bas, depuis l'*orchestra* et l'entrée du profond Hadès, comme s'il avait déjà été précipité là du haut des remparts qui dominent le théâtre ; les plus proches de lui dans le *theatron*, ceux à qui il fait face parce qu'ils sont assis en bas, sont ses bienheureux doubles athéniens. Sa présence les confronte à un avenir possible qui est plus celui d'Hector que le sien, car ils ont déjà reçu la panoplie et s'apprêtent à entrer dans l'âge d'homme comme soldats et comme pères.

En outre, le blâme que s'attirent Ulysse et les autres Achéens, unis dans le vote qui décrète la mort d'Astyanax et inflige à sa mère cette marque extrême de soumission, rejaillit sur la cité athénienne. Cela oblige à admettre que, malgré la difficulté qu'éprouvent les personnages et, avec eux, les spectateurs à construire le sens de la catastrophe troyenne, la visée d'Euripide est manifestement critique. Or le poète a inscrit d'emblée dans son texte ce qu'il pensait d'une démocratie capable d'agir comme les Achéens. En effet, lorsque Talthybios exprime sa répugnance à annoncer le décret pris par l'armée et ses chefs (οὐχ ἑκὼν ἄγγελῶ, v. 710), il n'exprime pas seulement sa condamnation morale de l'entreprise : il révèle aussi, ce que le public athénien peut comprendre plus facilement que nous, qu'il se refuse à dénoncer les auteurs du décret dans une procédure d'εἰσαγγελία, c'est-à-dire de le mettre en accusation pour haute trahison. Cet énoncé est donc beaucoup plus ambigu qu'il n'y paraît et dévoile, dès son arrivée, toutes les contradictions internes du personnage : comme sujet et instance morale, il ne peut approuver le meurtre d'Astyanax et la violence faite à Andromaque ; comme citoyen, il ne se résout pas à accuser ses chefs de compromettre la démocratie ; comme héraut, il est contraint d'être l'agent de la décision. Il n'en demeure pas moins que par sa prétérition du verbe 710, il utilise – et Euripide à

[361] Voir ci-dessus, p. 169-171.
[362] Loraux 1990.

travers lui – les connotations politiques du verbe ἀγγέλλω pour affirmer que le décret porte atteinte à la cité. Le pluriel Δαναῶν, qui englobe tous les combattants grecs, et l'emploi du mot κοινά au vers 711 montrent que le peuple tout entier serait passible d'une poursuite par voie d'*eisangélie*.

Si Andromaque et son fils peuvent incarner à la fois l'idéal de noblesse des Athéniens et les cités soumises à leur pouvoir – qu'il s'agisse de Mélos, ou, nous l'avons vu en ouverture de la scène, des alliés de la ligue de Délos payant tribut [363] –, leur sort oblige les citoyens à s'interroger sur l'écart entre leurs aspirations, ou du moins la présentation qu'ils en font lors des oraisons funèbres et des cérémonies civiques des Dionysies, et leurs pratiques, à la guerre comme à l'assemblée. La double identification possible des spectateurs avec les vainqueurs et avec les vaincus ne souligne pas seulement la réversibilité des destins humains en général, mais bien la crise de l'identité athénienne en cette fin de siècle, car Athènes se veut la championne des valeurs que bafouent aussi bien les Grecs de la fiction que ses propres citoyens pendant la guerre du Péloponnèse.

Si l'on en croit Thucydide, c'est le problème que soulève de façon particulièrement criante l'affaire de Mélos, devenue, au sein de son récit d'historien, emblématique des contradictions de la puissance hégémonique. L'intérêt et la portée critique de la tragédie dépassent cependant ceux du récit historique. En effet, il ne s'agit pas tant pour Euripide de proposer une allégorie des vaincus méliens dans la figure d'Andromaque, c'est-à-dire de faire revivre au public un fait marquant de son histoire récente, que de donner à voir à la suite de cet événement avec quelle violence Athènes est *capable* de trahir ses propres idéaux. Euripide s'abstrait de la situation contemporaine en utilisant le détour du mythe et la valeur exemplaire d'Andromaque et de Troie, mais pour mieux révéler les potentialités de cette situation et les aggravations possibles. En paraphrasant les mots de Sophocle rapportés par Aristote, je dirais qu'Euripide peint ici les hommes non pas tels qu'ils devraient être, mais tels qu'ils pourraient être [364]. Choisir de déplacer le débat mélien sur le rapport de forces en opposant non pas, comme dans la réalité des négociations politiques, des hommes à des hommes, des citoyens à des citoyens, des guerriers à des guerriers, mais un héraut à une femme asservie accentue en effet la cruauté du discours des Athéniens à

[363] Voir ci-dessus, p. 128-134.

[364] Aristote, *Poétique*, 1460b. Sophocle dit que si lui-même peint les hommes tels qu'ils devraient être, Euripide les peint tels qu'ils sont.

leurs ennemis – et à travers eux, à leurs alliés [365] –, car la soumission exigée d'Andromaque est absolue. En tant que femme, elle n'a même pas le recours du combat, qui permet aux hommes de montrer leur valeur en défendant leur idéal de liberté et dont l'issue, comme le disent les Méliens chez Thucydide, peut réserver des surprises [366]. Pire encore, elle ne peut choisir le suicide comme le fait un Ajax, car la soumission et la retenue sont des éléments essentiels de l'idéal d'*arétè* féminine qu'elle définit et incarne (v. 654-656), si bien que Talthybios peut les exiger d'elle au nom de la noblesse qui a toujours guidé son comportement (εὐγενῶς, v. 727). Euripide pousse donc le problème à une extrémité, jusqu'au point où non seulement on demande au faible de céder à la force, mais où l'on retourne contre lui les valeurs qu'il ne saurait renier sans perdre toute identité. Inversement, le crime atroce commis contre Astyanax exagère encore la brutalité déjà excessive dont Athènes a fait preuve envers les Méliens en exécutant tous ses soldats. Il s'agissait là des hommes faits (ἄνδρας τε ἀπέκτειναν, *HGP* V, 116), occupant au combat la place qui devait être la leur, conscients des risques et des enjeux de leur lutte. Les cas d'Andromaque et d'Astyanax deviennent donc des cas-limites du rapport de forces, de la perversion du langage et de la trahison des valeurs que celui-ci entraîne.

Enfin, la pièce de théâtre, parce que c'est une représentation, une *performance,* construit son sens et tire une partie de sa force du moment et du cadre dans lesquels elle s'inscrit. C'est parce que l'on se trouve au théâtre de Dionysos, au cœur de la cité hégémonique, après les cérémonies d'auto-célébration des Grandes Dionysies, devant les orphelins que l'on vient d'honorer et devant les envoyés des alliés que la dénonciation des crimes des vainqueurs mythiques devient celle des excès de la domination impérialiste athénienne, ou plutôt une projection de l'impiété radicale à laquelle elle pourrait aboutir.

Certes, la scène se prête très bien aux réactualisations, au gré de conflits qui rejouent la même situation universelle : la femme et l'enfant laissés sans défense par la mort du guerrier, c'est-à-dire la cellule familiale élémentaire disloquée par la violence de la défaite. Il ne s'agit pas là seulement d'une réduction de la pièce due à une imprécision des traducteurs, à une incompétence des lecteurs ou des metteurs en scène. En effet, l'influence sur Euripide de la sophistique, qui affine la conceptualisation des problèmes humains et s'intéresse à l'utilisation des *exempla* mythiques dans la rhétorique (on le verra plus clairement encore dans la scène d'Hélène), invite aussi à concevoir le drame d'Andromaque

[365] *HGP*, V, 95-99. Thucydide montre bien que l'enjeu de la démonstration de force d'Athènes à l'égard de Mélos est l'interprétation qu'en feront ses alliés.

[366] *HGP*, V, 102.

et d'Astyanax de cette façon abstraite, ce qui permet ensuite aux générations ultérieures de le transposer avec beaucoup d'efficacité pour dénoncer les ravages de n'importe quelle guerre impérialiste.

Trop d'éléments, néanmoins, à la fois dans le texte lui-même et dans la matérialité de la représentation, montrent que la cité est particulièrement visée par la critique d'Euripide. La revendication même d'un statut exemplaire, si sensible chez Andromaque, est un élément politique d'actualité dans le contexte athénien de 415 et ne pourrait avoir la même signification devant le public d'une cité qui ne prétendrait pas à l'hégémonie. De même, le tribut sanglant offert à Athéna, le décret sur la mort d'Astyanax, le discours de l'εὐγένεια ne prennent entièrement leur sens que rapportés à ce que nous savons du sacrifice des Panathénées, de la proclamation concernant les orphelins de guerre et des oraisons funèbres. Du point de vue scénique, l'entrée du char, qui rappelle peut-être l'exposition du tribut, la panoplie d'Hector, la présence du héraut, dont le rôle était important lors de la cérémonie des orphelins, et peut-être d'autres éléments que nous n'avons pas les moyens de reconstituer, contribuent également à ce qui devient un réseau de signes convergents. Tous tendent à définir l'enjeu de la scène : mettre en crise, par le spectacle de la dislocation de la famille d'Hector, l'idéologie et l'identité des Athéniens qui y assistent.

VI. LE DEUXIÈME CHANT NOUVEAU : UNE EPINICIE (V. 799-858)

Alors qu'Hécube réagit à la sortie d'Astyanax et de son escorte en se frappant tête et poitrine, alors qu'elle glisse de la première personne du singulier à une première personne du pluriel qui semble de plus en plus englober toutes les Troyennes dans son questionnement impuissant (v. 792-797), le chœur se lance dans une ode de victoire célébrant les premiers vainqueurs d'Ilion, Télamon et Héraclès. Au lieu de suivre sa reine sur la voie de la lamentation et des manifestations de deuil, il prend le public à contre-pied. C'est son tour, après Cassandre et Andromaque, de jouer du paradoxe. Quoi de plus inattendu, en effet, que la louange par les vaincues des ceux qui ont détruit leur cité ? Il n'est pas suffisant, à mes yeux, de dire que les Troyennes mettent les événements à distance et assument le rôle d'un « spectateur idéal » [367]. En effet, bien que leur récit soit consacré au passé d'Ilion, c'est de « leur » ville qu'elles parlent, comme le dit explicitement l'adjectif possessif ἁμετέραν, v. 807. Il n'est donc pas possible d'éluder la difficulté posée par ces victimes qui semblent faire l'éloge de l'ennemi.

Je me propose de montrer que le chœur, après avoir détourné dans le premier *stasimon* le genre de l'épopée, subvertit ici celui de l'épinicie. Dans le premier de ses καινῶν ὕμνων, il narrait la prise d'Ilion en substituant le point de vue des victimes troyennes au récit des poèmes homériques glorifiant l'expédition d'Agamemnon. De même, les Troyennes inversent le point de vue des éloges de Pindare, car la première prise d'Ilion revient régulièrement chez lui lorsqu'il s'agit de célébrer des vainqueurs éginètes en les associant aux Eacides [368] ; elles s'opposent également à la louange de dieux sauveurs que l'on trouve chez Bacchylide, qui narre comment, lors de la prise de Sardes par les Perses, Apollon et Zeus éteignirent l'incendie de la ville de Crésus [369]. Ainsi, la louange des auteurs humains et divins du premier sac d'Ilion se fait peu à peu blâme, puis se mue en une amère dénonciation de l'indifférence des dieux et de leurs amants autrefois mortels devant le spectacle de Troie dévastée. La construction rythmique contribue à cette transformation. En effet, les dactylo-épitrites, assez réguliers au début de l'ode, soulignent son caractère épinicien en évoquant la poésie de Bacchylide et de Pindare. Puis dans la seconde paire de strophes, le rythme, tout en gardant cette dominante dactylique, devient

[367] Biehl 1989, p. 305.

[368] Voir par exemple *Ném*. III, 36-37 ; IV, 25-26 ; *Isthm*. VI, 26-31 ; *Ol*. VIII, 30-36.

[369] III, 24-55. La différence considérable avec Ilion est le fait qu'Apollon protège la cité de Crésus et que Zeus éteint l'incendie.

moins majestueux et ses variations laissent transparaître plus d'émotion à mesure que les Troyennes évoquent le contraste entre le monde serein des dieux et la désolation troyenne [370].

Par ailleurs, dès lors que l'on mesure la réflexivité de la scène précédente, il est moins surprenant que le chœur entonne un chant qui met cette fois explicitement Athènes au centre de l'attention. En effet, le *stasimon* s'ouvre sur une adresse à Télamon, roi de Salamine, dont l'île charmante « penche vers les collines sacrées, où de l'olivier / argenté, pour la première fois, Athéna produisit le rameau » (v. 801-802) [371]. A sa manière, qui n'est pas le drame, mais le chant à l'unisson et le récit – sans parler de la danse dont nous ne savons rien –, le chœur va donc contribuer à l'entreprise critique de la pièce.

Les commentaires existants soulignent plusieurs aspects de ce *stasimon*. Ils remarquent tout d'abord que le chant choral élargit considérablement la perspective dans le temps et dans l'espace [372]. Le chœur replace en effet le présent de la fiction qui est en train de se dérouler dans une temporalité plus longue, en rappelant que le sac de Troie par les Achéens n'est pas le premier et en narrant des événements qui se sont déroulés du temps de Laomédon, père de Priam : la première expédition contre Troie s'est terminée sur la mort de ce roi, et les jeunes princes dont les dieux se sont épris étaient ses fils Ganymède et Tithon [373].

En outre, après l'extrême focalisation de la scène sur Andromaque et Astyanax, les Troyennes évoquent la lointaine Salamine (v. 799), l'Acropole d'Athènes (v. 801), et la Grèce, de l'autre côté de la mer (v. 807-812). Cette extension du monde humain est accompagnée, sur un axe vertical, d'une élévation vers l'Olympe et le monde divin où Zeus et Héméra gardent leurs amants troyens (v. 820-822 ; 854). On remarque moins souvent

---

[370] Pour une analyse métrique de l'ode, voir Dale 1971-1983, vol. I, p. 84-85.

[371] La numérotation des vers de la première antistrophe et du second système strophique n'est pas cohérente d'un éditeur et d'un apparat critique à l'autre. Je décide donc arbitrairement de ne pas utiliser les numéros 808, 813 et 819, puis 823, 824, 827, 828, 838, puis 841, 844, 848, 852, 859.

[372] Lee 1976, p. 209 (« [the ode] broadens our view of the city's misfortune ») ; Biehl 1989, p. 305 (« Damit zugleich erweitert sich der Horizont der Gedanken [des Chors] über Raum und Zeit hinaus. »)

[373] Euripide privilégie ici la généalogie de Ganymède telle qu'elle est donnée par la *Petite Iliade* et non par l'*Iliade*. Au lieu de le placer à la génération d'Ilos, fondateur d'Ilion (*Il*. XX, 232-233), il en fait le fils de Laomédon donc le frère de Priam, ce qui a pour effet d'isoler celui-ci, demeuré parmi les mortels pour régner sur Troie tandis que Tithon et Ganymède vivent parmi les dieux. L'appartenance des trois héros à la même fratrie accentue le contraste entre leurs destins et souligne la rupture du pacte que l'amour semblait avoir établi entre les dieux et la famille royale d'Ilion.

que, dans les deux dimensions, la description de mouvements dynamise l'espace. Dans la première paire de strophes, il s'agit principalement du déplacement de Télamon et des hommes menés par Héraclès (ἔβας ἔβας, v. 804 ; ἄγαγε, v. 809) et de l'écroulement des murs de Troie (καθελών, v. 815), l'un étant la conséquence de l'autre. Dans la seconde, en revanche, les mouvements sont plus nombreux et plus variés : Ganymède marche délicatement dans la demeure de Zeus (ἁβρὰ βαίνων, v. 820) tandis que montent vers lui les flammes de l'incendie d'Ilion (δαίεται au v. 825 a cette connotation de mouvement ascendant du feu) et les cris de deuil, semblables à ceux d'un oiseau (v. 826-830) ; le dieu Eros élève Troie comme une tour (ἐπύργωσας, v. 843) en l'unissant aux Olympiens ; Héméra enlève Tithon (ἀναρπάσας, v. 856) et, inversement, pose d'en haut son regard sur la destruction de Troie (v. 850-851). Comme on peut le voir par cette rapide analyse du « code » spatial, le premier système strophique s'intéresse donc à la relation entre vainqueurs et vaincus humains, tandis que l'enjeu du second est la circulation (passée ou présente, possible ou impossible) entre monde des mortels et demeure des immortels, qui symbolise la présence ou la disparition de liens entre les Troyens et les dieux.

S. Barlow a par ailleurs consacré une partie de son étude sur les images chez Euripide et un passage assez important de son commentaire des *Troyennes* à ce *stasimon* [374]. Elle insiste sur l'art avec lequel le poète enchaîne les tableaux très visuels, en limitant à l'extrême les commentaires du chœur – à l'exception notable, ajouterai-je, de l'adverbe μάταν, placé de façon emphatique au début du vers 820 et du second système de strophes, qui concentre l'idée essentielle de l'ode – la vanité de la faveur divine –, et du terme péjoratif ὄνειδος (« honte », v. 846) par lequel les Troyennes désignent l'action de Zeus. L'étude de S. Barlow montre que c'est surtout par la juxtaposition de ces vignettes et le contraste qui s'en dégage – l'île paisible de Salamine, la colline sacrée de l'Acropole s'opposant à Troie en flammes ; le visage serein de Ganymède servant au banquet de Zeus, environné de l'or des dieux, et la tranquillité domestique de Tithon et Héméra faisant pendant à la description des rives en deuil de leur pays saccagé, etc. – que la victoire brillante de Télamon et d'Héraclès, puis le bonheur céleste des amants des dieux se ternissent et que l'épinicie prend des accents sinistres. Les échos de Pindare et de Bacchylide présents dans le choix du mètre, dans l'abondance des adjectifs composés et du vocabulaire héroïque, dans la mention, également, du personnage d'Héraclès, tous ces

[374] Barlow 1986a, p. 31-32, 115-116 ; Barlow 1986, p. 198-201.

éléments d'un discours traditionnel d'éloge entrent en tension avec le tableau des souffrances troyennes, et S. Barlow, complétant l'analyse d'A. Burnett [375], note à juste titre comment la grandeur initiale de l'épinicie est réduite, à la clôture des strophes du second système, à deux constats austères (« La terre de Priam a été détruite par la lance grecque. », v. 837-839, et « C'en est fini pour Troie de l'amour des dieux. », v. 857-858). De même, l'atmosphère érotique du second système, où l'on entend l'influence de l'*Hymne homérique à Aphrodite* et de Bacchylide [376], débouche sur une plainte désabusée face à la séparation radicale des hommes et des dieux.

Je ne souhaite pas revenir davantage sur toutes ces remarques, qui me paraissent justes, mais proposer une analyse complémentaire de la structure très complexe de l'ode, dont la virtuosité vertigineuse a été négligée. Or on peut montrer qu'Euripide, avec un art magistral de la composition, déploie des effets de renversement et de miroir à tous les niveaux de la construction du *stasimon* : la strophe, le système strophique, l'ode entière. Sans doute la musique et la danse mettaient-elles en relief certains de ces effets principalement fondés sur un principe de symétrie, mais à part le rythme auquel la métrique nous donne partiellement accès, on ne peut rien en dire de certain. Loin d'être gratuits, les parallélismes et les inversions confèrent du sens à tous les détails en les reliant entre eux, en créant des réseaux de signification qui complètent la logique narrative et linéaire du discours. L'outil herméneutique de l'analyse structurale est le plus approprié dans un cas comme celui-ci, et malgré son caractère un peu fastidieux, il permet, nous le verrons, des découvertes extrêmement gratifiantes.

La composition de l'ode, qui par son exploration des possibilités qu'offre la symétrie évoque les expérimentations esthétiques auxquelles les artistes contemporains d'Euripide se livrent dans la conception des bâtiments monumentaux de l'Acropole [377], donne forme d'une part à la μεταβολή qui affecte Troie, d'autre part à la relation spéculaire entre celle-ci et Athènes. Le chant choral prend alors le relais de l'action dramatique en généralisant à la cité entière, comme lors du premier *stasimon*, la leçon de la scène précédente : quand Andromaque se considérait comme le paradigme du renversement de fortune (v. 615) et qu'Hécube interprétait son destin comme soumis à l'action divine

[375] Burnett 1977.

[376] *HHAphr* 192-238 : Aphrodite raconte à Anchise, qu'elle a séduit, l'histoire de ses parents Ganymède et Tithon ; Bacchylide, III, 48 (comparer avec *Troyennes* 820). Voir Burnett 1977, p. 304-305.

[377] Sur le rapport d'Euripide aux arts visuels, voir Stieber 2011.

(v. 612-613), le chœur chante la chute d'Ilion et sa relation avec les dieux. Quand Astyanax devenait l'image inversée des orphelins athéniens, l'ode superpose subtilement, mais fermement, Athènes à Ilion détruite d'un côté, de l'autre les spectateurs aux dieux qui l'abandonnent, car elle n'a pas seulement pour but d'« intensifier la compassion que l'on éprouve à l'égard de Troie » [378], mais bien d'avertir le public athénien de ce qui pourrait lui arriver et de mettre en cause sa passivité devant la souffrance que les va-t-en-guerre infligent à ses ennemis comme à ses alliés.

Il ne manquera pas de sceptiques pour objecter que, dans le temps de la représentation, pas un auditeur ne pouvait percevoir la totalité des effets que je m'apprête à mettre en lumière. Je ne conteste pas que cela demande au commun des mortels une attention, une habitude et somme toute une compétence hors normes – si je n'avais eu moi-même que quelques minutes pour les appréhender, j'en serais probablement restée à une impression générale de symétrie et à la perception de quelques contrastes ! Néanmoins, l'incapacité d'une partie au moins du public à apprécier la subtilité de l'ode ne préjuge pas de la capacité d'Euripide à la composer. Personne ne conteste le fait que Bach a inséré dans *L'Art de la Fugue* l'anagramme musicale de son nom, jouant de la correspondance entre les lettres de l'alphabet et les notes de la gamme ; personne ne doute de la complexité harmonique d'une symphonie de Beethoven – combien d'auditeurs pourtant, même musiciens avertis, les comprennent à l'oreille en les entendant pour la première fois ?

Par ailleurs, on le verra, le *stasimon* lui-même rappelle que le spectacle s'adresse non seulement aux hommes, mais également aux dieux. La statue de Dionysos est là qui assiste à la représentation. Les dieux de l'Acropole regardent depuis les temples où ils sont censés résider. Les Muses mêmes reçoivent l'offrande du poète. Ce que nous concédons à un Phidias [379], comme nous le faisons aux bâtisseurs de cathédrales – le désir de donner le meilleur d'eux-mêmes pour célébrer les êtres suprêmes, même si leur travail n'est pas visible à l'œil des mortels –, nous devons en faire crédit à Euripide. Par la complexité de sa création poétique, il veut, comme Pindare, se montrer digne des spectateurs par définition les plus exigeants de tous. Aristophane ne dit pas autre chose lorsqu'il met en scène Eschyle et Euripide cherchant aux Enfers un auditoire compétent pour les départager et ne

[378] Lee 1976, p. 209.

[379] Sur le désir de se surpasser et l'émulation qui régnaient chez les artisans de l'Acropole, voir Plutarque, *Périclès*, 13, 1, : Ἀναβαινόντων δὲ τῶν ἔργων ὑπερηφάνων μὲν μεγέθει, μορφῇ δ᾽ ἀμιμήτων καὶ χάριτι, τῶν δημιουργῶν ἁμιλλωμένων ὑπερβάλλεσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ,…

trouvant que Dionysos [380]. Le temps de l'énonciation et de la *performance*, que nous avons tendance à considérer comme une limite à nos propres interprétations, n'est pas celui des dieux. Il nous faut prendre cette idée au sérieux, car elle est fondamentale dans la conception religieuse du poète et de son auditoire. Ce *stasimon* des *Troyennes*, conçu comme la façade d'un temple de mots et construit pour durer, me semble être une preuve particulièrement éblouissante que le sens du texte d'Euripide ne s'épuisait pas dans les quelques heures de la représentation [381].

VI. 1 Le premier système strophique (v. 799-919)

Construction

Le premier système strophique peut d'abord s'entendre comme le récit suivi de la première expédition des Grecs contre Troie, dont certains éléments, repris de la strophe à l'antistrophe, soulignent les étapes et la progression. L'adresse à Télamon, prolongée et, pour ainsi dire ornée, d'une description élogieuse de Salamine, débouche sur l'aoriste ἔβας (v. 804) narrant le départ du héros pour Troie. Très rapidement, toutefois, Télamon, tout en demeurant le destinataire du chant et en étant désigné à la deuxième personne, s'efface devant Héraclès, à la suite de qui (ἅμα, v. 805) il s'embarque pour devenir le simple complice de ses exploits (συναριστεύσων, v. 804-805). Ceux-ci sont annoncés par un participe futur (v. 806) : il s'agit de détruire Ilion. L'antistrophe passe à une énonciation à la troisième personne et débute sur l'image d'Héraclès parvenant au terme de son voyage, à l'embouchure du Simoïs où il jette l'ancre. Ensuite, de même qu'après une pause descriptive, la strophe trouvait un élan avec la répétition de ἔβας, de même, l'action s'accélère au milieu de l'antistrophe après avoir été, comme le mouvement des rames, un moment suspendue (ἔσχασε, v. 811). Le geste d'Héraclès qui consiste à sortir son arc de son navire est immédiatement suivi de la mort de Laomédon, puis de la chute des remparts de Troie et de la destruction totale du pays. Le but de l'expédition, annoncé dans la strophe, est accompli presque instantanément, l'aoriste ἐπόρθησε du v. 816 faisant écho au futur ἐκπέρσων du v. 806. Le sac d'Ilion constitue l'*aristie* commune d'Héraclès et de Télamon, dont l'efficacité et la domination sont accentuées par l'ellipse du récit des combats. Enfin, strophe comme antistrophe se terminent sur un vers dont le premier mot désigne Troie et le

[380] *Grenouilles*, 805-811.
[381] Dupont 2001, p. 20.

dernier ses conquérants : (πόλιν) ἀμετέραν… Ἑλλάδος (v. 807) / Δαρδανίας… αἰχμά (v. 818). La cité qui était un but pour les Grecs est désormais sous leur contrôle.

L'art d'Euripide consiste à préserver la linéarité de ce récit glorificateur et les correspondances créées par la *responsio* tout en utilisant la construction annulaire, aussi bien à l'échelle de la strophe qu'à celle du système strophe-antistrophe, pour mettre en rapport Télamon et Héraclès, Salamine et Athènes avec Ilion et peu à peu retourner l'éloge contre les vainqueurs.

Je commencerai par examiner les effets de symétrie au sein des strophes. En ouverture et en clôture de la première se trouvent deux génitifs (Μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος, v. 799 ; ἀφ' Ἑλλάδος, v. 807 [382]) qui indiquent la provenance de Télamon, à qui le chœur s'adresse à la deuxième personne. Puis Salamine est décrite (v. 800-801), tandis que, symétriquement, la cité d'Ilion, point d'arrivée du déplacement de Télamon, apparaît pour la première fois (v. 806). A la déesse Athéna répond la figure du fils d'Alcmène – une correspondance que renforce d'ailleurs, dans la structure linéaire et le parallélisme de la *responsio*, l'écho créé entre les sonorités de ἔδειξε κλαδόν (« elle produisit le rameau », v. 802) et celles de ἐξεῖλε ναῶν (« il tira [l'arc] des vaisseaux », v. 812). Ajoutons que, selon le mythe raconté par Pindare dans la troisième *Olympique*, Héraclès est aussi associé au don de l'olivier, qu'il a rapporté du pays des Hyperboréens pour en faire « la couronne des vertus » qui s'illustreraient désormais lors des Jeux Olympiques [383]. Au centre de la strophe, fonctionnant comme un pivot, le vers 803, οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις (« une couronne céleste et une parure pour la brillante Athènes »), peut tout aussi bien s'entendre comme une apposition à κλάδον qui le précède que comme une complément d'objet du participe συναριστεύσων qui suit. En effet, si ce verbe n'est pas attesté avant Euripide, Sophocle emploie dans l'*Ajax* le verbe simple avec un accusatif, dans le sens de « gagner quelque chose par ses exploits » (τὰ πρῶτα καλλιστεῖ' ἀριστεύσας, *Aj.* 435). Le sujet n'est autre que Télamon lui-même, et le contexte l'éloge par Ajax de l'εὐγένεια paternelle. Nul doute qu'Euripide joue donc sur la possibilité de comprendre : « Télamon, c'est une couronne céleste et une parure pour la brillante Athènes que tu t'en vins remporter avec Héraclès en détruisant Ilion. » De fait, dans les épinicies de Pindare, les hauts faits des héros et des vainqueurs sont très souvent

[382] Pour la discussion de ce vers, voir ci-dessous, p. 204-205.
[383] *Ol.* III, 13-34.

assimilés à une couronne ou une parure pour la cité [384]. En l'occurrence, c'est sur Athènes, ville à laquelle appartient Salamine, ville de la divinité protectrice d'Héraclès, que le chœur fait rejaillir la gloire des deux conquérants.

Dans l'antistrophe, ce sont d'abord deux désignations métaphoriques des héros grecs qui se répondent du premier au derniers vers : « la fleur de la Grèce » que mène Héraclès devient « la lance sanglante » qui ruine Dardanie. Le contraste révèle, par la bouche de celles qui la subissent, la violence inhérente à l'héroïsme, le revers de la gloire que l'idéologie guerrière propose comme modèle à la jeunesse, car il faut que le sang d'un autre salisse ses armes pour qu'un jeune homme devienne un héros. Aux vers 810 et 817, ensuite, la mention des chevaux d'une part, des murs de Troie de l'autre associe l'enjeu affiché de l'expédition à son enjeu réel (je reviendrai sur ce point un peu plus loin [385]), tandis que la suspension des rames s'oppose à leurs battements : bien qu'employé ici dans le sens moins spécialisé de « coups répétés », πιτύλοιν désigne habituellement le mouvement cadencé des rameurs. Enfin, les préparatifs au combat (le mouillage, la prise en main de l'arc, v. 811-812) s'articulent au résultat du combat (l'incendie et la destruction d'Ilion, v. 815-816). La périphrase abstraite χερὸς εὐστοχίαν, (littéralement « la capacité du bras [d'Héraclès] à bien viser ») se transforme en ravages concrets (ἐπόρθησε). Dans le vers central 814, avec la soudaineté de la flèche qui part, éclate la violence meurtrière d'Héraclès contre Laomédon et les remparts de sa cité. C'est donc le renversement brutal de la fortune du roi troyen qui est au cœur de cette strophe. La faveur de Phoibos, qui pour lui a bâti les murailles, n'a pas empêché sa mort, comme le fait entendre l'allitération φόνος / Φοίβου à l'intérieur du vers. Mais cette transformation n'atteint pas seulement le vaincu : elle contamine les vainqueurs, ces jeunes gens en fleur assimilés et réduits à leur arme sanglante ; elle contamine l'épinicie, qui devient insensiblement un réquisitoire.

Or, parmi les épinicies de Pindare susceptibles de servir de modèle au chant du chœur, il en est une qui semble présenter plus de points communs que les autres avec cette première paire de strophes. Il s'agit de la *Quatrième Néméenne*, dédiée à Timasarque d'Egine. En effet, on y trouve, comme souvent dans les odes dédiées à des Eginètes, un éloge des Eacides et une allusion au sac de Troie par Télamon et Héraclès, mais aussi des parallélismes verbaux plus précis : l'emploi de la formule λιπαρᾶν… Ἀθανᾶν (*Ném*. IV, 18-19) dans un contexte où il est question de couronnes (*Ném*. IV, 17) est à rapprocher du vers 803, tandis qu'Héraclès est présenté en ces termes :

[384] Pour des exemples en apposition : *Pyth*. IX, 4 ; *Ném*. II, 8.
[385] Voir ci-dessous, p. 206.

σὺν ᾧ ποτε Τροΐαν κραταιὸς Τελαμών
πόρθησε
« Avec lui autrefois, le puissant Télamon mit Troie
à sac. » (*Ném.* IV, 25-26)

La préposition σύν me semble reprise dans le συναριστεύσων des vers 804-805 puisque l'exploit que les deux héros accomplissent ensemble est le même dans les deux textes. Quant à πόρθησε, qui, à notre connaissance, n'apparaît qu'ici chez Pindare, il est repris au vers 815. Sans doute le thème principal de cette épinicie est-il la raison pour laquelle elle constitue un hypotexte privilégié, car elle s'ouvre en définissant la victoire comme la conséquence d'une série d'épreuves épuisantes (πόνοι, *Ném.* IV, 1) ; l'hymne de célébration vient soigner et délasser le vainqueur, mieux encore qu'un bain chaud, et lui assure l'immortalité (*Ném.* IV, 2-8). Car vaincre, dit Pindare, c'est d'abord souffrir, et cela n'empêche pas de mourir. Dans ce poème plus mélancolique que d'autres, le poète révèle la part sombre de la victoire. Euripide, me semble-t-il, reprend à son compte ce tableau, mais en lui ajoutant une dimension morale : entre πόνος et φόνος, employé au vers 814, entre l'épreuve réussie et le meurtre, il n'y a qu'un souffle.

Il reste encore, dans l'examen de la composition de ce premier système strophique, à se pencher sur la construction annulaire de l'ensemble. Le poète attire l'attention sur son emploi de la symétrie par une anadiplose à la jonction de la strophe et de l'antistrophe : le vers 807 se termine sur ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος et le vers 809 débute par ὅθ' Ἑλλάδος ἄγαγε. Nombre d'éditeurs, à la suite de Dindorf, suppriment ou amendent la fin du vers 807, qu'ils considèrent comme une glose. La raison de cette athétèse est principalement un jugement esthétique porté sur l'« intolérable » répétition de Ἑλλάδος et de ἔβας, déjà redoublé au v. 804 [386]. Ce choix oblige ensuite, pour des questions de *responsio*, à supprimer les mots φοινία et αἰχμά au v. 818. En ce qui me concerne, je ne partage pas la condamnation de la répétition, l'idée de redoublement étant manifestement une figure essentielle de cette ode (voir v. 804, 806, 817, 840, 850-851) [387]. Je pense en outre que la symétrie d'ensemble de la construction, telle que je la mets en évidence ci-dessous, justifie

[386] Lee 1976, *ad* 804-807. Voir aussi la discussion de Biehl 1989 sur ce vers.

[387] J'ajouterai que les éditeurs qui corrigent ainsi le texte dénient à Euripide un trait fort bien toléré dans l'art lyrique, que ce soit dans le chant baroque ou à l'opéra. Je pense par exemple à la pièce *Music for a while* d'H. Purcell, dans laquelle on répète « your pains were eased, eased, eased » ou « till the snakes drop drop drop drop drop drop drop drop drop from her head ». Qui songerait à nier l'expressivité, avant tout musicale, de ces répétitions ?

au contraire que l'on conserve la fin du vers. J'adopte donc le texte tel que l'édite Parmentier, qui corrige les manuscrits uniquement au v. 818, remplaçant φοινία par sa variante φονία de manière à obtenir une *responsio* satisfaisante.

De part et d'autre du pivot de l'anadiplose, les éléments s'articulent de façon symétrique. Au nom de Salamine (v. 799) répond celui de Dardanie, employé ici comme un synonyme de Troie (v. 818). L'île est décrite comme environnée par les vagues (περικύμονος, v. 800) ; les murs de Troie, eux, font face à des assauts répétés désignés par le mot πιτύλοιν (v. 817), qui renvoie le plus souvent aux coups des rames dans l'eau [388]. La connotation aquatique du terme fait de la forteresse d'Ilion une sorte d'île que les envahisseurs et leurs vaisseaux abordent avec violence, et établit la correspondance avec les vagues. Cette remarque incite à retenir la leçon du manuscrit V qui donne περί au v. 817. La métaphore unissant Troie à Salamine serait alors complétée par la reprise verbale de cet élément.

La description de l'île de Télamon qui penche vers l'acropole permet de glisser ensuite vers Athènes, lieu où Athéna a manifesté sa faveur en offrant le premier rameau d'olivier. Dans l'antistrophe, cela correspond à la destruction de Troie dans un incendie, et plus particulièrement à la ruine des murs qu'Apollon avait construits pour elle. Au vers 815, qui décrit l'action d'Héraclès et du feu, le préverbe du participe καθελών (littéralement, « détruisant depuis le haut, mettant à bas ») me paraît impliquer que la flamme est partie de l'acropole d'Ilion. Je soupçonne ici une allusion à l'*Iliade*, où le poète nous montre les Troyens pleurant au spectacle de la mort d'Hector « comme si, tout entière, / la sourcilleuse Ilion se consumait depuis la tête (κατ' ἄκρης) [389] ». On trouve aussi chez Pindare l'image de Pergame, c'est-à-dire de la ville-haute d'Ilion, en proie aux flammes (F 52f, 96-98). Je pense donc que l'idée d'acropole troyenne répond à ὄχθοις ἱεροῖς (v. 801), d'autant que, chez Homère, ἱερός, sous sa forme ἱρή, est l'une des épithètes les plus courantes du nom d'Ilion [390], et s'applique aussi à Pergame [391]. Dans cette structure, la couleur vert-argent de l'olivier (γλαυκᾶς, v. 802), qui est aussi celle des yeux de la déesse Athéna [392] et, chez Pindare, celle de la couronne des vainqueurs aux concours

[388] *Iph. Taur.* 1050, 1346 ; *Troy.* 1123. Dans *Hipp.* 1464, le mot désigne la chute répétée de larmes abondantes.

[389] *Il.* XXII, 410-411.

[390] Voir Létoublon 2009, p. 33-36. Sur la sainteté d'Ilion, voir Scully 1990.

[391] *Il.* V, 446.

[392] Son épithète homérique sans conteste la plus courante est bien sûr γλαυκῶπις.

olympiques fondés par Héraclès [393], s'oppose au rougeoiement éclatant du feu qui dévore la cité troyenne (φοίνικι, v. 815). Par ailleurs, le nom de Phoibos à la fin du vers 814 rappelle celui d'Athéna à la fin du vers 802 : les murailles qu'en bon artisan, il taille pour Troie sont le pendant de l'olivier dont la déesse fait présent à Athènes pour qu'il lui soit « une couronne céleste » (v. 803). Or, à peine trente vers plus tôt, les remparts d'Ilion ont été eux-mêmes qualifiés de « couronne » par Talthybios (v. 784).

Le rapport entre les vers 803 et 814, qui sont le vers central de chaque strophe et se correspondent dans la *responsio*, ne s'arrête pas là ; en effet, au sein de ces deux hexamètres dactyliques, après la coupe penthémimère du v. 803 et avant celle du v. 814, se trouvent deux syntagmes symétriques, λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις et Λαομέδοντι φόνον. Tous deux sont des appositions, l'un à κλάδον, le rameau d'olivier, l'autre à χερὸς εὐστοχίαν, qui désigne de façon abstraite l'arc d'Héraclès. Le destructeur de Troie et meurtrier de Laomédon est ainsi, de nouveau, implicitement comparé à Athéna, et son exploit contre le roi troyen à la faveur qu'elle a accordée aux Athéniens.

Si l'on en termine avec l'examen de la structure annulaire de cette première moitié de l'ode, on peut encore remarquer que, dans la strophe comme dans l'antistrophe, l'archer Héraclès occupe à la fois les vers 804-805 avec le mot τοξοφόρῳ et la périphrase « fils d'Alcmène » et les vers 811-812, où il est le sujet de tous les verbes et où χερὸς εὐστοχίαν répond à τοξοφόρῳ.

Au vers 806, le nom d'Ilion appelle celui du Simoïs, que l'on trouve en 810, tandis que le participe ἐκπέρσων indique le but d'une expédition dont l'origine est expliquée par le participe ἀτυζόμενος au v. 809, leurs compléments πόλιν et πώλων se répondent à la fin du vers 806 et au début du vers 810. Les adverbes τὸ πάροιθ' et πρῶτον se correspondent aux vers 807 et 809.

Enfin, l'adjectif possessif ἁμετέραν par lequel les Troyennes désignent leur cité au v. 807 les définit comme un groupe – le « nous » de ces jeunes femmes exposées au désir des vainqueurs – qui se trouve en miroir avec, au v. 809, la « fleur de la Grèce » dont fait partie Télamon. La perspective du vers 807 est celle des Troyennes voyant venir à elles le roi de Salamine depuis la Grèce (ἀφ' Ἑλλάδος), comme si elles étaient les Troyens du temps passé ; celle du vers suivant épouse plutôt le regard d'Héraclès, dont le poète nous décrit l'état d'esprit. Le « nous » du chœur disparaît ensuite de même que la situation d'interlocution avec Télamon.

[393] Voir *Ol.* III, 13 : γλαυκόχροα.

A mesure que strophe et antistrophe se déroulent, elles inversent donc l'image d'une Salamine sereine, d'une Athènes bénie des dieux et de conquérants grecs héroïques pour faire d'Héraclès un meurtrier et imposer le tableau d'une Ilion que la faveur d'Apollon, bâtisseur de ses murailles, ne protège pas de la destruction. Le récit vient combler l'ellipse du premier sac de Troie dans le prologue, où Poséidon considérait sa fidélité aux Troyens comme scellée par la construction des remparts sans évoquer leur chute. Or deux mortels, Héraclès et Télamon, ont détruit ce que les dieux avaient bâti et révélé ainsi la vanité de cette alliance entre Ilion et les dieux. Le lien ainsi noué avec le prologue met en correspondance la description par Poséidon d'une Troie dévastée par Agamemnon et ses hommes (dont, rappelons-le, les fils de Thésée) et celle de l'incendie provoqué par Héraclès. Le nom de Φοίβου (v. 814), quant à lui, renforce la répétition sinistre de φόνον (v. 814), φοίνικι (v. 815), φονία (v. 818) qui donnent à la fin de l'antistrophe sa couleur rouge sang et rappellent, dans le premier *stasimon*, le sanctuaire rougi de Pallas (v. 540) et le cri sanglant qui se répand ans la ville lorsque les Achéens sortent du cheval de bois (v. 555). Tout cela concourt à inscrire la seconde prise de Troie en filigrane dans le récit de la première, au moment où le chœur chante que la ville a été prise deux fois (v. 817). Le renversement qui s'opère entre le début et la fin du système strophique fait d'Ilion deux fois tombée, deux fois abandonnée des dieux, le négatif de l'Attique, pour employer une métaphore photographique. Les conséquences de cette spécularité sont doubles : révéler ce qu'il peut y avoir de discutable dans la victoire de Télamon et d'Héraclès, tout comme la victoire des Achéens menés par Agamemnon est ternie par le crime contre Astayanax et Andromaque, et faire du sort de Troie l'avenir possible de l'Athènes des spectateurs.

Eloge et blâme

Plusieurs éléments invitent en effet à penser que le chœur met en cause la légitimité de la gloire conquise par Télamon, et surtout par Héraclès, lors du premier sac de Troie. L'*Iliade*, sans faire le récit continu de cet événement, en donne cependant les aperçus suivants : Apollon et Poséidon, sur l'ordre de Zeus, avaient construit pour Laomédon les remparts de Troie. Comme le roi refusait de leur payer le salaire convenu, Poséidon s'irrita contre lui [394]. Par ailleurs, Laomédon fit appel à Héraclès, sans doute pour le débarrasser

[394] Ces éléments se trouvent en *Il*. VII, 452-453 et XXI, 441-449. Il existe entre les deux passages une contradiction qu'il n'est pas de mon propos de commenter ici : les deux divinités participent à la construction des murailles au chant VII, mais seul Poséidon les bâtit au chant XXI tandis qu'Apollon garde les bœufs de Laomédon.

d'un monstre marin, en lui promettant des chevaux qu'il lui refusa ensuite, le poussant ainsi à détruire sa cité [395]. C'est chez Hellanicos qu'on trouve les chaînons manquants et le premier récit suivi de l'histoire : le monstre marin aurait été envoyé par Poséidon pour punir Laomédon de sa traîtrise ; conformément à un oracle, Laomédon aurait alors exposé sa fille Hésione pour apaiser la fureur du monstre tout en promettant à qui la délivrerait les chevaux que Trôs avait reçus de Zeus en échange de Ganymède ; Héraclès s'étant rendu maître du monstre avec l'aide d'Athéna, il l'aurait ensuite trompé en lui donnant des chevaux mortels [396]. La destruction d'Ilion serait donc, selon ces versions, la conséquence directe des fautes du roi troyen envers les dieux puis le héros.

Or dans les *Troyennes*, comme nous l'avons vu, Poséidon affirme qu'il a toujours été l'ami des Troyens depuis qu'il a bâti leurs murailles avec Apollon (v. 4-7). Euripide ne fait pas seulement l'ellipse de la première trahison de Laomédon : il l'efface, et le travail que le dieu a accompli pour lui est au contraire le gage de la faveur dont il jouit. De même, comme on l'apprend dans le système strophique suivant, c'est son fils que Zeus a enlevé – chez Homère, comme chez Hellanicos, Ganymède est fils de Trôs –, c'est donc sur lui que rejaillit la gloire de cette alliance divine (v. 843-845) [397]. Rien n'est dit, en outre, de la promesse liant Laomédon à Héraclès. Les raisons invoquées pour l'expédition du fils d'Alcmène tiennent dans les participes que nous avons mentionnés plus haut, ἐκπέρσων πόλιν (v. 806) et ἀτυζόμενος / πώλων (v. 809-810). Dès son départ de Grèce, Héraclès a l'intention de « détruire la cité de fond en comble » à cause de chevaux. Le verbe ἀτύζομαι, assez peu fréquent en dehors de l'épopée, désigne les effets physiques de la peur ou du chagrin (agitation, mouvement de fuite, perte de connaissance), et le participe est le plus souvent glosé chez les lexicographes par λυπούμενος (« chagriné »), ταρασσόμενος (« agité »), φοβούμενος (« effrayé ») et ἐκπλησσόμενος (« frappé de stupeur, terrassé »). En l'occurrence, le scholiaste des *Troyennes* glose ἀτυζόμενος πώλων par διὰ τοὺς πώλους λυπούμενος, « chagriné à cause des chevaux ». Son interprétation est confirmée (ou fondée) par la façon dont, chez Homère, Poséidon rappelle à Apollon la colère qu'ils ont éprouvée contre Laomédon lorsqu'ils les a trompés. Nous étions, dit-il, μισθοῦ χωόμενοι τὸν ὑποστὰς οὐκ ἐτέλεσσε, « furieux à cause du salaire qu'il nous avait promis puis refusé » (*Il.* XXI, 457). Dans le cas d'Héraclès, le mot

[395] *Il.* V, 640-651. Sur le monstre marin, *Il.* XX, 145-148.

[396] Hellanicos, *Troika*, 4 F 26b, 108 *FGrHist*.

[397] Comparer avec la joie de Trôs lorsqu'il apprend ce qu'il est advenu de son fils dans *HHAphr*, 215-217.

ἀτυζόμενος attire l'attention, car il exprime moins la colère légitime de qui veut reconquérir son dû que l'agitation d'un homme en proie au manque, affligé par une perte. Cela a gêné certains commentateurs au point qu'ils ont proposé de corriger en ἀτιζόμενος (« frustré de son dû ») la leçon pourtant unanime des manuscrits, confirmée par une scholie [398]. Peut-être en 415, dans une prestation orale, un locuteur pouvait-il prononcer le upsilon d'une manière qui le rapproche fortement du iota et laisse planer une ambiguïté. Quoi qu'il en soit, le mot suggère sans aucun doute qu'Héraclès a été frustré de chevaux qui devaient lui revenir, mais l'absence du nom de Laomédon, qui n'apparaît que quelques vers plus loin comme victime d'un meurtre (φόνος), atténue grandement sa responsabilité et ἀτυζόμενος insiste plus sur le trouble et l'émotion d'Héraclès que sur le caractère fondé et juste de sa quête. La symétrie πόλιν / πώλων d'une strophe à l'autre, et πώλων / τείχη au sein de l'antistrophe (une cité pour des chevaux) me semble même souligner la disproportion entre l'objet de cette affliction et ses conséquences, d'une manière très similaire à ce qui a pu se dire à propos d'Hélène, cette femme unique pour laquelle Achéens et Troyens ont tant souffert (v. 368-369, 771, 780-781). Héraclès, comme ses successeurs devant les murs d'Ilion, sème la destruction pour une cause dérisoire. En outre, ce n'est peut-être pas un hasard que le mot ἀτύζομαι soit employé dans deux passages remarquables de l'*Iliade* pour décrire la réaction du très jeune Astyanax à la vue du casque empanaché de son père et celle d'Andromaque à la vue du corps d'Hector tué par Achille [399]. Le mot pourrait être un lien entre Héraclès et les deux personnages que l'on vient de voir sur scène, un nouvel effet de miroir entre le conquérant et les victimes de la conquête, le premier sac d'Ilion se confondant avec le second. Quoi qu'il en soit, la manière de présenter les motivations de la première expédition contre Ilion, combinée à la violence sanguinaire qui domine la fin de l'antistrophe, assombrit l'éloge de l'épinicie au point de laisser percer le blâme.

Référence à Athènes

Ce détournement de l'ode de victoire n'est cependant pas le seul but des Troyennes ni du poète : la correspondance entre la sainte Acropole et Troie en flammes fait aussi d'Ilion une image possible de l'avenir d'Athènes. En effet, après les allusions des scènes

[398] Proposition de Jackson, suivie par Kovacs et discutée par Lee. La faute pourrait s'expliquer, selon eux, à cause de l'iotacisme. Je pense plutôt qu'il faut considérer que les sons notés par υ et par ι étaient suffisamment proches à la fin du Ve s. pour permettre une ambiguïté. L'hésitation orthographique, en tout cas, est bien attestée dans le dialecte attique dès la fin du VIe s. (Teodorsson 1974, p. 103-106 ; 199-200).

[399] *Il*. VI, 468 ; XXII, 474.

précédentes aux cérémonies et aux discours civiques athéniens, les mentions de Salamine et de la colline sacrée où Athéna fit don de l'olivier ne peuvent être considérées comme de simples ornements caractéristiques du genre de l'épinicie. Rappelons tout d'abord que le mythe de l'olivier est d'une grande actualité en 415, puisque l'on est au beau milieu de l'édification de l'Erechtheion, qui s'est étalée de 421 environ à 408/407 [400]. Or c'est dans le *temenos* de ce temple d'Athéna Polias, le cœur du complexe religieux de l'Acropole, que l'on montre l'arbre sacré. Celui-ci est en outre associé au mythe de la dispute d'Athéna et de Poséidon pour la suprématie en Attique, et occupe une position centrale, peut-être même axiale, sur le récent fronton Ouest du Parthénon [401]. En empruntant ce détour par la réalité extra-fictionnelle, Euripide nous ramène enfin au drame lui-même et à son prologue [402], dans lequel on a vu Athéna se retourner contre ses protégés et, selon les mots de Poséidon, « sauter d'une attitude à une autre, haïr à l'excès et aimer au hasard » (v. 67-68).

Par ailleurs, prononcé après une scène dont le thème central était la valeur paternelle d'Hector et implicitement des citoyens athéniens, le nom de Salamine, surtout inséré comme il l'est dans un discours d'éloge, ne peut que rappeler l'exploit par lequel les Athéniens ont conquis leur statut exemplaire en 480, d'autant que l'expédition menée par Héraclès est présentée uniquement comme maritime (v. 810-812), Ilion faisant face, nous l'avons vu, à des attaques de rameurs (v. 817). Une épigramme attribuée à Simonide et gravée sur un monument pour les Corinthiens tombés à Salamine désigne ce lieu comme l'île d'Ajax [403]. L'élégie de Platées du même Simonide récemment éditée par M.L. West fait de la guerre de Troie le précédent des guerres médiques, s'inscrivant ainsi lui-même en tant que poète dans la tradition homérique [404]. On peut ajouter à cela que l'emploi par Euripide de l'adjectif λιπαραῖς (« radieuse » ou, plus littéralement, « luisante », car c'est une qualité de la graisse, v. 803) pour qualifier Athènes est une citation non seulement de la *Quatrième Néméenne*, mais aussi d'un dithyrambe de Pindare honorant les combattants athéniens de l'Artémision [405], un poème suffisamment fameux pour qu'Aristophane le parodie et moque la façon dont l'éloge pindarique montait à la tête de ses concitoyens [406]. Dans ce contexte,

[400] Holtzmann 2003, p. 163-175.
[401] Holtzmann 2003, p. 139.
[402] Voir ci-dessus, p. 40.
[403] *CEG* 131= Simonide, épigramme 11 P.
[404] *POxy* 2327 et 3965. Voir West 1993. Merci à Willy Cingano dont le séjour lyonnais et le séminaire m'ont tant appris sur les poètes lyriques.
[405] Pindare, F 76. Voir aussi *Pythiques* I, 76-78 où Pindare célèbre les vainqueurs de Salamine.
[406] *Acharniens*, 639-640 ; *Cavaliers*, 1323-1330 ; *Nuées*, 299 et scholie à *Nuées* 299b.

le nom de Salamine, l'île de Télamon, qui sonne en tête de l'ode, peut donc amener le souvenir des guerres médiques. Comme on l'a vu plus haut, la construction annulaire suggère que la victoire d'Héraclès a été accordée par Athéna, de même que la déesse a protégé son peuple et l'a mené à la victoire en 480. Le conflit des Grecs contre Troie, la cité orientale des mythes, devient aussi une image de la lutte contre les Perses.

Toutefois, dans le même temps, la correspondance qui s'établit dans la structure annulaire entre la colline sainte d'Athènes et Troie incendiée peut dès lors évoquer aux spectateurs l'image du sac de l'acropole athénienne par Xerxès, durant lequel seul l'olivier, si l'on en croit une rumeur rapportée par Hérodote, n'a pas été anéanti par les flammes [407]. L'archer qui vient en bateau pour prendre la ville, ce n'est pas seulement le Grec, mais le Mède, si souvent représenté l'arc à la main. Les impressionnantes murailles mycéniennes qui ceignaient la colline depuis des siècles et que les Athéniens pouvaient croire bâties du temps des dieux n'ont pu protéger des Perses ceux qui s'étaient retranchés dans le temple [408] et ont été sévèrement abîmées dans l'incendie, voire peut-être en partie démontées par l'envahisseur [409]. L'allusion à l'événement est, me semble-t-il, d'autant plus précise que la figure d'Héraclès, chère à Pisistrate, était omniprésente sur les frontons des bâtiments de l'Acropole ravagés par le feu en 480. B. Holtzmann mentionne sa présence sur quatre édifices, dont le temple archaïque d'Athéna Polias que l'Erechtheion vient remplacer et un bâtiment au fronton rouge sang [410]. Héraclès, auteur du premier sac d'Ilion, a donc aussi été la victime du premier incendie de l'Acropole. Il appartient au passé exemplaire de la cité attique comme à celui de Troie, à la fois en tant que vainqueur et en tant qu'objet de la violence d'un vainqueur. Il est certes, par ses exploits, dont ceux qu'il a accomplis contre Ilion, un modèle d'*arétè*, mais d'une certaine façon, il a aussi, comme Laomédon, souffert malgré la faveur divine, car Athéna n'a pas protégé les édifices qui l'honoraient. La remise en cause de la légitimité de son expédition contre Troie peut dès lors suggérer qu'il a été châtié pour ses excès de violence lors de ce sac, tout comme ceux d'Ajax et des autres Achéens doivent être punis par Pallas. Le plus grand des vainqueurs peut se muer en vaincu et la plus éclatante des victoires – comme celle de Salamine – donner lieu, dans le même temps, à une catastrophe.

---

[407] *Hist*. VIII, 55.

[408] Hérodote, *Hist*. VIII, 51-53.

[409] Holtmann 2003, p. 94.

[410] Holtzmann 2003, p. 74-75. Est-ce aller trop loin que de suggérer qu'Euripide garde le souvenir du fronton couleur sang-de-bœuf lorsqu'il peint de rouge la fin de l'antistrophe ? Il faudrait pouvoir être sûrs, ce qui n'est pas le cas, que la couleur que nous avons retrouvée était d'origine (Holtzmann 2003, p. 75).

Récapitulons. La structure de la strophe et de l'antistrophe superpose l'Attique, et l'Acropole d'Athènes en particulier, à Ilion. Le choix du genre de l'épinicie et l'allusion intertextuelle précise à la célébration des Athéniens par Pindare associent leurs exploits durant les guerres médiques à ceux de Télamon et d'Héraclès. La mention de l'olivier sacré, du fils d'Alcmène et de l'incendie des remparts de Troie évoque les bâtiments de l'Acropole, leur iconographie héracléenne et leur destruction par le feu. Le langage et la forme de l'ode renvoient donc à une multiplicité de discours, d'éléments matériels et de faits qui se combinent pour intégrer la réalité de la cité des spectateurs à la fiction dramatique. L'élargissement de l'espace et du temps des Troyennes ramène en fait à l'ici et maintenant du public pour provoquer une identification de l'histoire récente d'Athènes à celle de Troie. Une telle utilisation du cycle troyen pour penser les luttes contre les Perses n'est pas une innovation d'Euripide, comme en témoignent par exemple de façon sûre le programme iconographique de la Stoa Poikilè et de façon très vraisemblable celui de la façade Nord du Parthénon [411]. Les deux cités ont connu la faveur des dieux et malgré cela, la destruction. Toutes deux ont connu la renaissance après le feu, mais la différence entre elles, qu'éclaire l'insistance de l'ode sur la figure de la réitération, c'est que Troie est tombée deux fois et Athènes une seule [412] : elle peut donc tomber encore. Athéna, le prologue nous l'a montré, est fantasque. Le don du rameau d'olivier ne garantit pas plus sa faveur que celui des murailles de Troie ; on peut donc en dire de même de la victoire de Salamine. Or la seconde fois, Ilion est véritablement anéantie, ses hommes, tués, ses femmes, dispersées, et son avenir, définitivement annihilé avec Astyanax. La menace que fait peser l'ode sur Athènes est donc vitale [413].

[411] Voir Ferrari 2000 et ci-dessus, p. 28.

[412] Il est vrai qu'en 479, la population d'Athènes a dû de nouveau se réfugier à Salamine et que Mardonios a déclenché un nouvel incendie, mais celui-ci ne fait qu'achever l'œuvre de destruction du précédent (Hérodote, *Histoires*, IX, 13).

[413] Zeitlin 2009, p. 711.

VI. 2 Le second système strophique (v. 820-858)

Construction

Le second système strophique se recentre sur les souffrances de la cité vaincue en s'adressant non plus à un héros grec, mais à un héros troyen, Ganymède [414]. Le premier mot, toutefois, sert de charnière entre les deux systèmes. L'adverbe μάταν en effet, s'il porte, d'un point de vue syntaxique, sur le verbe ἔχεις deux vers plus loin, peut tout aussi bien s'entendre, au moment où il est prononcé, comme un commentaire sur la vanité de la première destruction de Dardanie par la lance grecque, qui occupe le vers précédent et conclut la première antistrophe (Δαρδανίας φονία κατέλυσεν αἰχμά, v. 818). Il jetterait donc un doute sur la valeur intrinsèque des exploits d'Héraclès, mais aussi sur la protection d'Apollon. En effet, souligné par ἄρα, qui marque selon Denniston « l'intérêt ou la surprise causés par une illumination ou une désillusion » [415], il signale le moment où le chœur voit s'effrondrer sa confiance dans les dieux, où il est contraint d'admettre que ce qui a fait la gloire de Troie, en l'occurrence l'amour manifesté à ses princes par la divinité, ne lui a rien valu d'autre que de faux espoirs. Ce thème de la vanité ouvre la strophe et ferme l'antistrophe, laquelle se termine sur l'expression de la désillusion : alors que le rapt de Tithon constituait « une grande espérance pour sa patrie » (v. 857), force est de constater que « c'en est fini pour Troie de l'amour des dieux » (v. 857-858). La douleur née de la guerre, que les Troyennes expriment de façon pathétique, se double d'une déception profonde alors que la chute de Troie révèle l'inanité de la *philia* (v. 849, 858) qui, croyaient-elles, leur garantissait l'appui et la protection des divinités.

De nouveau, la structure linéaire se combine à la structure annulaire. Commençons par dégager le fil directeur de l'ensemble. La première strophe débute sur le tableau de Ganymède dans l'Olympe, puis enchaîne sur l'image de sa terre en flammes et de la désolation qui y règne, avant de revenir sur son visage impassible, qui contraste de nouveau avec la ruine du pays de Priam. Toutes ces oppositions sont exprimées par δέ (v. 825, 835, 837), une coordination à la fois légère et fortement adversative. L'antistrophe s'ouvre sur une nouvelle apostrophe, mais cette fois au dieu Eros, qui a édifié si haut la gloire de Troie en suscitant chez les dieux le désir de s'unir à ses princes. Le chœur se

[414] Les problèmes textuels sont assez nombreux, notamment dans la strophe, et il n'est pas de mon propos de les discuter tous. Je m'arrêterai uniquement à ceux qui sont importants pour ma démonstration.

[415] Denniston 1950, p. 35.

refuse à parler de nouveau de Ganymède, mais rappelle qu'Héméra est le témoin inactif du désastre troyen alors qu'elle a pris pour époux un homme de ce pays – il s'agit de Tithon, dont le nom n'apparaît pas. La logique du déroulement du système strophique est donc une série de passages du monde des dieux à celui des mortels, de la sérénité à la souffrance et inversement, la strophe étant consacrée à Ganymède et l'antistrophe à Tithon. Sans que le mètre épouse strictement ces alternances, on peut noter néanmoins que le rythme oscille entre des séries de dactylo-épitrites correspondant plutôt au monde olympien et des séquences iambiques ou trochaïques soulignant plutôt la douleur des Troyens [416]. La célébration de la faveur divine est ainsi peu à peu minée par des effets d'accélération trahissant l'émotion – souffrance et colère mêlées.

Cette implication accrue du chœur s'explique par le fait que les malheurs d'Ilion sont désormais les siens, ceux du temps de Priam et de la seconde expédition grecque : il passe en effet au présent au vers 825 avec δαίεται. Ce présent douloureux s'oppose au passé béni des rapts (ἔλαβε, v. 855-856) et de la contraction des alliances amoureuses avec les dieux (ἐπύργωσας, v. 843), mais le contraste et la disjonction entre passé et présent, qui caractérisent les fluctuations de la destinée humaine, s'opposent eux-mêmes à la temporalité lisse et sans ruptures de l'Olympe où Ganymède est désormais, pour l'éternité, l'échanson de Zeus (ἔχεις, v. 822). L'opposition la plus poignante est peut-être celle qu'établit entre le jeune homme et les lieux de son existence troyenne la reprise du verbe βαίνω : à Ganymède le duratif βαίνων (v. 820), qui accentue le caractère habituel, éternellement répété, de ses évolutions au banquet divin, mais aux bains et aux gymnases le parfait βεβᾶσι (v. 835), qui exprime l'achèvement, la disparition, la finitude en somme des réalisations humaines.

Dans le même temps, chacune des deux strophes présente, comme dans le premier système, une construction en boucles, que la métrique souligne davantage, notamment au début et à la fin. En effet, le premier vers de chaque strophe est constitué d'une séquence iambo-dactylique, suivi au deuxième vers d'un hémiépès, tandis que le dernier vers inverse ce schéma en une séquence anapesto-iambique précédée d'un hémiépès. La symétrie est donc inscrite dans le rythme. Dans la strophe, cette structure met face à face Ganymède, objet du premiers vers, et la terre ravagée de Priam, objet du dernier. Elle fait correspondre le premier tableau de l'Olympe (v. 822) au second (v. 835-837), puis les relations de

[416] Le schéma métrique que donne Lee 1976, p. 211, fait clairement apparaître le phénomène.

Ganymède au paysage troyen : d'un côté la terre qui l'a enfanté (v. 825), de l'autre ses bains et ses gymnases (v. 833-835) ; dans les deux cas, le chœur cherche à attire l'attention de son interlocuteur en l'impliquant à la deuxième personne (σέ, v. 825 ; σά, v. 833). Au centre de cette construction se trouvent les rives endeuillées et leur cri de détresse, qui reste sans réponse.

Dans l'antistrophe, le premier et le dernier vers opposent le passé au présent, l'arrivée du dieu Eros à Troie à la disparition des charmes amoureux (τὰ… φίλτρα) qui unissaient celle-ci aux dieux, tandis que les deux hémiépès font contraster le souci de Troie suscité chez les dieux par Eros et le vain espoir que celui-ci a fait naître chez les mortels. A la mention des alliances divines (v. 843-845) répondent le rapt et les noces de Tithon (v. 853-856), avec l'écho suscité par le préverbe de ἀναψάμενος (v. 845) et ἀναρπάσας (v. 856). La *philia* qui attache tout être humain à Héméra (v. 849), dispensatrice de la lumière vitale, s'est en somme cristallisée dans son union avec Tithon, son époux et le père de ses enfants (τεκνόποιον… πόσιν, v. 853-854). Mais de même que Ganymède reste sourd à l'appel de sa patrie, Héméra demeure indifférente au spectacle du désastre qui se trouve au cœur de la strophe (v. 850-851).

Comme dans la première moitié de l'ode, Euripide ne se contente pas d'allier structure linéaire et structure annulaire à l'échelle de la strophe : les effets de symétrie entre la strophe et l'antistrophe viennent ajouter à la complexité à la fois virtuose et limpide de l'ensemble. L'inversion rythmique repérée entre le début et la fin de chaque strophe peut évidemment, du fait de la *responsio*, jouer aussi entre le début de la strophe et la fin de l'antistrophe. Je ne reviens pas sur l'expression initiale et finale de l'idée de vanité, que l'on peut résumer au couple μάταν (v. 820) / φροῦδα (v. 858), mais il est aussi intéressant de noter que l'hémiépès ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ (littéralement, « un espoir pour la terre de son père », v. 857) répond à la périphrase qui permet de nommer Ganymède par le nom de son père, Λαομεδόντιε παῖ, v. 821. L'amour des dieux pour Ganymède et Tithon aurait dû en faire les alliés de Laomédon, leur père à tous les deux, et, au-delà, de sa famille et de son pays, c'est-à-dire de tous les *philoi* des deux héros, mais de même que Laomédon a trahi ses alliés divins, son fils Ganymède abandonne sa patrie.

Le portrait de Ganymède en échanson de Zeus (v. 822) a ensuite pour pendant l'évocation de la fonction de Tithon comme époux d'Héméra et père de ses enfants : la présence de l'or, métal impérissable et divin, et les jeux de sonorités associent le char qui emporte celui-ci au ciel (χρύσεος ὄχος, v. 856) aux vases qui entourent Ganymède

(χρυσέαις ἐν οἰνοχόαις, v. 820), tandis que ἔχουσα (v. 853) reprend ἔχεις (v. 822) pour souligner la permanence de la vie de ces héros chez les dieux. Leur existence bienheureuse est cependant dévalorisée par la soumission qu'elle implique vis-à-vis de leur amant divin. L'office de Ganymède est en effet qualifié de καλλίσταν λατρείαν (v. 822). C'est une servitude dorée, le mot λατρείαν réapparaissant dans toute son ambiguïté après avoir été appliqué à Hécube, Talthybios et Cassandre [417] et venant ternir la beauté superlative qui caractérise tout ce qui touche au jeune Troyen. Quant à Tithon, il a été l'objet d'un rapt (ἀναρπάσας, v. 856) et vit au fond du palais d'Héméra (ἐν θαλάμοις, v. 854), comme une captive. Le char qui l'a emporté rappelle celui qui vient d'emmener Andromaque. Leur sort à tous deux révèle donc à la fois les bénéfices de l'alliance divine, puisqu'eux, du moins, sont soustraits aux malheurs qui frappent leurs concitoyens, et la suprématie que les dieux exercent sur les mortels, même sur ceux qu'ils aiment au point de les immortaliser et de leur faire partager leur foyer.

La boucle suivante dans la structure annulaire met face à face la terre de Troie et la déesse Héméra. La description pathétique des rivages emplis de cris de deuil et des lieux désertés par les jeunes gens comme Ganymède (les bains, les gymnases) est condensée dans l'antistrophe en quelques mots :

φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν [418]
εἶδε Περγάμων ὄλεθρον
« la lumière fatale [d'Héméra] a vu notre terre,
elle a vu la destruction de Pergame » (v. 850-851)

Le simple ὄλεθρον résume massacres, pleurs et incendie, tandis que l'hypallage φέγγος ὀλοὸν exprime de manière ramassée le fait qu'Héméra a vu à l'œuvre les destructeurs d'Ilion [419]. Si on le prend littéralement, toutefois, il suggère qu'en voyant sans agir, elle a contribué à la catastrophe. On en vient à se demander si la substitution d'Héméra à Eos, par ailleurs assez naturelle, ne charge pas le nom de la déesse de connotations sinistres. En effet, chez Hésiode, les deux figures ne se confondent pas : si Eos est une Ouranide associée aux autres divinités qui dispensent la lumière, Héméra est fille de Nuit, donc sœur de toutes les puissances de lutte et de mort [420]. La relation entre Héméra et Troie ne s'arrête pas là, car le regard muet que la déesse porte sur la terre depuis le ciel s'oppose à l'incendie

[417] V. 422, 424, 450, 707.
[418] Je ne vois pas de raison d'adopter comme Parmentier la correction γαίας.
[419] On peut sans doute voir ici une allusion (avec un renversement de perspective désormais familier) à Bacchylide, V, 40 : εἶδε νικάσαντα χρυσόπαχυς Ἀώς.
[420] *Théog*. 371 (Eos) ; 124 (Héméra).

qui flambe (v. 825) et aux cris qui montent (v. 829-830) depuis le pays martyrisé, pour mieux mettre en évidence la relation, à la fois de contraste et de causalité, entre l'action destructrice du feu, l'action dérisoire de la plainte des vaincus réduits au deuil et la passivité de cette contemplation divine. En outre, nous venons de le voir, le sol de Troie est présenté comme une figure maternelle (v. 825) et ses rives sont personnifiées, transformées en femmes endeuillées comparables à Hécube, à Andromaque ou au chœur lui-même. La comparaison de leur plainte avec celle d'un oisillon privé de ses parents [421] rappelle d'ailleurs les mots de la vieille reine à la fin du prologue (v. 146-147). Mais dans la structure de l'ode, elle établit aussi un rapport entre la souffrance du paysage troyen abandonné sans protection et Héméra, cet être céleste « aux ailes blanches » (λευκοπτέρου, v. 847), qui demeure sans réaction au spectacle d'un conflit où elle a pourtant perdu un fils. L'adjectif τεκνόποιον (v. 853) rappelle en effet que Tithon lui a donné une progéniture et que Memnon, le plus fameux de ses enfants, est tombé devant Troie sous les coups d'Achille. Pas plus qu'elle ne l'a soustrait à la mort, elle ne peut ou ne veut sauver son peuple. Elle se comporte en spectatrice passive, tout comme Poséidon qui se disait l'ami indéfectible des Troyens dans le prologue, mais n'intervient pas pour empêcher les noces sacrilèges de Cassandre ou le meurtre d'Astyanax. L'indifférence de la déesse est toutefois d'autant plus remarquable qu'elle a été touchée en tant que mère ; c'est le pendant de l'indifférence de Ganymède envers la terre qui l'a enfanté. Le lien de *philia* le plus étroit, qui dans la scène précédente a été si tragiquement rompu par la séparation d'Andromaque et de son fils, est bafoué par l'un comme par l'autre.

Après le tableau des rives troyennes, la strophe en revient à Ganymède, qui près du trône de Zeus ne songe qu'à lui-même. Le nom de Zeus apparaît ici au génitif comme dans l'antistrophe (v. 835 et 845) ; la seconde fois, le chœur choisit de taire ce qu'il a déjà dit dans la strophe, mais la prétérition lui permet de condamner l'action du dieu, qu'il juge blâmable et honteuse (Τὸ μὲν οὖν Διὸς / οὔκετ' ὄνειδος ἐρῶ, v. 846). Dans le contexte, il me semble légitime d'affirmer que ce sont à la fois l'amour du dieu pour Ganymède et son inaction que les Troyennes qualifient d'ὄνειδος. Plus exactement, elles lui reprochent d'avoir manqué à ses devoirs envers les proches de celui dont la présence l'enchante pour l'éternité. L'exemple de Ganymède appelle, dans l'antistrophe, la généralisation de l'apostrophe à Eros :

ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας θεοῖσι

[421] Je garde ici encore le texte du manuscrit P, τοκέων (v. 830), qui me semble parfaitement compréhensible dans un contexte où domine l'idée d'abandon.

κῆδος ἀναψάμενος

« A quelle hauteur tu as élevé Troie en nouant

son alliance avec les dieux ! » (v. 843-845)

L'emploi de κῆδος répond à celui de χάρισι dans la strophe pour souligner l'idée de faveurs réciproques, qui valent à Ganymède de pouvoir « entre[tenir] son jeune visage… dans la beauté d'une mer sereine » (πρόσωπα νεα- /ρὰ… / καλλιγάλανα τρέφεις, v. 835-837). Face à cette jeunesse figée dans un calme plat (γαλήνη désigne la mer par beau temps), l'adresse au dieu de l'amour évoque les tempêtes que subit la ville troyenne. Le verbe ἐπύργωσας renvoie en effet implicitement au renversement de fortune qu'a connu la cité : l'emploi de l'aoriste inscrit l'action divine dans un passé révolu (τότε μὲν) et le verbe πυργόω a déjà été employé par Hécube pour commenter la μεταβολή du sort d'Andromaque au v. 612. En outre, l'image de la gloire qui s'élève comme une tour (πύργος) fait écho au premier système strophique, à la construction des remparts, fameux mais inutiles, et aux murs en butte aux assauts venus de la mer. La beauté tranquille de Ganymède devient une insulte à ses *philoi*, à tous ceux qui plaçaient un espoir dans son intimité avec Zeus et doivent affronter les vagues du malheur, une métaphore qu'Hécube utilise dans toute la pièce. Enfin, le retour du verbe τρέφειν fait contraster plus précisément le sort de l'amant du dieu, immortalisé dans le « soin » éternel accordé à sa jeune beauté, et celui d'Astyanax, que les Grecs ont décidé de ne pas τρέφειν (v. 723).

Finalement, au cœur du système strophique, à la charnière de la strophe et de l'antistrophe, la correspondance s'établit entre la destruction de la terre de Priam par la lance grecque (v. 837-839) et la venue d'Eros au palais des rois de Dardanie (v. 840). Elle est soulignée par le mètre : cette fois, c'est la clausule anapesto-iambique qui se retourne en ouverture iambo-dactylique. La conséquence de cette symétrie est de faire apparaître le décalage absurde, incompréhensible, entre la réalité de la catastrophe et la séduction que les princes troyens ont exercée sur les dieux. La difficulté pour les Troyennes est de concilier les deux faits, d'en faire sens, car l'amour divin autorisait à espérer tout autre chose que la ruine. C'est d'ailleurs, comme le fait remarquer B. Goff, l'une des fonctions génériques de l'épinicie que de souligner la continuité entre la cité présente et les faveurs qu'elle a reçues par le passé [422].

[422] Goff 2009, p. 62.

Mise en abyme et référence au présent

La référence au temps de la représentation est soulignée dans cette seconde partie du *stasimon* par une mise en abyme du spectacle auquel assiste le public devant la pièce d'Euripide. La répétition de εἶδε aux vers 850-851, dont Héméra est le sujet, attire en effet l'attention sur l'importance de la position des spectateurs divins, qui, comme au théâtre, entend et voit sans intervenir. Or, de même que les habitants de l'Olympe auxquels ils sont désormais invités à s'identifier regardent « la destruction de Pergame » (Περγάμων ὄλεθρον, v. 851), les gens assis dans le *theatron* regardent *Les Troyennes*, assistent à la destruction systématique, épisode après épisode, de la communauté du chœur, perçoivent les chants de lamentation qui montent vers eux. Le phénomène est encore accentué par le jeu sur le nom d'Héméra, à la fois nom propre et nom commun, qu'accompagne un déictique : la lumière qui contemple le spectacle est celle de τᾶσδε… ἁμέρας φίλας βροτοῖς (v. 847-849), soit « (la lumière) de cette Héméra chère aux mortels » ou « (la lumière) de ce jour cher aux mortels », celle du jour de fête au théâtre de Dionysos. La polysémie du mot ἁμέρα et, une nouvelle fois, l'ambivalence du déictique, ou plutôt du locuteur qui l'utilise – à la fois groupe de Troyennes et chœur athénien –, permettent une double relation de référence à la fiction dramatique et au temps de la représentation.

La prise de conscience de ce phénomène permet de reconsidérer d'un oeil neuf le texte qui nous est parvenu. En effet, τᾶσδε (v. 847) figure dans tous les manuscrits. C'est faute d'avoir vu la mise en abyme, et pour faire prévaloir l'opposition avec le μέν du v. 845 que certains éditeurs corrigent en τᾶς δέ (Murray, Diggle, Lee). Or à l'oral cela ne faisait pas de différence et le double-entendre était possible ; il participait au jeu de mots sur ἁμέρας. On pouvait en fait comprendre « De la honte de Zeus, je ne parlerai plus, mais la lumière d'Héméra a vu, etc. » aussi bien que, avec une asyndète, « De la honte de Zeus, je ne parlerai plus. La lumière de ce jour a vu, etc. ». Cette constatation m'amène à revenir sur le texte des vers 831-832. Dans le manuscrit P, l'apposition aux rives gémissantes du vers 826 (ἠίονες δ' ἅλιαι) prend, si j'en crois l'apparat de L. Parmentier, plus précis que les autres sur ce point, la forme suivante :

ἁ μὲν εὐνάτορας, ἃ δὲ παῖδας,

αἱδὲ ματέρας γεραιάς.

« l'une pleure sur des compagnons de lit, l'autre sur des enfants,

celles-ci sur de vieilles mères. »

L'incohérence de l'accentuation et de la graphie donne l'impression que le copiste hésite entre une apposition distributive composée de démonstratifs présentatifs faibles ἁ μὲν… ἁ

δὲ… αἱ δὲ… (« l'une…, l'autre…, les autres… ») et l'emploi de véritables déictiques ἁ μὲν… ἅδε… αἵδε… (« l'une…, celle-ci…, celles-ci… »). Si l'on ajoute à cela la bizarrerie de voir apparaître des singuliers en apposition aux rives de Troie, on peut comprendre que les éditeurs modernes aient préféré s'appuyer sur le texte de V :

αἱ μὲν εὐνάτορας, αἱδὲ παῖδας,
αἱδὲ ματέρας γεραιάς

duquel Parmentier tire des démonstratifs : αἱ μὲν…, αἳ δὲ…, αἳ δὲ, et Wilamowitz (suivi par Murray, Diggle, Lee) la série d'adverbes de lieu : ᾗ μὲν… ᾗ δὲ… ᾗ δὲ…, qui rend l'apposition aux rives plus naturelle. La correspondance que crée la *responsio* entre les vers 832 et 851 est toutefois, à mes yeux, un argument contre cette dernière correction, car Euripide joue manifestement de la parenté sonore entre αἱδέ (commun aux manuscrits) et εἶδε, tous deux en tête de vers.

En l'occurrence, la situation dramatique, la composition de l'ode et la présence du déictique τᾶσδε au v. 847 me font pencher sans hésiter vers la *lectio difficilior* du manuscrit P. En effet, si l'on veut bien admettre qu'à ce moment de la strophe comme de l'antistrophe, le poète superpose le moment de la représentation au passé que chantent les Troyennes, toutes les difficultés que pose cette version du texte s'éclairent. Il y a bien eu dans la pièce une femme qui a poussé sa plainte sur un compagnon de lit, une femme qui a pleuré sur un enfant : il s'agit dans les deux cas d'Hécube, qui s'est lamentée devant le mariage forcé vers lequel partait Cassandre (v. 466-510), puis devant la sortie funeste d'Astyanax (v. 790-798). Cassandre, elle, s'est réjouie de son sort, tandis que, nous l'avons vu, Andromaque exprimait sa révolte et non son deuil [423]. Que ἃ δέ accentué, très proche oralement de ἅδε, succède à ἁ μὲν s'explique donc aussi par le fait qu'Hécube est présente en scène et peut être désignée par un déictique. On peut donc comprendre aussi bien « l'une…, l'autre… » que « l'une…, celle-ci… ». De même, αἱδέ est à la fois le démonstratif αἱ δέ, « les autres », et le déictique αἵδε, « les femmes que voici », désignant les Troyennes qui sont en train de chanter. Le passage du singulier au pluriel s'explique parfaitement si l'on admet que le chœur fait d'abord allusion à la protagoniste, puis à lui-même. Il s'est lamenté dans la *parodos* à l'appel de sa reine qui venait de se présenter comme sa mère (v. 146), il a plaint ailleurs la « vieille Hécube » (Ἑκάβης γεραιᾶς, v. 462). C'est donc d'abord à elle que fait référence les « vieilles mères » (ματέρας γεραιάς) du v. 832. Mais l'expression est aussi une métaphore pour Troie, que le chœur

[423] Voir ci-dessus, p. 139, 169, 175.

vient d'appeler une génitrice (ἁ γειναμένα, v. 825), et que le nom de Pergame désigne dans le vers de l'antistrophe qui correspond à 825 (εἶδε Περγάμων ὄλεθρον, v. 851).

J'irai encore plus loin. Le pluriel de μάτερας se laisse en effet interpréter non seulement comme le résultat de l'addition d'Hécube et d'Ilion, mais aussi comme la somme des figures maternelles et antiques sur lequel le chœur est en train de gémir : Hécube et Ilion, ses mères de fiction, mais aussi Athènes, la terre dont il est réellement issu et dont il redoute la destruction. De même, le pluriel εὐνάτορας englobe Agamemnon et tous les conquérants dont il est le paradigme, et παῖδας, tous les Astyanax, qu'ils soient fictifs ou réels, comme les enfants de Mélos qui ont tant souffert et les orphelins d'Athènes sur qui pèse la menace. Euripide intègre donc une nouvelle fois le monde de l'auditoire dans celui de la tragédie tout en attirant lui-même l'attention sur la pluralité des systèmes de référence qu'il propose à ses spectateurs.

Le rapprochement du second système strophique avec la *Première Olympique*, l'un des hypotextes les plus importants du *stasimon*, achève d'éclairer la poétique d'Euripide et le choix du genre épinicien. En effet, dans ce poème, Pindare compare lui-même Pélops à Ganymède (*Ol.* I, 44-46). Il le décrit après sa mort, immortalisé par le culte héroïque et regardant de loin la gloire de ses champs de courses olympiques (*Ol.* I, 90-95), puis il conclut :

ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοτον
ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν
« Le vainqueur, pour le reste de sa vie,
jouit d'un temps splendide et doux comme le miel. » (v. 96-97)

On reconnaît là à la fois l'emploi de ἔχεις (v. 822) et l'expression καλλιγάλανα τρέφεις (v. 837), εὐδία étant un synonyme de γαλήνη et le choix du verbe τρέφω (« nourrir ») un jeu sur le miel. Par ailleurs, les chevaux dorés avec lesquels Poséidon l'enlève (*Ol.* I, 41), puis le char doré attelé à des cavales ailées qu'il donne à Pélops en souvenir de leurs amours (*Ol.* I, 87), servent sans doute de modèle au quadrige d'Héméra « aux ailes blanches » (v. 847) qui emporte Tithon dans le ciel. S'il en faut une preuve supplémentaire, on peut remarquer qu'Euripide use au v. 853-854 d'une figure étymologique sur l'épithète de Poséidon Γαιάοχος (*Ol.* I, 25), en rapprochant ἔχουσα (même racine que -οχος) et γᾶς.

Ce qui m'importe ici le plus, c'est que le mythe tel que Pindare le raconte a pour but de célébrer la *charis*, l'échange éternel de grâces qu'a scellé l'union amoureuse entre le dieu et le mortel (*Ol.* I, 30-32) [424]. De l'action de Χάρις, dit le poète,

ἁμέραι δ᾽ ἐπίλοιποι
μάρτυρες σοφώτατοι
« les jours à venir
sont les témoins les plus sages. » (*Ol.* I, 33-34)

Mais le présent des spectateurs d'Euripide – ce jour particulier où ils ont sous les yeux à la fois les *Troyennes* et les atrocités de la guerre du Péloponnèse – les oblige à se demander si la leçon de Pindare n'est pas une illusion. La réécriture sert ici à susciter la réflexion critique, car, du point de vue troyen, l'épinicie est minée par la vérité dont le chœur prend conscience : Héméra n'est témoin que de leur malheur, Χάρις les a abandonnées, ἔρως n'est pas φιλία [425], le désir n'est pas un engagement. Dans le même temps, le public, à qui le poète a déjà attribué dans le prologue une position similaire à celle des spectateurs divins, sait que les Troyennes se trompent. Athéna entend désormais les réjouir (v. 65) et la roue va tourner de nouveau, les élevant dans la faveur divine tandis que leurs vainqueurs verront s'effondrer leur gloire. Mais les effets de ce changement d'alliance n'étant pas visibles sur scène, le public se trouve dans la même tension entre connaissance et doute que devant l'épisode de Cassandre.

En intégrant l'épinicie dans le *stasimon* de sa tragédie, Euripide lie donc indissolublement l'éloge de la victoire et de la *charis* à son revers, le blâme des excès des vainqueurs et la lamentation des victimes abandonnées. Cette relation de co-présence des contraires, si elle constitue la leçon intellectuelle de la pièce, ne résout toutefois pas la question morale. Peut-on blâmer les dieux de leur indifférence ? La prétérition des vers 846-847 le fait sans le faire. Or comme les spectateurs sont assimilés aux dieux qui observent Troie depuis l'Olympe, c'est aussi à eux que s'adresse cette tentation de reproche. Euripide les force à s'interroger sur leurs propres désirs, qui les poussent à la conquête et à la recherche d'alliances politiques susceptibles d'asseoir leur pouvoir, de les « élever » (πυργῶσαι) au-dessus du commun des mortels, mais aussi sur leur propre inaction lorsqu'ils sont témoins des excès que ces victoires entraînent. Loin de garantir la solidarité

[424] De même que la Troisième épinicie de Bacchylide, à laquelle il est fait plusieurs fois allusion, raconte comment Apollon et Zeus ont protégé Sardes et montré leur *charis* à Crésus. J'ai manqué de temps pour développer ce point.

[425] Bonnafé 1985, p. 9-23.

des Olympiens avec la maison des mortels qu'ils ont privilégiés, Eros n'assure pas davantage la pérennité des alliances comme la ligue de Délos. Il est, au contraire, une source potentielle de danger et la juxtaposition des vers 837-839 (la destruction de Troie) et 840 (l'apostrophe à Eros) fait émerger une possibilité paradoxale : que sa venue à Troie ait *causé* sa chute, et donc qu'Athènes puisse tomber par sa faute.

VI. 3 L'ode entière

Il serait présomptueux de croire que l'on a épuisé la complexité de la composition de ce chant choral à la vue des structures déjà analysées. En effet, il suffit de se demander si Euripide n'a pas construit l'ode entière selon les mêmes principes de symétrie pour voir immédiatement apparaître des correspondances qui ajoutent encore à la signification, décidément inépuisable, du *stasimon*. Il me semble que ces effets supplémentaires font tenir ensemble tous les détails que j'ai analysés plus haut en articulant les deux plans de l'humain et du divin pour mettre en cause leurs relations. L'édifice verbal ainsi monté se révèle, nous allons le voir, digne de l'art que Phidias a déployé au Parthénon.

Les héros

Chez les humains que mentionne le *stasimon*, Télamon et Héraclès font face à Ganymède et Tithon – les deux Grecs aux deux Troyens. Les premiers sont les acteurs d'une conquête, tandis que les seconds sont l'objet d'une convoitise érotique. La guerre héroïque est ainsi comparée au rapt amoureux, ce qui a pour effet de mettre en rapport l'arrivée d'Héraclès à Troie et la frustration qu'il éprouve à propos des chevaux au début de la première antistrophe avec l'apparition d'Eros au début de la seconde. Celui-ci n'est pas un dieu comme les autres. Il n'a pas, comme les autres, de relations personnelles avec les héros : il est la divinité primordiale, « le plus beau d'entre les dieux immortels / celui qui rompt les membres, et qui, de tous les dieux et de tous les humains, / dompte, au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir » [426]. Il est, en somme, la puissance cosmique de désir qui gouverne les amours divines comme l'aspiration trouble d'un Héraclès à l'héroïsme, à la gloire et à la conquête [427].

[426] *Théog*. 120-122, traduction A. Bonnafé modifiée.
[427] Sur les rapports d'Eros et d'Eris, voir Bonnafé 1985.

Les deux Grecs et les deux Troyens partagent en outre aussi bien l'éloge que le blâme. Ce qui fait leur supériorité par rapport à tous les mortels, l'héroïsme des uns, le charme des autres, n'est jamais contesté, même lorsque l'exploit contre Laomédon est appelé un meurtre grâce à un jeu sur la *responsio* ou lorsque la beauté est associée à la servitude par l'oxymore καλλίσταν λατρείαν et à l'indifférence par le composé καλλιγάλανα. En d'autres termes, tous méritent, dans une certaine perspective, d'être reconnus et célébrés comme le meilleur. Mais du point de vue des Troyennes, tous partagent également une responsabilité dans les souffrances d'Ilion, ce qui leur vaut à tous la réprobation implicite du chœur. L'action violente des uns, le passif abandon des autres ont abouti de façon égale à un premier, puis un second anéantissement de la cité. Leur confrontation met en évidence l'équivalence entre les paradoxes dégagés plus haut : de même que les vainqueurs peuvent peu à peu s'assimiler aux vaincus, les favoris des dieux, prisonniers de leur fonction subalterne dans l'Olympe, peuvent aussi être assimilés à leurs concitoyens asservis. La gloire et la supériorité que les uns et les autres peuvent tirer de leur situation par contraste avec celle de la cité détruite est donc une illusion aussi vaine que la croyance des Troyens dans la protection des dieux. On retrouve ici, sous une forme différente, la leçon qui se dégage de l'exemple d'Andromaque.

Si l'on considère maintenant les quatre héros comme formant un tout et non plus deux paires, quels points communs y a-t-il entre eux en dehors de leur place dans le cycle troyen ? Si l'on s'interroge comme je l'ai fait jusqu'à présent sur la référence à l'actualité des spectateurs, quel rapport entre le roi de Salamine, le vainqueur Héraclès, le beau Ganymède déambulant parmi les vases d'or et Tithon emporté par un quadrige ? La réponse s'est imposée à moi tardivement, mais avec d'autant plus de force que je résistais depuis le début de mon travail à ce type de lecture ; elle s'imposera, je l'espère, à tous ceux qui seront disposés à envisager l'hypothèse et à la mettre à l'épreuve comme il se doit, jusqu'au bout, sans préjugés, en reconsidérant toutes les données textuelles sous cette lumière nouvelle.

La réponse, donc, tient en un nom : Alcibiade. Alcibiade, descendant de Télamon par son père, combattant et chef exemplaires, vainqueur éclatant de la course de char aux Jeux Olympiques de 416, enfant chéri du sol d'Athènes, favori des dieux et du peuple, artisan des alliances diplomatiques nouées dans les années 420 ; Alcibiade, fou de chevaux, bourreau de Mélos, célèbre pour sa démarche traînante et ses amours tumultueuses, qui joue de la séduction qu'il exerce sur ses concitoyens pour les entraîner en Sicile dans une entreprise qui, certains s'en doutent déjà, a surtout pour objectif de servir

ses propres intérêts. Sa présence est si forte, non seulement dans l'ode, mais dans toute la pièce, que j'ai décidé de ne pas l'inclure dans le présent travail afin de prendre le temps de développer avec méthode une démonstration susceptible d'emporter la conviction.

Les dieux

Concentrons-nous maintenant sur le tableau que forment les personnages divins dans le *stasimon* : on voit que chaque strophe en nomme un et chaque antistrophe, plusieurs : Athéna // Simoïs / Apollon // Zeus // Eros / Zeus / Héméra. Athéna et Zeus, Simoïs et Eros, Apollon et Héméra ont des places comparables, respectivement au centre de la première moitié des strophes, au début de l'antistrophe et au milieu de l'antistrophe. La prétérition du vers 845 rend Zeus présent et absent à la fois, et cela explique peut-être la dissymétrie entre les deux dieux de la première antistrophe et les trois de la seconde.

Les trois divinités du premier système strophique se distinguent des quatre autres en ce que leur action consiste à manifester leur faveur aux mortels, soit en produisant dans le monde humain des objets qui l'attestent et qui sont comparés à des couronnes (l'olivier d'Athéna, les murs d'Apollon), soit comme le fait le Simoïs dans l'*Iliade*, en se portant à leur secours à un moment critique. En effet, lorsqu'Achille, fou de douleur après la mort de Patrocle, s'abandonne à sa rage meurtrière au point de remplir de cadavres le lit du Scamandre, celui-ci s'adresse à son frère le Simoïs en lui demandant de se dresser contre le héros,

> ἐπεὶ τάχα ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἄνακτος
> ἐκπέρσει
> « car bientôt, la grande cité du roi Priam,
> il la détruira ». (*Il*. XXI, 309)

Le futur ἐκπέρσει est repris dans le *stasimon* par le participe ἐκπέρσων au vers 806, lequel est à la fois, dans le premier système strophique, symétrique de celui où se trouve le nom du Simoïs (v. 810), et, d'une strophe à l'autre, symétrique du vers 837 où se trouve le nom de Priam au génitif (Πριάμοιο δὲ γαῖαν), ce qui me paraît souligner le phénomène d'intertextualité. Or, face à Achille, le Simoïs se dresse vers le ciel comme une muraille (ἵστατ' ἀειρόμενον, *Il*. XXI, 327) destinée à arrêter l'assaut d'Achille (*Il*. XXI, 308-309). Cela fait donc du Simoïs un autre bâtisseur de remparts troyens. Il est remarquable, enfin, que la mention du dieu-fleuve au v. 810 et l'allusion au chant XXI de l'*Iliade* où tous les dieux s'engagent dans la bataille pour Troie correspondent dans la seconde antistrophe à

οὐρανίδαισι μέλων, « suscitant l'intérêt des descendants d'Ouranos » (v. 842). Cette scène homérique, mieux que toute autre, représente le passé dans lequel les dieux se souciaient des Troyens.

Les dieux du second système de strophes, pour leur part, ont fait entrer dans l'Olympe des mortels privilégiés et les ont immortalisés, ne laissant chez les hommes que l'illusion de leur *philia*. Plutôt que d'intervenir dans le monde humain en tentant d'éviter la mort de ceux qu'ils favorisaient, ils ont soustrait leurs favoris à l'humaine condition. Mais l'équivalence née de la symétrie entre les deux groupes divins suggère l'égale vanité de la protection active et de l'amour qui immortalise : ni l'une ni l'autre n'empêchent la mort et la destruction de caractériser la condition humaine [428] – rappelons-nous que c'est l'adverbe μάταν qui, à la jonction des deux couples de strophes, articule l'ensemble.

Si l'on considère ensuite les rapports qu'Euripide a établis depuis le prologue entre sa pièce et les réalités topographiques et iconographiques athéniennes, de nouveaux principes de composition du *stasimon* apparaissent, qui ne sont pas d'ordre poétique. Plus exactement, les possibilités offertes par la structure en deux fois deux strophes sont assimilées aux principes géométriques des urbanistes, architectes et sculpteurs contemporains d'Euripide, si bien que le choix de cette forme permet au poète d'importer dans son texte toutes les façons connues de lui et de son auditoire de représenter la réalité religieuse et politique.

Topographie religieuse

Chacune des divinités citées, à part le Simoïs et Héméra, est honorée sur la colline sainte d'Athènes (voir la figure ci-dessous) [429] : Athéna à l'olivier est Athéna Polias, dont le sanctuaire abrite l'arbre sacré. Apollon Pythien est honoré sur le flanc nord-ouest de l'Acropole. Que son sanctuaire présente une cour dallée « construite (…) en blocs de *poros* soigneusement appareillés, à la manière du mur de périobole du plateau » et « entourée de murs hauts d'environ 2,25 m – celui du nord épais de 2 m ! » [430], est évidemment pertinent. Il n'y a pas qu'à Ilion qu'Apollon est associé à l'art des tailleurs de pierre ! Le Zeus qui fait face à Athéna Polias depuis la seconde strophe est sans doute Zeus Polieus, dont le

[428] Sur l'immortalisation de Ganymède et de Tithon, voir Brillet-Dubois 2001.

[429] Mon analyse rejoint celle que fait M. Stieber de l'*Ion*, une pièce que l'on date entre 414 et 412 (Stieber 2011, p. 278-302).

[430] Holtzmann 2003, p. 203.

sanctuaire se trouve sur le plateau de la colline comme le sien [431]. Eros, pour sa part, a une place sur la pente nord, dans un sanctuaire qu'il partage avec Aphrodite [432]. La seconde mention de Zeus s'explique vraisemblablement par le fait qu'il existe un second sanctuaire, celui de Zeus Foudroyant (Ἀστράπαιος), qui jouxte celui d'Apollon Pythien [433]. On peut d'ores et déjà remarquer que la distinction strophe / antistrophe reproduit une différence topographique entre le plateau de la colline, où se trouvent les divinités poliades, Athéna et Zeus, et les pentes où sont situées les autres sanctuaires.

Il reste, si nous voulons admettre que la topographie de l'Acropole est une clé de la présence de ces divinités particulières dans l'ode, à rendre compte de la mention du Simoïs et d'Héméra. En tant que dieu-fleuve, dont le nom sert si souvent de marqueur pour identifier le paysage troyen (comme l'Eurotas pour Sparte ou l'Inachos pour Argos ou Mycènes), le Simoïs n'a aucune raison d'être honoré en tant que tel à Athènes. J'ai donc commencé par chercher un sanctuaire de l'Ilissos sur l'Acropole. Les sources textuelles et les ruines, pour autant que je puisse en juger pour l'instant, sont muettes sur ce point. En revanche, une autre possibilité mérite que l'on s'y arrête. En effet, au début du *peripatos*, le chemin circulaire qui fait le tour de la colline et relie les sanctuaires des pentes, et jouxtant le sanctuaire d'Apollon se trouve un grand puits appelé Clepsydre dont l'aménagement est contemporain des autres grands travaux de l'Acropole. Cette « eau dérobée » ne pourrait-elle pas représenter le Simoïs, que son ancrage en Troade interdit de figurer en bonne place à Athènes, mais qui serait néanmoins présent de façon clandestine, par une allégorie ? Le jeu sur les mots ne serait pas surprenant de la part d'Euripide. J'ajouterai qu'il est peut-être même renforcé par le rapport intertextuel avec le chant XXI, car le Scamandre ne demande pas seulement au Simoïs de se dresser comme une muraille pour protéger les Troyens contre Achille, il annonce aussi son intention d'engloutir celui-ci, de le cacher à tout jamais (καλύψω, *Il*. XXI, 321) pour le priver de funérailles et de tombeau. Or le rapport entre κλέπτω « dérober », qui figure dans le nom Κλεψύδρα, et καλύπτω « cacher » est bien établi dans la poésie ; J.-P. Vernant a tiré le meilleur parti de cette association dans son analyse du mythe de Prométhée [434]. Le Simoïs serait donc à la fois l'eau que la poétique d'Euripide dérobe et l'eau caractérisée, dans le récit iliadique, comme celle qui dérobe.

---

[431] Holtzmann 2003, p. 176-180. On ne sait pas à quoi ressemblait la statue de Zeus, mais je serais prête à parier qu'il s'agissait d'un Zeus trônant comme celui que mentionne la strophe 2 au vers 836.

[432] Holtzmann 2003, p. 204.

[433] Holtzmann 2003, p. 202

[434] Vernant 1974, p. 177-194 ;

Quant à Héméra, on n'en connaît pas non plus de sanctuaire. Certes, elle apparaît à l'extrémité nord-est de l'ensemble de métopes représentant l'*Iliou Persis* sur le Parthénon [435], mais cela me paraît insuffisant, car dans tous les autres cas, il est question de bâtiments de culte. Je vois deux hypothèses possibles : j'ai d'abord pensé qu'Héméra, placée dans l'ode à l'opposé d'Athéna (qui, rappelons-le, montre l'olivier comme une « couronne céleste ») et qualifiée de λευκοπτέρου, « aux ailes blanches », évoquait visuellement la Victoire, celle du sanctuaire mineur et néanmoins important d'Athéna Nikè. B. Holtzmann note que celui-ci est « dépourvu de rites et de fêtes qui lui soit propres » [436], ce qui, s'il en est de même pour Héméra, pourrait faciliter leur assimilation. Mais s'il y a sur l'Acropole beaucoup de statues de Victoires ailées [437], le *xoanon* d'Athéna Nikè était célèbre dans l'Antiquité pour être aptère [438]. L'autre possibilité, c'est qu'en vertu de la présence du déictique et du jeu de mots que j'ai déjà commentés (τᾶσδε ἁμέρας, v. 847), la référence soit faite au sanctuaire de Dionysos dans lequel, en « ce jour », le public est assemblé. Or le sanctuaire de Dionysos se trouve, comme celui des autres dieux mentionnés dans les antistrophes, sur les pentes de l'Acropole. Faisant confiance à la cohérence d'Euripide et à l'importance du dieu qui préside à la représentation, c'est donc à cette hypothèse que je donne la préférence.

Les deux strophes forment ainsi comme le haut de la colline où dominent Athéna et Zeus, tandis que les deux antistrophes dessinent le *peripatos*, depuis son entrée au nord-ouest, où il se sépare de la voie des Panathénées, c'est-à-dire depuis le puits Clepsydre vers le sanctuaire voisin d'Apollon Pythien, puis celui d'Aphrodite et d'Eros au nord-est, pour finir au théâtre de Dionysos au sud-est. Quant au Zeus du v. 845, une fois de plus, du fait de la prétérition il est là, c'est-à-dire dans le sanctuaire près d'Apollon, et pas là, c'est-à-dire pas à sa place entre Aphrodite et Dionysos sur le trajet que forment les autres lieux.

Je suggère, en vertu du principe suivi par Euripide d'intégrer à la pièce les cérémonies des Dionysies, d'identifier ce trajet avec celui qu'emprunte la procession. Voici en effet ce qu'en dit Xénophon :

---

[435] Holtzmann 2003, p. 122.

[436] Holtzmann 2003, p. 177. J'ajouterai que le fronton du temple d'Athéna Nikè, qui date du dernier quart du Ve siècle, présente un ensemble de divinités non identifiées (Holtzmann 2003, p. 159) parmi lesquelles il n'est pas impossible que figure notre quatuor divin.

[437] Holtzmann 2003, p. 68-69, 161-162.

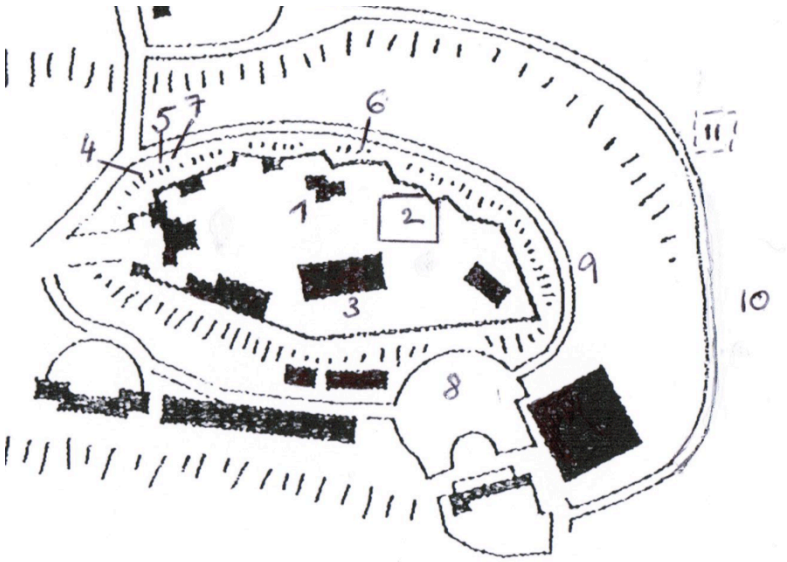
[438] Holtzmann 2003, p. 160. Voir notamment Pausanias III, 15, 7 ; V, 26, 6. On a certes érigé une autre statue dans le temple en 425, mais nous n'en possédons pas de description.

Τὰς μὲν οὖν πομπὰς οἴομαι ἂν καὶ τοῖς θεοῖς κεχαρισμενωτάτας καὶ τοῖς θεαταῖς εἶναι εἰ, ὅσων ἱερὰ καὶ ἀγάλματα ἐν τῇ ἀγορᾷ ἐστι, ταῦτα ἀρξάμενοι ἀπὸ τῶν Ἑρμῶν κύκλῳ [περὶ τὴν ἀγορὰν καὶ τὰ ἱερὰ] περιελαύνοιεν τιμῶντες τοὺς θεούς. καὶ ἐν τοῖς Διονυσίοις δὲ οἱ χοροὶ προσεπιχαρίζονται ἄλλοις τε θεοῖς καὶ τοῖς δώδεκα χορεύοντες.

« Concernant les processions [auxquelles les cavaliers doivent participer avec éclat], je pense qu'elles charmeraient au plus haut point et les dieux et les spectateurs si on faisait le tour, en cercle, en commençant par les Hermès, de tous les lieux sacrés et de toutes les statues qui se trouvent sur l'*agora* en rendant hommage aux dieux. Dans les fêtes en l'honneur de Dionysos, par exemple, les chœurs rendent aussi grâce par leurs danses aux autres divinités et en particulier aux Douze Dieux. » (*Hipparchikos*, 3, 2).

Il est clair, dans le contexte, que Xénophon parle de la procession des Dionysies. C. Sourvinou-Inwood a cherché à reconstruire le trajet de cette *pompè*, qu'aucun témoignage ancien ne décrit, et montré qu'aux premiers temps de l'existence des Dionysies, elle partait vraisemblablement du Prytanée, à l'est de l'Acropole. Elle a proposé ensuite d'interpréter l'insistance sur les Douze Dieux dans le texte de Xénophon comme le témoignage d'une halte de la procession devant l'autel des Douze Dieux sur la nouvelle *agora*, voire d'une modification de son point de départ à l'époque classique [439]. Je pense plutôt que la procession partait bien du Prytanée, qu'elle empruntait la rue des Trépieds et passait une première fois devant le théâtre avant de faire le tour de l'Acropole en suivant le *peripatos*, formant ainsi une boucle qui commençait et finissait par Dionysos tout en passant par tous les sanctuaires des pentes. Tous les dieux étaient honorés par ce passage, y compris les dieux du plateau vers lesquels les hymnes montaient et auxquels la procession offrait ainsi l'image et l'hommage d'une couronne.

[439] Sourvinou-Inwood 2003, p. 70, 91-92, 107-110.



Plan de l'Acropole

Figure remaniée à partir de J.-Ch. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, p. 76-77 [440].

1. Erechtheion (Athéna Polias) ; 2. Temenos de Zeus Polieus ; 3. Parthénon ; 4. Clepsydre ; 5. Sanctuaire d'Apollon Pythien ; 6. Sanctuaire d'Aphrodite et d'Eros ; 7. Autel de Zeus Foudroyant ; 8. Théâtre de Dionysos ; 9. Peripatos ; 10. Rue des Trépieds ; 11. Emplacement présumé du Prytanée.

Il faudrait encore, pour renforcer cette hypothèse, s'assurer que les Douze Dieux (à part Athéna et Zeus) sont représentés dans les sanctuaires des pentes de l'Acropole. Le temps m'a manqué pour le faire.

Iconographie religieuse

Il est un autre lieu et un autre *medium*, cependant, qui associent les Douze Dieux : il s'agit du Parthénon et de ses sculptures. Outre l'assimilation des strophes au plateau de l'Acropole et des antistrophes à ses pentes – ce qui nous indique, il me semble, que les secondes étaient pensées par le poète comme à la fois indispensables et secondaires par rapport aux premières –, on peut en effet repérer un autre principe d'organisation visuelle dans l'architecture élaborée du chant. La distribution des genres (déesse / dieu / dieu / dieu / dieu / déesse) contribue à un équilibre esthétique, comme ce peut être le cas dans l'iconographie des frontons et des vases.

[440] Le temps m'a manqué pour fournir une figure plus présentable.

J'ai d'abord cru qu'aucun fronton de l'Acropole connu de nous ne présentait l'association d'Athéna, Apollon, le dieu-fleuve, Zeus, Eros et Héméra, même en tenant compte des incertitudes pesant sur certaines identifications. La frise du temple d'Athéna Nikè m'avait paru une candidate plausible, principalement parce que l'on manque d'éléments pour identifier la trentaine de divinités disposées de part et d'autre d'un groupe Athéna-Poséidon-Zeus et que cela laissait libre cours à l'imagination [441]. Mais la présence d'une triade me semblait problématique par rapport aux multiples effets de binarité de l'ode. Quant au fronton Ouest du Parthénon, auquel le prologue fait vraisemblablement allusion [442], il présentait certes une Athéna à l'olivier, un dieu-fleuve et une femme ailée près d'un char, mais celle-ci est identifiée à Iris et fait pendant à un Hermès. Il manquait en outre dans l'ensemble sculpté non seulement Apollon et Eros, mais surtout Zeus, car c'est Poséidon qui est la seconde figure centrale du fronton avec Athéna.

C'est la description que B. Holtzmann fait de la statue d'Iris qui m'a incitée à reprendre cette hypothèse. En effet, il souligne la « dynamique prodigieuse qui l'emporte, en sorte qu'elle semble voler alors même qu'elle a perdu les grandes ailes rapportées en marbre de l'Hymette qui se déployaient dans son dos » [443]. Si Iris conduit un char et a dans le dos des ailes de marbre blanc comme l'est celui de l'Hymette, elle peut servir de modèle pictural à l'Héméra d'Euripide. Quant à Poséidon, si son nom n'apparaît pas, il est omniprésent dans l'ode, bien que ce soit en creux. Le mythe l'inscrit en effet dans le premier système strophique comme adversaire d'Athéna à l'olivier et collègue d'Apollon bâtisseur, ainsi que, dans un nouveau retournement d'alliance, comme partie prenante du combat des dieux dans l'*Iliade* en tant que complice de la première et adversaire du second. Avec Athéna, il promet sa protection à Achille (*Il*. XXI, 284-297), puis il affronte Apollon, défenseur des Troyens, à qui il rappelle leur expérience malheureuse du temps où ils ont servi Laomédon (*Il*. XXI, 435-460). Sa harangue a pour effet de détourner Apollon de son intention première, qui était de porter secours aux victimes d'Achille. Phoibos renonce en effet : pourquoi nous battre, dit-il à son oncle, pour des mortels dont la splendeur est aussi éphémère que celle des feuilles (*Il*. XXI, 461-467) ? Une fois de plus, l'hypotexte vient donc nourrir la réflexion désabusée qu'Euripide développe dans ce *stasimon* sur la fragilité des alliances divines et la finitude de la gloire humaine. Il donne en outre une place

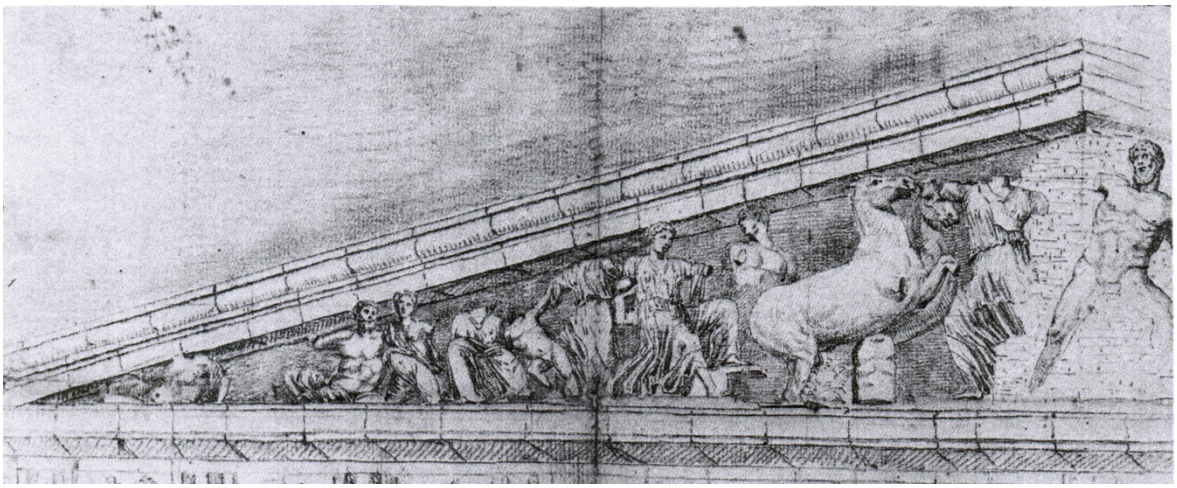
[441] Holtzmann 2003, p. 158-159.

[442] Voir ci-dessus, p. 40.

[443] Holtzmann 2003, p. 142. Tout le raisonnement suivant est basé sur la synthèse de B. Holtzmann sur l'identification des statues du fronton (2003, p. 139-141). Je n'ai pas eu le temps de reprendre la discussion des archéologues.

importante à Poséidon, tout en faisant de lui une nouvelle figure de la versatilité divine. Dans le second système strophique, ce sont les liens avec la *Première Olympique* qui nous invitent à le considérer comme un double de Zeus [444]. Ici, sa présence est appelée à côté d'Athéna et d'Apollon, comme comparse, là il est présent à la place de Zeus. Euripide, avec une extraordinaire subtilité, joue de l'allusion intertextuelle jusqu'à transposer la modalité d'apparition du personnage dans le texte-source : d'un côté, il renvoie à des récits où Poséidon est un acteur primordial, mais engagé dans une relation avec un autre protagoniste (en l'occurrence, il est soit l'opposant, soit l'adjuvant d'Athéna et d'Apollon) [445], de l'autre il utilise le fait que Zeus est employé par Pindare comme un comparant, c'est-à-dire un substitut, de Poséidon. Ainsi le premier système strophique fait attendre la présence du dieu, quand le second la manifeste sous les traits de Zeus.

Si l'on revient au rapport entre l'ode et la façade Ouest du Parthénon, on a donc, d'un côté (la première paire de strophes, la moitié gauche du fronton), Athéna et de l'autre (la seconde, la moitié droite), Poséidon-Zeus.



Partie gauche du fronton ouest du Parthénon

Dessin par l'Anonyme de Nointel (1674). Paris, BNF.

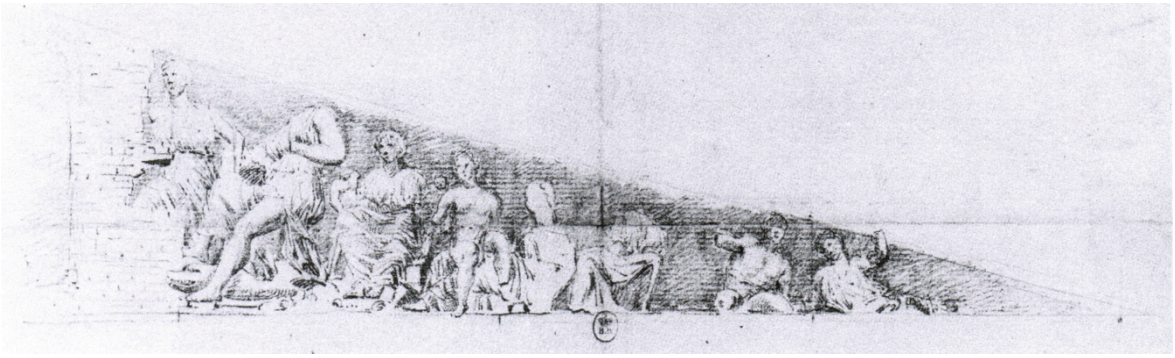
Tiré de B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes*, p. 140.

Dans la première moitié, le Simoïs renvoie clairement au dieu-fleuve qui figure dans l'angle. Qu'en est-il d'Apollon ? Aucune sculpture ne semble devoir lui être attribuée, sinon peut-être dans un groupe perdu très mal connu, mais je me demande si la présence du

[444] Voir ci-dessus, p. 221.

[445] Le mot συναριστεύσων des vers 804-805 prend soudain une dimension métapoétique marquée !

serpent au pied de Kékrops, qui se trouve à droite du dieu-fleuve, ne pourrait pas suffire aux yeux d'Euripide et de ses concitoyens pour évoquer Pytho, donc l'Apollon Pythien auquel « les pierres taillées » de Phoibos, on l'a vu, font référence. Kékrops lui-même pourrait, en tant que premier roi mythique d'Athènes, correspondre à la mention de « notre cité » (v. 806-807), d'autant qu'il est accompagné d'une jeune fille, probablement sa fille Pandrosos. Or avec l'usage de la première personne, les jeunes femmes du chœur sont inscrites dans le texte. Il serait logique que leur « nous » fasse référence sur le fronton à un groupe comportant quelqu'un qui leur ressemble. Plus près d'Athéna sur le fronton se trouve Hermès, debout à côté d'un quadrige que conduit une déesse. Je n'ai rien de convaincant à proposer pour ce personnage féminin (une Artémis à cause du mot τοξοφόρῳ ?), mais les chevaux sculptés sont bien présents dans l'ode sous les traits de ceux d'Héraclès. J'ai des scrupules à assimiler celui-ci à Hermès dans la mesure où l'iconographie du héros est saturée de signes distinctifs : la massue, l'arc, la peau de bête, etc. Or rien n'indique la présence de tels attributs sur le fronton. En revanche, leur place est comparable vis-à-vis des chevaux, que ni l'un ni l'autre ne conduit, et je crois Euripide tout à fait capable de jouer sur la paronomase pour associer Hermès à Héraclès d'un point de vue langagier.



Partie droite du fronton ouest du Parthénon

Dessin par l'Anonyme de Nointel (1674). Paris, BNF.

Tiré de B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes*, p. 141.

Passons maintenant au côté droit. Outre Poséidon-Zeus, à qui l'on peut ajouter Iris-Héméra qui était notre point de départ, on reconnaît dans les femmes qui pleurent leurs enfants (v. 831), un couple de figures féminines tenant des enfants sur leurs genoux. Eros n'a pas sa place sur le fronton, mais la façon dont Poséidon se cache derrière Zeus et Iris derrière Héméra m'incite à penser qu'Eros pourrait lui aussi être masqué. Du fait de son

association sur l'Acropole avec Aphrodite, elle me paraît la meilleure candidate. Se pourrait-il que ce soit elle, la cochère qui conduit le quadrige de la partie droite sous les yeux d'Iris ? Voici les éléments qui m'en convainquent : le nom d'Eros apparaît à l'initiale du vers 840, et le mot qui ouvre le vers suivant est οὐρανίδαις, « descendants d'Ouranos ». Or l'Aphrodite qui partage son sanctuaire avec Eros sur l'Acropole est peut-être une Aphrodite Ourania. Cette identification est discutée ; V. Pirenne-Delforge, néanmoins, après avoir résumé la controverse et procédé à un réexamen des sources, conclut qu'il est fort probable qu'elle soit juste. Je renvoie le lecteur à sa discussion [446]. Même si l'on suspend son jugement sur cette question, le lien entre Héméra sur son quadrige et Aphrodite Ourania me paraît établi par notre texte. En effet, si les étoiles qui ornent le char (v. 855), sont bien sûr attendues dans leur association avec Héméra, car Eos, son double, est chez Hésiode la mère des astres « dont se couronne le ciel » (τὰ τ'οὐρανὸς ἐστεφάνωται, *Théog*. 382), Aphrodite Ourania est elle aussi souvent accompagnée d'étoiles dans l'iconographie [447]. Le lien explicite entre les deux déesses se trouve ensuite chez le même Hésiode, qui, juste après avoir raconté l'union d'Eos avec Tithon et la naissance de leurs enfants, narre le rapt de Phaethon, le fils qu'elle a eu avec Céphalos :

> τόν ῥα νέον τέρεν ἄνθος ἔχοντ' ἐρικυδέος ἥβης
> παῖδ' ἀταλὰ φρονέοντα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
> ὦρτ' ἀνερειψαμένη, καί μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς
> νηοπόλον μύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον.
> « Celui-là, tout jeune, (il avait encore la tendre fleur de la jeunesse tant prisée,
> c'était un enfant, le cœur à ses jeux), l'amie des sourires, Aphrodite,
> le ravit d'un élan – et de lui, dans ses temples consacrés,
> elle fit son gardien de temple, celui qui se tient au fond, un génie divin. »
> (*Théog*. 987-991, trad. A. Bonnafé)

On constate à quel point le Tithon des *Troyennes* peut ressembler au Phaéthon hésiodique, dont il partage la jeunesse, la beauté et l'immortalité, mais c'est surtout le parallélisme syntaxique qui laisse à penser qu'Euripide récrit le passage. En effet, dans son ode comme ici, le verbe de rapt est accompagné d'une apposition au COD qui désigne la fonction donnée ensuite au mortel (νηοπόλον, *Théog*. 991 ; πόσιν, *Troy*. 854), puis du complément désignant le lieu où il l'exercera (ἐνὶ νηοῖς, *Théog*. 990 ; ἐν θαλάμοις, *Troy*. 854). On

[446] Pirenne-Delforge 1994, p. 48-62.
[447] Pirenne-Delforge 1994, p. 22.

retrouve soudain, avec cette équivalence entre service du dieu et relation conjugale, le parallélisme qui unit de la strophe à l'antistrophe Ganymède à Tithon autour de la notion de λατρεία. Que l'Aphrodite qui s'attache les services de Phaéthon, fils d'une puissance céleste et lui-même associé au soleil, ait pu être interprétée par Euripide comme une Aphrodite Ourania ne me paraît pas tiré par les cheveux. Enfin, d'après la légende rapportée par Pausanias, c'est Egée qui aurait fondé le culte d'Aphrodite Céleste à Athènes pour la convaincre de lui donner un enfant (I, 14, 7). Cela justifierait la présence du mot τεκνόποιον, v. 853. Il me paraît donc raisonnable de conclure qu'Eros représente dans le *stasimon* la cochère Aphrodite Ourania qui se trouve sur le fronton, et dont le char était peut-être, qui sait ?, orné du temps d'Euripide d'étoiles peintes.

J'aimerais enfin proposer une dernière correspondance, qui unit étroitement le *stasimon* à la scène d'Andromaque et d'Astyanax. A droite de Poséidon, l'une des femmes avec enfants est assise très bas, pratiquement au sol, et tient un garçon sur ses genoux. Ce motif se retrouve dans le décor de l'Erechtheion, la femme étant assise sur un rocher, et B. Holtzmann renonce à l'identifier, se bornant à suggérer qu'elle a quelque chose à voir avec les cultes rassemblés dans le bâtiment [448]. Vue l'insistance de l'ode sur le lien maternel qui existe entre la terre de Troie et ses héros, il me semble que Gè serait une solution vraisemblable, et l'enfant qu'elle tient, l'Athénien né de la terre (comme Tithon, τᾶσδε γᾶς πόσιν, v. 853-854), c'est-à-dire Erichthonios. Que tous deux soient représentés assis sur un rocher ou au sol et qu'ils soient placés symétriquement par rapport à Kékrops et à sa fille Pandrosos dans le fronton me paraissent des arguments supplémentaires. Or dans la généalogie homérique des rois troyens, Erichthonios est le fils de Dardanos, lui-même fils de Zeus et fondateur de Dardanie dans l'Ida ; il est le plus riche de tous les humains, associé à la fécondité de la terre et des bêtes, et le premier à occuper la plaine où s'élèvera Ilion [449]. Si j'ai raison de faire correspondre le *stasimon* et le fronton, la représentation figurée de l'autochtone athénien par excellence entre en résonance à la fois avec le premier autochtone de la plaine d'Ilion – du fait de son nom – et avec le dernier descendant de celui-ci, Astyanax, l'enfant troyen paradigmatique avec qui s'achève l'histoire de Troie – un enfant que l'on a vu sur les genoux de sa mère pendant toute la scène qui a précédé. Erichthonios a aussi la particularité d'être né du sperme d'Héphaïstos tombé sur la terre et d'avoir été élevé, non par ses géniteurs, mais par Athéna. Son sort présente donc d'importantes similitudes avec celui des orphelins qu'élève la cité.

[448] Holtzmann 2003, p. 168-169.
[449] *Il*. XX, 219-230. Brillet-Dubois 1999.

Le nom d'Erichthonios ne constitue pas, tant s'en faut, la seule relation établie par les textes entre les mythes de Troie et ceux d'Athènes : Denys d'Halicarnasse témoigne de versions anciennes de l'histoire troyenne, remontant à Arctinos de Milet, qui lient la Troade à Athènes et à sa divinité poliade [450] ; il cite également, de même que Strabon, une version de la généalogie des rois d'Ilion qui les fait remonter à Teucros, venu d'un dème de l'Attique [451]. Le public d'Euripide est donc susceptible de faire ce rapprochement attesté par les mythes. Par ailleurs, les architectes et sculpteurs du Parthénon lui-même jouent de cette parenté puisque le bâtiment présente, sur sa face nord, des métopes illustrant la prise de Troie, tandis que les trois autres faces offrent à la vue des scènes tirées de la mythologie d'Athéna et de Thésée [452].

A l'issue de ces analyses, on peut donc raisonnablement considérer que le *stasimon*, vu sous un certain angle, contient une *ecphrasis* du fronton Ouest, celui que l'on voit le premier lorsque l'on entre dans le sanctuaire par les Propylées et qui est censé dire de la manière la plus éclatante la gloire d'Athéna et de sa cité. Non seulement le poète entre par sa subtilité en émulation avec les artistes de son temps, offrant aux dieux qui l'écoutent et le regardent le meilleur de sa *sophia* [453], mais il approfondit encore le rapport entre la fiction, son contexte mythique et l'environnement religieux du théâtre de Dionysos. L'interprétation qu'il donne du programme iconographique du fronton est aussi teintée d'amertume que sa réécriture de Pindare. En effet, si les dieux du premier système strophique et de la partie gauche du fronton manifestent leur faveur aux mortels athéniens, notamment dans des combats, ils peuvent aussi leur faire défaut, comme le poète le suggère par ses allusions intertextuelles : ainsi le Simoïs se dresse-t-il entre les Troyens et Achille avant d'être vaincu par Héphaïstos, dont il faut sans doute voir la présence dans l'incendie final de la première antistrophe (v. 814-816) ; ainsi Apollon construit-il les murailles de Laomédon avant d'abandonner les Troyens lors de la bataille des dieux ; ainsi Athéna soutient-elle Achille lors du combat contre le Simoïs sans pouvoir définitivement écarter de lui le trépas ; ainsi fait-elle preuve de versatilité, dans les *Troyennes* même, en amenant les Achéens à la victoire sur Troie avant d'entreprendre de les châtier [454]. De l'autre côté – dans le second système strophique et la partie droite du fronton –, l'accent est

[450] *Ant. Rom.* I, 61, 2 ; I, 68-69.
[451] Denys d'Halicarnasse, *Ant. Rom.* I, 61, 5 ; Strabon, *Géog.* XIII, 1, 48.
[452] Ferrari 2000, p. 120-121.
[453] Voir ce que dit R. Etienne de la subtilité des bâtisseurs et sculpteurs de l'Acropole péricléenne (Etienne 2004, p. 87).
[454] Voir v. 67-68.

mis davantage sur la notion de *charis* : j'ai déjà parlé du couple Poséidon-Zeus [455], mais l'association d'Eros à Aphrodite, la déesse de la *charis* par excellence, à laquelle les Grâces font cortège [456], renforce l'idée. Quant à Iris et Héméra, elles sont censées faire le lien, par les trajets de messagère de l'une et le déplacement quotidien de l'autre, entre le monde des mortels et celui des dieux. Elles incarnent la possibilité d'une circulation entre les deux espaces, la possibilité d'une relation réciproque. Euripide met toutefois en cause la pertinence de l'espoir que font naître les deux déesses en soulignant la vanité de l'élection et de l'immortalisation d'un individu par les dieux lorsqu'elles ne bénéficient pas à son peuple. Même Erichthonios, ancêtre mythique d'Astyanax, archétype des orphelins athéniens, assiste sans mot dire depuis le Parthénon à l'assassinat du dernier prince d'Ilion.

Dieux de la victoire

Si l'on songe, enfin, au lien que nos divinités peuvent avoir avec le genre de l'épinicie, un nouveau principe de cohérence apparaît. En effet, chacune d'entre elles – à l'exception du Simoïs – est liée à l'idée de victoire. Chaque strophe contient un dieu ou une déesse en l'honneur de qui se déroulent des concours : Athéna est la déesse des Panathénées, un événement, nous l'avons vu [457], présent en filigrane dans la scène d'Andromaque ; l'Apollon tailleur de pierre est aussi Apollon Pythien ; Zeus, dans une ode qui célèbre Héraclès, est le dieu d'Olympie et de Némée – des concours particulièrement présents au sein du *stasimon* du fait de l'intertextualité privilégiée avec la *Quatrième Néméenne* et la *Première Olympique* ; quant à Héméra, elle désigne, on l'a vu, le jour présent, celui du concours tragique des Dionysies. Par ailleurs, elle peut aussi, en tant que déesse ailée, évoquer visuellement, comme Eros, la victoire en général. Pour ce qui est du Simoïs, je ne comprends pas bien son rôle dans ce système. Son assimilation à un dieu bâtisseur peut-elle suffire à en faire une sorte de double d'Apollon Pythien dont il partage la position dans la première antistrophe ? Dans la bataille des dieux, il est certes vainqueur d'Achille, mais il est surtout le premier vaincu du combat divin. Peut-être est-ce là sa fonction dans l'ensemble formé par les dieux de l'ode : rappeler que tout vainqueur implique un vaincu et que la victoire, fragile, peut se muer en défaite. Se pourrait-il, au bout du compte, que tous ces dieux aient figuré sur la frise du temple d'Athéna Nikè ? La question devra rester sans réponse. Le somptueux édifice verbal que bâtit Euripide dans

[455] Voir ci-dessus, p. 231-232.
[456] Voir par exemple Hésiode, *Théog*. 64 ; *Od*. VIII, 364 ; *HHAphr*. 61, etc.
[457] Voir ci-dessus, p. 131-132.

l'espoir de remporter le concours tragique est néanmoins gardé par les divinités les plus appropriées qui soient au thème d'une épinicie.

Le poète ancre donc dans l'espace religieux d'Athènes les dieux qu'il intègre à son *stasimon*. Après avoir forcé les spectateurs à regarder Astyanax en les comparant aux enfants athéniens, il leur dit désormais que les dieux, ces "piètres alliés" auxquels en appelle Hécube (v. 469), ce sont les leurs, non ceux d'un peuple barbare. Or la cité athénienne pense son histoire aussi bien à travers les représentations et les cérémonies humaines qu'à travers celles qu'elle crée et célèbre pour les dieux. Elle affiche partout sur l'Acropole la supériorité d'Athéna dans les combats, sa domination sur les barbares, et par là, son droit à l'hégémonie. Mais en inscrivant au centre de son chant, donc de sa représentation de l'Acropole et du Parthénon, le mot μάταν, Euripide met en cause la valeur de cette propagande triomphaliste. Au cœur de son temple de mots, il n'y a que le vide, comme s'il s'agissait de l'un de ces sanctuaires désertés dont parle Poséidon dans le prologue (v. 15), ou d'un cénotaphe comme celui de l'Erechtheion. Du point de vue humain, l'édifice qu'il construit pourrait être un tombeau pour tous les morts de Troie, à commencer par Astyanax, double d'Erichthonios que les Athéniens assimilent à Erechthée. Du point de vue des dieux, c'est une demeure qu'ils peuvent habiter ou non de leur présence, à leur gré.

Conclusion

Avec cet extraordinaire *stasimon*, le public est confronté à un chant kaléidoscopique qui lui renvoie célébration, reproches et avertissements en jouant sur une multiplicité de plans et de principes de cohérence : le récit troyen, l'histoire athénienne, la construction intertextuelle, l'*ecphrasis*, le portrait d'Alcibiade dont je parlerai ailleurs, l'imitation du trajet de la procession des Dionysies. Sur tous ces plans, dans tous ces systèmes – sauf, à première vue, le dernier, sur lequel je reviendrai pour conclure –, la même relation indissoluble s'affirme entre vainqueur et vaincu, entre ennemi et allié, entre désir de gloire et désir amoureux, entre éloge et blâme, et le même renversement s'opère de l'un à l'autre, soit avec le temps, soit par un changement de point de vue. On reconnaît chez le poète, égal de Socrate et des sophistes, une interrogation profonde sur la valeur des simulacres qui va prendre plus d'ampleur encore dans la scène d'Hélène où il se posera comme leur rival. Tout en suggérant que l'homme vit dans un monde d'illusions, condamné

à interpréter les signes contradictoires que lui envoient des dieux inconnaissables, Euripide emploie néanmoins tout son art à bâtir un monument à la souffrance de Troie, d'Athènes, de tous les Grecs et des hommes en général et à susciter la *charis* de Dionysos en tressant, tel Pindare, la couronne de ses mots.

Certes, la subtilité de ses allusions et de sa poétique est si déroutante que tout le public ne reconnaîtra pas sous le récit troyen le visage de la cité athénienne. Tous les contemporains du poète, néanmoins, connaissent les bâtiments tous récents de l'Acropole, y participent à des cérémonies, associent images et rites à chaque nom divin, sont entourés, enfin, de toutes formes d'usage du mythe. Ils sont donc habitués à la polysémie du langage et des modèles visuels qu'Euripide mobilise, habitués à les comprendre en fonction de la configuration – textuelle ou spatiale – dans laquelle ils se trouvent. Chaque figure divine, que la culture grecque utilise sans cesse de façon allégorique, mais aussi chaque mot, en tant qu'il peut renvoyer à plusieurs systèmes (celui de la référence au réel, celui de la langue, celui des textes que cite Euripide et qui utilisent la langue d'une façon particulière), peuvent être interprétés de multiples manières selon le point de vue que l'on adopte. Nos difficultés à identifier les personnages figurés dans les arts visuels, à comprendre les jeux de mots et les allusions, ne doit pas nous amener à conclure que le public d'Euripide y était hermétique – encore moins, comme on le lit trop souvent, que puisqu'ils ne pouvaient pas être compris par la totalité des spectateurs dans le temps de la performance, ils n'existent pas. Chacun devait, en fonction de ses compétences, de ses goûts, de ses préoccupations, faire sens des éléments à sa manière et donc pouvoir se trouver en désaccord avec l'ami qui l'avait accompagné au théâtre, mais le poète, lui, composait avant tout pour l'auditoire idéal des dieux de l'Acropole.

Je voudrais, pour finir, revenir sur la mise en abyme qui clôt le chant. C'est en effet sa propre relation aux dieux qu'Euripide examine de cette manière, car c'est lui qui fait monter vers le ciel, au nom de la cité qui l'a choisi pour concourir, les lamentations de ses personnages. Tout comme l'épinicie, la tragédie, en tant qu'offrande, est censée provoquer la *charis* des dieux, Dionysos en tête. Je pense donc qu'en dénonçant l'indifférence divine, le poète s'interroge aussi sur l'efficacité de la piété qui se manifeste au théâtre lors des Dionysies en cette veille d'expédition de Sicile. Le prologue, l'avertissement du double sac de Troie et toutes les figures du renversement de la puissance humaine nous donnent une idée de ce qu'il pense de son issue probable : les Athéniens vont au devant du désastre. La passivité de ce peuple assemblé au théâtre devant le spectacle réel des ravages causés par

une idéologie guerrière que mine l'illusion de la gloire et de la bénédiction divine ne vaut pas mieux que sa participation active aux massacres. A défaut d'une réaction, les Athéniens sont promis au même sort qu'Ilion. Athéna pourrait bien, comme le suggère dans l'ode sa place en face d'Héméra, devenir le témoin impassible d'une catastrophe. Le passé victorieux pourrait s'inverser en un futur catastrophique, et le nom sonore de Salamine, nourrice d'abeilles (Μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος, v. 799), s'assourdir comme celui de Troie pour ne plus désigner qu'un lieu déserté par l'amour des dieux (τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ, v. 858).

Toutefois, en montrant que les dieux peuvent changer d'alliance au moment où les mortels se croient le plus abandonnés et en laissant planer la promesse du naufrage des Grecs, en faisant allusion aux bâtiments de l'Acropole qui témoignent de la pérennité de la protection d'Athéna malgré les destructions perses, il ménage l'espoir que l'offrande tragique puisse agir sur la divinité et sauver les Athéniens. Le *stasimon* et la pièce s'élèvent comme un appel à un Dionysos Sôter. Or en ouverture de la scène qui a précédé (v. 578), c'est le mot de péan qu'Andromaque a curieusement choisi pour désigner sa lamentation, c'est-à-dire un terme qui avant tout recouvre ou bien un appel au secours divin dans une situation de danger, ou bien une action de grâce après le salut. Les destinataires sont généralement les dieux guérisseurs Apollon et Asclépios, mais dès l'époque classique, cette attribution est loin d'être systématique [458]. Qu'un péan puisse être ainsi adressé à Dionysos est attesté au IVe siècle par le poème de Philodamos de Scarphée retrouvé à Delphes. L'iconographie de la base de l'autel cylindrique retrouvé à Brauron, dans le temple d'Artémis permet de faire remonter à la fin du Ve siècle l'attestation de cette fonction de Dionysos comme Sauveur dans un contexte de conflit. On y voit en effet une procession menée par Hermès et Dionysos qui précèdent Eirènè. Le dieu du théâtre a donc pu être associé non seulement à la paix en général, mais à la résolution de la guerre du Péloponnèse.

Ce sont normalement des adultes masculins dans leur prime jeunesse, comparables à l'Apollon de l'hymne homérique racontant l'étiologie du genre, qui chantent le péan au nom de leur cité [459]. Le deuxième *stasimon*, ode exécutée par un chœur d'hommes, remplit donc mieux cette fonction que le duo de mères en deuil sur lequel a débuté le deuxième épisode. Mieux que cela : si j'ai raison de penser le *stasimon* comme un péan articulé à l'épinicie, mais masqué par elle, son lien avec le drame s'éclaire de façon remarquable, car

[458] Voir ci-dessus, p. 140.
[459] Furley, Bremer 2001, p. 90-91.

cette prière est la meilleure réponse possible au danger particulier qu'à instauré l'épisode. Le chœur appellerait la protection de Dionysos non seulement sur la cité, mais sur Astyanax, qui à cet instant où on le mène au sacrifice, a, plus que tout autre, besoin de l'aide du dieu. J. Winkler a défendu l'idée que le chœur tragique était un chœur d'éphèbes par une série d'arguments qui emportent ma conviction. Si l'on accepte sa proposition, nous voici avec un chœur de jeunes adultes élevant un chant qui, dans une certaine perspective, a la fonction du péan pour un enfant que les Grecs ne veulent pas élever jusqu'à l'âge adulte, c'est-à-dire l'âge où il pourrait faire partie du groupe de choreutes. Il serait alors possible, chose merveilleusement émouvante, d'entendre leur ode comme la réponse des jeunes Athéniens et du poète à l'édit des Grecs qui condamne le fils d'Hector et à l'interdiction de le traiter comme l'orphelin d'un héros de la cité.

Il ne resterait plus, à vrai dire, que de trouver le refrain ἰὴ παῖαν dans le *stasimon*. Il n'y est pas – à première vue. Seule l'oreille peut le repérer dans le second système strophique, à la césure du vers 821 : Λαομεδόντ/**ιε παῖ**, que complètent aux vers suivants la rime de καλλίστ**αν** λατρε**ίαν** (v. 822), puis la mention du cri qui monte des rives troyennes (ἴαχον, v. 829) et interpelle Dionysos pour attirer son attention sur la souffrance des hommes sous le nom de Ἰακχος. Le jeu se poursuit dans le vers symétrique du vers 821, qui se termine sur le mot γαῖαν mais commence par le pi de Πριάμοιο. Dans l'antistrophe, au vers qui répond à Λαομεδόντιε παῖ, le syntagme οὐρανίδαισι μέλων qui décrit l'action d'Eros peut désormais se comprendre non seulement comme « suscitant l'intérêt des descendants d'Ouranos », mais comme « chantant pour les descendants d'Ouranos ». Le chœur et le poète, comme l'Amour, élèvent vers le ciel, pour un public de dieux et d'hommes, la mélodie de Troie et de Mélos, d'Astyanax et des Athéniens. Dans le vers qui, à son tour, correspond à celui-ci à la fin de la strophe, ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ (v. 857), les sonorités du premier mot font écho à celles de οὐρανίδαισι pour rappeler aux immortels les attentes que placent en eux les créatures terrestres. Nul ne sait, en 415, si Dionysos-Iacchos et les autres dieux que le péan d'Euripide invite à les secourir entendront cette prière. Le poète lui-même, qui transforme l'épinicie en péan au moment où il prononce le mot μάταν, paraît en douter [460].

[460] C'est pourtant lui que, renversant la perspective, le Dionysos des *Grenouilles* d'Aristophane ira d'abord chercher aux Enfers pour assurer le salut de ses concitoyens. Le poète ne remportera cependant pas plus son concours face à Eschyle qu'il n'a gagné celui de 415 avec ses *Troyennes*. Versatile, son spectateur divin, à la fois ébloui et agacé par la subtilité de son favori, donnera la victoire à son adversaire. Toute la fin du concours entre Euripide et Eschyle (*Grenouilles* 1443-1478) me semble faire référence à la trilogie de 415 (Aristophane compare

Comme chant de protection d'Astyanax, du moins, le péan échoue. On peut suivre, dans les mouvements analysés au début de cette étude du *stasimon*, le parcours que suit l'enfant hors de la scène. Sorti par l'*eisodos* qui mène au rempart, il a marché vers Troie comme Télamon (ἔβας, v. 804), puis en hauteur, comme Ganymède (βαίνων, v. 820), sur le plateau de l'acropole, avant de parvenir au mur où il s'est arrêté (βεβᾶσι, v. 835). Sa chute a suivi la trajectoire de la lance qui a détruit Troie (v. 839), sous le regard imperturbable de l'Olympe. Le char étoilé qui vient clôre cette invisible tragédie rappelle celui de Médée après l'assassinat de ses enfants et superpose l'image de leur corps sans vie à celle de Tithon. L'espoir subsiste toutefois chez le chœur que ce n'est pas une Médée, mais une Héméra bienveillante (φίλας βροτοῖς, v. 849) qui l'a emporté, comme elle le fait de son fils Memnon dans tant de représentations figurées [461], pour prendre soin de ses funérailles, voire pour l'immortaliser comme dans l'*Ethiopide* d'Arctinos de Milet [462]. Au bout du compte, comme si les Troyennes percevaient le moment où, hors de la scène, Astyanax rend son dernier souffle comme sa mère l'a annoncé (v. 756), le péan s'assourdit et se se fait thrène : φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ. Dans cette ultime métamorphose, le chant du chœur répond aux gestes de deuil d'Hécube et, tandis qu'elle pleure la disparition du fils de son fils, pleure celle de l'amour que les dieux portaient à sa cité. Si pessimiste que soit le poète, il ne peut renoncer à l'espérance de rétablir par son offrande musicale la *charis* divine – à tout le moins, de dresser pour l'enfant le plus beau des tombeaux.

Euripide à Palamède au vers 1451 et joue sur le thème des renversements d'alliance), ainsi qu'à la défaite d'Euripide cette année-là. En relisant la scène, je suis, en outre, frappée pour la première fois de ce qu'Eschyle l'emporte avec un énoncé à double-sens qui aurait pu être signé d'Euripide et qui souligne, il me semble, le caractère arbitraire du jugement de Dionysos. On pourrait dire du dieu sans difficulté que, comme Athéna changeant d'alliance dans les *Troyennes*, il « saute d'un sentiment à l'autre » et « aime au hasard » (v. 67-68).

[461] Je pense par exemple à la coupe de Douris conservée au Louvre.

[462] Argument de l'*Ethiopide*, 2.

VII. LE TROISIÈME EPISODE (V. 860-1059)

L'épisode d'Andromaque et le *stasimon* ont préparé l'entrée en scène d'Hélène de multiples façons. D'un point de vue dramatique, les imprécations de la mère d'Astyanax contre la femme infidèle responsable des maux troyens font attendre son châtiment, ou du moins une résolution de son sort, car seuls les dieux peuvent rendre effective la valeur performative de la malédiction. Les paroles de la Troyenne ont donc créé une attente vis-à-vis des dieux et des agents humains que sont, dans la pièce, les vainqueurs grecs. Le *stasimon*, à son tour, a jeté un doute sur cet espoir de justice en contestant la *charis* des dieux, tout en priant Dionysos de secourir les mortels. La scène qui débute donnera à voir la mise en accusation de la coupable, mais ne satisfera guère le désir de résolution et de vengeance que le spectacle d'Astyanax a suscité. En revanche, il mettra au centre du débat pour la vie d'Hélène – donc du drame –, sous une forme argumentative complémentaire de l'épinicie angoissée des Troyennes, la question de la responsabilité des dieux dans les crimes des mortels.

Par ailleurs, le second système strophique de l'ode a installé le thème érotique dans l'esprit du public ; celui-ci est donc prêt à contempler l'incarnation féminine de l'amour la plus séduisante au monde, la mortelle qui est aux femmes ce que sont aux hommes Ganymède, Tithon et Pâris (et ce qu'Astyanax, par sa faute ne pourra devenir) : la plus belle de toutes. Le *stasimon* a préparé l'auditoire à percevoir la puissance ambivalente d'Eros, la force et la dangerosité de son charme. Celui d'Hélène s'exprimera dans la suave persuasion de ses mots, mais aussi, et peut-être de façon plus puissante encore, dans la force de sa présence.

En effet, l'insistance d'Hécube sur la vision à la fin de l'épisode de Cassandre [463], soutenue par celle du chœur dans le deuxième *stasimon*, s'applique de manière particulièrement emblématique dans le spectacle de sa confrontation avec Hélène. Tout d'abord, elle attire l'attention sur le fait que la rivalité entre les deux femmes débute au moment où l'on voit Hélène, et non où elle prend la parole. La scène, contrairement à ce qu'implique le traitement qu'elle reçoit le plus souvent, ne se limite pas à un ἀγὼν λόγων. Il faut donc faire justice au dialogue qui le précède, car il met en place les thèmes et la dynamique de l'affrontement. On pourra ainsi montrer la cohérence de la scène et des

[463] Voir ci-dessus, p. 98.

personnages, souvent mise en doute faute d'une analyse fine du drame qui se joue. Celui-ci ne consiste pas à trancher la question de la survie d'Hélène : bien que moralement condamnable et explicitement condamnée par tous, l'héroïne infidèle échappera au châtiment, sous le regard de tous les spectateurs qui connaissent l'issue du mythe. Le pouvoir de l'*opsis* et l'indifférence de tout public à ce qui n'est pas l'objet de son désir trouveront là une expression suprême, tout en posant des questions dramaturgiques fondamentales. Euripide, en effet, plus que dans toute autre scène de la pièce, dévoile sa réflexion sur la valeur des simulacres qu'il présente au peuple assemblé, sur la discordance possible entre les actes et les paroles, sur la séduction dangereuse, mais aussi le pouvoir cognitif et critique du langage poétique. Peut-être l'inversion des deux acteurs jouant jusque-là les personnages féminins et masculins contribue-t-il à rendre sensible cette métathéâtralité. C'est finalement son art tragique dans toutes ses dimensions rhétoriques et spectaculaires, ainsi que dans sa rivalité avec la comédie, que le poète va soumettre à l'observation du public.

VII. 1 Entrée de Ménélas (v. 860-894)

L'entrée de Ménélas (v. 860-883)

Quand les scènes précédentes pouvaient faire attendre l'entrée de Talthybios, c'est Ménélas qui se présente à la vue sans avoir été annoncé, en arrivant par l'*eisodos* de droite qui mène aux vaisseaux. Le public peut interpréter de deux manières son apparition à la place du héraut : soit celui-ci est encore occupé par la mise à mort d'Astyanax – il confirmera plus tard qu'il a pris le temps de ramener son corps à Andromaque –, soit Ménélas, contrairement à Agamemnon et Néoptolème, tient à venir chercher lui-même son épouse (Ἥκω δὲ τὴν Λάκαιναν… ἄξων, v. 869-871), ce qui peut révéler d'emblée un état d'esprit conquérant ou une hâte suspecte. On peut l'imaginer comme sur la métope conservée du Parthénon (N 24), marchant d'un pas décidé, l'arme à la main. De fait, il n'y a pas de transition anapestique entre le *stasimon* et son arrivée ; dès ses premiers mots, il est pleinement installé sur la scène et dans le drame. A première vue, l'effet produit par sa présence peut s'apparenter à de l'appréhension ou de la peur, car le public a assisté dans la scène précédente à la condamnation terrifiante d'un enfant, sans pour autant voir ses bourreaux. Cette fois, ils se montrent. Ménélas est en effet accompagné d'hommes qu'il

appellera ὀπάονες au v. 880. Le mot indique une relation de supérieur à inférieur dont le degré varie de « compagnons » (dans l'épopée) à « serviteurs » (en langue classique). Il peut donc désigner d'autres soldats grecs et non des esclaves comme ceux qui ont accompagné Talthybios. Mais l'ambivalence du mot peut aussi contribuer aux doutes que le poète fait naître sur les motivations et la valeur du héros en le montrant si empressé à venir accomplir lui-même une tâche qu'il aurait pu laisser à d'autres. Il me semble que, comme la voix peut-être plus aiguë de l'acteur qui jusque-là incarnait des femmes, le rapport visuel que le spectacle établit entre l'acteur et les personnages muets devait refléter, soit par la position respective des personnages, soit par des éléments de costume, l'incertitude qui pèse dans le texte sur la supériorité de Ménélas, sur son statut et ses qualités de chef [464]. Le fait qu'il doive se nommer après avoir déjà dit qu'il venait chercher son épouse Hélène montre peut-être que son identité n'était pas absolument définie par ses vêtements et ses attributs [465] ou par sa position dans le groupe. Je préfère cette hypothèse qui produit du sens à celle d'une glose qui conduit certains éditeurs à athétiser le passage.

Les premières paroles du héros contrastent violemment avec le récit de déploration des Troyennes et témoignent de son insensibilité à leur souffrance, car il commence par célébrer l'éclat du jour :

> Ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε
> ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι
> Ἑλένην·
> « Ô resplendissant éclat du soleil, splendeur de ce jour
> où, sur l'épouse qui est la mienne, je vais remettre la main,
> sur Hélène. » (v. 860-862)

Quand Cassandre faisait son entrée en brandissant des torches dont elle sanctifiait la lumière par son chant (v. 308), Ménélas fait la sienne en apostrophant la lumière du soleil, avec autant d'ardeur, mais dans une attitude moins menaçante. Les termes dans lesquels il exprime sa joie s'opposent cruellement à ceux du chœur, car le point de vue du vainqueur se distingue radicalement de celui des vaincues pour qui ce jour est celui de la servitude. Pour lui, c'est l'instant du triomphe, de la reconquête, de la résolution d'une offense subie dix ans auparavant. L'éclat du soleil ne peut lui paraître que beau (καλλιφεγγὲς), quand il

[464] Pour une analyse comparable de l'entrée de Ménélas dans *Hélène*, voir Geoffrey Arnott 1993, p. 140.

[465] Une perruque blonde ne suffirait peut-être pas à identifier ξάνθος Μενέλαος.

semble sinistre aux Troyennes (φέγγος ὀλοὸν v. 850). Ces renversements de perspective se poursuivent : le chœur disait à Télamon « Tu t'en vins à Troie » (v. 804), Ménélas reprend « Je suis venu à Troie » (v. 864) ; la lance ensanglantée qui a détruit Dardanie devient celle qui a tiré vengeance de Pâris, mais aussi peiné pour récupérer Hélène (v. 818 / v. 868, 873) ; le désir de Ménélas de ramener (ἄγεσθαι, v. 875) Hélène en terre argienne, d'abord évoqué comme une simple possibilité alternative à la mise à mort, inverse la première phrase d'Andromaque (Ἀχαιοὶ δεσπόται μ' ἄγουσιν, v. 577). Tout oppose donc l'allégresse du mari qui reprend possession de sa femme au deuil de celles qui ont tout perdu, en particulier le dernier de leurs princes, Astyanax.

Toutefois, l'assombrissement de l'épinicie des premiers vainqueurs d'Ilion touche d'emblée ce nouveau conquérant. Le parallélisme avec Héraclès et les dieux amoureux du *stasimon* prépare les spectateurs à voir se retourner son triomphe, sur un mode néanmoins plus grotesque que dans le chant du chœur. En effet, il affirme un peu trop vigoureusement que, contrairement aux apparences, il n'est pas tant venu à Troie pour une femme que pour obtenir justice de l'homme qui l'a enlevée en trahissant son hospitalité (v. 864-866). Cette double motivation de son expédition rappelle le double-entendre créé par le participe ἀτυζόμενος (v. 809), qu'Euripide a employé pour Héraclès et ses chevaux : ce qui pousse le fils d'Alcmène vers Ilion est, au premier degré, la frustration éprouvée à la pensée des chevaux, mais aussi, par le jeu de mots avec ἀτιζόμενος, le désir de vengeance contre Laomédon. La clé de la vérité se trouve dans la correspondance entre le vers 809 et le vers 840 concernant Eros, dont la puissance justifie à la fois le désir de reconquête et la soif de justice. Ménélas se ment donc ou ment à son auditoire lorsqu'il prétend atténuer son envie de revoir Hélène. Le mot même qu'il a employé, χειρώσομαι (« je vais remettre la main sur (elle) ») indique une capture qui, dans le contexte du sac d'une cité, évoque le viol des femmes ; il peut donc avoir une connotation érotique, d'autant qu'il suit immédiatement l'expression τὰ… φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ qui clôt le *stasimon*. Tout cela affaiblit d'emblée les protestations de dégoût qu'exprime ensuite Ménélas en parlant de son épouse, ou plutôt en refusant de la nommer autrement que comme « la Laconienne » (v. 869-870). Cette dénomination permet certes de ne pas redire le nom de l'épouse fatale, mais elle la rapproche de Sparte et de Ménélas, suggérant que sa place n'est pas parmi les Troyennes avec qui elle est pourtant gardée (v. 871-872) et préparant pour elle un sort différent du leur.

Or, comme l'annonce lui-même Ménélas, les Grecs lui ont rendu sa femme et l'ont laissé trancher entre deux actions : tuer ou ne pas tuer l'infidèle, comme le soulignent

κτανεῖν et μὴ κτανών qui encadrent le vers 874. Cela explique, sans dissiper l'impression de zèle empressé dégagée plus haut, qu'il vienne en personne, puisque le héraut représente l'ensemble de l'armée et que celle-ci n'a pas pris d'autre arrêt concernant Hélène que de la lui confier. Il dit avoir pris sa décision (Ἐμοὶ δ' ἔδοξε, v. 876) : au lieu de régler son sort à Troie, il la ramènera en Grèce sur son bateau et là, il la confiera, pour qu'ils la tuent et en tirent compensation, aux proches des hommes qui sont morts pour elle. A première vue, ce décret résout l'alternative, κτανεῖν à la fin du v. 878 répondant à κτανεῖν au début du v. 874. L'édit répond en outre à celui qui a été prononcé contre Astyanax (v. 713 et 719). Hélène semble donc devoir recevoir une juste punition aux noms des morts grecs, si ce n'est des morts troyens. Mais contrairement au décret pris contre le fils d'Hector suite à un vote de l'armée achéenne, celui-ci ne dépend que de Ménélas, un homme qui apparaît, après le *stasimon*, comme une nouvelle victime potentielle d'Eros. De plus, il ne constitue, à y bien regarder, qu'une décision de repousser le moment de la décision – la tuer, oui, mais plus tard – et ménage le temps pour le héros de changer d'avis. La procrastination de Ménélas rappelle le délai qui s'écoule entre le prologue, moment du décret des dieux, et le naufrage des Grecs. Ni la mort d'Hélène, ni le châtiment des pilleurs de Troie n'auront lieu dans le temps de la pièce. Ce que le héros nous apprend et que l'on verra, c'est qu'Hélène la Laconienne va partir pour Sparte, sa patrie, contrairement à ses compagnes de captivité que l'on va arracher à la Troade et emmener en exil.

Après avoir ainsi exposé ses intentions, Ménélas donne l'ordre aux hommes qui l'acccompagnent d'entrer dans la tente des captives, c'est-à-dire dans le bâtiment de la *skènè*, pour aller chercher Hélène et la ramener par les cheveux (v. 880-882). L'exagération de ses injonctions et la pose de chef qu'il prend après avoir proclamé principalement son indécision possèdent un caractère comique que le texte souligne lui-même : κομίζετ(ε) et κόμης débutent en effet les vers 881 et 882 (je reviendrai sur ce point [466]). Du point de vue des spectateurs, sa volonté affichée d'escorter Hélène pour la ramener en Grèce (πέμψομεν, v. 883) a toutes les chances de faire sourire plutôt que de convaincre, car elle est sapée par le précédent de Cassandre. La prophétesse souhaitait pour sa part transformer en cortège nuptial ce qui, aux yeux de tous, était une escorte militaire ; elle disait la vérité sans parvenir à emporter la conviction. La situation est désormais inversée : tous savent ou du moins pressentent que Ménélas va céder à sa femme et que sa *pompè* sera un second mariage (comme sa conquête de Troie était la réitération de la première). C'est ce que fait

[466] Voir ci-dessous, p. 295.

attendre la tradition homérique, notamment le chant IV l'*Odyssée* qui montre le couple réuni coulant des jours paisibles à Sparte ; c'est ce que suggèrent les métopes du Parthénon représentant leurs retrouvailles, qui placent entre un Ménélas menaçant et Hélène, réfugiée près d'un autel, une Aphrodite et un Eros. Le roi de Sparte est le seul à l'ignorer, lui qui se croit immunisé contre l'amour et contre la traîtresse. B. Goff a donc raison de considérer que l'enjeu dramatique de la scène n'est pas la décision sur le sort d'Hélène et que l'*agôn* ne servira à rien [467] : l'enjeu dramatique de la scène, c'est la manière dont Hélène séduira de nouveau son époux.

L'hymne d'Hécube (v. 884-894)

Le corps d'Hécube

Au moment où l'escorte de Ménélas se dirige vers la porte, une prière s'élève : c'est Hécube qui sort du silence qu'elle a observé pendant le *stasimon*, puis pendant la première tirade du héros. L. Parmentier insère ici une didascalie : « Hécube s'est relevée lentement en écoutant Ménélas » qui répond à celle qu'il avait placée après la sortie d'Astyanax : « Elle s'affaisse de nouveau sur le sol ». Il est impossible de déterminer quelles raisons, mis à part un principe de vraisemblance, le font aller dans ce sens, à moins de considérer que le simple fait de prononcer le mot ὄλεθρος (v. 798) s'accompagne d'un affaissement du personnage et que l'adresse à Ménélas implique en soi une position debout. Je note pour ma part qu'aucun signe ne permet de penser que l'escorte du héros a des difficultés pour entrer dans la *skènè*, ce qui indique qu'Hécube n'a pas repris sa position couchée sur le seuil du bâtiment comme à la fin du premier épisode. L'échange entre Hécube et Ménélas sera bref, laissant juste le temps aux hommes de faire sortir Hélène sans encombres de la tente. Je propose donc d'examiner les paroles que prononce la reine pour en tirer la reconstitution de ses mouvements, comme je l'ai fait dans le *stasimon* pour ceux d'Astyanax :

ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν,
ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,
Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν,
προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου
βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

[467] Goff 2009, p. 64.

« Ô soutien de la terre, qui sur la terre as ton siège,
qui que tu sois, si difficile à connaître,
Zeus, nécessité de la nature ou génie des humains,
je t'offre ma prière ! Car toutes les affaires des mortels, empruntant
une route silencieuse, tu les mènes à ta juste manière. » (v. 884-888)

La prière, sur le contenu de laquelle je reviendrai dans un instant, est d'abord statique avec les mots ὄχημα et ἕδραν, mais s'anime pour se terminer sur l'image du dieu en marche (βαίνων). Je suggère que ce mouvement est aussi celui d'Hécube. Il n'est pas absurde d'imaginer qu'elle quitte tout en parlant une position à terre, « soutenue » par le sol, dans laquelle elle se serait trouvée pendant le chant du *stasimon*, pour d'abord s'asseoir, puis se lever et s'approcher de Ménélas. Ce n'est qu'à ce moment-là, comme en témoigne sa question pleine de surprise (Τί δ'ἔστιν ;, v. 889), que le héros se montre conscient de la présence de la reine. Les didascalies de L. Parmentier ne seraient donc erronées que sur un point : Hécube ne se lèverait pas immédiatement en entendant les paroles du héros, mais dans le temps de sa prière. Cette conclusion nous oblige à reconsidérer la fin du deuxième épisode pour examiner à quel moment la reine s'affaisse au sol. Bien qu'aucun verbe ne l'indique dans le texte, je pense que ce sont les gestes du deuil qui l'impliquent (v. 793-795). Hécube dit elle-même qu'elle commence le rite funèbre pour l'enfant (ἄρχομεν, v. 795) : il serait donc logique qu'elle prenne, avant même qu'il ne soit mort, la position qu'elle aura près de son corps au moment de le pleurer dans la première partie de l'*exodos*. Si j'ai raison, il faut souligner l'emploi admirable et poignant qu'Euripide fait des anapestes des vers 790-798. Faute de pouvoir accompagner physiquement Astyanax dans sa sortie vers la mort – c'est là le rôle de Talthybios, le héraut psychopompe si semblable à Hermès, dont les anapestes miment le pas –, Hécube ne lui fait cortège que de ses mots ; ses paroles marchent avec lui tandis que son corps à elle demeure dans l'espace scénique et prend la position statique de la pleureuse.

Si cette hypothèse est juste, elle permet de dégager un principe visuel structurant l'ensemble du spectacle et non uniquement la partie qui se termine, après la sortie de Cassandre, avec le premier chant choral : Hécube, présente en scène durant toute la pièce, alterne position au sol (pendant le prologue, le premier *stasimon*, le deuxième *stasimon*) et position debout (pendant la *parodos* et le premier épisode, le deuxième épisode, le troisième épisode). Nous verrons qu'elle gardera la position debout pendant le troisième *stasimon* avant de se remettre au sol pour accomplir les rites funèbres en l'honneur d'Astyanax, créant ainsi un effet de symétrie avec la *parodos* et le prologue. La

signification de cette alternance me paraît rejoindre celle de l'organisation symbolique des *eisodoi*. Jusqu'à présent, en effet, Hécube s'est trouvée au sol dans des moments qui ou bien l'assimilaient à une morte silencieuse, ou bien signifiaient son deuil d'Astyanax. Euripide joue donc de l'association entre la mort et le monde chthonien, chaque station debout d'Hécube correspondant à une réaction de la survivante contre la catastrophe et contre sa propre passivité : d'abord la formation du *kommos* avec le chœur et la résistance à Cassandre, puis la consolation d'Andromaque, et maintenant l'accusation contre Hélène.

Un hymne d'un nouveau genre

Les paroles d'Hécube viennent en effet conforter la décision qu'affiche Ménélas de laisser les Grecs tirer une vengeance d'Hélène (ποινάς, v. 879) après avoir lui-même justement puni Pâris (δίκην, v. 867). La reine troyenne apostrophe Zeus, la puissance qui gouverne les affaires des mortels selon la justice (κατὰ δίκην, v. 888), dans un élan que le héros et les spectateurs peuvent interpréter, du fait de la reprise du mot δίκη, comme une action de grâce face aux mots du héros. Puis, articulant l'action qu'elle espère de la divinité à celle qu'elle attend des hommes, elle s'adresse à Ménélas pour le féliciter de vouloir mettre à mort son épouse, si toutefois il le fait (Αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν., v. 890) ; le risque est grand, en effet, qu'il ne retombe amoureux d'elle au premier coup d'œil. Tout en priant le plus grand des dieux pour que règne la justice, Hécube cherche donc, par ses conseils au mortel, à l'empêcher de retomber dans le piège du désir (πόθῳ, v. 891), c'est-à-dire d'Eros, une autre divinité dont l'ode du chœur a rappelé la domination sur tous les êtres du *cosmos*, mortels ou immortels, y compris Zeus lui-même [468]. Elle incite notamment Ménélas à faire la seule chose qui est en son pouvoir, c'est-à-dire fuir la vue et la présence de sa fatale épouse : l'accent de son avertissement porte sur φεύγε, placé entre les coupes penthémimère et hephthémimère du v. 891. L'entrée d'Hélène ne laissera pas à Ménélas le temps d'y réfléchir.

Les termes étranges de la prière ont arrêté tous les commentateurs, et l'étonnemment qu'ils suscitent chez Ménélas prouve, si c'était nécessaire, que l'intention d'Euripide était bien de surprendre son public.

Τί δ' ἔστιν ; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν.

[468] L'*Hymne homérique à Aphrodite* insiste aussi sur ce point (*HHAphr*, 36-37).

« Qu'est cela ? Quelle nouveauté dans la prière que tu fais là aux dieux ! »
(v. 889)

Une fois de plus, Euripide attire lui-même l'attention sur ses innovations, qu'il faut apprécier sur tous les plans à la fois, c'est-à-dire par rapport à la progression dramatique de la pièce, au genre de l'énoncé, à la conception traditionnelle des dieux et à son art lui-même – pour ne reprendre que les modes que j'ai dégagés dans les « nouveaux » chants du chœur. Les désaccords entre interprètes tiennent souvent à leur volonté d'exclure les lectures qui ne sont pas la leur, alors que le texte est précisément la figure d'une ouverture herméneutique totale [469]. Je voudrais donc contribuer au débat en soulignant avant toute chose l'impossibilité d'enfermer cette supplique dans une signification univoque.

En effet, si la situation d'énonciation est claire – Hécube s'adresse à un « tu » –, rien d'autre n'est assuré, et surtout pas l'identité de l'interlocuteur. La nature même de l'acte de langage n'est pas fermement établie, car l'aoriste προσηυξάμην, s'il peut désigner un acte de parole (ici, une prière) au moment où il s'accomplit [470], peut également faire de l'énoncé un récit et renvoyer à une action antérieure. En l'occurrence, c'est un fait qu'Hécube a déjà interpellé les dieux, soit directement (v. 469), soit par ses nombreuses interjections lamentatives dans le prologue, la *parodos* ou le duo avec Andromaque. Il est possible, dans cette perspective, d'entendre ses paroles comme un constat, « je t'ai prié », exprimant la satisfaction de voir qu'elle a été entendue puisque Ménélas s'apprête à punir Hélène. Etant donné qu'elle se méfie de l'aveuglement manifeste du héros, ses paroles hésitent entre l'affirmation de cette satisfaction et l'ironie. Si, en revanche, on interprète προσηυξάμην comme signifiant « je te prie », c'est l'objet de la demande qui demeure obscur, car le verbe n'a pas de complément. Le mot προσεύχομαι lui-même, comme le savent bien ceux qui se sont un jour interrogé sur la cohérence des sens du verbe εὔχομαι [471], désigne un acte d'affirmation et de revendication dont la nature est déterminée principalement par le contexte et le destinataire. En d'autres termes, il peut signifier « prier » s'il s'adresse à un dieu, mais aussi, adressé à un homme, « interpeller quelqu'un en revendiquant quelque chose », comme le font les héros homériques avant de s'affronter.

Or l'ambiguïté la plus grande concerne l'interlocuteur d'Hécube. On considère en général qu'il s'agit de Zeus, dont le nom serait retardé jusqu'au vers 884 et mis en valeur au

[469] Il est impossible de donner une bibliographie exhaustive sur ce passage. Outre les ouvrages cités plus hauts qui considèrent la scène entière, on lira avec profit Mastronarde 2010, p. 220-222 ; Assaël 2001, p. 26-27.

[470] Voir Lee 1976 *ad v*. 53, p. 73.

[471] Aubriot-Sévin 1992, p. 199-207 ; Muellner 1976 ; Perpillou 1972.

début du vers qui est au cœur de la réplique. C'est une lecture possible et parfaitement acceptable, qui s'inscrit dans la lignée d'une vision traditionnelle héritée d'Hésiode et d'Eschyle faisant de lui le garant de la justice universelle. C'est même, on peut le dire, la lecture dominante. L'innovation consiste alors à s'interroger sur la vraie nature de Zeus comme le font Protagoras, Gorgias et les autres sophistes, en mettant en apposition à son nom l'alternative « que tu sois nécessité de la nature ou génie des humains ». Je prétends pour ma part qu'Euripide va beaucoup plus loin et que le fait même que l'énoncé s'adresse à Zeus n'est pas certain, car non seulement Ζεύς (comme ἀνάγκη et νοῦς) est une forme de nominatif que seul le contexte invite à considérer comme remplaçant le vocatif, mais il n'est pas rare en poésie, comme le remarquent les auteurs du *LSJ*, que le premier εἴτε d'une série soit omis. Il est donc loisible de construire Ζεύς non comme une apostrophe, mais comme un attribut de σύ et de comprendre : « que tu sois Zeus, ou nécessité de la nature, ou génie des humains ». Le nom du dieu n'est alors qu'une identité possible du destinataire des paroles d'Hécube.

Celui-ci est désigné de quatre manières : par une périphrase énigmatique (ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν), puis une proposition relative indéfinie (ὅστις ποτ' εἶ σύ), un adjectif apposé exprimant la difficulté à le connaître (δυστόπαστος εἰδέναι), enfin une série coordonnée dont rien ne permet de savoir si les termes s'excluent l'un l'autre (Ζεύς εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν). Tous ces éléments concourent pour interdire à l'auditeur de le reconnaître de façon définitive et stable. Il suffit d'ouvrir le dictionnaire pour se rendre compte de la polysémie du mot ὄχημα (liée à celle du verbe ἔχω), susceptible de désigner « tout ce qui porte ou soutient » [472] : un support de nature abstraite, un dieu, un lieu, un véhicule (char, bateau), une monture animale, un chant, l'eau et le miel qui transportent la nourriture ou les médicaments dans le corps, à quoi il faut ajouter tous les emplois métaphoriques ouverts à la bonne volonté du poète. Le génitif γῆς qui le complète se prête lui aussi à plusieurs interprétations selon qu'on le considère comme objectif ou subjectif (est-ce la terre qui soutient ou est-elle soutenue ?). La coordination de γῆς ὄχημα et de κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν suscite l'étonnement parce qu'elle associe le dessous et le dessus de la terre d'une manière qui paraît contradictoire, sauf à estimer qu'il s'agit d'un procédé pour souligner l'omnipotence de la puissance invoquée. Celle-ci a été appelée « Air » par ceux qui reconnaissaient dans la formulation les idées d'Anaximène, mais le jeu de mots sur l'épiclèse γαιάοχος et la mention d'un siège terrestre fait qu'elle

[472] « anything that bears or supports », *LSJ s.v.*

peut s'appliquer tout aussi bien à Poséidon ou à Zeus, qui ont des sanctuaires partout sur la terre et sont souvent représentés assis sur un trône. Quant à la série du vers 886, elle manifeste l'effort d'Hécube pour nommer son interlocuteur malgré les difficultés – car cette puissance n'est pas absolument inconnaissable, n'est pas une « insoluble énigme », pour reprendre la traduction de L. Parmentier : δυστόπαστος n'est pas ἀτόπαστος. Euripide combine trois manières d'envisager le principe du *cosmos* : celle d'une religion traditionnelle, incarnée par Hésiode, qui met Zeus, père des dieux et des hommes, à la tête de l'univers, celle, plus abstraite, d'un Héraclite et celle, plus humaine, d'un Anaxagore. Même l'attribution des trois formulations à des penseurs singuliers, fondée sur l'intertextualité, se dissout dès qu'on l'envisage de façon plus générale. Tout le monde en effet use du nom de Zeus ; le mot ἀνάγκη, dans son abstraction, est extrêmement vague et pourrait convenir à toutes les conceptions de la nature ; quant à νοῦς, il ne s'agit pas seulement de celui d'Anaxagore, mais de celui de tous les mortels, dont il fait partie. Le mot désigne virtuellement toutes les façons dont l'esprit humain fait sens de ses perceptions. Je résume ici l'article du *LSJ* : 1. « instance intellectuelle de l'homme », c'est-à-dire « esprit ; sensibilité ; attention ; sentiment ; volonté ; intellect » ; 2. « acte de cette instance », d'où « pensée ; dessein » ; 3. « sens d'un mot ou d'une œuvre d'art ». Euripide termine donc avec ironie sur la polymorphie de l'instance même qui doit décider de la signification de la prière d'Hécube. Devant cette affirmation du caractère problématique de l'identité divine, devant la multiplicité assumée des possibilités [473], le seul contre-sens consiste à vouloir choisir une lecture à l'exclusion des autres, à vouloir circonscrire la conception que se font le personnage et le poète de la divinité. Une seule chose est sûre : l'interpeller, c'est lui donner au moins une existence formelle dans et par le langage ; c'est vaincre la souplesse avec laquelle elle se dérobe, tel Ménélas venant à bout de Protée en l'enserrant dans ses bras malgré ses métamorphoses [474]. Avec cette manière de voir, c'est surtout à Gorgias, et notamment à son traité *Du non-être* qu'Euripide fait référence et répond [475].

Hécube n'est pas athée ; elle est pragmatique. Sans doute en va-t-il de même d'Euripide, qui se cache derrière la première personne comme le dieu derrière la deuxième. S'il est difficile de connaître le principe qui règne sur le monde, la seule chose à faire est d'être pieux dans l'espoir que les dieux entendent et regardent les hommes, que la nécessité

[473] Voir le témoignage d'Isocrate, *Sur l'échange*, 268.
[474] *Od*. IV, 410-461.
[475] Voir les fragments B1-B3 DK et Dumont 1969, p. 71-76.

ait partie liée avec la justice, que le génie humain inclue la morale. C'est la solution qu'entrevoit la Troyenne lorqu'elle dit la difficulté et non l'impossibilité de connaître les dieux [476], celle qu'elle offre aux vers 887-888 lorsqu'elle affirme que la puissance indéfinie mène les affaires des mortels κατὰ δίκην. Entre ceux qui, du fait de l'apostrophe à Zeus, comprennent « en accord avec la justice » et ceux qui, interprétant Zeus simplement comme une identité possible, entendent « à sa manière habituelle (quelle qu'elle soit) », il n'y a que l'espérance, la seule chose qui selon Hécube distingue les vivants des morts (v. 633) et qui, chez Hésiode, ne s'échappe pas de la jarre de Pandore en même temps que les maux qui assaillent les humains [477]. Malgré son scepticisme, mais aussi comme un rempart contre l'incertitude à laquelle il la mène, la reine donne un léger avantage syntaxique à la religion traditionnelle, en plaçant le nom de Zeus en premier et en ne le faisant pas précéder d'un εἴτε (il est donc le seul que l'on puisse interpréter comme étant l'unique principe de l'univers). Seul l'avenir dira si la justice existe, c'est-à-dire, par rapport à l'action de la pièce, si Hélène est châtiée et si les Grecs font naufrage, mais renoncer à l'attendre reviendrait, pour Hécube, à renoncer à la vie.

La prière de la reine troyenne est donc avant tout nouvelle par la liberté qu'elle laisse à l'interprétation. Pour cela, Euripide joue des codes du genre de l'hymne, que l'on peut considérer comme une élaboration poétique de la prière [478]. Il en conserve certains aspects formels tout en s'en affranchissant. La première nouveauté consiste en effet à composer un hymne parlé, et non chanté, ce qui se comprend dans une scène consacrée à la rhétorique, mais constitue une perversion de la tragédie, puisque le trimètre iambique n'est pas le seul mètre possible dans ce genre et qu'Hécube pourrait employer un mètre lyrique comme elle l'a fait dans le premier épisode face au personnage parlant qu'était Talthybios. Le choix du trimètre iambique est donc significatif d'un changement : dans ce troisième épisode, après avoir opposé l'expression du deuil au détournement de l'hyménée par Cassandre et du péan par Andromaque, c'est le tour d'Hécube d'adopter une position paradoxale.

---

[476] Contrairement à Gorgias, B3, 77-81 DK.

[477] *Trav*. 96-99. Le statut de l'espoir est ambigu déjà chez Hésode : puisqu'elle est dans la jarre, elle semble faire partie des maux qui y sont emprisonnés, mais comme elle n'en sort pas, elle n'afflige pas les humains comme les autres fléaus que sont la mort, les peines, les maladies. C'est Zeus qui referme la jarre avant qu'elle ne s'échappe.

[478] Sur la définition de l'hymne et son rapport étroit avec la prière, voir l'introduction de Furley, Bremer 2001.

L'interrogation sur l'identité de l'être suprême est ensuite facilitée par la convention hymnique qui consiste à nommer la divinité que l'on prie le plus précisément possible, sous différentes épiclèses. Le jeu sur la racine du verbe ἔχω rappelle en outre que l'on commence généralement par lier le dieu au sanctuaire où l'on se trouve en train de l'honorer ; or le verbe apparaît fréquemment à propos des dieux avec son sens de « habiter » un sanctuaire ou un temple. Le relatif ὅστις occupe pour sa part la place du relatif hymnique, mais son caractère indéfini contrevient à l'usage habituel puisque la proposition relative est censée au contraire circonscrire l'identité de la divinité en introduisant le détail de ses prérogatives ou le récit de son histoire. L'adjectif δυστόπαστος présente quant à lui une finale qui évoque les superlatifs, fréquents dans l'éloge hymnique des dieux, tout en n'étant pas un superlatif mais un adjectif verbal. Si le terme est élogieux, c'est d'une façon paradoxale qui, au lieu de louer la *charis* de la divinité, c'est-à-dire son lien avec les mortels, comme le font généralement les hymnes, accentue plutôt son écart avec eux. La série coordonnée par εἴτε, enfin, rappelle les priamels des hymnes à Apollon, notamment, qui répondent à la question rhétorique « Comment dois-je te célébrer ? » [479]. Or cette figure a normalement pour fonction d'épuiser les réponses possibles pour mettre en valeur celle que le poète a choisi de privilégier. Dans le cas d'Hécube, elle ne débouche sur aucune résolution puisque le sujet de la phrase qui suit (« Tu mènes les affaires des mortels à ta manière ») demeure anonyme – du moins en apparence.

En effet, comme je l'ai dit plus haut, il y a bien une divinité qu'elle met au-dessus des autres, mais il faut, pour la repérer, passer outre l'interruption de Ménélas au vers 889 : c'est celle dont elle enjoint le héros de se méfier, celle qui, dans le *stasimon* occupe une place à part : Eros. Dans la religion traditionelle, celle d'Hésiode et d'Homère, il a une position liminaire et primordiale et peut dompter Zeus en personne [480]. Pour les esprits du Ve siècle, selon les mots de de Sophocle, « sa place est aux côtés des grandes lois, parmi les maîtres de ce monde » [481] ; sa nature et sa fonction faisaient manifestement l'objet, du temps d'Euripide, d'Agathon, de Socrate et d'Aristophane, de débats dont le *Banquet* de

[479] Voir par exemple *HHAp*. I, 19-29 ; 207-215.

[480] Voir *HHAphr*. 36-44 ; *Théog*. 1-115 : partout dans le proème, les Muses aux rondes charmantes et au nom plein de grâce précèdent le nom de Zeus ; puis lorsque débute la théogonie proprement dite, c'est Eros qui apparaît (120-122) comme le principe tout-puissant permettant le développement du monde.

[481] *Antigone*, 797-799, trad. P. Mazon.

Platon nous donne un écho. En d'autres termes, il peut se placer à la fois au-dessus de Zeus et derrière la « nécessité de la nature » ou le « génie des humains ». Il n'est pas impossible qu'Euripide fasse allusion, par ailleurs, au priamel qui ouvre le fragment 16 de Sappho, ce poème qui affirme la supériorité de l'être aimé sur les armées et les flottes, et prend Hélène pour exemple. Si c'est le cas, comme la parenté stylistique et thématique, ainsi que le caractère monologique de l'hymne me poussent à le croire, cet hypotexte renforce la suprématie que la Troyenne accorde, malgré ses incertitudes théologiques, au pouvoir du désir, au point d'amoindrir l'avantage que, dans un premier temps, elle a donnée à Zeus. L'allusion à Sappho souligne également la méfiance d'Hécube envers les résolutions de Ménélas et sa lucidité sur la capacité d'Hélène à changer de camp pour renouer avec son premier époux, car la poétesse développe le thème de l'insouciance avec laquelle la Laconienne a oublié l'époux et l'enfant qu'elle avait laissés derrière elle lorsqu'elle est venue à Troie [482].

En somme, une fois de plus, Euripide détourne des genres destinés à l'éloge (l'hymne et le poème érotique, ici destiné à la belle Anactoria) pour les subordonner à un discours d'amertume et de blâme [483]. Commencée comme un hymne incertain à Zeus, la prière paradoxale d'Hécube donne lieu à une prise de conscience de la faiblesse de celui-ci par rapport à l'Amour, dont nous verrons qu'elle coïncide avec l'entrée en scène d'Hélène. La prière ne se termine donc pas, contrairement à l'usage, par une sollicitation adressée au dieu, une demande de prospérité ou de protection, mais par un ordre à Ménélas pour qu'il se garde du pouvoir destructeur du désir. S'il y a bien des principes à l'œuvre dans l'univers, quelque nom que l'on souhaite leur donner, la vieille reine suggère que l'homme n'a guère de prise sur eux et ne peut compter que sur lui-même. La souffrance causée par Hélène et le désir (πόθῳ, v. 891) – l'absence de sujet aux vers 892-893 permet de les attribuer à l'un ou l'autre – prouve assez qu'il ne sert à rien de saluer la divinité du « χαῖρε » qui d'ordinaire clôt les hymnes : pour les mortels, il est aussi difficile de l'enfermer dans la connaissance et le langage que de l'obliger et de la plier par la charis. Le dernier espoir d'Hécube réside en l'homme, en sa force de caractère, en la solidarité des mortels souffrants, tous également victimes d'Hélène et d'Eros (v. 894) ; il faut ici remarquer que la personne avec qui l'énoncé établit de fait la communication est Ménélas,

[482] ἔβα ’ς Τροίαν, F 16, 9 rappelle la répétition de ἔβας aux v. 804 et 807 et ἦλθον δὲ Τροίαν dans la bouche de Ménélas au v. 864.

[483] Voir Saïd 2006.

qui abandonne alors le monologue pour le dialogue. En même temps, douter de la résistance de Zeus à l'Amour, quelle que soit leur nature respective, et mettre en garde le héros contre lui reviennent à reconnaître la puissance d'Eros, qui reçoit de ce fait l'hommage de cet hymne de blâme, dépourvu de charis.

Cette conception de l'écart entre mortels et immortels s'exprimera de nouveau dans le débat, mais elle explique aussi, d'un point de vue dramatique, à la fois la réussite et l'échec de l'hymne d'Hécube. Réussite auprès de l'homme, car la prière aura un effet sur Ménélas et sa résolution. Echec auprès des dieux, parce qu'il lui manque l'expression de la réciprocité qui fonde son efficacité – la Troyenne n'obtiendra pas justice de divinités qu'elle n'a pas saluées dans les formes. Pire, son absence de charis offense Aphrodite et Eros en particulier. De même que Ménélas obtient des Grecs le droit de tuer Hélène parce qu'il a été lésé le premier, de même c'est l'Amour qui réplique au nom des dieux, comme s'ils en avaient délibéré dans l'une de ces assemblées dont ils sont coutumiers. Voilà pourquoi Hécube, tout en protégeant Ménélas, cède elle-même à son envie de vindicte et devient un autre exemplum du pouvoir érotique. Que son corps mime le passage de la divinité qu'elle invoque depuis la position au sol jusqu'à la position debout et la marche devient plus significatif encore : Eros s'impose à elle comme la voix d'Apollon à Cassandre. Ainsi s'explique l'alliance paradoxale qu'elle établit avec Ménélas contre Hélène, au mépris de la justice, pour sa propre perte et pour le triomphe du Désir.

L'innovation intellectuelle que constitue la prière d'Hécube est sans conteste celle qui a fait couler le plus d'encre. Il n'est pas de mon propos de refaire une étude déjà bien menée par d'autres, mais je voudrais simplement insister sur les fonctions dramaturgiques des allusions à Hésiode et aux sophistes, penseurs et prosateurs dont Euripide tisse son texte. La première est d'intégrer à la tragédie la multiplicité des points de vue sur le divin, une entreprise que ne saurait renier le dieu polymorphe des Bacchantes. Il y a quelque chose de proprement dionysiaque dans la manière dont Euripide libère le sens en accumulant les discours sur un même objet. De même que Dionysos révèle sa nature profonde à travers la multiplicité de ses visages, de même la multiplication des noms et des concepts, dans sa lutte contre le respect figé d'une tradition dominante, s'avère un outil de connaissance qui renforce la valeur didactique de la tragédie. Je n'ai pas le loisir de m'étendre sur le rapport entre Dionysos et Eros, mais il ne fait pas de doute que leur relation mérite d'être examinée de façon approfondie. Placée ainsi au début de la scène, la prière a donc une valeur programmatique : il s'agit d'honorer Dionysos d'une manière

nouvelle, par une poétique certes ancrée dans la tradition, notamment hésiodique, mais qui s'approprie l'apport philosophique et rhétorique des sophistes. L'influence conjointe de la poésie épique didactique et de leur prose se fait sentir dans l'absence de partie chantée au cours de l'épisode. Quand les épisodes placés sous le signe d'Eschyle et de Sophocle donnaient lieu à des morceaux musicaux – le premier étant toutefois plus lyrique que le second –, celui-ci est entièrement parlé et donne une dimension plus grande au débat agonistique.

L'importation de discussions contemporaines sur les dieux joue de plus le même rôle que les déictiques, à savoir attirer l'attention du public sur l'actualité du drame, sur la façon dont il fait référence au monde dans lequel il est produit. Là où un Aristophane peut nommer les individus qu'il caricature, Euripide n'a que le recours de la citation ou de l'allusion pour rendre ses contemporains présents dans son texte. Ce procédé est ici, au moment même où la scène prend un tour plus comique que les précédentes, plus visible qu'auparavant parce qu'il produit un effet d'étrangeté plus marqué par rapport à la prière traditionnelle et au ton général de la tragédie. Autrement dit, comme le souligne N. Croally [484], que l'effet produit par la nouveauté rapproche le mode d'expression tragique de celui, plus direct, de la comédie, afin de mieux dévoiler sa pertinence didactique pour penser les maux des spectateurs de 415.

Que le mécanisme de l'allusion devienne plus clair au moment où Hécube déplore et célèbre à la fois le caractère énigmatique de la divinité crée un paradoxe digne de ceux de Cassandre. Plus exactement, cela renverse la situation de la prophétesse qui délivrait une parole divine sans emporter la conviction totale de son public humain : quand son auditoire interne la traitait de folle, les spectateurs demeuraient partagés entre la foi dans la réalité de son inspiration et l'incongruité de sa parole. Hécube, quant à elle, rapporte les propos des hommes les plus sages en s'adressant à des dieux qui ne lui répondent pas clairement. La leçon est, dans le fond, la même que celle de sa fille : il faut être animé d'une forme de folie – inspiration dionysiaque ou érotique, espoir dérisoire – pour vouloir faire communiquer les mortels avec les immortels.

Tous ces aspects nouveaux de la prière nous ramènent à la conscience extrême avec laquelle Euripide déploie son art et invitent à une interprétation métapoétique du passage. En effet, le premier vers (884) peut s'appliquer aux deux divinités qui habitent ensemble le

[484] Croally1994, p. 241-242.

second système strophique du *stasimon*, Zeus trônant, auprès de qui évolue Ganymède, et Poséidon, à qui l'épiclèse de γαιάοχος est le plus souvent attribuée et qui, nous l'avons vu, est présent en creux derrière Zeus. Or j'ai aussi montré comment la mise en abyme de la seconde antistrophe assimilait le public athénien aux observateurs divins du spectacle troyen [485]. Le priamel du vers 888 peut dès lors être lu comme une clé du processus d'allusion qui structure le sens dans le *stasimon* et, au-delà, dans toute la pièce. Derrière le masque du « tu », il peut y avoir aussi bien les dieux de l'Olympe, les principes naturels, l'esprit des hommes que le désir sous toutes ses formes. En termes moins poétiques, cela signifie que l'on est autorisé à interpréter le message de la tragédie comme faisant référence à une multitude de plans : érotique avant toute chose (c'est-à-dire ayant trait à tous les appétits qui poussent les hommes les uns vers les autres : la soif de pouvoir, d'amour, de plaisir), mais aussi divin, universel, humain, ou si l'on préfère, mythique, philosophique, historique. Les hommes dont parlent l'hymne et le *stasimon* sont d'abord ceux qui sont assis là au théâtre, mais aussi ceux du passé et de l'avenir qui partagent avec eux ce que Thucydide appelle τὸ ἀνθρώπινον (*HGP* I, 22, 4) : les combattants des guerres médiques auxquelles le poète a fait allusion, comme les orphelins de guerre athéniens appelés à devenir des Hectors ou des Télamons. J'ajouterai que parmi ces hommes que désigne le pluriel βροτῶν, chaque individu peut se cacher derrière tous les autres, comme eux-mêmes se cachent derrière le nom de Zeus. Il n'y a donc pas de raison d'exclure *a priori* qu'Euripide s'adresse à un homme en particulier et j'essaierai plus tard de montrer que *Les Troyennes* jouent aussi le drame de Nicias et d'Alcibiade.

Dans la situation d'énonciation de l'hymne, il y a moins d'incertitudes sur le locuteur que sur l'interlocuteur. Le spectacle ne laisse en effet planer aucune ambiguïté sur ce point, puisque la voix qui dit « je » sort du masque d'Hécube. A l'intérieur de la fiction, personne ne peut employer la première personne du singulier à sa place. Disent ensuite « je » avec elle tous ceux que masque son déguisement : parmi les dieux du drame, Eros, qui s'insinue dans ses paroles, puis, en dehors de la fiction, toutes les autres Hécubes, les auteurs que cite Euripide lorsqu'il la fait parler, les personnes réelles auxquelles elle sert de paradigme mythique – les tenants de la religion traditionnelle et de la justice avec leurs contradictions et leurs doutes, les vieillards déchus de leur position de pouvoir, etc. –, mais surtout Euripide lui-même, en train de commenter sa propre pièce et ses propres procédés poétiques. En attirant l'attention sur les innovations d'Hécube à un moment où le public de

[485] Voir ci-dessus, p. 219 *sq*.

peut manquer d'entendre les siennes, il fixe la voix de la reine comme *medium* de la sienne. Cela nous oblige, nous commentateurs modernes, à abandonner le préjugé selon lequel le poète tragique ne privilégierait aucun personnage pour transmettre son opinion, laquelle serait de ce fait impossible à déterminer. Dans le cas présent, on peut affirmer sans risque qu'Hécube, c'est Euripide. Cette perception trop simple se complique immédiatement puisqu'en l'occurrence elle se fait l'alliée de Ménélas, qui partage son but et son expérience de la douleur causée par Hélène (v. 894). Dès lors que le « je » devient un « nous » (ce sera chose faite au v. 908), il faut admettre qu'Euripide se cache aussi derrière Ménélas, pris dans le même conflit entre désir de justice et désir érotique. Le poète dévoile donc ses propres contradictions en révélant les secrets de son art.

En même temps que l'hymne explicite les objets et les mécanismes de la tragédie, il met les hommes pensants, ceux dont le νοῦς construit le sens des choses, dans la position des destinataires d'Euripide au même titre que les dieux. Le poète en appelle donc à l'intelligence et à la sensibilité de son public pour qu'il aiguise son attention à ses jeux de masques et ses ambiguïtés, sans lui témoigner ni plus ni moins de confiance qu'à la divinité, sans lui offrir ni plus ni moins de *charis*. Les témoignages de l'Antiquité nous représentent le poète comme un misanthrope, blessé par l'infidélité de deux épouses successives. Que les anecdotes rapportées par les Comiques, la *Vie d'Euripide*, la *Souda* ou les épigrammes soient ou non fondées dans l'histoire, elles paraissent fidèles, en esprit, à ce qu'Euripide révèle ici lui-même de son rapport désabusé à ses congénères. Il sait que le public peut demeurer indifférent à son invitation, mais il espère qu'elle sera entendue et qu'elle provoquera une réaction. Il connaît le charme de sa poésie novatrice, mais doute de son pouvoir et redoute ses effets. Parmi les spectateurs, il s'adresse particulièrement aux juges qui devront le départager de ses rivaux, de même que Ménélas et le chœur devront arbitrer entre Hécube et Hélène, et l'avertissement contre le pouvoir visuel et érotique de ses adversaires vaut également pour eux. Mais son art singulier poursuit aussi, avec les mêmes doutes et les mêmes craintes, un but civique plus élevé : convaincre les Athéniens de ne pas partir en Sicile, de ne pas céder à la séduction de la traversée.

VII. 2 L'*agôn* d'Hécube et d'Hélène (v. 890-1059)

L'*agôn* commence dès l'apparition d'Hélène, par son apparition, qui incite Hécube à conseiller la fuite à Ménélas comme Priam la conseille à Hector lorsqu'Achille paraît au

chant XXII de l'*Iliade* [486]. Il se développe en trois temps : un premier échange de répliques dans lequel seul Ménélas respecte les conventions de la distichomythie, chacune des femmes prenant la parole sur cinq vers, à l'exception du moment où Ménélas semble prendre le dessus. Hélène, prise de court, se contente alors d'une intervention réduite (903-904). Relancées par Hécube, les répliques des femmes s'amplifient en *rheseis*, d'abord celle d'Hélène, puis celle d'Hécube, séparées par la réaction du chœur. Enfin, Ménélas prononce un premier, puis un second jugement, abandonnant de fait la position ferme qu'il semblait tenir au début.

Cette lutte récrit deux duels homériques : celui de Pâris et de Ménélas au chant III, celui d'Achille et d'Hector au chant XXII. Dans les deux cas, le héros troyen a le dessous, mais au sein de l'*Iliade*, les deux combats se répondent comme le début de la guerre (l'affrontement de l'offenseur et de l'offensé) à sa fin (la victoire du meilleur des attaquants achéens sur le meilleur des défenseurs troyens), comme l'espoir d'une paix fondée sur la justice (les hommes sont prêts à donner Hélène àMénélas ou à Pâris, mais souhaitent la défaite du traître) à la certitude d'une catastrophe (tous les Troyens savent que leur cité tombera avec Hector). L'aggravation de l'enjeu et du ton des deux duels tient à l'intervention d'Aphrodite, qui vient au secours de Pâris, déclenchant à son tour la vindicte de ses rivales Héra et Athéna, peu disposées à accepter qu'Ilion soit sauvée grâce à elle. La colère d'Achille sera l'instrument humain de leur impitoyable châtiment.

De même, l'*agôn* d'Hécube et d'Hélène voit s'affronter la championne de la vengeance et celle de l'amour, la souveraine protectrice de Troie et sa glorieuse assaillante, mais si la disjonction des duels chez Homère les met en relation pour les opposer, Euripide les confond pour mieux révéler sa leçon, dont la teneur est à la fois hésiodique et gorgianique : lutte et amour ne font qu'un [487], et ne sont que deux masques interchangeables posés par le langage sur le même visage divin, lequel pourrait n'être que néant [488]. Hécube représente donc à la fois Ménélas et Hector, tandis qu'Hélène endosse à la fois le rôle de Pâris et celui d'Achille. Celui-ci étant le meilleur des Achéens, sans conteste supérieur à Hector comme à Ménélas, il garantit qu'Hélène sera l'inexorable vainqueur du débat. De cette dualité intrinsèque aux deux personnages féminins découle l'ambivalence presque absolue de chaque mot qu'elles échangent et l'oscillation permanente entre sourire et gravité. De là l'impression de vertige qui, à la lecture de cette scène,

[486] *Il*. XXII, 38-40.
[487] Bonnafé 1985.
[488] Gorgias, B1-B3 DK.

s'empare des commentateurs, toujours tentés de réduire ses ambiguïtés et d'emprisonner son sens pour retrouver leur équilibre. Seule, me semble-t-il, l'attention au spectacle, tel que le texte nous le laisse entrevoir, tel que l'éclaire l'intertextualité et tel que le concours tragique des Dionysies en construit la fonction, peut nous garder du trébuchement.

Je ne pense pas qu'il faille hésiter à voir dans la virtuosité des illusions de l'*agôn* l'influence de Gorgias et de son *Eloge d'Hélène*, auquel Euripide donne une forme dramatique. Même si j'ai bien conscience que nous n'avons pas de certitude sur la date de ce discours, je tire néanmoins argument de la cohérence interne des *Troyennes* pour trancher en faveur d'une antériorité du texte du sophiste. Pour commencer, le traité *Du non-être* auquel l'hymne d'Hécube fait allusion est précisément daté de la quatre-vingt-quatrième Olympiade, soit 444-441. Euripide ne se contente donc pas d'assimiler les idées de Gorgias, il en commente les œuvres, comme il le fait pour les poètes. Tous les arguments que le sophiste développe dans son éloge, toute son analyse des formes de contrainte qui se sont exercées sur Hélène pour la pousser à l'adultère – les dieux, la force, la persuasion du discours, le pouvoir d'Eros – seront en effet utilisés par la défense ou réfutés par l'accusation, sauf le troisième [489] : comment, dans un procès et non un éloge sans interlocuteur, l'une ou l'autre pourraient-elles prendre le risque de détruire leur propre efficacité et / ou de stimuler celle de leur adversaire en dénonçant la puissance du *logos* ? Néanmoins, si l'argument n'est pas employé en tant que tel, chacune des remarques de Gorgias sur les enchantements et le pouvoir suggestif du discours sera appliquée et mise en œuvre par les protagonistes du drame. Par ailleurs, le choix d'Euripide d'inclure dans son propre texte cette apologie épidictique prolonge un jeu sur les genres que l'on a déjà repéré : le poète, en contrepoint au discours de blâme et aux lamentations d'Hécube et des Troyennes, s'approprie un nouveau discours d'éloge extérieur à sa tragédie de façon à le critiquer tout en établissant avec lui une relation de co-présence, comme il l'a fait avec l'hyménée et l'oraison funèbre de Cassandre, puis avec l'épopée, le péan, la proclamation des orphelins athéniens, l'épinicie. Je prends donc le risque d'affirmer que l'*Eloge d'Hélène* précède *Les Troyennes*, et qu'Euripide se pose en imitateur et rival de Gorgias, son aîné, comme il a pu le faire avec Homère, Eschyle, Sophocle, Pindare ou Bacchylide.

[489] Croally 1994, p. 155.

Préliminaires (v. 890-913)

L'entrée d'Hélène (v. 890-905)

Pendant le discours d'avertissement d'Hécube à Ménélas, Hélène est entrée en scène. L'insistance de la Troyenne sur la vision, moyen le plus puissant par lequel l'amour saisit et détruit (Αἱρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', v. 892) [490], me paraît indiquer qu'elle peut déjà la voir à ce moment-là, de même que le public. La fille de Zeus s'est préparée et vêtue des habits les plus splendides qu'elle a pu trouver ; elle ne manifeste, Hécube le dira nettement (v. 1022-1028), aucune honte, ni dans sa tenue, ni dans ses vêtements. A peine a-t-elle ainsi paru dans toute sa gloire que déjà le charme opère sur ceux qui la voient, et que les coprs s'enflamment comme les maisons qu'Hélène et Eros incendient (v. 893), comme brûle aussi le corps de l'amoureuse dans le si célèbre poème de Sappho [491]. Avant même qu'Hélène n'ait ouvert la bouche, on est ensorcelé (ὡδ' ἔχει κηλήματα, v. 893). Hécube le sait aussi bien que Ménélas et que les spectateurs, également et immédiatement affectés par son pouvoir (v. 894). Le héros n'a pas eu le temps de réagir à l'injonction de fuir à la vue de sa femme, mais on peut hésiter sur le moment exact où il l'aperçoit : est-ce en même temps qu'Hécube et le public, ou lui tourne-t-il le dos quand la Troyenne parle de vision ? N'est-ce pas plutôt au moment où elle le mentionne, « [lui] aussi » (καὶ σὺ, v. 894), parmi les victimes du désir ? Toujours est-il qu'il se révélera dans un premier temps un combattant plus héroïque et plus difficile à vaincre que les personnages féminins et les spectateurs ne le pensaient.

Les premiers mots d'Hélène montrent qu'elle a entendu le portrait de femme fatale que la reine traçait d'elle, ainsi que son appel au châtiment, même si, avec beaucoup de rouerie, elle prétend avoir seulement peur des hommes qui sont venus la chercher :

Μενέλαε, φροίμιον μὲν ἄξιον φόβου
τόδ' ἐστὶν· ἐν γὰρ χερσὶ προσπόλων σέθεν
βίᾳ πρὸ τῶνδε δωμάτων ἐκπέμπομαι.
Ἀτὰρ σχεδὸν μὲν οἶδά σοι μισουμένη,
ὅμως δ' ἐρέσθαι βούλομαι · γνῶμαι τίνες
Ἕλλησι καὶ σοὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι ;
« Ménélas, c'est un prélude bien effrayant
que celui-ci ! Entre les mains de tes serviteurs,

[490] Comparer à *Eloge d'Hélène*, 15.
[491] Sappho, F 31, 10.

de force, devant ces demeures, on m'escorte.

Je le sais bien, tu me hais,

cependant je te veux interroger : quelles sont vos propositions,

aux Grecs et à toi, à propos de ma vie ? » (v. 895-900)

Cette entrée en matière révèle d'emblée une Hélène consciente que sa vie est en jeu et choisissant une ligne de défense qui combinera l'affirmation de sa passivité à une séduction offensive, la première servant la seconde. En effet, sa peur n'est pas feinte : elle n'a entendu qu'Hécube et ne sait pas ce que Ménélas, et surtout les Grecs, ont décidé. De lui, qui est sous ses yeux, donc exposé à ses charmes, elle se doute qu'elle ne fera qu'une bouchée, mais par rapport aux autres Achéens, elle est comme toutes les Troyennes, soumise à leur pouvoir distant donc inflexible. Impossible de faire naître en eux le désir, impossible de toucher leur menton et leurs genoux pour les supplier. Si ce sont eux qui doivent décider de son sort, elle peut subir la même violence qu'Astyanax : c'est le mot βίᾳ qui se trouve au point focal de la réplique, à l'initiale du vers central (v. 897). La relation entre Hélène et sa dernière victime troyenne est soulignée par la reprise du mot φροίμιον, déjà utilisé par Andromaque à l'arrivée de Talthybios. La différence, néanmoins est de taille : les mots du héraut constituaient « un prélude de malheurs » (φροιμίων… κακῶν, v. 712), ils étaient en eux-mêmes des malheurs puisque sa parole avait force de condamnation ; ceux d'Hécube n'annoncent que de la peur – la reine redoute que Ménélas ne cède au désir (v. 891), Hélène qu'il n'y cède pas –, soit un sentiment immatériel et vain. Pour l'une comme pour l'autre, la crainte n'a pas lieu d'être puisque les dés sont jetés et que la convention mythique sera aussi scrupuleusement respectée qu'elle l'a été pour le fils d'Hector. Il devait mourir, Hélène doit survivre. La partie de mots que se livrent l'épouse de Ménélas et la reine de Troie ne saurait être qu'un jeu, et leurs discours n'auront pas le poids mortel de la parole du héraut.

Le but d'Hélène dans cet *agôn* consiste à transformer la menace de violence en promesse de mariage. Elle fait donc répondre ἐκπέμπομαι à βίᾳ en encadrement du vers central de sa réplique (v. 897). La question qui la clôt a quant à elle pour objectif de déterminer si elle a une chance d'y parvenir. Or le mot γνῶμαι (v. 899) désigne non pas les décisions, mais les avis que l'on échange au conseil et à l'assemblée avant le vote [492]. En l'employant, Hélène fait donc comme si le décret n'était pas encore pris. Elle souhaite ainsi

[492] Sur cet emploi technique du mot, voir par exemple le décret de Thoudippos, *IG* I^3 71.

connaître les positions de l'armée et du héros [493] pour évaluer le danger qui pèse sur elle ; elle a besoin d'estimer ses chances d'infléchir la décision. L'enjeu moral, c'est-à-dire ce que les Grecs et Ménélas pensent de sa conduite, lui importe peu, car elle sait elle-même, comme le montre le chant III de l'*Iliade* [494], qu'elle est coupable. Elle veut vivre néanmoins et, pas plus qu'elle ne met fin à ses jours chez Homère malgré ses protestations de vertu, elle ne se résigne ici à mourir sans combattre.

L'attaque d'Hélène consiste d'abord à esquiver le coup venu d'Hécube en s'adressant à Ménélas alors que c'est à elle qu'elle répond. Instinct très sûr ou compétence rhétorique bien rodée, elle installe ainsi une stratégie qu'elle suivra durant tout le temps de l'*âgon* de manière à créer, malgré la présence d'Hécube (et des spectateurs internes et externes) une situation de tête-à-tête. Les sous-entendus érotiques dont elle truffe son discours n'en seront que plus efficaces : la mention des mains qui s'emparent d'elle avec violence ; la suggestion, par l'emploi de προσπόλων σέθεν, que Ménélas pourrait le faire lui-même, comme il est venu lui-même la ramener au lieu de laisser faire le héraut ; l'allusion à la fiancée sortant de la demeure paternelle lorsqu'on vient la chercher pour la *pompè* ; la concession « tu dois me haïr » qui appelle irrésistiblement la dénégation ; le jeu de mots sur ἐρέσθαι « interroger » et ἐρᾶσθαι « aimer » ; enfin l'admission, du fait de la forme interrogative, que sa vie est entre les mains de l'homme qui est en face d'elle. Tout cela prête, selon que l'acteur force ou non le trait par sa prononciation et sa gestuelle, sinon à rire, du moins à esquisser l'un de ces sourires dont Aphrodite φιλομμείδης est si friande.

Contre toute attente, Ménélas ne succombe pas à cette démonstration de charme, mais se campe solidement en face de son assaillante. Il répond à la fois au coup et à la question en répliquant à Hélène : Οὐκ εἰς ἀκριβὲς ἦλθες (v. 901), qu'il faudrait pouvoir traduire à la fois, comme le fait Parmentier, par « On n'a pas épluché ton cas ! » et par « Tu n'a pas mis dans le mille ! ». Puis il affirme que les Grecs unanimes veulent sa mort et lui ont confié, parce qu'il était l'offensé, le soin de la châtier. Il s'agit là d'une version raccourcie, moins équivoque et plus menaçante, de ce qu'il a dit en entrant, car elle gomme le fait que c'est lui qui a décidé de retarder sa mort. Ménélas semble avoir entendu les avertissements d'Hécube et offre à Hélène l'image d'une volonté inébranlable, mais au prix d'un mensonge par omission.

---

[493] Lee remarque à juste titre qu'Hélène isole Ménélas des Grecs en n'utilisant pas le mot ἄλλοις, qui aurait été logiquement attendu ici.

[494] *Il*. III, 172-176.

Face à l'édit redouté, mais aussi à l'espoir que soulève le fait que l'armée ait confié à Ménélas la tâche de l'exécuter, Hélène cherche à gagner du temps pour parler. Sous prétexte de faire son apologie – elle aussi sait utiliser l'argument de la justice en sa faveur, en jouant de la règle d'équilibre de l'*agôn* judiciaire –, elle veut pouvoir déployer d'autres armes.

Mais elle se heurte à un adversaire plus aguerri qu'elle ne le pensait. Ménélas a dix ans de plus, il a beaucoup souffert à cause d'elle et puise dans le souvenir de cette quête, à laquelle Hécube l'a ramené au v. 894, la résolution dont il fait preuve. Il refuse les discours et confirme qu'il est venu pour la tuer. Le participe κτενῶν (v. 905) [495] vient renforcer l'infinitif κτανεῖν (v. 902) et se distingue nettement, par sa forme affirmative et future, de μὴ κτανών (v. 874). Comme s'il ligotait sa prisonnière, Ménélas tient solidement son épouse dans ce réseau de mots et oblige le public à reconsidérer l'impression qu'il donnait en entrant. Il resserre même son emprise en passant de la distichomythie (v. 901-902) à la stichomythie (v. 905), contraignant Hélène à faire de même. C'est bien une capture qu'il est venu accomplir. La scène pourrait s'arrêter là, par sa victoire sur Eros et la réduction d'Hélène au silence, c'est-à-dire à l'état de soumission que les Grecs ont imposé à Andromaque dans la scène précédente ; la balance du crime et du châtiment pourrait se figer dans cet équilibre si satisfaisant pour la morale, n'était l'intervention d'Hécube.

La prière d'Hécube (v. 906-913)

La reine, en effet, intervient à la place d'Hélène en jetant ses forces dans la bataille. Sa réplique, longue de cinq vers, déséquilibre de nouveau l'échange. La Troyenne demande à Ménélas de l'écouter et d'accepter qu'elle réponde elle-même à son épouse dans un jeu de « discours contraires » (ἐναντίους λόγους, v. 907). Les deux impératifs, ἀκοῦσον et δός, sont cette fois ceux que l'on attend dans une prière. Après avoir trompé les attentes par un hymne incomplet, Euripide crée un nouvel effet de surprise en venant le compléter d'une manière paradoxale, car Hécube, qui s'est pourtant déclarée comme alliée

[495] Le manuscrit P donne κτανών et le manuscrit V κτενῶ. La correction d'Henri Estienne, qu'impriment tous les éditeurs, est le dénominateur commun de ces deux leçons et donne un sens tout à fait satisfaisant puisque le participe futur, pris dans une coordination adversative, marque le but comme le complément ἐς λόγους. Je me demande toutefois si la *lectio difficilior* du manuscrit P ne mérite pas plus de considération, du fait de l'écho avec le vers 874 et parce qu'il donnerait une exagération comique également intéressante à la réplique de Ménélas : « Je ne suis pas venu entendre des discours, mais après t'avoir tuée (c'est-à-dire après avoir résolu de le faire comme on m'en laissait la possibilité) ».

objective de Ménélas contre le désir, se fait maintenant le soutien d'Hélène pour éviter qu'elle ne meure « privée de ceci » (τοῦδ' ἐνδεής, v. 906). Le déictique désigne le droit à la parole, les « discours contraires » qui évoquent avant tout, dans le contexte dramatique du jugement de la femme adultère, l'éloquence judiciaire et le fonctionnement des tribunaux. Pour que la justice triomphe et que la coupable n'échappe pas à la sentence de mort (v. 910), il faut que le procès soit équitable. Loin de redouter la parole d'Hélène – dès lors que Ménélas a résisté à sa vue, la Troyenne peut nourrir l'espoir qu'il n'y succombera pas non plus –, Hécube entend prouver, par des arguments que Ménélas ne possède pas, combien la Laconienne mérite de mourir. Son but est de donner voix, devant le vainqueur, comme elle l'a fait en son absence depuis le début de la pièce, aux malheurs qu'Hélène a causés à Troie. L'hémistiche τῶν… ἐν Τροίᾳ κακῶν (v. 908) figure au centre de sa réplique, mis en valeur par l'enjambement qui suit. Il fait sonner en fin de vers le mot κακῶν, comme un souvenir de l'annonce de la mort d'Astyanax [496], comme une supplique de compensation pour le mort. La justice, en effet, exige aussi que Ménélas prenne conscience de la douleur que sa condamnation a provoquée chez les vaincus. Il n'en sait rien (v. 909), il ne voit que son triomphe. L'enjeu du discours complet, synthétique (v. 909), qu'Hécube espère pouvoir délivrer devant lui, c'est donc aussi de lui montrer le revers de la médaille, de façon qu'il ne puisse pas plus échapper à cette connaissance qu'Hélène à la mort. Ainsi, c'est sur deux fronts que la vieille reine d'Ilion s'apprête à mener son combat pour la justice : elle veut d'une part faire périr la femme qui a causé la guerre en révélant à son mari des turpitudes qu'il ignore, de l'autre, infliger sa vengeance à l'homme qui a remporté cette guerre en l'obligeant à regarder en face la souffrance des vaincus. En nouvelle Erinye, Hécube exige de ses deux adversaires le prix du sang d'Astyanax.

Dans le même temps, elle est aussi la première victime et première incarnation d'Eros, celle qui succombe à l'appel de la compétition et de la vengeance, celle qui scelle sa propre perte en souhaitant faire la démonstration de son propre pouvoir de persuasion. Euripide le souligne de manière subtile en créant un écho, dans les deux répliques d'Hécube à Ménélas qui encadrent l'entrée d'Hélène, entre les vers centraux (v. 892 et 908). Le premier reprend une fois de plus le jeu de mots sur le nom d'Hélène, associé à la racine ἑλ-, c'est-à-dire à l'aoriste du verbe αἱρέω [497], mais cette fois au présent (αἱρεῖ γὰρ ὄμματ' ἀνδρῶν, ἐξαιρεῖ πόλεις), car son pouvoir est à l'œuvre sous nos yeux. La correspondance

[496] Voir ci-dessus, p. 162-163.
[497] Voir Eschyle, *Ag*. 688.

avec le vers 908 le confirme, puisqu'il suggère que les hommes captivés par sa vue incluent Hécube et Ménélas, unis contre elle (ἡμῖν κατ' αὐτῆς), tandis que Troie est l'exemple le plus illustre et le plus douloureux des cités qu'elle a détruites, (τῶν γὰρ ἐν Τροίᾳ κακῶν). Le danger guette donc la reine troyenne, car si elle obtient ce qu'elle demande, elle laissera la possibilité à Hélène de séduire un Ménélas qui lui avait jusqu'à présent résisté. Les « discours contraires » renvoient, dans cette perspective, non seulement aux discours d'accusation et de défense qui ont cours dans les tribunaux, mais aussi à l'exercice rhétorique des *dissoi logoi* pratiqué par les sophistes, lequel consiste, pour s'entraîner à la persuasion, à opposer un discours à un autre sur un sujet donné en renversant ses arguments. L'influence de la sophistique n'est donc pas sensible uniquement chez Hélène, mais aussi dans la façon habile dont Hécube cherche à convaincre Ménélas : elle se place en position de prière, donc d'infériorité ; elle suggère qu'elle défend leur intérêt commun en utilisant l'argument du « nous contre elle » (ἡμῖν κατ' αὐτῆς, v. 908) ; elle pique sa curiosité et sa jalousie en promettant de révéler des secrets. Sa prière révèle cependant sa faiblesse par rapport aux paroles d'Hélène : il y manque la *charis* de l'érotisme. La vieille femme et la justice ne peuvent guère rivaliser sur ce terrain avec Eros et Hélène, la fille d'un immortel, dont la beauté semble aussi indifférente au temps qui passe que celle de Ganymède.

La réponse de Ménélas, parfaitement ambiguë, ne ferme toutefois aucune des issues possibles :

> Σχολῆς τὸ δῶρον · εἰ δὲ βούλεται λέγειν,
> ἔξεστι. Τῶν σῶν δ' οὕνεχ', ὡς μάθῃ, λόγων
> δώσω τόδ' αὐτῇ · τῆσδε δ' οὐ δώσω χάριν.
> « De ce temps, je fais cadeau. Si l'on veut parler,
> je l'autorise. Mais pour sa gouverne, c'est à cause de tes paroles
> que je le lui offrirai. A cette femme je n'accorderai aucune grâce. » (v. 912-914)

A première vue, Ménélas s'adresse à Hécube pour lui accorder ce qu'elle vient de lui demander. Cependant, comme les deux femmes ont fait la même requête, son autorisation n'est pas révélatrice : ἔξεστι reprend la question d'Hélène (v. 904), au même titre exactement qu'il répond à l'impératif δός. Il n'y a, de plus, aucune apostrophe permettant de fixer l'identité de la deuxième personne, donc de la troisième. Comme dans l'hymne d'Hécube, la syntaxe laisse tout loisir aux spectateurs de décider qui est qui. Contrairement

à l'hymne, toutefois, elle réduit les possibilités en excluant que les solutions soient interchangeables. Alors que εἴτε… εἴτε… (v. 886) ménage à la fois l'inclusion et la disjonction (et/ou), le déictique et l'anaphorique, la deuxième et la troisième personne assignent une place différente aux référents qu'ils désignent : soit Ménélas s'adresse à Hécube en parlant d'Hélène, soit il s'adresse à Hélène en parlant d'Hécube. Il est vraisemblable que sa position en scène ne soit pas plus déterminante que sa phrase et qu'il parle à la cantonade. Le résultat, c'est que le débat devient indispensable pour définir s'il accorde sa grâce à l'une ou à l'autre. Or si l'une l'a prié dans les formes, sans toutefois joindre à la parole les gestes de la supplication (le contact des genoux et du menton), l'autre a pour elle le charme d'Aphrodite.

Le débat d'Hécube et d'Hélène (v. 914-1059)

Le débat entre la Laconienne et la Troyenne a servi de point de départ ou d'illustration à maintes analyses sur les rapports entre Euripide et la rhétorique des sophistes ou l'évolution de l'*agôn* tragique et, à travers lui, du genre de la tragédie [498]. Il n'est pas de mon propos de retracer ces débats, qui détachent trop souvent ce morceau de bravoure du reste de la pièce, au point de méconnaître sa fonction dramatique. Je prendrai même le parti de négliger le détail de ses effets rhétoriques, pour lesquels je renvoie à quelques études éclairantes [499], afin de me concentrer sur ce que la lecture dramaturgique peut apporter de nouveau.

La tirade d'Hélène (v. 914-968)

La construction du débat fait apparaître un duel serré où chaque attaque est contrée de façon systématique, mais qui n'est pas exempt, on le verra, de coups bas. Hélène débute par un exorde dont le but est de répliquer au ἡμῖν κατ' αὐτῆς d'Hécube, qui instaurait une complicité entre la Troyenne et Ménélas. S'adressant en apparence exclusivement au héros puisqu'elle accorde le participe ἡγούμενος au masculin (v. 915), son discours place néanmoins, de façon subtile, Hécube en position d'interlocutrice. En effet, dans ce vers (οὐκ ἀνταμείψῃ πολεμίαν ἡγούμενος) la résolution de la syllabe longue attendue après

[498] Je renvoie, pour gagner du temps, à la synthèse et aux notes de B. Goff (Goff 2009, p. 63-71), ainsi qu'à la succincte, mais très petinente analyse de Burnett 1977, p. 293-296.

[499] Entre autres : Goldhill 1997, p. 145-150 ; Croally 1994, p. 134-162 ; Scodel 1980, p. 93-104 ; Saïd 1978, p. 178-199, 252-257.

la césure penthémimère et le tribraque qui en résulte dans πολεμίαν attirent l'attention sur ce mot, « l'ennemie ». Puis en fin de vers, en lieu et place d'une syllabe longue, la syllabe contenant la marque du masculin est brève. Je résisterai à la tentation d'en conclure ce qu'Hélène pense de Ménélas, mais le participe eût-il été au féminin (-νη au lieu de -νος), le vers n'aurait pas été bancal. La métrique souligne donc par deux effets conjoints qu'Hélène cherche à combattre Hécube à travers Ménélas. Les éditeurs qui condamnent le vers 918 n'ont pas compris l'ambivalence que cela confère au pronom de la deuxième personne, ni la valeur dramaturgique de ce défi à la compréhension, qui caractérise Hélène comme une maîtresse des mots sans consistance et des signes creux :

> Ἐγὼ δ' ἃ σ' οἶμαι διὰ λόγων ἰόντ ἐμοῦ
> κατηγορήσειν, ἀντιθεῖσ' ἀμείψομαι
> τοῖς σοῖσι τἀμὰ καὶ τὰ σ' αἰτιάματα.
> « Quant à moi, ce que dans l'échange, je le crois, on m'adressera
> comme accusations, j'y répondrai en opposant
> aux tiennes mes responsabilités et les tiennes. » (v. 916-918)

Le vers 916, pivot du préambule, encadré comme il l'est par les formes ἐγώ et ἐμοῦ – le premier comme sujet de l'apologie, le second comme objet de l'accusation –, indique qu'Hélène va jouer d'un retournement de perspective et, pour se défendre, lancer à son tour des accusations. Celles-ci s'adresseront aussi bien à son interlocuteur premier, Ménélas, qu'à sa pire ennemie, Hécube. L'idée même de responsabilité s'en trouve affaiblie, car si tout le monde est coupable, qui l'est vraiment ? Et surtout, qui est en position de juger autrui ?

Les remarques de W. Biehl sur la nature de l'*agôn* judiciaire qu'Euripide met en scène éclairent cette stratégie [500]. En effet, d'un certain point de vue, à condition de faire comme si la décision de Ménélas n'était pas arrêtée – on a vu plus haut que c'était là le premier piège posé par Hélène –, il est légitime que l'accusée ait le droit de présenter sa défense. Mais si, comme c'est en fait le cas, le jugement a déjà été rendu, seul un défaut de procédure dans l'audition des témoins justifie un recours. Ménélas n'est donc pas dupe quand il oppose un premier refus à sa prisonnière. Or la scène rebondit parce qu'Hécube propose elle-même d'apporter un témoignage nouveau sur la vie d'Hélène à Troie. Grâce à cette aide inattendue, Hélène est donc fondée à déclencher une nouvelle procédure, que nous appellerions un recours, mais cette fois comme accusatrice. Paradoxe ou calcul, en lui

[500] Biehl 1989 p. 339-340.

permettant de prendre cette position qui lui donne le droit de parler la première, Hécube sert sa propre cause du point de vue des conventions de l'*agôn* tragique, car c'est d'ordinaire le second à intervenir qui remporte le débat. La logique judiciaire sert donc de masque trompeur à la logique poétique, et si la persuasion d'Hécube est condamnée à la faillite dès le début du procès d'Hélène, son échec révèlera quant à lui le triomphe de la tragédie.

Comme Hélène l'a annoncé, la première partie de son discours (v. 919-944) débute par un reproche contre Hécube (elle a mis au monde Pâris) et son complice (le vieillard qui a épargné l'enfant alors qu'il aurait dû mourir). Dans une construction annulaire, elle se termine par la mention de la complice d'Alexandre, Aphrodite en personne, puis par une accusation audacieuse contre Ménélas lui-même, qui a quitté Sparte en abandonnant sa femme à son hôte. Hélène va jusqu'à provoquer son époux en l'interpellant comme s'il était tout aussi coupable qu'elle (ὦ κάκιστε, v. 943) ; l'apostrophe évoque à bien des égards celle d'Andromaque à Hélène (v. 766-773), mais sur un mode plus taquin. Au cœur de cette construction se trouve le récit du jugement de Pâris, bien fait pour rappeler qu'Aphrodite l'a emporté dans un concours qui l'opposait à Athéna, incarnation de la valeur guerrière, et Héra, figure plus âgée de la souveraineté. Hélène offre donc sans le dire un *exemplum* divin à ses adversaires, suggérant qu'elle ne peut que l'emporter sur le héros et la reine.

Elle détourne également l'attention sur Pâris, arbitre du jugement donc agent de la victoire d'Aphrodite, de façon à cristalliser sur lui l'hostilité. Pour parler de lui, elle parodie l'hymne d'Hécube :

> Ἦλθ' οὐχὶ μικρὰν θεὸν ἔχων αὑτοῦ μέτα
> ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ εἴτ' Ἄλεξανδρον θέλεις
> ὀνόματι προσφωνεῖν νιν εἴτε καὶ Πάριν.
> « Il est venu [à Troie] avec, pour l'escorter, une divinité non sans importance,
> le vengeur de celle-ci, que tu veuilles l'appeler
> du nom d'Alexandre ou de Pâris » (v. 941-942)

On retrouve, comme dans l'hymne, l'association de trois appellations, mais la symétrie est trompeuse, car la syntaxe exclut de les mettre sur le même plan, contrairement à ce que l'on avait vu pour Zeus, la nécessité de la nature et le génie des mortels (v. 886). A première vue, de plus, ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ n'est pas aussi polysémique que les formules

employées par Hécube pour parler du principe qui gouverne le *cosmos*, dans la mesure où l'article circonscrit les possibilités en affirmant l'unicité de l'être vengeur, de même que la syntaxe (l'emploi du nominatif) oblige à considérer la périphrase comme apposée au sujet de ἦλθε, que les noms d'Alexandre et de Pâris identifient ensuite comme le fils d'Hécube. Le héros vengeur et la déesse ne sont donc pas confondus, ils sont venus à Troie ensemble comme Héraclès et Télamon. Cette distinction laisse de la place pour le contre-argument d'Hécube : Pâris le mortel n'est pas Aphrodite. La formulation, néanmoins, se révèle à l'examen très ambiguë, ce qui montre qu'il s'agit moins d'une erreur de logique que d'une faiblesse calculée et d'un piège. En effet, ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ est une tournure assez abstraite pour cacher aussi bien un démon qu'un héros, aussi bien Eros que Pâris, car l'un accompagne toujours la déesse, tandis que l'autre est son allié et son compagnon humain du moment. Ce sont donc aussi Aphrodite et Eros, caché derrière Pâris, qui apparaissent comme les doubles divins d'Héraclès et Télamon. On peut hésiter, en outre, dans l'interprétation de τῆσδε, du fait des incertitudes du mécanisme de référence du pronom et de l'ambiguïté du génitif, qui peut être objectif ou subjectif. Normalement, le déictique, particulièrement dans un contexte de procès, sert à parler de ce qui concerne le locuteur, tandis que les formes de οὗτος renvoient d'ordinaire à ce qui concerne son adversaire ; il est également employé pour reprendre ce dont on vient de parler. Ici, il fait d'abord référence, dans ce dernier emploi, à la déesse qu'Hélène vient de mentionner ; Pâris, comme Eros, est donc l'agent de la vengeance d'Aphrodite, tout en étant sa victime. Le pronom peut également renvoyer à Hélène elle-même, qui a été appelée fille d'Alastor par Andromaque pour avoir porté la ruine à Troie (v. 768) et dont Eros est, dans le débat en cours, le protecteur et le démon vengeur, mais qui se présente aussi comme la victime de Pâris. Il peut enfin désigner Hécube, agent de la vindicte troyenne défendant Pâris dans le débat, mais aussi victime de la vengeance d'Aphrodite contre laquelle elle prétend lutter. L'équivalence ainsi créée entre Aphrodite, Hélène et Hécube sape par avance tous les reproches que la reine de Troie pourrait faire à l'une ou l'autre de ses adversaires, car elle est à la fois aussi dangereuse que la déesse et sa protégée, et aussi soumise à Aphrodite que l'est son ennemie mortelle.

Après cette première appellation complexe vient une alternative *a priori* plus simple, mais les noms d'Alexandre et de Pâris sont des attributs du pronom νιν, au genre équivoque, qui peut donc reprendre soit le démon (ἀλάστωρ), soit la déesse (θεὸν). En même temps, ce sont des noms humains et non divins. Ἀλέξανδρος, « Qui se soucie des

hommes », pourrait être une épiclèse [501], mais n'est dans les faits employé que pour des hommes, peut-être parce qu'il peut aussi signifier « Qui compte parmi les hommes ». Quant à Πάρις, il est réservé à un individu dans toute la mythologie et sa signification est assez opaque pour ne rien dire d'autre que son étrangeté. Hélène emprisonne donc graduellement, mieux que ne le fait Hécube, l'identité du comparse d'Aphrodite en passant d'une formulation très ouverte à un nom ambigu mais plutôt humain, puis au nom qui le désigne sans équivoque. Ce faisant, toutefois, elle s'égare ou cherche à égarer, car son discours revient à assimiler Eros et Aphrodite, le vengeur et la déesse, à Pâris, c'est-à-dire à abolir la différence qui sépare les hommes des dieux.

Cette focalisation sur Pâris permet à Hélène de reprocher à Hécube et à Ménélas une faute commune : avoir été les auxiliaires du séducteur troyen. Un nouveau piège est posé, car pour se défendre face à cet argument, ils ne peuvent nier, elle, qu'elle est sa mère, lui, qu'il a laissé sa femme seule avec le séducteur. Il leur faut donc affirmer qu'ils ont été des complices involontaires de son crime, ce qui les oblige à admettre qu'il en allait de même pour Hélène.

A ce moment de sa démonstration, la Laconienne fait une pause qui lui permet d'évaluer la réaction de son auditoire à ses provocations, tout en laissant à ses mots suggestifs le temps d'agir et de préparer les esprits au coup fatal. Elle a en effet habilement clos son argumentaire sur l'image de Ménélas embarquant sur son navire pour une traversée (ἀπῆρας νηὶ, v. 944). L'exclamation Εἶεν, qui se trouve en dehors du mètre entre 944 et 945, suspend le discours pour une durée que l'oratrice compétente (c'est-à-dire l'acteur) ajuste à la qualité d'écoute qu'elle a obtenue. Ce temps lui offre également le loisir de se laisser regarder, voire d'effectuer une action uniquement visible, un geste de coquetterie qui ravive le pouvoir de l'*opsis*. Il ne lui reste ensuite qu'à asséner son argument massue, ce qu'elle fait avec une infinie délicatesse. Après avoir déclenché un écran de fumée par une question rhétorique, elle lance en trois petits vers dépourvus de l'ambiguïté vertigineuse des précédents ce qui constitue sa munition la plus mortelle : « Châtie la déesse et montre-toi plus puissant que Zeus, / qui sur tous les autres dieux exerce son pouvoir, / mais de celle-là (κείνης) est l'esclave ; à moi, accorde le pardon » (v. 948-950). La seule hésitation possible porte sur la situation d'énonciation. Si l'impératif s'adresse à Hécube à travers Ménélas, le pronom démonstratif κείνης, du fait qu'il renvoie à la

[501] J'ai manqué de temps pour faire la vérification systématique, mais le *LSJ* ne mentionne qu'un exemple, comme épithète d'Héra chez Ménechme au IVe siècle.

personne qui n'est ni le locuteur, ni l'interlocuteur, ne peut désigner qu'Aphrodite ; si en revanche il s'adresse exclusivement à Ménélas, comme Hélène cherche à le lui faire croire, κείνης peut évoquer aussi bien Aphrodite qu'Hécube, suggérant que c'est la Troyenne qui sert la déesse de l'amour par sa soif de vengeance, au détriment du dieu de justice qu'elle prétend défendre aux côtés du héros grec.

Puis, ayant décoché sa flèche, Hélène fait longuement diversion en racontant qu'elle a été forcée par Déiphobe à demeurer à Troie après la mort de Pâris, faisant mine ainsi de justifier son recours en apportant un témoignage nouveau. Celui-ci n'a toutefois aucune valeur par rapport à l'offense initiale, qui était d'avoir trahi Ménélas en prenant le large avec son hôte. Son intérêt est ailleurs : faire ressurgir la combinaison des idées du mariage et de la force (βίᾳ γαμεῖ, v. 962), de façon que Ménélas, pour se distinguer de l'exécrable Déiphobe, reprenne son épouse, mais sans violence [502]. Hélène peut alors revenir à son argument principal, auquel elle s'est bien gardée de donner la visibilité d'une position centrale : comment en vouloir à une femme qui a été asservie par les Troyens, et à plus forte raison par les dieux ? Si Ménélas est venu à bout des premiers, suggère-t-elle, peut-il néanmoins prétendre l'emporter sur les seconds ? Il sait bien que ce serait faire preuve d'ignorance (ἀμαθές, v. 965), c'est-à-dire nier ce que les faits, l'expérience et les mythes lui enseignent.

A cette persuasion experte, ce n'est pas Ménélas qui réagit, mais le chœur, jusque-là spectateur muet des hostilités. Contre-carrant les efforts d'Hélène pour instaurer la communication exclusivement entre elle et l'homme qu'elle prend pour cible, les Troyennes interviennent, ou plutôt s'interposent pour appeler Hécube au secours de ses enfants et de sa patrie (ἄμυνον σοῖς τέκνοισι καὶ πάτρᾳ, v. 966). Euripide fait ici un usage remarquable de la convention de l'*agôn* qui donne la parole au chœur entre les tirades, car s'il est manifeste que les femmes de Troie, sensibles à la persuasion d'Hélène, réagissent au danger en cherchant d'abord la protection de leur reine, nouvel Hector, leur parole sert elle-même de bouclier à Ménélas. Alliées objectives du héros à l'instar de leur souveraine, elles transforment leur passivité et leur peur en armes de défense, montrant par là qu'elles sont en train d'apprendre la leçon d'Hélène. Bien qu'elles soient en train de succomber à la beauté de sa parole maléfique, qui provoque en elles une admiration mêlée de terreur (δεινὸν τόδε, v. 968), elles parviennent à neutraliser sa première attaque, tout

[502] De même, Athéna leurre Hector en prenant l'apparence de Déiphobe pour qu'Achille puisse le tuer (*Il*. XXII, 214-248).

en préparant la contre-offensive. Celle-ci prend d'une part la forme du blâme teinté d'éloge : la rencontre des mots καλῶς κακοῦργος transforme leur ennemie à la fois en καλὸν κακόν semblable à Pandore, le piège tendu aux hommes par les dieux (*Théog*. 585), et en antithèse du καλὸς κἀγαθός, l'idéal de l'honnête homme athénien (un jeu de mots qu'accentuent la finale de l'adverbe et l'emploi de l'adjectif épicène, qui pourrait être un masculin). Le chœur est donc capable de décocher ses propre flèches, mais il n'est pas de taille à vaincre, c'est pourquoi il invite sa championne, Hécube, à détruire la persuasion d'Hélène.

L'hypotexte homérique me paraît primordial ici : comme dans le duel qui oppose Pâris à Ménélas, Hélène a lancé la première pique, mais « loin de briser le bronze, sa pointe s'y est tordue, sur le puissant écu »[503]. Or l'adjectif κρατερῇ qualifiant le mot ἀσπίδι a été décliné par Euripide lorsqu'il a mis dans la bouche d'Hélène son principal argument de défense (κρείσσων, v. 948 ; κράτος, v. 949). Les Troyennes représentent donc ce bouclier homérique face à la lance rhétorique de la Laconienne. D'un autre côté, dans le duel qui oppose Hector à Achille, c'est la pique du Troyen qui frappe en vain le bouclier divin du Péléide, le laissant sans arme de jet. Il se rend compte à ce moment-là qu'il a été joué par les dieux et que son heure est venue.

Par ailleurs, les Troyennes incarnent aussi les combattants troyens et achéens qui assistent au face-à-face, assis en rangs comme les spectateurs du théâtre (*Il*. III, 326). Leur jugement sur la séduction dangereuse d'Hélène correspond à celui des guerriers homériques sur Pâris et sert d'avertissement à l'ensemble du public des *Troyennes* à la fois en tant que *dèmos* athénien, assemblée des alliés, et rassemblement des Grecs et de leurs hôtes étrangers. Je ne sais s'il est vraisemblable que les Troyennes soient assises pendant l'*agôn* ; je pense plutôt qu'elles se placent entre Hélène et Ménélas au moment où elles disent ἄμυνον, à moins que le coryphée ne se détache pour s'interposer alors que les autres choreutes sont assis. Ce dernier choix de mise en scène serait sans doute le plus judicieux dans son ambiguïté.

La tirade d'Hécube (v. 969-1035)

Hécube attendait son heure, elle est prête à voler au secours des Troyennes, mais répond en annonçant qu'elle se fera d'abord l'alliée des désses (σύμμαχος, v. 969). Le mot rappelle la façon dont elle avait interpellé, au comble du malheur, ses piètres alliés divins

[503] *Il*. III, 348-349.

(v. 469). Les défendre malgré tout dans le monde des mortels, contre des mortels, c'est donc contribuer à maintenir l'alliance, jouer son pieux rôle d'humain dans le lien religieux en espérant s'assurer ainsi une réciprocité. En même temps, Hécube laisse entendre paradoxalement que les déesses auraient besoin de son aide. Cette anomalie est sans doute soulignée par l'intertextualité avec la prière de Sappho à Aphrodite, qui se clôt sur l'appel à la συμμαχία, et plus encore avec le duel homérique du chant III, car avant de frapper, Ménélas prie Zeus de l'aider à châtier Pâris [504]. S'il est dans l'ordre des choses, comme le disait Hécube elle-même au vers 470, que les mortels demandent le secours des dieux, l'inverse ne l'est pas. Son discours est donc placé d'emblée sous le signe de l'ambivalence, exactement comme celui d'Hélène. Il débute, de plus, comme l'oraison funèbre de Cassandre par l'affirmation de son caractère épidictique (δείξω, v. 970 = 365). Ce n'est pas un bon présage à première vue, car on se souvient que la démonstration de la fille d'Hécube n'avait pas emporté la conviction de son auditoire interne, mais la tirade de Cassandre était aussi inspirée par la divinité (ἔνθεος, v. 366), donc vraie aux yeux de quiconque acceptait de croire en l'existence des dieux. Dans le cas d'Hécube, le texte invite à la considérer comme porteuse, contrairement à Hélène, d'une parole habitée par la justice (ἔνδικα, v. 970), tout en sapant l'autorité que lui confère le mot au moment même où elle le prononce. En effet, l'objet de sa démonstration sera de prouver que « la femme que voici » (τήνδε) ne parle pas selon la justice. Comme pronom de troisième personne distinct de « je », il se réfère à Hélène, mais il pourrait tout aussi bien désigner Hécube elle-même, victime d'Eros elle aussi et aussi experte à utiliser le prétexte de la justice pour déployer son art rhétorique. Il me semble que seul le parallélisme avec Cassandre ancre la certitude que la reine a raison – à condition, comme pour le premier épisode ou la prière qui ouvre le troisième, d'être prêt à espérer qu'il existe des dieux et qu'ils sont justes. On comprend mieux que la reine débute sa harangue comme si c'étaient les déesses et non les mortelles, qu'il s'agît d'Hélène ou des Troyennes inquiètes, qui risquaient le plus leur existence face à la puissance de la persuasion.

Le premier argument d'Hécube répond à la fois au premier et au dernier argument d'Hélène. Au récit que faisait celle-ci du jugement de Pâris, la reine de Troie réplique qu'elle ne peut croire aux motivations puériles qu'elle prête aux divinités. Renvoyant le mot ἀμαθές employé par Hélène à la fin de sa tirade (ἀμαθίας, v. 972 ; ἀμαθεῖς, v. 981), elle joue de la polysémie du mot : « ignorant », mais aussi « stupide, irrationnel ». Faisant mine

[504] Sappho, F 1 ; *Il.* III, 351-354.

de considérer que son adversaire a accusé les déesses d'irrationalité, elle évoque le sérieux de leurs actions. Pour cela, elle s'appuie sur la connaissance des mythes et raisonne par l'absurde à partir du savoir traditionnel : serait-il possible qu'Héra souhaite un autre époux que Zeus ou qu'Athéna recherche le mariage, elle qui l'a toujours fui ? En somme, elle se range sous l'autorité d'Hésiode ou d'Homère pour qu'il lui servent de garants, mais l'argument n'a de force que pour ceux qui acceptent cette preuve de vraisemblance. Or rien, sinon le respect de la tradition, n'empêche un poète de changer une fiction mythique et d'innover – Euripide est bien placé pour le savoir, lui qui a fait de Poséidon l'allié des Troyens. Ce développement permet de plus à Hécube de rappeler qu'Athéna, elle, fuit l'amour. Zeus n'a donc pas d'excuse face à Aphrodite, ce qui affaiblit la défense d'Hélène. Or, comme ce sont les mêmes sources, notamment l'*Hymne homérique à Aphrodite*, qui racontent qu'Athéna résiste à la déesse érotique et que Zeus lui cède [505], Hécube se prend à son propre piège – à moins qu'elle ne tombe dans celui que lui tendait son adversaire. Sa conclusion, faute d'une analyse du caractère spécieux de sa démonstration, a été mal comprise :

> Μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς
> τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα · μὴ πείσῃς σόφους
> « Ne cherche donc pas à faire des déesses des ignorantes sans cervelle
> en maquillant ton propre crime, de peur que tu ne convainques les sages. »
> (v. 981-982)

Seidler, suivi depuis par tous les éditeurs, estime qu'il manque une négation οὐ avant πείσῃς. Or le vers est complet sans cette syllabe et son ambiguïté s'explique : si la césure hephthémimère est faiblement marquée, la proposition peut être comprise comme ayant un sens final et comme un commentaire par la locutrice de l'ordre qu'elle vient de donner (« Je te fais cette interdiction pour éviter que tu ne convainques les sages. »). Il est vraisemblable qu'Hécube se rende compte qu'elle a commis une erreur et qu'elle mesure à cet instant combien la tradition confirme le récit d'Hélène, donc qu'elle réévalue son pouvoir de nuisance. Une autre lecture possible consiste à marquer plus fortement la césure et à considérer le second μὴ comme introduisant une seconde injonction : « N'égare pas les sages par ta persuasion (comme tu viens de le faire avec moi) ». Quoi qu'il en soit, à cet instant, Hécube n'a d'autre recours que de lui interdire d'employer cet argument, c'est-à-

[505] *HHAphr*, 7-44.

dire de substituer sa propre autorité de souveraine, de belle-mère et de vieillarde à l'autorité des poètes qu'elle a imprudemment sollicitée. De son côté, le Ménélas homérique frappe Pâris sans parvenir à le blesser (*Il*. III, 355-368), tandis qu'Hector court devant Achille autour d'Ilion. La circularité de sa course me paraît trouver un écho dans celle de l'argument d'Hécube.

La reine se ressaisit néanmoins, comme les héros homériques malgré leur frustration ou leur peur, et porte un nouveau coup. Celui-ci consiste à contester la façon anthropomorphique dont Hélène parle d'Aphrodite en arguant que c'est une manière de rabaisser son pouvoir en l'assimilant à plus faible qu'elle. L'infidèle ne fait que déguiser ses propres désirs tristement humains, sa propre luxure (ἀφροσύνη, v. 990) sous le nom d'Aphrodite. Le jeu sur l'initiale des deux mots rivalise avec celui d'Hésiode, qui, dans la *Théogonie*, justifie le nom de la déesse en la faisant naître de l'écume (ἄφρος, *Théog*. 195-198). Il entend surpasser, du fait de cette autorité sous laquelle il se range, l'analyse des noms de son ravisseur à laquelle Hélène s'est livrée. Le passage reprend lui aussi bien des éléments de l'hymne introducteur, notamment le rapport entre le νοῦς humain (en l'occurrence, celui d'Hélène) et la divinité. Laissant de côté les récits concernant les amours des dieux, susceptibles de variations et de manipulations, Hécube se concentre sur l'aspect le plus stable de la puissance érotique, celui qui mieux que tout révèle sa vraie nature : son nom [506]. La vérité qu'il impose, c'est-à-dire que les dieux ne sont que des figures, créées par le langage, pour désigner les passions humaines sape l'argumentation de la Laconienne, qui ne peut dès lors échapper à ses responsabilités : ce sont ses désirs d'amour et de luxe qui l'ont conduite à suivre Pâris, non une force extérieure à elle-même.

D'un autre point de vue, l'argument signe un double échec d'Hécube. En effet, elle en vient pratiquement à affirmer que les dieux n'existent pas, que seuls les désirs humains gouvernent le monde. Ces dieux dont elle se prétendait l'alliée, la voilà qui les met en danger en essayant de prouver leur suprême dignité et en suggérant que ce sont les mortels qui les inventent par le biais du langage. Par ailleurs, entre l'hymne et les vers 987-990, il existe une différence de taille : Hécube met non plus Zeus, mais Aphrodite au centre de son discours. La reine ne nomme en effet que la déesse de l'amour. Le processus de substitution de la seconde au premier comme puissance divine suprême, amorcé au moment de l'entrée d'Hélène, s'achève à l'instant où, évoquant le premier regard entre Pâris

[506] Comparer à Gorgias, *Du Non-être*, B3, 85 DK.

et son hôtesse, Hécube prononce le mot ἰδών et réactive le pouvoir de l'*opsis*. Le mal est fait : Aphrodite l'emporte sur Zeus jusque dans sa bouche.

La réapparition du motif de la vision m'amène à penser qu'elle coïncide avec un événement lié au spectacle. Or A. Burnett, dans son article sur l'ode de Ganymède [507], rappelle que dans le récit épique de Leschès, Hélène découvrait ses seins devant Ménélas, lequel en laissait tomber son épée (la scène était aussi un thème iconographique populaire). Elle suggère que le personnage des *Troyennes* pouvait quitter la scène en se dévoilant de la sorte. Je fais l'hypothèse que c'est plutôt ici que cela se produit, au moment où Hélène se sent le plus menacée par la rhétorique de son accusatrice. Le texte me semble le confirmer en relatant d'abord l'affolement des sens produit sur Hélène par la vue de Pâris dans ses habits barbares (ἐξεμαργώθης φρένας, v. 992), puis en faisant se succéder en fin de vers des verbes qui peuvent faire référence à des mouvements du corps. Cela commence par ἀνεστρέφου (v. 993), qui à une syllabe près pourrait être l'impératif ἀναστρέφου « retourne-toi ! ». Pour peu que la Troyenne oblige d'un geste Hélène ou Ménélas à se retourner pour rompre entre eux la communication visuelle, le jeu de mots serait tout à fait audible. Le vers 995, ensuite, me paraît plein de sous-entendus dès lors que, au lieu de construire le participe avec πόλιν au vers précédent, on le considère comme apposé au sujet de l'infinitif :

> χρυσῷ ῥέουσαν ἤλπισας κατακλύσειν
> δαπάναισιν·
> « en faisant couler l'or, tu espérais submerger
> par tes prodigalités. » (v. 995-996)

Il se trouve que l'or vient d'être mentionné (v. 992) comme une caractéristique des vêtements barbares. Il me paraît donc tout à fait possible de comprendre que le personnage d'Hélène esquisse le geste de détacher sa tunique et de la laisser « couler » pour exhiber ses charmes. Manifestement, Hécube l'en a empêchée puisqu'elle peut parler de faux espoir. Il est vrai que pour le dramaturge, faire montrer ses seins à un acteur masculin de tragédie n'est pas chose aisée ; c'est pourquoi je n'irai pas jusqu'à imaginer qu'il découvre une poitrine postiche comme ce serait vraisemblable dans une comédie. En revanche, je suggère qu'avec l'infinitif ἐγκαθυβρίζειν (v. 997), un *hapax* remarquable pour ses préverbes, la reine de Troie ordonne à Hélène de garder à l'intérieur de sa robe l'objet du

[507] Burnett 1977, p. 294-295. Elle renvoie pour l'iconographie à l'étude de L. Ghali-Kahil sur les enlèvements d'Hélène.

délit. Il est vrai que pour faire percevoir le double-entendre, l'acteur jouant Hécube devait accentuer de manière particulière les mots ambivalents, mais l'argument que le personnage est en train de développer parallèlement à cette lutte n'a guère d'intérêt. Je ne doute pas qu'à l'instant où Hélène fait mine de se déshabiller, le public se soucie moins de la violence faite à la syntaxe.

L'intertextualité me semble appuyer l'hypothèse, car juste avant le duel d'Hector et d'Achille dans l'*Iliade*, Hécube a elle-même découvert son sein pour persuader son fils de ne pas aller au devant de son meurtrier. Or les verbes qui décrivent son geste comportent le préverbe ἀνα-, inverse du κατα- que l'on trouve dans ἐγκαθυβρίζειν [508], et dans les deux passages, elle parle de l'un de ses enfants. Ajoutons que chez Homère, sa persuasion ne peut rien (οὐδ' ἔπειθε, XXII, 78) contre le désir de combattre Achille dont brûle Hector (XXII, 36). Celui-ci, au lieu de fuir, attend donc le Péléide, ce qui aboutira, à la fin de leur combat, à ce qu'il soit tué par un coup porté au seul endroit que ses belles armes de bronze laissent à nu (XXII, 322-325). Le regard d'Achille, fouillant la belle peau d'Hector pour y trouver le point faible, correspond au regard porté par Hélène sur les vêtements éclatants de Pâris (εἰσορόων, XXII, 321 ; εἰσιδοῦσα, *Troy*. 991). L'un et l'autre ont le même pouvoir destructeur. Si Hélène parvient à capter ainsi l'œil de Ménélas, il est fait.

On comprend mieux, si l'on accepte ce jeu de scène, qu'Hécube ne s'accorde alors, contrairement à son adversaire un peu plus tôt, qu'une pause de très courte durée. Il est urgent pour elle de contrer l'alliance d'Hélène et d'Aphrodite. Le mot εἶεν fait partie cette fois du vers 998, sans être suivi d'une césure. C'est donc à la fois une ponctuation venant conclure l'évitement de la catastrophe, un « Ouf ! » de soulagement, et un encouragement à réagir vite. La Troyenne l'enchaîne donc sans respirer à l'idée de la force pour former un hémistiche qui relance le combat (εἶεν· βίᾳ γάρ, v. 998). Je pense qu'il faut reconnaître ici une réécriture de l'attaque de Ménélas au chant III. Après avoir, en effet, porté des coups inefficaces et s'être plaint de Zeus, qui ne lui est d'aucun secours dans son entreprise pour châtier l'hôte qui l'a trahi, il saisit la bride du casque de Pâris pour l'étrangler (*Il*. III, 369-372) ; la prise s'avère très dangereuse pour le héros troyen. Devant la défaillance du dieu de justice et l'intervention de la déesse de l'amour, Hécube passe donc à une avalanche d'accusations plus courtes que les précédentes contre le comportement d'Hélène à Troie : son attitude consentante, sa façon de piquer la jalousie de Pâris en le comparant à Ménélas, ses mensonges, sa cupidité. Le feu d'artifices se conclut par un commentaire sur la tenue

[508] *Il*. XXII, 80 : ἀνιεμένη et ἀνέσχε.

outrageusement ostentatoire de l'infidèle, qui aurait dû se présenter en haillons devant son époux. Ce bouquet final est chargé d'injures humiliantes et animé par une apostrophe lancée comme un crachat (v. 1024). Emportée par la violence de son élan, Hécube ne se rend pas compte qu'elle ramène cependant l'attention de Ménélas au spectacle que lui offre la belle et laisse échapper, pour désigner le héros à sa captive, le mot d'« époux » (πόσει, v. 1023). Son aveuglement est tel qu'elle va jusqu'à rappeler comment elle a proposé elle-même à Hélène de la faire escorter subrepticement jusqu'aux nefs achéennes (πέμψω, v. 1018) afin de mettre un terme au conflit, ce qui fait d'elle une agente des nouvelles noces avec Ménélas.

Après avoir ainsi compromis la portée de ses propres attaques, Hécube achève son discours en demandant avec véhémence au héros grec de couronner sa patrie et d'appliquer à Hélène un châtiment exemplaire. Une nouvelle fois, l'emploi de τήνδε pour désigner son adversaire attire l'attention sur les contradictions de la Troyenne. La voici, spectacle cruel et grotesque à la fois, qui réclame la mort pour les femmes qui trahissent leur mari, elle qui il y a peu recommandait à Andromaque, au nom de l'espoir, d'accepter d'entrer au lit de Néoptolème. On comprend que la caractérisation du personnage ait été jugée incohérente, mais il faut, là encore, prendre la métamorphose au sérieux. Ce n'est plus Hécube qui parle, mais Eros sous sa forme la plus terrifiante. Pour paraphraser Euripide et le vers 990, c'est à bon droit que le nom du dieu commence comme ceux d'Eris et d'Erinye. L'Hécube vengeresse de la pièce du même nom prend le pas sur l'Hécube que nous avons vue jusque là dans les *Troyennes*.

Le chœur, de nouveau, est le premier à réagir. Comme conscient de ce que la conclusion d'Hécube a de biaisé, donc de dangereux, choqué sans doute de l'impératif στεφάνωσον Ἑλλάδ(α) (« Couronne la Grèce ! », v. 1030), pour le moins paradoxal dans la bouche de la reine de Troie, il lui substitue celui de τῖσαι δάμαρτα (« Châtie ton épouse ! », v. 1034). Toutefois, la forme, que je ne vois pas de raison de corriger en τεῖσαι comme le fait L. Parmentier, est commune aux verbes τίνω (« châtier ») et τίω (« honorer »). Tandis qu'Hécube enjoignait clairement à Ménélas de tuer (κτανών, v. 1030), les Troyennes, comme l'armée achéenne avant elle, laissent ouverte la possibilité qu'il ramène son épouse en Grèce. En effet, si κἀφελοῦ πρὸς Ἑλλάδος / ψόγον τὸ θῆλυ τ' peut être interprété comme signifiant « évite, face à la Grèce, le reproche d'un manque de virilité » – ce qui fait surgir aux oreilles du héros le souvenir cuisant des insultes

d'Agamemnon dans l'*Iliade* [509] –, peut aussi se comprendre « emmène en Grèce cette femme exécrable ». Enfin, pour convaincre Ménélas, elles en appellent à la noblesse de ses ancêtres, lesquels, on le sait, ne brillent pas par leur sens de la justice. Les paroles du chœur sont donc d'une extrême maladresse et ne montrent qu'une chose : les Troyennes ne sont pas à la hauteur des championnes de rhétorique que l'on vient de voir s'affronter. Leur intervention est donc négligeable, voire dessert la cause qu'elles défendent.

Les verdicts de Ménélas (v. 1036-1059)

Le verdict de Ménélas, dont personnages et spectateurs attendent impatiemment de connaître la teneur, s'avère aussi délicat à interpréter que toutes les répliques qu'il a prononcées depuis son entrée en scène :

ᾪΕμοὶ σὺ συμπέπτωκας ἐς ταὐτὸν λόγου,
ἑκουσίως τήνδ' ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν
ξένας ἐς εὐνάς · χὴ Κύπρις κόμπου χάριν
λόγοις ἐνεῖται. Βαῖνε λευστήρων πέλας
πόνους τ' Ἀχαιῶν ἀπόδος ἐν μικρῷ μακροὺς
θανοῦσ', ἵν' εἰδῇς μὴ καταισχύνειν ἐμέ.
« Comme moi, tu es arrivée à la conclusion
que, de son plein gré, la femme que voici est sortie de ma demeure
pour entrer dans une couche étrangère. Et Cypris n'habite ses discours
que pour le bruit qu'elle fait. Va rejoindre, tout près, ceux qui lapident,
et paie en un instant les longues peines des Achéens
de ta mort, afin que l'on veille à ne pas me déshonorer. » (v. 1036-1041)

A première vue, du fait de la mention du palais de Ménélas et surtout parce qu'on ne peut s'empêcher de souhaiter le châtiment de l'infidèle, la décision est favorable à Hécube. Il n'est pas transporté par sa persuasion, loin de là, et ne tombe d'accord avec elle que sur un point, mais c'est le plus important : Hélène est coupable et cherche en Aphrodite une excuse pour ne pas assumer ses responsabilités. Le nom de la déesse n'est qu'un bruit sonore (κόμπος) semblable à celui des armes qui s'entrechoquent, destiné à impressionner, mais inconsistant : le son n'est pas la chose, si amplifié soit-il. Evitant de s'adresser à son escorte pour ne pas avoir à prononcer le verbe πέμπω qui signerait la victoire de la séductrice, le héros lui ordonne donc de partir à pied vers le lieu de son éxécution, qu'il

[509] *Il*. VII, 96.

renonce à différer ; au contraire, il la précipite (ἐν μακρῷ, v. 1040). Elle ne verra donc pas son bateau, autre mot soigneusement évité. Plus sensible, comme il est normal dans un *agôn* tragique, à la voix qui s'est exprimée la dernière, Ménélas paraît prêt à trahir le mythe pour satisfaire sa vengeance et celle d'Hécube.

Mais ses mots se prêtent aussi, à un détail près, à l'interprétation contraire, plus en accord avec les attentes que crée la tradition mythique : si l'on considère qu'il s'adresse à Hélène, alors c'est avec elle qu'il tombe d'accord pour fustiger la femme qui, au mépris de son appartenance troyenne, s'est faite l'alliée d'un étranger (lui-même) et s'est trouvée manipulée par Cypris pour avoir cru qu'elle pouvait lui échapper. La déesse a empli ses mots pour répondre au fracas du combat que la Troyenne avait engagé contre elle. Hécube doit donc rejoindre l'endroit, non pas où elle sera lapidée, mais où elle se changera en pierre pour servir d'exemple à ceux qui voudraient déshonorer le héros – une issue conforme au récit traditionnel de sa mort tel qu'Euripide l'a lui-même mis en scène dans l'*Hécube*. Le poète se cite d'ailleurs lui-même, le vers 1041 des *Troyennes*, avec θανοῦσα en rejet, rappelant le vers 1271 de sa première pièce et éclairant l'idée de veille : c'est le tombeau d'Hécube qui servira de repère aux marins (τέκμαρ, *Héc*. 1273). Le problème que pose cette interprétation du verdict de l'*agôn* des *Troyennes*, on le voit bien, c'est la présence de δόμων… ἐμῶν au vers 1037. Que viennent faire dans l'histoire d'Hécube les demeures de Ménélas ? La réponse, une nouvelle fois, se trouve dans l'hypotexte, c'est-à-dire la conclusion de l'*agôn* final de l'*Hécube*, arbitré par Agamemnon (*Héc*. 1240-1251). Celui-ci tranche en faveur de la reine de Troie, malgré la cruauté de ses actes contre Polymestor, afin que les crimes odieux de celui-ci, meurtrier de Polydore, son hôte troyen, soient publiquement désignés comme inadmissibles par les Grecs. Il dénonce aussi l'alliance mensongère que Polymestor a cherché à nouer avec lui dans sa tirade, et refuse d'être son complice. Enfin, le roi thrace, vaincu mais vindicatif, prédit à Hécube sa métamorphose en chienne de pierre, pour châtiment de ses actes contre lui (*Héc*. 1273). Or dans les *Troyennes*, la demeure d'où Hécube est sortie, ce sont les tentes d'Agamemnon. L'Atride se cache donc derrière son frère comme Poséidon derrière Zeus dans le deuxième *stasimon* et le jugement de Ménélas contre Hécube inverse celui, également ambigu, qu'Agamemnon avait rendu en sa faveur malgré la violence excessive dont elle avait fait preuve et la malignité avec laquelle elle l'avait associé à sa vengeance.

Une troisième lecture est possible, qui voit dans la réplique de Ménélas la révélation de sa contradiction et de son désir les plus profonds. En effet, le vers 1041 est

absurde si on le prend littéralement, c'est-à-dire si on considère εἰδῇς comme une vraie deuxième personne et non une figure de l'indéfinition ; cela donne : « afin que *tu veilles* à ne pas me déshonorer ». Or si Hélène est morte, elle ne pourra veiller à rien, d'autant que mourir équivaut, comme Andromaque l'a rappelé, à « ne pas voir (ἰδοῦσα) la lumière du jour » (v. 641). Ménélas, c'est évident, ne souhaite pas la mort de sa femme.

La suprématie qu'il accorde à l'argument du nom de Cypris, utilisé comme prétexte pour voiler des désirs humains, le trahit davantage encore. En effet, elle signifie qu'il est d'accord lorsqu'Hécube dit qu'« Aphrodite » « commence à juste titre comme le mot *aphrosunè* » (v. 990). Or il a lui-même mis en rapport, au début des vers 877-878, ἑλένης et ἑλληνίδ(α) en attirant l'attention sur le jeu de mots par la substitution d'un anapeste (ἑλένης) à l'iambe ou au spondée attendus pour commencer le trimètre iambique. Hélène évoque donc irrésisitiblement la Grèce à Ménélas, plutôt que les connotations catastrophiques de la racine ἑλ- qu'Hécube, appelant Eschyle à la rescousse, cherche à raviver (v. 891-892). Mieux, on peut adjoindre à cette association le timide ἐμοί, qui d'un point de vue phonétique ne partage avec les deux autres mots qu'une syllabe non aspirée, mais se trouve à la même place à l'initiale du vers 876 et renvoie en outre au nom Μενέλαος, qui contient lui aussi la syllabe -ελ-. Ce rapprochement permet de construire un énoncé à partir des trois hémistiches intiaux des vers 876-878 : ἐμοὶ δ' ἔδοξε / ἑλένης ἐᾶσαι / ἑλληνίδ' ἐς γῆν. Le sens de cette phrase est limpide : « Quant à moi, j'ai décidé de la laisser rejoindre la terre grecque », à ceci près que le génitif ἑλένης pose problème, car il ne peut se construire ni avec ἔδοξε, ni avec ἐᾶσαι. Plutôt que d'éluder la difficulté en décidant que cela fait tomber l'hypothèse d'une phrase cryptée, je pense qu'on a tout à gagner à mettre en jeu les différentes significations possibles du génitif adnominal, comme on le ferait pour comprendre une strophe de Pindare. Il y a trois éléments nominaux auxquels il pourrait s'accrocher : ἐμοί, ἑλληνίδα, γῆν. Le plus simple est sans doute de le faire dépendre du dernier et de construire ἑλληνίδα comme sujet de ἐᾶσαι : « Quant à moi, j'ai décidé de laisser la Grecque rejoindre la terre d'Hélène ». Si l'on construit ἑλένης avec le pronom, cela souligne plutôt l'emprise qu'Hélène exerce sur son mari : « Quant à moi, qui appartiens à Hélène, j'ai décidé de la laisser rejoindre la terre grecque ». Enfin, il est aussi possible, dans le contexte, d'interpréter ἑλένης comme complétant ἑλληνίδα : « Quant à moi, j'ai décidé de laisser la Grecque d'Hélène rejoindre sa terre ». Cette lecture, moins instinctive, est néanmoins justifiée par l'ambiguïté du statut d'Hélène, que Ménélas vient de souligner (v. 871-872) : Laconienne, donc Grecque, par son mariage avec lui, elle est toutefois gardée parmi les captives troyennes et susceptible

de connaître le même sort qu'elles tant qu'il ne l'aura pas reprise. C'est donc de sa décision que dépend son appartenance à la Grèce, que le suffixe -ίδης exprime [510]. On pourrait gloser Ἑλένης Ἑλληνίδα par « la version grecque d'Hélène ». Ainsi, en tombant d'accord avec Hécube sur le point des noms, Ménélas souligne que ce verdict est contraire à ses intentions véritables, tout en donnant raison, par son exemple, à la Troyenne.

Par ailleurs, les mots que le héros prend soin d'éviter sont en fait bien présents dans les deux vers centraux : πομπή se cache sous κόμπου au vers 1037 et ναῦς dans la syllabe accentuée -νάς, à la césure du vers 1038. Le bruit sonore de Cypris, c'est donc aussi celui qui accompagne la procession nuptiale à laquelle Ménélas tente en vain de résister, tandis que l'entrée d'Hélène dans un vaisseau équivaudra à entrer de nouveau dans son lit. Mais au-delà de ces deux mots interdits présents uniquement en creux, ce sont tous les mots choisis par Ménélas dans ces deux vers qui évoquent l'union : l'alliance entre hôtes (ξένας), le lit auquel on entre (ἐς εὐνάς), la déesse elle-même (χὴ Κύπρις), le « bruit que font, selon A. Bailly, deux corps qui se heurtent » (κόμπου), la grâce (χάριν), les discours enchanteurs (λόγοις), la pénétration (ἐνεῖται), le rapprochement (Βαῖνε… πέλας) avec ceux qui ont quelque chose à voir avec la pierre (λευστήρων). Nul n'est besoin d'une imagination débordante pour voir là une allusion obscène ; les *phalloi* de pierre sont suffisamment courants dans la vie quotidienne des Athéniens (à commencer par ceux qui ornent les Hermès aux carrefours) pour que les spectateurs la saisissent. Peut-être est-elle d'autant plus obscène que le mot est au pluriel, mais outre que *des* phallus s'offrent à la vue dans les rues d'Athènes ou lors des processions dionysiaques, Hélène est la femme polyandre par excellence. Ménélas ne fait alors que reprendre, par la maladresse comique de ce pluriel, sa position de cocu paradigmatique.

Le suspense n'est donc pas résolu par les mots de Ménélas. Les réactions d'Hélène et d'Hécube prouvent que l'auditoire interne perçoit la polysémie de son verdict aussi bien que les spectateurs du théâtre. Dans un élan parallèle pour l'obliger par la prière, elles le supplient, l'une, de ne pas lui imputer la maladie d'Aphrodite, l'autre de ne pas trahir ses alliés, ce qui revient, dans les deux cas, à employer précisément l'argument que le héros a retenu contre elles. La différence qui fait pencher la balance, c'est qu'Hélène, la plus rapide à décrypter le message dans touts ses aspects, dément la maladresse de ses mots en dégainant sa dernière arme : elle joint le geste à la parole et se jette à terre pour saisir les

[510] Chantraine 1933, p. 362.

genoux de Ménélas (v. 1042). Cette position lui confère un avantage décisif, car elle empêche Hécube de faire de même et crée avec l'homme qu'elle veut séduire un contact irrésistible. C'est son tour de ligoter Ménélas par la double *charis* de la supplique et de l'érotisme. Par le toucher, elle l'éloigne de la pensée des dieux (dieux d'amour ou dieux de justice) et ramène son attention à elle, à son corps qui l'étreint (ἐμοί et με encadrent le mot κτάνῃς, v. 1043) et à sa présence tangible. Elle s'interpose ainsi (προσθείς, v. 1043) entre lui et les divinités, entre lui et Hécube.

Celle-ci ne peut rien faire, sinon supplier plus vigoureusement Ménélas. En en appelant à la fidélité aux alliés (συμμάχους, v. 1044), elle espère à la fois l'empêcher de la trahir, elle, mais aussi lui rappeler qu'il s'est fait, à travers elle, l'associé des dieux qu'Hélène menace. C'est donc en leur nom et au nom des victimes que l'adultère a faites parmi les enfants (Astyanax en tête) qu'elle demande le châtiment de la criminelle (ἐγὼ πρὸ κείνων καὶ τέκνων σε λίσσομαι, v. 1045). Mais faute de pouvoir elle aussi toucher l'homme à qui s'adresse sa prière, elle ne peut rivaliser de *charis* avec Hélène.

Ménélas, d'une façon cette fois parfaitement claire, arrête sa prière en l'appelant « vieille » (γεραιά, v. 1046), ce qui ne laisse aucune ambiguïté sur l'identité de son interlocutrice. Lui qui avait su résister au charme de la parole et de la vue de son épouse cède finalement à son contact. Il fait volte-face, et lorsqu'il énonce ensuite ses instructions pour qu'on emmène à son navire « la femme que voici » (Λέγω δὲ προσπόλοισι πρὸς πρύμνας νεῶν / τήνδ' ἐκκομίζειν, v. 1047-1048), il n'y a plus d'ambivalence possible pour le pronom τήνδε. Cette fois, sa décision est ferme

L'ultime défense d'Hécube, soudain dégrisée, consiste à tenter d'obtenir, en deux courtes répliques, que Ménélas n'embarque pas dans le même bateau qu'Hélène. Elle ne provoque d'abord qu'un sarcasme chez le héros – j'y reviendrai – auquel elle répond par une *gnômè* qui pourrait constituer la fin désabusée de la scène, la leçon de son échec inéluctable :

οὐκ ἔστ' ἐραστὴς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ

« Il n'est pas d'amant qui ne demeure attaché à l'aimé. » (v. 1051)

Ultime rebondissement, cet énoncé lucide sur la puissance de l'amour convainc Ménélas de revenir son verdict et de lui faire la concession qu'elle lui demandait. Que la reine troyenne reconnaisse sincèrement sa défaite ou qu'elle prouve là la supériorité de sa rhétorique en faisant mine de ne plus s'adresser à son interlocuteur et d'abandonner la partie, afin de le flatter, ses paroles lui valent un témoignage de *charis*, non seulement de la

part du héros grec, mais aussi de la part d'Eros. En effet, si ses mots persuadent, c'est que Cypris est à l'œuvre, c'est que, comme le suggérait Ménélas, elle « habite les discours » d'Hécube (λόγοις ἐνεῖται, v. 1039). Au moment où elle reconnaît – donc sollicite – l'éternité de la puissance érotique et son lien avec la *philia*, fondement de la morale, la divinité triomphe avec magnanimité et lui témoigne sa reconnaissance en lui accordant à son tour une victoire. Aphrodite-Eros-Cypris aura donc finalement accepté l'hommage de son hymne initial [511]. Chez les hommes, Ménélas, en fin de compte, décide de faire ce qu'il avait l'intention de faire depuis le début – ramener Hélène en Grèce où elle mourra de façon exemplaire –, mais en accordant à Hécube un avantage minime – il prendra un autre bateau.

Du point de vue divin, la championne de Zeus l'emporte paradoxalement, dans le débat, de celle d'Aphrodite, après avoir cependant semblé lui succomber. Certes, la valeur que Ménélas reconnaît à Hécube en accédant à sa dernière prière est à première vue exactement de même nature que celle d'Hélène, car elle a su exploiter toutes les ressources du langage. Elle a néanmoins remporté l'avantage sans jouer ni de son apparence – c'est une vieille en haillons à la tête rasée, peu susceptible de plaire –, ni de son contact – dans ses prières, elle n'a jamais fait envers Ménélas les gestes de la supplication. Mais de même que Zeus, dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, retourne contre Cypris les armes de l'amour afin de limiter son pouvoir [512], de même Hécube a su user contre Hélène de la même persuasion qu'elle pour contenir sa séduction. Derrière Eros se cachait Zeus, derrière le Désir et le Charme, la Justice. Le jugement de Pâris et la victoire d'Aphrodite ne sont-ils pas, comme le rappellent les *Chants Cypriens*, l'instrument du dessein de Zeus [513] ? Hélène elle-même n'est-elle pas fille de Zeus, comme Andromaque l'a souligné tout en le contestant (v. 766-771) ? La scène confirme que le dieu est capable de prendre différents visages, comme le laissait entendre l'hymne liminaire d'Hécube. C'est sur sa présence en tant que dieu des suppliants, toutefois, que s'est clos l'*agôn*, et la victoire d'Hécube a consacré celle de Zeus Xenios et Hikesios. En effet, tandis qu'elle priait Ménélas au nom de cet allié indéfectible, Hélène se jetait aux pieds du héros pour lui embrasser les jambes, lui demandant d'oublier les dieux et ne s'adressant qu'à des genoux humains. Si, cependant, la victoire d'Hécube n'est pas totale, c'est à cause de la formulation de sa supplique : au lieu d'exiger la mort d'Hélène, elle a appelé à la fidélité, non seulement envers les alliés, mais

[511] Voir ci-dessus, p. 258.
[512] *HHAphr*, 45-52 ; Brillet-Dubois 2001.
[513] F 1 West.

envers les enfants. Elle a ainsi obligé Zeus à protéger sa propre fille, donc à sauver la vie d'Hélène. Au nom de la justice et avec l'aide du dieu, elle a involontairement demandé le salut de la coupable et s'est alliée à elle une dernière fois, mais le fait qu'elle obtienne satisfaction prouve qu'elle a été entendue. Certes, la *gnômè* du vers 1051 s'applique à Zeus mieux qu'à tout autre, lui l'amant divin qui demeure attaché à Hélène, fruit de ses amours avec Léda, mais comme dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, il est parvenu à limiter le pouvoir d'Eros pour faire prévaloir la loyauté de la *philia*.

Au terme de cet *agôn*, Ménélas décerne donc à Hélène, puis à Hécube une victoire mitigée. L'épouse infidèle obtient un répit qui lui sauve momentanément la vie, à défaut d'une réconciliation, tandis qu'Hécube obtient, à défaut de l'exécution d'Hélène, la promesse que le héros tentera de se garder de sa séduction, qu'elle mourra à Argos et servira d'exemple dissuasif, par ses crimes, à toutes les femmes tentées d'abandonner la vertu. En substituant θανεῖται (« elle mourra ») à toutes les formes du verbe κτείνω (« tuer ») qu'il a employées jusque-là, Ménélas, comme Zeus, peut répondre favorablement aux deux prières qui lui ont été adressées. Il ne ment plus sur ses propres actions, et ce qu'il dit ne pourra que se vérifier : les crimes d'Hélène ne seront pas oubliés, elle mourra – un jour – accablée de reproches. Il reconnaît honnêtement, cependant, la difficulté qu'il y aura à faire d'elle un exemple pour toutes les femmes :

> ῾Ρᾴδιον οὐ τόδε ·
> ὅμως δ' ὁ τῆσδ' ὄλεθρος ἐς φόβον βαλεῖ
> τὸ μῶρον αὐτῶν κἄν ἔτ' ὦσ' ἐχθίονες.
> « Cette solution ne sera pas la plus facile.
> Cependant, la perte de la femme que voici jettera dans la peur
> leur passivité stupide, leur pouvoir de nuisance fût-il plus grand encore. »
> (v. 1057-1059)

Ma traduction, qui ne cherche pas l'élégance, tente de faire justice à certaines des ambiguïtés finales de la scène. A un premier degré, Ménélas parle de l'effet que la mort d'Hélène, si difficile que ce soit à imaginer, produira sur les femmes à venir. Il ne sera ni aisé pour lui de la mettre à mort (les spectateurs voient bien quel effet Eros a sur lui), ni facile de détourner les épouses de la luxure par son exemple. N'est-elle pas, après tout, la femme par excellence ? En même temps, jouant une dernière fois de l'ambivalence de τῆσδε, Ménélas concède à Hécube ce qu'elle espérait obtenir de lui dans la prière des vers 905-910 : la reconnaissance de sa souffrance à elle, la prise de conscience du désastre

qu'Hélène a causé à Troie, la promesse qu'il ne sera pas oublié des femmes qui pourront se reconnaître dans la souveraine déchue avide de vengeance. Le texte est cependant équivoque sur le genre de αὐτῶν, ce qui autorise à considérer que Ménélas parle non seulement des femmes, mais aussi de lui-même et des Grecs, à la fois victimes d'Hélène et responsables de la ruine d'Hécube, sur laquelle ils ont vengé l'offense de la Laconienne. La mise en abyme devient dès lors possible. La leçon de peur qu'offre le spectacle d'Hélène et d'Hécube est en effet celle que la tragédie propose à son public et aux générations à venir.

La double prédiction de Ménélas sur la valeur exemplaire d'Hécube et d'Hélène rejoint enfin le double constat dont Cassandre ponctuait son oraison funèbre : la guerre a conféré la gloire, et à Hector, dont elle a révélé la vaillance, et à Pâris, dont le mariage a acquis la célébrité (v. 395-399). De façon symétrique, l'*agôn* qui s'achève laissera dans les mémoires la valeur d'Hécube et les noces d'Hélène – toutes ses noces, y compris celles que l'on vient de voir se renouer. Ménélas projette dans l'avenir ce que Cassandre disait du passé. Le lien entre la parole du héros et celle de la prophétesse souligne l'écart entre le commun des mortels aux attentes incertaines et l'inspirée aux interprétations véridiques, mais paradoxales. Ménélas ne voit dans les événements que la souffrance, comme l'a fait Hécube après les paradoxes de sa fille (v. 467). Il appelle ὄλεθρος ce que Cassandre nommait « victoire », il répond à la gloire de la belle mort (καλῶς ὀλέσθαι, v. 402) par l'évocation de la mort affreuse de la coupable (κακῶς / κακὴ θανεῖται, v. 1055-1056). Ce faisant, il reconnaît, avec Hécube (v. 1030), qu'il faudrait couronner la Grèce en la châtiant justement, ce qui répond à la couronne que procurerait à la cité, selon Cassandre, le héros tombé pour sa patrie (v. 401).

Le problème tient, bien sûr, à ce que la justice est une solution plus difficile que le combat : je pense que le τόδε du vers 1057 a cette valeur métapoétique et indique la scène présente par opposition avec celle de Cassandre. Ce n'est pas que Ménélas soit en désaccord avec la prophétesse, car elle a elle-même souligné que la guerre devait être fuie par les hommes de bon sens – comme le désir contre lequel Hécube a averti Ménélas –, et que la mort patriotique n'était qu'un pis-aller en cas de force majeure (v. 400). C'est plutôt qu'il regarde la même réalité non avec le regard de l'inspirée, mais depuis le point de vue des faibles mortels, dont la raison, il est bien placé pour le dire, est vulnérable aux passions. Son frêle espoir que les désastres humains – qu'il s'agisse de la conduite scandaleuse d'Hélène ou de la ruine de la cité troyenne, de la soif de vengeance d'Hécube ou du naufrage de sa résolution à punir l'infidèle – provoquent une peur salutaire chez les

hommes, a plus de chance de convaincre que les paradoxes surhumains de Cassandre. Ses avertissements et son discours de blâme, bien qu'imparfaits et minés par l'illusion, seront peut-être plus persuasifs que le discours d'éloge et les prédictions véridiques dont ils sont indissociables.

A l'issue de cette analyse, je voudrais proposer une ultime hypothèse dramaturgique. Lors des supplications jumelles d'Hélène et d'Hécube, on l'a vu, Hélène embrasse les genoux de Ménélas. Après la supplique d'Hécube, le héros arrête Hécube par l'impératif παῦσαι (v. 1046). J'ai d'abord pensé qu'il ne coupait court qu'à sa parole, mais en fait il n'interrompt pas la phrase de la Troyenne, dont la prière occupe deux vers, exactement comme celle de son adversaire. Cela implique donc, me semble-t-il, une action qui ne soit pas uniquement verbale. Je suggère qu'Hécube, au moment où elle invoquait la défense des dieux face à la réunion des corps très humains de Ménélas et d'Hélène, se précipitait peut-être de son côté, à défaut de pouvoir toucher le héros, vers la statue de Dionysos qui veille sur le théâtre. Rien n'indique, en effet, qu'un autel soit visible dans l'*orchestra*, mais la présence de l'icône est assurée. Cet élan avorté, que je vois comme un contact interrompu avant de pouvoir devenir un embrassement, imiterait parfaitement la dynamique dégagée dans les mots, et expliquerait d'un point de vue rituel que les dieux – Zeus, la Justice, Dionysos le secourable – volent au secours de leur championne dans cet *agôn* sans pour autant accomplir sa vengeance jusqu'au bout, que leur *charis*, en somme, soit incomplète. Quant au geste de Ménélas qui consisterait à empêcher Hécube de s'attacher entièrement aux dieux, il permettrait tout d'abord à Zeus de ne pas se trouver lié par la contradiction de la supplique (tuer sa fille au nom des enfants qu'elle a fait tuer), montrant ainsi que le héros est bien l'allié du dieu. Il exprimerait en outre, mieux que tout autre, la tension entre Aphrodite et Zeus, Eros et Philia, révélant non seulement la difficulté qu'éprouvent les hommes à se conformer aux attentes de la Justice et à la leçon du théâtre, mais aussi la fragilité de l'espoir que l'on peut placer dans les dieux qui les incarnent.

VII. 3 Interpréter le spectacle

La victoire des Heures sur les Grâces

Tel qu'il est mis en place au début de la scène, l'*agôn* possède le charme du splendide objet superflu. Le public est conscient qu'Hélène ne peut pas plus le perdre qu'Aphrodite ne pouvait être vaincue dans le Jugement de Pâris, car elle est née pour être la plus belle des mortelles. Elle possède par définition, à un degré superlatif, toutes les caractéristiques des femmes, ce qui fait d'elle un piège redoutable, un καλὸν κακόν égal à Pandore, la première d'entre elles. Or, si l'on en croit Hésiode, dont j'ai souligné plus haut la présence dans la bouche d'Hécube, celle-ci a été façonnée par Athéna et Héphaïstos, mais ce sont la puissante Persuasion et les Grâces qui l'ont parée, puis les Heures qui l'ont couronnée, ajoutant la touche finale à son pouvoir [514]. Je pense qu'il faut prendre ces dernières divinités plus au sérieux qu'on ne l'a fait, car elles gouvernent la dynamique de l'*agôn*.

Dans les *Travaux et les Jours*, les Heures régissent le rythme des saisons, le temps long qui permet la croissance des plantes, des bêtes et des hommes, donc l'efficacité du travail agricole, de l'élevage et du mariage humains. De ce fait, elles veillent également à la constance des mortels et à leur sens de l'opportunité : faire les choses à point nommé, en temps voulu, voilà l'essentiel du contenu didactique du poème, qu'il s'agisse de faire pousser le grain, de naviguer ou de se marier [515]. Le labour est constamment associé par Hésiode lui-même à la sexualité, de même que la terre au ventre féminin, le grain à l'enfant ; quant aux bateaux, ils transportent les richesses vitales que l'agriculteur a patiemment amassées (*Trav*. 632), mais la tentation de la navigation peut aussi entrer en conflit avec la nécessité du travail de la terre (*Trav*. 622-623). On voit avec quelle finesse Euripide utilise l'hypotexte des *Travaux* pour en ramener l'enseignement (δείξω, *Trav*. 648) à la question qui le préoccupe : Ménélas doit-il reprendre sa femme et naviguer ? Athènes doit-elle céder aux sirènes de la conquête, d'Eros et d'Alcibiade, et prendre la mer ? La réponse d'Hésiode est en somme : seulement si le moment est favorable. Or dans le cas de Pandore, deux avis s'opposent sur l'opportunité de son mariage avec Epiméthée : celui-ci reçoit sans méfiance ce présent des dieux, tandis que Prométhée lui conseille de renvoyer la femme, c'est-à-dire de la répudier (ἀποπέμπειν, *Trav*. 87), « pour éviter qu'un

[514] Hésiode, *Trav*. 73-74.

[515] Voir les emplois de ὡραῖος, *Trav*. 32, 307 (grain) ; 617, 630, 665, 642 (navigation) ; 695 (mariage).

malheur, quel qu'il soit, ne s'abatte sur les mortels » (μή πού τι κακὸν θνητοῖσι γένηται, *Trav*. 88). On connaît la suite : Epiméthée *Pense-après*, au mépris de l'avis de Prométhée *Pense-d'abord*, garde Pandore, qui libère tous les maux de la terre. Ce geste fondateur de la condition humaine est arrêté par Zeus juste avant que l'Espérance ne s'échappe elle aussi de la jarre. Il est remarquable que la scène des *Troyennes* se termine, de même, sur un geste empêché.

Il me faut donc maintenant, après avoir surtout insisté, dans l'analyse de l'*agôn*, sur le rôle de la *charis*, réévaluer celui du temps. Hélène rayonne de grâce, mais a besoin que la scène dure pour que celle-ci agisse ; il lui faut cette σχολή qu'Hécube obtient pour elle de Ménélas. A Hécube, on l'a vu, manque la grâce érotique, mais elle a l'expérience de l'âge. Quoi que dise la fille de Zeus, quelle que soit la pertinence des réfutations d'Hécube, seule importe la durée de l'exposition de Ménélas à leurs ensorcellements. De fait, l'*agôn* est exceptionnellement long, la tirade d'Hécube dépassant de douze vers les cinquante-deux vers de son adversaire (cinquante-trois en comptant le εἶεν hors mètre), comme s'il lui fallait plus de temps, comme si sa rhétorique était moins efficace. Comme Euripide fait preuve par ailleurs d'une grande subtilité dans la maîtrise du rythme de ses scènes, il me paraît peu probable que ce soit le fruit d'une maladresse, et cela m'incite à proposer une interprétation dramaturgique du phénomène.

En effet, la longueur des discours, si elle peut s'avérer nécessaire d'un point de vue dramatique face un homme qui s'est battu dix ans pour sa femme et dont la patience est à toute épreuve, peut en revanche susciter une tension, sinon un ennui chez les spectateurs, surtout s'ils ne comprennent pas immédiatement, comme c'est vraisemblable, toutes les subtilités et les ambiguïtés des discours. Celles-ci, c'est un fait, peuvent brouiller la signification jusqu'à l'intolérable, au point de lasser et de rompre la commmunication avec le public. Etre concerné par l'action à titre personnel comme l'est Ménélas justifie sans doute d'écouter sans broncher la plus fatale des épouses jurer ses grands dieux, sur tous les tons, qu'elle n'est pas coupable ; la pitié peut expliquer que l'on accorde à une vieille femme au comble du malheur le loisir d'injurier, sur tous les tons, la responsable de ses maux, quitte à s'abaisser au sarcasme facile. Lorsqu'en revanche, on est assis sur des gradins inconfortables en plein jour, l'œil et la pensée attirés par mille autre objets que le spectacle, dans la position cognitive distanciée qu'instaure la tragédie, lorsqu'on n'est pas sollicité par l'enjeu du dialogue, mais parfaitement conscient de la futilité d'une dispute à l'issue prévisible, alors on peut se désintéresser de la proposition qui lui a donné lieu. La différence entre la *charis* qui s'exerce sur le personnage et celle que le poète cherche à

établir avec le public n'est nulle part aussi sensible que lorsqu'Hélène touche Ménélas. Elle mobilise alors une sensation que la situation de la représentation théâtrale interdit aux spectateurs. Comment pourraient-ils être aussi sensibles à son geste que l'homme avec lequel elle établit un contact ? Ils ne peuvent que désapprouver Ménélas de changer alors d'avis. A moins d'admettre que le langage et la vision peuvent remplacer la sensation réelle, donc que le drame troyen peut agir sur les esprits : c'est là le pari incertain que fait Euripide, sans doute à la suite de Gorgias, lequel, tout en ayant disserté sur la vanité du langage et l'incommunicabilité du réel dans son traité *Du Non-être*, a consacré son existence à prouver le pouvoir de la persuasion.

Je fais donc l'hypothèse que la longueur des tirades participe de la leçon qu'Euripide cherche à donner à la fois sur la puissance et sur la vanité de la rhétorique, voire de tout désir. Certes, le public peut s'extasier, comme le chœur, sur l'habileté d'Hélène (δεινὸν οὖν τόδε, v. 968), et en demander davantage en poussant Hécube à « détruire sa persuasion » (πειθὼ διαφθειροῦσα τῆσδ(ε), v. 967), mais « détruire » signifie à la fois « vaincre » et « annuler » le pouvoir d'une femme qui représente à la fois Eros et le poète. Or, comme ceux-ci se cachent aussi derrière Hécube et que la persuasion qu'elle déploie procède des mêmes sources, détruire la rhétorique d'Hélène équivaut à détruire sa propre parole pour pouvoir l'emporter. Le premier verdict de Ménélas confirme que la durée du discours participe de cette entreprise suicidaire. Pour lui, seul un argument d'Hécube a fait mouche : Hélène se sert d'Aphrodite comme excuse alors qu'elle a quitté le domicile conjugal de son plein gré (v. 1037-1039). Or cet argument est à la fois le plus long de la tirade de la Troyenne (quatorze vers), celui qui lui permet donc de parler plus longtemps que son adversaire, et celui qui résume l'éloquence d'Hélène à laquelle il s'était déjà montré insensible. Autrement dit, seule la durée de son développement lui a donné l'avantage dans un premier temps, avec pour résultat que Ménélas s'est trouvé prêt à hâter la mise à mort (ἐν μικρῷ, v. 1040). Puis Hélène a trouvé une parade en le touchant, mais finalement, après les suppliques d'égale longueur, Hécube est parvenue à parler une nouvelle fois plus longtemps ; peu importe que ce soit pour reconnaître sa défaite.

Si Hélène a les Grâces pour complices, Hécube a donc l'appui des Heures. Or celles-ci ont pour nom, si l'on en croit Hésiode, Eunomie (« Bonne Loi »), Dikè (« Justice ») et Eirènè (« Paix ») [516]. Ce n'est certainement pas un hasard si l'on retrouve la trace des deux premières idées dans la péroraison de la Troyenne, au moment où elle

[516] *Théog*. 902. A. Bonnafé, dans sa traduction de la *Théogonie*, traduisait *Eunomia* par Discipline. J'accentue ici, pour les besoins de la démonstration, le lien avec *nomos*.

demande à Ménélas de couronner la Grèce en punissant l'infidèle d'une manière digne de lui (1030 et 1032) et en établissant la fidélité comme une loi absolue (νόμον, v. 1031). Mais son invocation est biaisée : ἀξίως σαυτοῦ (v. 1031-1032) n'est pas δικαίως, mais contient les mêmes ambiguïtés, la même relativité que κατὰ δίκην au vers 888. Or le mortel à qui elle attribue la tâche de déterminer ce que mérite Hélène n'est pas une incarnation parfaite de la Justice puisqu'il a, comme tous les autres, voté la mort d'Astyanax. De plus, la loi qu'elle veut lui faire établir n'est pas bonne, car elle condamnerait toutes les veuves comme Andromaque, soumises malgré elles à un nouveau mariage. Le problème tient à la véhémence avec laquelle, à cet instant, Hécube réclame la mort d'Hélène, trahissant une rage qui affaiblit la justesse de sa cause. Quant à la Paix, son absence est révélatrice à la fois de l'enjeu et de l'incomplétude du débat : si elle fuit Hécube au moment où ses sœurs occupent sa parole, même de façon pervertie, c'est parce que la haine que la Troyenne voue à Hélène conduira inéluctablement à une reprise des hostilités. La fille de Zeus a de puissants alliés à invoquer si l'on cherche à perpétuer à travers elle le cycle de violence (βία) : outre son père, dont Hécube a elle-même appelé sur elle la protection, la Troyenne a nommé les Dioscures (v. 1000-1001). La Paix ne peut donc pas approuver une requête qui ferait d'Hélène une victime, pas plus qu'elle ne peut, à Troie, en présence des victimes d'Hélène, soutenir la Laconienne. Elle n'est donc présente que comme une espérance lorsque Ménélas exprime l'idée que les deux femmes serviront de terrifiante leçon aux mortels. Le sacrifice que fait Euripide du charme de sa propre persuasion a ainsi pour objet de s'attirer et d'attirer sur ses concitoyens les bonnes grâces des Heures. Il s'en remet à l'avenir, comme Ménélas, pour savoir si son offrande vaudra à sa cité de vivre dans la juste harmonie de la paix.

Une comédie tragique

Parce qu'il entre en conflit avec la gravité du genre tragique, du drame troyen et de l'atmosphère de 415, le caractère comique de la scène a choqué ou dérangé maints commentateurs. J'ai longtemps été de ceux-là, car je ne me satisfaisais pas des explications générales évoquant pour le justifier la modernité ou la décadence de l'art tragique euripidéen, jusqu'à ce que je comprenne que le poète intégrait dans la pièce non pas l'une des cérémonies des Dionysies (celle des orphelins), mais toutes les étapes du rituel, en vertu de quoi il était normal d'y trouver un *komos*. Que le choix de ce principe de

composition prouve la modernité ou la décadence d'Euripide est une autre affaire – affaire de goûts, principalement.

Le *komos*, en effet, est un moment des Dionysies qui suit le concours de dithyrambes, et consiste en une procession impliquant des comportements obscènes ou grotesques, comme le port de *phalloi* dressés, la mascarade et la pratique de l'invective ou de la blague. Que Ménélas, puis Hécube et Hélène, soient caractérisés d'une façon qui détone avec d'autres modèles, notamment tragiques, voire, pour Hécube, d'une façon qui jure avec son comportement antérieur dans la pièce peut donc se justifier de ce point de vue : les personnages portent le masque du rire. La dimension phallique de la scène ne fait aucun doute, la seule présence d'Hélène suffisant par définition à émouvoir n'importe quel homme. Pour peu que Ménélas soit entré l'épée à la main comme sur la métope du Parthénon et qu'il la brandisse en présence de la femme qu'il vient réclamer, ce qui serait tout à fait cohérent avec l'action dramatique des *Troyennes*, il n'est pas besoin de chercher d'autre symbole. Quant à l'échange de saillies et d'injures, il est assuré durant tout le dialogue par les protagonistes, aussi bien par Ménélas que par les deux femmes qui s'affrontent dans l'*agôn*. La plus remarquable de ces plaisanteries est la question par laquelle Ménélas répond à la prière d'Hécube pour qu'il n'embarque pas avec sa femme :

Τί δ' ἔστι ; μεῖζον βρῖθος ἢ πάρος γ' ἔχει ;

« Que me dis-tu là ? Elle pèse donc plus qu'avant ? » (v. 1050).

Le sarcasme peut être interprété par l'acteur et compris par le public de différentes manières, selon le sens que l'on donne à βρῖθος, mot rare qu'éclaire la polysémie du verbe βρίθω. Sans doute, au premier degré, faut-il considérer que Ménélas signifie avec agacement à Hécube qu'elle n'a pas à s'inquiéter pour lui : Hélène ne sera pas plus efficace dans la lutte qu'elle ne l'a été auparavant (βρίθω s'entend alors comme « peser, avoir l'avantage dans un combat »). Dans cette version sérieuse, c'est le comique de caractère qui joue, car le public est conscient de l'inconscience du héros. Mais prononcée de façon humoristique, ou accompagnée d'un geste équivoque, la phrase peut s'entendre aussi comme une attaque plaisante sur le poids pris par Hélène du fait de l'âge depuis que Ménélas ne l'a vu ; comme une allusion obscène au fait qu'elle serait déjà enceinte, car le verbe βρίθω peut signifier « être chargé de fruits » (rappelons que le héros vient de prononcer une réplique pleine de sous-entendus sexuels, v. 1038-1039) ; comme une plaisanterie métapoétique sur l'insertion du comique dans un genre plus grave, sur le fait que c'est un homme et non une femme qui se cache sous le masque, voire, si j'ai raison sur

la répartition des acteurs [517], sur le fait que la voix du personnage féminin est plus grave que celle d'Andromaque ou de Cassandre.

Outre le sens et la légitimité que cela donne à une telle réplique, repérer l'allusion au contexte rituel des Dionysies éclaire aussi les raisons pour lesquelles Ménélas ne peut se décider à tuer Hélène sur place, car si l'on en croit le témoignage de Démosthène, une loi stipulait à propos des cérémonies en l'honneur de Dionysos :

> μὴ ἐξεῖναι μήτε ἐνεχυράσαι μήτε λαμβάνειν ἕτερον ἑτέρου, μηδὲ τῶν ὑπερημέρων, ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις.
>
> « qu'il n'[était] pas permis, ces jours-là, de saisir des biens ni de recouvrer une dette, pas même auprès de débiteurs qui [avaient] dépassé le terme. » (*Contre Midias*, 10)

Or tout le vocabulaire de la juste rétribution (δίκην, v. 867 ; ποινάς, v. 879) utilisé par Ménélas pour parler du châtiment des crimes d'Hélène et de Pâris rappelle que la vengeance consiste à se payer d'une dette. La procrastination du héros et le délai imposé à la vengeance d'Hécube ne sont donc pas seulement motivés par le caractère du héros ou les conventions tragiques et mythiques, mais par le jeu sur cet interdit. S'il y a bien une débitrice qui a depuis longtemps dépassé le terme , c'est Hélène – cela fait dix ans que Ménélas réclame son dû –, mais sa mort ne peut être que repoussée au-delà du temps des Dionysies, ou plus exactement, de la pièce qui imite le déroulement des Dionysies. Cela ne rend que plus insupportable la précipitation avec laquelle on a tué Astyanax.

Euripide ne se contente pas d'intégrer à sa tragédie les aspects comiques de la procession des Dionysies ; il va jusqu'à y faire une place à la dimension agonistique du concours de comédie. On voit bien comment la caractérisation de ses personnages et, de ce fait, de la scène, allie la possibilité du rire à celle des pleurs. En effet, vus sous un autre angle que celui que j'ai privilégié jusqu'à présent, Hécube se métamorphose en entremetteuse, Hélène en hétaïre et Ménélas en l'un de ces héros comiques pleins de vantardise, mais tout prêts à se dégonfler dès que la bataille deviendra sérieuse. Or certains des plus beaux exemples de « discours contraires » qui nous soient parvenus sont les parodies qu'en a faites Aristophane. Il suffit d'ouvrir les *Nuées* où s'affrontent le Discours juste et le Discours injuste pour mesurer tout ce qu'Euripide emprunte à son cadet. Tous les thèmes de cet *agôn* figurent dans celui que l'on voit se mettre en place entre Hécube et

[517] Voir ci-dessus, p. 27.

Hélène : sous la confrontation de la justice et de l'injustice se joue l'opposition entre vieillesse et jeunesse, tradition et innovation, pudeur et impudeur, tempérance et incontinence, piété et irrévérence, blâme et éloge, sérieux des hymnes et de la tragédie et virtuosité creuse de la sophistique, tragédie eschyléenne et tragédie d'Euripide. On y trouve même une discussion sur les bains et les gymnases – désertés [518] – qui éclaire d'un jour nouveau le portrait de Ganymède dans le deuxième *stasimon*. Je manque de temps pour entrer dans les détails de cette réécriture, mais je m'arrêterai sur un passage précis dans lequel le Discours Injuste cherche à convaincre Phéidippide de suivre ses enseignements. Après avoir fait la liste de tout ce qu'il devrait abandonner s'il suivait la voie du Discours Juste (l'amour, les plaisirs du banquet et du rire), il lui dit :

Καίτοι τί σοι ζῆν ἄξιον, τούτων ἐὰν στερηθῇς ;
Εἶέν. Πάρειμ' ἐντεῦθεν εἰς τὰς τῆς φύσεως ἀνάγκας.
Ἥμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾆτ' ἐλήφθης ·
ἀπόλωλας · ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. Ἐμοὶ δ' ὁμιλῶν
χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν.
Μοιχὸς γὰρ ἢν τύχῃς ἁλούς, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,
ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας · εἶτ' εἰς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν,
κἀκεῖνος ὡς ἥττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν ·
καίτοι σὺ θνητὸς ὢν θεοῦ πῶς μεῖζον ἂν δύναιο ;
« A quoi bon être en vie, si c'est pour être privé de tout ça ?
Bon. Passons à ce qu'exigent les nécessités de la nature :
tu as fait une bêtise, tu es tombé amoureux, tu as cocufié quelqu'un, et là-dessus, tu es pris :
te voilà perdu, puisque tu ne sais pas parler. Mais à mon école,
exerce ta nature, cabriole, rigole, et ne rougis de rien.
Si par hasard le cocu te surprend, voici ta réplique :
« Je ne suis pas coupable. » ; et là-dessus, élève le débat et fais-le rebondir contre Zeus :
lui aussi, il fléchit devant l'amour et les femmes !
Et toi, simple mortel, comment pourrais-tu donc être plus fort qu'un dieu ? »
(v. 1074-1082, traduction V. Debidour retouchée)

[518] *Nuées*, 1054.

On reconnaît dans les « principes de la nature » du vers 1075 l'un des noms qu'Hécube donnait à l'être suprême auquel elle adressait son hymne : Euripide citait donc aussi bien Aristophane qu'Héraclite, ou peut-être même Héraclite dans sa version aristophanesque, de même qu'en citant Sophocle dans le deuxième épisode, il citait Homère. On peut également relier la question initiale de ce passage des *Nuées* aux mots prononcés par Hécube pour justifier sa requête ; elle veut que Ménélas (donc le public et elle-même) entende Hélène μὴ θάνῃ τοῦδ' ἐνδεής (« pour éviter qu'elle ne meure privée de ceci », v. 906). Le déictique se charge donc, grâce au jeu intertextuel, de tous les délices érotiques, culinaires et humoristiques dont le Discours Injuste entend faire profiter Phéidippide. En l'occurrence, il faut éviter qu'Hélène, et avec elle, la scène, ne disparaissent (c'est sans doute une explication possible du pluriel θανούμεθα employé par Hélène, v. 904) : il serait dommage, en effet, que la confrontation s'arrête là, avant la bataille rhétorique et comique, avant le déploiement des charmes de l'*agôn* que les spectateurs sont en droit d'attendre, avant qu'Hélène ne séduise tout le monde en déclarant qu'elle n'est pas coupable, contrairement aux dieux.

En employant τοῦδε, le démonstratif lié à la première personne, Euripide, caché derrière Hécube, ramène également l'auditoire à sa propre version de l'*agôn* par opposition à celle d'Aristophane. Si Hélène sortait à ce moment-là, terrassée par la Justice, sa tragédie tournerait court. D'une certaine manière, elle offrirait au public le même type de résolution immédiatement satisfaisante pour la morale que les comédies de son rival qui se terminent par des épousailles avec la Paix [519] ou le châtiment des sectateurs des Nuées. Euripide l'entend autrement et, usant de la convention tragique qui fait attendre l'*agôn*, prépare une mise en abyme vertigineuse.

Lui qui a fréquenté les sophistes et a été caricaturé comme tel par Aristophane dans les *Nuées* [520], il se met en scène comme le disciple de Gorgias à travers le personnage de la jeune femme irrésistible et sans scrupules. Au moment de donner la parole à Hélène, il suivra en effet à la lettre tous les conseils donnés à Phéidippide par le Discours Injuste. Dans le même temps, le poète s'exprime aussi, comme on l'a vu plus haut, à travers Hécube, la vieille reine, la voix du deuil et de la justice. Or celle-ci, lorsqu'elle se met elle-même en difficulté du fait du caractère spécieux de son premier argument, ou parce qu'elle s'abandonne à sa rage, ressemble alors à ces vieux vantards de comédie qui s'emmêlent

[519] Voir le finale des *Acharniens*, des *Cavaliers*, de *La Paix*.
[520] *Nuées* 922.

dans leur démonstration jusqu'au point où ils se trouvent dans une impasse, réduits aux coups ou à la reddition sans condition. C'est là le ressort comique des débats des *Nuées* entre le Discours Juste et le Discours Injuste, puis entre Strepsiade et son fils. Euripide va jusqu'à parodier la parodie qu'Aristophane donne de lui et de ses héros en loques dans les *Acharniens* (v. 392 et suivants) lorsqu'il montre Hécube exigeant d'Hélène qu'elle s'habille de haillons (v. 1025-1028).

Le débat des *Troyennes* met donc aux prises le jeune et charismatique Euripide des débuts (le *Télèphe* moqué par Aristophane dans les *Acharniens* et les *Nuées* date de 438) et l'Euripide alourdi par l'âge, marqué par la souffrance de la guerre du Péloponnèse, tenté par la gravité des savoirs traditionnels dont il est voué à devenir lui-même le représentant, mais encore capable de céder aux folies de sa jeunesse. Cette dualité de masques explique les différents rapports qu'établit l'intertextualité. A travers la bataille des personnages s'affrontent d'abord le jeune Euripide et son double vieilli, puis, à un autre niveau, les influences du poète : d'un côté, le jeune Gorgias et les autres sophistes, mais aussi l'Hésiode de la première Pandore, à qui manque le Heures, de l'autre, Sappho, Homère, Hésiode et le vieux Gorgias, tous plus âgés que le poète tragique. Cette lutte est enfin mise en forme comme un épisode des *Troyennes*, mais à la manière d'Aristophane. En tant que dramaturge et non personnage, c'est donc avec le poète comique que le poète tragique entre en compétition tout en lui rendant hommage.

Après s'être mesuré à ses aînés Eschyle et à Sophocle dans les deux premiers épisodes, il concourt désormais contre son cadet Aristophane. Tous les quatre partagent par rapport aux autres grands auteurs que citent *Les Troyennes* les privilèges que confère la forme dramatique : celui de pouvoir intégrer tous les autres genres à leur art, sous forme sérieuse ou parodique, et de pouvoir combiner des points de vue différents dans la même action, celle du dialogue ou de l'*agôn*, tout en restant maître d'orienter dans un sens ou dans l'autre la réception du public. En l'occurrence, Euripide s'essaie à faire de la tragédie grotesque, comme Aristophane fait de la parodie de tragédie, mais sans avoir le recours ni des noms propres, ni de la parabase par lesquels s'exprime clairement l'opinion du poète comique. C'est donc indirectement qu'il commente l'œuvre de son adversaire, accentuant à travers les changements d'alliance d'Hécube ce que le Discours Juste des *Nuées*, voire son auteur, pouvaient avoir d'ambigu et d'hypocrite dans leur dénonciation de l'érotisme de la sophistique. Aristophane veut plaire, veut remporter des concours, s'en plaint quand il ne gagne pas. Il n'est pas plus différent d'Hélène que ne l'est Euripide lui-même. Les deux

poètes sont toutefois unis, en 415 du moins, dans la même souffrance face à une guerre qui met à mal leurs valeurs communes, et peut-être dans la même crise existentielle. L'aspiration à vivre dans la paix de la démocratie dont témoignent Ménélas et Hécube en espérant pour Hélène un juste procès peut rejoindre les élans utopiques d'Aristophane tels qu'ils s'expriment dans les *Acharniens* et *La Paix* ; les tendances de l'homme à rechercher le conflit malgré tout sont illustrées à la fois par la maladie des tribunaux qui touchent les vieillards des *Guêpes* et par le drame troyen ; la réflexion sur les relations de tension et de continuité entre jeunesse et vieillesse, pères et fils, traditions et nouveautés nourrit aussi bien les intrigues comiques que les mythes héroïques qui font la matière de la tragédie – on vient de le voir dans l'épisode d'Astyanax. Sur tous ces sujets, Euripide et Aristophane ont la prétention de donner à leurs concitoyens, en leur tendant le miroir déformant du spectacle, une leçon comparable ; tous deux nourrissent le vain espoir de les sauver ainsi d'eux-mêmes.

Euripide ne serait pas un compétiteur, néanmoins, s'il ne pensait détenir une supériorité sur son rival. Je pense que, comme dans les deux précédents épisodes, son arme consiste à jouer de l'incongruité du comique, qui paraît aussi déplacé que l'hyménée et le péan face à la réalité du drame troyen. La rhétorique que déploient Hécube et Hélène n'a rien d'un amusement gratuit, si libérateur soit-il : une femme y risque sa vie, de même qu'Astyanax a été perdu par la parole persuasive d'Ulysse. Le précédent du fils d'Andromaque, qui a suscité la pitié du public, l'a aussi préparé à prendre plus au sérieux l'éventualité de la mort d'Hélène que la victoire du Discours Injuste dans les *Nuées*. Si coupable soit-elle, elle pourrait se retrouver, en vertu des retournements de perspective auxquels la pièce invite sans cesse, à la place de l'innocent, et engendrer ainsi un nouveau cycle de violence, comparable à celui qui a débuté, à cause d'elle, par le sacrifice d'Iphigénie et s'est terminé avec celui de Polyxène et d'Astyanax, les derniers enfants de Troie. Paradoxalement, la mise à distance de la réalité qui caractérise la tragédie [521] lui confère plus de poids pour éveiller les consciences que la caricature plus directe de la comédie, car à l'intérieur de la fiction tragique, pour chacun de ses personnages, chaque action est une question de vie ou de mort. Euripide ne cherche donc pas tant à séduire par le rire qu'à utiliser son étrangeté, son hétérogénéité, son caractère inapproprié par rapport au drame – celui de Troie comme celui d'Athènes –, afin de mettre en valeur la nécessité du questionnement tragique et du deuil. Il espère ainsi réussir là où Aristophane a échoué,

[521] Voir Sourvinou-Inwood 2003, p. 15-66.

car les pièces du poète comique appelant à la paix n'ont pas empêché la guerre du Péloponnèse. Peut-être n'était-ce pas le bon moment, peut-être son discours n'avait-il pas le poids de l'érudition dont le poète tragique a chargé le sien. Il appartient aux Heures et aux spectateurs d'en juger.

La crise de la décision politique

Or il est urgent de mobiliser, par le rire et les larmes, l'esprit critique des Athéniens, car les Dionysies de 415 se déroulent juste avant les délibérations de leur assemblée sur l'expédition de Sicile. Les citoyens assis dans le *theatron* sont donc interpellés par la prière d'Hécube, priés de l'entendre répondre à Hélène, enfin sollicités pour accepter la leçon terrifiante qui leur a été livrée non pas uniquement comme spectateurs des Dionysies, mais aussi comme détenteurs du pouvoir de juger si les causes de la guerre qu'ils s'apprêtent à mener sont justes, de même que le public interne devra déterminer si on a eu raison de se battre à Troie pour la fille de Zeus. Après Héraclès aveuglé par le désir de possession des chevaux, après Ménélas succombant au désir de récupérer sa femme, tous deux persuadés de partir en expédition au nom d'une juste vengeance, les Athéniens s'apprêtent, au nom de l'affront fait aux Egestains, à aller assouvir leur soif de conquête. Euripide veut les forcer à s'interroger sur l'influence d'Eros sur leur propre vie.

Le vocabulaire politique qu'il emploie dans la scène fait du théâtre une assemblée et de l'*agôn* une sorte de répétition générale des délibérations sur l'expédition. Il faut, pour bien le comprendre, entrer un peu plus dans les détails techniques que je ne l'ai fait jusqu'ici. Ménélas annonce le résultat de la délibération de l'armée en utilisant une forme alternative : « ils me l'ont donnée pour que je la tue, à moins que (εἴτε), au lieu de la tuer, / je ne préfère la ramener en pays argien. » (v. 874-875). Les hommes qui donnent carte blanche à Ménélas ne représentent qu'une partie des combattants achéens : ceux qui pour Hélène « ont le plus durement peiné » (ἐξεμόχθησαν, v. 873). Ils sont l'équivalent, en quelque sorte, des captives troyennes choisies (*exairetoi)* que l'on voit sur scène, mais aussi des bouleutes tirés au sort dans les tribus athéniennes. Cela signifie que Ménélas a soumis à l'équivalent du Conseil athénien une proposition de décret et sollicité un *probouleuma* [522]. Or dans le fonctionnement de la Boulè, les avis rendus étaient positifs s'ils étaient favorables, mais non conclusifs, au lieu de négatifs, s'ils étaient défavorables. L'avis du conseil de l'armée (cette γνώμη dont parle Hélène au v. 899), puisqu'il se

[522] Voir Hansen 1993, p. 169, 447, 485.

présente sous une forme disjonctive, a donc été défavorable à Ménélas, tout en le laissant trancher : c'est ce que l'on appelle un *probouleuma* ouvert [523]. L'instance a renoncé à son pouvoir de décision au profit de l'individu qui la représente, car les peines de Ménélas (ὁ γὰρ δὴ πολλὰ μοχθήσας, v. 862) sont de même nature que celles de tous les soldats achéens. A lui, fort de cette délégation, de considérer ensuite son intérêt personnel.

Mais si ce système convient à l'aristocratie homérique, dont les querelles se vident avant tout dans les duels de héros à héros, il ne correspond pas au fonctionnement normal de la démocratie. Dans la cité des Athéniens qui regardent le spectacle, l'avis du Conseil, même défavorable, précède un vote du peuple, dans lequel chacun exprime son propre intérêt et sa propre conception de l'intérêt général. Dans le cas d'Astyanax, par exemple, c'est l'armée entière qui s'est unanimement rangée à la proposition d'Ulysse (v. 721), a pris un décret et l'a fait promulguer par le héraut. Dans le cas d'Hélène, il n'y a pas eu de vote de l'armée assemblée, contrairement à ce que laisse entendre Ménélas (ἅπας στρατός, v. 901) pour impressionner son épouse. La différence peut s'expliquer d'un point de vue mythique et dramatique par le fait qu'Ulysse a persuadé les Grecs de tuer, avec le fils d'Hector, le dernier espoir du peuple troyen, le futur combattant, tandis que la faute d'Hélène est de nature personnelle et conjugale. Il n'en reste pas moins qu'en venant quérir son épouse de son propre chef et sans l'aval de ses compagnons, Ménélas agit, du point de vues des institutions athéniennes, comme un tyran.

La question est de savoir quelle était la proposition initiale sur laquelle le conseil de l'armée a rendu un avis inconclusif. Parce que la solution de tuer Hélène vient la première et que l'alternative porte sur κτανεῖν / μὴ κτανών, il faut considérer que c'est celle que Ménélas a soumise à la délibération. L'intertextualité avec l'*Iliade* vient, me semble-t-il, le confirmer, car au chant III, Achéens et Troyens, unis dans la même fatigue, aspirent moins à châtier Hélène qu'à laisser Ménélas et Pâris, prêts à s'affronter en duel, régler entre eux le sort de cette infidèle. Pour leur compte, ils n'espèrent que la fin du conflit, source de plaintes douloureuses [524]. Les deux héros s'affrontent en espérant tuer l'autre pour gagner le droit de ramener Hélène dans leur demeure (οἴκαδ' ἄγεσθ[αι], *Il*. III, 93). Homère décrit tous les soldats spectateurs priant pour le châtiment du coupable, c'est-à-dire de Pâris, aussi unanimement condamné qu'Hélène, y compris par Hector [525]. Ce combat, qui aurait pu

[523] Il s'agit d' « une simple injonction à l'Assemblée d'avoir à examiner une question et, si nécessaire, d'adopter un décret émanant du parterre » (Hansen 1993, p. 447).
[524] *Il*. III, 111-112.
[525] *Il*. III, 38-57.

mettre fin à l'*Iliade*, est cependant faussé par des dieux impitoyables et se solde par une dérobade de Pâris, aidé d'Aphrodite – de même qu'ici, la fermeté de Ménélas aurait pu clore la scène si Hécube, inspirée par Eros, ne l'avait obligé à différer la mort d'Hélène. Le duel féminin de la tragédie reproduit ainsi le face-à-face masculin homérique, tout en plaçant Ménélas dans la position des spectateurs de l'*Iliade*. Je pense donc que l'on doit prêter à Ménélas, dès le début, le désir de tuer son épouse – quelles que soient ensuite ses volte-face –, et à l'armée achéenne le même désir de voir finir les atrocités de la guerre que chez Homère, donc d'épargner Hélène après avoir tué Astyanax. Le second terme de l'alternative qui figure dans leur avis (ramener Hélène) est donc un amendement qu'ils soumettent au bon vouloir de leur général.

Après avoir insisté, dans la scène de Cassandre, sur le rapport entre ennemis, puis avec Andromaque, sur la relation de la cité à ses alliés, Euripide se concentre donc sur le lien entre l'assemblée et ses chefs. Plus particulièrement, l'alternative sur laquelle s'est prononcé le conseil des Achéens (faire couler le sang au nom de la justice ou prendre la mer sans le faire couler, donc au mépris de la justice) correspond aux deux facettes de la proposition unique qui sera soumise à l'assemblée athénienne : partir en Sicile au nom de la justice. Le poète met en garde ses concitoyens contre sa contradiction inhérente, utilisant l'arme du dramaturge : incarner les deux aspects de l'expédition (sa légitimité et son injustice) dans deux personnages qui dialoguent. Cependant, comme il fait entendre qu'ils sont tous deux le jouet du désir et qu'il se cache lui-même sous les deux masques, il donne une unité à cette dualité. L'*agôn* ne voit pas s'affronter deux entités distinctes et incompatibles, mais deux figures de la même duplicité, deux visages d'Eros. De la même façon, les tentations de la vengeance et du départ se confondent dans le discours des chefs, Alcibiade en tête, qui poussent les Athéniens à cette conquête [526]. Euripide sait la séduction de leurs arguments et le rapport de fascination que le fils de Clinias exerce sur ses concitoyens. Il sait aussi quelle faible résistance ils peuvent avoir face à l'envie d'abandonner leur libre-arbitre au profit d'une forte personnalité dans laquelle ils se projettent, tout en espérant que leur soif de paix les incite à censurer ses propositions. La caractérisation de Ménélas en héros ambigu, capable à la fois de résolution et d'ambivalence, d'aveuglement et de lucidité, mais pris en flagrant délit de mensonge sur la légitimité de son mandat, doit agir comme un aiguillon pour réveiller la vigilance des spectateurs. Hécube, pour sa part, les excite par son hymne à s'interroger sur le sens de

[526] Voir le récit que fait Thucydide des délibérations (*HGP* VI, 8-16).

tous les discours. Hélène n'aura pas dans l'*agôn* cette distance critique, mais elle incarnera le paradigme absolu de la rhétorique coupable. Pour autant, Euripide ne sait pas ce que les Athéniens vont décider : se feront-ils Ménélas, qui renoncera vraisemblablement à tuer l'infidèle, ou seront-ils comme les dieux, dont on peut espérer qu'ils exercent leur pouvoir pour châtier ceux qui le méritent, quelle que soit la façon mystérieuse dont ils procèdent ?

Dans ce contexte, il n'est pas anodin, bien au contraire, que Gorgias, dont la présence emplit le débat [527], soit originaire de Léontinoi en Sicile et ait fait office d'ambassadeur auprès d'Athènes lorsqu'en 427, les Léontins l'ont convaincue d'attaquer Syracuse (*HGP* III, 86, 3). Racontée par Thucydide, cette première expédition de Sicile s'est soldée par une victoire des Athéniens, qui ont pris l'acropole de Syracuse, mais leur invasion a coïncidé avec la peste, l'invasion de l'Attique par Agis, de terribles tremblements de terre et un raz de marée (*HGP* III, 87-90). Si l'on ajoute que la prise de la ville n'a pas donné lieu à un incendie, mais que, comme le note Thucydide dans le même passage, on voit en Sicile « monter beaucoup de flammes la nuit et de fumée le jour » du fait de la présence des volcans, il devient clair qu'Euripide avait déjà en tête ce précédent sicilien dans le *stasimon* [528]. Par ailleurs, les témoignages anciens sur son *Discours Olympique* révèlent qu'il s'était fait le champion de la paix entre les Grecs [529]. L'apparition de l'histoire personnelle de Gorgias sous le masque d'Hélène et d'Hécube complète donc l'incitation herméneutique de la prière : elle ajoute, par cette référence non seulement aux textes et aux idées, mais aux actes d'un individu, une clé de lecture supplémentaire à un trousseau déjà bien fourni.

Au bout du compte, c'est au public qu'Euripide, avec sa pièce, pose la question commune à la scène de Cassandre et à l'*agôn* d'Hélène et d'Hécube (v. 937 et v. 1030) : qui mérite la couronne ? On sait que les Dionysies comprenaient aussi une cérémonie pour couronner les bienfaiteurs de la cité et que l'attribution de ce trophée n'était pas limitée à des décisions de l'assemblée, mais qu'une tribu ou un individu pouvaient décerner publiquement cet hommage [530]. Euripide interroge donc les Athéniens, comme Hécube le fait avec Ménélas, sur les critères qui seront les leurs. Cassandre, dans son délire

[527] Voir Croally 1994, p. 222-227 pour une interprétation complémentaire de cette présence « anachronique ».

[528] Il devient aussi clair pour moi que l'*Histoire de la Guerre du Péloponnèse* de Thucydide est un hypotexte des *Troyennes*. J'y reviendrai dans la suite de mon travail.

[529] La date du discours nous est malheureusement inconnue.

[530] Eschine et Démosthène sont nos principales sources sur ce sujet en dehors de l'épigraphie (*Contre Ctésiphon*, 41-43, 154 ; *Sur la couronne*, 120).

bacchique, demandait pour elle-même et sa juste vengeance sur le roi d'Argos cet insigne de la victoire (v. 333), puis considérait la belle mort comme une couronne pour la cité en cas de guerre inévitable (v. 400-401). Dans le présent épisode, Hélène et Hécube concourent pour une victoire et appellent Ménélas à couronner la Grèce à travers elle, l'une au nom de sa beauté, l'autre au nom de sa vengeance. Qui choisiront donc les spectateurs ? Cassandre, Hélène, ou Hécube ? Dionysos sous le masque d'Apollon, Aphrodite, ou Zeus caché derrière Eros ? La belle mort pour une juste cause, l'injustice masquée sous l'alliance, ou la rage masquée sous la justice ? Aristophane, Euripide son rival en comédie ou Euripide poète tragique ? L'Euripide des débuts, l'Euripide de l'*Hécube*, ou celui des *Troyennes* qui les met en scène tous les deux et invente la récriture de Cassandre ? Quant aux Charites et aux Heures, qui semblent ici former un couple, elles ne sont pas seules chez Hésiode. Au sein de la généalogie divine de la *Théogonie*, leur naissance s'inscrit dans la série des trois unions primordiales de Zeus. Les Heures sont ses filles cadettes nées de Thémis, et les Charites ses benjamines, filles d'Eurynomè. Quant à l'aînée, la fille de Métis, c'est Athéna. Dans les *Travaux et les Jours* et la scène de création de Pandore, c'est encore d'Athéna que les Charites viennent orner l'ouvrage, tandis que les Heures la couronnent. Il ne fait donc guère de doute qu'Euripide incite ses spectateurs à donner le premier prix, par le biais de sa pièce, à Athèna, Dionysos et la cité en écoutant Cassandre, malgré la difficulté, leur recommander de ne mener qu'une guerre juste – et seulement s'ils ne peuvent pas l'éviter. Or en ce début d'année 415, la question se pose aussi pour les Athéniens de savoir ce qu'ils feront pour soutenir Argos, menacée par Sparte et les oligarques [531]. Je suggère que le poète indique ainsi un ordre de priorité à ses concitoyens, leur enjoignant de châtier leurs ennemis parmi les Grecs plutôt que de s'abandonner à la séduction d'une nouvelle conquête.

Euripide n'est guère confiant, cependant, dans la réponse de ses concitoyens ; il a souvent perdu ses concours, comme Aristophane. Ses doutes s'expriment par l'incrédulité que provoquent les paroles de Cassandre, par l'arbitrage mitigé de Ménélas, enfin par la correspondance entre le geste qu'il prête au héros pour arrêter la supplique d'Hécube, prête à « couronner » de ses bras la statue de Dionysos, et celui par lequel Zeus referme la jarre de Pandore. En effet, les maux que la femme archétypale, l'ancêtre d'Hélène, a répandus sur les mortels dans les *Travaux* agissent en silence (*Trav*. 104) ; Hésiode, lui, chante pour célébrer le roi des dieux qui aux hommes conserve l'Espérance. Euripide tourne ce détail

[531] Thucydide, *HGP* V, 82-83, 116 ; VI, 7.

en provocation contre ses auditeurs muets : ils peuvent se révéler à terme des fléaux eux-mêmes, mais aussi bien des mortels éclairés, à condition que, malgré la difficulté, ils acceptent de faire l'effort de reconnaître le visage de Zeus sous celui d'Eros et de mettre dans la balance l'expérience, le charme modéré et le sens de l'opportunité de leurs maîtres, à condition qu'ils couronnent, en somme, le poète tragique. On reconnaît là à la fois le reproche d'indifférence coupable qu'Euripide adressait aux spectateurs dans le deuxième *stasimon*, mais aussi l'espoir ténu qu'à la suite d'Hésiode, Gorgias et Aristophane, il place dans le pouvoir didactique de la poésie lorsqu'il fait à Dionysos le sacrifice de sa propre séduction.

VIII. LE TROISIÈME CHANT NOUVEAU : UNE PRIÈRE (V. 1060-1117)

Après la sortie, vers les navires, de Ménélas, d'Hélène et de leur escorte, Hécube et le chœur demeurent en scène. Les Troyennes ont alors l'occasion de réagir à l'arbitrage dont elles ont été témoins. Leur chant débute par une accusation portée contre Zeus. Celle-ci n'est pas seulement, comme le soulignent les commentateurs, une suite de la dénonciation, dans le deuxième *stasimon*, de l'indifférence des dieux. C'est une réaction appelée par le spectacle de l'*agôn* et de son issue, comme l'indique l'adverbe démonstratif οὕτω δή au vers 1060, qui lance leur exclamation : « Ainsi donc (*c'est-à-dire* à ce que je vois) tu as livré [Ilion] aux Achéens ! » (v. 1060-1062). La survie d'Hélène est l'indice de cette désertion, la preuve que le dieu suprême, en épargnant sa fille, a choisi le camp des Grecs. Certes, Ménélas a emmené sa femme en annonçant qu'il allait la tuer, mais la beauté de la Tyndaride et les avertissements d'Hécube concernant son pouvoir ne laissent guère de doute sur sa survie. Confronté à cette ultime trahison, le chœur constate l'inutilité de la piété troyenne, sans toutefois pouvoir s'empêcher d'espérer encore un signe de l'intérêt de Zeus. Dans la deuxième strophe, les Troyennes s'adressent, sur le mode de la lamentation, à leurs époux disparus et évoquent au discours direct les pensées de leurs enfants bientôt arrachés à leur mère. La deuxième antistrophe s'adresse à nouveau, bien qu'implicitement, à la divinité pour demander le châtiment de Ménélas parce qu'il a repris une épouse indigne, une femme qui fait face à son destin avec frivolité et impudence. Au moment d'être déracinées par la guerre que ce couple a déclenchée, les Troyennes souhaitent à leurs bourreaux d'être eux aussi privés de leur patrie par un retour funeste. Leur prière paradoxale – elles réclament la foudre à un Zeus dont elles constatent qu'il s'est détourné de Troie – résonne comme l'expression de leur amertume et de leur solitude, mais elle coïncide à leur insu avec le dessein qu'Athéna et Poséidon ont exposé dans le prologue.

Ce *stasimon* répond aux deux précédents comme le troisième triglyphe de la frise verbale que constitue *Les Troyennes*. Au premier, qui chantait l'entrée du cheval dans la ville et l'action meurtrière des hommes grecs, il oppose la perspective divine sur la chute d'Ilion. En effet, si les Achéens ont pu ainsi tromper les Troyens, n'est-ce pas parce que

Zeus les avait déjà abandonnés ? Différents effets de symétrie soulignent ce rapport : le nom d'Ilion est présent au début des deux chants (v. 511 / 1060) ; l'image des Troyens massés à la porte de la ville pour accueillir le piège de bois (v. 531-532) contraste avec celle des enfants pleurant et gémissant ἐν πύλαις (v. 1089-1090) au moment où on les arrache à leur mère ; le cheval comparé à un « noir vaisseau » (v. 537-538) laisse la place au « sombre bateau » qui emporte les filles vers la servitude (v. 1094) ; les chœurs de joie et les manifestations de piété des Troyens (v. 544-554) s'en sont allés (v. 1071-1076). Il s'agit donc clairement de commencer à boucler la pièce en faisant correspondre l'arrivée des Grecs avec leur départ, le moment de la défaite des héros d'Ilion avec la dispersion finale de leurs femmes et de leurs enfants, et celui des crimes grecs avec leur châtiment, dans la mesure où il est souhaité par le chœur. Le lien entre l'offrande du cheval par les Troyens, qui l'ont installé dans le temple d'Athéna (v. 538-541), et le refus des dieux de répondre à leurs gestes de piété vient toutefois mettre en doute, du point de vue des captives, la réalité de la justice de Zeus.

La relation avec le second système strophique du deuxième *stasimon* est claire. Le dernier chant, en effet, développe le reproche à Zeus qui jusque là était tu (v. 845-846), ainsi que la critique de l'absence de réciprocité entre les dieux et Troie. On verra cependant qu'il est également étroitement lié à la mention de Salamine qui ouvrait le premier système strophique, puisqu'il superpose à la désertion d'Ilion et à l'exil des Troyennes et de leurs enfants aussi bien le départ des familles athéniennes lors de l'invasion de Xerxès que la servitude des adversaires d'Athènes pendant la guerre du Péloponnèse, accentuant encore l'assimilation de Troie à Athènes et de Troie à Mélos.

VIII. 1 Le premier système strophique (v. 1060-1080)

La première strophe du *stasimon* commence par la mention du temple bâti sur l'acropole d'Ilion (τὸν ἐν Ἰλίῳ / ναόν, v. 1060-1061). Dans un premier temps, celui-ci n'est pas immédiatement identifié ; il ne peut être attribué à Zeus qu'à partir de l'apostrophe du v. 4. Le rapport qui s'établit ensuite entre le chœur et le dieu dans la première partie du chant s'articule autour des trois adresses à la deuxième personne : « Tu as livré aux Achéens, ô Zeus,… » (προύδωκας Ἀχαιοῖς / ὦ Ζεῦ, v. 1061-1062) ; « c'en est fini pour toi » (φροῦδαί σοι, v. 1071) ; « il m'importe, il m'importe de savoir si tu te soucies de mes

maux, ô roi » (Μέλει μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ,…, v. 1077). Ces apostrophes n'ont pas le caractère élogieux de l'invocation hymnique et tiennent plus du dialogue : il manque les généralités sur les prérogatives du dieu et le pronom relatif qui d'ordinaire ouvrent les hymnes. La première affirmation est complétée par une série de compléments d'objet décrivant les lieux sacrés de la Troade que Zeus a trahis, dans un mouvement ascendant qui semble s'approcher de la divinité céleste : le temple et les autels d'où montent parfums, flammes et fumée ; Pergame, la ville haute qui abrite les sanctuaires ; l'Ida et son sommet, où le dieu a également son temple et que l'*Iliade* présente comme un séjour privilégié à ses yeux [532]. La deuxième affirmation, adoptant le point de vue du dieu, énumère les rites troyens disparus et nous ramène chez les hommes, au cœur des activités cultuelles qui ont tissé la relation entre Zeus et les Phrygiens : sacrifices, chœurs, processions nocturnes, dédicace de statues, offrandes de gâteaux. Toute cette piété a pris fin dans l'incendie de la ville, et le chœur cherche à savoir si le dieu s'en préoccupe. Son interrogation est d'autant plus vraisemblable, d'autant plus pertinente que Poséidon, dans le prologue, a déploré l'abandon des sanctuaires et promis à la destruction les vainqueurs qui ont vidé Ilion et ses temples [533]. L'appel au châtiment de Ménélas, qui viendra dans la seconde antistrophe, est ainsi préparé : si le vœu des Troyennes est exaucé, son naufrage pourra être interprété comme un signe de la sollicitude des dieux.

Euripide crée ici un effet de boucle avec les supplications des Troyennes au chant VI de l'*Iliade*. On y voit Hector, face à la menace que représente Diomède, se ruer en ville pour demander à sa mère d'amadouer Athéna par une offrande. La possibilité qu'il aille lui-même prier Zeus sur l'acropole est écartée, car il est en état d'impureté et le temps presse [534]. C'est donc au temple d'Athéna que les Troyennes se rendent pour lui offrir un *peplos*, lui promettre des sacrifices et la supplier, mais elle reste sourde à leur demande de protéger la ville, les femmes et les enfants [535]. La situation dramatique en est la preuve : les spectateurs ont sous les yeux la matérialisation du refus d'Athéna, qui s'est traduit par une désertion du temple d'Ilion et par la prise de la ville dont témoigne le *stasimon*. Le flottement du début de la strophe sur l'identité de la divinité à laquelle s'adresse la prière des captives rappelle donc les deux possibilités qui s'offraient aux Troyens de l'*Iliade* et

[532] *Il*. VIII, 47-48 : Homère mentionne l'« Ida aux mille sources » (Ἴδην… πολυπίδακα, cf. *Troy*. 1065-1066) et le mont Gargaros où se trouvent un sanctuaire et un « autel aux odeurs parfumées » (βωμός τε θυήεις) comme celui que décrivent les Troyennes aux vers 1061-1062.

[533] *Troy*. 26-27 ; 95-96.

[534] *Iliade*, VI, 256-260.

[535] *Iliade*, VI, 269-311.

fait apparaître Athéna derrière Zeus. Les captives auraient pu s'adresser à la fille et non au père. Or le public sait que, sans en être priée, la déesse a déjà décidé de favoriser ses anciens ennemis en châtiant les Grecs, de même que le Zeus homérique avait déjà choisi au chant VI de donner momentanément l'avantage aux Troyens pour mettre en valeur Achille. L'intertexte homérique a donc deux fonctions : permettre un effet de clôture en confrontant la prière et l'offrande propitiatoires du chant VI avec le vœu de châtiment des *Troyennes*, justifié par le sacrifice impie d'Astyanax, mais aussi nourrir le doute sur l'aboutissement de la prière des captives, car Hécube et ses compagnes ont échoué par le passé et les dieux ont déjà montré que leur faveur pouvait n'être que temporaire. Par conséquent, soit l'ode doit être entendue par le dieu de justice qu'est censé être Zeus (v. 888), soit elle rejoue la supplique inefficace de l'*Iliade*, ce que peut laisser penser la scène précédente qui a vu Hélène survivre.

En attendant une confirmation, le ton du chœur est nettement accusateur : il oppose la sainteté des lieux et la piété des hommes à l'ingratitude divine. C'en est fini des « chants de louange des chœurs » (χορῶν τ' / εὔφημοι κέλαδοι, v. 1072), l'heure est à l'amertume et au désespoir. Alors que dans le deuxième *stasimon*, les Troyennes s'en prenaient à Ganymède plutôt qu'à son amant divin et s'interdisaient d'insister sur la honte de Zeus (v. 845-846), elles lui font cette fois ouvertement reproche de son ingratitude. Malgré les offrandes fumantes des Troyens, malgré le plaisir qu'il prenait à jouir des vallons ou des sommets de l'Ida, il a manifestement abandonné ce peuple. Après avoir chanté que Troie ne jouissait plus de l'amour des dieux (τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ, v. 857-858), le chœur renverse le point de vue du deuxième *stasimon* (σοι remplace Τροίᾳ) et remarque que Zeus est tout aussi affecté par cette rupture de la *philia*, mais en suggérant que c'est par sa faute qu'il ne reçoit plus les hommages consacrés. En effet, à l'expression de sa trahison en début de strophe correspond, au début de l'antistrophe, le terme φροῦδαι, dont la syllabe initiale fait écho à celle de προύδωκας comme pour souligner un lien de conséquence. « Tu as toi-même perdu ceux qui t'honoraient », semblent dire les Troyennes, avant d'insister sur le fait que, de leur côté, elles n'ont pas abandonné le souci des dieux (μέλει μοι). Malgré l'anéantissement manifeste de la relation religieuse, elles semblent attendre encore un signe d'intérêt, ou plutôt de compassion, de la part de l'ingrat. Zeus a négligé la fumée montant des autels : se peut-il qu'il ne soit pas non plus touché par l'holocauste de la ville sacrifiée ? De façon significative, les senteurs, la flamme et la fumée qui montent vers le ciel aux vers 1060-1065, au début de la strophe, trouvent un écho dans l'embrasement et « l'élan ardent du feu » des vers 1079-1080 à la fin de

l'antistrophe. De même, la lumière du soleil qui, en fin de strophe, « descend [sur l'Ida] pour l'illuminer » (καταλαμπομέναν, v. 1070) et lui conférer un caractère divin contraste avec le feu rageur qui « met à bas » la cité (κατέλυσεν, v. 1080). La question des Troyennes sur l'indifférence du dieu demeurera sans réponse, du moins dans le temps de la pièce, mais sera réitérée lorsque Talthybios allumera le brasier final [536].

S. Barlow remarque à juste titre la richesse sonore de ces strophes, pleines d'allitérations en labiales et dentales, ainsi que l'appel à tous les sens – odorat, vue, ouïe, toucher – qui domine ce tableau de la piété troyenne. Dans la lumière éclatante du matin (v. 1069) comme à la lueur des torches dans l'obscurité nocturne (v. 1072-1073), par la luxuriance de sa nature pourvoyeuse de lierre, la plante sacrée de Dionysos (v. 1066), comme par la compétence de ses sculpteurs (v. 1074), la Troade apparaît comme une terre particulièrement digne de l'amour des dieux. La répétition pathétique du nom de l'Ida (Ἰδαῖα τ' Ἰδαῖα, v. 1066), à laquelle correspond dans l'antistrophe l'expression anaphorique de l'implication émotionnelle des Troyennes (Μέλει μέλει μοι, v. 1077), souligne la façon dont le chœur cherche à toucher son interlocuteur divin tout en faisant revivre avec nostalgie un passé harmonieux où les sanctuaires étaient pleins. Quand Poséidon décrivait des lieux désertés, insistant sur les mots ἔρημος et ἐρημία (v. 15, 26, 97), les Troyennes rappellent le temps où ils bourdonnaient de la présence humaine. Face à la pieuse activité des Troyens, Zeus est figuré assis, immobile sur son siège céleste (v. 1078). Nul doute qu'il voit et entend l'agitation des hommes, mais son attitude ne laisse rien présager de ses sentiments.

VIII. 2 Le second système strophique (v. 1083-1117)

Confrontées au silence de Zeus, les Troyennes se détournent de lui pour se replier sur l'intimité de leur douleur et apostropher chacune leur mari, qu'elles décrivent comme une âme errante, un mort privé de sépulture et de soins funéraires (ἄθαπτος ἄνυδρος, v. 1085). Bien que liés par la *philia* aux survivantes (ὦ φίλος, v. 1083), les époux, comme le dieu, sont privés des soins qui leur sont dus, car les femmes, pressées par leurs nouveaux maîtres, sont impuissantes à les leur prodiguer. Ce tableau vient compléter celui des sanctuaires pour rappeler la malédiction de Poséidon à la fin du prologue contre ceux qui dévastent les cités, « livrant à l'abandon les temples et les tombes » (v. 96-97). L'adresse

[536] Voir notamment *Troy*. 1288-1290.

aux époux morts vient donc renforcer implicitement le reproche fait à Zeus, qui regarde sans réagir la violence faite aux Troyens et la manière dont celle-ci empêche toute manifestation de *philia*, aussi bien conjugale que religieuse.

La strophe dépeint le sort de chaque famille troyenne : d'abord le couple avec l'évocation, à la deuxième personne du singulier, du mari tué (v. 1083-1085) puis celle, à la première personne du singulier, de la femme qui s'apprête à être emmenée sur un vaisseau grec (v. 1085-1088), enfin le tableau collectif des enfants sur le point d'être séparés de leur mère. C'est le moment de la dissolution de la famille. Les particules μέν… δέ… δέ ont ici une fonction disjonctive : chacun occupera désormais un espace différent, l'homme (σὺ μέν, v. 1084) errant parmi les morts, la femme (ἐμὲ δέ, v. 1085) étant exilée à Argos et les enfants (τέκνων δέ, v. 1089) emmenés à Salamine ou à Corinthe. Le poète insiste sur les mouvements centrifuges et la navigation. L'absence de tombe du guerrier troyen prive la famille d'un point d'ancrage, tandis que l'exil des femmes et des enfants est orienté vers des lieux grecs, sans qu'il soit fait mention de la terre qu'ils quittent. En revanche, les enfants expriment de façon pathétique l'arrachement à leur mère : « on m'emmène loin de tes yeux » (κομί-/ζουσι σέθεν ἀπ' ὀμμάτων, v. 1092-1093). Le discours direct, sur lequel je vais revenir, donne à leurs cris et à leurs larmes une poignante vivacité et fait écho à la *parodos*, dans laquelle les Troyennes disaient voir leurs enfants pour la dernière fois (v. 201-202). Sur le thème déjà chanté du départ, le chœur livre donc une variation particulièrement touchante en insistant sur l'éclatement des cellules familiales et sur les liens humains, et non simplement géographiques, que tranche la défaite. Nul ne pourra rendre aux morts l'hommage qui leur est dû, les enfants ne seront pas élevés par leur mère et les femmes ne seront ni protégées par leur mari, ni soignées, dans leur vieillesse, par leur progéniture. Après le spectacle de la destruction du trio formé par Hector, Andromaque et Astyanax, les femmes du chœur généralisent leur cas à l'ensemble des familles troyennes, à ceci près que les autres enfants ne sont pas tués. S'ils restent en arrière près des portes (ἐν πύλαις, v. 1089) de la sainte Pergame (v. 1065) et assistent au départ de leur mère, ce n'est que momentané, en attendant d'être emmenés à leur tour aux portes du Péloponnèse (πύλας, v. 1098) ou vers la sainte Salamine (v. 1096).

Le discours direct des v. 1089-1099 mérite un commentaire supplémentaire. En effet, le texte des manuscrits, unanime, l'introduit au v. 1091 par les mots βοᾶ βοᾶ, ce qui pose problème puisque les formes ne correspondent ni au datif singulier du mot βοά, ni à la troisième personne du présent de l'indicatif (βοᾷ βοᾷ), ni à l'impératif présent deuxième personne (βόα βόα). Le texte est donc toujours corrigé par les éditeurs, L. Parmentier

allant jusqu'à introduire un sujet : βοᾷ κόρα [537]. Ce choix lui paraît justifié dans la mesure où le locuteur est de sexe féminin (μόναν, v. 1092). Le discours reproduirait donc l'appel d'une jeune fille représentant tous les enfants qui, aux portes de la ville, disent adieu à leur mère. Pour ma part, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de postuler un autre sujet que τέκνων… πλῆθος au v. 1089, mais je crois aussi que la forme étrange conservée par les manuscrits témoigne d'une hésitation entre faire de ce syntagme le sujet de βοᾷ et considérer le verbe comme un impératif. Dans ce cas-là, c'est le chœur qui s'exhorte lui-même à crier et s'adresse, avec μᾶτερ, à Hécube. Le féminin s'en trouve ainsi éclairé de façon beaucoup plus naturelle, et le cri gagne en efficacité dramatique du fait de la mise en abyme, qui permet de jouer sur différentes temporalités à la fois et de souligner la réflexivité du chant du chœur, constitué à la fois de femmes qui parlent et de femmes dont on parle. Or cette réflexivité est partout, dans cette manière d'utiliser l'énonciation comme dans la symétrie entre les portes troyennes (v. 1089) et les portes du Péloponnèse (v. 1098) et un peu plus loin dans l'image des miroirs d'Hélène (v. 1107).

La douleur provoquée par la perspective de la séparation pousse les Troyennes, au début de l'antistrophe, à exprimer le souhait vengeur que le vaisseau de Ménélas soit frappé par la foudre. Cette fois, le chœur se concentre sur la traversée pour en faire le lieu possible du châtiment : le poète fait correspondre en début de vers les noms de la mer Egée (v. 1104), d'Ilion que l'on quitte (v. 1105) et de la Grèce vers laquelle on exile les captives (v. 1106). C'est dans l'entre-deux, en haute mer (μέσον πέλαγος, v. 1101), que les Troyennes invitent la foudre à frapper Ménélas afin de le priver, comme elles, de son foyer (v. 1110-1111). Elles espèrent qu'à son tour le roi ne revoie plus ni sa ville, ni le sanctuaire d'Athéna « aux portes de bronze » qui s'y trouve (v. 1112-1113). Si leur souhait était exaucé, Ménélas pourrait, comme leur époux, devenir une âme errante sans espoir de tombeau.

Les vœux des Troyennes, exprimés aux vers 1102 (εἴθ(ε)… πέσοι) et 1110 (μηδὲ… ἔλθοι), sont justifiés d'abord par une subordonnée temporelle à valeur causale, puis par un participe apposé à Ménélas. La première court sur les vers 1105-1109 : les captives souhaitent que la foudre tombe sur le roi de Sparte au moment où il les emmène en esclavage, mais aussi au moment où il laisse une Hélène impassible admirer son reflet dans des miroirs d'or. Ménélas incarne d'abord le Grec qui asservit les femmes de Troie,

[537] Murray, Biehl, Lee adoptent βοᾷ βοᾷ ; Kovacs corrige en βοὰν βοᾷ.

qui les arrache en pleurs à leur patrie – on note la répétition pathétique du suffixe de provenance Ἰλιόθεν… γᾶθεν (v. 1105-1106) – pour en faire des esclaves au service de son pays (Ἑλλάδι λάτρευμα, v. 1106). Il incarne aussi, plus particulièrement, l'époux faible qui s'est gardé de châtier la femme qui l'a trahi et qui lui permet de prendre soin de sa beauté en prévision de son retour à Sparte, quand ses victimes, elles, sont ravagées par les larmes. Les trois vers qui décrivent l'infidèle se détachent de ce qui précède par la douceur d'une homogénéité sonore (allitérations en χ, σ et ϱ ; assonances en α) et l'image d'un luxe doré. Le chœur ne nomme pas Hélène pour justifier son appel au châtiment ; il use d'une périphrase (Διὸς κόρα, v. 1109), mais Euripide joue de nouveau sur l'initiale du nom de la fille de Zeus en apposant à Ménélas le participe ἑλών (« ayant repris », v. 1114), immédiatement suivi du mot Ἑλλάδι (v. 1115). Le résultat de ce jeu de mots est d'associer Ménélas et son épouse comme sujets de l'optatif ἔλθοι, qui exprime le second souhait du chœur. En effet, l'attribution d'un sujet à ce verbe, qui suit immédiatement Διὸς κόρα dans la phrase précédente, est dans un premier temps flottante : on peut croire qu'il s'agit d'Hélène, jusqu'à ce que le participe au masculin, quatre vers plus loin, vienne nous détromper. Mais comme ce participe, tout en se rapportant à Ménélas, évoque sa femme, c'est en quelque sorte le couple qui devient l'objet du vœu. Les Troyennes ne sont donc pas dupes de la conclusion de la scène précédente : pour elles, Ménélas a cédé à celle qui apportait « la honte d'un mariage odieux » (δύσγαμον αἶσχος, v. 1114) à la Grèce, et aux Troyens des « malheurs lamentables » (μέλεα πάθεα, v. 1117). A ce double titre, souligné par le chiasme des vers 1114-1116, il partage la culpabilité de son épouse et mérite autant qu'elle leur malédiction.

Par ailleurs, la mention de Ménélas (v. 1100) vient correspondre dans l'antistrophe à l'adresse à l'époux dans la strophe (v. 1083). La *responsio* suggère ainsi un autre lien de cause à effet : en Ménélas, les Troyennes veulent voir punis les vainqueurs impies qui ont laissé leurs ennemis sans sépulture. De même, la description d'Hélène tenant ses miroirs, eux-mêmes qualifiés de παρθένων / χάριτας (« objets charmants pour les jeunes filles », v. 1107-1108), correspond, dans la strophe, à la description des enfants en pleurs qui s'agrippent une dernière fois à leur mère. Si l'on considère que ce sont eux qui crient par la voix de jeunes filles (παρθένοι), l'opposition entre leur chagrin et la frivolité d'Hélène n'en est que plus cruelle. Si en revanche, on choisit d'attribuer le passage au discours direct aux jeunes femmes du chœur, qui sont mariées, le contraste se fait entre l'union troyenne affectueuse que la guerre a brisée et le mariage honteux qui s'est reformé entre Ménélas et sa femme. Enfin, le vœu que le roi de Sparte ne parvienne pas chez lui (seconde moitié de

l'antistrophe) correspond à l'affirmation pathétique des locuteurs troyens, qui se voient déjà aborder à Salamine ou à Corinthe (seconde moitié de la strophe). L'absence de pitié du roi de Sparte envers les victimes de la guerre mérite que se retourne contre lui la malédiction de Troie, qu'il périsse par le feu, lui qui a incendié Ilion (πυρός, v. 1080 / πῦρ, v. 1104) et que sa terre, son foyer, sa cité et le temple de la déesse qui lui a apporté la victoire (v. 1110-1113) soient privés de sa présence et de celle de ses compagnons.

Le vœu des Troyennes ne s'adresse pas explicitement à Zeus : elles prient pour que « le feu sacré et étincelant de la foudre de l'Egée » (ἱερὸν…/ Αἰγαίου κεραυνοφαὲς πῦρ, v. 1102-1104) s'abatte sur le vaisseau de Ménélas. L'ellipse du nom du dieu et son remplacement par celui d'Egée sont intéressants en ce qu'ils rappellent l'hymne d'Hécube qui a ouvert l'épisode précédent et sa façon de renouveler l'adresse à la divinité. L'expression décrivant l'éclair pourrait en effet désigner un phénomène céleste naturel et localisé indépendant de Zeus. L'interprétation du passage dépend de la façon dont on comprend le qualificatif δίπαλτον, qui s'ajoute aux autres. Cet adjectif verbal formé sur le verbe πάλλω, « brandir, agiter ; jaillir, sauter » et sur le préfixe δι-, « deux fois » peut avoir un sens passif [538] (« brandi deux fois » ou « brandi à deux mains ») ou un sens actif [539] (« qui brandit deux fois ou à deux mains ; qui jaillit deux fois »). Pris dans la première acception, le mot implique l'action d'un agent et l'on peut penser, surtout après les vocatifs de la première strophe, que c'est Zeus qui est sollicité en tant que maître de la foudre pour lancer l'éclair à deux mains ou pour lancer deux éclairs, de même que les héros homériques brandissent deux lances [540]. On trouve chez Aristophane l'expression πάλλων κεραυνόν à propos de Pisthétairos lorsqu'il apparaît, à la fin des *Oiseaux*, avec les attributs de Zeus [541]. On ne peut d'ailleurs exclure un jeu étymologique entre la racine δι- et le nom du dieu sur le modèle de l'adjectif διιπετής, littéralement « tombé de Zeus » ; le vers 1102 s'ouvre en effet sur δίπαλτον et se ferme sur πέσοι, « qu'il tombe », et l'on trouve le mot Διός en tête du vers 1109. Cette disposition des mots suggère pour δίπαλτον le sens de « brandi par Zeus ».

[538] Cf. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 323.
[539] Cf. Sophocle, *Ajax*, 409.
[540] Dans sa discussion de l'adjectif δίπαλτος (*ad* Soph., *Ajax*, 409), P. Finglass mentionne la statue de Zeus Horkios à Olympie, qui selon Pausanias tenait un éclair dans chaque main (Paus. V, 24, 9 *in* Finglass 2011, p. 259).
[541] *Oiseaux*, 1714.

Le chœur ignore cependant qu'Athéna a obtenu de son père le droit de lui emprunter la foudre pour châtier les Achéens pendant leur voyage de retour (v. 80) et que le dieu, lui, a prévu d'abattre sur eux une tempête de grêle (v. 78-79). Le vœu des Troyennes coïncide, à leur insu, avec un dessein divin dont les spectateurs partagent la connaissance avec les dieux du prologue. Pour le public, le jet de la foudre est donc doublement motivé, par la colère et la volonté d'Athéna d'une part, par le souhait des Troyennes et l'appel à Zeus de l'autre ; le préfixe δι- peut prendre alors une autre dimension et rappeler la présence de deux agents divins [542], ce qui correspond également au flottement initial sur l'appartenance du temple, dans lequel l'intertexte homérique nous incite à voir la double présence du père et de la fille.

Il faut enfin considérer la possibilité d'interpréter l'adjectif verbal dans un sens actif. L'idée d'un agent divin est alors passée sous silence et c'est le feu qui devient lui-même une force agissante, « jaillissant deux fois ». Le redoublement exprimé par δι- correspondrait peut-être alors, comme le suggère L. Parmentier, à la vision du zigzag lumineux de la foudre. Dans un contexte où Hécube se pose des questions sur la nature du principe qui gouverne l'univers, où le chœur s'interroge sur l'indifférence de Zeus – d'autant que le bateau sur lequel il appelle la malédiction transporte sa fille Hélène (v. 1109) –, on peut comprendre que les Troyennes désemparées s'en tiennent au phénomène visible de l'éclair destructeur, tout en lui reconnaissant un caractère sacré. S'il venait à frapper le vaisseau de Ménélas, il pourrait être interprété comme un signe de l'attention divine et d'une juste punition des crimes grecs.

Quoi qu'il en soit, la tension qu'éprouve le chœur en demandant à Zeus un signe de sa sollicitude tout en doutant de lui est dans une certaine mesure apaisée pour les spectateurs, qui savent que les vaisseaux grecs vont au devant de la catastrophe. Outre le prologue de la pièce qui annonce les tempêtes, la tradition épique fait errer Ménélas un long moment avant qu'il ne se retrouve à Sparte avec Hélène [543]. Une fois de plus, un hiatus se crée donc entre les personnages et les spectateurs sur le sujet de la présence et de la bienveillance des dieux. Les Troyennes en appellent au châtiment divin faute de mieux, parce que c'est ce que l'on fait dans ces temps de désespoir, tandis qu'il est montré au public que la divinité est bien à la manœuvre, sinon par pitié pour les orants, du moins par

[542] Dans *Iphigénie en Tauride*, v. 323, le préfixe renvoie à Oreste et Pylade qui brandissent tous deux l'épée.

[543] Voir par ex. *Od.* IV, 84 sq.

intérêt personnel. Cependant, le poète choisit d'attirer la malédiction des captives sur un héros dont la tradition raconte que, malgré son retour compliqué et même s'il éprouve durement la perte des innombrables compagnons auxquels il survit, il n'est pas censé mourir en mer, pas plus que l'odieuse Hélène. La volonté des dieux d'accomplir le vœu de justice du chœur est donc mise en question quand bien même la colère d'Athéna est présentée comme une réalité.

L'identité de la divinité qu'apostrophent les Troyennes est en outre dédoublée pour les spectateurs. Je ne reviens pas sur le début de la première strophe, mais quand le chœur demande que Ménélas soit foudroyé au moment où les femmes seront emmenées (v. 1105-1106) et où la « fille de Zeus » tiendra ses miroirs (v. 1107-1109), le public peut comprendre que la main passe en fait de Zeus à Athéna. En effet, la dénomination Διὸς κόρα, qui à première vue désigne Hélène, est aussi une périphrase extrêmement courante pour parler de la déesse [544]. Il me semble que la mention des miroirs, qui la précède immédiatement, signale le moment de bascule où Athéna change de camp, où Ménélas, croyant au bonheur de retrouver son épouse (fût-ce pour en tirer vengeance), s'attire en fait la colère de la divinité et, en un sens, embarque avec lui une puissance vengeresse, une Erinye, comme l'a fait Pâris en son temps [545]. Dans cette perspective, le syntagme παρθένων χάριτας, que l'on a interprété dans un premier temps comme se rapportant aux miroirs, ces « objets charmants pour les jeunes filles », serait alors apposé à l'action verbale et l'on pourrait comprendre ainsi les v. 1107-1109 : « elle tient des miroirs d'or, grâce rendue aux jeunes filles, la fille de Zeus », c'est-à-dire qu'elle tend aux Grecs un miroir où se reflètent leurs crimes et restaure ainsi la χάρις avec les Troyennes. En d'autres termes, la promesse de la vengeance d'Athéna se niche dans le portrait même de la pire ennemie de Troie. L'indécision qui flotte ensuite jusqu'au vers 1114 sur le sujet de ἔλθοι laisse la place à un vœu caché : qu'Athéna, dont on vient de parler, ne gagne pas Sparte ni son temple aux portes de bronze, et qu'elle abandonne Ménélas comme Zeus a abandonné Troie.

[544] Loraux 1990, p. 144, n. 110.

[545] Eschyle, *Agamemnon*, 749. Le passage fait aussi écho aux vers 456-474 dans lesquels le chœur des vieillards d'Argos maudit les rois qui ont, pour Hélène, fait couler tant de sang grec, et leur prédisent à la fois la venue des Erinyes et la foudre de Zeus.

Référence à l'actualité

Allusions aux cultes de l'Acropole

Zeus et Athéna

Certains des termes employés par le chœur pour parler des hommages rendus à Zeus renvoient à des cultes athéniens spécifiques. Pour commencer, les πελανοί mentionnés au v. 1063 étaient brûlés en lieu et place de victimes animales sur l'autel de Zeus Hypatos dans l'enceinte de l'Erechtheion, devant l'entrée du bâtiment si l'on en croit Pausanias [546]. Ce rite rappelait le rôle du dieu dans la disparition d'Erechthée, qu'il avait foudroyé [547]. Il est parfaitement cohérent que ce soit cet aspect de Zeus qui soit mis en valeur au début de la première strophe quand le début de la seconde consistera en un souhait de voir Ménélas foudroyé à son tour. En outre, l'épiclèse Hypatos, « Très-Haut », correspond, dans le chant des Troyennes, à l'impression d'élévation qui se dégage, on l'a vu, des premiers vers. Ensuite, la description du τέρμων qui reçoit le premier la lumière (v. 1069) peut s'appliquer au rocher situé au Nord-Est de l'Acropole, dont il est le point culminant. Or c'est là que Zeus était censé avoir arbitré entre Athéna et Poséidon pour la possession de l'Attique, là que se trouvait le sanctuaire de Zeus Polieus [548]. En ce qui concerne les vallons de l'Ida avec leurs cascades d'eau glacée (v. 1066-1067), ils peuvent peut-être correspondre aux failles et aux sources de la face Nord de la colline athénienne, que dominaient l'Erechtheion et le sanctuaire de Zeus.

Quant à Athéna, elle se cache, on l'a vu en analysant la référence homérique, dans la mention du temple au premier vers de l'ode. Le nom des *pelanoi* vient le confirmer, car en renvoyant à l'autel de Zeus Hypatos, il fait référence à l'enceinte du temple d'Athéna Polias qu'est à proprement parler l'Erechtheion. Les deux divinités sont donc associées, mais dans un contexte où domine la figure de la Fille. Le souvenir de celle-ci est également activé par la mention de la foudre et du naufrage des vainqueurs d'Ilion, qui nous ramène au prologue, avant qu'elle ne soit nommée (Διὸς κόρα, v. 1109) et désignée dans la périphrase du v. 1113 : elle est la déesse « à la porte de bronze » dont Ménélas ne devrait jamais revoir le temple sur l'acropole de Sparte, si toutefois le vœu des Troyennes s'accomplissait.

---

[546] I, 26, 5.
[547] Holtzmann 2003, p. 164.
[548] Holtzmann 2003, p. 180.

Dans cette correspondance spatiale entre le chant et la colline sacrée d'Athènes, la première antistrophe, qui évoque des rites disparus, doit sans doute être mise en relation avec le Vieux Temple, ou Opisthodome, que l'on longe en cheminant sur la voie qui borde le Parthénon au Nord et qui fait face au grand autel d'Athéna mentionné aux v. 1061-1062. Il s'agit du bâtiment qui abritait avant l'incendie déclenché par les hommes de Xerxès la statue cultuelle de la déesse poliade, et dont les Athéniens, même après avoir édifié l'Erechtheion, ont préservé une partie en mémoire de cet événement tragique et fondateur, en accord avec le serment de Platées [549]. Or dès la première strophe, l'ode évoque les guerres médiques avec la présence des noms σμύρνη et Πέργαμος (v. 1064-1065), auxquels correspondront dans la seconde strophe ceux de Salamine et de l'Isthme, où se regroupèrent les troupes grecques avant la bataille de Platées (πλάταις, v. 1095, et πλάταν, v. 1102, peuvent d'ailleurs être ajoutés à la liste). Je pense donc que les témoignages de piété dont Zeus, et indirectement Athéna, ne peuvent plus recevoir l'offrande – les sacrifices, les chœurs, les veillées nocturnes, les statues et les « lunes sacrées des Phrygiens qui sont au nombre de douze » (v. 1075-1076), que les commentateurs considèrent soit comme une variété locale de gâteaux sacrés en forme de pleine lune (Parmentier, Lee, Barlow), soit comme des rites effectués à un moment précis du cycle lunaire (Biehl, Kovacs) – correspondent à des réalités cultuelles de l'époque précédant le sac des Perses ; leur interruption ou leur disparition dans les flammes rappelle sans doute la désertion de l'Acropole par les dieux en 480. Je ne serais pas étonnée que les mystérieuses lunes phrygiennes fassent référence à une ornementation du Vieux Temple qui aurait été endommagée dans l'incendie. Quant à la représentation de Zeus « installé sur un siège céleste » (οὐράνιον ἕδρανον ἐπιβεβώς, v. 1078), elle peut désigner le relief du fronton Ouest de ce bâtiment où le dieu figurait monté sur un char (le verbe ἐπιβαίνω construit avec l'accusatif est particulièrement approprié à ce contexte), tenant le foudre à la main, luttant contre les Géants aux côtés d'Athéna (ce qui explique l'accent mis sur l'aspect ouranien) [550]. La référence à cette alliance des deux divinités dans un combat contre des forces d'anarchie et de désordre est parfaitement pertinente dans la prière de justice des Troyennes. Elle assimile en outre discrètement Ménélas à un Géant, ce que la scène suivante, on le verra, développera de façon beaucoup plus significative.

[549] Lycurgue, *Contre Léocrate*, 81 ; Holtzmann 2003, p. 91-93,
[550] Holtzmann 2003, p. 78-79.

Enfin, après les allusions aux frontons du Parthénon dans le prologue et dans le deuxième *stasimon*, on peut s'attendre dans cette ode, au terme du parcours qui longe les métopes de l'*Iliou Persis*, à une référence au fronton Est, lequel figure la naissance d'Athéna et, à côté de la déesse, un Zeus trônant [551]. Or quand Athéna est enfin nommée, c'est dans son rapport avec son géniteur, comme fille de Zeus. En outre, la qualification du dieu « installé sur un siège céleste » (v. 1078) peut aussi s'appliquer à ce fronton. Je pense d'ailleurs, contrairement aux éditeurs de la pièce, qu'il ne faudrait pas corriger ici les manuscrits, qui donnent unanimement ἐπιβεβηκώς et non ἐπιβεβώς. Certes, la *responsio* est malmenée, mais ce bégaiement qui, avec la répétition -βεβη-, bouscule la métrique me paraît, comme tant d'autres anomalies du texte d'Euripide, attirer l'attention sur la double signification du passage.

Par ailleurs, il faut noter qu'au v. 1113, la métonymie χαλκόπυλον θεᾶς (« la porte de bronze de la déesse »), qui désigne un temple de Sparte, met l'accent sur l'entrée d'un bâtiment, alors que, comme le sait parfaitement Euripide, la véritable épiclèse de l'Athéna qui y est vénérée est χαλκίοικος, « à la demeure de bronze » [552]. La variation dans les termes focalise donc l'attention sur la porte [553] de bronze et la façade que surmonte un fronton. Or, parmi les reliefs forgés dans le bronze qui caractérisent l'édifice laconien, Pausanias mentionne comme étant les plus grandes et les plus remarquables la représentation de la naissance d'Athéna, ainsi que les figures de Poséidon et d'Amphitrite [554]. Certes, il ne dit pas où elles se trouvaient dans le décor du temple et on ne peut donc pas être certain, même si c'est le plus probable, que la naissance d'Athéna figurait à Sparte sur la porte ou le fronton de la façade principale. En revanche, on peut estimer qu'Euripide joue de l'identité des représentations de la déesse sur ce temple et au Parthénon [555].

D'autres indices s'ajoutent à ce faisceau déléments qui conduisent vers l'ouverture Est du Parthénon. La première strophe se termine en effet, après la mention du temple, sur l'image d'une autre demeure divine illuminée par le soleil (τὰν καταλαμπομέναν ζαθέαν

[551] Voir Holtzmann 2003, p. 137-141.
[552] Voir *Hélène*, 229 et 245.
[553] Le mot πύλη est apparu déjà deux fois dans le *stasimon* (v. 1089 et 1098).
[554] Pausanias, *Description de la Grèce*, 3, 17, 3.
[555] Concernant le programme iconographique du fronton Est du Parthénon et les allusions qui peuvent y être faites, j'ajouterai un dernier élément, moins déterminant : alors que l'on identifie dans le coin gauche le char d'Hélios et à droite celui de Séléné, le *stasimon* mentionne le soleil dans la première strophe (v. 1069), puis les « lunes divines » dans l'antistrophe (ζαθέοι σελᾶ-/ναι, v. 1075-1076).

θεράπναν, v. 1070). Ce groupe nominal est une apposition à τέρμονά τε πρωτόβολον ἁλίῳ (v. 1069), qui décrit le sommet de l'Ida comme « la crête que le soleil frappe la première ». Le mot τέρμων que je traduis par « crête » à la suite de L. Parmentier (« cime ») et du scholiaste dont il s'inspire (τὴν τοῦ Ἰδαίου ὄρους κορυφήν) a en fait le sens plus générique de « frontière ; extrémité » [556]. Si la mention de l'Ida aux vers précédents invite ici à lui donner un sens restreint en rapport avec la montagne (et donc à proposer une première identification avec le rocher de Zeus Polieus), en l'absence d'un complément du nom ou d'un adjectif déterminant, il pourrait donc aussi désigner le bord d'un toit ou l'extrémité d'un bâtiment, en l'occurrence le haut de sa façade Est qui recevrait les premières lueurs du jour. Or lorsqu'on longe le Parthénon par le Nord, on laisse l'Erechtheion et le grand autel d'Athéna sur sa gauche avant d'aboutir à une esplanade bordée, au Nord-Est, par le temple de Zeus Polieus et à l'Ouest par la façade Est du Parthénon qui domine l'ensemble de sa hauteur. Les deux lieux sacrés que peut représenter ce τέρμων sont donc dans une position de symétrie que le poète exploite comme une façon supplémentaire de figurer l'ambiguïté et de cacher Athéna derrière l'apostrophe à Zeus.

C'est donc à deux trajets, en partie confondus, qu'Euripide invite ses spectateurs depuis le prologue : celui nous a menés pour l'instant depuis les Propylées jusqu'aux temples (l'ancien et le nouveau) d'Athéna Polias et celui qui fait le tour du Parthénon. Dans les deux cas, on longe les métopes de l'*Iliou Persis*. La clé de ces phénomènes me paraît résider dans le passage du chant VI de l'*Iliade* auquel Euripide fait ici allusion. En effet, on y voit les Troyennes, menées par Hécube et par Théanô, prêtresse d'Athéna, se rendre en procession au temple de la déesse pour lui offrir un *peplos*. Ce rite évoque sans aucun doute pour les Athéniens la fête des Panathénées et le cortège accompagnant le *peplos* de la Parthénos dont le trajet, une fois en haut de la Voie sacrée, parcourt l'Acropole d'Ouest en Est en empruntant exactement le chemin que dessine *Les Troyennes*, pour finir devant la statue du culte que l'on pare du vêtement précieux. Comme la frise ionique du Parthénon,

[556] Les lexicographes donnent pour synonymes τέρμα, τέλος (« limite, fin ») et φραγμός (« barrière, palissade, défense »). Euripide et d'autres utilisent souvent le mot au pluriel pour désigner les confins de la terre. Lee et Biehl renvoient ici à une croyance rapportée par Lucrèce (V, 663-665) : chaque matin, on verrait depuis l'Ida le globe solaire se former à partir d'éléments ignés dispersés (étincelles, éclairs). Le scholiaste, lui, n'en dit mot. Il me semble que, s'il n'est pas impossible qu'Euripide connaisse cette tradition, elle est indécelable dans la façon dont il formule les vers 1069-1070, comme le concède d'ailleurs W. Biehl : le soleil est appelé ἥλιος et donné d'emblée comme une entité formée. Il n'est pas nécessaire de recourir à cette curiosité physique pour apprécier la description des premiers rayons de soleil frappant les cimes les plus élevées.

qui court autour de la *cella* en partant de la façade Ouest, dépeint elle aussi la procession des Panathénées [557], il devient clair que c'est à ces festivités que le poète fait allusion, comme il l'a déjà fait à propos des hécatombes de Troyens offertes à Athéna [558]. C'est l'*exodos* qui révèlera à quoi correspond le don du *peplos*. En attendant, l'autel fumant du v. 1061, ainsi que les chœurs et les veillées (παννυχίδες) des vers 1071-1073 peuvent être réinterprétés comme renvoyant aux gestes de piété qui précèdent le départ de la procession au point du jour, quand la colline tout entière « reçoit les premiers rayons du soleil » (v. 1069) [559]. Je pense que, dans cette perspective, l'image du bateau (πόντιον σκάφος, v. 1085) qui transporte les captives jusqu'à « Argos où pâturent les chevaux et où s'élèvent / les murs de pierre célestes des Cyclopes » (v. 1087-1088) fait référence au trajet du bateau sacré qui transportait le *peplos* jusqu'au sanctuaire d'Athéna Polias [560]. Celui-ci était en effet ceint au Nord d'une haute muraille réemployant des blocs anciens antérieurs aux destructions des guerres médiques, qui pouvaient donc être comparés aux ouvrages des Cyclopes [561]. Argos et ses pâturages, quant à eux, désignent sans doute le lieu où l'on devait parquer les bêtes qui avaient participé au cortège. L'emploi du mot σκάφος au v. 1085 me paraît aller dans le même sens, car Photios témoigne de la présence de *skaphèphoroi* dans la procession [562]. La répétition, ensuite, du mot « portes » (πύλαις et πύλας, à la fin des v. 1089 et 1098, puis χαλκό-πυλον, au début du v. 1113) et l'image de la foule des enfants achèvent de dessiner le tableau des célébrants athéniens rassemblés devant le temple de leur divinité poliade, d'autant que, si l'on en croit Pausanias, l'autre nom d'Athéna Χαλκίοικος à Sparte était Πολίουχος, « qui tient la ville », une version développée de l'épiclèse Πολιάς [563]. Enfin l'emploi répété du suffixe -θεν (Ἰλιόθεν, v. 1105 ; γᾶθεν, v. 1106) renvoie à la mention qui se trouvait sur les amphores panathénaïques contenant l'huile sacrée utilisée pendant les concours, lesquelles étaient conservées comme des trophées. Sur une face figurait la représentation d'une épreuve du concours, mais sur l'autre, systématiquement, une Athéna en armes accompagnée de l'inscription : τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων. Ici, ce sont les captives qui sont emportées comme des trophées en souvenir des luttes devant Troie. Le poète tisse donc dans la trame de l'ode un ensemble

[557] Je reviendrai dans le commentaire de l'*exodos* sur l'identification de la frise et surtout de sa scène centrale. Voir ci-dessous, p. 416-418.

[558] Voir v. 540, 599 et ci-dessus, p. 134-136.

[559] Sur les Panathénées, voir Holtzmann 2003, p. 229-240 ; Neils 1996.

[560] Holtzmann 2003, p. 231, 238.

[561] Holtzmann 2003, p. 95.

[562] Photios, *s.v.* σκάφας.

[563] Pausanias, III, 17, 2.

d'éléments qui relient la prière des Troyennes à celles que les Athéniens devaient adresser à leur déesse lors des Panathénées.

Dionysos

Dans le même temps, la particule δή et le démonstratif τόν du v. 1060 installent le chant dans le présent du public et dans les parages du temple de Dionysos. Les témoignages de la piété troyenne évoquent pour leur part l'atmosphère de fête dans laquelle est plongé le public depuis plusieurs jours. La mention du lierre qui pousse dans les vallons (v. 1066) peut ramener les spectateurs aux fêtes de Dionysos auxquelles ils sont en train d'assister, car cette plante est l'un des attributs privilégiés du dieu du théâtre. De même, les « pieuses clameurs / des chœurs » (χορῶν τ' / εὔφημοι κέλαδοι, v. 1071-1072) peuvent rappeler les concours de dithyrambes, qui célèbrent le dieu, et les cérémonies nocturnes (v. 1073) la procession aux flambeaux des Grandes Dionysies, tandis que l'art des sculpteurs (v. 1074) peut être associé aussi bien aux statues d'Athéna et de Zeus qu'à celle de Dionysos. Sans doute y a-t-il entre lui et les lunes un lien que je n'ai pas encore compris, mais que la répétition de l'adjectif ζάθεος (v. 1070, 1075) m'invite à chercher du côté de Ζαγρέυς et de sa représentation éleusinienne ou orphique. On retrouverait alors le Dionysos-Eros ésotérique qu'il m'a semblé pouvoir détecter dans l'hymne original d'Hécube au début de la scène précédente [564].

Toujours est-il que le chœur qui évolue sous les yeux du public dans le contexte de l'offrande du chant tragique à Dionysos incarne à la fois les Troyennes et les Athéniens. La mise en abyme du cri choral de la seconde strophe accentue cette réflexivité. Le discours direct adressé à la « mère » n'est pas seulement prononcé par un « je » qui fait référence aux captives, mais aussi par les choreutes qui, de ce fait, deviennent des orants. La prière à Zeus se fait aussi prière au dieu polymorphe qu'est Dionysos. C'est aussi à lui que le chœur demande un signe de son intérêt. Certes, dans le présent des spectateurs, la forte activité rituelle, l'atmosphère de fête et de proximité avec les dieux, l'harmonie chorale contrastent vivement avec l'extinction de la piété des Troyens, mais Ilion apparaît comme le symbole de ce qu'Athènes a été et de ce qu'elle pourrait devenir si les dieux l'abandonnaient.

[564] Voir ci-dessus, p. 260-266.

Référence aux sacs d'Athènes

Les guerres médiques

Le résultat de l'existence du réseau souterrain d'allusions à Athéna est que l'on peut considérer le passage au discours direct des vers 1091-1099 comme s'adressant à elle, en tant que « mère » pour tous ses enfants que sont les Athéniens. Or tout indique qu'il s'agit là du souvenir d'une supplique bien particulière, celle des Panathénées de 480, qui se tiennent peu ou prou en même temps que les batailles des Thermopyles et de l'Artémision, et précèdent de deux mois l'invasion d'Athènes par les armées de Xerxès [565]. J'ai indiqué plus haut une série de noms évoquant l'affrontement des Perses et des Grecs : Smyrne, Pergame, Salamine, l'Isthme, Platées ; il faut leur ajouter Pitane, qui est à la fois une ville d'Asie Mineure et un bourg de Sparte, les Thermopyles, dont le nom est évoqué à la fois par les différentes mentions du feu et par la répétition du mot πύλη, et sans doute, désignées par les « lunes phrygiennes accompagnées des douze », les troupes perses qui avaient forcé les îles du Dodécanèse à fournir un contingent. La situation de l'Acropole désertée correspond en tous points avec celle d'Athènes à l'été 480, au moment où Thémistocle convainc ses concitoyens de vider la ville et de se battre sur mer. Athéna elle-même, sous la forme du serpent sacré qui venait, dit-on, dévorer les offrandes, a disparu du sanctuaire et les avis divergent : est-ce un signe de son abandon ou un encouragement à s'exiler comme elle [566] ? Pour Thémistocle, les femmes et les enfants doivent être emmenés à Salamine ou dans le Péloponnèse, à l'abri de la barrière que forme l'Isthme et où les Spartiates pensent pouvoir arrêter la progression des armées de Xerxès. Pendant ce temps, les hommes, eux, remportent au cap Artemision une coûteuse victoire puisque certains morts ne peuvent être récupérés et « err[ent] / privé[s] de sépulture, privé[s] d'eau lustrale » (v. 1084-1085). Ce que les Athéniens ne savent pas au moment des Panathénées, mais comprendront avec les défaites perses, c'est que la déesse n'a déserté son sanctuaire que pour mieux leur montrer l'exemple : il fallait partir pour vaincre. Le point de vue choisi par le poète est néanmoins celui d'une communauté affolée qui peine à croire à la constance de sa divinité poliade et lui demande un signe : frapper l'ennemi de la foudre. Ce signe lui est accordé, puisque, au soir de la bataille de l'Artemision, les Perses sont frappés par deux terribles orages. Quant au vœu que Ménélas et la fille de Zeus ne rentrent pas à Pitane,

[565] Les Panathénées de 480 ne peuvent pas être datées au jour près, mais elles se sont tenues en juillet-août, le sacrifice et le don du *peplos* ayant lieu le 28 du mois Hekatombeion, tandis que l'invasion d'Athènes par Xerxès avait lieu deux mois plus tard, le 22 Boedromion.

[566] Hérodote, *Histoires*, VIII, 41.

c'est une prière à la fois pour que Xerxès ne puisse pas regagner son empire et pour qu'Athéna ne passe pas du côté de l'Orient. Si le Roi survit et parvient à rentrer, c'est en vaincu ; la déesse, elle, mènera les marins de Salamine à la victoire. En un sens, donc, la prière de 480 a été entendue : les Athéniens n'ont pas été abandonnés par les dieux. Leur souhait de voir leur ennemi privé du retour, en revanche, n'a pas été accompli.

C'est si vrai que la prière des Troyennes peut aussi être interprétée comme rejouant celle de l'année suivante, au début de l'été 479, lorsque Mardonios, revenu à Athènes, a poursuivi les destructions de 480 par un nouvel incendie et obligé les citoyens à fuir de nouveau. Or Hérodote conserve le souvenir des suppliques prononcées, avant la bataille de Platées où Mardonios sera finalement vaincu et tué, lors des Eleusinies [567]. Cette fois, ce sont Dionysos et Démèter qui sont les destinataires des chœurs, le premier se cachant derrière Zeus comme dans l'hymne d'Hécube et la seconde derrière l'appellation μᾶτερ du v. 1092. Comme en 480, les sanctuaires un temps désertés de l'Acropole ont finalement repris leur activité cultuelle, témoignant de la réponse favorable des dieux à la question « Te soucies-tu de nous ? ».

Guerre du Péloponnèse

Toutefois, si l'ode fait clairement référence à l'histoire passée des Athéniens, c'est avant tout à l'actualité de 415 qu'elle renvoie. En effet, outre que les déictiques et l'usage du présent ancrent le chant dans le temps des spectateurs, c'est sur l'ennemi spartiate que le chœur appelle le châtiment, et le cri des femmes au discours direct s'achève sur l'image de la captivité dans le Péloponnèse (v. 1098-1099). La supplique adressée à Zeus et Athéna est d'autant plus liée au contexte immédiat que juste à droite du temple d'Athéna Chalkioikos à Sparte se situe une vénérable image en bronze de Zeus Hypatos [568]. Or dans la construction de l'ode, la mention des *pelanoi* traditionnellement offerts à Zeus Hypatos à Athènes forme une boucle avec celle du temple aux portes de bronze. J'ajouterai que la double présence du mot πλάται peut évoquer les deux statues de Pausanias, vainqueur de Platées, qui se trouvaient près de l'autel de l'Athéna spartiate. On peut donc considérer que les choreutes de 415, au moment où ils chantent la prière des Toyennes, sont aussi en train d'attirer sur leur ennemi réel la malédiction. Cependant, l'étrangeté de l'ode si on la regarde sous cet angle tient au fait que les Spartiates, en 415, n'ont pas encore mis le feu à Athènes.

[567] *Histoires*, VIII, 65. Voir Carrière 1988.
[568] Pausanias, III, 17, 6.

Euripide met donc dans la bouche de ses personnages, au présent, une plainte et une prière concernant des maux qui certes menacent sa cité, mais ne sont pas encore effectifs. En actualisant le tableau de l'Acropole désertée des guerres médiques, il prévient ses concitoyens de la possibilité que leur affrontement avec les forces du Péloponnèse ne les mène à une nouvelle catastrophe, eux et leurs alliés de Grande Grèce : aux vers 1115-1117, la mention du Simoïs et la périphrase Ἑλλάδι τῇ μεγάλᾳ nous ramènent à la fin de la *parodos* et au Crathis, équivalent italien du Xanthe-Simoïs (v. 226-229). L'ambivalence d'Athéna, qui dans l'hypotexte homérique refuse la prière troyenne, mais dans le prologue des *Troyennes* décide de châtier leurs vainqueurs, qui par le passé a accordé la victoire aux Athéniens tout en désertant son sanctuaire et en permettant sa mise à sac, n'est pas levée dans le présent : elle est à la fois Athéna Polias à Athènes et Athéna Chalkioikos-Poliouchos à Sparte, et rien ne dit qu'elle gardera sa faveur à la première.

En effet, l'effet de boucle créé avec le prologue par la reprise de la description de la ville désertée et par l'idée du châtiment des vainqueurs souligne les aléas de la volonté divine, que les Troyennes ne mesurent pas. A leurs yeux, il ne vaut pas même la peine de prier Athéna, qui a mené Troie à sa perte, et pourtant, la déesse a déjà décidé de leur accorder ce qu'elles souhaitent. Pour les spectateurs sensibles à la portée contemporaine de la leçon troyenne, cela fait peser sur les Athéniens la menace que leur divinité poliade puisse embrasser la cause de leurs ennemis, mais aussi que, ce faisant, elle accomplisse les vœux funestes que leurs victimes, à Mélos ou ailleurs, ne manquent certainement pas de formuler à leur égard. De fait, comme cela a déjà été le cas plus tôt dans la pièce, la ville martyre de Troie, outre qu'elle peut être assimilée à Athènes, est aussi associée à Mélos. La répétition de μέλει au vers 1077 correspond dans la *responsio* au nom de lieu Ἰδαῖα, suggérant qu'il s'agit aussi d'un toponyme. Μέλει μέλει μοι peut d'ailleurs, avant la coupe du vers, s'interpréter comme un ensemble au datif signifiant « pour moi Mélos, Mélos », ou bien, si l'acteur variait un peu la prononciation de la voyelle en répétant μέλει : « il m'importe, à moi, Mélos », ce qui souligne l'identification du chœur avec les captives d'Athènes. Puis le mot μέλεα qui ouvre le dernier vers du chant (v. 1117) et suit immédiatement le jeu de mots sur la racine ἑλ- (ἑλών / Ἑλλάδι) confirme que le tableau de la ville détruite est aussi celui de la cité mise à sac par les Athéniens, tout en liant les maux provoqués par Hélène-Athéna dans toute la Grèce aux souffrances méliennes. Pour qui veut les entendre, ces mots colorent donc le *stasimon* et le tableau de la dispersion des familles d'une référence au passé proche. La question du chœur qui monte vers un Zeus trônant (« Il m'importe de savoir si tu te soucies de moi et de la destruction de ma ville »,

v. 1077-1080) monte aussi vers les spectateurs qui partagent avec le dieu la position assise et surplombante de l'observateur. Euripide semble interroger son public : êtes-vous sensibles au destin de la cité que vous avez asservie ? Comprenez-vous qu'il préfigure le vôtre, que vous êtes vous aussi à la merci de l'un de ces retournements de fortune qu'incarnent Troie dans le mythe et Mélos dans l'histoire récente ? Il est significatif que les jeunes Troyennes, lorsqu'elles appellent leur mère pour la dernière fois, se lamentent d'être emmenées vers Salamine ou vers les portes du Péloponnèse (v. 1096-1099). Contrairement à ce qui se passait dans la *parodos*, où le chœur émettait le souhait d'être conduit à Athènes plutôt que d'exécuter des tâches serviles à Corinthe, ici les deux lieux sont sur le même plan et symbolisent également une servitude odieuse. L'idée d'être menée en Attique, si sainte que soit l'île de Salamine, n'est plus un soulagement. Quant à Athéna, elle apparaît comme la divinité tutélaire de Sparte, la protectrice du héros qui, à lui seul, a incarné en scène les vainqueurs. L'injustice de tous les Grecs assemblés, qui ont voté la mort d'Astyanax et laissé Ménélas épargner son épouse, a définitivement terni l'image de ceux qui, au début de la pièce, semblaient des maîtres moins durs. Les Athéniens ne valent pas mieux que les autres. Devant ses concitoyens, leurs hôtes et leurs alliés, Euripide suggère qu'il en va de même dans la guerre qui les oppose aux forces du Péloponnèse.

IX. L'EXODOS

La pièce pourrait s'arrêter sur l'ultime souhait des Troyennes, suivi du départ d'Hécube et du chœur, qui a été annoncé par Talthybios dès le premier épisode. Euripide aurait pu laisser les spectateurs sur la menace qui guette les vainqueurs pendant leur traversée, menace doublement motivée, on l'a vu, par la colère divine et la malédiction humaine. Mais Talthybios va revenir de façon imprévue susciter une action supplémentaire – les funérailles d'Astyanax – qui n'aurait pas dû être effectuée par Hécube, mais par la mère de l'enfant. Le poète attire l'attention sur la péripétie en mettant dans la bouche des Troyennes quelques vers anapestiques qui insistent sur la nouveauté de ce qui vient :

ἰὼ ἰώ,
καιναὶ καινῶν μεταβάλλουσαι
χθονὶ συντυχίαι. Λεύσσετε Τρώων
τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλεαι
νεκρόν, ὃν πύργων δίσκημα πικρὸν
Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσιν.

« Iô ! Iô !
de nouveau, infortunes sur infortunes
pour notre pays ! Voyez, malheureuses épouses
des Troyens, voici Astyanax,
mort, lui que du haut des remparts, cruel projectile,
les Danaens ont tué et qu'ils tiennent entre leurs mains. » (v. 1118-1122)

La vue du cadavre d'Astyanax apparaît comme une surprise que rien n'avait annoncée, et qui capte l'attention des Troyennes au point qu'elles ne mentionnent ni les Grecs qui entrent avec lui, ni le bouclier sur lequel il est transporté – il faudra les mots de Talthybios pour que celui-ci devienne identifiable et gagne en importance [569]. Ce spectacle redouble la souffrance de savoir l'enfant martyrisé par les vainqueurs. Contempler le cadavre, c'est en effet se confronter à la réalité de l'acte, c'est reconnaître sur son corps les stigmates de sa

[569] Voir Halleran 1985, p. 100.

chute affreuse et de la réification qu'il a subie, transformé en disque dans une horrible parodie de jeu athlétique.

Talthybios vient annoncer à Hécube qu'Andromaque a dû partir précipitamment et qu'elle lui confie le soin de rendre à l'enfant un dernier hommage. Celui-ci consiste, comme elle l'a fait elle-même pour Polyxène [570], à « [parer] le mort de voiles et de couronnes » (πέπλοισιν ὡς περιστείλῃς νεκρὸν / στεφάνοις θ'…, v. 1143-1144), dans la mesure des moyens laissés aux captives. Il est remarquable qu'élever pour lui la plainte funèbre, tresser son éloge, déplorer la brièveté de sa vie et l'atrocité de sa mort ne fasse pas l'objet d'un ordre explicite. Le discours funèbre d'Hécube apparaît donc comme une liberté qu'elle prend, un temps qu'elle occupe d'autorité, ultime résistance aux ordres du Grec qui lui demande de se hâter. Sa *rhesis* féminine, tout en partageant la même structure annulaire et les mêmes thématiques que celle, toute masculine, de Talthybios, s'inscrit dans un fort contraste avec elle. L'adieu bouleversant d'Hécube à Astyanax est d'autant mieux mis en valeur qu'il suit le discours factuel et pressé du héraut. Puis la reine procède assez rapidement à la toilette funéraire, accompagnée des lamentations du chœur. Discours et soins occupent ainsi la première partie de l'*exodos*, jusqu'à la sortie sous escorte du cadavre de l'enfant, désormais vêtu d'habits de prix et couronné.

Le retour de Talthybios entraîne ensuite les deux actions ultimes, qui concernent Troie dans son ensemble, en tant que communauté : l'incendie de la ville et la sortie des dernières captives. Aux officiers chargés de mettre le feu, il commande d'agir (Αὐδῶ λοχαγοῖς… /…/ πῦρ ἐνιέναι, v. 1260-1262), puis il ordonne aux femmes du chœur de se mettre en mouvement (χωρεῖτε, v. 1266) lorsqu'elles entendront le signal de la trompette. Enfin, il confie Hécube à une escorte qui doit l'emmener au bateau d'Ulysse (v. 1269-1271). La reine tente alors de se jeter dans les flammes, mais elle en est vite empêchée par les soldats. Les Troyennes auront ensuite à peine le temps de se jeter au sol pour dire adieu à leurs morts dans un thrène déchirant, avant que la trompette ne sonne leur sortie et leur dispersion.

Le découpage en deux parties que je propose pour l'*exodos* est donc articulé à l'action dramatique, c'est-à-dire à l'entrée et la sortie d'Astyanax, puis au retour et au départ de Talthybios, cette fois avec toutes les femmes. Je m'écarte en cela de la partition plus

[570] Voir *Troy*. 627 : ἔκρυψα πέπλοις κἀπεκοψάμην νεκρόν. Comparer avec les premiers soins de Talthybios à Astyanax : ἕλουσα νεκρὸν κἀπένιψα τραύματα (v. 1152). Sur l'ensemble de la scène des funérailles, voir Segal 1993, p. 29-33 ; Dyson, Lee, 2000.

métrique de W. Biehl, qui distingue trois segments [571] : l'entrée du cadavre d'Astyanax et l'*epitaphios logos* d'Hécube, conclu par les sentences gnomiques des v. 1203-1206, puis une partie qu'il nomme mélodramatique (v. 1207-1286), laquelle doit ensuite être séparée du *kommos* final (v. 1287-1332). Je considère pour ma part les anapestes lyriques du chœur aux vers 1251-1259 comme la transition entre les deux actions de l'*exodos*. Le verbe au parfait διόλωλας (« tu es perdu ») du v. 1255 clôture la partie dévolue aux funérailles d'Astyanax, à qui l'on s'adresse une dernière fois et dont le corps quitte la scène, emporté vers sa tombe ; puis la vision de flammes, exprimée par le verbe λεύσσω du v. 1257 (qui a déjà été utilisé au moment de l'entrée du cadavre au vers 1119), annonce un ultime « nouveau malheur » (καινόν τι… κακόν, v. 1259).

Chacune des deux parties ainsi définies est donc dominée par le spectacle, à la fois interne et externe au drame, d'un élément particulièrement pathétique symbolisant l'anéantissement de Troie : le dernier enfant mâle assassiné, et les torches qui viennent à bout de ce qui reste de la ville. Dans les deux parties, on peut en outre distinguer une construction élaborée qui fait d'abord la place aux *rheseis* parallèles de Talthybios et d'Hécube, puis tend vers plus de lyrisme. Dans un premier temps, après le récit du héraut et le long discours d'Hécube à son petit-fils, la toilette funéraire à laquelle elle se livre se voit ensuite ponctuée par le chant et les gestes rituels du chœur, la reine joignant momentanément ses cris de douleur à ceux des Troyennes – nous verrons cependant qu'Hécube revient à la parole, laissant le chœur chanter sans elle. Pour cette raison, et vues la longueur et l'importance de la scène, on peut pratiquement la considérer comme un quatrième épisode. Dans la partie finale, le dialogue heurté entre Talthybios et Hécube devient en revanche un véritable *kommos* unissant les captives à leur reine (v. 1288-1332). L'émotion enfle et le rythme se précipite donc d'une façon qui, loin d'être linéaire, soutient le *pathos* du spectacle en suggérant la difficulté à trouver les paroles et les gestes adéquats face à l'ampleur de la catastrophe. Les deux *rheseis* d'Hécube apparaissent comme des tentatives désespérées pour contrer l'impatience de Talthybios, mais malgré elle, une impression d'urgence se développe jusqu'à la sortie définitive des Troyennes, qui laisse l'*orchestra* aussi vide que l'est Troie.

[571] Biehl 1989, p. 395-397, 422-424, 446-448. Barlow, sans expliciter ses critères, distingue deux parties, des v. 1118 à 1215, soit les deux *rheseis* initiales de Talthybios et d'Hécube, puis de 1216 à la fin (Barlow 1986, p. 219 et 224). Lee traite l'ensemble de l'*exodos* comme un bloc unique.

L'*exodos* est aussi le moment de clore la pièce par des effets de reprise des épisodes précédents. Le retour de Talthybios inverse à plusieurs titres sa sortie avec Astyanax à la fin du deuxième épisode : les événements alors imminents, à savoir l'assassinat de l'enfant et le départ de sa mère avec Néoptolème, sont désormais accomplis, comme en témoignent le cadavre qu'il rapporte et le récit qu'il fait des derniers moments d'Andromaque à Troie. Le discours d'Hécube qui s'ensuit rappelle également les derniers mots de la veuve d'Hector à son enfant. Quant à la toilette funéraire elle-même (v. 1209-1255), elle est, nous le verrons, l'occasion pour Hécube de revenir sur la scène de Cassandre. L'apparition des torches grecques qui mettent le feu à Troie fait ensuite écho à celle des flambeaux de la prophétesse, dont l'éclat avait inquiété Talthybios (v. 298-302), puis les ordres de départ que le héraut adresse aux captives correspondent à l'annonce qu'il avait faite de la destination de chacune au début du premier épisode. Le *kommos* final, enfin, reprend les thèmes des lamentations du prologue et de la *parodos*. C'est donc, à l'échelle de la pièce, une structure annulaire qui se dessine, au sein de laquelle le meurtre d'Astyanax et le non-meurtre d'Hélène, tous deux accomplis hors scène, occupent la place centrale.

Enfin, la scène ultime des *Troyennes* doit répondre de multiples façons à la première pièce de la trilogie, l'*Alexandros*. On ne peut émettre que des hypothèses, mais il est vraisemblable que la naissance de Pâris ait été associée à des rêves d'Hécube dans lesquels celle-ci se voyait accoucher d'une torche [572]. L'incendie de Troie marque donc la réalisation de ces songes prémonitoires. En outre, la survie de l'enfant qui aurait dû mourir s'oppose à la mort de celui qui aurait dû vivre : Pâris, lui, a été élevé contre l'attente de ses parents pour connaître un jour la victoire et les noces, contrairement à son neveu, à qui ces réjouissances sont définitivement interdites. Il est d'ailleurs couronné pendant l'action de l'*Alexandros* (F 22) pour avoir remporté les jeux funéraires qu'Hécube et Priam ont organisés en souvenir de leur enfant disparu, là où Astyanax reçoit à titre d'hommage funèbre la couronne qu'il aurait dû conquérir à la guerre ou dans des concours. Sans doute le chagrin causé par les retrouvailles entre Hécube et son petit-fils assassiné contraste-t-il violemment avec sa joie de retrouver Pâris dans la première pièce. Ainsi, l'enfant-torche du rêve d'Hécube fait en quelque sorte sa réapparition, mais sous la forme d'un cadavre et de

[572] L'*hypothesis* mentionne des visions (ὄψεις), mais la pièce d'Ennius qui est probablement inspirée d'Euripide est plus précise (parere se ardentem facem/ visa est in somnis Hecuba, F 1).

flammes bien réels. La présence des ces deux éléments matérialise avec force les effets de la volonté divine et des choix humains désastreux qui ont présidé à la catastrophe troyenne.

IX.1 Les funérailles d'Astyanax (v. 1123-1255) [573]

L'entrée de Talthybios et d'Astyanax et le message du héraut (v. 1123-1155)

Entrée en scène

Accompagné des hommes qui portent le corps de l'enfant, Talthybios entre du côté des vaisseaux avec des nouvelles du départ de Néoptolème [574]. Il mentionne le fait qu'il a traversé le Scamandre (v. 1151), difficulté sur laquelle je reviendrai dans un instant. La réplique qui ouvre l'oraison funèbre d'Hécube (« Posez au sol le bouclier arrondi d'Hector », v. 1156) nous permet de comprendre que le cadavre est apporté sur un grand bouclier [575]. Celui-ci, que le chœur, lorsqu'il était sur le char d'Andromaque dans le deuxième épisode, identifiait comme étant celui d'Hector sans doute grâce à son décor et son épisème, offre cette fois à la vue sa face intérieure : Hécube, en effet, décrira sa poignée (πόρπαξ, v. 1196), c'est-à-dire la lanière de métal ou de cuir dans laquelle le soldat passe son bras pour tenir l'arme et la plaquer contre son corps. Cela explique en partie que les Troyennes ne le reconnaissent pas immédiatement. L'autre explication est bien sûr la focalisation de leur regard sur Astyanax, qui est, lui, identifiable malgré ses atroces blesures. Le choix du terme δίσκημα (v. 1121), au neutre, souligne son aspect inanimé, réifié, tout en suggérant visuellement une forme ronde. Le corps épouse donc la courbe du bouclier décrit comme circulaire (ἀμφίτορνος, v. 1156), mais il doit paraître petit et pitoyable comparé à l'arme trop grande pour lui. Ce spectacle effroyable et

[573] Sur ce passage célèbre, voir, outre les éditions commentées, Segal 1993, p. 29-33 ; Dyson, Lee 2000 ; Goff 2009, p. 74-76 ; Noel 2012, p. 563-569.

[574] Voir la discussion sur la correspondance entre cette entrée et la sortie à la fin du deuxième épisode p. 184-186.

[575] Je ne suis pas d'accord avec Dyson et Lee, qui pensent que l'enfant et le bouclier sont apportés séparément (Dyson, Lee 2000, p. 23-25). En effet, le corps et l'objet sont tous deux compléments du verbe θάψαι du vers 1134 et montrés ensemble comme le soulignent les déictiques τόνδε (v. 1134) et τήνδε (v. 1137). Quand, ensuite, Hécube demande aux Grecs de poser à terre le bouclier, elle commente le spectacle qui s'offre à sa vue (v. 1157) et se demande immédiatement comment les Achéens ont pu tuer l'enfant qu'elle a sous les yeux (τόνδ'… παῖδα, v. 1159). Je pense donc que les spectateurs voient entrer ce qui s'apparente déjà à un cortège funèbre, l'enfant ayant été déposé sur le bouclier une fois ses blessures lavées par Talthybios.

poignant, qui saisit d'emblée les Troyennes comme il doit saisir le public, va petit à petit être l'objet de discours et de commentaires, sans que ces tentatives pour lui donner du sens ne parviennent à effacer, ni même à circonscrire tout à fait ce qu'il a de choquant.

Fonctions du discours de Talthybios

Comme il l'explique à la reine, à qui il s'adresse (v. 1123), Talthybios a assisté au départ précipité de la nef de Néoptolème et d'Andromaque. Il vient accomplir sa dernière mission afin de pouvoir lui aussi prendre la mer. Son récit a plusieurs fonctions, que je me propose de définir à grands traits avant d'approfondir l'analyse de sa remarquable structure. Il justifie tout d'abord, en rapportant des faits qui ont eu lieu hors scène, que ce ne soit pas Andromaque qui s'occupe des funérailles d'Astyanax. La Troyenne a néanmoins obtenu différentes choses de son nouveau maître : que le cadavre de son fils soit enterré (θάψαι νεκρὸν τόνδε, v. 1134) avec le bouclier d'Hector (χαλκόνωτον ἀσπίδα / τήνδ', v. 1136-1137). Ce sont ces mots du héraut qui attirent l'attention des spectateurs internes et externes sur l'arme, alors qu'elle en avait d'abord été détournée par la vue du corps martyrisé, et qui leur permettent de l'identifier. Andromaque a demandé qu'il ne soit pas emporté avec elle en Phthie (μή νιν πορεῦσαι Πηλέως ἐφ' ἑστίαν, v. 1138) où il lui rappellerait cruellement son premier mari. Il doit au contraire servir de cercueil à l'enfant (ἐν τῇδε θάψαι παῖδα, v. 1142) et être remis à la grand-mère d'Astyanax pour qu'elle lui donne les derniers soins (σὰς δ' ἐς ὠλένας / δοῦναι, v. 1142-1143).

Agréées par Néoptolème – du moins on le suppose puisque Talthybios les rapporte –, les demandes d'Andromaque ont valeur de consignes que le héraut transmet comme il le ferait des ordres des Grecs. Après le récit des prières d'Andromaque, il passe donc à l'impératif pour inviter Hécube à accomplir ce qui lui a été assigné (πρᾶσσε τἀπεσταλμένα, v. 1149) et au futur pour annoncer qu'il s'en va creuser la tombe (Ἀλλ' εἶμ'… ἀναρρήξων τάφον, v. 1153). L'emploi du déictique (v. 1134, 1137, 1140, 1148, 1153 pour l'enfant ; v. 1137, 1142 pour le bouclier) montre qu'il est déjà en train d'effectuer une part des tâches qui lui ont été fixées : mettre sous les yeux d'Hécube, et du public, le corps et l'objet. L'insistance sur les pronoms désignant l'enfant indique aussi sa fascination, son implication, voire peut-être sa profonde émotion, comme si la présence de ce cadavre forçait son regard de façon presque magique. Pour cette raison, je pense qu'on peut considérer qu'avant le vers 1134 où se trouve le premier déictique désignant Astyanax, c'est-à-dire tant qu'il raconte le départ de Néoptolème, Talthybios se trouve devant les hommes qui apportent le corps. Entré en hâte en les devançant, il se retournerait

ensuite, après avoir retenu un instant son souffle à l'enjambement des vers 1133-1134 (« Et elle lui a demandé/ d'enterrer l'enfant que voici »), pour montrer l'enfant et le bouclier. La répétition du déictique indiquerait alors que les soldats sont passés devant lui et qu'il ne peut plus échapper à un spectacle qui l'impressionne et lui répugne.

Par ailleurs, le récit du héraut dresse le tableau pathétique du départ d'Andromaque arrachée à sa terre et à ses morts. Autant Néoptolème est décrit comme vite disparu (le mot φροῦδος, v. 1130, suffit à dire qu'il a levé l'ancre et s'en est allé), autant Talthybios s'attarde sur les lamentations, les adieux et les prières pressantes de la Troyenne, qui, comme il le reconnaît lui-même, lui a tiré bien des larmes (πολλῶν ἐμοὶ / δακρύων ἀγωγός, v. 1130-1131). En une quinzaine de vers, il résume les malheurs de la captive tels qu'Andromaque les avait déjà développés lorsqu'elle était en scène : l'exil, la séparation d'avec ses morts, la perspective d'une union forcée, le déchirement entre deux loyautés. L'emploi du discours rapporté souligne l'absence de la mère d'Astyanax tout en retardant le moment où sa voix, qui s'éloigne avec la nef de son maître, va s'éteindre. Talthybios se fait son intermédiaire, comme pour adoucir l'inéluctable rupture de son lien avec Hécube, Troie et son enfant. On sent chez le héraut des sentiments mêlés, non seulement de pitié, mais de désapprobation contre Néoptolème qui n'a pas même laissé à la mère le temps d'ensevelir son fils assassiné (v. 1145-1146). Il se montre à première vue plus compatissant qu'il n'a pu l'être auparavant, et prêt à concourir aux funérailles, comme pour racheter un peu le crime des Grecs. Sur le chemin, il a lavé le cadavre aux eaux du Scamandre (v. 1151-1152) ; il s'apprête désormais à creuser la tombe avec les hommes qui l'accompagnent (v. 1148, 1153) tandis qu'Hécube doit s'occuper de la parure du mort (v. 1147). Cette semblance de collaboration dans un but unique (ἐς ἕν, v. 1155) a cependant une limite, cruelle pour la Troyenne : Talthybios la presse d'agir, car dès qu'elle en aura terminé, il pourra rentrer « chez lui ». Le mot οἴκαδε, mis en valeur entre les deux coupes du v. 1155, révèle l'absence de tact du héraut en ce moment d'impatience, car cet ailleurs qui, pour lui, est une patrie signifie, pour Hécube, l'esclavage et l'exil.

Composition du discours

Le discours de Talthybios a une structure annulaire que l'on peut schématiser ainsi : A : Le héraut mentionne le dernier bateau de la flotte de Néoptolème qui attend le départ. – B : Il raconte que le fils d'Achille a pris la mer pour se porter au secours de son grand-père Pélée, menacé par un usurpateur. – C : Néoptolème est parti en toute hâte avec Andromaque, – D : laquelle a d'abord beaucoup pleuré en disant adieu à sa patrie et à la

tombe d'Hector. – E : Elle a demandé qu'on enterre son fils… – F : …et le bouclier d'Hector, pour éviter qu'on l'apporte dans sa chambre conjugale au palais de Pélée. – E' : Elle veut donc que le bouclier serve de cercueil à l'enfant… – D' : …et qu'Hécube accorde les derniers soins à Astyanax, – C' : parce qu'elle a été obligée de partir en toute hâte avec son maître. – B' : La grand-mère d'Astyanax et le héraut des Grecs doivent donc se partager les tâches concernant les funérailles de l'enfant, – A' : afin que le bateau puisse lever l'ancre.

Par cette construction, le poète exprime d'abord la hâte de Talthybios, impatient que le bateau prêt au départ (μέλλει… ναυστολεῖν, v. 1125) soit mis à l'eau et prenne son élan (ὁρμήσῃ πλάτην, v. 1155), poussé comme par des vents favorables par l'exécution des dernières tâches qu'Hécube et lui doivent accomplir. On passe ensuite, dans le discours ainsi encadré, du couple formé par Néoptolème et Andromaque à l'association de Talthybios et d'Hécube, du hors-scène à la scène, en suivant le trajet du corps d'Astyanax et du bouclier. Au centre du discours se trouvent les mots de la veuve d'Hector qui déclenchent ce mouvement.

La symétrie créée par la structure annulaire oppose d'abord la famille de Pélée, qui fait face à de « nouveaux malheurs » (καινάς τινας / …συμφοράς, v. 1126-1127), à celle de l'enfant troyen, dont le retour en scène a été décrit par le chœur il y a un instant comme une « nouvelle infortune » (καιναὶ…/ …συντυχίαι, v. 1118-1119). Le fonctionnement apparemment normal de la lignée thessalienne, dans laquelle le petit-fils est prêt, conformément à son nom, à se lancer dans une « nouvelle guerre » contre un nouvel ennemi pour défendre son grand-père rendu vulnérable par l'âge (v. 1126-1128), contraste avec l'action exigée d'Hécube, car la grand-mère est chargée, contre l'ordre des choses, d'enterrer son petit-fils avec l'aide d'un de ses bourreaux – petit-fils qui, lui, ne vivra pas pour régner sur Troie et remplir la promesse contenue dans son nom (v. 1147-1153). Les deux situations ont ceci en commun qu'elles sont causées par l'absence d'Achille d'un côté, d'Hector de l'autre, qui tous deux laissent un proche sans protection, mais le fantôme des deux héros plane sur le discours de Talthybios grâce à la présence extrêmement forte de l'hypotexte homérique, sans lequel un grand nombre de détails du texte d'Euripide ne peuvent être pleinement compris.

En montrant un Pélée harcelé par Acaste, qui l'a chassé de sa terre, le poète tragique se souvient en effet des mots de Priam à Achille au chant XXIV de l'*Iliade*. Le vieux roi de Troie, pour émouvoir le Péléide et l'inciter à lui rendre le corps d'Hector, évoquait l'image

de son père : « Peut-être, dit-il, les voisins qui l'entourent le / harcèlent-ils, et il n'y a personne pour écarter de lui la guerre et le malheur ! » [576]. C'est bien ce qui se passe ici, à la différence que Néoptolème, inversant le choix qu'a fait Achille de mourir à Troie au lieu de s'en retourner auprès de son père, se précipite pour lever l'ancre et rentrer protéger Pélée de son ennemi.

Du côté troyen, l'alliance inattendue du héraut grec et de la reine troyenne pour procéder à l'ensevelissement d'Astyanax rappelle en premier lieu les funérailles d'Hector, qui se déroulent en deux phases : d'abord la *prothesis*, l'exposition du corps qui donne lieu aux lamentations des plus proches parentes – Andromaque, Hécube, Hélène –, puis la constitution du bûcher funéraire, la crémation, le recueil et l'ensevelissement des os, l'édification d'un tertre et la mise en place de sa surveillance, enfin le retour à Troie et l'organisation du banquet funèbre par les hommes de la famille et les compagnons du héros [577]. La répartition des tâches dans les *Troyennes*, si elle respecte les mêmes conventions de genre, est cependant pervertie par le fait que les femmes sont des proches, mais les hommes des ennemis, ceux-là mêmes qui sont venus annoncer la condamnation d'Astyanax et l'ont amené aux remparts. Cette tragique anomalie n'est à aucun moment aussi sensible que quand le héraut affirme, réjoui, qu'après avoir enterré l'enfant, ses acolytes et lui « lèveron[t] l'ancre ». L'expression employée par Talthybios, ἀροῦμεν δόρυ, a arrêté les commentateurs, car s'il est courant de dire ναῦς αἴρειν pour « lever l'ancre », l'utilisation de δόρυ dans le sens de « bateau » (donc équivalent de ναῦς) ne se trouve pas en combinaison avec ce verbe, et δόρυ αἴρειν est plus naturellement interprété comme signifiant « lever la lance ». Je pense pour ma part que, si Euripide choisit δόρυ, c'est d'abord pour faire écho à la fin du deuxième épisode, où Andromaque a lancé amèrement à Astyanax qu'Hector n'allait pas surgir pour le défendre, « armé de sa fameuse lance » (κλεινὸν ἁρπάσας δόρυ, également à la fin du v. 752), mais aussi parce qu'il fait en même temps référence aux gardiens de la tombe d'Hector mentionnés par Homère (XXIV, 799), qu'il faut se représenter lance dressée pour la protéger contre les Achéens. De façon cruellement ironique, le poète suggère que la défaite du prince troyen a laissé le champ entièrement libre à ses ennemis et que, contrairement à son tombeau, celui d'Astyanax sera abandonné par les Grecs qui l'auront édifié puisqu'ils « lèveront l'ancre » au lieu de se poster autour d'elle « lance levée ». La participation aux funérailles est donc quelque chose dont ils s'acquittent froidement, sans l'investissement affectif qui faisait

[576] *Iliade* XXIV, 488-489.
[577] *Iliade*, XXIV, 719-801.

couler les larmes des proches d'Hector (XXIV, 794), et aussi rapidement que possible. La comparaison entre les funérailles du héros troyen et celles de son fils fait d'ailleurs clairement apparaître, par l'ellipse de la crémation dont la préparation nécessite neuf jours chez Homère [578], la précipitation et l'urgence dans lesquelles agissent Hécube, le héraut et ses sbires. L'incendie de Troie viendra ensuite, à contre-temps et donc de façon illégitime et impie, compléter la parodie de rituel.

Par ailleurs, Talthybios insiste sur le fait qu'il a pris soin de laver le corps d'Astyanax pour nettoyer ses blessures (v. 1150-1152). A première vue, et pour les spectateurs qui n'entendent pas l'allusion à Homère, il s'agit là d'un acte spontané de « générosité » et de « compassion » : le héraut a en effet devancé l'un des gestes normalement dévolus aux proches parentes [579]. Mais à qui perçoit le jeu intertextuel, les motivations du héraut peuvent sembler bien plus complexes et beaucoup moins nobles. En effet, Euripide renvoie ici à un autre passage du chant XXIV où Achille non seulement prépare le corps d'Hector pour le rendre à Priam, mais le fait spécifiquement laver et oindre pour empêcher que le vieillard ne soit pris de fureur en voyant les traces des sévices qu'il lui a infligés, et éviter ainsi de devoir le tuer [580]. Lorsqu'on voit comment Hécube réagit au spectacle de son petit-fils martyrisé – et si l'on pense à la violence de son caractère telle qu'elle transparaît dans *Hécube* –, on peut parfaitement imaginer que le héraut raisonne comme Achille : il ne veut pas être obligé de punir la reine, non en la tuant puisqu'elle a une valeur comme captive [581], mais en interdisant les funérailles comme il en a menacé Andromaque à la fin du deuxième épisode [582]. Surtout, il ne veut pas provoquer un accès de colère qui ralentirait l'action et repousserait son départ ; c'est pourquoi il a gagné du temps en accomplissant hors scène la partie la plus impressionnante, la plus pénible du rite. Sans doute espère-t-il ainsi apparaître aux yeux d'Hécube comme plein de pitié, ce qui pourrait l'inciter à plus de bonne volonté dans l'exécution des consignes qu'il lui donne.

Les allusions à la fin de l'*Iliade* permettent donc de suggérer que Néoptolème entend prendre la place de son père auprès de son grand-père, accomplissant ainsi son devoir filial. Comme Achille, il a également accédé aux prières troyennes pour que le corps de l'enfant princier soit rendu. De l'autre côté, le cadavre d'Astyanax est assimilé à celui de son père et prend sa place à l'intérieur du bouclier. Bien qu'il doive recevoir les

[578] *Iliade* XXIV, 784.
[579] Barlow 1986, p. 219-220 ; Lee 1976, p. 258.
[580] *Iliade*, XXIV, 582-586.
[581] Voir v. 1285-1286.
[582] *Troyennes*, 737-738.

derniers honneurs, sa destinée est cependant une abomination, car contrairement à ce qui se passe lorsque Priam supplie Achille, Néoptolème refuse à Andromaque le droit de l'ensevelir elle-même (αὐτήν, v. 1146). Après avoir été séparée de lui à la fin du deuxième épisode, elle lui est de nouveau arrachée. C'est ce que soulignent les mots de Talthybios lorsqu'il rapporte qu'il a traversé le Scamandre. Ce détail topographique pose problème pour la représentation de l'espace extra-scénique, car dans la géographie iliadique, on passe le fleuve en allant des vaisseaux à la ville et réciproquement, et non à l'intérieur du camp grec pour aller des vaisseaux de Néoptolème aux tentes d'Agamemnon comme le fait ici le héraut [583]. Cette bizarrerie, qui peut frapper d'autant plus que le poète emploie le déictique τάσδε pour désigner les eaux du Scamandre (v. 1151), attire l'attention sur la contradiction qu'elle implique avec l'*Iliade*. Or avec ce détail, c'est à nouveau l'ensemble d'une scène homérique qui entre en conflit avec celle des *Troyennes*. En effet, en *Iliade* XXIV, 692-693, Priam et son héraut, qui mène le chariot transportant Hector, passent le gué du Xanthe. Celui-ci sépare le camp grec, où les deux hommes ont besoin de la protection d'Hermès, du territoire d'Ilion où ils sont en sécurité. Je pense que, dans la tragédie, le déictique a pour but d'assimiler, par la valeur affective qu'il peut avoir, le héraut grec au héraut local, c'est-à-dire au Troyen pour qui le Scamandre était un repère familier, et de superposer Ilion, où celui-ci rapportait le corps d'Hector, au camp d'Agamemnon où l'on rapporte Astyanax. Mais la contradiction topographique avec le poème homérique manifeste la cruelle réalité : le retour d'Astyanax ne coïncide pas avec celui de son père. Talthybios, qui l'accompagne, n'est pas un serviteur familier, mais l'agent de ses bourreaux, et il traverse le fleuve seul, sans celle qui a obtenu par ses supplications la restitution du corps : Andromaque est désormais séparée de son fils par le Scamandre ; elle appartient définitivement au monde grec, contrairement à lui. Le retour de l'enfant ne se fait cependant pas dans sa cité comme celui de son père, mais dans un espace conquis par Agamemnon sur la Troade et qui symbolise l'asservissement des siens. Ce n'est, en outre, pas un char qui le transporte, mais un objet dont ce n'est pas la fonction première, une civière improvisée. Le convoi n'a rien de la dignité et de la pompe qui caractérisaient dans l'*Iliade* le voyage de retour du corps d'Hector, enveloppé de linge fin et déposé par Achille lui-même sur un lit placé sur le char [584]. Enfin, Hermès n'est pas là pour guider et protéger les Troyens au nom de Zeus [585], et c'est un piètre psychopompe qu'Astyanax trouve en

[583] Voir Clay 2011, p. 103 et fig. 4, p. 104.
[584] *Iliade*, XXIV, 588-590.
[585] *Iliade,* XXIV, 152-154 ; 181-183 ; 332-338.

Talthybios. La restitution de son corps n'est donc pas une réparation adéquate de sa mort, ni la preuve de l'humanité de ses vainqueurs. Néoptolème est bien loin de manifester la magnanimité homérique de son père.

La différence entre le traitement d'Astyanax et celui d'Hector est accentuée, dans la structure annulaire, par la symétrie imparfaite entre la figure d'Andromaque gémissant sur sa patrie et sur le tombeau d'Hector (v. 1130-1133) et celle d'Hécube, qui doit parer l'enfant mort « autant qu'[elle] le peut, comme le permet [sa] situation » (ὅση σοι δύναμις, ὡς ἔχει τὰ σά, v. 1144) et à qui les Grecs ne laisseront vraisemblablement pas le temps de se recueillir sur la tombe qu'ils auront creusée. Le récit des plaintes de la veuve et la mention du monument funéraire (τύμβον) d'Hector ramènent l'auditeur, interne comme externe, au chagrin de l'Andromaque homérique et aux grandioses funérailles du héros, qui avaient impliqué la cité entière [586]. La modalisation de l'action d'Hécube est donc une référence à la déchéance troyenne survenue depuis la mort du prince : elle n'a plus sous la main, pour honorer Astyanax, que des lambeaux de sa richesse passée. Les hommes de Troie qui avaient accompagné son père de leurs pleurs ont tous disparu et les Troyennes n'ont plus la liberté de procéder aux funérailles comme elles l'entendent, ainsi que vient le rappeler la mention de « la hâte du maître » (v. 1145), qui explique l'interdiction faite à Andromaque de pleurer son fils. La toilette funéraire d'Hécube ne pourra donc être qu'un pis-aller. Quant à la tombe, elle ne sera guère plus qu'un trou dans la terre creusé à la hâte (v. 1148, 1153), alors qu'Hector avait eu droit, lui, à un tombeau digne de son rang [587].

Au centre de la structure annulaire se trouvent l'enfant et le bouclier, encadrés par l'expression de la demande principale d'Andromaque : enterrer le mort (θάψαι νεκρὸν τόνδ(ε), v. 1134), et sa répétition augmentée d'une précision : enterrer son fils dans le bouclier (ἐν τῇδε θάψαι παῖδα, v. 1142). Ce qui se joue dans ces quelques vers, c'est la transmission de l'arme d'Hector à Astyanax, et Euripide déploie tout son art pour mettre en valeur cet acte crucial. D'abord nu et seul, le corps de l'enfant ressortira du passage, si l'on peut dire, équipé et accompagné du bouclier.

[586] *Iliade*, XXIV, 723-746 (Andromaque) ; 788-801 (construction de la tombe).

[587] Dans l'*Iliade* (XXIV, 795-799), les os d'Hector sont rassemblés dans une urne d'or, laquelle est placée au fond d'un trou puis couverte de grosses pierres, l'ensemble étant complété d'un tertre qui indique l'emplacement de la tombe du héros (σῆμα). Sur ce sujet, voir Sourvinou-Inwood 1995, p. 108-140.

Talthybios rappelle d'abord à Hécube de façon très euphémisée comment Astyanax est mort, « tombé des remparts » (πεσὼν ἐκ τειχέων, v. 1134). Face à cet échec de la protection des murailles ancestrales, sa mère souhaite qu'il soit à jamais enveloppé dans le métal du bouclier paternel, « au lieu de cèdre et d'enceintes de pierre » (ἀντὶ κέδρου περιβόλων τε λαΐνων, v. 1141). La proximité de la mention du bois dont on fait les cercueils invite à interpréter περιβόλων… λαΐνων comme désignant les parois enveloppantes d'un sarcophage ou d'un tombeau. Ce sens funèbre est également confirmé par l'écho que le vers présente avec le passage où Cassandre se réjouissait que les Troyens, pendant la guerre, aient été ensevelis par les leurs et enveloppés par la terre de leur patrie (ἐν γῇ πατρῴᾳ περιβολὰς εἶχον χθονός, v. 389). Il n'en reste pas moins que le mot περίβολος s'emploie souvent à propos de fortifications et que la périphrase περιβόλων… λαΐνων pourrait donc se substituer à τειχέων. Autrement dit, la composition en boucle et la polysémie font correspondre le rôle des remparts dans le meurtre d'Astyanax au remplacement du cercueil et du tombeau de pierre par le bouclier. La cause de la mort est ainsi liée à la singularité de la sépulture de l'enfant, de même que le meurtre à sa dérisoire compensation : l'arme jouera dans la mort le rôle de protection que les murailles auraient dû avoir dans la vie et, en lieu et place à la fois d'Hector et des vivants, montera une garde désormais sans objet, puisque les Grecs s'en vont.

La transmission du bouclier d'Hector

La transmission du bouclier paternel constitue le noyau du récit de Talthybios comme il occupe le cœur du discours rapporté d'Andromaque. Les vers 1138-1140, qui expriment l'argument employé par la veuve pour décider Néoptolème à rendre un trophée qui devait lui être cher, se démarquent par leur syllabe initiale commune :

μή νιν πορεῦσαι Πηλέως ἐφ' ἑστίαν
μηδ' ἐς τὸν αὐτὸν θάλαμον, οὗ νυμφεύσεται
μήτηρ νεκροῦ τοῦδ' Ἀνδρομάχη, λύπας ὁρᾶν,
« [Elle a demandé] qu'on ne le transportât pas au foyer de Pélée
ni dans la même chambre qu'elle, là où elle serait prise pour épouse,
la mère de ce mort, Andromaque, triste spectacle. »

Je n'ai pas cherché, par ma traduction, à lever l'ambiguïté créée par la place de λύπας ὁρᾶν, car elle me paraît fondamentale. Bien entendu, il s'agit d'abord de l'argument employé par Andromaque pour gagner la confiance de Néoptolème : le spectacle bouleversant offert par le bouclier d'Hector lui rappellerait éternellement son premier mari,

ce qui l'empêcherait d'être pour son maître la bonne épouse qu'il espère trouver en elle. Partager l'espace conjugal avec l'arme qui porte sa marque, ce serait constituer un ménage à trois, ou du moins vivre sous le regard d'un fantôme. Je pense, comme W. Biehl, que l'une des façons d'expliquer la place du syntagme est de remarquer la symétrie avec φόβον τ' Ἀχαιῶν un peu plus haut au v. 1136, la réaction passée des ennemis d'Hector à la vue du bouclier – donc la valeur de l'arme comme trophée – s'opposant dans un effet de boucle à l'émotion future de sa veuve – donc à la puissante valeur affective de l'objet et à la menace qu'elle fait planer sur l'avenir du couple formé par Néoptolème et sa captive.

Mais dans sa maladresse, et peut-être dans son émotion, Talthybios s'exprime de telle sorte que c'est aussi la nouvelle union d'Andromaque qui apparaît comme un triste spectacle, d'autant que le futur νυμφεύσεται donne la force de l'inéluctable au destin qui attend la Troyenne. Le résultat de cette ambiguïté est de dresser un parallèle entre le bouclier et la concubine, de lier le renoncement de Néoptolème au trophée et le renoncement d'Andromaque au souvenir d'Hector, l'acquiescement du Grec à la prière de sa captive et l'acquiescement de celle-ci à ses noces. La Troyenne, dont le nom peut s'entendre comme signifiant « qui combat les hommes », voire « qui combat les maris », ne se donne donc pas sans une dernière bataille : ce sera elle ou le bouclier. Le prix de sa victoire, c'est la réunion d'Astyanax et de l'arme qui aurait dû lui revenir si son père n'avait pas été vaincu.

Dans ce contexte, le jeu de mots sur l'initiale μη- des vers 1138-1140 prend un relief extraordinaire. En effet, il rappelle celui qui souligne, chez Homère, la transmission de la lance de Pélée à son fils Achille. La première fois que ces vers apparaissent, c'est lorsque Patrocle, revêtant les armes de son compagnon, laisse de côté la lance que seul le Péléide est capable de manier. La seconde fois, c'est lorsqu'Achille se prépare à retourner au combat. Seule la lance ne fait pas partie de la panoplie divine qu'Héphaïstos a forgée pour lui ; c'est elle qui l'inscrit dans sa lignée paternelle et signale son origine mortelle :

Ἐκ δ' ἄρα σύριγγος πατρώιον ἐσπάσατ' ἔγχος
βριθὺ μέγα στιβαρόν · τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος Ἀχαιῶν
πάλλειν, ἀλλά μιν οἶος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεύς,
Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλῳ τάμε Χείρων
Πηλίου ἐκ κορυφῆς, φόνον ἔμμεναι ἡρώεσσιν.
« De son étui, ensuite, il tira la lance paternelle,
longue, lourde, puissante. Cette lance, aucun autre Achéen ne pouvait
la manier, mais seul savait la manier Achille,

cette lance de frêne du Pélion, que pour son père chéri avait taillée Chiron dans le bois du sommet du Pélion, pour qu'elle apporte le meurtre aux héros. » (XIX, 387-391)

Le jeu de mots fonctionne à l'initiale des vers, qui met en rapport πάλλειν / Πηλιάδα / Πηλίου de la même manière que μή / μήδ' / μήτηρ dans les *Troyennes*, mais il est aussi complété par la figure étymologique πάλλειν / πῆλαι. Quant au nom de Pélée, il est présent en creux par les allusions au père d'Achille (πατρώιον / πατρὶ φίλῳ). Lorsque celui-ci manie sa lance en bois du Pélion, il est donc plus que jamais le fils de Pélée, avec qui il partage le savoir reçu de Chiron. Il se bat à la suite et à la place de son père, comme il se doit lorsque les générations se succèdent harmonieusement. Que le poète tragique renvoie à ces vers ne fait aucun doute. Il a préparé son public par la mention d'Achille (v. 1124), de Pélée (v. 1127), puis de Pélias, père d'Acaste, au vers suivant. Or, si l'on en croit la scholie au v. 1128, Euripide fait le choix d'une version non majoritaire – voire inventée par lui ? – de l'histoire de Pélée. Selon d'autres sources, dit le scholiaste, ce sont les fils d'Acaste qui l'auraient chassé du pouvoir. Je suis persuadée que l'un des motifs de la préférence d'Euripide est la possibilité de jouer sur le nom de Pélias comme patronyme d'Acaste. Ensuite, la mention de la tombe d'Hector aux v. 1132-1133 rappelle le plus grand exploit qu'Achille ait accompli avec sa lance, se conformant ainsi à la destinée meurtrière de l'arme tueuse de héros telle qu'elle a été fixée par Chiron. L'utilisation du mot δόρυ au lieu de ναῦς, qui, on l'a vu, frappe l'oreille au v. 1148, viendra ensuite compléter l'allusion.

Lorsque le héraut en arrive à décrire le bouclier d'Hector, les auditeurs sont donc prêts à apprécier la transformation qu'Euripide fait subir à son modèle homérique. Pour commencer, il renforce encore l'allusion à l'*Iliade* en insérant dans le même vers 1138 l'unité accentuelle μή νιν et le nom de Pélée au génitif. Comment ne pas entendre ici l'écho de l'ouverture du poème homérique ? Achille et sa colère sont là en filigrane, à la fois pour confirmer le lien intertextuel et pour souligner l'absence d'Hector, sa victime, et l'inutilité de son arme. Le jeu de mots, en effet, ne concerne ni le nom du père d'Astyanax, ni le nom du bouclier, mais le mot « mère », μήτηρ. Celui-ci est associé non à un motif guerrier comme le maniement de la lance de Pélée, mais à la répétition de la négation μή, c'est-à-dire au refus d'Andromaque de cohabiter avec l'arme de son premier époux. En revanche, il y a bien un jeu étymologique sur la fonction d'Hector et de son bouclier, mais rejeté en périphérie des trois vers centraux. Au v. 1137, l'arme est définie par une relative qui relate son histoire :

τήνδ', ἣν πατὴρ τοῦδ' ἀμφὶ πλεύρ' ἐβάλλετο

« [ce bouclier], dont le père de cet enfant se couvrait les flancs »

Le verbe ἀμφιβάλλομαι qui occupe le deuxième hémistiche va ensuite trouver son écho dans les περιβόλων… λαΐνων du v. 1141, également en deuxième partie de vers. Hector maniait autrefois son bouclier de façon à se couvrir, mais, en tant que principal défenseur de Troie, c'était la cité entière qu'il protégeait ainsi et le verbe en vient à caractériser son action héroïque. Les « couvertures de pierre », qui peuvent évoquer les murailles de Troie, rappellent aussi qu'il était l'équivalent humain des remparts. Autour du bouclier qui doit envelopper Astyanax se noue donc un réseau symbolique unissant le père, son arme emblématique, les remparts ancestraux et la sépulture du fils. Mais la réunion de l'objet et du corps, en induisant une transformation définitive du bouclier en cercueil, ramène à la réalité présente : la guerre est finie, toutes les défenses passées ont failli et il n'y a plus personne, plus rien à protéger que le cadavre du dernier enfant.

Si la disparition d'Hector se fait cruellement sentir, le rapprochement inévitable entre μή νιν et μῆνιν donne néanmoins une dimension héroïque à Andromaque en suggérant qu'elle puise dans la colère que lui inspire le meurtre de son fils – une colère dont on a eu un aperçu au deuxième épisode [588] et qui a dû être ravivée par la vue du cadavre ensanglanté – le courage de s'opposer à Néoptolème, non pas frontalement, mais en remportant sur lui une victoire comme elle savait si bien le faire avec Hector [589]. A aucun moment elle ne donne à son maître l'impression de vouloir assurer la transmission d'un héritage paternel. Au contraire, elle prétend rompre avec le souvenir trop prégnant de ses premières noces. « Souviens-toi de ton père ! », disait Priam à Achille pour le convaincre de lui rendre Hector [590] ; « Oublions Hector ! », dit maintenant Andromaque à Néoptolème. Proposer de faire du bouclier un cercueil, c'est lui ôter définitivement sa fonction guerrière, mais aussi sa fonction mnémonique ; c'est d'une certaine manière tuer Hector une seconde fois, comme époux et comme héros. Néoptolème ne peut que consentir à ce geste qui fait de lui un double de son père et lui assure une union paisible. Ce qu'il ne voit pas, mais que l'intertextualité révèle au public, c'est qu'Andromaque, « mère de ce mort » (v. 1140), se substitue au « père de cet enfant » (v. 1137) et fait ce qu'Hector ne peut plus faire : léguer à Astyanax l'arme paternelle comme autrefois Pélée a légué sa lance à son fils. Elle le fait sans le dire, et même en prétendant ne pas vouloir préserver le

[588] Voir ci-dessus p. 172, 178-180. Peut-être faut-il voir dans la μῆνις d'Andromaque une menace qui prépare le destin tragique du foyer de Néoptolème tel qu'Euripide l'a mis en scène dans *Andromaque*.

[589] Voir *Troyennes*, 655-656 et ci-dessus, p. 157.

[590] *Iliade*, XXIV, 486.

souvenir de cette lignée, d'où l'importance de μή. Le jeu de mots central ne porte pas sur le nom de l'arme et du père, mais attire l'attention sur le fait même qu'il ne porte pas dessus et que la mère d'Astyanax avance masquée. Comme le lui conseillait Hécube juste avant que ne tombe l'annonce de la condamnation de son fils, elle a usé de l'« attachant appât de son caractère » (φίλον… δέλεαρ…σῶν τρόπων, v. 700) pour servir l'intérêt commun de la famille. Celui-ci, malheureusement, ne consiste pas, comme l'espérait Hécube, à élever Astyanax pour que ses fils un jour rebâtissent Troie – cette transmission a été efficacement coupée par les Grecs –, mais à inscrire le calvaire de l'enfant dans les mémoires pour que l'héroïsme d'Hector et les malheurs de Troie soient du moins immortalisés par la poésie et le drame.

Dans ce contexte, en effet, l'apposition λύπας ὁρᾶν à la fin du v. 1140 prend une nouvelle dimension. Elle figure dans le passage des *Troyennes* à la même place que le syntagme φόνον ἔμμεναι ἡρώεσσιν dans l'ensemble de vers homériques, ce qui ajoute une motivation intertextuelle à la justification structurelle que j'ai proposée plus haut. L'effet de ce parallélisme est de transférer au texte tragique la valeur de but de l'apposition que l'on trouve dans l'*Iliade* et de lui conférer le statut d'un commentaire métathéâtral. Si Andromaque demande que l'enfant soit enseveli dans le bouclier et explique ses raisons, c'est *pour* susciter le chagrin, pour que les conséquences tragiques de la mort d'Hector, l'absurdité du meurtre, et l'atrocité de sa captivité éclatent aux yeux de tous, specatateurs internes comme externes. Ce faisant, elle révèle l'horreur de sa propre situation autant que celle de son fils, car elle devra s'unir, au foyer de Pélée, c'est-à-dire d'Achille, meurtrier d'Hector, à l'un des bourreaux de son enfant. Priam, certes, avait « osé ce qu'aucun autre mortel n'avait encore osé : porter à sa bouche la main de l'homme qui lui [avait] tué son fils » [591], mais elle devra subir une promiscuité autrement plus durable et intolérable dans la chambre, non d'un héros, mais d'un assassin. Quant à Astyanax, ses funérailles ne seront pas moins ignobles que sa mort. Tout se passe comme si Andromaque organisait hors scène le spectacle qu'elle va devoir laisser se dérouler sans elle. Son action sera efficace, puisque la première réaction d'Hécube à la vue du bouclier sera de s'exclamer sur ce « triste spectacle » (λυπρὸν θέαμα, v. 1157) et que la scène des adieux à l'enfant figurera parmi les plus poignantes et les plus mémorables de toute la tragédie grecque, voire du théâtre en général.

[591] *Iliade*, XXIV, 506.

En rapportant les paroles d'Andromaque, Talthybios n'a pas conscience de la portée de ce qu'elle demande. Il est dépassé par le sens des gestes qu'elle prie Néoptolème d'autoriser, tout comme le texte d'Euripide est débordé par un non-dit que seule l'intertextualité permet pour l'instant d'appréhender, mais que la tirade d'Hécube va venir préciser. Sans plus y réfléchir et sans attendre la réaction de la Troyenne, le héraut sort donc rapidement de scène dès que ses hommes ont posé au sol le bouclier et son triste fardeau pour en finir avec le creusement de la tombe. Il me paraît logique que la sortie se fasse par l'*eisodos* inverse de l'entrée, c'est-à-dire non par la droite vers les vaisseaux, mais par la gauche, vers l'espace qui a été défini comme celui du passé et des morts [592]. Astyanax y rejoindra Hector et Polyxène, mais aussi Achille et tous les fantômes des victimes, grecques ou troyennes, de la guerre.

Le discours funèbre d'Hécube (v. 1156-1206)

Avant de se consacrer à la toilette funéraire d'Astyanax comme elle en a été chargée, Hécube prononce un long et saisissant discours qui dit tout ensemble sa fureur, son amertume, son horreur, son chagrin, sa tendresse et ses regrets. La durée de la tirade vient, de fait, retarder les funérailles, comme si la Troyenne cherchait à gagner du temps avant de se séparer de l'enfant : il faut attendre le vers 1200 pour qu'elle déclenche par un impératif l'action qui lui a été assignée, le mot κόσμον reprenant alors le verbe κοσμήσῃς employé par Talthybios au v. 1147. Dans un ultime tête à tête avec son petit-fils, Hécube, après l'arrachement qui a précédé le meurtre, déplore sa mort prématurée et violente, mais trouve aussi le moyen de se le réapproprier, de le réintégrer par la parole et le souvenir à sa famille. Ses mots redoublent, complètent et éclairent ainsi le legs du bouclier voulu par Andromaque.

Composition

La tirade n'est pas tout à fait un monologue, puisque la reine de Troie s'adresse tour à tour aux Grecs (v. 1156-1166), à Astyanax et différentes parties de son corps (v. 1167-1193 ; mains, v. 1178-1179 ; bouche, v. 1180-1184), au bouclier (v. 1194-1199), aux femmes qui vont aller chercher de quoi envelopper le cadavre (v. 1200-1202) et enfin de nouveau au garçon (v. 1202). Les quatre derniers vers, gnomiques, n'ont pas de destinataire

[592] Voir ci-dessus p. 129-130.

fixé par le texte et concernent donc à la fois le public interne et le public externe. Il ne s'agit pas pour Hécube de répondre à Talthybios, mais, de son propre chef, sans en avoir été priée, de faire entendre sa voix librement une dernière fois.

La *rhesis* présente, comme celle de Talthybios, une composition annulaire : après avoir donné un premier ordre aux Grecs à la deuxième personne du pluriel (θέσθε, v. 1156), Hécube commente le spectacle offert par le bouclier, puis dénonce avec colère la peur des Achéens devant Astyanax (δείσαντες, v. 1159 ; ἐδείσατε, v. 1165) en exprimant sa désapprobation (οὐκ αἰνῶ φόβον, v. 1165). Elle se lamente alors sur la tête de l'enfant, pleurant ses boucles rasées dans la mort (ἔκειρεν, v. 1173), sur ses mains, et sur sa bouche, ce qui ramène le motif des boucles que l'enfant avait promis de couper pour la mort de sa grand-mère (κεροῦμαι, v. 1183). Hécube revient alors au thème de la peur des Achéens devant Astyanax (δείσαντες, v. 1191) et émet de nouveau un jugement négatif à leur encontre (αἰσχρὸν… Ἑλλάδι, v. 1191). Puis elle s'adresse longuement et tendrement au bouclier, avant de donner aux Troyennes l'ordre d'aller chercher de quoi parer le mort (φέρετε, κομίζετε, v. 1200).

A.-S. Noel remarque que la structure annulaire mime la forme ronde du bouclier dont le corps d'Astyanax occupe le centre [593]. Le cœur de cette composition est en effet l'adresse aux χεῖρες, aux mains ou aux bras meurtris de l'enfant, si semblables à ceux de son père. Ce qui précède ce point de bascule a trait d'une part à la mort horrible d'Astyanax, de l'autre à sa place parmi les hommes, à ce qu'il représente pour les Grecs – une menace à la hauteur de la valeur de son père, leur pire ennemi – et pour les Troyens en général – un prince dont la bravoure, comme les noces, auraient symbolisé sa nature royale s'il n'était mort prématurément. Ce qui suit nous amène dans l'intimité de la relation entre l'enfant et sa grand-mère et concerne les funérailles. Hécube évoque son petit-fils en rapportant ses paroles au discours direct, se remémorant la promesse qu'il lui avait faite : un jour, il mènerait le deuil pour elle et accompagnerait son corps au tombeau. Elle se lamente sur elle-même et sur le vide laissé par l'enfant, et lorsqu'elle s'adresse au bouclier, c'est pour évoquer le doux souvenir de son fils Hector. Parallèlement à cela, on constate qu'elle est passée des images du meurtre à l'idée des soins funèbres et du tombeau [594].

La ligne générale du discours consiste donc à accompagner le passage d'Astyanax des mains de ses meurtriers à ceux de sa grand-mère, et du monde de la violence masculine

[593] Noel 2012, p. 565.

[594] τάφον, v. 1183 ; θάπτω, v. 1186 ; τάφῳ, v. 1189 ; ταφήσῃ, v. 1193, à quoi l'on peut ajouter la mention d'une épitaphe (v. 1191) et d'une parure funéraire (v. 1200).

qui était celui de son père, symbolisé par le bouclier, à celui des soins féminins et de la parure funéraire, comme le montre le jeu de mots entre le nom d'Hector – employé deux fois comme complément du nom du bouclier (v. 1156, 1194) et deux fois dans le contexte de ses exploits passés (v. 1162, 1199) –, le participe ἔχω qui lui est apposé au vers 1198, et le nom d'Hécube (Ἑκ-άβη) qui a été prononcé par Talthybios (v. 1123), laquelle Hécube est elle-même sujet de ἔχω au v. 1202. Du point de vue de la reine, la tirade sert à assurer une transition émotionnelle de la fureur à l'expression poignante du chagrin, puis à une forme d'apaisement sinon de consolation. L'oraison funèbre, en somme, semble jouer peu à peu son rôle, canaliser et adoucir la douleur de la reine, si bien que la seconde mention des Achéens est plus courte et moins virulente que la première, et la seconde mention du bouclier, évocateur de souvenirs heureux, plus développée. Après avoir dans un premier temps copieusement invectivé les Grecs, Hécube imagine une épigramme lapidaire pour le tombeau de l'enfant : « Ci-gît l'enfant que les Argiens ont tué / parce qu'ils le craignaient. » (v. 1190-1191). Cette réduction à une phrase est pour elle une façon de mettre à distance le lâche assassinat, de contenir la violence crue de l'acte en en faisant l'objet d'un discours de mémoire. Quant au bouclier, il change de fonction sous nos yeux, dans le temps du discours, et, de brancard ignoble, devient cercueil rassurant. D'abord « lugubre spectacle » (λυπρὸν θέαμα, v. 1157), il se transforme en « doux » témoignage (ἡδύς, v. 1196) du dévouement d'Hector et en symbole rassérénant de la réunion du père et du fils dans la mort.

Cependant, la symétrie créée par la composition met aussi face à face le long développement sur la peur irrationnelle qu'a suscitée l'enfant, alors même que les Grecs avaient trouvé le courage d'affronter son redoutable père (v. 1158-1166), et le passage sur le bouclier qui suit l'épitaphe (v. 1192-1199). Or Talthybios a présenté l'objet il y a peu comme la « terreur des Achéens » (φόβον τ' Ἀχαιῶν, v. 1136). Ce qui frappe alors, c'est le contraste entre un passé normal mais révolu, celui du combat, où Hector était craint à juste titre, et un présent absurde et désolant où son fils effraie, mais où son bouclier a perdu ce pouvoir.

Les derniers mots que la vieille reine adresse à son petit-fils dans ce discours (« Ce que j'ai, tu le recevras. », v. 1202) ont pour fonction première d'amener les gestes rituels qui vont suivre, mais on perçoit aussi dans la simplicité et le caractère assertif de cet énoncé une volonté de rassurer l'enfant à travers la mort : il est accompagné dans son dernier voyage par une femme qui l'aime et il sera pieusement soigné, selon l'expression de

Cassandre, « par des mains dont c'est le devoir » [595]. Cela n'enlève rien à l'horreur de sa mort, ni à l'incongruïté de ses funérailles, mais du moins celles-ci auront-elles lieu et offriront-elles aux Troyennes endeuillées un semblant de réparation.

Colère d'Hécube

L'analyse de la composition annulaire du discours est loin d'en épuiser la complexité ; il est aussi remarquable par la variété de l'énonciation. Monologue apparent, il est émaillé d'apostrophes, mais il est intéressant de constater que, si les ordres d'Hécube sont exécutés, aucune de ces apostrophes n'engage de dialogue, puisque les Grecs ne répondent pas à ses injures, prononcées vraisemblablement hors de leur portée [596], puisqu'en outre l'enfant est mort et que le bouclier est un objet inerte. L'emploi de la deuxième personne ne me semble pas pour autant purement rhétorique, mais me paraît plutôt signer un échec pathétique : le temps de la confrontation avec l'ennemi est passé, comme celui de l'échange avec ses proches, si bien que, en ce début d'*exodos*, la voix d'Hécube résonne dans un silence qui accroît l'impression de solitude dégagée par le personnage. Il ne reste plus autour d'elle que la mort : des assassins grecs qui ne songent qu'à rentrer chez eux le plus vite possible (et peut-être à oublier les horreurs de la guerre), un cadavre d'enfant, un bouclier-cercueil, des femmes qui ne donneront de la voix que pour un ultime rite funéraire.

La vue du corps mutilé posé sur le bouclier suscite d'abord chez Hécube une hargne et un mépris contre les Grecs qui rappellent ceux d'Andromaque (v. 764-765). On peut considérer qu'en obtenant que la toilette funéraire de son fils soit confiée à sa grand-mère, celle-ci est parvenue à transmettre aussi quelque chose de sa propre colère [597]. Hécube s'indigne contre des vainqueurs qui, après être venus à bout du formidable Hector, ont agi contre Astyanax comme s'il représentait pour eux une menace bien plus importante. Son « meurtre inouï » (φόνον / καινόν, v. 1159-1160) est aussi un « nouveau meurtre » qui vient redoubler, sans nécessité, la mort de son père. On retrouve avec φόνον, encadré par deux mentions de la lance (δορός, v. 1158 et δόρυ, v. 1162), l'hypotexte homérique concernant l'arme que Pélée a léguée à Achille « pour qu'elle apporte le meurtre aux héros » [598]. Le problème, c'est que ce n'est pas un « héros » qui a été tué. L'enfant, que sa

[595] Voir v. 390 : χερσὶν περιστάλεντες ὧν ἐχρῆν ὕπο. On trouve le verbe περιστέλλω aux vers 1143 et 1149 dans les consignes que Talthybios donne à Hécube.

[596] Voir ci-dessous, p. 354-355.

[597] Voir ci-dessus, p. 172, 178-180.

[598] *Iliade*, XIX, 391.

grand-mère qualifie de βρέφος (« nourrisson ») au v. 1165 avec une tendresse qui explique peut-être l'exagération – elle le présente quelques vers plus loin comme un jeune garçon capable de lui parler [599] –, n'avait pas l'âge de prendre les armes et ne risquait pas, à lui seul, de redresser Troie. Le discours d'Hécube fait ici contraster avec une intense et cruelle ironie le bébé Astyanax et l'ensemble formé par Hector et tous les combattants troyens (v. 1162-1163), que les Grecs sont parvenus à anéantir. Leur crainte en paraît d'autant plus illogique et intolérable (v. 1166). L'emploi du démonstratif τοσόνδ(ε) au v. 1165 (« un si petit bébé ! »), qui peut s'accompagner d'un geste, attire l'attention sur la taille de l'enfant que l'on a sous les yeux. La comparaison que trace Hécube entre Hector et son fils se manifeste dans le rapport visuel qui s'établit entre le corps et le bouclier, lequel renforce le caractère dérisoire de la méfiance des Grecs et du meurtre auquel elle les a poussés. Comment Astyanax aurait-il pu relever sa cité de sa chute, lui qui, de toute évidence, aurait eu du mal ne serait-ce qu'à redresser et porter l'arme de son père ?

Jeu de scène

On peut s'interroger ici sur le jeu de scène et sur les modalités de l'énonciation. La première question concerne le lieu où les Grecs, revenant du côté par où ils avaient escorté l'enfant jusqu'aux remparts, déposent leur fardeau. Est-ce aux pieds de la reine ou en un autre endroit de l'espace scénique ? Quoi qu'il en soit, ce doit être en un lieu central (devant la porte de la *skènè* ou au centre de l'*orchestra*) qui devient le point de focalisation de la scène. L'effet ne serait que plus spectaculaire si c'était exactement au même point que le char d'Andromaque sur lequel l'enfant a été vu vivant, juché en hauteur à côté de sa mère et des armes de son père, car cela suffirait à souligner l'affreuse transformation qu'il a subie – rapporté en position couchée, il est désormais seul, inerte, au sol, sur le bouclier. Une telle disposition accentuerait en outre l'effet de renversement de la scène d'Andromaque qui est sensible dans les mots.

La question de l'énonciation dépend un peu des mouvements qu'implique la disposition de l'objet : les soldats viennent-ils à Hécube, ou bien est-ce elle qui doit se déplacer pour aller se pencher sur Astyanax ? Lorsque la reine troyenne, avec l'accord tacite de Talthybios, donne l'ordre aux soldats achéens de poser le bouclier (Θέσθ(ε), v. 1156), son injonction ne contient pas d'autre indication que πέδῳ, « au sol ». En revanche, le fait qu'elle parle d'abord du spectacle général du bouclier (v. 1157) et du sentiment de révolte contre les Achéens qu'il suscite en elle, avant de s'adresser

[599] Sur la question de l'âge fluctuant d'Astyanax, voir Dyson, Lee 2000, p. 24.

directement à l'enfant, ce qui tend à indiquer qu'elle peut se pencher sur lui et le toucher (v. 1167), suggère la durée d'un déplacement. Si les Grecs posent immédiatement l'enfant pour pouvoir sortir au plus vite, pressés comme l'est Talthybios d'en finir avec leurs tâches en Troade, et que c'est elle qui s'approche, on peut considérer qu'ils lui tournent le dos, brisant toute communication, et que les invectives qu'elle leur adresse sont prononcées alors qu'ils sont déjà hors de portée de sa voix. Si au contraire les soldats viennent à elle, comme on peut l'inférer à la fois du fait que c'est elle qui donne l'ordre et que Talthybios a eu pour consigne de « remettre l'enfant entre ses mains » (v. 1142-1143), faut-il pour autant penser qu'elle leur adresse ouvertement ses critiques ? Dans ce cas, il y a en fait plusieurs solutions : ou bien elle attend qu'ils sortent avec le héraut pour les invectiver sans craindre de réaction – il faut alors imaginer une pause après le v. 1157 –, ou bien son chagrin et sa colère lui font oublier le danger que le héraut avait signalé à Andromaque aux vers 734-736 et elle les couvre de reproches alors qu'ils sont présents en scène, au risque de voir les Grecs revenir sur l'autorisation de procéder à l'enterrement. On peut s'étonner alors que Talthybios n'intervienne pas du tout face à la violence de l'attaque. Une troisième hypothèse de mise en scène est possible, qui me paraît intéressante : après avoir demandé aux soldats de déposer au sol le bouclier, Hécube se livrerait à un aparté [600], le temps de les laisser exécuter son ordre et de sortir. Il faudrait alors supposer qu'elle se détourne des compagnons de Talthybios le temps de proférer ses injures, ce qui empêcherait la communication de fonctionner entre elle et eux, condition première de l'aparté. Le procédé, en donnant accès aux spectateurs externes au bouleversement intérieur d'Hécube, permettrait de mettre en valeur la tension persistant dans la scène malgré la compassion affichée par Talthybios, et la difficulté de la reine à conserver une apparence de calme à un moment où sa fureur pourrait lui nuire.

Regrets d'Hécube

L'explosion de colère fait ensuite place à la douleur. Adoptant le point de vue d'Astyanax, Hécube se lamente non plus sur le meurtre inouï des Achéens, mais sur sa mort malheureuse (θάνατος… δυστυχής, v. 1167). L'apostrophe ὦ φίλτατ(ε) du v. 1167 rappelle celle d'Andromaque au v. 740. La mort que celle-ci annonçait au futur (θανῇ, v. 741) a désormais frappé (θάνατος ἦλθε, v. 1167), et celui qui devait être « un roi pour l'Asie aux riches moissons » (τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου, v. 748), a péri sans avoir joui de « la royauté qui égale aux dieux » (τῆς ἰσοθέου τυραννίδος, v. 1170). Pire, son

[600] Voir Paré-Rey 2014 et plus particulièrement l'article de C. Mauduit, p. 63-99.

trépas ne peut donner lieu à aucune célébration, contrairement à ce qui se serait passé s'il était tombé pour sa patrie dans la fleur de l'âge. W. Biehl considère l'ensemble du discours d'Hécube comme un *epitaphios logos* inversé [601], mis à part le blâme de l'ennemi qui fait, selon lui, partie des *topoi* du genre. Il me paraît cependant difficile de souscrire à cette interprétation dans la mesure où le discours de déploration, focalisé sur Astyanax comme individu et tenu par une femme de sa famille, accompagne comme il se doit la toilette mortuaire effectuée par les proches et ne correspond donc pas à l'oraison funèbre civique à laquelle W. Biehl fait référence, c'est-à-dire au moment où, soustrayant le défunt à son cercle familial, la cité assemblée lui rend hommage en même temps qu'à l'ensemble des citoyens unis par le sacrifice patriotique. Beaucoup plus proches des mots d'Hécube que les *epitaphioi logoi* sont les épigrammes funéraires dédiées à des enfants trop tôt disparus qu'a étudiées A. M. Vérilhac [602] ; mais il est vrai que tous ces poèmes datent au plus tôt du IVe siècle et qu'ils ont sans doute subi l'influence des modèles tragiques [603].

On peut néanmoins s'accorder avec W. Biehl sur le fait que les paroles d'Hécube jouent en plus d'un endroit de la figure de l'iréel et de l'opposition, non seulement à ce qui aurait dû être, mais aussi aux discours qui auraient pu être tenus à propos de son petit-fils. La mort prématurée d'Astyanax bouscule en fait toute forme de louange funèbre en la rendant impossible et en remplaçant par un désastre ce que la fortune aurait dû lui apporter de bon, comme le montre l'opposition de δυστυχής et de τυχών à la fin des vers 1167 et 1168. Le garçon aurait pu être qualifié de μακάριος s'il avait atteint l'âge de se sacrifier pour Troie, mais sa mort affreuse a bouleversé jusqu'à cet usage et annihilé la possibilité pour celle qui le pleure de prononcer un *makarismos*, élément-type de l'éloge. La comparaison avec Hector est ici soulignée par la correspondance en fin de vers entre τέκνον et le participe ἔχων qui évoque le nom du héros. Elle est aussi renforcée par les échos avec le premier et le deuxième épisodes : Hector a en effet connu l'ἥβη [604], cet âge de l'épanouissement où même la mort est belle ; il a connu le mariage, la royauté ou du moins le commandement au combat, et le sacrifice patriotique, tous ces ingrédients de

[601] Biehl 1989, p. 396, 406-420.

[602] Vérilhac 1978-1982. Il est très difficile, dans l'état actuel de nos sources, d'évaluer dans quelle mesure Euripide s'inspire d'inscriptions funéraires antérieures ou contemporaines pour développer les thèmes liés à la mort prématurée : éloge de la beauté et de l'*arétè* familiales ; espoirs de gloire, de victoire et de mariage anéantis ; vanité des soins passés ; vie brisée par une puissance maléfique ; etc. Tous ces *topoi* se retrouvent dans la poésie funéraire analysée par A.-M. Vérilhac, qui va du IVe siècle à l'époque impériale, mais il est impossible de savoir à quand remonte cette tradition et donc d'apprécier si et comment Euripide se joue d'éléments plus ou moins formulaires.

[603] Vérilhac 1978-1982, t. 2, p. 133-135.

[604] Loraux 1975.

l'existence de l'homme adulte, du combattant héroïque, de l'ἀνήρ en somme [605], qui autorisent à parler d'une vie achevée ou complète et que Cassandre a célébrés par son *makarismos* et son *epitaphios logos* paradoxaux [606]. Le prince de Troie a conquis une gloire éternelle à laquelle son fils n'aura pas droit. La mort d'Astyanax, elle, pose le problème du *kleos* de qui n'a pas eu le temps de vivre, de la trace laissée par une existence faite de promesses jamais réalisées. L'enfant a entr'aperçu ce qui l'attendait quand il était en vie, mais désormais, cet avenir brillant est rejeté dans le néant et apparaît même rétrospectivement comme illusoire :

> Νῦν αὔτ' ἰδὼν μὲν γνούς τε σῇ ψυχῇ, τέκνον,
> οὐκ οἶσθ', ἐχρήσω δ' οὐδὲν ἐν δόμοις ἔχων.
> « Aujourd'hui, [ces bonheurs de l'existence], que tu les as vus et connus dans ta vie, mon enfant,
> tu ne le sais pas, et tu n'en as tiré aucun parti alors que tu les tenais dans ta demeure. » (v. 1171-1172)

Ce que je comprends dans ce passage très discuté, c'est d'abord qu'Astyanax, maintenant qu'il est mort, n'a plus conscience de ce dont il pouvait jouir dans l'existence – pas plus que Polyxène, comme le disait Andromaque, ne garde le souvenir de ses maux (v. 638). Je considère donc que l'aoriste des participes ἰδών et γνούς exprime un passé et que ψυχή a ici le sens de « vie ». La difficulté tient ensuite au fait que ce n'est pas Astyanax qui a « vu et connu » les bonheurs réservés aux adultes, mais Hector, dont le nom se cache dans le participe ἔχων. Il y a donc comme une superposition du père et du fils, dont on aura un autre exemple dans la bouche du chœur aux v. 1216-1217 avec cette fois un jeu de mots sur le nom d'Astyanax, qui écrase la différence temporelle entre les deux générations. L'enfant a grandi dans une famille où royauté, beau mariage et service de la patrie étaient le lot des hommes, celui d'Hector comme le sien, mais la promesse de cet héritage ne lui a été d'aucune utilité, au contraire. C'est au nom de cet avenir qu'il a été assassiné avant de pouvoir en jouir.

Le corps de l'enfant

Hécube se penche ensuite de plus près sur le corps et en détaille les parties à mesure qu'elle les observe et les caresse. Sa description des diverses blessures compense peut-être le fait qu'elles ne soient pas matérialisées avec précision, ou que les spectateurs

[605] Loraux 1975, p. 1-2.
[606] Voir v. 386-397 et ci-dessus, p. 89-94.

ne puissent que les deviner. On retrouve dans le discours la corporéité de l'adieu d'Andromaque à l'enfant, ce qui en redouble le pathétique. L'attention d'Hécube se porte d'abord sur la tête blessée, « qu'ont cruellement rasée / les murs paternels, les remparts de Loxias. » (v. 1173-1174). Elle souligne le contraste horrible entre le passé et le présent, incarnés dans le corps vivant dont elle se souvient et le cadavre qu'elle a sous les yeux : les boucles tendrement coiffées par Andromaque sont désormais des cheveux tondus par la pierre, l'objet des baisers maternels n'est plus qu'un crâne brisé d'où jaillit le sang, dans un bruit évoquant atrocement un éclat de rire (ἐκγελᾷ, v. 1176). La métaphore est saisissante, d'autant que son sujet, ὀστέων ῥαγέντων φόνος (« le sang coulant des os fracassés ») est en rejet au v. 1177 [607]. Hécube la présente elle-même comme un euphémisme (ἵν' αἰσχρὰ μὴ λέγω, v. 1177), mais la proximité de la mention des remparts m'incite aussi à voir dans l'emploi de ce verbe le souvenir de la scène du chant VI de l'*Iliade*, où Andromaque et Hector, qui se sont retrouvés sur le chemin de ronde, éclatent de rire lorsque leur fils, effrayé par le casque de son père, a un mouvement de recul et se blottit contre sa nourrice [608]. Ce geste de crainte annonçait l'avenir sombre du guerrier Hector. Or à ce moment des *Troyennes*, Euripide se réfère avec insistance au passé d'Astyanax et cherche à souligner le fait que ni l'alliance ancestrale avec Apollon, symbolisée par les murailles de Troie, ni la bravoure de son père, ni l'amour de sa mère n'ont pu le protéger. Sa mort, au contraire, réduit à néant ce temps qui semblait lui promettre une vie de prince choyé par les siens et prouve bien plutôt qu'il était déjà gros des pires malheurs d'Ilion. Les Grecs ont en outre poussé la cruauté jusqu'à faire rejaillir sur Troie, par l'intermédiaire de ses remparts, l'horreur de leur acte. Les murailles divines ont été à la fois privées de leur rôle premier (abriter les femmes, les enfants et les vieillards) et instrumentalisées pour devenir l'arme du crime, une arme qui n'a nécessité, soit dit en passant, aucune bravoure de la part des criminels : il leur a suffi de lâcher l'enfant et le rempart, comme animé d'une vie propre, a fait le reste (τείχη πατρῷα est sujet de ἔκειρε, v. 1174) [609]. De même, le courage et l'ardeur meurtrière d'Hector, après avoir valu à Astyanax sa condamnation à mort, ont été réduits à l'état de souvenir inefficace tandis que l'usage du bouclier du héros est détourné pour devenir le cercueil de son fils.

---

[607] Le fait que le sujet ne précède pas le verbe m'incite à penser que celui-ci a son sens sonore habituel, « éclater de rire » et non un sens visuel comme le suggère Lee, qui pense aux plaies béantes laissant entrevoir le blanc des os (Lee 1976, p. 262), mais peut-être Euripide recherche-t-il un effet de synesthésie.

[608] *Iliade*, VI, 471 : ἐκ δὲ γέλασσε πάτηρ τε φίλος καὶ ποτνία μήτηρ.

[609] Voir Wohl, à paraître.

Après la tête, Hécube s'adresse aux mains meurtries et désarticulées, ces mains qui il y a peu s'agrippaient aux voiles d'Andromaque (v. 750). A nouveau, c'est le contraste avec le passé qui nourrit le chagrin de la vieille femme : autrefois images des mains d'Hector, celles de l'enfant sont désormais méconnaissables. La mort a rompu non seulement les membres d'Astyanax, mais aussi une transmission, celle de la beauté familiale comme celle de l'héroïsme, car les mains et les bras du fils étaient destinés à accomplir des exploits comparables à ceux de son père. Elle prive aussi Hécube du plaisir que lui procurait cette impression de continuité – ἡδείας, v. 1178, révèle son point de vue sur la ressemblance entre Astyanax et son père. En tant que grand-mère, elle éprouvait sans doute la joie de revivre l'enfance d'Hector dans sa relation affectueuse avec son petit-fils ; en tant que reine, elle était sensible à la promesse d'une survie de la race royale et de la cité. Situés au cœur de la *rhesis* d'Hécube, ces deux vers sont en fait saturés d'émotion et condensent les thèmes du discours : l'opposition entre passé heureux et présent atroce, soulignée par les allitérations (κέκτησθ(ε) / πρόκεισθε, v. 1179) ; l'impact de la mort sur le corps de l'enfant (ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι, v. 1179) ; l'absence et la défaillance du père protecteur, remplacé par la grand-mère impuissante et endeuillée (πατρός fait face à μοι en fin de vers).

Avec l'apostrophe à la bouche d'Astyanax, Hécube revient au motif de la promesse trahie en se rappelant, au discours direct, les mots de l'enfant. Se projetant dans un avenir prévisible où les grands-parents meurent avant leurs descendants, le fils d'Hector avait assuré Hécube qu'il prendrait soin de ses funérailles. Dans une mise en abyme pathétique, la vieille femme lui rappelle qu'il lui avait promis de lui adresser « un dernier salut affectueux » (φίλα… προσφθέγματα, v. 1184). Ce souvenir est l'occasion de souligner le renversement anormal, inouï de la situation, qui a transformé ses paroles en mensonges [610] et substitué à son adieu celui qu'Hécube est aujourd'hui obligée de lui faire :

> Σὺ δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον,
> γραῦς ἄπολις ἄτεκνος ἄθλιον θάπτω νεκρόν.
> « Ce n'est pas toi qui t'occupes de moi, mais moi de toi, pourtant si jeune ;
> c'est moi, la vieille privée de cité, privée d'enfant, qui ensevelis ton malheureux cadavre. » (v. 1185-1186)

[610] Le verbe ψεύδομαι continue d'être utilisé aux siècles suivants dans les épigrammes funéraires pour exprimer « la déception, la frustration dont les parents sont victimes » (Vérilhac 1978-1982, t. 2, p. 123-124).

Les assonances en /a/ du vers 1186, toutes mises en valeur par l'accent, créent un effet plaintif couronné par la brutalité du mot νεκρόν en fin de vers, qui ne contient pas de α et dont l'accent final tranche avec les autres mots du trimètre. Les résolutions du premier mètre (dactyle suivi d'anapeste ou de tribraque) contribuent également à singulariser ce vers. Le α- privatif répété, de même que l'asysndète ἄπολις ἄτεκνος, soulignent l'isolement d'Hécube, qui vient de perdre le dernier être qui la rattachait à sa famille et à l'avenir de sa cité. Puis l'adjectif φροῦδα ponctue une nouvelle fois l'expression de la perte au v. 1188, comme si Hécube n'en finissait pas de dire adieu à tout ce qui a fait son passé [611]. L'affection de la grand-mère et du petit-fils ne débouchera sur rien d'autre qu'un deuil intolérable et presque indicible. Quant à la réciprocité qui caractérise le cycle normal de la vie familiale et l'échange harmonieux de *charis* entre générations, elle est elle aussi rompue, car ce que l'enfant a reçu de soins lorsqu'il était petit et dépendant, il ne pourra le rendre à Hécube dans son grand âge.

Le tableau de la vieille privée de cité et d'enfant contraste abominablement avec le souvenir homérique que le poète vient d'éveiller, celui de la jeune Andromaque retrouvant son époux avec son fils du temps de la grandeur de Troie. Or Euripide condense également les liens familiaux en faisant de la vieille reine l'unique figure maternelle : l'enfant l'appelle μῆτερ (v. 1182) comme l'avait fait Andromaque au v. 634, et de son côté, elle se rappelle l'avoir cajolé, nourri et accompagné dans son sommeil (v. 1187-1188), ce qui reprend le motif des lamentations de la veuve d'Hector (v. 758-760). Hécube prend donc, dans les paroles comme dans les actes, la place de la mère, à laquelle elle répond dans la structure annulaire du discours (v. 1175 / v. 1181) et, à une échelle supérieure, dans la structure annulaire de la pièce. L'effet obtenu est d'abord d'accentuer la proximité entre grand-mère et petit-fils, et donc d'intensifier la douleur de la perte et le pathétique de la déploration. Cela fait également d'Astyanax l'incarnation de tous les enfants qu'Hécube a perdus, ainsi que le dernier d'entre eux. A travers lui, c'est aussi sur Hector, sur Polyxène, et même sur Cassandre qu'elle pleure. Plus largement, comme la reine a été comparée à une mère par rapport aux Troyennes (v. 146), c'est le deuil de tous les morts de Troie qu'Euripide met en scène. Enfin, la substitution d'Hécube à Andromaque et du bouclier à Hector souligne l'absence des parents d'Astyanax, la dissolution violente de leur cellule familiale et le caractère anormal de la cérémonie de funérailles, qui remplace d'autres rites joyeux, ceux qui auraient dû émailler la vie du jeune prince et de ses parents.

[611] Le mot revient à plusieurs reprises pour exprimer la disparition de ce qui faisait Troie : v. 41, 858, 1071, 1188, 1323.

Mais il y a aussi, on l'oublie parfois, un quatrième personnage dans la scène du chant VI de l'*Iliade*, celui de la nourrice qui porte le bébé dans ses bras et contre qui il se réfugie lorsque le casque de son père l'effraie. Hécube se présente ici à la fois comme une seconde Andromaque et comme le double de cette nourrice, elle qui dit avoir « nourri » Astyanax (τροφαί, à la fin du vers 1187) et qui se projette dans un futur d'esclavage où ce sera peut-être la charge qui lui sera confiée (θρέπτειρ(α), v. 195). Lorsqu'elle reçoit entre ses bras le garçon mort sur le bouclier, elle rejoue donc de façon tragique la scène homérique. L'enfant avait raison d'avoir peur du guerrier qu'était son père, car c'est en combattant qu'il a signé son arrêt de mort. Aujourd'hui, Astyanax revient immobile dans le giron de sa grand-mère et nourrice, privé de volonté propre (c'est sa mère qui en a décidé) et de la capacité à réagir à la vue effrayante du bouclier. La touchante vivacité qui s'exprimait dans son geste enfantin chez Homère, la tendresse et la vitalité dont se souvient Hécube lorsqu'elle cite ses promesses, tout ce charme et cette humanité se sont éteints et ont laissé place à une inertie et un silence bouleversants.

L'épitaphe

Dans ces circonstances, quelle épitaphe pourrait honorer l'enfant mort ? De même que le *makarismos* est impossible parce qu'Astyanax n'a pas eu le temps de vivre des événements dignes d'être célébrés, de même aucune épigramme ne saurait glorifier ses exploits, car il n'a été qu'une victime, celle d'un assassinat commis par des lâches, d'un ἔργον indigne d'être immortalisé. La question au potentiel des vers 1188-1189 (« Que pourrait donc/ inscrire à ton propos un poète sur ta tombe ? ») n'appelle en fait aucune réponse. Ni récit élogieux, ni inscription flatteuse : seules les paroles de chagrin d'une vieille femme désolée peuvent accompagner Astyanax dans la mort. Quant aux Grecs, il ne peut être question de leur rendre hommage en dressant un monument à leur victoire sur l'enfant ; seul un discours de blâme convient à leur couardise. D'ailleurs, même cette réflexion d'Hécube paraît vaine, car il n'y aura pas de stèle dressée sur la tombe.

La mention de l'épitaphe évoque le souvenir d'Hector juste avant son duel avec Ajax au chant VII de l'*Iliade*. En effet, le prince troyen y prend Zeus à témoin du pacte pieux qu'il scelle avec ses ennemis : s'il est défait, son vainqueur pourra emporter son armure dans son vaisseau, mais devra rendre son corps aux Troyens pour qu'ils lui offrent des funérailles ; si en revanche il remporte la victoire, il consacrera les armes de son adversaire dans le temple d'Apollon et rendra son cadavre pour que les Grecs lui élèvent un tertre funéraire et que les hommes à venir puissent célébrer le *kleos* d'Hector en disant :

Ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος
ὅν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἕκτωρ.
« Voici le tombeau d'un homme depuis longtemps disparu,
d'un homme valeureux que tua jadis le brillant Hector. » (VII, 89-90)

Dans cette déclaration de principe, le poète homérique établit la norme de comportement à laquelle Achille contreviendra ensuite de façon si éclatante et cruelle, avant de s'y plier sur ordre des dieux. Euripide, à son tour, détourne ce qu'on pourrait appeler le « code héroïque » pour mettre en valeur la monstruosité du sort d'Astyanax. Pour commencer, ce n'est pas un homme adulte et armé que les Grecs ont tué, mais un enfant (παῖδα, v. 1190, vient prendre la place de ἄνδρα dans ce qui semble bien être une épitaphe homérique [612]) ; ils ne l'ont pas vaincu alors qu'il faisait montre de sa valeur au combat (ἀριστεύοντα), mais l'ont arraché aux bras impuissants de sa mère pour lui infliger une mort passive ; ce faisant, ils n'ont pas démontré leur supériorité, mais leur peur (δείσαντες, en rejet au v. 1191) et leur défaillance morale, gagnant pour l'éternité non pas le *kleos* respectueux conquis par Hector, mais une réputation honteuse. En outre, la circulation normale des corps et des objets est perturbée : certes le cadavre d'Astyanax est rendu aux Troyennes, selon le même trajet que celui de son père, mais comme il n'avait pas d'armes propres, il n'est donc pas possible pour les Grecs de le dépouiller afin de garder un trophée rappelant la victoire qu'ils ont remportée sur lui – à moins de considérer comme l'équivalent pathétique d'une armure le corps d'Andromaque qui le protégait tant bien que mal au deuxième épisode. Cette hypothèse me paraît d'autant plus fondée que, comme nous l'avons vu plus haut, la veuve d'Hector a en quelque sorte échangé son corps contre l'arme du héros [613]. Le spectacle fait en outre correspondre l'étreinte de la mère, mentionnée par le chœur (v. 570) et à plusieurs reprises par Andromaque elle-même (v. 757 ; 762-763), avec l'enveloppement du bouclier dans lequel (ἐν ᾗ, v. 1193) l'enfant doit être enterré. On pourrait ajouter à la discussion sur ἀμφιβάλλομαι et περίβολος, qui unissait le bouclier aux remparts, que le mot περιβάλλω signifie fréquemment « embrasser ». Enfin, l'emploi de mots féminins pour désigner l'arme (ἀσπίς, v. 1136 et 1156 ; ἰτέα, v. 1193) renforce l'équivalence entre l'objet et la mère, qui sera scellée avec l'utilisation de μῆτερ pour s'adresser à lui au v. 1222. Néoptolème emporte donc avec lui un trophée de chair, une dépouille qui, pour n'être pas sanglante, n'en est pas moins horrible, car elle témoigne de

[612] Voir Clay 2016.
[613] Voir ci-dessus, p. 346.

l'acte inouï auquel il a consenti en approuvant, voire en accomplissant le meurtre de l'innocent et sa séparation d'avec sa mère. Quant au retour du bouclier d'Hector à Troie, il signale, lui, la victoire d'Andromaque et la défaite morale des Argiens, mais il s'agit pour les Troyennes d'un furtif et triste triomphe. L'objet, en effet, ne sera pas consacré à Apollon, protecteur imparfait d'Ilion dont le temple est désormais livré à l'abandon, mais sera confié à la terre, c'est-à-dire d'une certaine façon aux divinités souterraines et funèbres. Ainsi, en comparaison avec l'éthique héroïque exprimée par Hector, la mort d'Astyanax apparaît comme une ignominie et le transfert du bouclier comme une anomalie qui brouille la distinction entre victoire et défaite.

Le legs du bouclier

Mais si la vie d'Astyanax lui a été volée, s'il a été arraché à l'affection de sa famille et au futur héroïque qui aurait dû être le sien, le prince de Troie est néanmoins réintégré dans sa lignée lorsque, par la volonté de sa mère, il emporte dans la tombe le bouclier qui symbolise la valeur guerrière de son père. C'est du moins ainsi qu'Hécube interprète la transmission de l'objet aux vers 1191-1192. Même si seules des circonstances hors norme font qu'elle retourne à Troie, l'arme représente cependant un héritage qui corrige dans une certaine mesure les effets du meurtre. L'emploi du futur du verbe ἔχω, ἕξεις (« tu auras du moins le bouclier ») permet à Hécube de redonner littéralement du souffle, grâce à l'aspiration initiale, à l'image d'Hector. Elle adresse alors au bouclier, comme s'il était un être vivant, des mots qui dessinent et font revivre un court instant son souvenir : le nom du héros se trouve d'ailleurs au génitif au début de l'apostrophe (v. 1194), comme possesseur du bras que protégeait l'arme, et se retrouve à la fin au nominatif, sujet du verbe ἔσταζεν (v. 1199), comme s'il apparaissait sous les yeux de sa mère tel qu'il était sur le champ de bataille. De fait, la reine détaille avec émotion – exprimée une nouvelle fois par l'adjectif ἡδύς, v. 1196 [614] – les traces qu'a laissées le corps de son fils sur le bouclier : son bras a imprimé sa forme dans le métal, la sueur dégouttant de son visage l'a taché là où il appuyait son menton. La lecture de ces signes implique que, contrairement au début de son discours, où elle embrassait d'un coup d'œil le spectacle offert par l'objet et l'enfant, elle s'approche, se penche, touche le métal en faisant abstraction du cadavre qui s'y trouve pour se replonger, par la médiation des empreintes, dans le passé et substituer mentalement la vision du père à celle du fils. Avant d'être le cercueil d'Astyanax, le bouclier a fait corps

[614] C'est le même adjectif qu'emploie Andromaque pour parler de l'odeur qui se dégage du corps de son fils v. 758.

avec Hector, au point de nouer avec lui une relation de protection réciproque. Tandis que l'objet préservait l'homme (σῴζουσ(α), v. 1195), celui-ci en était le gardien (φύλακ(α), v. 1195) [615].

Cette réciprocité, toutefois, n'est qu'un leurre, car si l'écu de bronze subsiste, le corps qu'il abritait a disparu, comme il apparaît clairement aux spectateurs [616]. Or le verbe σῴζω peut exprimer aussi bien la préservation physique que la conservation du souvenir ; l'emploi du participe duratif, en outre, permet de comprendre aussi bien : « toi qui protégeais le bras d'Hector » que « toi qui conserves la trace, la mémoire du bras d'Hector » (v. 1194-1195). Hécube active donc la fonction mnémonique du bouclier, qui implique qu'il retient quelque chose d'un temps révolu. Il n'est pas exact, à mon avis, de dire qu'Hécube s'adresse à ce moment-là au bouclier comme à un double d'Hector [617] : elle lui parle plutôt comme à un compagnon survivant qui a comme elle souffert de la mort du prince (« Tu as perdu ton valeureux gardien ! », v. 1195) et qu'elle peut prendre à témoin affectueusement pour partager sa douleur. Autrefois camarade de combat d'Hector, le bouclier est désormais privé de lui à l'égal des Troyennes auxquelles l'emploi du féminin peut aussi l'assimiler. En revanche, une forme de confusion se crée aux v. 1196-1197 avec le flottement concernant le référent de la deuxième personne : lorsqu'elle s'attendrit sur « ta forme » (σὸς… τύπος) qui s'inscrit dans l'orbe de l'objet, parle-t-elle de celle du bouclier, à qui elle vient de dire « tu », ou apostrophe-t-elle Hector comme s'il apparaissat devant elle ? Il faut attendre le premier hémistiche du v. 1199, ἔσταζεν Ἕκτωρ, pour que le nom du héros se fixe à la troisième personne dans l'énoncé. Pendant un instant fugace, le temps de prononcer trois vers, l'homme et le bouclier ont donc retrouvé l'ajustement parfait qui les unissait dans le passé, mais cette association étroite, qui n'est plus possible que dans les mots, ne dure guère. Par sa pérennité visible et tangible, l'objet de métal ramène Hécube à l'idée de la fragilité de la vie et de la vanité des combats humains, dont il témoigne. Les peines d'Hector, l'engagement de son bras, la sueur versée ne sont plus que des traces, des empreintes qui disent autant l'absence du héros que le font les paroles de regret et

[615] Voir aussi Euripide, *Héraclès*, 1100 ; Noel à paraître.

[616] Rien ne permet, malheureusement, de savoir si Hector apparaissait avec son bouclier dans l'*Alexandros*.

[617] M. Mueller affirme que le bouclier d'Hector est « peut-être le cas le plus net dans toute la tragédie de "diffusion de la personne (*distributed personhood*)" ». Reprenant la terminologie d'A. Gell dans *Art and Agency*, elle en fait un double du héros possédant une vitalité et une capacité d'action propres qui prolongent celle d'Hector (Mueller 2016, p. 36). Je pense pour ma part qu'Euripide ne cherche à aucun moment à faire oublier que le bouclier est présent contrairement à son possesseur, et qu'il fonctionne comme un monument à une activité guerrière révolue.

d'affection prononcées par Hécube. Le langage et la matière, la mère et le bouclier se rejoignent dans la manifestation du souvenir, donc de la disparition. Cependant, la rêverie d'Hécube ne peut durer, car Astyanax, bien présent, lui, prend littéralement la place d'Hector, son corps se logeant dans le creux qu'occupaient le bras et le buste du héros. Certes, l'enfant reçoit l'arme de son père, mais son changement de fonction signe l'échec tragique de l'héroïsme paternel, résumé dans la locution πόνους ἔχων (v. 1198). Ce qu'Hector a véritablement légué à son fils, ce sont des peines – non pas les fatigues du combat qui auraient fait de lui un héros, mais l'épreuve de la captivité et de la mort. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'on trouve chez Homère, dans la fameuse comparaison entre Ulysse et une femme très semblable à Andromaque qui pleure la défaite de son époux, la locution πόνον τ' ἔχεμεν καὶ ὀϊζύν (« (on l'emmène) pour subir peine et chagrin », *Od*. VIII, 530).

L'ambivalence des fonctions du bouclier, soulignée dans les mots par l'écho des vers 1136 (φόβον τ' Ἀχαιῶν χαλκόνωτον ἀσπίδα) et 1193 (ἐν ᾗ ταφήσῃ χαλκόνωτον ἰτέαν), est condensée dans le caractère à la fois opposé et inséparable de ses deux faces : marqueur effrayant de l'activité guerrière d'Hector à l'extérieur, réceptacle funèbre de son fils à l'intérieur, il ne peut être vu des deux côtés à la fois, pas plus qu'il ne peut être à la fois brandi et couché. Il faut imaginer, je pense, que l'objet porte au centre de son « dos de bronze » un épisème censé provoquer l'effroi de l'ennemi tout en identifiant son porteur, Hector. Sans doute celui-ci est-il bien visible sur le char du deuxième épisode. Mais le spectacle qu'offre maintenant Astyanax au creux de la face intérieure du bouclier est littéralement le revers de l'action guerrière de son père. Son corps mutilé est comme un anti-épisème, et fonctionne comme ces représentations analysées par F. Lissarrague qui ont valeur prédictive [618] : la mort violente de l'enfant symbolise l'issue des combats paternels. A lui seul, le spectacle du bouclier cristallise donc au centre de la scène la tragédie d'Hector.

Hector et Ajax

La référence à une autre pièce vient ici renforcer la signification du spectacle. Il fait peu de doute, en effet, qu'Euripide détourne l'*Ajax* de Sophocle, dans laquelle celui-ci met en scène la transmission de l'héritage héroïque d'Ajax à son fils Eurysakès (« au large

[618] Lissarrague 2008, § 11-13.

bouclier ») [619]. Le guerrier de Salamine, lorsqu'il fait connaître ses dernières volontés avant de se suicider, demande que ses armes soient enterrées avec lui à l'exception de celle qui incarne son *kleos* de « rempart des Achéens » [620]. Son grand bouclier devra, lui, être confié à l'enfant qui lui doit son nom afin qu'il grandisse pour l'utiliser à son tour et se montrer aussi valeureux que son père. Le legs est alors pour Ajax une manière de faire survivre sa renommée, attachée à cet objet en particulier, tout en essayant de protéger son fils au-delà de la mort : il prend les devants en dotant son orphelin de cette arme de prix et de prestige qui prouve sa filiation, au cas où la communauté des Achéens rechignerait à le considérer comme autre chose que le fils d'une captive ; cela procède du même souci d'assurer le futur de l'enfant que lorsqu'il nomme Teucros comme tuteur [621]. En même temps, il impose à Eurysakès un avenir héroïque. Accompagné pour toujours par ce substitut de son père, l'enfant devra s'en montrer digne. La perturbation provoquée par la folie d'Ajax et par son suicide est donc contrée par ce geste destiné à assurer une continuité entre père et fils.

L'Hector des *Troyennes* n'a pas cette chance. Quand son bouclier apparaît sur scène, au deuxième épisode comme dans l'*exodos*, c'est pour signifier son absence et le fait qu'il n'a pas eu l'occasion ni le temps de préparer sa succession. Quant à l'enfant, il est protégé dans *Ajax* par le « gardien » (φύλακα, v. 562) que lui laisse son père en la personne de Teucros, et par Ulysse qui, au nom de la valeur d'Ajax, empêche Agamemnon d'agir contre lui et ses proches [622]. Au contraire, Astyanax demeure, comme le bouclier, sans son « gardien » (φύλακ(α), v. 1195) et meurt sur décision d'Ulysse au nom de l'*eugeneia* de son père [623]. M. Mueller défend l'idée que, une fois la discussion sur l'autorisation des funérailles résolue, l'*Ajax* se terminait par la sortie du corps du héros, escorté par son fils, son frère et sa captive, sur le grand bouclier qui leur servait de civière [624]. Si elle a raison, la transformation du bouclier d'Hector en cercueil pour son fils devait constituer pour les spectateurs qui avaient vu la pièce de Sophocle une allusion absolument poignante, car elle faisait contraster le grand corps du héros de Salamine avec le petit cadavre troyen, et surtout les funérailles normales, débouchant sur la survie de l'arme dans les mains de

[619] Sur le bouclier d'Ajax et la scène du legs chez Sophocle, voir Goldhill 1990, p. 117-118 ; Noel 2012, p. 428-432 ; Mueller 2016, p. 134-154. Sur les liens de filiation dans *Ajax*, Alaux 2007, p. 63-76.

[620] Sophocle, *Ajax*, 574-576. Cf. *Iliade*, VII, 211 : ἕρκος Ἀχαιῶν et VII, 219-223 pour la description du bouclier.

[621] *Aijax*, 560-564.

[622] *Ajax*, 1339-1341 ; 1357.

[623] Voir ci-dessus, p. 173-176.

[624] Mueller 2016, p. 150-153.

l'enfant vivant, avec l'enterrement prématuré d'Astyanax et l'ensevelissement définitif, à travers le bouclier, de la gloire guerrière des Troyens.

Ordres aux Troyennes

On pourrait croire à cet instant Hécube submergée par l'émotion, mais aussi par son incapacité à maintenir vivant le souvenir d'Hector face au corps si tangible d'Astyanax (le dernier jeu de mots sur ἔχων et Ἕκτωρ aux vers 1198-1199 ne fonctionne déjà plus qu'à moitié), mais nous allons voir que ce serait sous-estimer cette femme puissante. La reine fait alors appel de façon abrupte aux Troyennes pour apporter de quoi parer le mort. Son ordre (v. 1200) s'adresse à des femmes qui vont sortir des tentes en apportant des vêtements, comme le montrent la réplique du coryphée au v. 1207 et les particules καὶ μήν qui signalent l'entrée d'un personnage. La question est de savoir si ces femmes font partie du chœur et sont donc entrées dans la *skènè* au moment où Hécube a donné sa consigne, puis ressorties [625] , ou si la reine a interpellé des servantes, c'est-à-dire des figurantes, qui se trouvaient soit dehors [626], soit à l'intérieur [627]. Je penche pour ma part vers la première solution, car, outre que c'est la plus économique, il me paraît peu vraisemblable de prêter des servantes à des femmes qui sont elles-mêmes des captives ; par ailleurs, l'objection soulevée par K.H. Lee, à savoir que l'interaction entre acteur et choreutes serait très inhabituelle, ne me paraît pas tenable. Il suffit de songer à l'*Ajax* de Sophocle, la pièce à laquelle Euripide vient de faire allusion et dans laquelle Tecmesse donne au chœur des consignes au moment où ils se lancent ensemble à la recherche d'Ajax (v. 803-814). Le fait qu'ici les Troyennes du chœur se joignent à Hécube pour rendre à l'enfant les devoirs funèbres me paraît tout à fait cohérent avec ce qui a précédé, mais aussi avec ce qui suit, c'est-à-dire la lamentation commune sur laquelle la pièce va se terminer.

Hécube a conscience que la parure qui sera offerte au mort n'a rien d'extraordinaire, le meilleur des biens troyens ayant été pillé par les vainqueurs, comme on a pu le voir sur le char qui transportait Andromaque. Elle promet néanmoins à Astyanax tout ce qu'elle a (ὧν δ' ἔχω, λήψῃ τάδε, v. 1202), dans un geste de tendresse et de legs qui vient compléter le don du bouclier et corriger la transmission pervertie de l'héritage paternel. En effet, ce que « possède » Hécube, ce sont des objets (vêtements, couronnes) qui, comme le bouclier,

[625] C'est la solution adoptée par L. Parmentier.

[626] Biehl 1989, p. 419 ; Barlow, p. 223.

[627] Lee 1976, p. 265-266 ; Kovacs 1999, p. 127. Le scholiaste parle d'un autre groupe de Troyennes apportant au mort les dépouilles des Phrygiens (ἕτεραι Τρῳάδες φέρουσι σκῦλα Φρυγῶν τῷ τεθνηκότι).

rappellent le souvenir d'Hector, mais contrairement à lui, conviennent aux morts, même s'ils n'ont pas le luxe qu'elle aurait désiré pour son petit-fils. A ce moment-ci, la reine se concentre sur ce qu'il peut y avoir d'approprié dans le rituel funéraire qu'elle doit exécuter, sans insister sur le scandale qu'il représente par son caractère prématuré. Sans doute prend-elle conscience qu'Andromaque, ne lui a pas seulement confié la toilette funéraire, mais le soin de restaurer la famille par sa mémoire et ses mots.

Conclusion

Le discours d'Hécube se clôt sur quatre vers gnomiques (v. 1203-1206) qui, d'un point de vue dramaturgique, laissent le temps aux femmes d'aller chercher la parure mortuaire, et d'un point de vue dramatique, tirent la leçon morale de la catastrophe que représente l'assassinat d'Astyanax. Reprenant une idée que Solon a formulée avec une force particulière, aussi bien dans ses poèmes [628] que chez Hérodote [629], la reine dénonce la folie de qui croit à la stabilité de son bonheur et rappelle que la fortune versatile varie « comme un homme fantasque ». Ses mots s'approchent de la pensée qu'elle avait déjà exprimée aux vers 509-510 (« Parmi les gens que la divinité favorise, n'estimez personne heureux avant sa mort. »), mais ils font surtout écho aux paroles de Poséidon sur la versatilité d'Athéna [630] et sur la folie des vainqueurs qui s'abandonnent à l'excès sans se douter que leur tour viendra [631]. La leçon vaut donc pour Hécube elle-même, qui avoue implicitement qu'elle s'est fait des illusions du temps de son bonheur et de la grandeur de Troie, mais aussi pour ses ennemis, qu'elle menace à mots couverts. Le public sait, lui, que leur crimes seront vengés, qu'Athéna, comme la fortune, « saute d'un sentiment à l'autre » et que le vent tourne désormais en leur défaveur. La traversée que Talthybios attend avec tant d'impatience se révélera catastrophique, de même que le retour de Néoptolème.

Avec les sentences d'Hécube, l'émotion paraît contenue, transformée en une réflexion moins personnelle, moins intime que tout ce qui a précédé. C'est l'aboutissement logique du processus de deuil ; la déploration de l'enfant chéri débouche sur une perception lucide de la condition générale des humains et de leur soumission aux caprices de forces extérieures impossibles à maîtriser. Mais en même temps, prononcés sur le corps de l'enfant, pitoyable petit ennemi, ces mots ne peuvent que continuer à dénoncer ce que les

[628] F 13 West, 25-36, 63-76.

[629] *Histoires*, I, 32.

[630] Comparer τοῖς τρόποις γὰρ αἱ τύχαι / …ἄλλοτ' ἄλλοσε / πηδῶσι (v. 1204-1206) et Τί δ' ὧδε πηδᾷς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους…; (v. 67).

[631] Comparer v. 1204-1205 et v. 95-97.

Grecs considèrent comme leur ultime victoire sur les Troyens. La scène évoque à plusieurs titres un détournement de la prière à Zeus qu'Hector avait prononcée pour son fils au chant VI de l'*Iliade* . Après avoir formulé le souhait qu'Astyanax se montrât un roi et un combattant digne de son père, voire plus vaillant que lui, il terminait ainsi, avant de remettre l'enfant entre les bras d'Andromaque :

> φέροι δ' ἔναρα βροτοέντα
> κτείνας δήιον ἄνδρα, χαρείη δὲ φρένα μήτηρ.
> « Puisse-t-il rapporter des dépouilles sanglantes
> après avoir tué un ennemi, et puisse le cœur de sa mère s'en réjouir ! » (*Il.* VI, 480-481)

La prière du prince de Troie n'a pas été entendue, au contraire. C'est l'enfant qui a été apporté à sa mère puis remis aux mains de sa grand-mère, couvert de sang, au désespoir des femmes qui l'aiment. Il n'a pas tué, il a été tué, et il n'a jamais pu atteindre l'âge où les fils se mesurent à leur père. Une fois de plus, le poème homérique fait office de passé de la tragédie, et cette confiance dont Hector faisait preuve en s'adressant à Zeus correspond aux illusions qu'Hécube peut désormais dénoncer : le temps où le héros, enhardi par ses exploits, pensait pouvoir assurer l'avenir de Troie s'en est enfui, laissant place à l'audace impie des Grecs, et κοὐδεὶς αὐτὸς εὐτυχεῖ ποτε au v. 1206 [632] répond à Ἕκτορος… εὐτυχοῦντος au v. 1162. Le lien de réécriture, mais aussi la solution de continuité entre les espoirs de l'*Iliade* et la réalité des *Troyennes* contribuent ainsi à faire du meurtre de l'enfant l'un de ces tragiques « changements de pied » de la fortune. Le point d'orgue que constitue la mort d'Astyanax dans l'histoire troyenne n'est cependant qu'une étape pour ses ennemis. Eux aussi nourrissent des espoirs, à commencer par celui du retour, qui ne demandent qu'à être balayés – Hécube le sait d'expérience. C'est pourquoi je pense que l'apparente froideur de la reine est en fait grosse d'une colère qui ne va pas tarder à s'exprimer à nouveau, et de menaces implicites envers ses bourreaux.

[632] Je ne vois pas ici de raison de corriger le texte des manuscrits comme le fait L. Parmentier, qui reprend la correction αὐτός de Valckenaer. Voir Lee 1976, p. 266-267.

La toilette funéraire (v. 1207-1255)

Ce qui pourrait être une conclusion est en effet rapidement dépassé, comme si la douleur exceptionnelle qu'éprouve Hécube devant son petit-fils ne pouvait être si facilement apaisée, ou comme si les gestes rituels qu'elle effectue maintenant, parce qu'ils impliquent le contact étroit avec le mort, réveillaient sa peine. Ces gestes consistent non seulement à habiller et parer l'enfant du linge fin que les Troyennes ont apporté sur scène (μήτηρ πατρός σοι προστίθησ' ἀγάλματα, v. 1212 ; ἀγάλματ' ἐξάπτω χροὸς, v. 1220), mais aussi à couronner le bouclier qui lui sert de cercueil (στεφανοῦ, v. 1223).

En même temps, Hécube exprime, en deux volets qui sont comme deux strophes mais en trimètres iambiques, des regrets amers qui opposent les joies que son petit-fils aurait dû connaître au triomphe scandaleux des vainqueurs grecs. Astyanax ne remportera jamais de victoires dans les concours, perdu qu'il est par Hélène (v. 1209-1215) ; il ne connaîtra jamais le mariage (v. 1218-1220) et le glorieux bouclier de son père le suivra dans la mort, bien que sa valeur soit bien supérieure à celle des armes du fourbe Ulysse – sans doute celles d'Achille, dont il a hérité (v. 1221-1225). Ces constats désespérés sont accompagnés par les lamentations lyriques que les Troyennes adressent à leur prince défunt, touchées au cœur par le tableau qu'elles ont sous les yeux (v. 1216-1217 et 1226-1227).

Puis le chœur invite Hécube à gémir (στέναζε μᾶτερ, v. 1229), ce qu'elle fait très brièvement (v. 1229-1230). Mais la reine revient aussitôt aux trimètres iambiques : elle achève de panser les plaies de l'enfant avec des bandelettes (Τελαμῶσιν ἕλκη τὰ μὲν ἐγώ σ' ἰάσομαι, v. 1232), puis elle se livre à une réflexion, certes amère, mais moins pathétique, sur les rapports entre Troie et les dieux et sur la question de sa gloire si chèrement gagnée (v. 1238-1245). A l'issue de ce commentaire, le corps d'Astyanax est prêt à être enseveli, puisqu' « il a sur lui les couronnes qui sont dues aux morts » (ἔχει γὰρ οἷα δεῖ γε νερτέρων στέφη, v. 1247), et Hécube donne donc l'ordre qu'on l'emporte vers sa dernière demeure (Χωρεῖτε, θάπτετ' ἀθλίῳ τύμβῳ νεκρόν, v. 1246). Son discours se clôt de nouveau par trois vers à caractère gnomique sur la vanité des funérailles grandioses, dont les morts n'ont que faire et qui ne satisfont que l'orgueil des vivants (v. 1248-1250). Le dernier mot sur Astyanax revient au chœur, qui accompagne la sortie du cortège funèbre par des anapestes lyriques, en pleurant sa mort affreuse et la fin des espoirs qui étaient placés en lui (v. 1251-1255).

Dans ce passage à la structure complexe, c'est à Hécube que revient la toilette mortuaire, destinée à la fois à honorer le corps d'Astyanax en le parant d'ornements qui

sont, selon le point de vue, des dépouilles soustraites au butin phrygien (σκυλευμάτων / Φρυγίων, v. 1207-1208) ou des objets auxquels l'emploi du mot ἀγάλματα donne de l'aura et du prix, et à effacer les stigmates de sa mort sanglante par des pansements. La reine apparaît comme « un lamentable médecin » (v. 1233) qui prend soin de son petit-fils sans pouvoir lui rendre la vie et qui voit s'envoler les espoirs qu'elle plaçait en lui. Elle ne chante cependant pas, ni ne mène la lamentation du chœur comme on pourrait s'y attendre. Au contraire, c'est le chœur qui assume le rôle de la pousser à gémir et à se frapper la tête selon le rite. Sans doute Euripide s'est-il réservé la possibilité de faire encore monter l'émotion en donnant à la reine son rôle de chorège dans le *kommos* final, mais on peut aussi se demander si le caractère très discursif de la scène ne contribue pas à faire apparaître ces funérailles comme tout aussi anormales que la mort de l'enfant.

Par ailleurs, les mots de la reine se prêtent à plusieurs interprétations. De façon subtile, Hécube mêle au souvenir d'Hector celui d'Andromaque et reforme leur couple autour d'Astyanax. Sous couvert de lamentation sur l'enfant, elle rend à sa belle-fille, comme nous allons le voir, un hommage vibrant qui en quelque sorte subvertit le deuil pour le tourner en revendication. Avec l'aide de celle à qui elle a délégué ses pouvoirs de mère, Andromaque obtient que le spectacle de son fils assassiné s'imprime de façon inoubliable dans l'esprit de ceux qui le voient, maintient une continuité entre père et fils (serait-ce dans le malheur) et assure la survie de l'histoire tragique de Troie, redessinant un avenir que les Grecs voulaient annihiler.

Regrets et lamentations

Tandis qu'Hécube habille le corps d'Astyanax, son discours reprend. Ces ornements dont elle pare le cadavre n'auraient pas dû avoir un usage funèbre, mais auraient dû lui être remis à l'occasion des victoires auxquelles il était promis. Vêtements et couronne voient leur fonction détournée ; ils indiquent non pas l'excellence à la course de chevaux et au tir à l'arc, mais au contraire le fait qu'Astyanax a été privé par les Grecs, et plus particulièrement par Hélène, des concours où il aurait dû briller : l'adverbe νῦν δέ du vers 1213 souligne ce contraste entre les rêves de gloire non réalisés et la réalité de la destruction que la Laconienne a répandue dans la maison royale de Troie. Ce faisant, le poète suggère aussi que toute possibilité de chanter un jour une épinicie à la gloire d'Astyanax a été balayée.

Il en va de même avec la parure nuptiale et l'hyménée : Hécube couvre l'enfant des habits qu'il aurait dû porter le jour de son mariage, mais qui n'ont désormais plus d'utilité dans le monde des vivants. Pas plus que la perspective de ses victoires, celle de son union avec « la plus noble des femmes d'Asie » ne peut donner lieu à célébration, et notamment au *makarismos* attendu. Avec Astyanax sont donc anéantis non seulement son avenir individuel, mais aussi les occasions qui étaient destinées à souder autour de son prince, dans la fête et le chant, la famille royale de Troie, comme elles l'avaient fait auparavant lorsque son père s'était illustré aux jeux prisés par son peuple et s'était uni à la plus noble princesse de Thèbe [633]. Les vêtements précieux que reçoit l'enfant sont en effet très vraisemblablement ceux qu'a portés son père avant lui : πατρός, au vers 1212, peut être compris comme le complément du nom d'ἀγάλματα puisque μήτηρ peut suffire à désigner le lien entre Hécube et son petit-fils. Outre l'extermination des hommes troyens jusqu'au dernier et plus jeune d'entre eux, cette annihilation des joies à venir, et plus généralement du futur possible de la communauté, vient parachever l'œuvre d'Hélène, qui a « complètement ruiné la maison entière » de l'enfant (πάντ' οἶκον ἐξαπώλεσεν, v. 1215), et d'Ulysse, qui a mis son intelligence rusée au service d'une entreprise d'anéantissement.

Sans doute le fantôme de Pâris vient-il ici hanter les mots d'Hécube à côté de celui d'Hector. En effet, c'est lui que l'on voyait, fringant jeune homme, remporter des concours dans la première pièce de la trilogie, c'est lui l'archer par excellence, et c'est lui qui s'est uni à la fille de Zeus, ce qui, selon Cassandre, lui a valu un renom comparable à celui que son frère a conquis au combat (v. 398-399). En outre, la description d'Hélène fait écho à l'*Agamemnon* d'Eschyle et au deuxième *stasimon* qui se trouve déjà en filigrane dans le premier épisode [634]. L'hyménée scandaleux qui a été chanté lors de son entrée à Ilion aboutit au thrène des pitoyables funérailles d'Astyanax, et il n'y aura plus jamais d'autre mariage célébré à Troie.

A ce qui ne sera pas, Hécube associe ce qui est révolu, c'est-à-dire le glorieux passé d'Hector – manière d'insister une nouvelle fois sur la solution de continuité entre lui et Astyanax. A travers le soin qu'elle apporte au couronnement de son bouclier, elle fait un instant revivre le vainqueur que son fils a été. Tout comme l'arme porte les traces physiques de la présence corporelle du héros, elle garde le souvenir des batailles et des innombrables trophées qu'il a, grâce à elle, remportés. Mais en l'appelant καλλίνικε, « aux

[633] *Iliade*, VI, 395-398.
[634] Eschyle, *Agamemnon*, 699-716.

belles victoires » (v. 1221), Hécube a des accents hymniques qui soulignent le fait qu'elle n'a pas pu donner ce nom à Astyanax dans ce qui aurait été une épinicie (οὐχ… νικήσαντα, v. 1209). Le contraste entre la présence verbale d'Hector (v. 1222) et son absence comme propriétaire de l'objet donne aussi un tour cruellement ironique à l'éloge de ce dernier, car elle dit la défaite du héros troyen. Que les spectateurs aient pu voir naguère le bouclier sur le char d'Andromaque au milieu des dépouilles phrygiennes, symboles du succès d'Achille et de son fils, montre ce que ces réminiscences d'Hécube ont de dérisoire, et l'expression frappante μυρίων / μῆτερ τροπαίων, « mère d'innombrables trophées » (v. 1222), peut se comprendre à double sens : le bouclier est à la fois l'origine des victoires arrachées par Hector et le plus important des butins conquis par ses ennemis. De même, l'immortalité de l'objet contraste avec son assimilation à une personne dans l'oxymore tragique que lui adresse Hécube :

θανῇ γὰρ οὐ θανοῦσα σὺν νεκρῷ

« Tu vas mourir sans mourir en accompagnant ce mort. » (v. 1223)

La reine parle au bouclier de sa disparition comme s'il s'agissait d'un mortel destiné à être enseveli avec Astyanax, et comme le faisait Andromaque à son fils (v. 741). La dualité de l'objet lui vaut d'être couronné à deux titres : comme un cadavre et comme une arme de prix [635]. L'ornement de la couronne prend de ce fait lui aussi une double fonction, à la fois mortuaire et honorifique, de même qu'il est pour l'enfant à la fois symbole des victoires et des noces qu'il ne connaîtra jamais, et de la mort qu'il a subie. Devenu cercueil, le bouclier ne retrouvera plus jamais sa position verticale, c'est-à-dire sa fonction guerrière. Une fois que l'arme sera ensevelie, sa face effrayante ne subsistera qu'à l'état de souvenir, tout comme l'héroïsme du prince qu'elle a accompagné, mais elle restera pour toujours la compagne d'Astyanax dans la mort.

Réagissant au spectacle d'Hécube et d'Astyanax, le chœur se met à chanter dans de tristes dochmiaques :

Ἔ ἔ φρενῶν

ἔθιγες ἔθιγες · ὦ μέγας ἐμοί ποτ' ὢν

ἀνάκτωρ πόλεως.

« Ah, ah ! Au cœur,

tu m'as touchée, oui, touchée ! O toi qui étais autrefois à mes yeux le grand

[635] Γάρ (v. 1223) et ἐπεί (v. 1224) introduisent tous deux une explication pour l'impératif στεφανοῦ « Reçois une couronne ! ». Sur le vers 1223, voir Poole1976, p. 281.

roi de la cité ! » (v. 1216-1218)

La deuxième personne de ἔθιγες est ambiguë. Pour L. Parmentier et K.H. Lee, elle désigne Hécube. Renvoyant à un usage « formulaire » du verbe, W. Biehl donne des parallèles dans lesquels ce sont les paroles d'un interlocuteur qui « touchent » le cœur ou l'esprit [636]. Cependant, dans les deux passages de tragédie auxquels il fait référence, ἔθιγε(ς) est précédé d'un vers indiquant que le locuteur décrit sa réaction à des mots [637], ce qui n'est pas le cas ici. Il n'est donc pas absolument certain que les Troyennes s'adressent à Hécube pour souligner l'effet qu'a sur elles les paroles qu'elle vient de prononcer. Il est également possible – c'est l'hypothèse retenue par S. Barlow et D. Kovacs – qu'elles interpellent l'enfant, dont l'apostrophe vient ensuite préciser l'identité, en se lamentant sur le caractère bouleversant de sa mort. Le fait que leur deuxième intervention (v. 1226-1228) s'adresse aussi à Astyanax peut être un argument en ce sens.

Certes, on a aussi pu remarquer, comme K.H. Lee, que l'apostrophe au « roi de la cité » convenait mieux à Hector qu'à son fils, qui n'était souverain qu'en devenir. En l'absence de nom au vocatif, il est toutefois difficile d'imaginer que l'adresse n'est pas déterminée par le contexte : c'est l'enfant, non le père, que les Troyennes ont sous les yeux, et la périphrase ἀνάκτωρ πόλεως, qui fait clairement allusion à l'étymologie de son nom, remplace le vocatif. L'emploi du participe duratif ὤν me paraît alors souligner la force de l'anticipation de la communauté troyenne, qui voyait déjà – hélas, prématurément – en son tout jeune prince l'adulte qu'il devait être. La désillusion à laquelle contraint le spectacle de l'enfant assassiné n'en est que plus poignante. Cela n'empêche en rien de se rappeler que si Astyanax est ainsi nommé, c'est, selon Homère, en référence aux qualités de chef et de défenseur d'Hector [638]. L'apostrophe opère donc une superposition entre le fils et le père, tous deux disparus et sur le point d'être réunis dans l'Hadès. Après les mains d'Astyanax, qui rappellent celles d'Hector, après les traces laissées sur le bouclier et les souvenirs évoqués par Hécube, c'est une fois de plus par le biais de l'allusion intertextuelle à l'*Iliade* que le langage accueille en creux la présence du héros [639].

La deuxième intervention lamentative du chœur ne porte plus sur le passé, mais sur le futur immédiat de l'ensevelissement. « La terre, mon enfant, va te recevoir ! » (v. 1227-1228) répond au θανῇ, « Tu vas mourir ! » qu'Hécube vient d'adresser au bouclier. Ainsi

[636] Biehl 1989, p. 426-427.

[637] Euripide, *Alceste,* 106 : Τί τόδ' αὖδας ; puis v. 108 : Ἔθιγες ψυχάς, ἔθιγες φρενῶν. ; *Suppliantes*, v. 1161-1162 : Ἔκλαυσα τόδε κλύων ἔπος / στυγνότατον · ἔθιγέ μου φρενῶν.

[638] *Iliade*, VI, 402-403.

[639] Sur la présence / absence d'Hector, voir Segal 1993, P; 30-31.

se soude l'association de l'objet et du corps qu'il abrite. A nouveau, le chœur exprime l'émotion que provoque en lui le spectacle : l'enfant est pour lui un πικρὸν ὄδυρμα, « un amer sujet de plainte » (v. 1227). Le contraste entre cet état pitoyable et celui de futur grand roi condense toute la douleur des Troyennes face à la chute de leur cité et à la fin de tous leurs espoirs.

Un éloge d'Andromaque

Néanmoins, alors même que la lamentation chorale oriente la réception des discours d'Hécube en leur donnant une couleur funèbre, il est possible d'entendre autrement ces paroles, grâce à la virtuosité d'Euripide qui joue de toutes les ambiguïtés syntaxiques, sémantiques et référentielles possibles. S'il est évident qu'Hécube parle d'Astyanax en lui superposant la figure de son père, elle évoque aussi, de façon plus discrète mais tout aussi forte, celle de sa mère. Il est frappant qu'au cœur des deux tirades de la reine, à l'initiale du vers central, se trouve le mot μήτηρ (v. 1212 et 1222), et plus frappant encore qu'après une digression étrange sur les concours de chevaux et de tir à l'arc chers aux Phrygiens, après une anacoluthe substituant σοι à σε, après donc autant de particularités qui signalent l'importance du passage, le premier hémistiche du vers 1212 unisse mère, père et enfant (μήτηρ πατρός σοι), au moment même où les Grecs – Hélène la première, sujet du verbe ἀφείλετ(ο) au v. 1214 – séparent définitivement les Troyens. Les mots d'Hécube, en quelque sorte, résistent à cette désagrégation de la famille princière de Troie. Certes, dans la mesure où ils accompagnent ses gestes, on peut comprendre à première vue (ou audition) les vers 1212-1213 comme signifiant « la mère de ton père te confie des ornements / tirés des biens qui autrefois te revenaient » ; c'est à ce sens que s'arrêtent L. Parmentier, K.H. Lee ou W. Biehl. Mais l'absence d'article gouvernant μήτηρ, les différentes possibilités de construction du génitif πατρός (complément de μήτηρ ou d'ἀγάλματα), la polysémie du mot ἄγαλμα et l'hésitation sur le genre de τῶν σῶν laissent ouverte la possibilité d'entendre bien d'autres choses.

Tout d'abord, Andromaque peut se cacher derrière le mot « mère » : « ta mère, de ton père, te confie les ornements, / tirés des biens qui autrefois te revenaient ». Hécube n'est que l'intermédiaire d'une volonté qui n'est pas la sienne, mais dont elle se rend complice. Elle agit au nom de sa belle-fille et le proclame. Le regret (ce n'est pas en tant que vainqueur qu'Astyanax est paré et couronné) masque une revanche (bien qu'il n'ait pu vivre pour vaincre, il est paré et couronné comme tel). Dans la seconde tirade,

l'assimilation d'Andromaque au bouclier qui s'est opérée lors de l'échange entre l'arme et la captive est, je l'ai déjà dit, confirmée par l'emploi de μῆτερ et par le choix de parler au bouclier au féminin malgré, cette fois, la présence du mot neutre σάκος (v. 1222) au lieu des mots ἰτέα et ἀσπίς employés plus haut. A vrai dire, dans les vers 1221-1222, tant que le mot σάκος n'est pas prononcé, cette apostrophe n'a pas de référent figé et peut s'adresser intégralement à Andromaque.

Σύ τ' ὦ ποτ' οὖσα καλλίνικε μυρίων
μῆτερ τροπαίων, Ἕκτορος φίλον σάκος.
« Et toi, ô toi qui étais autrefois la triomphante mère
d'innombrables trophées, d'Hector le cher bouclier,… »

La veuve d'Hector, après avoir tenté de protéger son enfant de son corps, « meurt [elle aussi] sans mourir avec [lui] », comme on l'a vu à la fin du deuxième épisode [640]. Quant à ses victoires, célébrées par καλλίνικε, il s'agit d'abord de celle qui consiste, à distance et en usant de persuasion auprès de Néoptolème, à offrir son dû à Astyanax. Alors qu'il n'a pas vaincu, il reçoit les honneurs du vainqueur ; son absence de victoire est rachetée par le sacrifice de sa mère qui lui assure un couronnement autrement impossible. L'efficacité de la parole et de la séduction d'Andromaque, qui incitent le fils d'Achille à compenser dans une certaine mesure la mort du garçon, peut rivaliser avec celle d'Ulysse qui l'a causée ; la Troyenne mérite de ce fait, parce qu'elle a pour but ce qui est juste, d'être plus honorée que les « armes » du fils de Laërte – il faut alors entendre ὅπλα comme désignant métaphoriquement son arsenal oratoire. Mais Andromaque a aussi participé, il me semble, aux victoires d'Hector. Le chant VI de l'*Iliade* la montre dispensant des conseils de stratégie et de défense à son mari, l'incitant à rester à l'abri et à disposer ses hommes devant l'endroit le plus faible des remparts de Troie [641]. Bien qu'Hector refuse de l'écouter à ce moment précis, ses mots, ainsi que le caractère guerrier de son nom qui peut, tout autant que celui d'Astyanax, décrire l'action du héros [642], indiquent peut-être qu'Andromaque est considérée comme son auxiliaire dans le combat. En ce sens, elle peut être considérée comme « le bouclier chéri d'Hector » (v. 1222). Qu'il meure en négligeant de suivre ses conseils ne fait que souligner leur tragique pertinence. Enfin, séparée de son époux comme l'arme dont il est dépouillé, la jeune femme est elle aussi un trophée, celui

[640] Voir ci-dessus, p. 182-183.
[641] *Iliade*, VI, 431-439.
[642] Voir *Iliade*, VI, 460-461 : « Voici la femme d'Hector, qui excellait au combat (μάχεσθαι) ».

qui représente tous les autres, celui qui se distinguait au milieu du butin au début du deuxième épisode, la captive et la mère meurtrie par excellence. C'est ainsi que je comprends, appliquée à son cas, l'expression μυρίων / μῆτερ τροπαίων (v. 1221-1222).

Le résultat de cette présence d'Andromaque en filigrane est de créer un parallèle entre l'exclamation du chœur, ὦ μέγας ἐμοί ποτ' ὢν / ἀνάκτωρ πόλεως, qui évoque le fantôme d'Hector, et les mots d'Hécube Σύ τ' ὦ ποτ' οὖσα… / μῆτερ, et d'amener à reconsidérer le pluriel τῶν σῶν ποτ' ὄντων du vers 1213. Traducteurs et commentateurs considèrent généralement ce génitif comme un partitif au neutre complétant ἀγάλματα (« ces ornements / tirés des biens qui te revenaient »), mais la dissociation du pluriel en un masculin puis un féminin rappelant Hector et son épouse suggère que le groupe peut désigner « ceux qui étaient autrefois les tiens », c'est-à-dire les parents d'Astyanax. Ainsi le geste d'Hécube consisterait, comme ses paroles, à recréer le trio formé par le père, la mère et l'enfant en parant ce dernier des ἀγάλματα de ses *deux* parents.

C'est en m'interrogeant sur le sens que cela donne aux v. 1212-1213 que je me suis rendu compte qu'Euripide allait beaucoup plus loin encore. A un premier niveau, le mot ἀγάλματα désigne manifestement les ornements auréolés de gloire que sont vêtements de prix et couronne appropriés pour une victoire ou un mariage. Dans la mesure où Hécube sous-entend également qu'elle confie le bouclier paternel à Astyanax au nom d'Andromaque, l'arme entre dans le lot des objets désignés par ce mot et par le neutre τῶν σῶν ποτ' ὄντων. Mais si l'on comprend τῶν σῶν ποτ' ὄντων comme un masculin désignant les personnes d'Hector et d'Andromaque, que peuvent être ces ἀγάλματα ? Andromaque pouvait-elle revendiquer comme siens les vêtements d'homme et le bouclier ? Cela me paraissait peu probable. Je me suis donc proposé d'interpréter ἄγαλμα dans le sens d' « image » et non d' « ornement » : « la mère de ton père te confie les images / de ceux qui étaient autrefois les tiens ». Que le bouclier fonctionne comme une image en creux d'Hector ne pose pas de problème dans le sens où il porte la trace de sa présence et où son épisème définit l'identité du héros. Mais puisqu'Andromaque est assimilée au bouclier, je me suis demandé s'il ne fallait pas imaginer que l'épisème caractérisant Hector faisait visuellement référence à son épouse. Il faudrait alors réinterpréter le vers 1196 : « Quel doux spectacle que ton image (σὸς… τύπος) sur le bouclier (πόρπαξ peut désigner l'objet dans son ensemble)… ! ».

Il se trouve que le nom d'Andromaque est très bien attesté dans l'iconographie de la céramique attique des VIe et Ve siècles, non tant comme personnage troyen (à ce titre, elle

est rarement représentée) que comme Amazone [643]. Reine des combattantes face à Héraclès, adversaire de Thésée ou de Télamon, Andromaque figure explicitement dans différentes Amazonomachies : celle qui a impliqué les Argonautes autour du fils d'Alcmène, motif très populaire au VIe siècle, celle qui se déroule devant Troie entre la mort d'Hector et celle d'Achille – les représentations semblent alors s'inspirer de l'*Ethiopide* –, celle enfin qui voit les Amazones envahir l'Attique jusqu'à occuper l'Aréopage avant d'être vaincues par Thésée, dont le récit et l'imagerie se développent vers 525 avant J.C. Or si l'on fait l'hypothèse que le bouclier d'Hector représentait une Amazone en hommage à sa femme, non seulement l'assimilation d'Andromaque à l'objet se trouve soulignée par l'image, mais beaucoup d'éléments des deux tirades d'Hécube trouvent une raison d'être supplémentaire, voire principale.

C'est le cas tout d'abord des premiers vers, interprétés jusque là comme se référant aux concours qu'Astyanax n'a pas eu le temps de remporter :

> Ὦ τέκνον, οὐχ ἵπποισι νικήσαντά σε
> οὐδ' ἥλικας τόξοισιν, οὓς Φρύγες νόμους
> τιμῶσιν οὐκ ἐς πλησμονὰς θηρώμενοι
> « Mon enfant, toi qui n'as pas vaincu grâce à tes chevaux
> ni battu les gens de ton âge grâce à tes flèches, coutumes que les Phrygiens
> tiennent en honneur sans les rechercher jusqu'au bout,… » (v. 1209-1211)

L'insistance d'Euripide sur les pratiques phrygiennes et la mesure avec laquelle elles sont honorées a laissé perplexes les commentateurs, qui parfois, comme Wilamowitz, ou Biehl et Lee à sa suite, y ont vu l'expression d'une condamnation personnelle du poète face à l'amour excessif des Grecs pour les concours sportifs [644]. La retenue des Phrygiens et leur respect de certaines règles (νόμοι) mettraient donc en valeur l'appétit démesuré des Grecs pour la victoire, qui, en contexte militaire, les conduirait aux pires dérèglements. Si je ne crois guère à une critique vague et généralisante des concours, dont le contexte dramatique n'offre aucune justification, je suis convaincue par l'analyse que W. Biehl fait du mot νόμοι et dans cette perspective, j'ajouterais que οὐκ ἐς πλησμονὰς θηρώμενοι répond et s'oppose à l'action des vainqueurs qui ont emporté les dépouilles des Phrygiens après les avoir « chassées à la pointe de la lance » (σκύλοις τε Φρυγῶν / δοριθηράτοις, v. 574).

[643] *LIMC s.v.* Amazones, entrées n° 5, 7, 9, 14, 16, 40, 48, 62, 67, 68, 86a, 180, 232, 233, 239, 327, 365, 713, 740, 767. Andromaque est l'Amazone la plus souvent nommée, devant même Penthésilée, Antiope et Hippolyte.

[644] Biehl 1989, p. 426 ; Lee 1976, p. 268.

Arcs et chevaux rappellent en outre l'arrivée d'Héraclès et le premier sac d'Ilion qu'ont chantés les Troyennes dans le deuxième *stasimon* (v. 804-816). C'est donc précisément par rapport à lui, puis à ceux qui ont utilisé son arc pour prendre la ville une seconde fois, que les Phrygiens se démarquent. Leur modération contraste avec le chagrin extrême ressenti par le fils d'Alcmène lorsque Laomédon l'a frustré des chevaux qu'il lui avait promis, chagrin qui l'a poussé à détruire Troie de fond en comble [645].

Outre ce premier niveau de lecture, je remarque toutefois l'accent mis par l'enjambement sur l'aspect phrygien, c'est-à-dire asiatique, de l'usage des chevaux et des arcs, qui trouvera un écho dans le caractère phrygien des vêtements nuptiaux dont Hécube revêt son petit-fils (v. 1220). Je note également que le mot ἥλικας est épicène et que rien dans le vers ne permet de fixer son genre. Mon hypothèse est que les mots d'Hécube peuvent renvoyer aussi bien à des victoires dans des concours sur des jeunes gens du même âge (mais nous n'avons pas d'attestation de la prédilection des Phrygiens pour les courses de chevaux ou les compétitions de tir à l'arc) qu'à une victoire paradigmatique contre des Amazones, souvent décrites et représentées comme des archères et des cavalières [646], et même confondues avec « des hommes qui auraient tous été du même âge » (ἀνδρὰς τὴν αὐτὴν ἡλικίην ἔχοντας) [647]. Cela me paraît d'autant plus vraisemblable que l'*Iliade* évoque sans s'y attarder, c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'un récit connu des auditeurs du poème homérique, la participation de Priam, comme allié, à un combat des Phrygiens contre les Amazones [648]. Le destin refusé à Astyanax serait donc celui qu'a connu son grand-père.

Le mariage avec la plus noble ou la plus puissante (τὴν ὑπερτάτην, v. 1219) des femmes d'Asie peut quant à lui évoquer une union avec la reine des Amazones. Non que nous puissions identifier l'épouse d'Hector à l'Andromaque qui, sur les vases du VIe s., combat Héraclès – cela pose un problème de temporalité et de génération héroïque –, mais c'est un fait que, même si nous n'avons conservé aucune attestation d'une Amazonomachie dans laquelle Hector serait impliqué, la veuve homérique pouvait être confondue avec une

[645] Voir ci-dessus, p. 210-212.

[646] Pour des témoignages textuels antérieurs aux *Troyennes*, voir Eschyle, *Euménides* 628 ; Hérodote, *Histoires*, IV, 110-117. Pour l'iconographie, voir le *LIMC, s.v.* Amazones. Le type oriental de l'Amazone n'apparaît qu'au milieu du VIe siècle, puis co-existe avec une représentation de ces guerrières en hoplites, vêtues d'un court *peplos*.

[647] Hérodote, *Histoires*, IV, 111. A. Barguet redouble sa traduction en ajoutant « tous adolescents », mais ἡλικίη peut désigner n'importe quel âge. Si les Scythes concluent de l'aspect imberbe des femmes qu'elles sont des adolescents, cela reste implicite.

[648] *Iliade*, III, 184-189.

Amazone, comme l'atteste une hydrie à figures rouges du milieu du Ve s. conservée à Ferrare, qui nomme Andromaque comme l'une des guerrières opposées à un compagnon d'Achille [649]. Il est d'ailleurs remarquable que, lorsqu'elle parle de son excellence conjugale dans le deuxième épisode, Andromaque utilise la métaphore du tir à l'arc (τοξεύσασα τῆς εὐδοξίας, v. 643) et de l'attelage de chevaux (v. 669-670) – un trait qui rappelle les soins qu'elle prodigue aux cavales d'Hector avant même de le servir, lui, dans l'*Iliade* [650]. Elle décrit en outre sa bonne entente avec son époux en termes de victoire ou de défaite consentie (v. 655-656), ce qui, malgré la réserve dont elle sait faire preuve, fait d'elle une combattante domestique à l'égal de son mari. Soit, donc, Euripide fait allusion à un récit inconnu de nous dans lequel Hector aurait épousé une Amazone, soit il joue de l'homonymie de deux Andromaques distinctes pour instiller dans le personnage hérité du cycle troyen des traits masculins et guerriers, même lorsqu'il fait d'elle un modèle de *sophrôsunè*.

L'effet est double : si Andromaque est une Amazone, elle est, comme tous les barbares troyens de la pièce, d'une dignité et d'une noblesse qui font honte aux Grecs. Il est vraisemblable que le poète soit même plus précis que cela. En effet, si l'on en croit le traité hippocratique *De articulis*, considéré comme original et datant donc de la fin du Ve s. ou du début du IVe, on racontait des Amazones qu'elles désarticulaient (ἐξαρθρέουσι) les bébés mâles à la naissance, aux genoux ou aux hanches, pour qu'ils soient boîteux et ne complotent pas contre les femmes [651]. Plus tard, Diodore, puisant peut-être à la même source, affirme qu'elles « mutilaient les bras et les jambes des garçons pour les rendre inaptes à la guerre » [652]. Hellanicos, quant à lui, rapporte qu'on les appelle ἀρσενοβρεφοκτόνος : « tueuses de bébés mâles » [653]. Quand Andromaque dénonce le traitement barbare (v. 764) que les Grecs réservent à son fils pour l'empêcher de comploter contre eux, quand Hécube s'apitoie sur les bras désarticulés d'Astyanax (v. 1179) qui n'accompliront jamais d'exploits héroïques, je pense donc qu'Euripide fait référence aux sévices habituellement prêtés aux Amazones, incarnations mythiques de la sauvagerie barbare. Le contraste entre Andromaque et ses bourreaux n'en est que plus spécifique, c'est-à-dire plus fort et plus marquant.

---

[649] Beazley *ARV*², 1032, 63 = *LIMC s.v.* Amazones, n° 180.

[650] *Iliade*, VIII, 186-189.

[651] Hippocrate, *De articulis*, 53.

[652] Diodore de Sicile, II, 45 : τοὺς μὲν ἄρρενας ἐπήρουν τά τε σκέλη καὶ τοὺς βραχίονας, ἀχρήστους κατασκευάζοντες πρὸς τὰς πολεμικὰς χρείας.

[653] *FGrHist* 4F167c.

Toutefois, la dimension belliqueuse que confère à Andromaque l'assimilation à une Amazone évoque aussi un danger et la possibilité d'une revanche sur les Grecs. Sa présence au cœur de la maison de Néoptolème ne débouchera-t-elle pas sur un conflit destructeur, comme le montre l'*Andromaque* ? En ce sens, elle s'apprête à accomplir un exploit semblable à celui que Cassandre s'attribue : miner de l'intérieur et, en apparence, passivement, le palais de Pélée, de même que sa belle-sœur s'apprête à ruiner celui d'Atrée (v. 359-360 ; 460-461). Si l'on veut bien reconnaître qu'en confiant à Hécube les funérailles d'Astyanax, elle lui a non seulement transmis son autorité maternelle, mais a aussi réveillé sa douleur et sa colère, Andromaque apparaît donc comme la chef de file de ces trois femmes inquiétantes qui pourraient bien retourner la destruction opérée par Hélène contre les vainqueurs de la cité troyenne. Si elle figure bien en Amazone, comme je le pense, sur le bouclier d'Hector qu'Euripide a mis sous les yeux du public au deuxième épisode, elle incarne visuellement une sauvagerie guerrière barbare et féminine, bien susceptible de susciter l'effroi des adversaires d'Hector (v. 1136). La transmission de l'arme à l'enfant, tout en signifiant la faillite de l'héroïsme masculin, laisse dès lors planer la promesse d'une violence féminine.

Le fait que Priam, selon Homère, ait combattu les Amazones me semble un argument supplémentaire en ce sens. En effet, la relation créée par le jeu de mots des vers 1138-1140 entre le bouclier d'Hector et la lance d'Achille, qui lui vient de Pélée, peut impliquer que cette arme lui vient de son père Priam. Un épisème représentant une Amazone serait cohérent avec l'histoire de ce dernier : elle rappellerait en effet son exploit comme allié des Phrygiens. L'image aurait ensuite été re-sémantisée par l'union d'Hector et d'une Andromaque-Amazone, avant de prophétiser, grâce au retour du bouclier à Troie et à l'hommage que lui rend Hécube, la menace de la vengeance des Troyennes.

Pour ce qui est de la précision οὐκ ἐς πλησμονὰς θηρώμενοι, si l'on déchiffre le passage dans cette perspective, elle demeure difficile. Sans doute l'emploi d'un verbe signifiant « chasser » contribue-t-il à faire naître l'image des Amazones chasseresses, mais on s'explique mal la restriction οὐκ ἐς πλησμονὰς et l'emploi du mot « satiété » pour parler d'un excès coupable. S'agit-il de dire que les Phrygiens usent des mêmes armes que les Amazones, mais ne partagent pas les mœurs extrêmes de ces femmes ? Cela serait cohérent avec l'attribution de la cruauté de ces matriarques aux vainqueurs grecs. Par leur sens de la mesure, les Phrygiens se situeraient dans une double opposition aux Amazones et aux Achéens.

Cette omniprésence de la figure du renversement – matérialisée en scène par le bouclier –, ainsi que les réflexions de C. Nicolas sur des distiques élégiaques rétrogrades [654] m'amènent à proposer une hypothèse. Si l'on considère le participe comme un passif du fait du rapprochement avec δοριθηρᾶτοις au v. 574, la phrase telle qu'elle se présente est problématique : on ne peut, en effet, comprendre « coutumes que les Phrygiens honorent quand/ si ils ne sont pas chassés à l'excès », car c'est la négation μή qui serait attendue pour accompagner cet emploi éventuel du participe. En revanche, si l'on lit la proposition relative comme un palindrome, on obtient : θηράμενοι ἐς πλησμονὰς οὐ τιμῶσι νόμους Φρύγες, soit « chassés à l'excès, les Phrygiens n'honorent pas ces pratiques ». Le poète signale lui-même qu'il faut lire le texte à l'envers en insérant au début du vers 1210 le mot ἥλικας, si proche de ἕλικας, qui peut désigner tout ce qui, littéralement ou non, s'enroule sur soi-même.

Or dans la tirade parallèle, un autre énoncé peut se lire à l'envers tout en étant associé à l'image du cercle. Il s'agit du vers 1223, στέφανοῦ· θανῇ γὰρ οὐ θανοῦσα σὺν νεκρῷ. Lu en partant de la fin, il correspond mieux à Andromaque qu'au bouclier : « en mourant avec le mort, tu ne mourras pas ; sois couronnée ! », et il révèle le sens caché des gestes qu'Hécube est en train d'effectuer : conférer à Andromaque, et à travers elle, aux Troyens, une gloire impérissable [655]. Figure en boucle, figure en couronne, toutes deux attirent plus encore l'attention sur ce que nous appelons une composition annulaire : le début de la première tirade, en effet, mentionne les armes des Phrygiens tandis que la fin de la seconde leur oppose celles d'Ulysse ; la fin de la première est occupée par la présence d'Hélène tandis que le début de la seconde met en valeur la princesse d'Asie semblable aux Amazones qu'Astyanax aurait pu épouser ; au centre, comme je l'ai dit, deux vers consacrés à la figure maternelle et au bouclier. Ainsi Andromaque et les Amazones se positionnent-elles dans le discours d'Hécube en face des Grecs et d'Hélène, comme pour des duels. Il est clair que, comme l'objet à la fois simple et complexe qu'est la couronne – confondant commencement et fin, entremêlant les tiges tout en leur donnant même forme – , les mots d'Euripide entrelacent indissociablement Troyens et Grecs, Amazones et

[654] Ce travail sur Christanus Campililiensis a été présenté lors de mon séminaire « L'Atelier des poètes » le 29 septembre 2017, sous le titre « La poétique de l'écrevisse, ou Fabriquez vous-même votre palindrome de mots en distiques élégiaques ». C'est sa remarque sur l'importance de la négation, stratégiquement placée en un point du vers qui permettait à l'énoncé de changer de sens lorsqu'on le lisait à l'envers, qui m'a amenée à penser qu'Euripide avait peut-être introduit ici un palindrome de mots.

[655] Comme les vers "en escrevisse" analysés par C. Nicolas expriment, à l'endroit, un éloge du pape, et à l'envers une critique protestante.

Troyens, Amazones et Grecs, ainsi que les individus Andromaque et Hélène, Andromaque et Ulysse, mais aussi Andromaque et le bouclier, Hector et le bouclier, Hector et son fils, Andromaque et Hécube, en faisant de leurs destins un objet poétique commun qui tient à la fois de l'éloge des uns et du blâme des autres. Les images qui dominent à cet instant sont cependant celle, immédiate, de l'enfant assassiné et celle, cryptée, de la mère-bouclier dont Hécube célèbre le sacrifice et l'exploit.

Lamentation et célébration

Les femmes du chœur, insensibles à ce que les mots de leur reine pourraient avoir de réconfortant et absorbées par les spectacle de l'enfant, invitent ensuite Hécube à pousser la complainte des morts (στέναζε…/ νεκρῶν ἴακχον, v. 1229-1230). Le passage a un parallèle dans l'*Héraclès* d'Euripide, au moment où les vieux compagnons d'Amphitryon qui composent le chœur se lamentent sur les enfants qu'Héraclès a tués dans sa folie et tentent d'entraîner leur roi dans leur thrène [656]. Mais celui-ci, malgré trois exclamations plaintives, cherche surtout à les faire taire, de peur qu'ils ne réveillent le héros endormi. Il n'assume donc pas le rôle de chorège. Il en va de même, me semble-t-il, avec Hécube. Celle-ci répond certes d'abord par deux gémissements à l'injonction de ses compagnes (v. 1229 et 1230), mais elle se retourne ensuite vers Astyanax, dont elle finit de panser les plaies avant de le confier à son père (v. 1234). Son discours, à nouveau en trimètres iambiques, est certes plein d'amertume – en soignant un mort, elle n'a de médecin que le nom –, mais il ne s'agit pas d'une plainte lyrique. Alors qu'à la fin du deuxième épisode, elle pleurait son petit-fils en se portant des coups à la tête et à la poitrine comme s'il avait déjà perdu la vie [657], et alors que les Troyennes, effectuant les gestes du deuil, l'encouragent (ou s'encouragent ?) [658] à se frapper la tête (ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα, v. 1235), la reine semble interrompre le rite et s'en abstraire, saisie par une pensée nouvelle, car l'exclamation qu'elle fait entendre (Ὦ φίλταται γυναῖκες, « Ô très chères compagnes ! », v. 1238 – un trimètre iambique tronqué) surprend les femmes qui l'entourent, comme l'indiquent au vers suivant la question et l'invitation à parler :

Ἑκάβη, σὰς ἔνεπε · τίνα θροεῖς αὐδάν ;

« Hécube, parle à tes amies ! Quel est ce cri que tu pousses ? » (v. 1239)

---

[656] *Héraclès*, v. 1065-1067.

[657] Voir v. 792-798.

[658] Il n'y a pas de vocatif ici, donc le chœur peut s'adresser aussi bien à la reine qu'à lui-même.

C'est donc que son appel ne leur paraît pas immédiatement compréhensible et vient rompre le cours de la plainte funèbre. La communication n'est donc pas celle qui s'établit normalement dans l'antiphonie du deuil, comme celle que l'on trouve, par exemple, dans le *kommos* des *Perses* d'Eschyle. Là, c'est bien Xerxès qui guide le chœur par une série d'impératifs (dont στέναζε et ἄρασσε) tandis que le chœur dit son obéissance et l'illustre en faisant tout ce que son roi lui demande [659]. Ici, au contraire, la protagoniste ne se laisse pas aller au thrène, mais persiste à exprimer ses sentiments et ses réflexions par la parole. On est donc loin du rôle d'ἀρχέχορος (v. 151) qu'Hécube jouait par rapport au chœur dans la première partie de la pièce, invitant les Troyennes à gémir (αἰάζωμεν, v. 145) et à opposer leurs larmes au chant d'hyménée de Cassandre (v. 350-351).

A la question de ses compagnes, Hécube répond en expliquant ce qui lui apparaît soudain clairement. La particule ἄρα et l'imparfait de découverte qui ouvrent sa réplique expriment cette prise de conscience :

Οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοίσι πλὴν οὐμοὶ πόνοι
Τροία τε πόλεων ἔκκριτον μισουμένη,
μάτην δ'ἐβουθυτοῦμεν. Εἰ δ' ἡμᾶς θεὸς
ἔστρεψε τἄνω περιβαλὼν κάτω χθονός,
ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν
μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν.
« Non, décidément, les dieux n'avaient rien d'autre en tête que mes peines
et que Troie, qu'ils haïssaient entre toutes les cités ;
c'est en vain que nous sacrifiions nos bœufs ! Mais si un dieu nous avait
renversés en mettant la terre sens dessus dessous,
nous aurions disparu et nous n'aurions pas pu être célébrés
par les Muses, offrant des sujets de chant aux mortels qui nous suivent. »
(v. 1242-1245)

Le passage est délicat et a été abondamment commenté. On voit tout d'abord resurgir, ce qui n'est pas étonnant, l'idée de la vanité des tentatives troyennes pour établir une relation de *philia* réciproque avec la divinité [660], ici par de somptueux sacrifices de bœufs. Hécube a soudain la conviction que, même au temps de sa splendeur, Troie était haïe des dieux, qui préparaient ses souffrances, et que la piété troyenne n'a jamais été qu'un marché de dupes.

[659] Voir les deux derniers couples de strophes et l'épode, v. 1038-1077.
[660] Voir v. 820 et suivants.

Appelé par le spectacle du corps sanglant d'Astyanax, ce constat met en parallèle le sacrifice humain impie des Grecs et l'abattage des bêtes sacrées : la peine causée par le premier apparaît paradoxalement comme une offrande mieux accueillie que le second. Hécube apporte donc une réponse au chœur, qui se demandait dans le dernier *stasimon* si Zeus se préoccupait de la destruction de Troie (v. 1077) : il s'en soucie, certes, mais parce qu'il la veut.

La vieille reine, toutefois, ne s'arrête pas à ce constat désespérant. Pour interpréter ce qui suit, la première difficulté tient à la valeur du δέ. Si l'on fait des πόνοι qui ont été infligés à Hécube le contraire d'un événement hypothétique qui précipite Troie dans l'oubli (εἰ… ἔστρεψε), il faut le considérer comme adversatif et comprendre que, à l'inverse d'un tremblement de terre qui serait advenu de façon accidentelle [661], qui aurait instantanément balayé la cité de la surface de la terre (entraînant avec elle ceux qui auraient pu conserver son souvenir) et qui l'aurait rendue littéralement invisible en l'engloutissant, ces peines, par leur durée et leur exposition aux yeux de tous, ont permis le développement de récits et forgé la réputation et la gloire paradoxale de Troie. Les éditeurs, nombreux, qui adoptent la correction εἰ δὲ μὴ pour εἰ δ'ἡμᾶς proposée par Henri Estienne malgré l'unanimité des manuscrits et du scholiaste [662], jugent au contraire que l'image du bouleversement divin qui frappe les Troyens *équivaut* aux πόνοι d'Hécube, et que si cette catastrophe n'était pas arrivée, sa famille et sa cité n'auraient pas connu la gloire – ἀφανεῖς ne signifie pas alors « invisible », mais « inconnu, obscur ».

Pour ma part, je pense qu'il faut conserver le texte des manuscrits, car l'hypothèse d'une destruction physique complète de Troie, pour l'instant inconcevable aux yeux de la reine qui l'envisage à l'irréel, va devenir une réalité avec l'incendie de la ville dans la deuxième partie de l'*exodos*. Hécube et les Troyennes réagiront d'ailleurs en déplorant la disparition totale de leur cité (v. 1293-1294, 1323-1324) et du nom de Troie (v. 1278, 1319, 1322). La reprise du mot ἀφανές au v. 1322 suggèrera que l'impensable est devenu possible. Enfin, les derniers mots d'Hécube avant son départ seront pour gémir sur l'ἔνοσις, « l'ébranlement » (v. 1326) qui se diffusera dans la cité à mesure que les bâtiments s'écrouleront. Le mot évoque l'épithète de Poséidon, ἐνοσίχθων (« ébranleur de la terre »), c'est-à-dire le qualificatif du dieu le plus susceptible de « mettre la terre sens dessus dessous ». Il me semble donc important de ne pas interpréter les mots d'Hécube comme si cette catastrophe était déjà arrivée. Au contraire, l'incendie final n'a que plus de

[661] ὡς ἔτυχεν, comme dit le scholiaste, qui interprète ainsi le passage.
[662] Voir Diggle, Murray, Barlow, Biehl, Kovacs.

force s'il vient balayer la dernière certitude, le dernier espoir auxquels la reine pensait pouvoir s'accrocher.

Il se pose par ailleurs le problème de l'aoriste ὑμνήθημεν accompagné de ἂν, qui devrait exprimer, comme c'est généralement le cas, un irréel du passé. Or cela voudrait dire qu'Hécube a conscience d'avoir déjà fourni aux générations ultérieures des sujets de chants. De fait, elle ne fait pas référence à des aèdes qui lui sont contemporains, mais se place du point de vue des poètes à venir et regarde sa situation actuelle comme un passé. Elle anticipe donc avec une certaine confiance la survie de son nom et de la tragique histoire de Troie. Les vers prennent alors une valeur métapoétique.

Outre qu'ils peuvent faire référence à l'épopée, notamment à l'*Iliade*, la *Petite Iliade* et l'*Iliou Persis* qui racontent la mort d'Hector, de Priam et des autres enfants d'Hécube, ils renvoient à des chants tragiques célébrant tristement la chute de la ville et les atrocités qui l'accompagnent. Parmi ceux-ci, je relèverai d'abord plus précisément, dans les pièces qui nous sont conservées, le deuxième *stasimon* de l'*Hécube*, dont la deuxième strophe pleure les malheurs d'Ilion en débutant par le polyptote πόνοι γὰρ καὶ πόνων (v. 639), et surtout le *kommos* qui unit les voix de Cassandre et du chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle. La Troyenne se lamente en effet sur les peines de sa cité non seulement en répétant le mot πόνοι, mais en ajoutant aussi des détails importants que l'on retrouve dans le passage des *Troyennes* et qui révèlent une intertextualité significative :

> Ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος
> ὀλομένας τὸ πᾶν ·
> ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς
> πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων · ἄκος δ'
> οὐδὲν ἐπήρκεσεν
> τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἔχει παθεῖν ·
> « Ô ! Peines, peines de ma cité
> disparue à jamais !
> Ô ! Sacrifices de mon père devant nos remparts,
> massacres de bêtes de nos prairies ! Aucun
> remède n'a pu empêcher
> que notre cité ne souffrît comme elle souffre ! » (v. 1168-1171)

On retrouve, outre le constat du malheur, le motif de la vanité des sacrifices et un vocable emprunté à la médecine, ἄκος, qui trouve un écho dans l'image de pitoyable médecin qu'Hécube donne d'elle-même au vers 1233, avec ses bandelettes inutiles. Les remparts que

les offrandes de Priam n'ont pu protéger ont abouti à leur rôle atroce dans la mort d'Astyanax. Eschyle est donc sans nul doute l'un de ces ὑστέρων βροτῶν dont parle Hécube, et le *kommos* l'un de ces ὕμνοι inspirés par les Muses.

On peut leur adjoindre Sophocle et *Ajax*, et cela pour plusieurs raisons. L'ombre du poète est présente dans les vers 1232-1234 lorsqu'Hécube, tout en attirant l'attention sur le lien étymologique entre ἰάσομαι et ἰατρός, fait aussi un jeu de mots à l'initiale des vers 1232 et 1233 sur τελαμῶσιν et τλήμων. Or cette paronomase existe déjà au vers 463 de l'*Ajax*, entre le nom de Télamon et le verbe τλάω, tandis que le jeu le plus célèbre de la pièce, on le sait, rapproche Αἴας de αἰαῖ (v. 430) ; les Troyennes, justement, s'exclament par trois fois αἰαῖ (v. 1226, 1229) au lieu de ἔ ἔ dans la strophe (v. 1216). La mention d'une noble princesse d'Asie et des armes d'Ulysse encadrant celle du bouclier nous ramène quant à elle à Tecmesse et au conflit autour de l'héritage d'Achille. Par ailleurs, la scène qui se déroule – Hécube pansant les blessures d'Astyanax – peut renvoyer, je l'ai déjà dit, à la sortie du corps d'Ajax. Or les derniers mots de Teucros décrivent les plaies béantes de son frère d'où le sang jaillit encore (v. 1411-1413). Enfin, Sophocle use à deux reprises d'un polyptote comprenant le mot πόνος, une première fois lorsque le chœur, qui est sorti de scène pour chercher le héros, revient essouflé et se lamente sur l'inutilité de sa peine (πόνος πόνῳ πόνον φέρει, v. 866), et une seconde lorsque, épuisé par les longues années de combat en Troade, il dénonce le malheur qu'a répandu sur la terre celui qui, aux hommes, a révélé l'art de la guerre (Ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων, v. 1196). L'allusion à ces vers de Sophocle a certes un statut différent des deux précédentes puisqu'il ne s'agit pas de chants sur les malheurs de Troie, mais sur ceux de ses assaillants ; il me semble néanmoins que le second passage permet à Euripide de suggérer que les peines d'Ilion sont celles de tous les hommes et de donner une valeur générale aux propos d'Hécube.

Ainsi, les récits des poètes épiques, les chants d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide lui-même, et jusqu'au spectacle qui se déroule sous les yeux du public témoignent qu'en réalité les dieux ont voulu que Troie survive grâce à l'art. La remarquable expression d'Hécube, « nous ne serions pas célébrés », ne doit donc pas être corrigée et il faut admettre la tension qu'Euripide introduit en atténuant l'illusion dramatique. Les mortels à venir, ce sont le poète tragique et ses prédécesseurs, les acteurs, les choreutes et les spectateurs assis dans les gradins, qui participent à la préservation de la mémoire de Troie et peuvent constater qu'elle ne s'est pas perdue. Quant au triple ἄν du vers 1244, unique en son genre, il peut se comprendre comme une invitation métapoétique à regarder trois fois

en arrière (ἄν peut être une apocope de l'adverbe ἀνά) : vers Eschyle, Sophocle et Euripide lui-même, qui ont déjà chanté Ilion [663].

Quant au paradoxe exprimé par Hécube – si nous n'avions tant souffert, nous n'aurions pas été chantés –, il se trouve chez Homère dans des termes très proches de ceux d'Euripide. Au chant VIII de l'*Odyssée*, Alkinoos demande à Ulysse pourquoi il pleure en entendant Démodocos chanter le sort des Danaens et d'Ilion – alors même qu'il a félicité l'aède pour l'exactitude de son savoir [664] :

> τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεῦξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον
> ἀνθρώποισ', ἵνα ᾖσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή.
> « [Ce destin funeste], ce sont les dieux qui l'ont forgé, et ils ont filé la mort pour ces hommes, afin qu'ils fassent encore l'objet d'un chant pour les générations à venir. » (*Odyssée*, VIII, 579-580)

La seule justification que le roi des Phéaciens puisse donner au comportement étrange de son hôte est le deuil : peut-être a-t-il perdu dans cette guerre un être très proche, frère ou compagnon ? Dans ce cas, larmes et lamentations seraient les réactions appropriées. Sinon, il devrait goûter le chant qui transmue la mort en vie éternelle et en source de plaisir pour autrui. Par ces paroles, Alkinoos cherche à consoler Ulysse, à faire cesser ses pleurs. Il me semble qu'Hécube agit de même avec les Troyennes, leur offrant une raison de faire taire leur deuil.

Au chant VI de l'*Iliade*, Hélène plaint Hector du πόνος qu'elle lui cause, tout en suggérant que Zeus a voulu leur malheur (κακά, VI, 349 ; κακὸν μόρον, VI, 357) pour qu'ils puissent être chantés par les hommes à venir [665]. C'est une manière pour elle de faire miroiter une compensation au mal qu'elle a causé, et d'équilibrer le discours de blâme qu'elle sait mériter. Pour Hécube, la compensation s'opère entre déploration et exaltation de ses peines. Tout se passe comme si elle était soudain frappée par la véracité des paroles du poète homérique. Elle perçoit maintenant clairement le plan divin dans sa perversité et ses paradoxes.

---

[663] Je parierais volontiers que cela vaut aussi pour Homère, Arctinos et Leschès, les trois poètes épiques qui ont chanté la mort d'Astyanax, mais les textes de la *Petite Iliade* et de l'*Iliou Persis* nous manquent pour pouvoir évaluer les emprunts qu'Euripide leur fait.

[664] Ulysse félicite Démodocos de savoir si bien chanter le sort funeste (οἶτον) des Achéens, c'est-à-dire « tout ce qu'ils ont accompli, subi et durement souffert » (VIII, 490 : ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί).

[665] *Iliade*, VI, 355-358.

A première vue, les mots d'Hécube confirment ainsi la vérité énoncée par Cassandre aux vers 395-397 (si les Grecs n'avaient pas déclenché la guerre, Hector n'aurait jamais conquis la renommée qui est la sienne). La prophétesse, toutefois, se refusait obstinément à célébrer les aspects les plus ignobles de la guerre [666], passant ostensiblement sous silence ce qu'Homère nomme κακά, κακὸν μόρον, οἶτος ou ὄλεθρος et qu'Hécube appelle ses πόνοι. Prenant le contre-pied de l'épopée et de la tragédie, son éloge funèbre des Troyens ne mentionnait ni le traitement affreux réservé au corps d'Hector, ni les morts impies de Priam et d'Astyanax. En reprenant le verbe ὑμνέομαι, que sa fille refusait, et l'image de la Muse et des chants épiques (ἀοιδή), Hécube se place donc une nouvelle fois en opposition par rapport elle. Elle ne dédie pas d'*epitaphios logos* à Astyanax, mais s'accroche à la réassurance que ses souffrances, étalées aux yeux de tous grâce à Andromaque, font et feront à jamais l'objet de poèmes.

Il peut paraître difficile de décider si Hécube trouve là une véritable consolation, un remède contre l'amertume. Au terme de ces quelques vers, c'est l'idée du prix exorbitant de la gloire qui semble mis en avant. Face aux peines endurées, face aux bœufs sacrifiés pour apaiser les dieux, le fait de survivre comme des noms, comme des personnages faisant l'objet d'hymnes et de récits, apparaît comme une compensation à la fois précieuse et dérisoire. Au vu du cadavre d'Astyanax, ce langage de gloire a-t-il beaucoup plus de consistance que les traces de sueur sur le bouclier d'Hector, elles aussi témoignages de ses πόνοι (v. 1198) ? En effet, Hécube fait alors emporter le corps de son petit-fils et conclut en doutant de l'intérêt de riches funérailles pour les morts. Il n'y a là, dit-elle, que « vain sujet de fierté pour les vivants » (v. 1250). La structure de ce syntagme, κενὸν γαύρωμ'… τῶν ζώντων est identique à celle de ἀοιδὰς… ὑστέρων βροτῶν (v. 1245), ce qui appelle la comparaison. De même que la valeur des offrandes funéraires satisfait surtout ceux qui restent en apaisant leur chagrin et en faisant rejaillir sur eux la renommée des disparus, de même les célébrations poétiques charment ceux qui les écoutent en transformant en œuvres d'art et en plaisir esthétique, fût-il teinté de pitié, les malheurs extraordinaires d'êtres qui, dans la mort, n'ont que faire des hommages qu'on leur rend. En d'autres termes, si la cérémonie des funérailles a quelque effet, ce n'est pas de réparer la violence du meurtre qu'Astyanax a subi, mais d'adoucir pour les Troyennes le choc de sa mort par l'effort que représente le don des *agalmata* et par l'exécution des gestes qui conviennent.

[666] Voir v. 361-364, 384-385, 430 et ci-dessus, p. 89-91.

Il n'est pas dit, cependant, que la vieille reine, qui n'a pas pris part aux gémissements rituels jusqu'au bout, s'inclue parmi les femmes en deuil. La véritable conclusion de sa toilette tient dans le vers 1247 : ἔχει γὰρ οἷα δεῖ γε νερτέρων στέφη. Si l'on se concentre sur l'amertume d'Hécube, on interprète γε comme signifiant « du moins » : à défaut d'être mort glorieusement, Astyanax a reçu des funérailles conformes aux exigences de la piété. Mais si l'on se place dans la pespective d'un discours plus revendicatif, γε peut avoir une valeur affirmative forte et souligner que grâce à Andromaque et Hécube, l'enfant a reçu des couronnes de victoire, la victoire des morts sur la mort, c'est-à-dire la gloire de survivre, du fait de l'exhibition de son destin exceptionnellement tragique, dans des chants éternels. Ἑκάβη a joué son rôle : l'enfant « tient » (ἔχει) cette survie dans la mémoire des spectateurs.

Cela m'amène à revenir un instant sur les vers 1232-1234 et sur la dynamique de cette fin de scène. En effet, il me paraît clair que ces quelques mots, qui insistent sur l'écart entre nom et actes – le mot ὄνομα est mis en valeur par la succession de quatre brèves – et rapprochent les mots τελαμῶσιν / τλήμων, rappelant la figure paternelle de Télamon chez Sophocle, poursuivent implicitement le jeu sur Ἕκτωρ / ἔχω / Ἑκάβη. On trouve successivement dans le second hémistiche des trois vers : ἐγώ, à la coupe hephthémimère, puis ἔχουσα à la même place, et enfin πάτηρ σέθεν au dernier pied du v. 1234. Cette action dont Hécube porte le nom, mais qu'elle ne parvient pas effectuer, c'est « tenir bon » comme Hector l'a fait de son vivant ; or elle vacille. Je pense qu'à ce moment-là, elle est troublée par les gémissements que le chœur lui a arrachés et par le contact avec les blessures d'Astyanax, dont la mention ouvre le vers 1232. Elle doute alors un instant d'être capable de servir son petit-fils en quoi que ce soit et s'en remet à Hector chez les morts. Mais ensuite, frappée par l'idée des chants qui assurent la survie des siens, elle reprend de l'assurance. Je pense que ce qui déclenche cette prise de conscience, c'est la formulation du cri que poussent les Troyennes : « Frappe-toi, frappe-toi la tête / de ta main, en abattant sur elle des coups de rame ! (πιτύλους, v. 1237) ». Or le mot a déjà été employé par le chœur dans le deuxième *stasimon* (v. 817) pour dire les attaques répétées des Grecs contre Troie. Le premier hymne célébrant ses malheurs auquel la reine fait référence est donc celui qu'elle a entendu, comme personnage du drame, dans la bouche de ses compagnes. La preuve en est la reprise de μάτην en tête du vers 1242, qui fait écho au μάταν du chœur v. 820.

Mais Euripide ne s'arrête pas là. C'est à Eschyle qu'il emprunte l'emploi métaphorique de πίτυλος pour désigner les gestes de femmes en deuil, plus précisément au

thrène que chante le chœur dans les *Sept contre Thèbes* lorsqu'on rapporte en scène le corps d'Etéocle et de Polynice. Les Thébaines se lamentent sur le destin de la maison d'Oedipe, sur les luttes fratricides qui l'ont anéantie, et se frappent la tête en cadence pour accompagner le mouvement de la barque qui mène les morts dans l'Hadès. Or dans le même passage, on retrouve un polyptote sur le mot πόνοι (v. 851-852) et l'adjectif ἀφανής, appliqué à la rive de l'Achéron (ce qui confirme que dans les *Troyennes*, il signifie « mort et disparu »). Tout se passe donc comme si Hécube se souvenait soudain de ce chant passé. Comme l'allusion à Sophocle, cette référence au cycle thébain, pendant grec du cycle troyen, donne à ses paroles une valeur universelle : de même que Troie a souffert pour survivre, de même Thèbes a été anéantie pour donner naissance aux plus beaux chants. Lorsque la reine de Troie comprend donc que « les dieux n'ont jamais eu rien d'autre en tête que [ses] peines », ce n'est pas là l'expression d'une « exagération naturelle » née du chagrin qui la submerge, comme le dit K.H. Lee, mais la reconnaissance paradoxale d'une humanité partagée. « Ces femmes, c'était moi et Thèbes, c'était Troie ! » pourrait-elle dire. Non seulement elle prend conscience de la loi qui gouverne les rapports entre hommes et dieux, mais aussi de l'identification qui est au fondement de la réception de la poésie. C'est cela qui lui permet de reprendre espoir et de laisser partir Astyanax en affirmant qu'elle a fait son devoir et obéi à l'exigence imposée par son nom. En prenant le temps de s'occuper et de parler de son corps malgré la hâte des Grecs, en rappelant le souvenir de ses parents et de leurs exploits, elle a contribué à l'installer dans toutes les mémoires. De bouclier, il n'est plus besoin, et si les Grecs pensent s'enorgueillir d'avoir permis à l'enfant d'obtenir cette « riche offrande », ils se réjouissent en vain : les Troyens et leurs malheurs seront pour l'éternité leurs vainqueurs symboliques.

Inversion de la scène de Cassandre

Les actes et les paroles d'Hécube, ainsi que la dynamique de la scène, viennent inverser ce qui s'était passé dans le premier épisode. En effet, alors que la scène de Cassandre se concluait sur la vision de son corps jeté nu dans un ravin (v. 448-449) et voyait la prophétesse se débarrasser de ses couronnes et bandelettes sacrées, désignées par les mots στέφη et ἀγάλματα (v. 451), le corps d'Astyanax, au contraire, reçoit de tels ornements avant d'être mis en terre (v. 1246-1247). Alors que les derniers mots de Cassandre s'adressaient à sa patrie, à ses frères et à son père qu'elle entendait bientôt

rejoindre dans l'Hadès en héroïne, les derniers mots d'Hécube à son petit-fils sont pour l'assurer que son père prendra soin de lui, pitoyable enfant meurtri, parmi les morts (v. 1234). Enfin Hécube répugne comme Cassandre à dire les aspects les plus horribles de la mort violente (v. 361 / v. 1177). Les deux assassinats sont ainsi liés par Euripide dans un même scandale. Cassandre n'aurait pas dû être arrachée à Apollon pour devenir l'épouse d'Agamemnon, et l'abandon de ses attributs de prêtresse ne fait que souligner sa piété et sa pureté au moment où celles-ci sont bafouées et souillées. Quant à Astyanax, il n'aurait pas dû faire l'objet des soins funéraires de sa grand-mère, et s'il est pansé et paré aussi bien qu'elle le peut, ce n'est que pour mieux mettre en évidence le caractère fatal, inguérissable de ses blessures, et l'aspect impie de sa mort.

Par ailleurs, les allusions d'Hécube aux victoires et aux noces d'Astyanax qui ne seront jamais célébrées nous ramènent au chant d'hyménée et aux cris de triomphe de Cassandre, que sa mère a refusé de partager, ainsi qu'à la couronne nuptiale et à la couronne de victoire dont elle n'a pas voulu la parer [667]. La différence tient à ce que, dans le cas du fils d'Hector, Hécube aurait voulu chanter un jour l'épinicie ou l'hyménée, mais ne le peut pas, tandis que dans le cas de sa fille, elle ne le voulait pas, jugeant ces hommages déplacés et même insupportables, et cherchant à les concurrencer par la lamentation et les larmes. Ici, alors que le deuil semble approprié et que le chœur n'hésite pas à en adopter les gestes, il est tout aussi révoltant pour la reine que les éloges paradoxaux de Cassandre parce qu'il contrevient à l'ordre normal des choses, parce qu'il nie l'avenir qui aurait dû être, n'était la terrible perturbation causée par le crime des Grecs. L'échec du chœur à entraîner Hécube dans son thrène exprime l'obstination de la vieille reine à ne pas admettre qu'à cet instant, seul le chant funèbre est possible, et met en valeur sa résistance à ce que les Grecs attendent d'elle. De même qu'elle refusait d'assimiler le viol de Cassandre à un mariage en participant au rite nuptial, elle n'accepte pas que le rite funéraire puisse conférer une normalité à la mort violente d'Astyanax. C'est aussi cela, je pense, qui l'amène à douter un instant de l'intérêt de ses soins : médecin, elle ne l'est que de nom, mais ses actes n'en ont pas l'efficacité (v. 1233), or jusqu'au bout, elle voudrait guérir son petit-fils et non le préparer pour la tombe. Ses paroles me semblent dénoncer la toilette funéraire comme un simulacre, bien qu'elle soit nécessaire. Je ne suis donc pas du tout convaincue par les interprétations qui voient dans cette scène le seul rite non perverti de la pièce, celui qui se substituerait à toutes les sépultures qui ont été refusées par les Grecs à leurs

[667] Voir v. 353-354 notamment et ci-dessus, p. 87-88.

ennemis [668]. Du moins n'est-ce pas le point de vue d'Hécube, ni d'Andromaque dont elle accomplit les volontés.

En revanche, le chant des hommes à venir, c'est-à-dire la poésie épique et la tragédie, parce qu'elles célèbrent la grandeur du malheur, apparaissent à Hécube comme susceptibles de rendre justice aux Troyens. Seule une objectivation de ses douleurs et de celles des siens, seul un hommage sorti du contexte des funérailles peuvent compenser, à défaut de réparer, ce qui a été détruit. La différence entre le chœur, submergé par sa peine, et sa reine, capable de recul, est celle qui oppose Ulysse, trop proche de ce que raconte Démodocos et impuissant à contenir ses larmes, à Alcinoos, qui comprend la nature de la poésie. Dans le même temps, le discours d'Hécube sur le corps de l'enfant démasque l'*epitaphios logos* de Cassandre, qui nie les revers horribles de l'héroïsme. A l'éloge funèbre de sa fille, la reine opposait dans le premier épisode ce qu'elle avait vu [669] ; désormais, elle partage cette expérience avec le public, et c'est la tragédie qui devient la forme la plus appropriée pour dire les souffrances de Troie.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si Euripide, au moment où Hécube en prend conscience, cite la scène de l'*Agamemnon* où Cassandre elle-même chante les peines de sa cité. Il y a là un détournement ironique qui accentue la suprématie de la plainte tragique. La jeune fille, en effet, exprime dans les *Troyennes* le souhait que la Muse ne lui inspire jamais de chant qui « célèbre le malheur » (v. 386). Son vœu ne sera pas exaucé, comme en témoigne la pièce d'Eschyle qui constitue le futur des *Troyennes*. Jusqu'au bout, les dieux lui inspireront visions effroyables et lamentations poignantes, mais qui l'immortaliseront comme personnage dramatique. Hécube accède donc à une conscience qui d'une certaine façon dépasse celle de sa fille, mais il a fallu pour cela qu'elle en passât par une douleur plus profonde encore que celle qu'elle avait connue avant le premier épisode. La mort d'Astyanax l'a menée au comble de la souffrance, mais a aussi fait d'elle l'incarnation lucide de la mémoire tragique. Il ne manque que le lyrisme de la scène finale pour achever le processus. Ce ne sont donc ni la lamentation rituelle que les personnages auraient pu entonner ensemble au sein de la fiction dramatique, ni l'oraison civique de Cassandre, mais bien la tradition tragique et la pièce d'Euripide en train de se jouer qui, si

[668] Voir Dyson, Lee 2000, p. 19-20 ; « the last regular act performed at Troy », p. 28. Je préfère la formulation de N. Croally, « The burial does indeed take place, but not as an easy sign of ritual order. » (Croally1994, p. 75).

[669] Voir ci-dessus, p. 101.

peu que ce soit, consolent Hécube de la mort d'Astyanax et lui permettent d'abandonner le corps aux mains des Grecs qui vont l'ensevelir.

Sortie du corps d'Astyanax

Au vers 1246, en effet, la Troyenne s'adresse à un « vous » qu'elle ne nomme pas pour que l'on emporte l'enfant. Dans la mesure où elle dit explicitement θάπτετ' ἀθλίῳ τύμβῳ νεκρόν, « mettez le mort à son pitoyable tombeau ! », je pense qu'elle donne cet ordre aux soldats, qu'il faut donc considérer comme étant rentrés en scène. En effet, Talthybios avait clairement opposé la tâche des Grecs, qui était d'enterrer l'enfant (ἡμεῖς μὲν οὖν… / γῆν τῷδ' ἐπαμπισχόντες, v. 1147-1148), à celle de la reine, qui était de le parer (ὅταν σὺ κοσμήσῃς, v. 1147). Je doute qu'elle décide de confier la tâche des hommes à ses compagnes, d'autant que cela impliquerait une sortie de scène. Il faut bien plutôt imaginer, en référence à la fin du deuxième épisode, que les soldats escortent le bouclier d'Hector supportant l'enfant couché, accompagnés des anapestes du chœur, de même que Talthybios avait emmené Astyanax au son des lamentations de sa grand-mère. Rien n'indique dans le texte quand ces hommes sont revenus, ce qui se justifie dans la mesure où les Troyennes sont absorbées par la toilette funéraire. Néanmoins, je ne serais pas étonnée qu'ils aient fait leur réapparition assez tôt, car la tension de la scène serait d'autant plus forte si Hécube les obligeait à attendre. Mon choix s'arrêterait volontiers au v. 1229, lorsque le chœur prend l'initiative de pousser Hécube à gémir. Cette hâte pourrait s'expliquer par la vue des soldats revenant par l'*eisodos*.

Le fils d'Hector part cette fois comme un prince salué par ses concitoyennes, et non comme le petit-fils du personnage principal, même si les Troyennes plaignent sa mère – c'est-à-dire, dans le contexte, autant Hécube qu'Andromaque – d'avoir « déchiré jusqu'à la trame les grands espoirs qu'elle formait pour [sa] vie » (v. 1251-1252). Le verbe κατακνάπτω [670], « carder – déchirer », lie les espérances placées en Astyanax au sort du corps qui les incarnait : mutilées comme lui, elles sont mortes avec lui [671]. En même temps, il peut peut-être évoquer la lacération rituelle que s'infligent les femmes en deuil. A défaut de se labourer les joues ou la poitrine, Hécube aurait verbalement déchiqueté les attentes qu'elle nourrissait pour son petit-fils. Si cette interprétation est juste, il faut donc considérer

[670] Ou, si l'on garde la leçon des manuscrits, καταγνάφω/ καταγνάπτω.

[671] Par sa correction κατέκναψε au lieu de κατέγναψε, Porson lie le passage à celui de l'*Ajax* de Sophocle où il est question du corps d'Hector déchiré par le traitement que lui inflige Achille (v. 1031). Il est impossiblede savoir si c'était vraiment l'intention d'Euripide.

ces mots du chœur comme un commentaire du discours d'Hécube destiné à la rétablir entièrement, presque malgré elle, comme figure de la mère endeuillée, celle qu'elle était à la fin du prologue quand elle se disait « laminée par les larmes » (δακρύοις καταξανθεῖσα, v. 509).

Les vers 1253-1255, pour leur part, résument le contraste entre passé et présent, vie et mort, félicité et malheur, discours de louange et chant funèbre qui a couru dans toutes les paroles d'adieu de la reine, mais en atténuant l'aspect scandaleux des funérailles et en en permettant la clôture. Autrefois qualifié d' ὄλβιος du fait de son lignage, Astyanax n'appelle plus que trois mots définitifs : δεινῷ θανάτῳ διόλωλας (« tu as péri d'un effroyable trépas », v. 1255). La structure de cette dernière phrase, au lieu de déplorer les victoires et les noces qu'il ne connaîtra pas, donc les félicitations qu'il n'entendra jamais, relègue dans le passé le *makarismos* – ou devrais-je dire l'*olbismos* – auquel Astyanax a eu droit, sans doute à l'occasion de la célébration de sa naissance. En se limitant à ce constat de ce qui a été et de ce qui est, en laissant de côté les irréels qui exprimaient les regrets d'Hécube, le chœur remet de l'ordre dans la chronologie et fait l'ellipse de tout ce qu'il y avait de révoltant dans le caractère prématuré de la disparition de leur prince. La peur irraisonnée à laquelle Hécube reprochait aux vainqueurs d'avoir cédé au moment de mettre à mort un innocent est désormais muée en une crainte révérencieuse que n'importe qui peut éprouver au souvenir de l'enfant : l'adjectif δεινός, qui donne un caractère général à l'effroi provoqué par le meurtre, englobant aussi bien les personnages du drame que les spectateurs de la pièce, répond à ἐδείσατε (v. 1165) et δείσαντες (v. 1159 et 1191), qui avaient pour agents les Achéens, mais aussi au constat du pouvoir terrible d'Hélène (v. 968). La reine se demandait naguère quelle épigramme le poète pourrait inscrire sur la tombe de son petit-fils ; les Troyennes ont trouvé la réponse la plus simple qui soit, une réponse distanciée, détachée des affects de sa grand-mère, et qui pourrait donc guider la réception du récit de sa mort par les générations futures. A défaut de faire graver ces paroles sur une stèle, elles les prononcent alors que l'enfant disparaît de la scène, et ce seront donc à jamais les derniers mots associés à sa dépouille. Tout se passe donc comme si les Troyennes prenaient le relais de leur reine, qui n'assume pas son rôle de chorège, pour conclure la lamentation funèbre. La mise en terre n'est ensuite qu'une formalité qui a lieu hors scène et dont elles n'ont pas le temps de se préoccuper.

Référence à l'actualité

Cette scène éminemment pathétique, souvent considérée comme un chef-d'œuvre de l'art tragique d'Euripide et même de l'art tragique en général, sollicite cependant chez les spectateurs athéniens la conscience des liens entre le spectacle et l'actualité, ce qui sans aucun doute en accentue encore l'effet. Montrer le cadavre d'Astyanax revient pour Euripide à condenser au cœur de la cité toutes les horreurs des guerres lointaines menées par ses concitoyens, mais aussi à offrir à leurs yeux un futur possible pour leur cité. De tous les éléments qui entrent en ligne de compte pour assimiler les Troyens aussi bien aux Athéniens qu'à leurs victimes – dans l'idée plus que jamais présente que le vainqueur d'hier est le vaincu de demain –, les objets jouent le premier rôle. Le bouclier, les vêtements et les couronnes [672], qui font, nous l'avons vu, la médiation entre le passé et le présent, entre le présent et l'avenir, mais aussi entre Hector, Andromaque ou Hécube et Astyanax, sont également les pivots de la relation entre fiction et réalité. Il faut leur ajouter les textes auxquels Euripide fait allusion, qui apportent un sucroît de sens à l'avertissement qu'il lance à ses compatriotes.

Funérailles d'Astyanax et Grandes Dionysies

Le bouclier d'Hector et la panoplie des orphelins athéniens

Le décret qui condamnait Astyanax au deuxième épisode, on s'en souvient, inversait celui par lequel les Athéniens honoraient publiquement leurs orphelins de guerre. En accordant au fils d'Hector le bouclier de son père, les Grecs imitent le don qui accompagne cette proclamation, parachevant la sinistre parodie de la cérémonie athénienne. En effet, les fils des soldats tombés pour la patrie se voient offrir par la cité une panoplie qui leur permettra de prendre la place de leur père dans les rangs de l'armée des citoyens [673]. En faisant de l'enfant assassiné le destinataire du bouclier paternel afin qu'il lui serve non d'armement, mais de cercueil, Euripide use d'une façon horriblement ironique de la référence à cette coutume.

Tout d'abord, il fait du bouclier rond, arme de l'hoplite par excellence, l'arme privilégiée d'Hector. Or cette association n'est pas la plus traditionnelle. Dans l'*Iliade*, en effet, c'est le casque, don d'Apollon, qui caractérise le héros – il lui vaut notamment l'épithète formulaire de κορυθαίολος –, et son rôle de défenseur de Troie est symbolisé

[672] Sans compter les remparts sur lesquels je reviendrai dans le commentaire de la seconde partie de l'*exodos*.

[673] Eschine, *Contre Ctésiphon*, 154 et ci-dessus, p. 188-191.

par la protection que cet objet offre à sa tête [674]. Le poète homérique tire le plus grand parti des moments tragiques où il se découvre : devant le petit Astyanax que la vue du casque effraie – la scène dit toute l'ambiguïté de l'héroïsme d'Hector, qui ne peut se présenter en guerrier devant l'enfant pour qui il se bat [675] – et quand ses cheveux se répandent autour de lui dans la poussière alors qu'après l'avoir dépouillé, Achille le traîne derrière son char [676]. Certes, le poète nous dit que le héros troyen est apte à manier en tous sens son bouclier, mais il décrit là une compétence parmi d'autres dans une anaphore qui recense toutes les techniques guerrières auxquelles il excelle [677].

Dans les *Troyennes*, en revanche, les mots de Talthybios, Andromaque, puis Hécube associent de manière privilégiée Hector à son bouclier en faisant de l'écu au dos d'airain un objet indissociable du héros, sur le modèle d'Ajax, qui est, lui, le héros homérique au bouclier par excellence (nous avons vu comment Euripide s'inspirait de la scène de Sophocle dans laquelle le héros de Salamine lègue son arme fétiche à son fils [678]). Le bouclier d'Hector évoque sa mémoire, lui qui suscitait la terreur des Achéens (v. 1136) et signalait autrefois la présence et l'activité du guerrier troyen au cœur du combat, lui dont la vue rappelle ses premières noces à sa veuve et lui causerait, si elle le gardait, un chagrin intolérable (v. 1140), lui qui, enfin, évoque d'abord douloureusement son fils à Hécube (v. 1157) avant de susciter en elle de douces réminiscences (v. 1194-1199). Les traces qu'il porte, en particulier l'empreinte du bras sur la poignée (τύπος, v. 1196), correspondent à la qualité des armes homériques, parfaitement ajustées au corps du héros [679]. En l'absence d'Hector, le bouclier peut donc prendre sa place : il est dans le butin de Néoptolème comme un fantôme qui retient Andromaque, qui la surveille, lui fait honte, et l'empêche d'accepter sa nouvelle vie ; il incarne en creux, dans sa matière même, la vitalité et les efforts du héros, si bien qu'Hécube peut s'adresser à lui comme à un compagnon de son fils et qu'allonger sur lui le corps d'Astyanax revient à le confier à son père. Il s'agit donc bien pour Euripide de modeler la représentation d'Hector, à la fois visuellement et par l'allusion à Ajax, héros salaminien, sur celle de l'hoplite tombé pour sa patrie qui laisse derrière lui son arme caractéristique.

---

[674] Pour une analyse du réseau symbolique qui unit Hector, Andromaque, Pâris et Troie autour de l'image de la tête, voir Brillet-Dubois 2000.

[675] *Iliade*, VI, 466-473. Voir Redfield 1975.

[676] *Iliade*, XXII, 401-404.

[677] *Iliade*, VII, 237-241.

[678] Je rejoins ici A.-S. Noel (Noel 2012, p. XXX).

[679] Voir les emplois des verbes ἀραρίσκω ou (ἐφ)αρμόζω.

A.-S. Noel remarque d'ailleurs que la description qu'Hécube fait de l'objet lorsqu'on le rapporte en scène, tout en rappelant celle des armes à blason des *Sept contre Thèbes*, se distingue par l'absence d'ornement particulier (son pourtour a simplement une belle courbure, εὐτόρνοισι περιδρόμοις, v. 1197) [680]. Seules comptent les traces de son usage, mais si sa mère ne le désignait pas à ce moment-là comme ayant appartenu à Hector, si elle ne l'investissait pas verbalement de cette présence, celles-ci pourraient être attribuées à n'importe quel soldat et il pourrait donc être, d'un point de vue strictement matériel, le bouclier de n'importe quel Athénien. Ce sont les mots d'Hécube qui le particularisent ; les spectateurs, eux, ne peuvent voir de l'objet que sa face intérieure indifférenciée, celle qui ne porte pas l'épisème – contrairement à ce qui se passait au deuxième épisode. Ils peuvent donc le considérer comme un emblème plus générique du guerrier, voire du citoyen-soldat. Le don de l'arme à l'enfant s'inscrit dès lors dans le réseau d'allusions qui superposent à la cité troyenne celle des spectateurs. Tout comme les orphelins athéniens, Astyanax reçoit cette arme qui symbolise à la fois la mort de son père et son héritage. Dans les deux cas, la communauté des Grecs adultes sert d'intermédiaire et se substitue au guerrier défunt pour assurer le legs.

Le geste, toutefois, est dévoyé de bien des manières. D'abord c'est Andromaque qui l'obtient par ses supplications. Il n'est donc en rien spontané de la part des Grecs. C'est la pitié que la veuve a inspirée à Néoptolème, la promesse du désagrément que causerait l'objet dans son foyer, ainsi que la hâte de prendre la mer, qui l'ont motivé. Talthybios ne suggère jamais que l'intention du vainqueur ait été de saluer la mémoire d'Hector ou de réparer dans quelque mesure que ce soit le crime commis contre l'enfant. Andromaque a eu l'habileté de désigner le bouclier comme un objet maléfique susceptible d'apporter la dissension au sein du foyer de son maître. Par sa parole, le trophée qui symbolisait la victoire d'Achille, cette version, si l'on peut dire, domptée du formidable adversaire qu'était Hector, reprend du pouvoir puisque sa vue suscite chez sa veuve chagrin et rancune – comme d'ailleurs chez Hécube (v. 1156-1166). Pour contrer cette puissance de l'objet, Andromaque propose sa dégradation au statut de cercueil. A aucun moment elle ne présente le bouclier comme un *agalma* transmis du père au fils, ce qui aurait pu éveiller chez son maître le désir de le conserver comme trophée, mais elle laisse l'explicitation de cet emploi à Hécube (il vient se substituer à l'héritage paternel v. 1192-1193). Elle dévalorise donc en quelque sorte l'arme d'Hector pour permettre, la hâte du retour aidant,

[680] Noel 2012, p. 566-567.

sa restitution. En accédant à sa requête, Néoptolème ne consent pas à servir ses ennemis, mais considère assez cyniquement son propre intérêt : il s'assure que le lien unissant encore sa captive au souvenir de son premier époux est brisé et il se débarrasse définitivement de l'arme qui symbolisait la grandeur de Troie tout en faisant preuve de la piété minimale due aux morts, voire, de son point de vue, d'une forme de mansuétude, car l'objet a du prix. En acceptant qu'elle soit enterrée avec Astyanax dans une Troade désertée, dans un tombeau que personne ne viendra servir – en la livrant donc à l'obscurité et à l'oubli –, il fait en sorte qu'elle ne puisse plus évoquer le souvenir d'Hector, qu'elle perde son pouvoir de nuisance et que s'éteigne, avec la rancune éveillée par sa vue, toute velléité de rebâtir Ilion. D'une certaine manière, il tue le prince de Troie une deuxième fois en confiant son image inanimée à la terre et il parachève l'anéantissement de l'avenir troyen, dont la première étape était le meurtre d'Astyanax, en faisant disparaître l'objet immortel qui aurait pu symboliser la survie de la cité. Loin d'inciter les fils à réitérer les exploits de leur père comme c'est le cas lorsqu'Athènes arme ses orphelins, le consentement de Néoptolème au don du bouclier a donc pour but de mettre un terme à l'héroïsme troyen.

Par ailleurs, si l'on compare la situation à celle de l'*Ajax* et à celle des orphelins athéniens, le fait que ce soient les femmes en deuil qui soient les agents de la transmission entre père et fils souligne non seulement la mort et l'absence des personnages masculins, mais aussi la dissolution de la cité. Andromaque et Hécube doivent se préoccuper de l'héritage d'Astyanax parce que ni Hector, ni les autres hommes troyens ne sont plus là pour le faire. En outre, le don en deux temps – d'abord demandé par Andromaque, puis consacré par Hécube – souligne la séparation forcée subie par les deux femmes. L'hommage à l'enfant ne donnera même pas lieu à une cérémonie commune. Là où, pendant les Dionysies, la cité s'assemble pour rappeler qu'elle a pris soin des orphelins à la place de leur père et les accompagner au moment de leur entrée dans le monde des hommes pour leur proposer un futur commun, la grand-mère de l'enfant assassiné et les Troyennes qui lui seront bientôt, à leur tour, arrachées accompagnent sa sortie de l'existence en se lamentant sur l'interruption brutale et prématurée de sa vie. Tout ce à quoi le tutorat de la cité a préparé les orphelins athéniens – guerre, concours et mariage – est refusé à Astyanax. Pendant ce temps, le bouclier exposé à la vue des spectateurs révèle la vanité de sa fonction première : protéger le corps d'Hector, et, au-delà de lui, la communauté de Troie tout entière. Certes, comme cercueil, il retrouve une fonction protectrice en abritant le cadavre d'Astyanax, mais cela vient trop tard et ne fait qu'accentuer l'horreur du meurtre. Le corps du mort a remplacé celui de l'absent, faisant de

la mort violente du fils le revers de l'héroïsme du père. Sa fragilité contraste avec la solidité du métal, à laquelle il confère un aspect dérisoire, et sa taille donne à voir le caractère inadapté de l'objet à son nouveau propriétaire. Astyanax, à jamais petit et immobile, n'imposera pas sa propre marque à l'arme, il ne lui donnera jamais vie en la maniant en tous sens. L'effet est peut-être souligné par les vêtements : s'ils étaient destinés à habiller Astyanax lors de ses victoires ou de son mariage, ils sont sans doute trop grands pour lui, et le fait qu'ils gisent avec lui sur le bouclier d'Hector, privés du mouvement qui normalement anime les habits lorsqu'on les porte, redouble l'inertie de l'ensemble. Hécube et les Troyennes, captives exposées à toutes les violences, font donc le deuil à la fois de leur protecteur disparu, Hector, de celui qui ne les protègera jamais, Astyanax, et du bouclier qui symbolisait cette fonction sociale masculine. Quand on emporte pour l'enterrer le cadavre de l'enfant que ni son père ni l'arme n'ont pu sauver, c'est un peu de ces femmes que l'on emporte : un passé commun et des espoirs partagés, c'est-à-dire ce qui faisait d'elles une communauté. Le rite funéraire qui n'a pas même réussi à les unir dans la même lamentation et qui les sépare de leur prince est tout le contraire de la cérémonie inclusive, unifiante qui se tient au théâtre d'Athènes.

La perversion la plus importante de la cérémonie du don du bouclier est bien entendu le fait que l'orphelin qui en est le destinataire est mort. L'octroi de l'arme à Astyanax aurait dû réaffirmer son lien à la cité, et plus particulièrement son engagement militaire de nouveau citoyen. S'il était ensuite mort au combat, un *epitaphios logos* aurait célébré sa valeur de guerrier au service de la patrie et il aurait eu droit à des funérailles civiques. Au contraire, son meurtre et le legs du bouclier-cercueil l'excluent de la communauté des vivants, l'assimilant à son père, non comme héros (il ne sera jamais ce qu'Hector a été), mais comme ombre dans l'Hadès. Les plaintes et les regrets d'Hécube qui accompagnent la transmission de l'arme s'apparentent qui plus est au deuil familial auquel l'éloge public, si Astyanax l'avait mérité, aurait normalement mis fin pour lui substituer une gloire immortelle. Ils le dépeignent dans l'*oikos*, avec sa mère et sa grand-mère, à un âge inapproprié aussi bien pour le combat que pour le trépas, ce qui souligne que, contrairement aux orphelins athéniens, il n'a pas atteint l'ἥβη. Le don même du bouclier est donc aussi scandaleusement prématuré que sa mort. La transformation de l'objet en cercueil, en outre, contrevient à l'ordre normal des choses en ce que, immortel, il ne devrait pas être enseveli comme un mort. Dans la cérémonie athénienne d'hommage aux orphelins, le don de la panoplie symbolise la transmission continue, éternelle, de la qualité de citoyen et donc de la cité, qui transcendent les individus. Le bouclier d'Hector, lui, est couché au

sol au lieu d'être fermement tenu en position verticale comme celui des jeunes gens qui paradaient au théâtre quelques jours auparavant ; il exhibe un corps enfantin inerte au lieu de protéger les flancs bien vivants de jeunes adultes dans la fleur de l'âge ; il est destiné à être mis au tombeau au lieu de se mouvoir sur le champ de bataille. Il me semble donc que cette arme, dans le contexte spécifique des Grandes Dionysies, peut être comprise par le public comme signifiant la mort de la cité en tant qu'entité abstraite dépassant le cas du dernier mâle de Troie. Avec le mort, c'est un idéal qui disparaît, c'est l'idée même de survie d'une structure transgénérationnelle qui « meurt sans mourir ». Dans ce cadre, l'insistance du poète à parler du bouclier au féminin résonne comme une manière de l'assimiler à une autre figure maternelle qu'Andromaque qui serait la cité de Troie [681]. Celle-ci, comme Hector, a fait défaut à Astyanax. Elle va donc rejoindre l'un comme l'autre parmi les morts.

Tout comme au deuxième épisode, Euripide combine ici la dénonciation, par le spectacle pathétique et révoltant de l'enfant mort sur le bouclier, du sort réservé aux ennemis d'Athènes, voire à ses alliés rebelles, et l'avertissement à ses compatriotes. Les spectateurs peu enclins à la réflexivité peuvent se contenter d'éprouver de la pitié à la vue du fils de l'ennemi, peut-être aidés en cela par une autre allusion à une réalité extra-scénique. Transporter des soldats morts sur leur bouclier passe en effet pour être une coutume spartiate, selon Plutarque et un ensemble d'auteurs latins que M. Hammond a passés en revue [682]. Les mères de Lacédémone auraient eu pour habitude d'envoyer leur fils à la guerre muni d'un bouclier en les accompagnant de cette injonction : « Soit avec lui, soit sur lui » (ἢ ταύταν ἢ ἐπὶ ταύτας). Une scholie à Thucydide explique, elle, que les Spartiates, à la naissance d'un garçon, plaçaient l'enfant sur un bouclier à côté d'une épée et prononçaient la même formule [683]. Rien n'atteste néanmoins directement ces usages au Ve s. et l'on ne peut pas savoir si le public d'Euripide voyait dans le transport du corps d'Astyanax un trait spécifiquement laconien. Si c'était le cas, le spectacle qu'offre son cadavre l'assimilerait certes à l'ennemi des Athéniens, mais n'en serait pas moins scandaleux, car il n'a pas l'âge d'être un soldat et il s'est vu refuser l'avenir de courage et de vaillance dessiné aux nouveau-nés de Sparte, auquel un Athénien ne pouvait que souscrire.

[681] Voir par exemple, dans l'oraison funèbre du *Ménéxène* de Platon, les paragraphes 237c-237d.

[682] Plutarque, *Moralia*, 241f ; Hammond 1979-1980.

[683] Scholie à Thuc. II, 39, 1.

L'excès de violence des Grecs et cet assassinat motivé par la peur ne sauraient être excusés par l'appartenance d'Astyanax au camp adverse.

D'un autre côté, le lien étroit d'inversion qui se crée entre Astyanax sur le bouclier et les orphelins athéniens, naguère points de mire de leurs concitoyens et désormais témoins privilégiés du spectacle tragique, ne peut que servir la critique qu'Euripide adresse au public. Si le petit prince troyen ne sera jamais ce jeune homme honoré au théâtre au moment de sa majorité, les orphelins athéniens, quant à eux, pourraient devenir des Hector et laisser derrière eux, en cas de défaite, des enfants sans défense et une cité en danger d'extinction. La laideur du sort d'Astyanax (οὐκ ἐς κάλλος τυχὰς / δαίμων δίδωσι, v. 1201-1202) pourrait bien devenir leur futur si jamais les souhaits d'ἀγαθῇ τύχῃ avec lesquels la cité les a envoyés accomplir leurs devoirs de citoyens [684] se révélaient aussi vains que ceux d'Hector dans l'*Iliade*. Or Athéna, la tragédie en témoigne, a la versatilité d'un homme capricieux.

L'attribution des couronnes

Le don de l'arme n'est pas la seule allusion aux cérémonies civiques des Grandes Dionysies. La toilette funéraire d'Astyanax donne aussi lieu à l'octroi de couronnes qui évoquent l'hommage public aux bienfaiteurs de la cité [685]. Tout au long de la pièce, le débat a couru pour savoir qui méritait une couronne, qui devait la décerner et ce qu'elle pouvait signifier. Il ne me paraît pas anodin que la première occurrence du mot στέφανος concerne, dans la *parodos*, la Sicile. Les Troyennes « entend[ent] dire que [cette contrée] a été distinguée publiquement par des couronnes d'excellence » (ἀκούω / καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετῆς, v. 223), ce qui en fait à leurs yeux une destination presque aussi désirable qu'Athènes. Ces mots, vraisemblablement prononcés devant un public qui comprend des ambassadeurs siciliens, me paraissent correspondre à une attribution réelle de couronnes : le présent du verbe ἀκούω renvoie, je pense, non seulement au présent des Troyennes, mais aussi à celui des Athéniens, c'est-à-dire au temps où ces personnes ont été publiquement honorées. Les paroles du chœur redoublent en quelque sorte cet hommage rendu au théâtre dans les jours qui ont précédé la représentation. Le motif du couronnement d'un pays revient dans le deuxième *stasimon*, ce chant aux accents d'épinicie qui rend hommage à l'olivier, « couronne céleste et parure pour la scintillante Athènes »

[684] Eschine, *Contre Ctésiphon*, 154.

[685] Voir Eschine, *Contre Ctésiphon*, 154 ; Démosthène, *Sur la couronne*, 120. Voir aussi Goldhill 1992, p. 104-105.

(v. 803). L'objet dit alors surtout le lien qui unit Athéna à sa ville. Les deux passages contrastent avec l'emploi par Talthybios du mot στεφάνας pour désigner par une image les murailles de Troie (v. 784). Bien que classique, la métaphore de la « couronne de remparts » prend ici un tour tragiquement ironique, car il n'y a rien d'honorable dans le rôle que ces murs vont être appelés à jouer, même s'ils ont été autrefois bâtis par des dieux : ils raseront bientôt les boucles du malheureux Astyanax et causeront sa mort (v. 1173-1174). Appliqué aux cités, le lien στέφανος-στεφάνη créée donc une relation d'inversion entre les glorieuses contrées de l'Attique et de la Sicile et la funeste Troie.

Quand il s'agit des hommes, le don de couronne devient plus problématique encore. En effet, plusieurs personnages expriment l'idée qu'ils sont dignes d'être couronnés, mais rencontrent une opposition de la part d'autrui. Cassandre, tout d'abord, en lieu et place des attributs sacrés (στέφη) dont sa mère redoute la souillure (v. 258) et dont elle se débarrassera d'elle-même pour les garder purs (v. 451), réclame à sa mère une couronne de mariée, au nom de la victoire que ses noces préparent (v. 353-355). L'ornement prend une valeur double, l'une immédiate, l'autre anticipée – la seconde justifiant la première, car en soi, le mariage impie ne mérite pas d'être célébré. C'est seulement comme étape de la vengeance de Cassandre, et, à travers elle, de tous les Troyens, qu'il appelle réjouissance et honneurs. En acceptant de couronner sa fille, Hécube reconnaîtrait donc la signification réelle de son mariage fatal avec Agamemnon et honorerait son sacrifice au nom de la cité vengée – mais elle s'y refuse, incapable qu'elle est de comprendre les conséquences à long terme de l'union forcée de Cassandre et de célébrer la déchéance ignominieuse que celle-ci représente pour elle. La jeune fille passe sous silence le caractère funèbre que la couronne pourrait également prendre, bien qu'elle annonce que ses noces et sa victoire auront lieu dans la mort (ἐς Ἅιδου, v. 445 / ἐς νεκρούς, v. 460). Elle sait en effet ce que son assassinat aura de honteux (v. 361-364, 448-450). Or dans l'*epitaphios logos* qu'elle prononce pour la cité de Troie et ses hommes tombés pour la patrie, elle oppose la couronne métaphorique que doit leur valoir leur « belle mort » (v. 401) au triste renom que méritent les Grecs pour être morts hideusement. Le silence – relatif – qu'elle garde sur son meurtre et sur la destruction de la maison des Atrides correspond à cette conception du type de sacrifice digne d'être récompensé par une couronne et par le discours de louange qui l'accompagne.

Qu'il s'agisse d'elle-même ou des héros troyens, Cassandre adjuge donc une victoire paradoxale aux vaincus : le mariage de l'une, la mort des autres se muent en triomphe par

le truchement de la couronne et de la superposition des différentes réalités qu'elle symbolise. Mais les critères de la prophétesse ne sont pas partagés par la communauté que représentent Hécube et les captives troyennes. Dans le premier *stasimon*, le chœur lui répond en effet en réassignant les couronnes d'une façon qui lui paraît plus normale : les cheveux coupés des jeunes Troyennes symbolisent la victoire pour la Grèce, et le deuil pour la patrie des Phrygiens (v. 564-567) ; couronne triomphale et couronne funèbre ne sauraient être confondues.

C'est toutefois dans la scène d'*agôn* entre Hécube et Hélène que la compétition pour la couronne et les divergences sur sa signification sont le plus explicites. En effet, la Tyndaride n'hésite pas à réclamer l'ornement suprême pour sa beauté, pour ses noces avec Pâris et pour la liberté qu'elles ont valu aux Grecs, car sans la victoire d'Aphrodite lors du jugement de Pâris, ces derniers auraient été asservis ou vaincus par les barbares. Elle se plaint :

κὠνειδίζομαι
ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρᾳ λαβεῖν.
« Et je reçois des insultes
pour ce qui devrait me valoir d'avoir la tête couronnée. » (v. 936-937)

Anti-Cassandre, Hélène associe comme elle mariage et service rendu à la communauté, mais dans le but de sauver sa vie. Son affirmation, à peine atténuée par l'irréel, est extrêmement provocante puisqu'elle revient à demander à Ménélas de célébrer a posteriori son union adultère en reconnaissant, par une couronne, qu'elle a contribué à la victoire grecque. La morgue d'Hélène appelle chez Hécube une réplique péremptoire adressée au héros spartiate :

στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανὼν
σαυτοῦ
« Couronne la Grèce en tuant cette femme d'une manière digne
de toi… ! » (v. 1030-1031)

Hécube place donc Ménélas dans la position d'arbitrer entre la Grèce et Hélène en octroyant la victoire à l'une ou l'autre, l'enjeu étant la vie de sa femme. Elle insiste sur ce qu'il y a de réflexif dans le don de la couronne : celle-ci détermine la valeur et les valeurs de qui la décerne tout autant que le mérite de qui la reçoit [686]. Il faut donc non seulement refuser la victoire à Hélène, mais imposer ses propres critères d'attribution. Seule la

[686] Sur ce point, voir Démosthène, *Sur la couronne*, 120.

décision de faire mourir la responsable de la guerre pourrait honorer Ménélas et la Grèce à la hauteur de leur excellence. Ce n'est pas cette fois la capacité à bien mourir, mais l'aptitude à donner la mort en accord avec la justice qu'Hécube présente comme définissant l'*arétè* et méritant donc d'être distinguée. Ménélas, on le sait, ne s'en montrera finalement pas digne.

Au bout du compte, l'idée du couronnement n'apparaît que dans des contextes où elle est rejetée (Cassandre), regrettée et non réalisée (Hélène), ordonnée en vain (Hécube), jusqu'au moment où Talthybios confie à Hécube la toilette funéraire d'Astyanax. Ce sont finalement l'enfant et le bouclier qui vont recevoir en scène des couronnes, non de mariage, non de victoire, mais de mort – des couronnes sanctionnant non une belle mort, non une mort utile, mais une mort affreuse, pitoyable et dépourvue de sens. Les regrets d'Hécube rappellent les significations que l'objet aurait pu avoir si Astyanax avait vécu pour remporter des concours, pour épouser une noble princesse ou pour périr au nom de la patrie, mais rien de tout cela n'aura lieu. Sa disparition prématurée rend à première vue l'hommage de la couronne univoque : il semble ne dire rien d'autre que le deuil des siens et la fin de sa vie ; il est le geste dû aux défunts, en vertu d'une loi qui s'applique à tous, indépendamment de leur *arétè* et des jugements humains. Dans le cas du bouclier, la couronne souligne à la fois la mort paradoxale de l'objet immortel et son prestige, supérieur à celui des armes d'Ulysse, mais cette gloire, qui est celle d'Hector, va disparaître sous terre avec lui.

Absurdité et dérision paraissent donc dominer la seule cérémonie d'attribution de couronnes qui se déroule sous les yeux des spectateurs, ce qui ne peut que les inciter à s'interroger sur les honneurs qu'ils ont eux-mêmes décernés ou reçus publiquement il y a peu. Quelles valeurs cherchent à exalter les Athéniens en honorant les bienfaiteurs de la cité ? L'hommage rendu à des alliés, tel sans doute celui qu'ont reçu les ambassadeurs siciliens, leur apportera-t-il la destruction comme le mariage de Cassandre à la maison des Atrides ? Faut-il célébrer ceux qui, comme Hélène, prétendent servir la cité par des comportements sans vergogne ou des alliances honteuses ? Il n'est pas jusqu'au sacrifice patriotique qui ne soit mis en question, sa valeur sapée par la possibilité de la défaite. En ce qui le concerne, ce sont les couronnes de mots que vise la critique : celles de la proclamation des orphelins et des *epitaphioi logoi* qui lui sont apparentés. A quoi bon une couronne, à quoi bon un éloge lorsqu'on est mort en laissant exposés ceux qui pourraient nous rendre ces hommages ? N'est-il pas auto-destructeur de valoriser publiquement de tels comportements ?

Mais dans le même temps, l'éloge caché d'Andromaque et le couronnement par Hécube de son exploit maternel, qui consiste à réunir Hector et Astyanax pour faire d'eux le point de mire du spectacle et de l'hommage tragique, suggère la possibilité d'une gloire et d'une victoire différées impliquant le héros et son fils. Or au sein de la pièce, c'est Athéna qui promet de réjouir les Troyens en infligeant à leurs vainqueurs un cruel retour (v. 65-66). Faut-il alors comprendre que la déesse distingue ceux qui souffrent de l'impiété plutôt que ceux qui la commettent, et que les Athéniens sont encouragés à prendre le parti de la victoire morale plutôt que celui de la démonstration de force ?

Dans le contexte de discussion sur l'opportunité de l'expédition sicilienne et de tensions au sein de la ligue de Dèlos, ces questions éminemment politiques, qui touchent à la fois à l'idéologie et à la diplomatie athéniennes [687], ne peuvent manquer de frapper au moins une partie du public d'Euripide. Après la cérémonie d'hommage qui donne en exemples au peuple assemblé les actes de certains individus, face aux conflits et aux incertitudes révélés par les usages du signe qu'est la couronne, le poète propose le paradigme tragique du drame troyen, dans lequel les fluctuations du sens se résolvent d'une part dans l'affirmation de la fragilité humaine et de la vanité des honneurs, de l'autre dans l'espoir que la cité renoue avec l'excellence morale des héros du passé assimilés à Hector.

Le concours tragique

Ce faisant, Euripide recherche lui aussi une couronne puisqu'il est engagé dans un concours qui donnera la victoire soit à l'un de ses deux adversaires, soit à sa tragédie. Or s'il parvient à faire entendre son discours d'avertissement, il méritera sans conteste le titre de bienfaiteur de sa patrie. On sait que ce ne sera pas le cas, et Aristophane jouera de cet échec dans les *Grenouilles*.

Mais la compétition se joue autant, je pense, entre lui et les deux autres poètes qui lui sont opposés en 415, qu'entre lui et ses deux illustres aînés, Sophocle et Eschyle, qu'il cite abondamment dans la pièce et dans cette scène en particulier. Est-ce à dire qu'il entend les dépasser avec la mise en scène extraordinaire des funérailles d'Astyanax ? Sans doute, mais en les incorporant à son texte, il leur rend aussi un hommage éclatant. La parure du mort et le couronnement du bouclier, on l'a vu, s'accompagnent en effet à la fois d'allusions à *Ajax* et aux *Sept contre Thèbes* où cet objet a une place proéminente. Cela va même plus

[687] On aimerait évidemment en savoir plus sur l'identité de ceux qui ont reçu une couronne lors des Grandes Dionysies cette année-là.

loin : la première tirade d'Hécube et les vers du chœur qui lui répondent lors de la toilette funéraire (v. 1209-1217) multiplient les emprunts à Eschyle – fort logiquement, c'est lui qui se voit honoré en même temps que le mort. Allusion aux *Phrygiens*, titre de l'une de ses pièces, et peut-être aux *Archères,* présence de l'odieuse Hélène dont la figure domine les *stasima* de l'*Aagamemnon*, ἔ ἔ du chœur qui rappellent la remarquable exclamation ἔ ἔ ἔ ἔ de la *parodos* des *Sept* (v. 148 et 158), emploi du mot ἀνάκτωρ que l'on ne trouve par ailleurs qu'au vers 357 des *Choéphores* à propos d'Agamemnon, Euripide accroche à son texte et à sa scène toute une série d'*agalmata* tirés de l'héritage eschyléen. Les références à Sophocle ensuite, sur lesquelles je ne reviens pas, associent la seconde tirade à l'auteur d'*Ajax* et suggèrent qu'avec cette pièce, il a remporté une victoire, mère de bien d'autres trophées. Peut-être Euripide a-t-il également fait des emprunts à l'une de ses pièces perdues mettant en scène des noces phrygiennes (on sait qu'il avait composé une tragédie intitulée *Andromaque*), ou aux *Phrygiens* qui racontaient comment Priam rachetait le corps de son fils.

C'est cependant bien pour le bouclier d'Hector, dont le nom est mis en valeur à la coupe du v. 1222, c'est-à-dire pour sa propre pièce, qu'Euripide espère la victoire, comme l'exprime l'impératif στεφανοῦ. Dans ce but, il enrichit son propos grâce à l'intertextualité, dont il use pour en préciser la portée. Ainsi, les allusions déjà signalées aux chants des marins de Salamine dans *Ajax* unissent les Troyens à des figures apparentées aux Athéniens dans la même souffrance due à la guerre. Les peines d'Hécube et des siens ont pour pendant celles de leurs vainqueurs en Troade durant le long siège de la ville, comme l'a aussi rappelé Cassandre dans le premier épisode (v. 368-383). L'emprunt du mot ἀνάκτωρ aux *Choéphores* assimile quant à lui Hector et son fils à Agamemnon, dont Oreste, Electre et le chœur eschyléen déplorent qu'il ne soit pas mort glorieusement sous les murs de Troie (v. 345-371). Tous – Astyanax et Agamemnon, Troyennes et Salaminiens, et, à travers les personnages mythiques, les Athéniens et leurs ennemis – partagent une condition humaine marquée par le malheur, la fragilité et la soumission aux caprices des dieux. Toutefois, c'est avec les allusions aux *Sept contre Thèbes* que le message d'Euripide se précise pour s'adapter au présent de son public, car la pièce d'Eschyle met en scène un combat fratricide opposant des Grecs à d'autres Grecs. Dans le contexte de la guerre du Péloponnèse, la condamnation de la lutte intestine et de la façon dont elle mine une cité prend le pas, me semble-t-il, sur l'affirmation généralisante d'une commune humanité.

Je pense que, dans cette perspective métapoétique, on peut réinterpréter les vers 1232-1234 où Hécube regrette de n'être qu'un mauvais médecin et confie Astyanax à son père. En effet, si c'est Euripide qui parle par la bouche de la reine, il affirme que, comme Sophocle, le dévôt d'Asclépios dont il imite les jeux de mots, il cherche à panser les blessures de son auditoire par des bandelettes, mais ne parvient pas à produire le même effet, c'est-à-dire à les convaincre et à remporter la victoire. Il confie donc au père, c'est-à-dire à son aîné Eschyle, le soin, depuis le royaume des morts, de pourvoir aux besoins des spectateurs, et c'est alors, avec les vers 1235-1237, qu'il emprunte au thrène des femmes de Thèbes dans les *Sept contre Thèbes*. Les « couronnes des morts » (νερτέρων στέφη, v. 1247) que reçoit Astyanax désignent alors, en considérant le génitif comme subjectif, « les couronnes fournies par les morts », c'est-à-dire par Eschyle (mais aussi par un Homère omniprésent et par Solon, tous deux hors compétition). Euripide se justifie ensuite d'avoir forgé des offrandes mortuaires à partir des richesses laissées par ses prédécesseurs (« Il me semble que cela fait peu de différence pour les morts », v. 1248) et introduit son propre thrène, celui qu'il a repoussé jusque là en ne donnant pas à Hécube le rôle de chorège : « Voici le vain sujet d'orgueil des vivants ! » (v. 1250).

A ce moment, le poète, si fier soit-il de son ouvrage, ne croit guère à ses chances de vaincre et de convaincre. Il voit ses compatriotes nier, malgré Sophocle, les liens qui les unissent à tout humain, fût-il ou non dans leur camp. Il les voit, malgré Eschyle, malgré la leçon des *Sept contre Thèbes* et des *Perses*, reproduire les dissensions qui ont perdu Thèbes et s'abandonner à la soif de conquête qui a mené Xerxès au désastre. Ses espoirs d'empêcher une catastrophe sont réduits à néant. Il ne lui reste plus qu'à chanter la fin d'Athènes à travers la fin de Troie, et à lui offrir sa propre version de la « couronne due aux morts ».

Funérailles d'Astyanax et décor du Parthénon

La relation entre la pièce et le programme iconographique de l'Acropole vient à nouveau soutenir cette actualisation du drame troyen. Au terme de la pièce et d'un parcours qui s'est attaché à suivre à la fois le décor du Parthénon d'Ouest en Est et le trajet de la procession des Panathénées, on s'attend d'une part à des références au fronton Est et à la statue chryséléphantine monumentale de Phidias, à laquelle on accède par cette entrée, et à un rapprochement entre la toilette d'Astyanax et le don du *peplos* à Athéna. Ces allusions

sont nombreuses, précises, et donnent tout son sens, tout son poids à la correspondance entre la pièce, l'iconographie et les cultes de la colline sacrée.

Astyanax et la Parthénos

Tout d'abord, le rappel du prologue aux vers 1203-1206, avec l'allusion aux caprices de la divinité, impose à l'esprit du public la présence d'Athéna, qui a par ailleurs été désignée peu de temps auparavant dans le troisième *stasimon* (v. 1113). Après la mention de Zeus trônant au v. 1078, tout oppose alors la mise en terre d'Astyanax avec le bouclier qu'il a reçu de façon prématurée au motif de la venue au monde d'Athéna qui était représenté sur le fronton Est du bâtiment – on y voyait la déesse, vraisemblablement tout armée [688], à côté de Zeus, entourée de part et d'autre par une série de divinités. Athéna et sa panoplie servant de modèle à la fois moral, civique et iconographique aux orphelins que l'on vient d'armer au théâtre et dont elle est, comme courotrophe, la patronne, l'opposition humaine entre Astyanax et les orphelins est donc doublée de cette opposition avec la divinité. D'un côté la mort d'un garçon, couché au sol, privé de son père, trop tard doté d'une arme qui ne lui servira jamais, enterré par des captives avec tous les espoirs de survie de sa cité ; de l'autre l'épiphanie d'une immortelle, dépeinte sur l'Olympe en compagnie du père le plus puissant qui soit et dont elle tient son propre pouvoir, pourvue dès la naissance d'une arme qui symbolise à la fois sa fonction guerrière et son statut protecteur de divinité poliade : le contraste est très fort et correspond, dans la structure annulaire de la pièce, à celui qui oppose le prologue divin, où la présence physique d'Athéna et de Poséidon domine la scène, à l'*exodos* humain où elle s'efface devant le spectacle du calvaire d'Astyanax, qui finit par occuper tout l'espace scénique et mental. Tout se passe comme si Athéna, d'un bond, avait sauté pendant la pièce du toit de la *skènè* au fronton du Parthénon, plaçant les spectateurs en bas de l'Acropole dans la même position que le personnage d'Hécube auquel ils faisaient face pendant le prologue. Or c'est aussi un lien de cause à effet qui se crée entre le thème du fronton et celui de la scène, l'apparition d'Athéna en majesté aboutissant aux souffrances des mortels qu'elle anéantit selon ses désirs. Euripide suggère ainsi que le malheur est peut-être en train de changer de place, de passer du monde de la fiction à celui, réel, de son public et de leur Acropole.

[688] Les deux statues centrales sont perdues, mais la tradition iconographique montre Athéna casquée brandissant d'emblée lance et bouclier (voir *LIMC s.v.* Athéna).

Mais c'est surtout la focalisation sur le bouclier « aux belles victoires, mère d'innombrables trophées », et sur son couronnement par Hécube, qui permet les plus saisissants effets et qui scelle la correspondance entre le texte d'Euripide et les images du Parthénon. En effet, le bouclier est l'attribut le plus spectaculaire de la statue de la Parthénos qu'abrite le bâtiment. Celle-ci, connue uniquement par des copies, figure la déesse debout, tenant d'une main son écu rond qui est posé contre sa jambe et couvre le serpent Erichthonios, de l'autre une Victoire présentant une couronne [689]. Dans son geste de protection envers celui qui incarne l'ensemble de ses enfants, c'est-à-dire tous les Athéniens, elle est à la fois mère, père et nourrice – mère parce que c'est en voulant s'unir à elle qu'Héphaïstos a fécondé la Terre, père parce qu'elle porte tous les attributs de l'*andreia* et agit en guerrier défendant les siens, nourrice parce que c'est elle qui a élevé Erichthonios [690]. A la fois Athéna-Nikè, déesse *promachos* et courotrophe, elle incarne la cité qui veille à la sécurité des siens et à la croissance sereine des jeunes gens destinés à prendre la place de leur père comme citoyens-soldats pour s'en aller remporter la victoire sur leurs ennemis. Elle est donc à la fois un double divin d'Hector, Andromaque et Hécube dans leur rapport à Astyanax, et leur opposé, car sa protection, contrairement à celle des mortels, est infaillible – du moins tant qu'elle consent à l'accorder. Quand l'absence d'Hector se fait criante sur scène, le bouclier évoque l'écrasante présence, ailleurs, de la Parthénos, dont la statue colossale mesurait à peu près 13m. Que son arme à elle lui soit arrachée est impensable. Ce détour par l'allusion est donc pour Euripide une manière supplémentaire de souligner le caractère éphèmère et transitoire de la vie humaine, mais aussi la présomption d'un héros qui a prétendu s'affronter à des adversaires soutenus par une puissance aussi redoutable.

Dans le même temps, le lien entre bouclier d'Hector et bouclier de la Parthénos renforce l'attribution à la déesse des malheurs troyens. En effet, l'épisème sculpté par Phidias dans du bronze doré représente, à l'extérieur, un Gorgoneion central (sans aucun doute aussi effrayant à voir que l'arme d'Hector) entouré d'une Amazonomachie, ce qui confirme, je pense, les analyses que j'ai menées plus haut concernant la représentation d'Andromaque sur le bouclier de son époux. En effet, le combat qui est forgé sur l'arme d'Athéna [691] – celui de Thésée contre les Amazones qui avaient envahi l'Attique –, tout en

[689] Sur cette statue, voir Lapatin 2001 ; Holtzmann 2003, p. 107-114.

[690] Loraux 1990.

[691] Le décor du bouclier montre clairement que le combat se tient sur un terrain escarpé, et une Amazone tombe dans le vide.

s'inscrivant dans une série dont le paradigme est l'Amazonomachie d'Héraclès, sert de modèle mythologique au moins depuis les années 460 aux batailles qui ont opposé les Grecs, et plus particulièrement les Athéniens, aux barbares, d'autant que les Perses se sont comme elles installées sur l'Aréopage [692]. La statue et le bâtiment qui lui sert d'écrin (lequel présente une autre Amazonomachie sur sa frise Ouest) ont d'ailleurs été érigés dans l'intention de se réapproprier l'espace de l'Acropole naguère incendié par Xerxès et de célébrer la victoire définitive sur les Perses [693]. L'assimilation des Phrygiens aux guerrières asiatiques ne pose donc aucun problème aux spectateurs d'Euripide. Les arcs et les flèches que mentionne Hécube (v. 1209-1210), mais aussi le vocabulaire du tir à l'arc dans la bouche d'une Andromaque (v. 643), doivent de fait évoquer pour eux ce motif iconographique, bien plus immédiatement que pour nous. J'ajouterai à ces deux passages celui où Cassandre se transforme elle aussi en archère décochant ses flèches contre Ulysse (ἐξακοντίζω, v. 444) et plus encore la formulation remarquable par laquelle elle prédit qu'il pourrait un jour souffrir plus que ses victimes :

ὡς χρυσὸς αὐτῷ τἀμα καὶ Φρυγῶν κακὰ
δόξει ποτ' εἶναι ·
« Semblables à l'or lui paraîtront un jour
mes malheurs et ceux des Phrygiens. » (v. 432-433)

Je pense qu'il faut interpréter ce passage non seulement dans un sens figuré (l'or étant dans ce cas le symbole de ce qui a le plus de valeur – « aussi enviables que l'or », comme l'écrit L. Parmentier), mais aussi littéralement comme faisant référence au tableau doré qu'offre le bouclier. Je suis également frappée par la correspondance entre le motif de l'Amazone qui se précipite dans le vide depuis l'Acropole et celui d'Astyanax, jeté par dessus les remparts [694]. La victoire qu'Athéna célèbre de la main droite peut donc être identfiée non seulement à celle de Thésée sur les Amazones, à celle des Athéniens sur les Perses, mais aussi à celle des Grecs, dont font partie les fils de Thésée, sur les Troyens et plus particulièrement sur les Troyennes exceptionnelles de la pièce. « Mère d'innombrables trophées », le bouclier de la Parthénos concentre en lui-même toutes les victoires possibles, passées et à venir, des protégés d'Athéna.

---

[692] Amazones : Eschyle *Euménides*, 685-690 ; Perses : Hérodote, *Histoires*, VIII, 52. Voir *LIMC s.v.* Amazones.

[693] Holtzmann 2003, p. XXX ; Neils 2001, p. 186-189.

[694] Mangold 2005, p. 9-26. Dans l'iconographie de la mort du fils d'Hector, les remparts ne sont jamais figurés, du moins sur les vases et reliefs grecs que nous avons conservés ; on le représente plutôt suspendu tête en bas par Néoptolème, qui s'apprête à le lancer contre Priam ou à le transpercer de son épée (*LIMC s.v.* Astyanax).

Le thème iconographique de l'Amazonomachie, toutefois, n'identifie pas une fois pour toutes les Troyens et leurs femmes à des combattantes brutales ou inférieures aux Grecs et Euripide joue d'un renversement possible. Il faut noter, tout d'abord, que les Amazones du bouclier sont représentées non dans un type oriental, mais vêtues d'une courte tunique à la Spartiate. Ainsi hellénisées, elles correspondent parfaitement aux Troyennes de la tragédie que rien, sinon la défaite et la captivité, ne distingue de femmes athéniennes. En outre, le rapport aux Amazones crée une équivalence entre Thésée et Priam, qui les ont tous deux combattues, ainsi qu'entre Hector et Thésée, qui se sont unis à elles. Les héros troyens peuvent donc être reconnus dans l'image positive des hommes qui affrontent les guerrières. Inversement, comme on l'a vu plus haut, l'obstination d'Héraclès à anéantir Troie de ses flèches, ainsi que la détermination sanguinaire avec laquelle les Grecs assassinent Astyanax les apparentent aux chasseresses impitoyables que sont les Amazones dans certains récits. Euripide utilise donc ce symbole mythologique pour articuler le renversement de la victoire en défaite et mettre de nouveau en miroir les Grecs (et plus particulièrement les Athéniens incarnés par Thésée) et les Troyens.

Mais le sens de cette inversion n'est pas simplement de révéler la confusion des signes. L'intérieur du bouclier d'Hector fixe la signification du jeu auquel se livre le poète. En effet, il vient opposer à la guerre des dieux contre les Géants qui est peinte au creux de l'arme de la Parthénos celle des dieux et des hommes contre l'enfant Astyanax. J'en veux d'abord pour preuve le passage où Hécube reproche aux Grecs d'avoir tué « un bébé de cette taille » (v. 1165). L'expression βρέφος τοσόνδ(ε), qui s'entend d'emblée dans le contexte comme signifiant « un si petit bébé », peut aussi vouloir dire « un si grand bébé ». Le motif de la peur suscitée par le garçon correspond également à l'effet que produisent les formidables Géants sur ceux qui les voient [695], notamment du fait de leurs armes resplendissantes [696]. En outre, la formule du chœur, « la terre te recevra » (γαῖα σ(ε)… δέξεται, v. 1227-1228) rappelle la naissance de ces monstres chez Hésiode, puisque Gaia a « reçu » le sang de Cronos émasculé pour leur donner naissance (πάσας δέξατο Γαῖα, v. 184). Il n'est jusqu'au mot καλλίνικος par lequel Hécube célèbre le bouclier qui n'évoquât les combats d'Héraclès, notamment contre les Géants. En effet, καλλίνικος désigne un type d'hymne de victoire olympique, vraisemblablement inventé par Archiloque

[695] Euripide, *Phéniciennes*, 127-128 ; Apollodore, *Bibliothèque*, I, 34, 2.
[696] Hésiode, *Théogonie*, 185-186.

pour célébrer le héros et son frère Iolaos [697]. Or Héraclès figure aux côtés d'Athéna dans le tableau qui orne l'intérieur du bouclier de la Parthénos. Par ailleurs, on reconnaît Athéna dans la Gigantomachie qui orne les métopes de la façade Est : dans la métope IV, elle est figurée l'écu au bras et achève un Géant tombé au sol, qui essaie vainement de se protéger de son propre bouclier, tandis qu'une petite Victoire ailée la couronne. Euripide assimile donc ironiquement Astyanax aux Géants et les Grecs à Athéna qui a combattu, avec Héraclès, ces impressionnantes forces menaçant le *cosmos*. L'acharnement d'Ulysse et des Achéens contre l'enfant n'en est que plus tragique et dérisoire.

Néanmoins, le rapprochement entre l'enterrement du fils d'Hector et le moment où la Terre, fécondée par le sang de Cronos, donne vie aux Géants et à leurs sœurs les Erinyes (*Théogonie*, v. 185) fait planer la menace d'une renaissance. Le meurtre d'Astyanax aura des conséquences pour les Grecs ; Cassandre, Andromaque et Hécube se révéleront des puissances vengeresses ; leurs maux à tous non seulement survivront dans les mémoires en faisant éclater aux yeux des générations futures la défaite morale de leurs vainqueurs, mais provoqueront aussi une volte-face d'Athéna. Une fois de plus, Euripide allie donc condamnation des crimes de guerre et menace de rétorsion. De même que le bouclier d'Hector fait de la mort de son fils le revers et l'aboutissement de ses exploits, de même la correspondance entre ses deux faces et celles du bouclier de la Parthénos invite à contester les conséquences civilisatrices des victoires athéniennes et l'instauration d'une paix armée que la Gigantomachie est censée représenter. L'écrasement de forces chthoniennes rebelles à l'autorité de Zeus par la coalition des dieux de l'Olympe symbolise en effet la mise en ordre de l'univers, à laquelle Athéna et Héraclès prennent une part remarquable, comme en témoigne leur place dans le tableau de Phidias [698]. Mais la distorsion qu'Euripide fait subir à cette image vient subvertir le discours idéologique qui lui est associé. Et si l'accumulation de triomphes octroyés par Athéna aboutissait à transformer les Athéniens en Géants, leur arrogance de vainqueurs leur faisant perdre le monopole de la civilisation ? Et si les cités soumises renaissaient de leurs cendres pour renverser la puissance impérialiste ?

On débouche ainsi sur un effet de symétrie sinistre entre les personnages troyens et les spectateurs, qui appelle une interrogation cruciale à la veille de l'expédition de Sicile : faut-il, peut-on s'en remettre à Athéna pour protéger les siens ? Les victoires qu'elle a

---

[697] Archiloque, F 324 West ; Pindare, *Olympique*, IX, 1-2 et les scholies à ces vers ; Euripide, *Héraclès*, 680-681. Voir aussi Vian 1952, p. 210-214.

[698] Vian 1952, p. XXX

accordées par le passé garantissent-elles les triomphes futurs et les Athéniens meritent-ils toujours son soutien ? La déesse n'est-elle pas, bien plutôt, en train de préparer pour sa cité l'un de ces radicaux changements de fortune qui mettra les vainqueurs d'hier plus bas encore que les vaincus d'aujourd'hui ? Les vers gnomiques d'Hécube s'appliquent aussi bien aux Troyens qu'aux Grecs, aussi bien aux adversaires d'Athènes qu'à Athènes elle-même. Faute d'entendre cette leçon, les compatriotes d'Euripide pourraient en arriver à la destruction absolue et à une fin aussi pathétique que celle d'Astyanax, aveuglés comme Héraclès par l'ivresse de la victoire, trahis par leur confiance excessive dans la puissance de leurs hoplites et dans la déesse au bouclier.

Il reste certes un espoir, car si Andromaque a pu, en dépit du crime commis contre son fils, obtenir pour les Troyens l'immortalité du spectacle tragique, les Athéniens eux aussi pourraient survivre dans l'art. La statue de la Parthénos est l'incarnation de cette résistance de sa cité à tous les aléas de la guerre. Mais cet espoir est ténu : l'histoire a montré que même l'Acropole, avec ses offrandes et ses statues, a pu être incendiée et détruite. Par ailleurs, seuls les vivants peuvent apprécier les chefs d'œuvre ; quand on est mort, on n'en a que faire.

La scène de la toilette funéraire qui voit Hécube habiller Astyanax au milieu des Troyennes correspond également dans l'iconographie à la base de la statue de la Parthénos, sur laquelle figure une frise représentant la naissance de Pandore, et peut-être aussi, comme on le verra sous peu, à la scène centrale de la frise intérieure du bâtiment, dite des Panathénées, qui se trouve au milieu du côté Est.

On sait peu de choses sur le décor de la base sinon que Pausanias l'associe au récit d'Hésiode [699]. Or dans le texte d'Euripide, l'image de la parure et des couronnes offertes à l'enfant évoque ironiquement la façon dont les dieux ont paré la première femme et l'ont couverte d'ἀγάλματα [700], à la fois par l'insistance textuelle sur le champ sémantique de κόσμος et par l'opposition que crée la scène avec celle des soins apportés au corps d'Hélène, qu'Hécube a décrits aux vers 1022-1024. Alors que la Laconienne, qui partage comme on l'a vu bien des traits avec la femme originelle [701], semble perpétuellement se préparer à des noces et rejoue sans fin l'introduction de Pandore chez Epiméthée, l'enfant

[699] Pausanias, I, 24, 7.

[700] *Théogonie*, 573-587 ; *Travaux*, 72-76. Sur la place de Pandore à Athènes, voir Loraux 1990, p. 121-125.

[701] Voir ci-dessus, p. 295-296.

est à jamais privé de vie conjugale. En outre, les Troyennes sont unies dans le geste du don à Astyanax et sa grand-mère lui offre tout ce qu'elle a (v. 1202), ce qui constitue une inversion pathétique du nom de Pandore. Victime d'Hélène, Astyanax boucle le premier cycle de maux déclenchés par sa séduction et son mariage avec Pâris, ses funérailles répondant aux gestes qui ont inauguré l'action de la femme fatale dans le monde.

D'un point de vue visuel, on retrouve l'opposition entre l'enfant couché au sol et Pandore debout, opposition que le spectacle crée aussi entre lui et l'Athéna du fronton, entre lui et la Parthenos, ou entre lui et les orphelins de guerre en armure [702]. Contrairement à la femme originelle, qui est censée s'animer lorsque les dieux ont fini leurs préparatifs, Astyanax sera désormais éternellement inerte, figé dans l'image enlaidie de son cadavre meurtri. Les captives troyennes en deuil remplacent, quant à elles, les dieux qui s'affairent autour de Pandore, ancrant le destin d'Astyanax dans le monde humain. Je pense qu'Hécube souligne la différence entre le spectacle donné au théâtre et la réalité extra-scénique du décor de la statue lorsqu'elle demande à ses compagnes d'apporter la parure funéraire ἐκ τῶν παρόντων (v. 1200) : la proximité soulignée par le préverbe, que l'on peut interpréter comme temporelle (« apportez une parure tirée de ce qui nous reste »), peut également être spatiale (« apportez une parure tirée de ce que nous avons ici ») et s'inscrire dans une opposition avec le haut de l'Acropole. « En effet, dit-elle ensuite, la divinité ne t'accorde pas un destin orienté vers la beauté » (οὐ γὰρ ἐς κάλλος τυχὰς / δαίμων δίδωσιν, v. 1201-1202). Il me semble que l'on peut sous-entendre « contrairement à celui qu'elle accorde à Pandore ». Or comme c'est Athéna qui est principalement responsable de la parure de la première femme, le rapprochement Pandore-Astyanax devient une nouvelle façon de dire la cruauté du traitement que la déesse laisse ses protégés infliger aux Troyens, et à travers eux, aux victimes de l'impérialisme athénien.

Mais dans le même temps, le spectacle du corps d'Astyanax devient, comme celui de Pandore, un *thauma* [703], et sa laideur même cache une beauté : celle des exploits de son père et de sa mère, celle des chants que son sort inspire aux poètes – à commencer par la scène virtuose des *Troyennes* –, celle de l'émotion qui s'empare du public d'Euripide, celle, même, des œuvres figurées avec lesquelles la tragédie rivalise. Il est lui aussi un καλὸν κακόν, comme le comprend soudain clairement Hécube à la fin de la scène. Par ailleurs, de même que le danger représenté par Pandore s'accompagne d'un surcroît d'espérance, de

[702] Sur la préparation érotique féminine comme équivalent de la scène d'armement héroïque, voir Brillet-Dubois 2011.

[703] *Théogonie,* 575, 582, 588.

même la mort d'Astyanax n'éteint pas tout espoir de survie de Troie, car par sa médiation, elle demeurera comme œuvre d'art et comme leçon offerte aux Athéniens. Il revient au public et au jury du concours tragique de concrétiser cet espoir ou de le balayer.

La scène des funérailles et la frise des Panathénées

Le second rapprochement entre la parure d'Astyanax et l'iconographie du Parthénon est plus délicat dans la mesure où les historiens de l'art discutent abondamment l'identification et le sens de la frise continue qui couronne l'extérieur du mur de la *cella*. Rares sont ceux qui refusent de voir dans la succession de cavaliers, de chars, de porteurs d'offrandes, etc. une représentation de la procession des Panathénées, mais le débat porte sur la temporalité dans laquelle il faut inscrire ce cortège : avons-nous affaire à des festivités particulières et datables – si oui, sont-elles contemporaines du moment de la sculpture ou renvoient-elles à un événement du passé ? à une représentation idéalisée et généralisante de la fête ? à une étiologie des Panathénées impliquant soit Erichthonios et Cécrops, soit Erechthée et le sacrifice d'une de ses filles [704] ? Quoi qu'il en soit, ce que nous pouvons encore voir me laisse penser qu'Euripide s'est inspiré de la scène centrale de la frise qui se trouvait au milieu du mur Est. En effet, celle-ci est la plus visible de toutes, surmontant la porte intérieure et soigneusement encadrée comme elle l'est par les deux colonnes centrales du péristyle [705]. Entourées des dieux qui leur tournent le dos –à l'exception notable de Dionysos –, cinq figures manipulent des tissus ; elles sont en fait le point de mire de l'assemblée divine, le sculpteur ayant dû mettre sur une ligne les Immortels, mais dans des positions qui indiquent qu'ils sont assis en demi-cercle [706]. En partant de la gauche viennent d'abord deux jeunes filles (désignées dans les descriptions de la frise comme E31 et E32) qui portent des linges ou des coussins sur leur tête au moyen d'une sorte de tabouret, puis une femme plus grande, c'est-à-dire plus âgée ou d'un statut plus élevé (E33), qui reçoit le fardeau de la seconde ; à droite, dans ce qui semble être une autre étape du rite, un homme et un enfant au sexe difficile à déterminer qui plient ou déplient ensemble un *peplos* (E34 et E35). Selon les interprètes, il s'agit soit de la préparation de l'offrande du *peplos* à Athéna durant les Grandes Panathénées, soit d'Erichthonios (sous la forme de l'enfant) fondant les Panathénées et transmettant le *peplos*

[704] Pour une synthèse, voir Neils 2001, p. 173-201 ; Holtzmann 2003, p. XXX ; Neils 2005. Sur Erechthée et le sacrifice humain : Connelly 2014.

[705] Neils 2001, p. 70.

[706] Neils 2001, p. 61-66.

à Cécrops, soit de la préparation du sacrifice de la fille d'Erechthée, un vêtement funéraire étant alors transmis par le roi d'Athènes à l'enfant, dans ce cas de sexe féminin [707].

J'ai déjà souligné comment l'intertexte homérique du troisième *stasimon* faisait attendre le moment où les Troyennes d'Euripide feraient don à Athéna d'un *peplos* sacré. Ici, c'est la co-présence, dans les vers précédant le mouvement des Troyennes pour apporter la parure funéraire d'Astyanax, des mots τύπος (v. 1196), qui peut désigner des sculptures, et de μετώπου (v. 1198), qui peut faire référence à la « face » d'un mur ou d'un bâtiment, qui m'incite à faire l'hypothèse qu'Euripide fait jouer au chœur et à Hécube la scène sculptée sur la frise. La correspondance entre les Troyennes et les jeunes femmes ne pose pas de problème et serait particulièrement renforcée si les captives apportaient la parure sur leur tête pour la présenter soit aux mains du coryphée, soit aux mains d'Hécube (πρὸ χειρῶν, v. 1207) comme le fait le personnage E32 de la frise. Que la vieille reine prenne ensuite la place du personnage royal masculin E34 (qu'il s'agisse de l'archonte-roi, de Cécrops ou d'Erechthée) pour transmettre le vêtement à l'enfant ne me paraît pas du tout improbable, car elle a la même qualité de souveraine et, en l'absence des hommes de Troie, demeure la figure d'autorité.

Toute la question est de savoir si la scène jouée emprunte sa nature funéraire à la scène sculptée ou si elle en inverse le sens. Dans le second cas, le *peplos* destiné à Athéna deviendrait le suaire d'Astyanax dans la tragédie de la même façon que le bouclier de la Parthénos protégeant Erichthonios devient son cercueil. Le fait que la broderie du *peplos* soit censée représenter le duel du Géant Encélade et d'Athéna [708] crée le même type d'effet jouant de la taille de l'enfant que celui que j'ai souligné plus haut. La substitution d'Hécube à la figure masculine exprimerait, quant à elle, la même anomalie que lorsque la grand-mère offre à son petit-fils l'arme que son père aurait dû lui léguer. On ne peut toutefois exclure que, comme le soutient J.B. Connelly, la scène évoque [709] le sacrifice de la fille d'Erechthée pour protéger la cité contre l'envahisseur éleusinien Eumolpos, descendant de Poséidon. Le chant VI de l'*Iliade*, où les Troyennes, dans une situation similaire, tentent d'obtenir la protection de leur ville par le don d'un *peplos* et la promesse de sacrifices de génisses, offrirait une version moins cruelle de ce type de récit. Le renversement entre la

[707] Connelly 2014.

[708] Souda *s.v.* πέπλος.

[709] J'allais écrire « aussi », car à vrai dire, si les images, ce que je crois, fonctionnent comme le langage d'Euripide, la scène centrale de la frise peut contenir *à la fois* la référence aux Panathénées et au sacrifice de la fille d'Erechthée, *à la fois* l'exaltation de l'offrande tissée et l'éloge du don de soi. L'un des aspects du problème réside sans doute dans l'exigence d'univocité qui anime la plupart des interprètes.

scène d'Astyanax et celle de la fille d'Erechthée s'opèrerait alors d'une autre façon, par la substitution de l'assasinat postérieur à la victoire – c'est-à-dire d'une sorte d'action de grâces dévoyée – au sacrifice propitiatoire. Le meurtre du garçon laissé sans protection par son père s'opposerait à la mort patriotique consentie à la fois par Erechthée et par sa fille (les deux personnages à la droite de la frise semblent sereins et sont unis dans un même geste).

Il ne m'appartient pas de trancher la question de l'identification de la frise – peut-être Euripide tire-t-il parti des ambiguïtés des images comme il le fait de celles du langage –, mais je vois plusieurs arguments en faveur d'un rapprochement entre le mythe d'Erechthée et celui d'Astyanax. Outre qu'il a été préparé, dans le troisième *stasimon*, par l'allusion à Zeus Hypatos qui aurait foudroyé le héros athénien [710], cette connexion redouble celle qui existe, au sein de la fiction troyenne, entre le sacrifice d'Iphigénie, condition posée par les dieux au départ de l'expédition contre Troie, et la mort de l'enfant troyen, qui la conclut en permettant aux Grecs de prendre de nouveau la mer. Ainsi le sacrifice consenti par Agamemnon pour pouvoir partir en conquête se superpose à celui auquel Erechthée se résout pour défendre sa patrie. Les deux aspects de la puissance athénienne se trouvent liés par ces deux mythes comme les deux faces du bouclier de la Parthénos, mais la mort d'Astyanax, qu'aucun dieu n'a exigée et que des hommes ont décidée de leur propre chef, vient rappeler ce que l'assassinat des enfants peut avoir d'impie et de vain.

En outre, l'histoire d'Erechthée présente avec celle des Troyens le point commun d'opposer Athéna, représentée par son protégé, à Poséidon, qui prend le parti de son fils Eumolpos en tuant Erechthée pour le venger [711]. La différence est que, si l'on en croit Euripide lui-même et le fragment de l'*exodos* de son *Erechthée* [712], le drame autour d'Athènes se terminait par une réconciliation entre Athéna, Erechthée et Poséidon qui débouchait sur la construction de l'Erechtheion. Dans les *Troyennes*, la réconciliation a eu lieu au cours du prologue et n'a apporté aucun bénéfice aux Troyens, encore moins à Astyanax dont la tombe, une fosse creusée à la hâte, n'a pas le caractère monumental de l'Erechtheion. Au contraire, il reçoit le bouclier comme cercueil « en lieu et place du cèdre

[710] Voir ci-dessus, p. 322.

[711] Apollodore, *Bibliothèque*, III, 204. Isocrate (*Panathénaïque*, 193) fait clairement de cette guerre un conflit entre Poséidon et Athéna.

[712] Jouan, van Looy 2000, F 22, 55 *sq*.

et des couvertures de pierre » qui peuvent faire référence au cénotaphe que les Athéniens sont en train d'ériger pour leur roi mythique – voire aux « vêtements de pierre », autre sens possible de περιβόλων τε λαΐνων au v. 1141, des fameuses caryatides qui viennent d'être achevées. Entre l'enfant troyen d'un côté, Erechthée et sa fille de l'autre, il y a donc une nouvelle assimilation inversée, que renforce le réseau d'images concernant le sacrifice des Panathénées mis en place depuis le début de la pièce [713].

Aux rituels des Grandes Dionysies que vient détourner la scène s'ajoutent en effet ceux des sacrifices sanglants en l'honneur d'Athéna et de Zeus, et particulièrement les sacrifices de bœufs des Panathénées et des Bouphonies auxquels le verbe ἐβουθυτοῦμεν, v. 1242, renvoie sans aucun doute les Athéniens et leurs alliés. Ces rites, qui concernent la partie Nord-Est de l'Acropole, c'est-à-dire le grand autel d'Athéna, le temple de Zeus Polieus qui jouxte le Parthénon et l'édifice situé juste à côté de lui à l'Est [714], évoquent le même espace que les allusions au fronton Est du Parthénon ou à la statue de la Parthenos. La partie Nord de la frise continue dépeint en outre l'arrivée des bêtes, accompagnées en procession. Euripide joue donc ici, non des deux faces du bouclier, mais des deux frises parallèles du bâtiment. A l'extérieur, les métopes de la prise d'Ilion, mais à l'intérieur, comme un sens caché conféré à l'histoire troyenne, la préparation du rite sacrificiel. Le parcours le long du mur Nord qu'emprunte la procession des Panathénées débouche ainsi logiquement sur la mort sanglante d'Astyanax. J'ai déjà souligné que le premier *stasimon* (v. 562-563) et le deuxième épisode (v. 599-600) faisaient surgir l'image d'une Athéna entourée d'innombrables victimes, un spectacle frappant qui s'offrait aux yeux de tous lors des grandes fêtes en son honneur [715]. Ici, le contraste entre l'enfant seul, qui concentre en lui le souvenir de toutes les victimes troyennes, et les bœufs sacrifiés dont parle Hécube au passé met en valeur la façon dont la guerre a ébranlé les normes. Dans leur déchéance et leur dépouillement, les Troyennes n'avaient plus d'autre victime à offrir que le jeune garçon, encore intact et pur, et il leur a été réclamé. L'allusion politique est manifeste aux alliés d'Athènes, rendus exsangues par les exigences de la puissance hégémonique, ou matés dans leurs tentatives d'indépendance.

Outre l'hécatombe des Panathénées, ce sont aussi les Bouphonies qui constituent l'arrière-plan rituel de la scène des *Troyennes* : le verbe composé employé par Hécube (βουθυτεῖν) est fait sur βουθυτός comme βουφόνια sur βούφονος, et l'on a là une

[713] Voir ci-dessus, p. 134-136, 325-327.
[714] McInerney 2014.
[715] Voir ci-dessus p. 134-136.

différenciation du sacrifice et du meurtre d'une bête [716]. Or la mort d'Astyanax est un acte défini comme un meurtre (φόνος, v. 1159) qui est mis en balance avec le sacrifice des bœufs. Par ailleurs, la particularité du rite des Bouphonies était le procès qui suivait l'abattage de la bête : il s'agissait de déterminer qui était responsable de sa mort, chacun, y compris celui qui l'avait tuée, déclinant la faute jusqu'à ce que l'on traduise en justice l'arme du sacrificateur. Je voudrais suggérer qu'ici, la mise en valeur des objets symbolisant la défense troyenne peut être interprétée en fonction de cette référence. En effet, les remparts sont clairement identifiés par Hécube comme les auteurs du crime, eux qui ont si cruellement « rasé » (ἔκειρεν, v. 1173) la tête de l'enfant. Le verbe, on en conviendra, est plus approprié pour un couteau que pour des murailles. Il est d'ailleurs employé dans l'*Ajax* de Sophocle pour désigner le massacre auquel se livre le héros, l'épée à la main, sur les nombreuses bêtes des Achéens (v. 55), dans une autre parodie de sacrifice. A travers les remparts, Hécube attribue la responsabilité du meurtre d'Astyanax certes aux Grecs qui ont détourné leur usage –Hélène et Ulysse au premier chef (v. 1214 et 1225) –, mais aussi à Hector, dont la défense a failli, et au dieu tutélaire de Troie, Apollon, qui n'a pas protégé son ouvrage (v. 1174).

En outre, en disant à son fils que c'était la noblesse de son père qui le tuait (v. 742), Andromaque a aussi préparé l'assimilation du bouclier qui, dans la scène finale, caractérise son héroïsme, à un instrument sacrificiel. J'ai déjà dit comment, dans la construction annulaire du discours de Talthybios qui rapporte les paroles de la veuve, la correspondance s'établissait entre les murailles et le bouclier [717]. Euripide transfère ainsi à un objet portatif qu'il peut mettre sous les yeux du public la valeur symbolique des remparts qu'il serait impossible de figurer en scène. Arme défaillante d'Hector, double de sa mère impuissante, mais aussi arme de ses ennemis et vainqueurs – la Parthenos, Ajax, les soldats grecs –, le bouclier demeure quand, en scène, on ne voit plus aucun de ces personnages, tous responsables à leur manière de la mort de l'enfant.

En même temps, remparts et bouclier, en devenant les équivalents du couteau des Bouphonies, c'est-à-dire d'un sacrifice reconnu et accepté par Zeus, confèrent à Astyanax un statut de victime sacrée. Hécube en prend conscience aux v. 1240-1242 : si les sacrifices de bœufs étaient vains, les souffrances nées du meurtre de l'enfant seront accueillies par Zeus et Athéna comme des offrandes. Les dieux s'assureront de la gloire éternelle des Troyens et leur accorderont même, comme le savent les spectateurs, la

[716] McInerney 2014, p. 114-115.
[717] Voir ci-dessus, p. 345.

vengeance. L'épée qu'utilise Ajax, à laquelle Euripide fait allusion, celle avec laquelle, dans sa folie, il croit massacrer les Atrides et avec laquelle il finira par se tuer, n'appartenait-elle pas autrefois à Hector [718] ? Ainsi la valeur symbolique et la circulation des objets contribuent-elles à la fois à dénoncer le scandale du meurtre d'Astyanax et à en faire le point de départ possible du châtiment des vainqueurs, tout en ancrant un peu plus le drame troyen dans la réalité rituelle d'Athènes. Assimilé à la fille d'Erechthée, Astyanax incarne ou bien le sacrifice impie, celui qui, au lieu d'attirer la protection des dieux sur la patrie de ceux qui l'ont accompli, lui vaudra d'être dévastée par ses ennemis, ou bien l'offrande suprême d'une communauté à l'agonie, qui lui assurera l'immortalité dans les mémoires. Comparé à Erichthonios, il représente la survie de la cité par-delà la mort et à travers la réitération des rituels dépeints sur la frise des Panathénées, une idée rassurante s'il s'agit d'Athènes, mais menaçante s'il s'agit des ennemis qu'elle a cherché à anéantir.

Enonciation et référence à l'actualité

Il est temps, pour maîtriser le tourbillon de signes dans lequel Euripide emporte ses spectateurs, de récapituler, à partir de la question de l'énonciation et de la référence, les différentes interprétations possibles de cette scène magistrale.

A un premier niveau, les choses sont simples : Hécube, assumant la première personne, parle à la deuxième personne aux Grecs, aux Troyennes, à son petit-fils et au bouclier qui l'accompagne. Elle exprime, comme on l'a vu, des sentiments divers allant de la colère aux regrets, du chagrin à l'amertume. Toutefois, toujours à l'intérieur de la fiction troyenne, on peut considérer qu'elle porte également un message caché, celui de l'éloge d'Andromaque à qui elle s'adresse quand elle parle au bouclier. Cela permet d'insérer dans la trame du discours la référence à une survie de Troie, en dépit des efforts des Grecs pour l'anéantir, et à une vengeance possible des femmes troyennes, vengeance dont les spectateurs savent qu'elle est préparée par le revirement d'alliance d'Athéna. La superposition du souvenir d'Hector et de celui de sa veuve, auxquels on peut ajouter, symbolisés par l'épisème et son (ou ses) Amazone(s), le couple formé par Priam et Hécube elle-même, aboutit à faire du bouclier un *sèma* de Troie dans ses aspects militaires et royaux, Astyanax représentant à la fois les morts et l'avenir de la cité.

Différents éléments de structure, à l'échelle des tirades et de la pièce, opèrent en outre un renversement au sein du mythe troyen, Hector étant rapproché d'Ajax et Astyanax

[718] *Ajax*, 658-663 ; 1032-1035.

d'Agamemnon, cet autre ἀνάκτωρ qui, grâce à Cassandre, va payer dans le sang et l'infâmie les crimes perpétrés à Troie. Non que le personnage d'Hécube apostrophe Ajax et Agamemnon lorsqu'elle parle à la deuxième personne : l'ensemble de son message s'adresse à eux implicitement, en leur absence – sauf peut-être à la fin, si j'ai raison de penser que Talthybios rentre en scène avant que la Troyenne ne termine son discours. C'est l'intertextualité, avec Homère, les poètes épiques et Solon d'une part, avec les œuvres d'Eschyle et de Sophocle de l'autre, qui vient doubler la référence aux Troyens de références à des Grecs et renforcer l'idée que les vainqueurs vont au devant d'une défaite aussi terrible que celle qu'ils ont infligée à Ilion, confirmant ainsi pour le bénéfice des spectateurs les vers gnomiques d'Hécube sur les changements du destin. Le fait qu'Ajax soit Salaminien, les similitudes avec le mythe d'Erechthée qu'Euripide avait déjà mis en scène et qui figurait peut-être dans l'iconographie du Parthénon, les allusions aux *Sept contre Thèbes* achèvent de faire de Troie non seulement un *exemplum* dramatique pour les Grecs, et pour Athènes au premier chef, mais un véritable miroir comme celui que tient la « fille de Zeus », Hélène-Athéna, aux v. 1107-1109. Le poète assure ainsi la transition vers une assimilation du bouclier d'Hector à la cité athénienne, et d'Astyanax à ses enfants, c'est-à-dire aux Athéniens passés, présents et futurs, aux spectateurs en général et aux jeunes gens des premiers rangs en particulier. Les funérailles d'Astyanax constituent alors le moment de la pièce où toutes les correspondances entre Troie et Athènes se nouent définitivement, jusqu'à l'*acmè* des vers 1240-1241 et la prise de conscience d'Hecube, qui doit servir de modèle à celle du public.

Mais nous n'en sommes pas là, et je voudrais d'abord récapituler comment Euripide actualise la fiction dramatique et comment s'articulent réalités athéniennes et troyennes. Le bouclier d'Hector fait référence à celui de la Parthénos, le héros étant de ce fait assimilé à la déesse guerrière en tant qu'ils défendent tous deux leur ville. Certes, les matériaux utilisés pour la statue colossale (cyprès, or, ivoire, pierre), par leur caractère imputrescible, dénotent l'immortalité de la déesse, et son bouclier lui est probablement solidement attaché, tandis que celui d'Hector, dissocié de son corps, signale sa disparition, c'est-à-dire sa mortalité. Toutefois, l'absence de la divinité, que déplorent les Troyennes dans leurs chants, est une éventualité qu'Euripide met sous les yeux de son public, et les vers 1194-1195 sonnent comme un avertissement clair lancé par le poète, qui assume la première personne, à ses compatriotes : de même que l'arme d'Hector, celle de la Parthénos est vide et « [a] perdu [son] meilleur gardien », comme si l'offrande des Athéniens n'agréait plus à

la déesse. Il est pourtant doux de se rappeler le temps où, dans les combats, elle ne faisait qu'une avec son arme : de même qu'Hector est fugacement confondu avec son bouclier au v. 1196, de même l'image d'Athéna (σὸς τύπος) se loge au creux du sien (ἐν πόρπακι), non pas tant sous la forme de la statue colossale, figée dans la position de la victoire de façon excessivement orgueilleuse, que sous celle, plus discrète, de l'Athéna peinte à l'intérieur de l'arme monumentale, luttant aux côtés d'Héraclès, et celle de la figure sculptée de la métope IV qui, écu au bras, abat un Géant. Les peines que célèbre le v. 1198 correspondent donc à ces batailles cosmogoniques du passé, qui ont permis aux dieux d'instaurer un ordre dans l'univers, puis aux cités comme Athènes de se développer sous leur patronage. Lorsqu'Euripide-Hécube couronne le bouclier « mère d'innombrables trophées », il s'adresse à la cité qui a su reproduire contre les Amazones le combat inaugural de sa déesse contre les Géants, puis accumuler les victoires, notamment celles des guerres médiques, mais qui aujourd'hui se met en danger de mort par excès de confiance.

Car le problème, ce sont les luttes du jour – guerre du Péloponnèse, conflits contre les alliés récalcitrants ou expédition de Sicile –, symbolisées par l'assassinat d'Astyanax et le sacrifice perverti qu'il constitue. Le fils d'Hector est assimilé, pour sa part, à la fois à Erichthonios, ancêtre des Athéniens, en tant qu'il prend la place du serpent dans le bouclier, à la fille d'Erechthée sacrifiée, et aux orphelins de guerre – autrement dit, il incarne la jeunesse de la cité dans la mesure où elle doit venir prendre la place de ses pères et s'identifier à son premier roi. Mais quelque chose d'anormal vient systématiquement contrer ces identifications : contrairement à Erichthonios, il n'a pas été protégé par le bouclier ; contrairement à la fille d'Erechthée dont le sacrifice patriotique était consenti, il a été la victime d'un meurtre ; contrairement aux orphelins, il a été privé de son avenir et n'a reçu d'arme que pour y être enterré. Son sort figure donc les dangers qui planent sur le futur d'Athènes, qu'ils lui viennent de l'intérieur, du fait de l'impiété de la puissance impérialiste, ou de l'extérieur, c'est-à-dire du Péloponnèse – cela, à vrai dire, revient au même, car les volte-face d'Athéna se traduisent par des changements d'alliance. Ainsi, de même que la responsabilité de la mort d'Astyanax est attribuée aussi bien à son père qu'à Hélène et Ulysse, à Apollon qu'à Athéna, de même celle des Athéniens dépend aussi bien d'Athéna-Hector que des Spartiates incarnés par leur reine et des guerriers qui, sur les traces du roi d'Ithaque, bientôt se perdront, entre Charybde et Scylla, entre Cyclope et île

du Soleil, dans les eaux de l'Italie et de la Sicile [719]. Assaillants lacédémoniens, partisans d'une hégémonie sans pitié et va-t-en-guerre athéniens sont ainsi mis sur le même plan et dénoncés ensemble comme les assassins de la cité démocratique.

Enfin, de la même façon qu'Hécube insère un éloge d'Andromaque dans la trame de son discours funèbre, de même, Euripide cache au sein de son discours adressé aux Athéniens un message concernant ses ennemis, auxquels Hector, Andromaque et Astyanax servent de masques en même temps qu'à la déesse et au peuple d'Athènes. Ils incarnent en effet les soldats morts dans les luttes pour l'hégémonie en Grèce et les innocents victimes des exactions auxquelles la cité se laisse aller. Je pense qu'il faut aller au bout du raisonnement et, lorsqu'on interprète la scène sous ce jour, identifier la cité que représente le bouclier à Mélos. En effet, si l'on revient au jeu de mots si important des vers 1138-1140, qui fixe l'identification cachée d'Andromaque au bouclier, on constate d'abord que le poète fait résonner la syllabe μη- à l'initiale des trois vers, soit le début du mot Μῆλος. Il se trouve ensuite que la paronomase homérique qui fournit le modèle de celle des *Troyennes* est fondée non sur la syllabe πη-, mais sur πηλ-. Enfin, dans ce passage du chant XIX, précisément, le nom de la lance qui circule entre Pélée et son fils est μελίη (XIX, 390). D'un seul coup s'éclaire le jeu de mots inaugural de la pièce sur le cheval δούρειος, destiné à être ainsi nommé « par les hommes qui suivront » (πρὸς ἀνδρῶν ὑστέρων, v. 13) « parce qu'il contient une lance cachée » (κρυπτὸν ἀμπίσχων δόρυ, v. 14). Au moment où la pièce touche à sa fin, le poète rappelle ce passage par la reprise au v. 1148 du verbe ἐπαμπίσχοντες et du mot δόρυ (dont le sens, on l'a vu plus haut, freine la comprehension) et invite à repérer ce qui se cache dans le discours de Talthybios. Lorsqu'Hécube répète le mot μήτηρ aux vers 1212 et 1222, cela appelle donc le nom de Μῆλος, ce que confirme l'exclamation finale du chœur, μελέα μάτηρ (v. 1251), qui peut de ce fait être interprétée de façon métapoétique : « elle est mélienne, ta mère…! ». Tout ce qui est dit de l'enfant, de sa vie anénatie, de la peur irrationnelle de ses assassins, etc. peut s'appliquer aux rapports entre Athènes et les habitants de la cité martyr, et l'éloge posthume teinté de blâme envers les vainqueurs vaut pour elle comme pour Troie. Son sort apparaît ainsi clairement comme la raison du probable changement de camp d'Athéna. La colère et les interdictions présentes en filigrane dans μή νιν / μῆνιν et μηδ(έ) (v. 1138-1139) sont attribuées cette fois à la mère qu'est Athéna pour les Athéniens. Il n'aurait pas fallu

[719] Voir la prédiction de Cassandre aux v. 435-441. Sur l'île du Soleil comme Thrinacie ou Trinacrie, c'est-à-dire la Sicile, voir *Odyssée*, XII, 127, 135 ; Thucydide, *HGP*, VI, 2, 2 ; Strabon, VI, 2, 1.

dévaster Mèlos et emmener ses femmes en captivité ; il ne faut pas accepter l'alliance proposée par les ambassadeurs d'Egeste, car elle sera l'instrument de la vengeance de la déesse tout comme le mariage forcé d'Andromaque sera la ruine de la maison de Pélée. La Parthénos, après tout, n'est pas équipée du seul bouclier. La focalisation de la scène sur l'arme défensive d'Hector fait oublier, c'est-à-dire cache, le fait qu'il brandissait autrefois « sa pique illustre » (κλεινὸν… δόρυ, v. 752). De même, la déesse tient dans la main droite sa lance, arme offensive, celle avec laquelle elle pourfend un Géant sur la métope IV.

Or selon la légende, pour venir à bout du Géant Encélade alors qu'il prenait la fuite, Athéna aurait jeté sur lui l'île de la Sicile et l'aurait ainsi enseveli à jamais [720]. En guise d'arme de jet, une île : c'est bien cette scène mythologique qu'Euripide a en tête lorsqu'il tisse le réseau d'équivalence entre δόρυ et μελία, puis entre μελία et Μῆλος. Sur les Géants que sont devenus les Grecs de la pièce en tuant un enfant minuscule, c'est-à-dire que sont devenus les Athéniens en anéantissant une cité qui ne les menaçait guère, le poète jette Mélos et Athéna la Sicile. La paronomase entre Μῆλος et μέλος est la dernière pièce du puzzle : c'est par ses chants que le poète exprime sa douleur, sa désapprobation et son inquiétude devant les agissements désastreux de ses concitoyens, avec l'espoir ténu que sa lance se fasse bouclier.

Sur un autre plan de réalité, qui est celui du concours tragique et non plus de la situation générale d'Athènes face à ses ennemis et ses alliés, Euripide apostrophe donc ses concitoyens et leurs alliés non en tant que membres de l'assemblée, de l'armée et de la ligue de Délos, mais en tant que public assis au théâtre, sur le point de conférer la victoire à sa pièce ou au contraire d'en refuser à la fois l'hommage et la critique. Je ne reviens pas sur les allusions au « père » Eschyle, ni sur celles qui renvoient au bouclier de l'*Ajax*, « mère des trophées ». En revanche, je voudrais insister davantage sur les types de parole avec lesquelles rivalise la tragédie, à commencer par celle de Solon. Les vers gnomiques concluant le discours funèbre d'Hécube (v. 1203-1206), qui semblent sortis de sa bouche et notamment du long fragment 13, amènent l'allusion à son autre élégie sur la déchéance morale, la *stasis* et la guerre – en un mot, la δυσνομίη – qui menacent la survie d'Athènes (F 4). Or ce poème s'ouvre sur l'affirmation que la cité ne sera jamais détruite par Zeus, car

[720] Apollodore, *Bibl.* I, 6, 2. Les sources faisant référence à cette histoire sont tardives, mais Pindare représente Typhon comme habitant l'Etna (*Ol.* IV, 6-7) et le scholiaste commentant ce passage explique que, pour Callimaque, il s'agit d'Encélade. Voir Jouan XXX.

Athéna « tient ses mains au-dessus d'elle » (χεῖρας ὕπερθεν ἔχει, v. 4) ; en revanche, elle sera perdue par les mortels, c'est-à-dire les citoyens eux-mêmes et leur *hybris*. Le tableau qui suit est apocalyptique : servitude et exil, dissensions condamnant la jeunesse à la mort, décadence des mœurs, etc. Seule l'eunomie peut ramener les hommes à la mesure et à la concorde. Euripide, tout en jouant de l'assimilation que crée le verbe ἔχω entre la déesse et Hector, contredit son prédécesseur trop confiant en suggérant qu'Athéna, comme le héros troyen, comme les boucliers et les remparts, comme Apollon lui-même, peut faire défaut aux siens. Quand Solon écrit que Zeus « n'est pas comme un homme mortel, prompt à se mettre en colère pour toute chose » (οὐδ' ἐφ' ἑκάστῳ / ὥσπερ θνητὸς ἀνὴρ γίγνεται ὀξύχολος, F13, 25-26), l'auteur des *Troyennes* met en scène une Athéna qui saute d'un camp à l'autre « comme un homme fantasque » (ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, v. 1205). Sa foi dans la cohérence des dieux et la pérennité de la cité comme structure qui transcende ceux qui y vivent est ébranlée. Il s'attend à ce qu'Athéna, délaissant les Athéniens, se range du côté de Sparte où elle est aussi honorée comme Chalkioikos [721], et qu'il n'y ait plus sur l'Acropole, comme à Troie, que de vains témoignages de piété adressés à une absente.

Par ailleurs, le poète tragique oppose son œuvre aux discours que représentent la funeste Hélène et « l'habile / et malfaisant Ulysse » (τοῦ σοφοῦ / κακοῦ τ' Ὀδυσσέως, v. 1224-1225). Le lien entre la première et Gorgias a déjà été établi par la grande scène d'*agôn*, et l'enjambement qui met en valeur le mot σοφοῦ assimile Ulysse à un sophiste. Ce qu'Euripide met en scène, c'est donc aussi la lutte qui se déroule autour du corps de la cité, si je puis dire, entre son art poétique et l'action persuasive des orateurs de l'assemblée. Dans cette lumière, l'adresse des vers 1221-1223 à la mère des trophées devient une supplique à la cité pour qu'elle couronne le discours tragique : la quasi homophonie entre le passif στεφανοῦ (« Ô mère des trophées, bouclier chéri d'Hector, sois couronnée ! ») et l'actif στεφάνου (« Ô mère des trophées, couronne le bouclier d'Hector ! ») m'incite à le croire, d'autant que, comme on l'a vu, le motif de l'objet circulaire signale la possibilité d'une lecture à double sens. Euripide fait de la scène du bouclier une offrande, pour que ses compatriotes, en la déclarant victorieuse, la consacrent à Athéna et apaisent sa colère. La supériorité de la tragédie tient à la profondeur avec laquelle elle comprend les signes divins cachés dans les mythes : quand les orateurs qui poussent Athènes à la guerre se croient portés par les triomphes passés de la cité, polissant par exemple dans les *epitaphioi logoi* l'image d'une toute-puissance éternelle – celle-là même qu'érige Phidias au Parthénon –, le

[721] Voir ci-dessus, p. 329-330.

poète décèle la fragilité et la mort au cœur de la victoire, et ramène ses spectateurs à leur finitude. Il cherche à les convaincre, comme Hécube dans le premier épisode, que le thrène est plus approprié que l'épinicie ou l'oraison funèbre, de même qu'il se distingue de l'élégie solonienne.

Dans sa conscience de la mortalité humaine, Euripide se montre plus proche de Dionysos, dieu sauveur [722], que de l'impitoyable Athéna, et c'est ainsi que je comprends la superposition des rituels liés aux Grandes Dionysies et de ceux qui se rapportent aux Panathénées. Tandis que sur la colline sacrée, on célèbre dans un bain de sang la violence triomphante et le pouvoir de la cité hégémonique, en bas dans le théâtre, le poète chante les peines que la guerre inflige à tous les hommes, sans exception, et tente de se concilier le dieu de paix qui assiste au spectacle. De même que Dionysos s'est battu contre les Géants avec un thyrse [723], de même le poète lutte contre la discorde et la guerre avec les armes peu conventionnelles de la tragédie.

C'est de tout cela que les spectateurs, guidés par Hécube, sont censés prendre conscience aux vers 1240 et suivants. En effet, lorsqu'elle s'exclame :

Οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοῖσι πλὴν οὐμοὶ πόνοι
Τροία τε πόλεων ἔκκριτον μισουμένη,

« Non, décidément, il n'y avait en les dieux / au milieu des dieux / devant les
dieux rien d'autre que mes peines
et que Troie, qu'ils haïssaient entre toutes les cités »,

il faut désormais prendre en compte l'ensemble des possibilités ouvertes par la polysémie de la préposition ἐν, par la multiplication des référents de la première personne, par les autres cités qui se cachent sous le masque de Troie, et par le jeu d'inversions que le poète a mis en place.

Commençons par la relation qu'établit Euripide entre son texte et ceux de ses prédécesseurs épiques ou tragiques. Ce que dit Hécube, c'est que tous les récits et les drames, qu'ils appartiennent au cycle troyen, à celui de Thèbes ou à la mythologie d'Athènes, se ramènent à son histoire, celle de Troie, présentée comme la matrice de toutes les autres. Tous les poètes cités par Euripide descendent d'une certaine façon d'Homère et disent la même chose de la condition humaine que les dieux ont fixée : elle est définie par la soumission aux caprices divins et par la souffrance, mais une souffrance que le chant

[722] Voir ci-dessus, p. 243.
[723] Euripide, *Ion*, 216-218.

sublime et transcende en lui conférant l'immortalité. L'auteur des *Troyennes* se démarque toutefois de cette conception traditionnelle par le commentaire final d'Hécube, qui souligne la vanité de cette survie trompeuse : les morts sont bien morts et leur gloire posthume n'adoucit en rien l'horreur de leur disparition si elle ne fait que divertir les générations qui les suivent au lieu de leur servir de leçon.

Par ailleurs, le passage peut être compris comme une allusion aux correspondances entre le spectacle et l'iconographie des bâtiments de l'Acropole. A côté des métopes du Parthénon représentant la prise d'Ilion, dont le rapport avec les tableaux qui constituent la pièce est évident, Hécube signale que c'est aussi Troie qui figure dans les autres parties du décor : les Amazonomachies de la façade Ouest et de l'extérieur du bouclier de la Parthénos, les Gigantomachies de la façade Est et de l'intérieur du bouclier, la partie Nord de la frise des Panathénées qui double les métopes troyennes et enfin la scène centrale de cette même frise. Partout dans ces scènes, les personnages humains se trouvent soit au milieu des dieux (scènes de batailles), soit devant les dieux assemblés (métopes Nord et scène centrale de la frise), c'est-à-dire ἐν θεοῖσι.

Or ces représentations sont celles d'hommes athéniens. Le lien entre le spectacle et les images, et notamment, si j'ai raison, la reproduction animée de la scène centrale de la frise des Panathénées, servent donc de médiation pour faire admettre que Troie, la cité la plus détestée des dieux, c'est Athènes, qui se pense comme leur favorite – Solon la qualifiait de πολυήρατον ἄστυ (F4, 21). Les spectateurs sont ainsi ramenés à leur présent et invités à prendre conscience que ce sont eux qui, en scène, se trouvent « devant les dieux », à la fois point de mire du spectacle tragique auquel assistent les divinités depuis les collines environnantes, et objet de leur attention en tant que cité engagée dans des actions militaires et politiques. Le « je » d'Hécube est alors celui du poète (voire également de l'acteur) en tant que citoyen, et le « nous » englobe ses compatriotes. L'avertissement concernant la vanité des hécatombes de bœufs ramène le public aux sacrifices des Panathénées, et à la possibilité qu'ils aient été refusés par leur divinité tutélaire.

Enfin, en tant qu'elle est appelée μήτηρ et donc incluse dans le réseau d'allusions verbales à Mélos, Hécube incarne aussi la Mélienne par excellence, comme le montre le commentaire du chœur qui suit immédiatement. Euripide donne alors voix, à travers les Troyennes, aux victimes absentes des Athéniens, et sans doute à certains des alliés présents, qui ont aussi participé aux Panathénées et que la peur ou le rapport de forces empêche de se montrer critique. La conséquence de ce choix subversif est de contaminer les représentations triomphantes de l'Acropole en suggérant le coût des victoires et de

l'hégémonie athéniennes, coût humain, avant tout, mais aussi coût financier, puisque la réfection de la colline sacrée s'est faite en puisant dans le trésor de la ligue de Délos. Les peines des alliés sont donc affichées partout au milieu des dieux, à la fois sous la forme des richesses qui ornent, notamment, la statue de la Parthénos et peuvent donner l'impression illusoire qu'ils partagent la grandeur d'Athènes, et sous la forme des représentations de vaincus (Troyens, Amazones, Géants). En ce sens, Euripide interprète de façon ironique et tragique le programme iconographique des sculpteurs et architectes, au même titre qu'il critique les discours idéologiques des orateurs.

La suite du discours d'Hécube, qui oppose le sort du « nous » à celui de qui a été enseveli par un dieu, se comprend mieux dès lors que l'on repère ces clés d'interprétation que la scène offre aux spectateurs. En effet, la première conséquence de l'encodage euripidéen est de suggérer aux Athéniens que, s'ils peuvent comme Troie faire l'objet de discours et de chants de louange, c'est parce qu'ils ont échappé à la destruction totale lors des guerres médiques et que la cité a survécu. Pour que la gloire perdure, il faut des ὕστεροι βροτοί susceptibles de la célébrer, et les gradins du théâtre en sont pleins.

Mais l'impression de soulagement que cela pourrait procurer au public est vite corrigée par l'allusion à la Gigantomachie, qui se trouve parmi les motifs principaux figurant sur l'Acropole « au milieu des dieux ». Car Encélade, on l'a vu, est censé avoir été enseveli par Athéna sous la Sicile. La déesse peut donc être assimilée au θεός du v. 1242. Hécube oppose ainsi le sort des Troyens à celui des Géants. Plus exactement, elle fait des Troyennes et d'Astyanax (le « nous » de la scène du théâtre) des Géants certes pitoyablement vaincus, mais non définitivement, car si la victoire des Grecs avait été absolue – si la terre qu'ils s'apprêtent à amasser sur le corps d'Astyanax (v. 1148) avait suffi à éteindre la voix de sa mère et de sa grand-mère –, Hécube ne serait pas en train de « célébrer de nouveau » les misères de Troie : c'est l'une des interprétations possibles de οὐκ ἂν ὑμνήθημεν à condition de considérer οὐκ ἄν, encadré par les deux coupes du vers 1244, comme une locution adverbiale et non une particule modale, que la présence des deux autres ἄν rend inutile.

On retrouve alors l'idée qu'Athéna a changé d'alliance et qu'elle prépare avec les enfants de la Terre sa vengeance contre ceux qui se sont révélés être les véritables puissances de dysnomie, les vrais équivalents humains des Géants, c'est-à-dire les Grecs du mythe et les Athéniens de la réalité. L'effet produit est de faire attendre le moment, annoncé dans le prologue, où les agresseurs de Troie, et donc de Mèlos, seront ensevelis et

disparaîtront dans l'anonymat. L'image du renversement des choses d'en haut vers le bas (τἄνω περιβαλὼν κάτω χθονός, v. 1243) invite à ramener les victoires célébrées sur l'Acropole à la défaite mise en scène en bas de la colline. Certes, les Athéniens ont survécu à la première prise de leur ville par les Perses, tout comme Ilion a surmonté la guerre menée par Héraclès, mais ils n'ont pas encore connu la catastrophe totale ; celle-ci constitue leur futur. Le risque est qu'elle soit plus radicale encore que le moment terrible vécu par Hécube, qui peut au moins se consoler en constatant que ses peines et celles de Troie ont déjà donné lieu à célébration. Encore faut-il, pour jouir de cette consolation, être en vie. Or, comme le souligne Apollon dans le passage des *Euménides* que cite ici Euripide, où il dit de Zeus qu'il est capable de désentraver Cronos et de « met[tre] le monde entier sens dessus dessous en le renversant » (τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω / στρέφων τίθησι, v. 650-651), la seule chose que le dieu ne puisse redresser est un homme mort :

> ἀνδρὸς δ' ἐπειδὰν αἷμ' ἀνασπάσῃ κόνις
> ἅπαξ θανόντος, οὔτις ἔστ' ἀνάστασις ·
> « Mais lorsque d'un homme la poussière a bu le sang,
> une fois qu'il est mort, il n'est pas de résurrection. » (v. 648-649).

Le roi des dieux est donc susceptible de libérer les Géants – comme il l'a fait, d'une certaine façon, en permettant les crimes grecs et athéniens et comme il peut le faire en favorisant la vengeance troyenne ou mélienne –, mais non de ramener à la vie les victimes de la guerre, qu'il s'agisse d'Astyanax et de ses semblables méliens ou d'Agamemnon et des Athéniens.

L'autre personnage présent dans la trame de la pièce et dans le décor de l'Acropole qui a été enseveli par les dieux est Erechthée, foudroyé par Poséidon (ou, à sa demande, par Zeus) et englouti dans le sol à l'emplacement de l'Erechtheion. Le mot χθονός me semble attirer l'attention sur la confusion s'opérant entre lui et Erichthonios, qui est, comme les Géants, fils de la Terre. Nous avons donc, en miroir, Encélade et Erechthée-Erichthonios, deux puissances chthoniennes, l'une étrangère, l'autre athénienne, le premier frappé par Athéna et destiné à lui servir d'éternel faire-valoir, le second abattu par son adversaire Poséidon, mais objet, ensuite, de la réconciliation des deux divinités et réintégré de façon très positive à l'éloge mythologique d'Athènes. Une autre lecture des vers 1242-1244 est donc possible, dans laquelle Hécube, incarnation des non-Athéniens, souligne que, contrairement à Erechthée dont l'engloutissement a fait l'objet de chants – à

commencer par l'*Erechthée* d'Euripide lui-même –, leurs adversaires n'auraient pas été célébrés si les dieux les avaient ensevelis. C'est une manière de distinguer Athènes parmi toutes les cités, d'en faire une exception, mais pour mieux suggérer qu'elle court au devant d'un désastre tout aussi exceptionnel. En effet, passant ensuite abruptement à l'ordre d'emmener le corps d'Astyanax, Hécube lui fixe pour destination, en guise de mauvais présage, un ἀθλίῳ τύμβῳ, c'est-à-dire une tombe pitoyable dont l'épithète commence comme le nom d'Athènes.

Finalement, le verbe ἔστρεψε en début de vers, comme ailleurs les mots ἥλιξ ou στεφανῶ, invite à renverser la perspective en retournant la phrase. On découvre alors un énoncé crypté se rapportant à Mélos et tout à fait cohérent avec ce qui a précédé : « si un dieu nous avait renversés (comme Erechthée), nous aurions été ouvertement célébrés sans être cachés (ἀνυμνήθημεν ἂν οὐκ ὄντες ἂν ἀφανεῖς) », ce qui signifie, je pense, que si les morts méliens avaient été athéniens, le poète n'aurait pas eu besoin d'user de subterfuges pour immortaliser leur destin scandaleux, car il aurait été admis, voire exigé, que l'on entonnât pour eux un thrène public – comme celui que, quelques années plus tard, Euripide composera pour les morts de Sicile. Au lieu de quoi, les femmes et les enfants de Mélos ont été traités, comme Astyanax, à l'exact inverse des Athéniens.

Astyanax, Aglauros et Erichthonios

Après ce que l'on peut interpréter, dans un premier temps, comme le sacrifice perverti d'Astyanax, et au terme de sa toilette funéraire, représentation dévoyée de l'offrande du *peplos* à Athéna, son corps sort par l'*eisodos* de gauche, ce qui le mène du côté Est de l'Acropole. Or, comme on le sait depuis le début des années 1980, c'est là que se trouvait le sanctuaire d'Aglauros, installé dans une vaste caverne s'ouvrant dans la falaise [724]. Selon la légende, la fille de Cécrops s'était précipitée du haut de la colline après avoir manifesté trop de curiosité envers le coffre que lui avait confié Athéna ; en voyant le serpent qui y gardait Erichthonios, elle avait été prise de folie [725]. Démosthène indique que c'est dans ce lieu sacré que les éphèbes prêtaient serment [726]. La date de mise en place de l'éphébie et de ce serment est discutée, mais il est vraisemblable qu'Aglauros ait été associée à ce rite parce qu'elle entretenait un rapport privilégié avec les jeunes gens – celui

[724] B. Holtzmann signale que la même prêtresse s'occupait à la fois du culte d'Aglauros, de celui de sa sœur obéissante Pandrosos à l'Erechtheion, et de celui de Gè Courotrophe (Holtzmann 2003, p. 205).

[725] Pausanias, I, 18.

[726] *Ambassade*, 304.

d'une gardienne de l'enfant-roi [727] . Pour ma part, je pense que les mots qu'Hécube prête à Astyanax aux v. 1182-1184 font référence à ce rituel : l'enfant s'imagine couper ses boucles pour les offrir à une « mère » qui, on l'a vu, peut être Athéna, puis mener vers un tombeau le cortège des compagnons de son âge et prononcer un salut. Dans la mesure où προσφθέγματα, le mot employé au v. 1184 pour désigner ce salut, peut être utilisé pour interpeller ou nommer les dieux [728], il me paraît pouvoir correspondre à l'énumération des divinités qui accompagne le serment tel que nous le connaissons par Lycurgue [729]. Quoi qu'il en soit, il semble particulièrement approprié et pathétique qu'Astyanax, qui n'atteindra pas l'ἥβη, soit emporté vers ce lieu à la fois grossièrement aménagé, comme l'est la tombe que lui creusent les Grecs, et qui symbolise normalement l'accession des garçons à l'âge du service militaire, ce qui lui est refusé, pour se trouver sous la protection d'une jeune fille qui a connu la même mort affreuse que lui, de même qu'au sein de la fiction, il s'en va du côté des morts rejoindre Polyxène, comme lui assassinée.

Toutefois, comme dans l'ensemble de la pièce, le drame se joue aussi bien en bas de la colline qu'en haut de l'Acropole. Le temple de mots qu'offre Hécube à l'enfant troyen, s'il fait d'abord référence au Parthénon, renvoie pour finir à l'Erechtheion, dont les travaux sont bien avancés en 415. En effet, les rapprochements entre Astyanax et le serpent Erichthonios abrité par la statue de la Parthénos, entre Astyanax et la fille sacrifiée d'Erechthée, guident l'interprétation dans ce sens, de même que le fait que la procession des Panathénées se terminait au temple d'Athéna Polias et non au Parthénon. Ce qu'Andromaque cherche à faire par le don du bouclier, c'est-à-dire rétablir la continuité entre père et fils que les Grecs ont voulu rompre, Euripide le fait aussi d'un point de vue poétique en assumant l'héritage de ses aînés, Sophocle et surtout Eschyle, pour inciter les Athéniens du public à revenir à une conception vertueuse de leur hégémonie, celle de leurs pères qui ont repoussé les Perses. Les atrocités de Mélos et d'ailleurs, comme le meurtre d'Astyanax, ont mené les vainqueurs trop loin, à un point où ils risquent de perdre le soutien de leur déesse tutélaire. En sublimant la mort de l'enfant, Euripide cherche à réaffirmer la puissance de l'art athénien et des œuvres de paix qui ont fait la grandeur de la cité, de même qu'à côté du Parthénon, dédié à une divinité guerrière triomphant de ses ennemis, l'Erechtheion, qui est le véritable temple d'Athéna, célèbre sa réconciliation avec Poséidon – on peut y voir conjointement l'olivier et la « mer » qui témoignent que leur

[727] Holtzmann 2003, p. 223.
[728] Euripide, *Ion*, 401.
[729] *Contre Léocrate*, 77, 2.

compétition pour la possession de l'Attique est résolue – et abrite les tombes des humains héroïques et civilisateurs que sont Cécrops et Erechthée. Celui-ci n'est d'ailleurs pas honoré en tant que vainqueur d'Eumolpos, mais en tant que victime des dieux – le toit du bâtiment est ouvert là où est passé l'éclair qui l'a foudroyé –, victime ensuite réhabilitée au point d'être associée dans le culte avec Poséidon. Astyanax, dans la mesure où il est assimilé au premier roi d'Athènes, est donc réintégré dans le lignage royal qui est le sien, d'autant qu'Erichthonios est chez Homère le nom du fils de Dardanos, l'ancêtre de sa race [730]. Ainsi héroïsé, grandi par les vêtements et le bouclier de son père comme par l'éloge de sa grand-mère et par sa comparaison avec Agamemnon et Ajax, assimilé au *peplos* d'Athéna et à la victime des Bouphonies, offrandes consacrées, il retrouve dignité et puissance. Il rejoint dans l'enceinte de l'Erechtheion Pandrosos, la sœur d'Aglauros, qui veille sur la tombe des héros comme une version normalisée de Polyxène qui « sert » le tombeau d'Achille (v. 264).

Face à cette double lecture possible des funérailles – enterrement prématuré, déchirant et scandaleux d'un garçon innocent ou héroïsation d'un enfant-roi –, il appartient aux Athéniens de décider si la scène dans laquelle Euripide a déployé tout son art, ce κενὸν γαύρωμ(α) (v. 1250) qu'il présente sous leurs yeux, est un merveilleux cénotaphe destiné à témoigner pour toujours de leur grandeur, ou l'œuvre vaine d'un virtuose qui ne les empêchera pas de bafouer la mémoire de leurs ancêtres et de courir à la catastrophe.

Mais le poète se fait peu d'illusions. Au centre du v. 1244, signalée par le mot ἀφανεῖς et encadrée par les coupes comme la scène centrale de la frise des Panathénées par les colonnes du péristyle – j'ajouterais comme le γνῶθι σεαυτόν qui accueillait les fidèles à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes –, se niche la vérité cachée de la scène : οὐκ ἄν, c'est-à-dire tout d'abord « On ne revient pas en arrière. » Ce qui est fait est fait, et les Athéniens, dans leur aveuglement et leur cruauté, ont enclenché le mécanisme du châtiment divin. Comme le disait Eschyle, on l'a vu, il n'est pas d'ἀνάστασις pour les morts, auxquels pas même Zeus ne peut leur rendre la vie. Les Athéniens ont perdu dans leurs menées hégémoniques l'*eugeneia* de leurs pères, cette noblesse morale qui est au cœur d'un *agôn* de l'*Alexandros* et qui cause la mort d'Astyanax dans *Les Troyennes* ; ils ne sont plus que les esclaves de leur soif de richesses et de pouvoir. La Sicile, le poète en est sûr, sera leur perte.

[730] *Iliade*, XX, 219.

La locution, cependant, signifie aussi « Ce n'est pas en haut. », ce que j'interprète comme la clé véritable de l'ensemble. Non, Astyanax n'est pas Erichthonios, mais ce cadavre d'enfant que les spectateurs ont sous les yeux et dont le cortège funèbre demeure en bas de la colline. Le poids insistant qu'Hécube a mis durant toute la pièce sur la vision, contrant d'abord l'*epitaphios logos* de Cassandre, puis mettant en garde Ménélas contre la séduction d'Hélène [731], trouve ici son apogée : le public doit croire ce qu'il voit et non ce qu'il entend. Le magnifique mausolée poétique qu'Hécube a érigé pour son petit-fils n'est que l'expression sublime de son deuil et de sa révolte. Les spectateurs ne sont pas face au Parthénon, mais dominent l'*orchestra* du théâtre, et les personnages qui souffrent devant eux ne sont ni des Géants, ni des Amazones, mais des hommes. Il ne sert plus à rien de prier Athéna Polias, elle a déjà déserté.

On comprend que le chœur, accompagnant de ses anapestes la sortie du convoi, chante le malheur et le désespoir de la « mère », sous laquelle il faut reconnaître aussi bien Hécube qu'Andromaque, aussi bien Athéna et Gè, mères d'Erichthonios et de la cité, qu'Euripide, mère de cette scène extraordinaire. Avec Astyanax, à la deuxième personne, ce sont à la fois Erechthée, Athènes et le bouclier poétique qui reçoivent leur épitaphe.

[731] Voir ci-dessus, p. 101, 254, 267.

IX.2 L'incendie final (v. 1256-1332)

Ce serait néanmoins mésestimer l'importance de la symétrie dans cette pièce que de penser que le poète va s'arrêter là. De même que le prologue était double, l'*exodos* se doit d'être en deux volets. Dès qu'Astyanax a disparu avec son escorte, les Troyennes aperçoivent des bras qui s'apprêtent à mettre le feu aux hauteurs d'Ilion. Un ultime « nouveau malheur » (καινόν τι κακόν, v. 1259) menace leur cité. La scène se découpe en deux parties : le dialogue du héraut et de la reine troyenne (v. 1260-1286), au cours duquel le Grec donne ses ordres aux hommes qui doivent mettre le feu (v. 1260-1262), aux femmes du chœur (v. 1266), et enfin à Hécube (v. 1269-1270), puis le thrène final qui réunit la reine et ses compagnes.

Rien n'a annoncé le rebondissement de l'incendie, au contraire : à plusieurs reprises, il a été dit que la ville était en flammes ou avait déjà brûlé [732]. Il y a donc quelque chose d'apparemment gratuit dans ce dernier geste d'annihilation des Grecs, que Talthybios justifie avec légèreté comme une tâche finale précédant le retour vers la Grèce (v. 1263-1264). Il correspond en fait à un holocauste perverti, puisqu'à la place de victimes animales, ce sont les hauteurs où se trouvent les temples qui brûlent et qu'au lieu de se dérouler près du sol, comme il convient à ce type de sacrifice aux divinités chthoniennes, l'incendie prend par le haut, réalisant ainsi l'anticipation qui accompagnait chez Homère la mort d'Hector [733]. La joie même de Talthybios face aux flammes (ἄσμενοι, v. 1264, qui reprend le v. 21) est une incongruité atroce qui contrevient à l'atmosphère funèbre d'un holocauste. Comme dans le sacrifice d'Astyanax, tout concourt donc à souligner l'impiété des Grecs, par opposition avec la lamentation rituelle éperdue qui précèdera la dispersion ultime des Troyennes.

Comme Euripide a donné beaucoup de clés à ses spectateurs dans la scène du bouclier et les a poussés, avec Hécube, à prendre conscience de la complexité de son jeu de masques, on perçoit plus clairement les multiples niveaux d'interprétation de la scène finale. C'est pour marquer ce changement cognitif que je mêlerai dans cette dernière partie les remarques dramaturgiques à celles qui concernent l'actualité, à commencer par le

[732] Voir v. 8, 60, 825.

[733] *Iliade*, XXII, 410-411. Le poète dit que les Troyens pleurent « comme si, tout entière, / la sourcilleuse Ilion se consumait depuis le sommet. »

nouveau jeu de mots associant le nom de Mélos à celui de Troie, μέλλει Τροίᾳ (v. 1258), qui forme en seconde partie de vers une sorte de chiasme avec l'exclamation μέλεα μάτηρ dans la première série d'anapestes, au premier hémistiche du v. 1251. Après la saturation de signes caractérisant les funérailles d'Astyanax et l'emploi répété de la paronomase pour faire surgir le nom de Mélos, ce type de rapprochement ne peut plus être attribué au hasard par le public.

Entrée de Talthybios et de ses hommes (v. 1256-1259)

Il ne fait guère de doute que Talthybios et ses hommes rentrent vite en scène pour venir chercher les dernières Troyennes après avoir emporté le bouclier et l'enfant par l'*eisodos* de gauche. Quant aux soldats muets brandissant des torches, qui ont une autre fonction que ceux de l'escorte, ils doivent être néanmoins visibles des spectateurs. En effet, s'il commence par dire, à la troisième personne, « Je m'adresse aux capitaines » (Αὐδῶ λοχαγοῖς, v. 1260), le héraut passe immédiatement à la deuxième personne : « vous qui êtes chargés d'incendier / la ville de Priam que voici » (οἳ τέταχθ' ἐμπιμπράναι / Πριάμου τόδ' ἄστυ). La question est de savoir où se trouvent ces figurants. Il serait extrêmement tentant d'imaginer qu'ils montent dans les gradins pour se rapprocher symboliquement des hauteurs de l'Acropole, voire qu'ils se sont installés dans le dos du public pendant que celui-ci était happé par le spectacle des funérailles d'Astyanax et qu'ils allument leurs torches au vers 1255, juste avant que les Troyennes ne les aperçoivent. L'effet serait saisissant et mettrait un point d'orgue à l'actualisation athénienne du drame troyen.

Il me semble toutefois que cette mise en scène serait à la fois mémorable – or nous n'en avons aucune trace dans les témoignages et les scholies – et réductrice, car Troie n'est pas seulement Athènes. En outre, même si les correspondances qu'Euripide établit entre le drame et la réalité sont innombrables, cette manière de les montrer me paraît à la fois trop moderne et trop peu subtile. Je pense qu'il vaut mieux préserver la différenciation entre l'espace scénique et celui du public. On peut alors se représenter les figurants agitant leurs torches soit au bord de l'*orchestra*, près du premier rang, soit sur le toit de la *skènè*. La première solution a l'inconvénient d'être au ras du sol alors que les Troyennes disent voir les flammes « sur les hauteurs iliennes que voici » (Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς, v. 1256). La seconde oblige à considérer que l'identification de la *skènè* a changé et que les tentes d'Agamemnon sont devenus les sommets de Troie. Le fait qu'au vers 1296, Hécube

parle des « toits de Pergame » qui brûlent (Περγάμων… τέραμνα), combinée aux multiples effets que permet ce changement de lieu, me paraît emporter la conviction.

En effet, ce choix dramaturgique entre tout d'abord, au sein de la pièce, dans la construction symétrique et inversée de l'*exodos* par rapport au prologue : à l'entrée en matière divine qui se déroulait sur le toit du bâtiment de scène, suivie d'une focalisation sur Hécube et le niveau du sol, correspondent la focalisation sur Astyanax, puis une remontée du regard vers le haut de la *skènè*, où les torches annoncent le départ des nefs achéennes, c'est-à-dire le début du retour catastrophique que les dieux leur ont préparé. Sans doute s'opère-t-il également un jeu avec l'*Alexandros*, qui s'ouvrait probablement sur le rappel du rêve prémonitoire d'Hécube, dans lequel Pâris lui apparaissait comme une torche enflammant la cité [734]. Or le décor y était vraisemblablement le palais de Priam, situé selon Homère sur l'acropole d'Ilion. Ensuite, l'identification du camp grec à la colline troyenne en flammes vient couronner le système de renversements qui a été constamment mis en œuvre pour faire des vainqueurs d'hier les vaincus de demain. Elle permet notamment de préfigurer à la fois la foudre d'Athéna qui frappera les vaisseaux et le moment où, en Sicile, les captives mettront le feu aux bateaux de leurs maîtres, stationnés pour l'hiver, afin de les forcer à édifier de nouvelles cités et où elles prendront ainsi leur revanche en les privant du retour [735]. L'un des effets de la métaphore nautique exprimée par διερέσσοντας au v. 1258 (« manier (les torches) comme des rames ») est de renforcer ces allusions aux vengeances divine et humaine qui attendent les Grecs pendant leur périple marin.

Le changement de lieu permet en outre des effets d'allusion très signifiants à d'autres représentations tragiques. Le modèle d'Euripide est sans conteste l'*Ajax*, plus particulièrement la scène du suicide, que précèdent une sortie du chœur et la transformation de la tente du héros en un lieu désert de Troade. Certes, le chœur des Troyennes n'est pas sorti puis rentré, contrairement aux marins salaminiens, mais il a chanté deux séries d'anapestes (v. 1251-1255 et 1256-1259) accompagnant une sortie puis une entrée, celles du groupe masculin mené par le héraut. Le passage est d'ailleurs encadré, aux vers 1246 et 1266, par la répétition de l'impératif χωρεῖτε qui, tout en évoquant le mot χορός, incite un groupe à sortir et s'adresse d'abord aux hommes grecs, puis aux femmes

[734] Sur les hypothèses concernant le prologue de l'*Alexandros*, voir Jouan, Van Looy 2002, p. 47-48.

[735] Denys d'Halicarnasse, *Ant. Rom.*, I, 72, 2 ; Virgile, *Enéide*, V, 635-640.

troyennes, créant ainsi un nouvel effet de miroir. Quant à l'équivalence établie entre les tentes d'Ajax et celles d'Agamemnon, elle est celle de deux vainqueurs grecs, mais aussi de deux ennemis mortels aussi opposés l'un à l'autre que le sont les Troyennes à Agamemnon dans la pièce d'Euripide. Enfin la correspondance entre le lieu boisé et désert où Ajax se suicide et les sommets d'Ilion s'opère non seulement parce qu'il s'agit dans les deux cas de la Troade, mais parce que l'acropole troyenne et ses temples ont été présentés plusieurs fois comme déserts [736].

Le moment même où Sophocle fait le choix de changer de décor est celui de la rupture entre le discours apaisant qu'Ajax a tenu à Tecmesse et à ses compagnons (v. 646-692) et le monologue précédant son suicide (v. 815-865). Au cours de celui-ci, il constate une fois de plus l'action maléfique de l'épée que lui a donnée Hector, puis il interpelle les dieux et les puissances du lieu pour les prier, pour attirer leur vengeance sur Agamemnon et pour prendre congé d'eux. La tirade lie donc l'arme d'Hector à la mort d'Ajax puis à celle d'Agamemnon, ce qui vient renforcer la valeur menaçante de la scène du bouclier dans les *Troyennes* et soutient l'action dramatique des *Troyennes*, orientée par son prologue vers le châtiment des Grecs. En même temps, l'allusion au suicide d'Ajax et au couteau « sacrificateur » (σφαγεύς, v. 815) suggère que les Grecs d'Euripide, en tuant Astyanax et en incendiant sa cité, se sont en fait auto-sacrifiés. Nul besoin de montrer leur désastreux retour : Astyanax et Ilion, ce sont eux, et ils sont « morts sans mourir ». La référence à Sophocle est donc une manière de dire la réflexivité du spectacle de façon bien plus riche que ne le serait une mise en scène inversant gradins et *skènè*.

En outre, le changement de lieu et la situation des hommes aux torches sur le toit de la *skènè* permet un jeu avec le prologue de l'*Agamemnon* et la scène du veilleur qui, depuis la terrasse du palais d'Argos, aperçoit les signaux de feu de la victoire d'Ilion. Euripide signale cette intertextualité au second hémistiche du vers 1261, lorsqu'il qualifie la flamme d' ἀργοῦσαν. De même que dans la scène de Cassandre, les *Troyennes* servent de passé fictif à la pièce d'Eschyle, comme si les spectateurs devaient en pensée sauter au début de l'*Agamemnon* pour vérifier immédiatement que le roi des rois est bien frappé du sort funeste que leur promet le spectacle qu'ils ont sous les yeux. Or, c'est à l'entrée de la *skènè* que l'on a vu Cassandre agiter des flambeaux, puis sa mère, incrédule et scandalisée, les éteindre ; il paraît logique de voir se rallumer des flammes au même endroit, mais en haut, là où elles symbolisent à la fois la folie des vainqueurs et la véracité de la parole de

[736] *Ajax*, 657, 892 ; *Troyennes*, 15, 26, 97, 603.

vengeance de la prophétesse. La fin de la pièce à laquelle assistent les spectateurs se superpose donc à la fois au début de l'histoire de châtiment à venir et au commencement passé de la tradition tragique à laquelle Euripide emprunte. Les boucles se bouclent, au sein du drame troyen comme dans la ronde des poètes.

Pour ce qui est de l'assimilation entre Troie et Athènes, elle est d'autant plus facile que le prologue a installé sur le toit de la *skènè* les deux divinités qui se sont disputé la tutelle de la cité dans un ensemble rappelant l'Acropole. La chose est également soulignée par la présence toute proche de l'Odéon, que le poète, on l'a vu, a associé au bâtiment de scène et qui symbolise certes la victoire des Athéniens sur Xerxès, mais aussi la défaite de celui qui avait incendié leur colline sacrée. Inutile de poster un figurant sur ce second toit : il est à lui seul le monument des flammes anciennes qui ont ravagé les sanctuaires d'Athéna et de Zeus. En revanche, que le feu surgisse là où les divinités se sont tenues et données à voir est une manière particulièrement efficace de souligner leur inquiétante disparition. Cela suggère aussi l'*hubris* des vainqueurs qui n'hésitent pas à prendre la place symbolique des dieux en haut de la *skènè* – une place dévolue, à quelques mètres de là, au Grand Roi, incarnation du pouvoir absolu qu'Athènes exécrait naguère.

Comme on peut le constater, l'hypothèse du changement de décor est parfaitement cohérente avec la dramaturgie d'ensemble de la pièce. La métamorphose du bâtiment de la *skènè* s'opère, comme dans le prologue, grâce au déictique, qui permet le glissement des tentes grecques à l'acropole troyenne. Au moment où elles accompagnent de leurs anapestes le cortège d'Astyanax, les Troyennes sont en effet vraisemblablement tournées vers la *skènè* et l'*eisodos* pour le regarder partir. Lorsqu'à leur grande surprise (c'est le sens de l'exclamation ἔα ἔα) elles aperçoivent la lueur des torches et utilisent ταῖσδε pour désigner les hauteurs de la ville, il me paraît tout aussi probable qu'elles soient toujours orientées vers le fond de la scène, c'est-à-dire vers le bâtiment, et que le déictique, peut-être accompagné d'un geste, fasse référence à ce qu'elles ont immédiatement sous les yeux. Ainsi, ce n'est plus le dieu en hauteur qui définit la valeur du décor en faisant face au public, qu'il place dans la même position de surplomb que lui [737], mais les captives au sol, qui adoptent dans l'*orchestra* la même position que les spectateurs des premiers rangs. Peut-être même la façon de désigner le spectacle (« je vois des bras enflammés de torches,/

[737] Voir ci-dessus, p. 38.

qu'ils manient comme des rames », v. 1257-1258) correspond-elle à la vue partielle de ce qui se passe sur le toit que l'on a depuis ces places – il faudrait pour le savoir pouvoir reconstituer exactement la hauteur de la *skènè*. Ou alors il faut simplement imaginer que les bras sur lesquels se focalisent les Troyennes sont les premières choses choses que l'on voit quand les figurants montent sur le toit de la *skènè* par l'escalier intérieur, brandissant les torches au-dessus de leur tête. Quoi qu'il en soit, le retournement physique du chœur vers le bâtiment, dos aux spectateurs, renforce sans aucun doute les différents effets de réflexivité que j'ai déjà soulignés, en plus de ramener le public à sa condition mortelle en lui imposant la perspective des personnages du bas de l'espace scénique, contrairement à ce qui se passait dans le prologue et conformément à la formule οὐκ ἄν cachée au cœur du vers 1244.

Le résultat de cette mise en scène est de donner aux figurants muets porteurs de torches une présence menaçante et d'accentuer, grâce à leur situation en hauteur, l'impression qu'on ne peut leur échapper. Certes, comme l'indiquent le prologue et tous les discours sur la chute de la maison de Priam, ce n'est qu'une question de temps avant qu'ils ne se retrouvent, comme Hécube et les Troyennes, aussi bas que terre, mais ce temps ne viendra pas avant la fin de la pièce et ne sera donc pas visible, laissant personnages et spectateurs dans l'incertitude. Nul doute que les porte-flammes n'allument sur le toit des vasques ou des foyers de quelque nature qui continuent de brûler jusqu'à ce que le chœur soit sorti, obligeant le public à constater, une fois la fiction terminée et l'illusion dramatique tout à fait dissipée, que c'est le lieu où il se trouve qui flamboie, que c'est Athènes qui fume.

Les ordres du héraut (v. 1260-1271)

Bien sûr, le poète anticipe une situation qui n'est pas encore d'actualité. Sa cité court un risque immense, mais ne brûle pas encore ; seul le décor de sa fiction est éclairé par les flammes. La fonction même du héraut dans cette scène, parce qu'elle consiste à donner des consignes qui ne sont pas immédiatement appliquées – on ne verra pas ni l'écroulement de la *skènè* qui représente désormais Troie, ni l'embarquement des Grecs et de leurs captives –, laisse ouverte une courte plage de temps durant laquelle le destin pourrait encore changer. Toutefois, de même qu'il superpose la flamme argienne de l'*Agamemnon* à celle de ses *Troyennes* pour signifier le châtiment à venir du roi vainqueur, de même, il met dans la bouche de Talthybios, pour désigner les soldats armés de torches,

un mot typiquement laconien, λοχαγοῖς (« capitaines », v. 1260), employé en Attique mais toujours sous sa forme dorienne [738]. Ainsi, il poursuit l'assimilation des Grecs de la fiction à la fois aux ennemis d'Athènes, en l'occurrence les armées spartiates qui espèrent, en 415, pouvoir envahir l'Attique et dévaster la ville, et aux Athéniens eux-mêmes, qui, en détruisant de fond en comble des cités comme Mélos, se sont rendus coupables d'actes dignes de leurs ennemis et se sont attiré un cataclysme. Une troisième lecture est possible : que l'ordre donné aux capitaines, c'est-à-dire à des subordonnés, fasse aussi précisément référence aux forces qui, à Athènes, sont au service des Spartiates et n'attendent qu'un faux-pas des démocrates pour instaurer une oligarchie avec le soutien de l'ennemi. Le passage de la troisième personne (« J'ordonne aux capitaines, ») à la deuxième (« à vous qui êtes postés avec la mission de mettre le feu / à la ville de Priam que voici », v. 1260-1261) crée un effet de surprise en incluant ces personnages dans l'interlocution ; tout se passe dès lors comme si le héraut s'adressait non seulement aux figurants, mais aussi, symétriquement, à des membres du public présent, assis en face de la *skènè* où ils se trouvent, pour les inciter à allumer l'étincelle de la sédition. L'incendie, qui signale le départ de la flotte, c'est-à-dire le début de l'expédition de Sicile, deviendrait alors également le signal d'un ébranlement de la cité depuis l'intérieur [739]. C'est sans doute ce qui justifie la répétition du préverbe ἐν- (ἐμ-πιμπράναι, v. 1260 ; ἐν-ιέναι, v. 1262). Il faudrait dans ce cas réinterpréter la mention d'Argos comme renvoyant aussi à un exemple très récent de troubles internes et d'affrontements sanglants entre partis populaire et oligarchique [740]. La « flamme argienne » serait une métaphore pour la *stasis* que les ennemis d'Athènes appellent de leurs vœux.

Dans tous les cas, le résultat prévu de l'incendie est une destruction totale, exprimée dans la proposition finale des v. 1263-1264 par le mot κατασκάψαντες, qui signifie littéralement « saper, miner ». Le terme n'est pas tout à fait approprié à l'action des soldats et des flammes, puisque ceux-ci attaquent d'abord le haut d'Ilion pour tout ravager dans un mouvement descendant. Il apporte au contraire l'idée d'un bouleversement venu des

[738] *HGP*, V, 66, 3 : Thucydide emploie ce terme pour expliquer le système hiérarchique de l'armée spartiate. Xénophon utilise le mot de façon beaucoup plus générale et fréquente ; étant donné son admiration pour Sparte, il n'est pas improbable, cependant, qu'il ait appliqué à l'armée de mercenaires de l'*Anabase* ou à celle des Perses dans la *Cyropédie* une terminologie lacédémonienne. Toujours est-il que le mot, par sa coloration dorienne, semble emprunté aux Spartiates.

[739] La menace d'un complot oligarchique est tout à fait présent à l'esprit des Athéniens de 415 : Thucydide, *HGP*, VI, 27, 3.

[740] Thucydide, *HGP*, V, 82-83.

profondeurs, du dessous de la cité. Je pense que cette association des hauteurs en feu et du travail de sape de l'incendie nous ramène à l'image des Géants, et surtout à Encélade ou à Typhon, ensevelis sous la Sicile, dont les contorsions sont censées provoquer tremblements de terre et éruptions de l'Etna [741]. La *parodos* a d'ailleurs déjà fait le lien entre le volcan, les monts de Sicile et Héphaïstos (v. 220-222), tout en indiquant que cette terre était Φοινίκας ἀντήρη, c'est-à-dire à la fois « en face de la Phénicie » et « en face du pays rougeoyant ». Or l'adjectif φοινίξ peut s'appliquer à la flamme comme au v. 24 de la *Première Pythique* de Pindare, qui raconte justement comment Typhon est emprisonné sous l'Etna. Euripide reprend donc à la fin de la pièce la symétrie discrète qu'il avait installée entre la Sicile et un pays en flammes, mais désormais il est clair que c'est Athènes qui doit brûler du fait d'un démon sicilien, c'est-à-dire à la fois à cause de la passion guerrière qui la pousse jusqu'en Grande Grèce et la transforme en nouveau Géant, et par le réveil de forces telluriques vengeresses semblables aux fils de la Terre : Poséidon, à qui le règne de Zeus a permis d'hériter d'une partie du pouvoir de Gaia, mais aussi les Troyennes de la fiction et les Méliennes de la réalité, qui demeurent puissantes malgré leur défaite du fait de l'émotion bouleversante qu'elles peuvent susciter. Le mot ἄν du v. 1263, qui précède κατασκάψαντες, peut dans ce contexte être compris, non tant comme une particule modale, ici superflue, que comme une invitation à faire surgir le feu vers le haut (= ἀνά).

Enfin, dans la perspective politique, rituelle et salvatrice qui est celle d'Euripide, les mots de Talthybios peuvent être entendus comme une invitation métaphorique à détruire le modèle troyen qui a récemment guidé les Athéniens – l'abandon à la soif de conquête, provoquée par des individus aussi séduisants qu'Hélène, qui les mène à la catastrophe –, à expier les crimes par des sacrifices fumants et à « rentrer à la maison » (στελλώμεθ' οἴκαδ', v. 1264), c'est-à-dire à retrouver les valeurs proprement athéniennes qui se sont perdues dans la tourmente de la guerre du Péloponnèse. La locution ἄσμενοι Τροίας ἄπο qui clôt l'injonction évoque la formule homérique ἄσμενος / ἄσμενοι ἐκ θανατοῖο que l'on trouve une fois dans l'*Iliade* au singulier et trois fois dans l'*Odyssée* au pluriel [742]. Il s'agit donc bien pour les Athéniens, en « s'éloignant de Troie » et des crimes qui s'y sont déroulés, d'échapper à un danger mortel. Cependant, une fois de plus, Euripide laisse à son public le soin de déterminer l'efficacité de son avertissement. En effet, dans l'*Odyssée*,

[741] Pindare décrit la lave que fait jaillir Typhon (*Pythique*, I, 17-28). Pour Encélade, voir en particulier Philostrate, *Tableaux*, II, 17, 5.

[742] *Iliade*, XX, 350 ; *Odyssée*, IX, 63, 566 ; X, 134.

l'expression appartient à un distique formulaire qui rythme les errances d'Ulysse et de ses compagnons jusqu'à l'extinction de ces derniers (on ne la trouve jamais appliquée à Ulysse seul). Elle est employée à chaque fois que, quittant une terre hostile – celle des Cicones, des Cyclopes, puis des Lestrygons –, les marins lèvent l'ancre dans l'urgence :

ἔνθεν προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ
ἄσμενοι ἐκ θανατοῖο, φίλους ὀλέσαντες ἑταίρους.
« De là, nous reprîmes la mer, le cœur plein de tristesse,
heureux d'avoir échappé à la mort, mais pleurant nos compagnons chéris. »

La joie d'avoir survécu n'est donc pour Ulysse et ses hommes qu'une maigre consolation par rapport aux angoisses qui les étreignent. Cet hypotexte donne bien sûr au discours de Talthybios une teinte ironique : le héraut se méprend lorsqu'il croit pouvoir s'abandonner à la joie du retour ; tempêtes et errances attendent la flotte grecque. Mais si l'on considère le message que le poète adresse aux Athéniens, la comparaison avec l'*Odyssée* est plus grave et plus frappante encore, car elle suggère que la cité va au-devant d'une mort lente, ses soldats tombant les uns après les autres jusqu'au dernier, jusqu'à ce qu'il ne reste que le chef qui les a menés au désastre. Ulysse, certes, survit, mais seul, et au bout du compte, l'impunité dont il jouit après avoir été l'agent de la chute sanglante d'Ilion et de l'assassinat d'Astyanax, après avoir ensuite perdu tous ses compagnons, constitue un scandale intolérable. Qu'Athéna soit finalement l'instigatrice divine de son retour ne prouve que l'inconstance de la déesse.

En revanche, dans l'*Iliade*, c'est Enée qui « a la joie d'échapper à la mort » (φύγεν ἄσμενος ἐκ θανατοῖο, XX, 350). Il parvient en effet à éviter la lance de Pélée, qu'Achille a jetée sur lui, puis, alors qu'il se trouve en bien mauvaise posture, il est soustrait au combat par Poséidon au prétexte qu'il est innocent (ἀναίτιος) et pieux, et que son destin est de survivre pour perpétuer la race des Dardanides [743]. Cette allusion est un autre mauvais présage pour Talthybios et les Athéniens, dans la mesure où elle implique que malgré l'incendie, la renaissance – et donc la vengeance – de Troie est possible, notamment depuis la Sicile où sont établis les descendants d'Enée. Si l'on renverse maintenant la perspective, l'assimilation des Athéniens aux Troyens peut fonctionner à première vue de manière à offrir un espoir aux concitoyens d'Euripide : tous les héros d'Ilion ne sont pas morts, même si la tragédie ne mentionne jamais celui que la piété a sauvé. Enée figurait pourtant sur l'une des métopes (N28) de l'*Iliou persis* sur la face Nord du Parthénon.

[743] *Iliade*, XX, 290-308.

Représenté avec son père et son fils en train de fuir la ville, il incarnait la capacité d'un peuple à surmonter les pires épreuves, la sécurité offerte par les hommes d'âge mûr aux enfants et aux vieillards, plus faibles qu'eux, la continuité des générations et la persistance des cultes, même à distance du territoire de la cité. Il ne fait guère de doute qu'après les déplacements de population à Salamine pendant les guerres médiques, il n'ait suscité une identification très positive. Cependant, ce n'est pas lui qu'Euripide met au cœur de son drame, mais Astyanax, également innocent (οὐδὲν αἴτιον, v. 765) et malgré cela assassiné, et, à travers lui, Hector, que l'*Iliade* définit comme tout aussi pieux que son cousin [744], et pourtant mort aux mains d'Achille. Le poète tragique utilise ici la structure narrative de la fin du poème homérique, qui fait du duel entre Achille et Enée un préalable et une sorte de répétition avortée de celui qui opposera le meilleur des Achéens au meilleur des Troyens. En effet, après avoir manqué Enée, le Péléide manquera également Hector, avant de récupérer sa lance grâce à l'aide d'Athéna pour finalement l'enfoncer dans le cou de son adversaire [745]. Je pense qu'Euripide se sert de cette constrction pour faire correspondre le premier duel avec les incendies des guerres médiques, dont Athènes s'est relevée grâce à la vertu militaire et religieuse de ses hommes, laquelle leur a valu le secours de leurs divinités tutélaires, et le second duel avec la situation présente, celle d'une cité privée de ses valeureux défenseurs, destinée à périr avec l'assentiment des dieux, quels que soient désormais ses témoignages de piété – y compris sa propre offrande tragique à Dionysos. La lance d'Achille, dont on a vu qu'elle symbolisait Mélos, a fait mouche ; il n'y a plus de bouclier d'aucune sorte pour en protéger Athènes. L'impiété de la puissance hégémonique l'expose au risque de ne pas être sauvée et si elle survit malgré tout, comme Ulysse, comme Ménélas, ce sera la preuve que ce n'est pas la justice qui guide l'action divine. Mais ce discours pessimiste, bien peu sont prêts à l'accepter et à l'entendre, et le poète est conscient que la plupart des membres du public, comme Talthybios, se réjouissent de voir bientôt s'achever le déprimant spectacle de Troie qu'il leur a mis sous les yeux.

Après avoir donné l'ordre d'incendier les hauteurs de la ville, le héraut grec se tourne vers ses interlocutrices troyennes dans l'*orchestra* : d'abord les choreutes (Τρώων παῖδες, v. 1266), puis Hécube (σύ τ' ὦ γέραια, v. 1269). Cette double injonction est annoncée par le v. 1265 qui les englobe toutes deux :

[744] *Iliade*, XXII, 168-172.
[745] *Iliade*, XXII, 273-330. On trouve le mot μελίη entre deux coupes en XXII, 328.

Ὑμεῖς δ', ἵν' αὐτὸς λόγος ἔχῃ μορφὰς δύο,

« Quant à vous – afin que le même discours ait deux formes – »

A un premier niveau, le plus simple est d'interpréter le « vous » comme inclusif et faisant référence aussi bien au chœur qu'à Hécube, d'autant que l'adresse à celle-ci est coordonnée par un τε à l'apostrophe aux Troyennes, ce qui exprime une relation plus forte que καί. Le pronom permet à Talthybios de solliciter l'attention de toutes quand bien même la reine doit avoir un sort différent de celui de ses compagnes. Le discours est unique dans la mesure où il revient à donner le signal du départ vers les nefs, mais il a deux formes parce que le détail des consignes varie : les choreutes devront se mettre en route au son de la trompette (χωρεῖτε… ὅταν…, v. 1266), tandis qu'Hécube doit suivre immédiatement les soldats d'Ulysse qui sont venus l'escorter (ἕπου, v. 1270).

Toutefois, la mention des deux formes du discours, suivie de l'emploi du terme ἠχώ (« son », mais aussi « écho », v. 1267) invite également à une interprétation métapoétique et renvoie au jeu de miroir créé entre la scène et le public. Placée comme elle l'est, elle suggère d'abord que c'est ὑμεῖς qui articule les deux significations. Quand, depuis le fond de l'*orchestra*, Talthybios s'adresse au chœur situé entre lui et le public, son apostrophe s'étend également aux jeunes gens du premier rang, ces orphelins tout juste majeurs qui vont désormais rejoindre les rangs de l'armée, et, plus haut, aux autres Athéniens, tous membres d'un ensemble civique que le chœur, d'une certaine manière, représente en scène. L'effet est accentué par l'indétermination du genre de παῖδες au vers 1266, qui peut de ce fait s'appliquer aussi bien aux Troyennes qu'aux spectateurs, Ἀθηναίων devant alors être entendu à la place de Τρώων comme cela a été le cas partout dans la pièce. Lorsque Talthybios leur enjoint de se tenir prêts à rejoindre les nefs au signal des commandants de l'armée, on peut donc comprendre qu'il invite tous les hommes d'Athènes à prendre la mer, en héraut du peuple qui veut partir vers l'Ouest. Quand ensuite il intime à Hécube l'ordre de suivre « les hommes que voici », chargés de la conduire à Ulysse, il désigne à la fois les figurants et, je pense, les ambassadeurs egestains venus solliciter l'aide des Athéniens, présents aux places d'honneur. La paronomase possible entre le verbe μεθήκω du v. 1270 et le mot μέτοικος (ici, non pas « métèque » au sens strict, mais « étranger en résidence ») me paraît aller dans ce sens, ainsi que l'usage des verbes ἀποστέλλω et ἐκπέμπω, employés par Thucydide pour l'envoi d'ambassades [746]. Euripide suggère donc à nouveau que l'alliance contre Syracuse conduira son antique cité, sous la forme d'Hécube, à la

[746] ἀποστέλλω : I, 90, 3 ; III, 4, 5 ; III, 28, 1 ; IV, 50, 3 ; ἐκπέμπω : I, 90, 3 ; III, 5, 2 ; VIII, 71, 3.

servitude, mais cette fois, le danger est imminent et les responsables désignés dans les rangs mêmes du public.

Parallèlement à cette dualité d'interlocuteurs, la mention des deux formes du discours, qui précède immédiatement l'impératif χωρεῖτε, recouvre aussi la double signification des actions. En effet, le signal qui conduira les Troyennes vers les nefs achéennes préfigure, outre le départ de Troade, le moment où, comme une armée, elles s'en approcheront pour les incendier, non pas *pour* être envoyées loin de la terre (ὡς ἀποστέλλησθε γῆς), mais *parce qu*'on les éloigne de leur terre (ὡς ἀποστέλλεσθε γῆς). Le double sens de la conjonction ne fait pas problème, et nous avons déjà vu avec les jeux de mots sur les racines μελ- et μηλ- que le poète ou les acteurs peuvent brouiller la différence entre ε et η. Dans cette perspective, l'épithète ὀρθίαν qualifiant ἠχώ, qui à un premier degré désigne le son « qui monte », peut prendre une connotation morale : il s'agit pour les captives d'obéir au signal « qui redresse » et de venger les torts qu'on leur a faits.

Le sort d'Hécube est, quant à lui, plus énigmatique. Je pense que c'est sur la polysémie de κλῆρος et sur la syntaxe du vers 1271 que joue Euripide. En effet, se souvenant des prédictions de Cassandre concernant la mort d'Hécube dans le premier épisode, on peut donner à ce mot le sens d' « oracle », et il faut alors considérer que ᾧ, prononcé normalement comme un /o/ long ouvert, est rapproché de la négation οὐ, prononcée comme un /o/ long fermé. On obtient alors un énoncé qui contredit subrepticement celui de Talthybios : « l'oracle ne t'envoie pas, esclave, loin de ta patrie ». Une fois cette proposition déchiffrée, on peut aller plus loin : si l'on entend μετέχουσιν au lieu de μεθήκουσιν au v. 1270, on peut estimer que le héraut rassure involontairement Hécube en lui disant que les gens présents (οἵδε, ici le public) « partagent » le secret des dieux que Cassandre a révélé. Les spectateurs savent qu'Hécube ne sera jamais servante au palais d'Ithaque. Cette certitude n'a toutefois rien d'apaisant, car ce sont une redoutable revanche et une mort affreuse qui attendent la reine de Troie. Le poète cache donc dans l'annonce triomphante de Talthybios celle du châtiment des Grecs qui se croient débarrassés de leurs ennemis. Le héraut ne se rend pas compte que sa parole est minée de l'intérieur, que sa joie de partir est le fruit d'une méprise.

La chose est tout aussi vraie lorsqu'on inverse la perspective pour s'intéresser au reflet athénien de la fiction. Il faut d'abord certainement voir dans la façon dont le héraut désigne les généraux, ἀρχηγοὶ στρατοῦ et non στρατηγοί (v. 1267), une connotation

royale qui parasite et subvertit l'annonce officielle de l'expédition [747]. C'est en sujets que les Athéniens vont embarquer, guère plus libres que les femmes asservies qui leur font face dans l'*orchestra*. L'entreprise coloniale à laquelle ils sont poussés est une chimère : si les hémistiches ὡς ἀποστέλλησθε γῆς au v. 1268 et κλῆρος ἐκπέμπει πάτρας au v. 1271 évoquent l'envoi et l'établissement d'une clérouquie, la coupe du v. 1271 met en valeur le mot δούλην. Et une nouvelle fois, Euripide emploie un vers rétrograde pour cacher dans son texte l'identité de ceux à qui Athènes est soumise : signalé par l'impératif ἕπου (« suis ! », « marche derrière ! ») isolé en rejet, le vers 1270 peut s'inverser. Μεθήκουσιν devient un participe au datif régissant le génitif Ὀδυσσέως au lieu d'un indicatif, et πάρα, au lieu de l'anastrophe de la préposition, équivaut à πάρεστι. A côté de « ils sont venus te chercher de la part d'Ulysse », la phrase se comprend alors « le pouvoir est à ceux qui sont là avec Ulysse ». Or suivre cet homme et embrasser sa cause, c'est se destiner à errer dans les eaux italiennes, comme Cassandre l'a annoncé [748]. On se rappelle ici sur quel ton impérieux la prophétesse a rabattu l'arrogance trop confiante du héraut, et bien qu'elle soit partie, l'effet de ses prédictions demeure.

Enfin, la tirade de Talthybios est polymorphe dans le sens où, en plus de composer une tragédie allégorique, le poète est en train d'inciter ses concitoyens à un double acte rituel. En effet, les ordres donnés par Talthybios aboutissent d'une part à des sacrifices fumants, d'autre part à la constitution d'une procession incluant, comme c'est le cas aux Dionysies [749], hommes libres et esclaves, hommes et femmes, éphèbes et vieillards, Athéniens et métèques (c'est-à-dire ici à la fois les étrangers en résidence à Athènes et les Troyennes auquel le théâtre a servi de demeure le temps de la représentation). Sous cet angle, l'adjectif ὀρθίαν renvoie aux *phalloi* dressés et δούλην au dieu Eleuthereus, avec une inversion de genre tout à fait dionysiaque. Quant à la mention des navires, soit elle fait allusion aux Dionysies rurales du Pirée, qui étaient les plus importantes après les Dionysies urbaines, soit elle indique le vaisseau monté sur roulettes dans lequel, si on en croit l'iconographie de la céramique athénienne, la statue du dieu était véhiculée [750]. Dans les deux cas, cela ramène les spectateurs à Poséidon et au prologue, à la fois parce que les

[747] Le mot a déjà été employé par Hécube au v. 196 pour parler de sa dignité royale. Voir aussi Eschyle, *Agamemnon*, 259, où le chœur l'applique à Clytemnestre, l'épouse du roi absent.

[748] *Troyennes*, 435-441.

[749] Csapo, Slater 1994, p. 106.

[750] Csapo, Slater 1994, p. 106. J'ai manqué de temps pour examiner ces représentations figurées dont E. Csapo et W.J. Slater ne donnent pas les références.

Dionysies rurales se tenaient durant le mois de Poséidéon (décembre) et parce que la *pompè* est censée ouvrir les festivités, et non les fermer. Or Poséidon lui-même est en même temps le dieu sollicité par les marins qui s'apprêtent à prendre la mer et la divinité honorée à l'Erechtheion, à côté d'Héphaïstos et de Boutès, le frère d'Erechthée, dans la partie Ouest réservée aux cultes chtoniens, ce qui le place au terme du trajet des Panathénées qui a structuré le drame des Troyennes.

Ainsi donc la figure signalée par ἔπου ne concerne pas uniquement le vers 1270, mais l'ensemble du discours, qui revient sur ses pas pour mieux faire coïncider la fin du drame des Troyennes d'une part avec sa première scène, d'autre part avec le début de l'action des *Nostoi*. De même, la fin du drame politique qui aboutit à l'expédition de Sicile est superposée non seulement à son commencement, c'est-à-dire, on peut le penser, à l'arrivée des émissaires athéniens à Egeste au mois de Poséideon, quand se tiennent les Dionysies rurales [751], mais aussi à la nécessité de former immédiatement une nouvelle procession pour, d'un côté, invoquer, comme on le fait au Pirée, le dieu de la mer, Dionysos et Zeus Sauveur [752] et, de l'autre, apaiser Poséidon-Erechthée à l'Erechtheion. Le contenu de la prière est exprimé métaphoriquement par l'image de la colonie : il s'agit de tenir les Athéniens loin de la terre maudite de Troie où ils se sont fourvoyés pour leur permettre de reconstituer ailleurs, c'est-à-dire autrement, « l'héritage de la cité de leurs pères » (κλῆρος… πάτρας). Le problème tient une nouvelle fois à ce que l'on ne peut revenir en arrière. Le moment de cette prière est passé ; l'holocauste d'Ilion a précédé la procession, contrairement à la norme, et des hommes souillés du sang d'Astyanax s'apprêtent à y prendre part. Quant à Poséidon, il a décidé de frapper les Grecs durant leur périple marin. Les rites auxquels le poète appelle ses concitoyens paraissent donc voués à l'échec, à moins que, s'éloignant là aussi du modèle de la fiction troyenne et inversant le sens religieux de leurs actes, ils n'abandonnent les sacrifices propitiatoires irrecevables pour procéder sans tarder à des purifications.

L'ultime résistance d'Hécube (v. 1272-1284)

Seule Hécube répond à Talthybios, car c'est elle qui est concernée par l'ordre le plus pressant. Sa tirade exprime le paroxysme du désespoir. Parvenue au terme de ses souffrances, la reine accablée ne peut plus que constater son exil et la destruction de Troie,

[751] Thucydide place l'envoi de ces ambassadeurs en hiver (*HGP*, VI, 7, 1).
[752] Csapo, Slater 1994, p. 129, n° 49C.

comme le soulignent, en chiasme, les présents ἔξειμι et ὑφάπτεται πυρί (v. 1274), πιμπρᾶσι et ἐξάγουσ(ι) (v. 1279). Avant de se laisser emmener, non sans réticence, elle salue Troie une dernière fois, puis invoque un secours divin auquel elle ne croit plus. Il ne lui reste alors, dans un sursaut de volonté, qu'à se jeter dans les flammes pour mourir avec sa cité.

Le jeu de scène consiste vraisemblablement pour l'acteur à tourner le dos au public pour se diriger lentement, dans un premier temps, vers l'*eisodos* où le guide son escorte, ce qui le place logiquement face au bâtiment de scène au moment de son adieu à Troie. La proposition finale ὡς ἀσπάσωμαι τὴν ταλαίπωρον πόλιν (« afin que je salue / afin que j'embrasse cette malheureuse cité », v. 1276) oriente peut-être plus précisément le mouvement vers la statue de Dionysos, qu'il est possible d'enserrer de ses bras. Il faudrait alors comprendre d'une part que l'icône est placée plutôt à gauche du bâtiment de scène, vers l'*eisodos* que les personnages s'apprêtent à emprunter, d'autre part que le dieu représente aux yeux d'Hécube toutes les divinités de la cité dont les temples sont livrés au feu. Quoi qu'il en soit, il faut sans doute voir ensuite dans ἐξάγουσ' ἡμᾶς (« on nous entraîne », v. 1279) un geste impatient de l'escorte, qui n'entend pas laisser traîner la captive plus longtemps. La résistance d'Hécube est cependant inscrite dans ses paroles, avec la mise en valeur de οὐκ ἥκουσαν entre deux coupes au v. 1281 et le jeu de mots possible avec οὐχ ἕκουσαν (« malgré elle »). Surprenant un instant ses gardiens, elle se rue alors vers l'entrée de la *skènè* comme si elle allait se précipiter dans le feu qui brille à l'étage, mais à l'inverse de Cassandre qui est sortie avec ses torches en bousculant les soldats, elle est retenue par eux à l'extérieur, loin des flammes.

Alors même qu'Hécube n'adresse jamais la parole à Talthybios, sa *rhesis* répond point par point à celle du héraut, dans un nouvel effet de symétrie. Ainsi, τοῦτο au v. 1272 fait référence à la fin de sa proclamation et à la perspective de la servitude aux mains d'Ulysse. L'exhortation du v. 1275, qu'Hécube adresse à son « vieux pied » (ὦ γέραιε πούς), fait écho à l'injonction qui a été faite à la « vieille » (ὦ γέραια, v. 1269) : la reine s'encourage à marcher vers la sortie comme on le lui a ordonné, mais son pas est alourdi de toute sa souffrance. La proposition finale du v. 1276, qui exprime l'intention de dire adieu à la ville, fait pendant à celle du v. 1268, dans laquelle Talthybios mentionne, au passif, le départ forcé des Troyennes. A l'élévation du son de la trompette (v. 1266-1267) correspond le salut à Troie, dont la grandeur montait haut comme un souffle (v. 1277). On voit que la reine d'Ilion tente encore de maîtriser ses mouvements et la temporalité de la scène en

opposant sa volonté à celle de ses bourreaux, mais cela ne dure pas : au vers 1279, ἡμᾶς δ' ἐξάγουσ(ι), qui répond à l'actif ὑμεῖς… χωρεῖτε (v. 1265-1266), montre que les Grecs ont repris l'initiative. Les dieux muets du v. 1280 se trouvent d'ailleurs, dans cette composition, en face du « nous » des vainqueurs dont Talthybios est le porte-parole (στελλώμεθ(α), v. 1264), comme si leur silence devait être interprété comme une alliance avec les Grecs. Enfin c'est l'image de l'incendie qui ouvre et ferme l'ensemble constitué par les deux tirades, Hécube cherchant par son suicide une issue honorable à ce qui a commencé comme un crime commis, sur injonction du héraut, par des subordonnés. Son échec entraîne la réitération de l'ordre déjà donné aux v. 1270-1271 : Hécube doit être livrée à Ulysse (v. 1285-1286), et c'est comme si la dernière résistance de la reine était annulée.

Au cœur des deux tirades, toutefois, l'idée que le discours du héraut a deux formes (v. 1265) est symétrique de l'affirmation que le nom de Troie va bientôt disparaître, ce qui souligne de nouveau le caractère allégorique de la pièce et de la parole des personnages : de fait, la fiction est sur le point de prendre fin et Troie « va bientôt ôter son nom illustre » (τὸ κλεινὸν ὄνομ' ἀφαιρήσῃ τάχα, v. 1278) comme les acteurs et les choreutes vont « ôter » leur masque pour reprendre leur identité commune d'Athéniens. Grecs et Troyens mythiques seront alors ouvertement ramenés à un même référent, ce qui signifie que la parole de Talthybios et celle d'Hécube sont également deux formes que prend le message du poète à ses concitoyens : celle des vainqueurs, à première vue effrayante, impose le spectacle d'une impitoyable contrainte, quand celle des vaincues fait avant tout appel à la compassion des spectateurs. Il faut une écoute particulièrement attentive ou un patient travail de déchiffrement pour se rendre compte que toutes deux combinent l'appel à la piété et la menace de la vengeance, qu'elles sont les deux faces d'une même entreprise poétique et politique.

Tout en étant le reflet de celui du héraut, le discours de la Troyenne a néanmoins aussi son autonomie, caractérisée par sa composition annulaire qui fait correspondre l'idée du terme des malheurs à celle de la mort par le feu, puis l'apostrophe au pied à l'appel aux dieux, et met en valeur, au centre, l'adieu à Troie et la séparation inouïe du lieu et de son nom, symbolisée par le préverbe de ἀφ-αιρήσῃ. Tout converge donc vers l'anéantissement absolu de la cité, où plus personne ne demeurera, vivant, pour en désigner les ruines. La ville qui « autrefois respirait la grandeur au milieu des barbares » (v. 1277) n'exhale plus que des flammes, et bientôt, les femmes qui se disent encore Troyennes, comme il est

d'usage pour les captives, ne seront plus rattachées par ce nom qu'à un tas de cendres impossible à localiser.

Encadrant cette expression du stade ultime de la catastrophe, le chiasme ἕξειμι / ὑφάπτεται πυρί / πιμπρᾶσι / ἐξάγουσ(ι) que j'ai relevé plus haut fait glisser Hécube et Ilion de la position de sujet au v. 1274 à celle d'objet (σ(ε) et ἡμᾶς, v. 1279), ce qui accentue l'impuissance des Troyennes face à l'incendie et à l'asservissement, mais fait aussi porter tout le poids de la culpabilité sur les Grecs. A mesure que le personnage d'Hécube perd son autonomie, la présence violente des soldats dans l'*orchestra* et sur le toit de la *skènè* devient de plus en plus sensible. Dans le même temps, le passage du singulier « je » au pluriel « nous » fait de la tragédie d'Hécube celle de toutes ses compagnes. Il n'y a plus de reine et l'on revient peu à peu à l'unisson de la *parodos*, qui prendra bientôt la forme d'un *kommos* chanté à la fois par la protagoniste et par le chœur, ultime sursaut de la communauté des captives avant la dispersion.

De part et d'autre du centre de la tirade, on trouve en outre l'encouragement au « vieux pied » d'Hécube pour qu'il « se hâte avec effort » (ἐπίσπευσον μόλις, v. 1275) et l'apostrophe ἰὼ θεοί (v. 1280), aussitôt suivie d'un remords : il ne sert à rien d'appeler les dieux puisqu'ils sont déjà restés sourds par le passé. La correspondance ainsi créée souligne le contraste entre l'humanité souffrante et les dieux indifférents. Ceux-ci ne connaissent ni la vieillesse qui alourdit la marche de la Troyenne, ni les peines de l'exil et de la servitude, ni la mort qui lui paraît soudain préférable à sa vie de misère. Leur silence devient donc le signe de leur absence de compassion. Comme, par ailleurs, le vers où se trouvent πούς à la coupe et μόλις en dernière position est encadré de deux vers où l'on trouve le mot πόλις après la coupe (v. 1274) et en fin de vers (v. 1276), c'est le malheur de toute la cité qu'incarne le corps accablé de la reine, et la surdité des dieux, coïncidant avec leur désertion loin des temples dévastés, condamne toute la communauté troyenne.

Enfin, la boucle extérieure du discours, si je puis dire, met en rapport la fin des malheurs d'Hécube avec son suicide par le feu. Refusant l'exil, la vieille reine préfère choisir elle-même sa mort, dans un dernier acte de liberté. Le moment a été préparé par la méprise de Talthybios, qui a cru un instant, voyant le feu allumé par Cassandre, que les Troyennes voulaient se tuer (v. 298-303). Cette fois, c'est bien le cas, mais les Grecs sont trop forts et trop nombreux pour ne pas contenir l'élan d'Hécube. Le contraste est violent avec sa fille, qui était parvenue à imposer son autorité à Talthybios et à ses hommes, et à maîtriser le moment de sa sortie. Désormais, toute résistance est vaine. Quant aux mots avec lesquels Hécube tente de se jeter dans les flammes, ils font cruellement écho à

l'oraison funèbre de Cassandre : il lui paraît beau, en effet, de se précipiter dans ce qu'elle voit comme un bûcher funéraire (c'est le premier sens de πυρά, v. 1282) et de « mourir *avec* [sa] cité embrasée » (σὺν τῇδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένῃ, v. 1283), quand la prophétesse louait le sacrifice des Troyens qui « étaient morts *pour* la patrie » (ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον, v. 387). Contrairement aux héros dont la disparition assurait la survie de la cité, ce qui en retour sublimait leur mort, Hécube est condamnée par les Grecs à survivre à Ilion et à persister dans la déchéance. La valeur du sacrifice des hommes s'en trouve rétrospectivement diminuée, puisque c'est lui qui a laissé la ville à la merci des flammes et les femmes exposées aux sévices des vainqueurs. Que la reine soit empêchée de se suicider, c'est-à-dire de contrôler son destin, ajoute encore à l'horreur de la situation, car cela repousse le terme de ses maux et signe son arrachement à la cité à laquelle elle s'identifiait. Mourir avec sa patrie, c'est encore avoir une patrie, mais les Grecs veulent rompre définitivement ce lien sacré et refusent à Hécube la dernière forme de consolation possible. Ce faisant, ils la privent d'une fin honorable (κάλλιστα, v. 1282) et d'une crémation presque normale sur sa terre, entourée de ses compagnes – un rite qu'ils ont aussi refusé à Astyanax. Malgré eux, ils la condamnent également à la vengeance, car le surcroît de vie qu'ils lui imposent sera l'occasion pour elle de s'abandonner à la violence sourde que l'on a senti grandir durant la pièce.

La tirade d'Hécube est en outre truffée de marqueurs linguistiques – démonstratifs, particule δή – destinés à attirer l'attention des spectateurs sur le spectacle qui s'offre à eux, en lien avec leur situation présente. On trouve ainsi avant ou après la coupe τοῦτο δή (v. 1272), τήν (v. 1276), δή ποτ' (v. 1277). Il faut ajouter à cela qu'au vers 1273, les manuscrits donnent tous ἤδη entre les coupes penthémimère et hephthémimère, mis en relief par le fait qu'il arrête l'oreille en posant un problème métrique, une difficulté qu'à mon avis les éditeurs ont tort d'atténuer par une correction. Je dirais même qu'Euripide commente son effet aux vers suivants, et le présente comme un procédé mimétique de la marche d'Hécube lorsqu'il parle du « vieux pied » (ici, dans un sens métapoétique, le spondée qui remplace l'iambe quatrième) qui doit « se hâter avec effort ». Ἤδη est donc le mot crucial de la première partie de la tirade, à laquelle il confère un caractère d'immédiateté et d'urgence. En effet, il s'agit pour le poète, plus que jamais, d'alerter le public et d'ancrer la fiction dans le présent, au moment où la représentation qui s'achève va faire disparaître du théâtre le nom de Troie, rendant les spectateurs comme les acteurs à la réalité. Le passage du démonstratif τὴν… πόλιν (« cette cité ») au déictique τῇδε πατρίδι

(« la cité que voici, ma cité ») accompagne cette transition alors que la pièce et la trilogie troyenne touchent à leur fin. Le système des coupes met par ailleurs en valeur les mots « patrie » et « cité » (v. 1274 et 1283), le pronom « nous » et l'injonction à la première personne du pluriel « courons ! » (v. 1279 et 1282), les termes « dieux » et « ils n'ont pas entendu » dans le distique concernant l'appel au secours divin, et enfin, au v. 1283, l'infinitif « mourir ». La leçon d'Euripide gagne encore en clarté et en actualité : ce qui arrive à Hécube est l'image de ce qui arrive au public. Incendie et exil doivent porter à leur comble les malheurs d'Athènes et de ses alliés, et cette issue est soit récente, comme pour Mélos, soit inévitable et imminente, comme l'indique l'insistance sur ἤδη qui signifie à la fois « déjà » et « désormais ». Certes, la cité a par le passé « repris son souffle devant les barbares » – autre manière de comprendre la fin du v. 1277 –, mais ce temps est terminé. Athéna n'est plus là pour mener les marins de Salamine à la victoire. Les dieux, cette fois, n'ont pas entendu les prières athéniennes, notamment celles que le chœur a fait monter au troisième *stasimon*, et il ne reste aux concitoyens d'Euripide qu'à courir au bûcher.

Mais il reste peut-être un espoir, car si celui-ci peut être leur bûcher funéraire, πυρά peut aussi désigner l'autel où l'on brûle des offrandes. Si la cité fait l'effort de se hâter, si elle retrouve son honneur et consent à se débarrasser par des rites purificatoires de « la patrie que voici » (v. 1283), c'est-à-dire de l'identité de puissance impériale criminelle qu'elle s'est donnée, peut-être touchera-t-elle, non les dieux d'en haut, vers lesquels les prières d'Hécube sont montées (ἀνα-καλούμενοι) en vain, mais les dieux d'en bas : celui qui est encore présent au théâtre au pied de l'Acropole et pour qui Euripide a déployé son art en faisant vivre sa fiction troyenne, mais aussi ceux qui, dans la partie basse de l'Erechtheion ou sous la terre, sont les derniers recours des vivants.

En effet, la tentative d'Hécube pour solliciter l'écoute des Athéniens, dont le poète suggère qu'ils ne sont guère moins sourds que les dieux, se double d'allusions plus énigmatiques à son alliance avec des puissances chtoniennes. Selon que l'on assimile Hécube aux Athéniens ou à leurs victimes, celle-ci apparaît comme la dernière chance offerte aux assassins de Mélos de se purifier de leurs crimes, ou comme la menace de plus en plus précise d'une vengeance. Dans les deux cas, on voit se dessiner la métamorphose d'Hécube en puissance démoniaque, une transformation qui sera perçue comme telle, puisque la réaction de ceux qui l'entourent sera de constater la folie divine qui s'empare

d'elle (ἐνθουσιᾶς, v. 1284) [753]. Le processus commence avec le verbe ἔξειμι, « je vais sortir » et la notion que le feu couve sous la cité (ὑφάπτεται). Puis vient l'apostrophe d'Hécube à son vieux pied. La correspondance structurale de cette exclamation avec celle qui s'adresse aux dieux invite à y voir, caché sous l'apparence de trivialité, un premier appel à une force suprahumaine. En l'occurrence, l'association de la notion d'antiquité (γέραιε) et de pied laisse penser qu'il s'agit d'une divinité chthonienne primordiale.

Comme Hécube a incarné, dans la scène précédente, la mère par excellence, je pense que le poète l'assimile d'abord à la Terre. Dans un premier temps, l'emploi du verbe ἀσπάζομαι, qui ne signifie pas seulement « saluer », mais aussi « embrasser », nous ramène alors aux représentations figurées de Gaia tenant l'enfant Erichthonios dans ses bras, telles que celle qui était sculptée sur la base des statues d'Athéna et d'Héphaïstos dans l'Héphaïsteion, à côté de l'agora [754], et peut-être sur l'Acropole dans le décor de l'Erechtheion (à moins qu'il ne s'agisse là de Pandrosos, la fille de Cécrops qui a aussi servi de nourrice au roi d'Athènes) [755]. L'image de la marche entravée correspond au fait qu'on la montre généralement émergeant du sol. Côté pile, c'est-à-dire si l'on perçoit encore un espoir de salut pour Athènes, l'injonction à se hâter pour enserrer dans ses bras l'enfant qui incarne la cité est une prière à l'une des divinités protectrices du lieu pour qu'elle porte secours à ceux qu'elle a en quelque sorte mis au monde. Pour être plus exacte, Euripide encourage ses concitoyens à débuter leurs sacrifices purificatoires, comme il se doit pour tous les rites de l'Acropole, par un hommage à Gè Courotrophos [756]. L'appel aux autres dieux viendra ensuite. Cependant, de même que l'oxymore ἐπίσπευσον μόλις met en valeur l'idée de difficulté, le rappel des invocations antérieures infructueuses (v. 1281) met en doute la possibilité que cette prière soit efficace. C'est que, côté face, Gaia est aussi la mère des Géants, et c'est à ceux-ci que voudrait s'identifier la victime des Grecs, dans sa rage et sa douleur, à ce moment où les vainqueurs mettent un point final à la destruction de sa ville. Le vers 1279 fait advenir sa métamorphose et celle de ses compagnes :

> Πιμπρᾶσί σ', ἡμᾶς δ'ἐξάγουσ' ἤδη χθονός
>
> « On t'incendie, et on nous tire maintenant de la terre »

Le crime ultime commis contre Troie a réveillé la puissance tellurique des captives, et celles-ci à leur tour, par la voix d'Hécube, promettent le feu à leurs ennemis. Ce n'est pas

[753] Je reviendrai un peu plus loin sur l'attribution discutée de ce vers.
[754] Holtzmann 2003, p. 29, fig. 3.
[755] Holtzmann 2003, p. 168, fig. 153.
[756] Souda, *s.v.* κουροτρόφος γῆ ; Holtzmann 2003, p. 226.

sur les dieux olympiens qu'elles doivent compter, mais sur elles-mêmes, les filles de Gaia. Dans cette perspective, l'impératif φέρ(ε) du vers 1282, que l'on peut entendre d'abord comme une locution figée soutenant l'impératif principal « Courons ! », demande à être resémantisé et la première dipodie du vers, φέρ' ἐς πυράν, prend un sens menaçant : « jette au feu ! ». L'initiale de δράμωμεν, ensuite, évoque le mot δράκων, « serpent », soit la forme que prennent normalement les monstres issus de Terre. Enfin, on peut alors réinterpréter le participe final, πυρουμένῃ (v. 1283), comme un moyen apposé à μοι auquel il répond en fin de vers, au lieu d'un passif qualifiant πατρίδι. Cela fait d'Hécube l'agent de l'embrasement : elle est prête à se sacrifier pour entraîner dans la mort « la patrie que voici », c'est-à-dire non plus la sienne, mais celle du public, dont elle se dissocie.

Jusqu'ici, j'ai considéré qu'en apostrophant le « vieux pied », Hécube s'adressait à elle-même. On peut cependant interpréter la deuxième personne comme une adresse à un interlocuteur distinct, en l'occurrence plutôt un démon mâle puisque l'adjectif γέραιε, qui répond à γέραια (v. 1269), est au masculin. On pense d'abord à Priam, le double d'Hécube, dont la présence à la fin de la trilogie serait sans doute justifiée puisqu'il était l'un des protagonistes de l'*Alexandros*. Il fait en outre partie des puissances que la reine a déjà invoquées en vain au début du deuxième épisode pour qu'il « [l']endorme dans l'Hadès » (v. 594), mais de même qu'Hector n'est pas revenu d'entre les morts pour sauver son fils (v. 752-754), Priam n'a pas pu, ne peut pas soustraire son épouse à la déchéance qu'on lui impose. Si ensuite on se fie aux allusions à un mouvement de marche difficile et au serpent, on peut estimer qu'Hécube évoque à la fois Cécrops et Erichthonios, les rois primordiaux d'Athènes, dont l'image se superpose à celle du roi de Troie. Eux aussi ont disparu du sanctuaire d'Athéna en 480 malgré les prières des Athéniens, mais c'était pour mieux les inciter à un exode salvateur. A côté de ces héros, parmi les alliés divins qui pourraient être appelés par Hécube, il y a sans aucun doute Héphaïstos lui-même, dieu du feu dont la démarche boîteuse et forcée correspond également à l'idée exprimée par μόλις, mais aussi de nouveau Poséidon, dont le nom commence comme πούς et qui sait faire surgir de terre, par sa maîtrise des séismes, le feu qui couve sous le sol. Après les références cryptées au dieu marin dans la tirade de Talthybios, le poète nous ramène donc à nouveau aux cultes chtoniens de l'Erechtheion, où se niche manifestement le dernier espoir d'Athènes. Ainsi, en fonction de la manière dont on assigne une identité au démon invoqué par Hécube (vieux Priam ou habitant de l'*heroon* de l'Acropole), le public peut osciller entre le constat nihiliste de la mortalité des hommes et de la solitude des

survivants, et la maigre espérance que le silence des dieux, au lieu de signifier leur désapprobation, n'exprime qu'un retrait temporaire.

Il faudrait ici prendre le temps de tracer la comparaison entre le discours d'Hécube et celui que prononce Ajax chez Sophocle avant de se suicider. Les deux tirades présentent en commun un grand nombre d'apostrophes, des invocations de puissances chtoniennes, une injonction à hâter ce qui est difficile, un appel à la vengeance. Le héros de Salamine salue même la Troade après avoir pris congé de sa patrie et de l'« illustre » Athènes, κλειναί (v. 861), un adjectif qu'Euripide reprend à son aîné pour qualifier le nom de Troie (κλεινόν, à la coupe du v. 1278) au moment, justement, où celui-ci va redevenir « Athènes ».

En revanche, si Ajax semble obtenir la mort rapide qu'il appelle de ses vœux et parvient à faire de son suicide son dernier acte honorable, ce que donne à voir Euripide une fois de plus, ce qui domine la perception du spectacle des *Troyennes*, c'est l'échec, car Hécube est tenue de force à l'écart des flammes et ne parvient pas à faire une avec elles. Si les captives doivent se venger par le feu, cela n'arrivera qu'en dehors du temps de la pièce, quand Athéna et Poséidon frapperont les navires de la foudre ou qu'elles les incendieront elles-mêmes à la faveur d'une halte en Italie. Leur reine, quant à elle, se métamorphosera non en serpent, non en Géant, mais en chienne ; au lieu de sortir de terre, elle redeviendra pierre, après s'être rendue coupable d'un crime aussi barbare que celui des Grecs qui laissera cependant indemne son maître Ulysse. Il se trouve qu'une anecdote mentionnée par Philochore et rapportée par Denys d'Halicarnasse établit que les Athéniens, en vertu d'une loi ancestrale, ne laissaient pas les chiens monter sur l'acropole [757]. C'est ce qui se passe ici, puisque les hommes de Talthybios s'interposent pour retenir Hécube loin de la *skènè* figurant l'acropole troyenne comme si elle avait déjà pris sa forme animale, à l'importante nuance près que la Troyenne n'est pas encore une chienne et que c'est le geste de contrainte des Grecs qui l'oblige à le devenir.

Le vers 1284, qui commente cette action, pose un double problème intéressant, car les mansuscrits varient à la fois sur son attribution, à Talthybios (V) ou au chœur (P), et sur la lettre du second hémistiche, τοῖς αὐτοῖς κακοῖς (V) ou τοῖς σαυτῆς κακοῖς (P). Si l'on suit V, le héraut dit à Hécube : « Tu es possédée, infortunée, par les mêmes maux. ». Si

[757] *Sur Dinarque*, 3.

l'on suit P, le chœur commente : « Tu es possédée, infortunée, par tes propres maux. ». Les éditeurs, malheureusement, optent tous pour une combinaison des deux leçons et, tout en attribuant le vers à Talthybios, conservent τοῖς σαυτῆς κακοῖς. Je pense, pour ma part, qu'il faut garder la cohérence des manuscrits. Dans le premier cas, ce que souligne le héraut, c'est, à mon avis, l'identité entre Hécube et sa fille Cassandre au moment où les mots de la reine et sa tentative de suicide ramènent personnages et spectateurs au premier épisode. Le résultat de cette intervention est de suggérer que la mère, comme sa fille, est prise d'une transe bacchique, ce qui inscrit dans le texte la présence de Dionysos dont elle devient officiellement, si je puis dire, le porte-parole. De façon souterraine, si on considère que la deuxième personne s'adresse à la cité qu'Hécube représente, il s'agit de rappeler au public qu'il est possédé de la même soif de mort que le personnage et qu'il est en train de courir au suicide. Il a néanmoins une chance d'échapper à la destruction s'il entend l'oracle du dieu qui est en train de s'exprimer.

L'autre leçon met, elle, l'accent sur la réflexivité (σαυτῆς), ce qui a pour effet d'une part de gommer l'élément divin et de ramener l'élan furieux d'Hécube à un mal proprement humain, comme si la force qui la poussait vers le bûcher prenait source en elle-même, d'autre part d'impliquer davantage le public, à qui le poète dit qu'il est responsable de ses propres maux. Dans la bouche du chœur, toutefois, la réplique prend une tout autre tonalité que le reproche du héraut : les Troyennes compatissent avec leur reine et, à travers elle, avec l'humanité souffrante. L'expérience du mal devient le moyen, douloureux mais nécessaire, de s'approcher des dieux, d'appeler et de sentir leur présence. Il faudrait presque traduire le vers 1284 par : « Tu es possédée, infortunée, grâce à tes propres maux. ». Les hommes peuvent trouver en eux-mêmes les ressources pour mettre leurs actes en accord avec la volonté divine.

Comme on le voit, les deux leçons sont cohérentes avec la dramaturgie te le sens de la pièce. Le problème qui demeure est donc celui de la double tradition manuscrite : existait-il dès l'origine deux versions de la réplique ? Si oui, étaient-elles nécessairement concurrentes – autrement dit, ne peut-on imaginer que le chœur disait une chose pendant que Talthybios disait l'autre, et que les scribes ensuite se sont sentis obligés de choisir ? Cette solution me paraîtrait tout à fait dans l'esprit du jeu de dédoublements vertigineux auquel Euripide soumet ici son public. Grec et Troyennes, reproche et pitié s'exprimeraient en même temps, dans un unisson remarquable mais imparfait, au moment crucial où, par la grâce de Dionysos, le geste d'Hécube invite à la fois à l'imitation et à la discordance. Brûler symboliquement la cité pour la purifier, oui, mais la conduire au suicide sous prétexte de

mourir glorieusement, non. Le geste empêché de la reine peut donc encore se révéler une chance. Tout n'est pas encore fini, ni pour Hécube, ni pour Athènes, ni pour le public, et Euripide relance une dernière fois l'action finale.

Le kommos final (v. 1285-1332)

Talthybios, en effet, réitère l'ordre d'emmener Hécube sans la ménager davantage (Ἀλλ' ἄγετε, μὴ φείδεσθ(ε), v. 1285). Or le temps qui sépare l'énoncé impératif « il faut remettre cette femme à Ulysse » (v. 1285-1286) de son exécution est suffisant pour le contrer. A condition de se hâter et de puiser dans ses malheurs une inspiration divine, Hécube peut peut-être encore obtenir le salut des dieux qu'elle hésitait il y a un instant à invoquer. Tant que la trompette signalant le départ n'a pas retenti, il reste encore de la place pour une prière sincère et, qui sait, efficace : le *kommos* va tenter de jouer ce rôle.

Quant aux spectateurs, à condition de se laisser prendre par l'influence dionysiaque de la tragédie qui les renvoie à leurs propres maux, il est possible pour eux de « ne pas épargner Ulysse », un message que l'on peut déchiffrer en construisant μὴ φείδεσθε non pas avec un complément « Hécube » sous-entendu, mais avec le génitif Ὀδυσσέως qui suit immédiatement (la prononciation de δέ doit alors s'approcher de δή). Χρὴ / ἐς χεῖρα δοῦναι τὴνδε s'interprète ensuite comme une invitation à « le livrer à la main que voici », c'est-à-dire celle du héraut qui représente la voix du peuple. Cela signifie, je pense, qu'il faut voter contre l'expédition et faire condamner publiquement les va-t-en-guerre. Cette décision doit se doubler d'une autre, exprimée par πέμπειν γέρας à la fin du v. 1286. Partant du fait que πέμπειν peut signifier « congédier » et qu'un jeu de mots est possible entre γέρας et γῆρας, « la vieillesse », lui-même synonyme de πρεσβεία, « vieillesse » mais aussi « ambassade », l'hypothèse qui me paraît la plus probable est qu'Euripide demande le renvoi des ambassadeurs égestains.

Parallèlement à ces actions politiques humaines, c'est également entre les mains des dieux et des héros protecteurs qu'il faut remettre la cité incarnée par Hécube, et c'est en leur honneur qu'il faut « former procession autour de la part qui leur est due » – autre façon d'entendre πέμπειν γέρας –, c'est-à-dire autour des victimes sacrificielles dont l'offrande saura peut-être les apaiser. Les Athéniens doivent en somme accompagner l'élan volontaire de la Troyenne vers le bûcher. Si, en se libérant de l'emprise de ceux qui les poussent à s'embarquer pour leur expédition sicilienne, ils cherchent à se purifier sans tarder par des holocaustes dédiés aux puissances de l'Erechtheion, mais aussi s'ils permettent à Euripide,

en lui accordant la victoire – c'est-à-dire en acceptant la leçon de ses *Troyennes* –, de sacrifier à Dionysos le bouc qu'il aura remporté comme prix, ils parviendront peut-être à détourner la colère divine. Après tout, sous le masque des dieux du prologue, il y a aussi des Athéniens ; il est donc encore possible, même si c'est difficile, de dissocier la réalité de la fiction troyenne, de faire mentir les promesses des personnages divins et les prédictions de Cassandre. Si perspicace, si lucide que soit le poète, il n'est qu'un homme et ses productions n'ont pas la valeur des arrêts divins. Il tient à d'autres hommes, ses concitoyens, de tenter d'infléchir, en renouant avec la piété de leurs pères, la marche tragique du destin.

Comme si elles obéissaient à la volonté du poète plus qu'à celle de Talthybios, les Troyennes font alors corps autour de leur reine pour un véritable rite funéraire et d'ultimes prières. La lamentation que l'on attendait dans la scène d'Astyanax et qui a été retardée par les réticences d'Hécube s'élève enfin. La reine, une dernière fois, retrouve son rôle de chorège pour un thrène pathétique. Il ne faut cependant pas oublier que les soldats grecs font aussi partie du spectacle. Contrairement à la *parodos*, durant laquelle les femmes de Troie évoluaient seules dans l'*orchestra*, elles sont ici entourées d'hommes impatients qui ne prennent pas part au rite, voire font mine, au v. 1310 où Hécube s'exclame ἀγόμεθα, φερόμεθ(α), de relever les femmes de force. Le caractère d'urgence que cela confère à la plainte, la brièveté que cela lui impose, lui donnent une intensité d'autant plus bouleversante, tout en plaçant les spectateurs devant un choix désormais clair : veulent-ils être les vainqueurs brutaux et impies, obsédés par l'idée de prendre la mer, ou, identification plus difficile à accepter parce qu'elle implique de reconnaître la soumission de la cité à ses ennemis et à ses dieux, les vaincues en prière ?

La composition d'ensemble du *kommos*, à première vue nette et régulière, comprend en fait bien des anomalies qui viennent briser la symétrie. Celles-ci apparaissent, de manière significative, au moment où Euripide voudrait que les spectateurs se détachent du modèle troyen et rompent avec l'identification qu'il a installée pour assumer leur propre destin ; elles ont donc pour but d'exprimer le décalage possible entre le futur dessiné par la fiction tragique (la volte-face d'Athéna, le départ des Grecs vers le châtiment et celui des Troyennes vers la servitude, la poursuite du cycle de violence enclenché par l'enlèvement d'Hélène, puis relancé par le meurtre d'Astyanax) et celui que les Athéniens doivent se forger dans la réalité. Cependant, les imperfections du chant sont aussi destinées à bousculer le public, qui apprécie sans doute l'équilibre d'une composition annulaire et la

régularité du mètre, le mettant au défi de dépasser ses préjugés pour couronner une entreprise poétique et un message politique à contre-courant du goût et des aspirations majoritaires. Enfin, elles suggèrent la difficulté qu'éprouve le poète à tendre jusqu'au bout le miroir de sa fiction, et les doutes qui l'étreignent au moment d'abandonner ses concitoyens à leur sort.

Mais pour que ces écarts à la norme soient sensibles, il faut que le *kommos* soit suffisamment structuré. Il présente de fait deux parties bien distinctes. Dans la première (v. 1287-1301), chantée debout par Hécube et le chœur, la reprise de l'exclamation ὀττοτοτοτοτοῖ (v. 1287 et 1294) semble devoir installer une *responsio*, mais ce qui serait l'antistrophe est allongé de deux vers (v. 1300-1301), ce qui met ceux-ci particulièrement en valeur. La seconde partie (v. 1302-1332), constituée, elle, d'un système de deux strophes commençant chacune par une apostrophe ponctuée du ἔ ἔ du chœur, présente diverses anomalies métriques qu'à mon avis il ne faut pas corriger, et surtout une reconfiguration de la répartition de la parole entre la strophe et l'antistrophe que tous les éditeurs font abusivement disparaître pour « restaurer » une symétrie dont Euripide ne veut justement pas. Je m'appuierai donc sur le texte des manuscrits en conservant ses étrangetés pour attribuer les répliques comme ceci :

ΕΚ. Ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.
Str.
ΧΟ. Ἔ ἔ.
ΕΚ. Ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
ΧΟ. Ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις.
ΕΚ. Γεραιά γ᾽ ἐς πέδον τιθεῖσα μέλεα 1305
καὶ χερσὶ γαῖαν κρύπτουσα δισσαῖς.
ΧΟ. Διάδοχόν σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν
ἀθλίους ἀκοίτας.
ΕΚ. Ἀγόμεθα φερόμεθ᾽ ΧΟ. ἄλγος ἄλγος βοᾷς 1310
ΕΚ. δούλειον ὑπὸ μέλαθρον ΧΟ. ἐκ πάτρας γ᾽ ἐμᾶς.
ΕΚ. Ἰὼ
Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος
ἄταφος ἄφιλος
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.

Μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύψει 1315
θάνατος ὅσιος ἀνοσίοις σφαγαῖσιν.

Ἰὼ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα,
Ant.
ΧΟ. Ἒ ἔ
τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγχαν.
Τάχ᾽ ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ᾽ ἀνώνυμοι.
Κόνις δ᾽ ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα 1320
ἄιστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.
Ὄνομα δὲ γᾶς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλᾳ δ᾽
ἄλλο φροῦδον, οὐδέ τ᾽ ἔστιν
ἁ τάλαινα Τροία.
ΕΚ. Ἐμάθετ᾽, ἐκλύετε Περγάμων κτύπων ; 1325
Ἔνοσις ἅπασαν ἔνοσις ἐπικλύσει πόλιν.
Ἰὼ
Τρομερὰ τρομερὰ μέλεα, φέρετ᾽ ἐ-
μὸν ἴχνος·
ΤΑ. Ἴτ᾽ ἐπὶ τάλαιναν
δούλειον ἁμέραν βίου. 1330
Ἰὼ τάλαινα πόλις· ὅμως δὲ
πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν.

Comme on peut le constater, l'alternance des répliques d'Hécube et des Troyennes est bien régulière jusqu'au vers 1324, à la nuance près que les v. 1309 et 1324 attribuent une ligne de plus au chœur par rapport à la réplique de la reine qui précède. On verra plus bas l'importance de ces deux vers surnuméraires qui assurent la transition du temps mythique au temps présent d'Athènes. Malgré son équilibre, l'échange entre Hécube et ses compagnes ne coïncide pas avec la logique strophique. Il en va de même pour le mouvement de la vieille reine, qui, agenouillée à terre au v. 1302, doit se remettre debout avant la fin du chant. Au vers 1327, en effet, le cri Ἰώ, isolé, indique qu'elle a entendu la trompette sonner, puisqu'elle se relève alors et se met en marche (v. 1328), bientôt suivie de la troupe des Troyennes que Talthybios met en branle. Le signal des Grecs interrompt donc le thrène avant la conclusion de l'antistrophe, tout en lui étant intégré. Le *kommos*, l'*exodos* et la pièce se terminent ensuite, non sur les mots du chœur, ainsi qu'il est d'usage,

mais sur ceux de Talthybios, lesquels font écho aux vers 1285-1286 comme si c'était à ce moment-là que le *kommos* avait commencé. Au terme de la tragédie, le héraut se substitue donc aussi bien au coryphée qu'à la protagoniste pour devenir chorège. La mainmise des Grecs sur la scène demeure ainsi absolue jusqu'au dernier instant.

Le caractère exclusivement iambique de ce morceau lyrique [758] indique, je pense, qu'il répond précisément, pour le sens, aux tirades parlées du héraut et de la reine qui le précèdent immédiatement, ce qui constitue la dernière figure de dimorphie du λόγος d'Euripide. On voit comme il serait intéressant que le vers 1284 soit dit en même temps par Talthybios et par le chœur, à l'instant où Hécube passe de l'un aux autres, c'est-à-dire du monologue où elle cherche à ignorer les ordres de son interlocuteur au chant choral où sa voix se mêle harmonieusement à celle de ses compagnes.

Les deux parties du *kommos* dessinent une opposition et une complémentarité entre l'invocation à une divinité masculine qui ouvre la première (v. 1288-1289) et l'apostrophe à la Terre qui lance la seconde (v. 1302), suivie de l'appel aux morts (v. 1303, 1312). On peut donc penser dans un premier temps que le rite s'adresse d'abord à un Olympien, puis aux forces chthoniennes, mais on verra que l'identité du dieu est ouverte à de multiples interprétations. La construction interne des deux parties est en outre parallèle puisqu'après les dieux, Hécube et les Troyennes se focalisent sur la cité et l'incendie qui y fait rage (v. 1294-1301 / 1317-1326). Chacun des deux systèmes a donc un volet divin, adressé à des personnages, dieux ou héros, absents de la scène, et un volet humain, qui ramène le public à ce qu'il voit et à la souffrance des vivants, dont il est témoin. Comme les dieux, il est donc à la fois mis au défi et prié de réagir à ce spectacle.

Par ailleurs, pour parachever la composition de l'ensemble, Euripide joue aussi des effets de boucle, mais d'une manière qui rompt magistralement avec le principe de la construction annulaire auquel il a si souvent recouru dans la pièce. Il introduit des décalages qui font d'une part que la première boucle, dédiée à la consigne de Talthybios, ne coïncide pas avec le début du chant, ce qui donne l'impression que celui-ci démarre en retard, d'autre part que le point de symétrie ne se situe pas là où on l'attend, c'est-à-dire après le v. 1301, à la jonction des deux parties du *kommos* par ailleurs nettement démarquées, mais un peu plus tard, au moment crucial où le chœur imite l'action d'Hécube et s'agenouille.

[758] Voir l'analyse de Lee 1976, p. 278-279.

L'ordre de Talthybios qui ouvre la séquence (v. 1285-1286) se trouve répété, je l'ai dit, dans les derniers vers, mais sous forme d'impératifs sans doute accompagnés de gestes exigeant désormais une exécution immédiate (ἴτε, πρόφερε). Hécube, pour sa part, tout en décidant seule de se relever, obéit au signal de la trompette que le héraut a fait attendre (v. 1328-1329), si bien que l'on peut considérer sa réaction comme dépendant des mots liminaires du héraut. L'invocation au dieu (v. 1288-1289) correspond ensuite à « l'ébranlement » qui « va se répandre dans la cité » (v. 1326). Puis l'interrogation « Vois-tu ? » (δέδορκας ;, v. 1290) est reprise sous la forme « Avez-vous compris ? Avez-vous entendu ? » (Ἐμάθετ', ἐκλύετε… ;, v. 1325). Il faut donc considérer que cette seconde question, qui s'adresse d'abord au chœur et aux hommes présents dans l'*orchestra*, puis aux spectateurs, est aussi posée aux divinités et que la secousse dont les captives ressentent les signes annonciateurs peut être interprétée comme la réponse de ces puissances à leur prière.

L'idée de la disparition du nom de Troie se trouve ensuite au v. 1292 comme aux v. 1323-1324, mais avec une variation significative que les éditeurs annulent inutilement : de οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία, « il n'y a plus de Troie », le poète passe à οὐδέ τ' ἔστιν / ἁ τάλαινα Τροία, « et la malheureuse Troie / n'existe même pas ». Cette différence, qui à l'oreille devait être difficilement perceptible, est pour lui une manière de dire à son public que sa pièce n'est qu'une fiction, que ce qui s'effondre, c'est seulement le décor de sa tragédie et que celui-ci laisse place à la véritable Athènes, dont le sort est entre leurs mains. Cette idée est soulignée par la récurrence de la description de la cité en flammes (v. 1295-1297) puis en cendres (v. 1317-1321), d'abord nommée (Ἴλιος, Περγάμων, v. 1295, auxquels on peut ajouter la paronomase entre λέλαμπεν et Λάμπος, nom d'un frère de Priam [759]) puis privée de nom (ἀνώνυμοι, v. 1319), c'est-à-dire à la fois anéantie et susceptible d'être renommée, puisque ἀν- peut signifier aussi bien la négation que le renouveau. La comparaison avec la fumée (καπνὸς ὥς τις, v. 1298 / ἴσα καπνῷ, v. 1320) et la reprise du mot πτέρυγι insistent sur la volatilité de l'existence de Troie, qui se dissipe dans l'air. La fumée, en effet, n'indique que la destruction et ne porte pas de nom ; quand elle s'élève dans le ciel, elle fait écran entre l'homme et l'éther (v. 1320) comme la cendre qui bientôt masquera au chœur le lieu de son foyer. Cendre et fumée figurent donc en même temps l'annihilation de la mémoire des peuples vaincus et l'état incertain des spectateurs de théâtre à l'issue de la représentation : ceux-ci ne savent plus très bien où ils

[759] *Iliade*, XX, 238.

sont et doivent réassigner au théâtre, à la ville qu'ils voient depuis les gradins, à l'Acropole qui les surplombe, leur nom véritable.

La composition annulaire se poursuit de façon très marquée entre la fin de la première partie, premier vers de la strophe inclus (v. 1298-1302), et le début de l'antistrophe (v. 1317-1319), avec la reprise des mots γᾶ, μέλαθρα et λόγχα et de l'exclamation Ἰώ. Le cœur de la construction se trouve donc décalé à l'intérieur de la première strophe, qui présente elle-même plusieurs boucles. Au v. 1303, en effet, Hécube s'adresse à ses enfants pour leur demander « d'écouter, de comprendre l'appel de leur mère » (Ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν). De même que pour les dieux (δέδορκας;, v. 1290 / Ἐμάθετ', ἐκλύετε ; v. 1325), mais en chiasme, le poète offre une réponse qui associe la vue à l'audition, le singulier au pluriel. Cette réponse est bien triste, puisqu'Hécube dit à propos de Priam : « Noire, sur [ses] yeux elle jettera un voile, / la mort sainte, par des égorgements sacrilèges. » (v. 1315-1316). Appliquée aux enfants troyens comme y invite la circularité de la composition, la phrase déplore la violence des meurtres commis par exemple contre Astyanax et Polyxène, et jette le doute sur la possibilité qu'ils entendent leur mère depuis l'au-delà, eux qui, comme l'a dit Andromaque, ne savent rien de leurs maux (v. 642). Si l'on considère en revanche que la question et la réponse d'Hécube concernent les vivants, c'est-à-dire le « vous » des Athéniens, sa fonction est de les mettre en garde contre un aveuglement né d'une mort « noire » ou « mélienne » : comme tant d'autres mots du *kommos*, μέλας, en position emphatique en tête de vers et séparé du nom qu'il qualifie, nous ramène une nouvelle fois au crime capital de la cité.

Avant d'y revenir, voyons comment la composition annulaire achève de focaliser le chant : le vers 1304, où le chœur commente la plainte qu'Hécube élève pour ses morts (ἰαλέμῳ), a pour pendant les vers 1312-1314 dans lesquels elle invoque Priam en poussant d'abord le cri ἰώ. La relation est donc à la fois thématique et paronomastique. Puis les correspondances se font plus serrées et plus précises entre les vers 1305 et 1311, 1306 et 1310. A ἐς πέδον, le mouvement auquel invite Hécube, répond en chiasme ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς, le mouvement que les Troyennes tentent d'empêcher. Si l'on songe que πέδοθεν peut avoir chez Pindare le sens de « depuis l'origine » [760], il s'agit donc pour la reine non seulement d'effectuer les gestes rituels du deuil en s'agenouillant pour toucher le sol, mais aussi d'inciter une nouvelle fois les Athéniens, en frappant la terre de leur théâtre, c'est-à-dire de leur patrie, à retourner à ce qui a fait leur identité, à ne pas abandonner les valeurs

[760] *Isthmiques*, V, 38.

de leurs pères. Par ailleurs, la locution ἐς πέδον τιθεῖσα peut évoquer le mot ἀνδρόποδον qui désigne la personne libre réduite en esclavage, ce qui établit une relation avec δούλειον au v. 1311. Enfin, l'initiale de μέλεα, isolé à la fin du v. 1305 par la coupe et mis en valeur par la syncope, est reprise par μέλαθρον, également à la coupe du v. 1311, pour faire resurgir le nom de Mélos, si durement asservie. Il n'y a aucune raison de corriger μέλεα, la leçon des manuscrits : le vers n'est pas fautif en soi, d'autant qu'il appartient à une série de vers syncopés (1302-1310 = 1317-1325) ; c'est seulement quand on entend le vers 1320 dans l'antistrophe que l'on perçoit une anomalie, mais cette anomalie devient signifiante : la fumée de Troie qui monte vers le ciel (πρὸς αἰθέρα) et le masque à la vue, c'est celle de Mélos qui s'interpose entre Athènes et les dieux, et donc aussi celle que les Athéniens doivent faire monter pour brûler entièrement leur cité impie et la régénérer dans la purification. Entre les vers 1306 et 1310, la correspondance se fait d'abord par les gestes d'Hécube et des Troyennes, qui l'imitent en s'agenouillant pour « couvrir la terre de [leurs] deux mains » (χερσὶ γαῖαν κρύπτουσα δισσαῖς) [761]. En outre, l'adjectif δισσαῖς appelle non seulement la répétition de la finale -μεθα (ἀγόμεθα, φερόμεθ') puis du mot ἄλγος, mais aussi la répartition du v. 1310 entre les deux interlocuteurs, qui consacre l'union du chœur et de sa reine dans le même rite. D'un point de vue sonore, l'idée que les Troyennes suivent scrupuleusement leur chorège s'exprime par le fait que la voyelle élidée de φερόμεθ' coïncide avec la première voyelle du mot ἄλγος au début de leur réplique, tandis qu'au vers suivant, on peut estimer que la syntaxe assemble les mots d'Hécube et ceux du chœur dans la même phrase.

Tous ces effets contribuent à sertir, au centre de la composition, les trois vers dans lesquels les Troyennes explicitent leur obéissance :

Διάδοχόν σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν
ἀθλίους ἀκοίτας.
« A ta suite, je mets le genou à terre
pour invoquer par dessous mes
pitoyables époux. » (v. 1307-1309)

[761] Je conserve encore une fois le texte des manuscrits, κρύπτουσα et non κτυποῦσα qui repose sur une interprétation erronée de la scholie. Celle-ci, en effet, glose le texte en remplaçant κρύπτουσα, il est vrai étrange d'un point de vue sémantique et métrique, par κτυποῦσα, mais ce dernier n'est pas le lemme.

Il faut insister ici sur διάδοχον σοι, mis en lumière par le spondée du second pied qui perturbe le rythme iambique et lui confère de la gravité, car sa polysémie permet d'exprimer à la fois la succession et la réponse. Au sein de la fiction, les Troyennes suivent le mouvement de leur reine et chorège tout en lui donnant la réplique dans le *kommos*. Si l'on considère maintenant qu'Hécube porte la parole du poète et que le chœur représente dans l'*orchestra* le public des gradins, les Troyennes donnent aux spectateurs l'exemple de l'obéissance. A l'injonction, « Enfants, entendez, comprenez l'appel de votre mère ! », elles répondent en effectuant le rite et en invoquant leurs morts. J'ai volontairement conservé dans ma traduction la tension qu'instaure l'écart entre le singulier du sujet et le pluriel des « époux », car il s'agit bien pour le chœur des captives d'invoquer plusieurs êtres : les maris troyens de la tragédie et les Athéniens, comme l'indique l'initiale de l'adjectif ἀθλίους et sa mise en valeur au début du vers surnuméraire. Ceux-ci partagent la couche (κοιτή) des choreutes au banquet ou ailleurs, voire vont avec eux sur « le lit » de la mer [762], attachés aux même bancs de rames. Or la construction des vers alternés qui suivent n'est pas aussi univoque que je l'ai laissé entendre, mais double, elle aussi, puisque les deux hémistiches prononcés par le chœur aux v. 1310-1311 forment une phrase : « Tu appelles la douleur, la douleur,… à quitter ma patrie ! ». Le poète inscrit ainsi les destinataires et la finalité de sa tragédie au cœur du dernier de ses hymnes, juste avant le moment où la fiction va se dissiper, où les choreutes vont reprendre, avec les spectateurs, le cours de leur vie réelle. Toute la question est de savoir s'ils prendront alors la suite d'Hécube et quelle réponse religieuse et politique ils apporteront aux conseils d'Euripide.

Le plan de ce morceau si original étant ainsi dégagé, il est temps d'en reprendre le cours pour achever d'en apprécier les détails et la signification. Le cri Ὀττοτοτοτοτοῖ qui ouvre le *kommos* imite d'abord les exclamations ὀτοτοτοῖ et ὀτοτοτοτοῖ que l'on trouve fréquemment dans les thrènes d'Eschyle – quand le héraut des fils d'Egyptos vient arracher de force les Danaïdes à l'autel [763], quand Cassandre brise son silence pour invoquer Apollon à la porte du palais d'Argos [764], et surtout dans les lamentations du chœur des Perses après la défaite de Salamine [765] . Cependant, de même qu'Eschyle lui-même aggrave la lamentation des Perses en ajoutant une syllabe à leur cri entre l'annonce de la défaite par

[762] Eschyle, *Agamemnon*, 566.
[763] *Suppliantes*, 889 et 899.
[764] *Agamemnon,* 1072 et 1076.
[765] *Perses*, 268 et 274, 1043 et 1051.

le héraut et le retour de Xerxès, Euripide surenchérit, en en ajoutant une nouvelle, sur les malheurs mis en scène par son prédécesseur. Hécube n'a-t-elle pas dit elle-même que ses souffrances et celles de Troie dépassaient toutes les autres (v. 1240-1241) ? Dans le même temps, il introduit une nouvelle figure de l'inversion avec la géminée -ττ-. En effet, celle-ci invite à découper les syllabes du mot comme suit : ὀτ-το-το-το-το-τοῖ au lieu de ὀτ-οτ-οτ-οτ-οῖ, ce qui a notamment pour effet de mettre en évidence τοι, forme dorienne de σοι. C'est sur « toi » que porte le thrène destiné à la cité. Nul doute que le poète fasse là référence à son public pour attirer son attention sur le renversement du cri funèbre. Les spectateurs, s'ils y sont sensibles, ne peuvent admettre qu'on se lamente sur eux comme si, à l'instar des Perses de Salamine, ils étaient morts ; ils doivent prouver qu'ils sont vivants en accueillant le *kommos* pour ce qu'il est, une supplique que leur adresse un Euripide horrifié, comme Cassandre et les Danaïdes, par l'impiété passée et le désastre qu'il entrevoit.

L'appel que lance alors Hécube fait écho à la fois à celui du début du troisième épisode et à la prière du chœur dans le troisième *stasimon*. A première vue, en effet, il s'adresse à Zeus, invoqué comme « Cronide, seigneur phrygien, père / de la race » (Κρόνιε, πρύτανι Φρύγιε, γενέτα / πάτερ, v. 1288-1289), une race ensuite définie comme celle de son fils Dardanos, ancêtre des rois de Troie (v. 1289-1290). Mais, de même que l'hymne étrange précédant l'*agôn* d'Hécube et d'Hélène se révélait à l'étude beaucoup plus complexe qu'une simple invocation du Zeus de justice, de même cette apostrophe peut s'appliquer à d'autres divinités. Prises séparément et non comme se rapportant toutes à la même entité, les épithètes peuvent renvoyer au complexe divin formé par Poséidon, le Cronide, Boutès, qui par sa fonction royale et religieuse peut mériter le titre de prytane, Héphaïstos, « qui a présidé à la naissance » d'Athéna (γενέτα), et enfin Erechthée, « père » de la race athénienne (πάτερ). Associées à Zeus Hypatos, dont l'autel se trouvait à côté de celui d'Erechthée, ces puissances sont celles qui sont vénérées ensemble dans la partie ouest de l'Erechtheion. Le lien est confirmé ensuite par le fait que le mot γονᾶς peut désigner non seulement « la race », mais plus précisément « le fils » de Dardanos, c'est-à-dire Erichthonios. Le texte des manuscrits diffère ici, mais dans les deux cas, il attire l'attention sur la nature athénienne de la descendance en question. En effet, P donne τῆς Δαρδανίου / γονᾶς et V τᾶσδε Δαρδάνου γονᾶς. Dans cette seconde tradition, c'est le déictique qui actualise la périphrase, permettant l'assimilation des Athéniens présents aux Troyens mythiques. Dans la première, plus subtile, l'emploi de l'adjectif dérivé (qui vient après Κρόνιος et Φρύγιος) éloigne paradoxalement de

Dardanos la descendance désignée par γονά, puisque celle-ci devient « dardanienne », c'est-à-dire potentiellement « semblable (et non identique) à celle de Dardanos ». Quant à la forme ionienne de l'article, τῆς au lieu de τᾶς que l'on attend dans un morceau lyrique, elle indique que l'on parle de l'Erichthonios athénien et non troyen, et sous le masque de Troie, d'Athènes l'ionienne et non de Mélos la dorienne.

Par ailleurs, un fragment d'Ion de Chios montre que Dionysos pouvait être salué sous les noms de πάτερ et de πρύτανι [766], dans un contexte où il préside à la croissance de la vigne, ce qui peut lui valoir l'épithète de γενέτα. Il est aussi Cronien en tant que descendant de Zeus, et a instauré son culte en Phrygie avant de l'établir en Grèce. Il est donc un autre destinataire d'Hécube. La reine d'Ilion montre ainsi la voie aux spectateurs en apostrophant toutes les forces susceptibles de sauver la cité : le roi des dieux, qu'il convient d'honorer avant tous les autres, les puissances célestes et chtoniennes, les divinités et les héros, les habitants de l'Acropole et le souverain du théâtre.

Elle leur demande de confirmer par un signe qu'ils sont témoins de l'indignité du spectacle qu'offre sa déchéance. Là encore, la tradition manuscrite hésite, entre ἄξια τᾶσδε Δαρδάνου / γονᾶς τάδ' οἷα πάσχομεν δέδορκας ; (V) et ἀνάξια τῆς Δαρδανίου / γονᾶς τάδ' οἷα πάσχομεν δέδορκας ; (P), mais le sens ne me paraît pas fondamentalement différent entre « Vois-tu comme dignes des rejetons de Dardanos que voici les souffrances que nous endurons ici ? » et « Vois-tu les souffrances indignes de la race dardanienne que nous endurons ici ? ». En revanche, la version de P permet plus facilement la dissociation entre la locutrice et le public. En effet, si l'on emploie comme V les déictiques τᾶσδε et τάδε pour désigner dans la même phrase la race de Dardanos et les malheurs du « nous » sujet de πάσχομεν, c'est que les deux référents sont confondus et il n'y a que deux lectures possibles : la Troyenne fictive demande aux dieux si elle mérite vraiment son sort, ou les interroge indirectement au nom des Athéniens pour savoir s'ils jugent digne d'eux leur asservissement imminent à Sparte. Mais si le déictique ne se rapporte qu'à « nous » tandis que le complément de ἀνάξια est la lignée « semblable à celle de Dardanos », cela laisse aussi la possibilité de distinguer les deux réalités : Hécube prend alors les dieux à témoin du traitement indigne que la race athénienne lui fait subir, à elle et aux Troyennes qui incarnent ses victimes. La métrique des deux leçons me paraît aller dans le même sens, car si le vers donné par V est très régulier (deux anapestes suivis de deux iambes) avec un zeugma qui met en valeur le mot τᾶσδε, celui de P présente un

[766] F26 W, l. 13-14.

effet de renversement à la fin du mot ἀνάξια (tribraque puis dactyle/ spondée puis anapeste), ce qui figure l'inversion de perspective. Le résultat est que la version de P, tout en incluant l'invocation angoissée de V, contient également un appel plus clair au châtiment des impies.

Dans le même temps, l'apostrophe centrale du v. 1288 au « prytane phrygien » ne peut manquer de renvoyer le public à sa situation politique et religieuse. Ce sont les prytanes, en effet, qui peuvent mettre à l'ordre du jour de l'assemblée le débat sur l'expédition de Sicile, l'alliance avec Egeste et Argos ou le renvoi des ambassadeurs. Ce sont eux, également, qui sont chargés d'entretenir la flamme perpétuelle du foyer civique dans la Tholos, c'est-à-dire de préserver symboliquement la continuité de l'identité athénienne ; eux qui détiennent les clés des temples. Le poète les sollicite donc pour qu'ils favorisent aussi bien un changement de stratégie extérieure que l'exécution de rites purificatoires. Parallèlement à ces bouleutes, le mot πρύτανις peut s'adresser plus précisément encore au prêtre d'Erechthée et de Poséidon, qui appartient au clan des Etéoboutades et descend donc de Boutès [767]. La prière est par conséquent destinée à la fois au héros et à son représentant vivant, lequel est pris à parti : voit-il quel malheur s'abat sur les Erechthéides, voit-il aussi quels sont leurs crimes ? Que compte-t-il faire ? Enfin, il paraît plus que probable que le prêtre de Dionysos soit lui aussi visé par l'interpellation, lui qui préside à la représentation et aux sacrifices qui vont suivre. On doit donc penser qu'Hécube se tourne vers lui et fait face au public lorsque, retardant encore de quelques instants le départ et l'élan des hommes vers l'*eisodos*, elle prononce son apostrophe.

Il faudrait prendre le temps, enfin, de développer tout ce qu'apporte ici le réseau de sens créé par l'intertextualité. Au moment de terminer sa pièce, Euripide n'a plus de temps à perdre et nul besoin de multiplier les points de coïncidence pour que son texte s'enrichisse de ceux de ses pères et prédécesseurs ; il lui suffit du mot rare πρύτανις. Utilisé comme nom propre dans l'*Iliade*, celui-ci désigne en effet l'un de nombreux Lyciens qu'Ulysse massacre avec l'aide d'Athéna [768]. Le pouvoir de nuisance du héros grec, c'est-à-dire de ceux qui, à l'intérieur de la cité, encouragent les Athéniens à partir en Sicile au mépris de leurs valeurs ancestrales est donc une fois de plus soulignée. La référence à la *Deuxième Pythique* de Pindare, où πρύτανι s'adresse à Hiéron de Syracuse (v. 58), assimile les Athéniens à Ixion, que Zeus a purifié d'un meurtre, mais qui a redoublé sa

[767] Holtzmann 2003, p. 220.
[768] V, 678.

faute en convoitant Héra. Le dieu l'en punit en l'unissant à Néphélé, « une douce illusion » (ψεῦδος γλυκύ, v. 37) qui a la semblance d'Aphrodite, puis en l'enchaînant dans les Enfers à une roue. Néphélé met au monde sur le Pélion le Centaure qui, on le sait, fabriquera plus tard la lance de Pélée. Euripide utilise ici les crimes d'Ixion comme une allégorie de la double faute dont il accuse ses concitoyens : le massacre de Mélos, dont ils pourraient ou auraient pu se purifier, et l'alliance avec Argos, la ville d'Héra, qui les conduit à pourchasser une dangereuse chimère en s'alliant à Egeste. Il en naîtra la menace de vengeance que symbolise la lance façonnée par Chiron. Or dans ce poème, qu'il ouvre par cet *exemplum* de la justice de Zeus, Pindare se plaint des médisances dont il est l'objet auprès de Hiéron de la part de ses rivaux et demande au tyran de se montrer impartial, tout en affirmant qu'il est lui-même capable d'utiliser des chemins tortueux pour se venger de ses ennemis, à la manière d'un loup (λύκος au v. 84 nous ramène à la fois aux Lyciens d'Homère et à la chienne que deviendra Hécube). Je pense donc qu'Euripide renvoie à ce modèle non seulement pour décrire l'entreprise de dénonciation masquée qu'il est en train de mener dans sa trilogie (on voit que le thème des médisances d'Ulysse dans le *Palamède* devait être aussi en rapport avec la situation politique), mais aussi pour exprimer avec amertume sa conviction qu'on ne l'entendra pas. La *Sixième Pythique*, dans laquelle on trouve également le mot πρύτανις, cette fois appliqué à Zeus (v. 24), contient aussi une mention de Chiron et de Pélée, puis le récit de la mort héroïque d'Antiloque qui, pour protéger son père, se jeta au-devant de la pique de Memnon. La piété filiale est ainsi glorifiée, de même que la piété envers le roi des dieux, maître de la foudre, mais c'est Thrasyboulos, tyran d'Agrigente, qui l'incarne parmi les contemporains de Pindare. Or en 415, Agrigente refuse de s'allier à Syracuse et de prendre part au conflit avec Athènes [769]. C'est donc l'option de la neutralité qui correspond, dans l'esprit d'Euripide, à la meilleure façon d'honorer les pères d'Athènes. Par ailleurs, c'est dans cette ode que l'on trouve la si fameuse métaphore architecturale qui sera reprise par Horace : Pindare offre au vainqueur un « Trésor d'hymnes » (ὕμνων θησαυρός, v. 7), ce qui définit parfaitement la pièce d'Euripide, sa construction et sa relation constante aux bâtiments de l'Acropole. La question est de savoir ce qu'il adviendra de l'édifice et s'il croûlera avec Troie.

Si l'on passe ensuite aux hypotextes eschyléens, on découvre de nouvelles correspondances plus fascinantes et plus riches encore, que je ne peux malheureusement que résumer. Qu'il suffise de dire que ce sont les tragédies entières, et non une scène ou

[769] Thucydide, *HGP*, VII, 33, 2.

des vers isolés, qui sont convoquées pour soutenir celle d'Euripide. La première occurrence de πρύτανις se trouve dans les *Suppliantes* (v. 371), au moment où les Danaïdes, pourchassées par leurs cousins qui veulent s'unir à elles de force, tentent d'obtenir protection du roi d'Argos. Celui-ci hésite : il ne veut rien décider sans consulter son peuple, il craint de s'engager et d'attirer sur sa cité, en faisant preuve de pitié, la haine des fils d'Egyptos. Les jeunes femmes l'implorent : en tant que monarque absolu, il est à lui seul le peuple et la cité, lui qui « es[t] le maître de l'autel, foyer de la terre » (v. 372). Or, comme l'a dit Danaos, « mieux qu'un rempart, un autel est un infrangible bouclier » (v. 190). On le voit, la situation des Danaïdes présente bien des points communs avec celle des Troyennes, ou plutôt avec celle des Athéniens, à qui Euripide montre la voie de sortie : celle qui mène à l'autel en s'éloignant de la mer et d'une alliance odieuse. Dans un premier temps, les suppliantes, protégées de Zeus, obtiennent des Argiens un vote favorable, mais elles font ensuite preuve d'ingratitude et d'*hybris* en refusant de rendre grâce à Cypris et à Héra, une ingratitude qui les prépare à devenir des équivalentes féminines d'Ixion. En incorporant ce modèle à sa pièce, Euripide souligne une nouvelle fois la menace que peuvent représenter des femmes outragées et ajoute l'idée que, contre la violence des passions humaines, la piété, certes nécessaire, peut n'être qu'un rempart temporaire, destiné comme le bouclier d'Hector à « mourir sans mourir ».

C'est cependant l'intertextualité avec le *Prométhée enchaîné* qui produit, à mon avis, les effets les plus émouvants, car le poète s'identifie au Titan qui, malgré les conseils qu'il a prodigués à Zeus pour que celui-ci parvînt au pouvoir, est confronté à son ingratitude et condamné à une douloureuse solitude. Le mot πρύτανις apparaît au moment où Prométhée jure que bientôt, le « souverain des bienheureux » aura de nouveau besoin de lui (v. 169). Dans son dialogue avec les Océanides, il explique qu'après avoir aidé Zeus à triompher de Cronos et des autres Titans par la ruse, il s'est opposé à la destruction de la race des mortels, qu'il a prise en pitié, ce qui lui a valu disgrâce et châtiment. Aux hommes, il a aussi donné l'espoir, qui libère de la mort, et le feu, origine de tant d'arts, mais cela ne lui a valu que souffrances. Nul doute qu'Euripide se projette dans ce personnage, lui le conseiller malheureux dont les pièces sont rarement distinguées, lui l'humaniste dévoué mais bafoué, qui donne à ses concitoyens l'espoir et les moyens d'une purification possible quand il sait, au fond, qu'ils sont condamnés. Le tour très personnel des confidences que Prométhée livre à la première personne m'incite à penser que le poète, en s'identifiant à lui, fait plus particulièrement allusion à ses relations avec Alcibiade, mais c'est une autre histoire que je développerai ailleurs.

En revanche, la dernière chose que je voudrais souligner, c'est que dans son rapport à l'humanité, le Prométhée d'Eschyle se rapproche beaucoup de Dionysos. Dieu de pitié, dieu Eleuthereus, celui-ci libère lui aussi les mortels de leur douleur, notamment par la poésie et l'ivresse, sources d'oubli des maux. Son rôle dans les Mystères d'Eleusis, s'il est mal connu, implique néanmoins de donner de l'espoir aux initiés et de les aider à vaincre la crainte de la mort. Par ailleurs, dans la tradition orphique, il est comme Prométhée l'adversaire des Titans, qui le démembrent avant que Zeus ne lui redonne vie [770]. Il a donc fait comme lui l'expérience d'une atroce souffrance. En d'autres termes, lorsqu'Euripide convoque Eschyle, lorsqu'il fait place à Prométhée et l'assimile à Hécube, à Talthybios, à lui-même qui enjoignent aux spectateurs d'abandonner leurs projets insensés pour témoigner leur ferveur à leurs ancêtres et aux dieux, il rend hommage à Dionysos, dans l'espoir que le dieu l'inspire, dans l'espoir que sa parole, possédée, libère et purifie. Il sait néanmoins que le dieu peut être aussi cruel que bienveillant. N'a-t-il pas châtié Lycurgue – un autre « loup » – parce que celui-ci, refusant de reconnaître son pouvoir, s'en était pris aux Ménades [771] ? Euripide redoute donc que les spectateurs, bafouant le dieu dont ils sont en train de célébrer les festivités, ne s'attirent sa colère malgré ses efforts. Au bout du compte, le réseau souterrain de textes affleurant dans le mot πρύτανις montre que, tout en étant sensible à la douleur des siens et tout en leur indiquant la voie d'une piété dionysiaque, il partage avec Pindare et Eschyle la crainte de la divinité et la certitude que, tôt ou tard, elle « courbe chacun des mortels arrogants » [772], tandis que « le malheur, dans sa course errante, se pose aujourd'hui sur l'un et demain sur l'autre » [773].

Celui dont on ne peut que remarquer l'absence, c'est Sophocle. Après tant d'allusions à son *Ajax* dans la scène du bouclier, comment se peut-il qu'Euripide fasse ici disparaître toute référence à l'auteur de la merveilleuse tirade sur le pouvoir du temps [774] ? Et pourtant, comme s'il s'en était allé avec le cortège d'Astyanax, si comparable, malgré les différences, à celui qui accompagnait le héros de sa tragédie, il demeure en dehors du *kommos* final.

---

[770] Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, 75, 4 ; Pausanias fait remonter cette tradition à Onomacrite, contemporain d'Hipparque au VIe s.

[771] Sophocle, *Antigone*, 955-965.

[772] *Deuxième Pythique*, 51.

[773] *Prométhée enchaîné*, 275-276, trad. P. Mazon.

[774] *Ajax*, 646-684.

Après la longue analyse de l'apostrophe initiale d'Hécube, qui donne les clés principales du chant final, il est plus simple de poursuivre. Les Troyennes répondent à sa question (« Vois-tu…? ») par l'affirmative (δέδορκεν, v. 1291), mais en offrant pour preuve de la réaction des dieux la destruction de la cité. Leur perception est donc tout à fait désabusée ; elles ne croient pas à la possibilité d'un secours et pleurent la grande cité anéantie. Leur lamentation joue de l'allitération, répétant la syllabe -ολ- quatre fois après l'avoir prononcée une fois dans l'autre sens, -λο-, ce qui évoque le mot ὀλολυγή et le cri de deuil.

Dans ce contexte funèbre, après la référence aux cultes de l'Erechtheion et les autres allusions visuelles qui ont été faites à l'Acropole, et après le mot δέδορκεν qui sollicite le regard, il est très probable que le chœur des Troyennes se positionne pendant cette réplique en colonnes, face au public, de manière à évoquer les Caryatides du temple d'Erechthée, tout juste achevées en 415, qui représentent des choéphores surplombant le tombeau de Cécrops [775]. La conclusion οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία coïnciderait alors avec le moment où l'allusion est si évidente que l'illusion dramatique est abolie. Je pense néanmoins que le poète doit introduire une dissymétrie ou une anomalie comme il le fait de tant d'autres façons dans ce *kommos*. Je vois deux possibilités intéressantes de mise en scène. La première s'appuie très littéralement sur le texte et sur la succession des syllabes λο/ ολ/ ολ/ ολ/ ωλ, avec son renversement initial. Les quinze choreutes se rangeraient sur quatre colonnes de trois (dont l'une, indiquée par la syllabe longue, serait peut-être dirigée par le coryphée), faisant face au public pour lui donner l'illusion qu'il est devant le baldaquin Sud de l'Erechtheion – comme il s'est trouvé devant la façade Ouest du Parthénon dans le prologue –, plus une colonne qui lui tournerait le dos pour regarder les flammes de la *skènè*. L'effet serait saisissant et symboliserait magnifiquement la tension qui s'exprime entre « Il voit. », jeté à la figure du public et des prêtres, et le constat, confirmé par les choreutes tournés vers la *skènè*, de la destruction. L'existence de la cinquième colonne risquerait cependant de trop compliquer l'allusion visuelle, alors qu'à ce point de la pièce elle doit être manifeste. La seconde solution implique Hécube, puisqu'avec elle les femmes sont seize. Il leur est possible alors de se ranger sur quatre colonnes de quatre. Si Hécube, avec son costume plus élaboré que celui des choreutes, figure au premier rang (ce serait elle, alors, que symboliserait la syllabe -ωλ-), ou si elle se

[775] Holtzmann 2003, p. 171. Qu'elles soient dans l'*orchestra* ne pose pas de problème, car avec l'élévation initiale du sol, les Caryatides n'apparaissaient pas en hauteur comme aujourd'hui.

détache légèrement du groupe, laissant une colonne incomplète, cela suffit à rompre l'harmonie.

Les vers suivants de la reine, qui déplorent, en reprenant le parfait ὄλωλεν par λέλαμπεν (v. 1295), l'incendie allumé sur l'acropole troyenne, me paraissent encore évoquer l'Erechtheion, car celui-ci, perché sur la colline sacrée d'Athènes, abrite la lampe de Callimachos, qui y brûle en permanence [776]. En outre, le dème Lamprai appartient à la tribu des Erechthéides et la parenté sonore entre Lamprai et *lelampen* doit produire un effet sur le public athénien [777]. De même, la réponse du chœur contient une référence à l'*heroon* :

Πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ-
-ρανίᾳ πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ.

Dans un premier temps, on peut entendre :

« Comme sous le coup d'une aile céleste la fu-
-mée, ma terre tombée sous la lance s'évanouit. » (v. 1298-1299)

Toutefois, l'épithète οὐρανίᾳ peut aussi se construire avec δορί, ce qui donne :

« Comme sous le coup d'une aile la fumée, ma
terre tombée sous le coup d'une lance céleste s'évanouit. »

Or le sol de l'Erechtheion, on l'a vu, est ouvert là où la « foudre lancière » [778] a frappé Erechthée, tandis que son toit, qui n'est pas achevé en 415, laisse passer la fumée perpétuelle de la lampe et celle des sacrifices qui se font à l'intérieur. Je propose donc d'imaginer que le chœur demeure dans la position imitant les Caryatides, une position verticale comme le suggèrent les images de la fumée et de la lance, jusqu'au moment où il exprime l'idée que sa terre disparaît. Le participe πεσοῦσα, qui indique un mouvement de chute, peut correspondre au moment exact où Hécube s'effondre à terre pour invoquer Gè et battre le sol de ses mains, rompant l'équilibre de la composition visuelle comme si l'Erechtheion commençait à croûler. L'effet est accentué ensuite par les deux vers surnuméraires du chœur (v. 1300-1301) :

Μάλερα μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα
δαΐῳ τε λόγχᾳ.
« Les palais furieux sont envahis par le feu
et par une lance destructrice / détruite. »
ou

[776] Holtzmann 2003, p. XXX.
[777] Diodore le Périégète, F6c.
[778] αἰχματὰν… κεραυνόν : Pindare, *Première Pythique*, 5.

« Ils font rage, les palais envahis par le feu
et par une lance destructrice. »

On peut penser que les choreutes se mettent alors à bouger et se livrent à une course affolée, digne des Ménades, que peuvent dénoter les mots μάλερα et κατάδρομα. La disposition des Troyennes, à l'instant où elles chantent ces deux vers, doit du moins contraster vivement avec leur apparence hiératique du passage précédent en bousculant l'ordonnance de leurs rangs.

L'hypallage qui associe l'épithète μάλερα aux palais plutôt qu'au feu auquel elle convient mieux signale pour sa part le transfert de la fiction vers la réalité. En effet, μαλέρῳ πυρί est une formule homérique que l'on trouve à deux reprises dans l'*Iliade* pour évoquer l'incendie de Troie [779], tandis que μαλέρου πυρός apparaît lorsqu'Hector, guidé par la foudre de Zeus et empli de furie, espère livrer au feu les nefs achéennes et faire un grand nombre de victimes parmi les ennemis aveuglés par la fumée [780]. Le parallèle est net avec la succession, dans les paroles du chœur, de l'image de la lance venue du ciel – la foudre – et de la furie pyromane. Mais l'incendie a changé de nature ; ce n'est plus de Troie et de ses ennemis qu'il s'agit, car le mot μέλαθρα, qui combine les allusions à Mélos (μελ-) et à Athènes (-αθ-), prouve que le conflit auquel le poète fait référence est celui du présent. Les « palais envahis par le feu » qui « font rage » évoquent donc les Méliennes vengeresses qui appellent sur leurs bourreaux les ravages de l'incendie et de la lance auxquels ils se sont eux-mêmes livrés, tandis que la construction de κατάδρομα comme prédicat des μάλερα μέλαθρα permet de suggérer que ce retournement de situation est imminent. Or la proximité des synonymes δορί (v. 1299) et λόγχᾳ (v. 1301) rend sensible, par la paronomase puis par le dialecte, le caractère dorien de la lance qui frappe, tandis que δαΐῳ peut signifier à la fois « destructrice » et « détruite ». Les troupes spartiates qui s'avancent contre Athènes sont donc assimilées aux vengeurs de la cité mélienne que Lacédémone avait elle-même fondée [781], et viennent poursuivre le cyle de violence enclenché par la prise tragique de la ville, puis renforcé par les imprécations d'Andromaque. Le réseau de signes linguistiques ou visuels créé autour de l'arme de jet prend ainsi tout son sens, chaque mot, chaque détail devenant pertinent dans l'entreprise poétique et politique d'Euripide.

[779] XX, 316 ; XXI, 375.
[780] IX, 236-243.
[781] Scholie à Thucydide, V, 112, 2.

A ce point du *kommos*, il semble à première vue que les puissances interpellées aux vers 1288-1289 fassent la sourde oreille puisqu'elles laissent Hécube tomber au sol et l'Erechtheion humain se désagréger. Toutefois, la mention de la rage, de la furie qui habite les palais (c'est-à-dire les femmes qui, il y a un instant, représentaient la demeure d'Erechthée) et l'hypotexte homérique concernant Hector suggèrent que la divinité est présente malgré son mutisme, qu'elle inspire, même temporairement, les Troyennes. Elle veut, en autorisant le spectacle de l'abandon de Troie, en laissant même détruire les sanctuaires, donner aux hommes une terrifiante leçon d'humilité. Les mortels disparaissent, les bâtiments qu'ils ont édifiés pour leurs dieux s'écroulent, mais eux demeurent éternellement dans leur toute-puissance, élevant les uns, rabaissant les autres sans que les hommes puissent jamais savoir avec certitude si leur absence est le signe de leur désapprobation ou la marque d'un dessein plus obscur, comme celui de Zeus qui favorise Hector pour mieux exalter la grandeur d'Achille, ou comme celui d'Athéna durant la seconde guerre médique.

Consciente de cela, Hécube n'a plus d'autre ressource que d'honorer une dernière fois sa terre et ses morts avant de leur être arrachée. S'adressant avant tout à la patrie qui a vu grandir ses enfants, elle s'abandonne à la lamentation ; le rituel qu'elle entonne en passant au chant strophique est d'abord un rite de deuil, destiné à prendre congé de ses défunts – Hector, Pâris, Polyxène, mais aussi Astyanax son petit-fils, et Cassandre qui va au-devant de la mort. Le premier vers se comprend alors : « Oh, terre nourricière, hélas sur mes enfants ! » (v. 1302), puis évolue vers une invocation directe des enfants au v. 1303, que le chœur commente comme un cri funèbre. La reine met alors les mains au sol (v. 1306), suivie des Troyennes qui s'agenouillent à leur tour pour appeler leurs maris disparus. La lamentation unit Hécube à ses compagnes dans les v. 1310-1311 qu'elles partagent, le chœur commentant la plainte de la protagoniste sur leur servitude partagée avant de compléter sa phrase au v. 1311. Comme si elle suivait à son tour les Troyennes, Hécube pleure alors non plus ses enfants, mais son époux Priam (v. 1312-1316), que la mort a laissé privé de tombeau et d'amis, inconscient de la douleur de sa femme. La guerre a brisé le lien sacré de leur mariage : elle n'a pu lui rendre les derniers honneurs, il n'a pu la protéger d'une servitude qu'il ignore. L'errance souterraine à laquelle Priam est condamné correspond à celle qui attend le vaisseau d'Ulysse sur lequel Hécube doit embarquer. Son appel, elle le sait, est donc voué à demeurer sans réponse : il ne surgira pas pour « l'endormir dans l'Hadès » (v. 594). Il y a quelque chose d'extrêmement pathétique dans

cette relation des deux vieillards, qui transpose, en en accentuant le caractère désastreux, celle d'Andromaque et d'Hector. Le héros, du moins, a reçu des funérailles grandioses aux mains de son épouse, mais son père a été assassiné de manière indigne et son corps laissé en proie aux chiens et aux oiseaux. Le commentaire qui suit est d'autant plus étrange, qui considère comme « sainte » la mort de Priam (θάνατος ὅσιος, v. 1316) bien que perpétrée dans des « égorgements sacrilèges » (ἀνοσίαις σφαγαῖσιν, v. 1316). Hécube semble chercher à se réconforter en affirmant que le trépas de son époux, parce qu'il va le soustraire à la vision de son asservissement (ὅσσε κατακάλυψει, v. 1315), doit être considéré comme une bénédiction. Pourtant, son meurtre horrible n'a rien à voir *a priori* avec la mort héroïque qu'Hector préférait au spectacle d'Andromaque emmenée vers l'esclavage et qu'évoque la formule homérique fréquente τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε [782]. Cependant, la mention des ἀνοσίαις σφαγαῖσιν en fin de strophe, grâce à l'effet de boucle avec τῶν ἐμῶν τέκνων au v. 1302, confère à la disparition de tous les êtres chers à Hécube, y compris Hector, un caractère impie. Même la victoire d'Achille au combat devient par conséquent contestable, ce qui met en doute, comme dans le discours de Cassandre, la légitimité de la cause et de la victoire des Grecs.

Se tournant alors vers les temples et la cité qui étaient les siens, Hécube se lamente en reine et non plus en mère ou en épouse. Comme s'il répondait à son apostrophe, le chœur qui incarnait il y a peu l'Erechtheion et qui constitue les vestiges féminins de la « cité chérie » (πόλις φίλα, v. 1317) déplore à nouveau les ravages conjoints du feu et de la lance (v. 1318), car ils condamnent Troie à devenir aussi invisible que ses morts. Le parallélisme entre les répliques des v. 1313-1317 et 1318-1324 souligne la communauté de destin entre Hécube et le chœur, entre les individus de la famille royale et la cité, accentuant le caractère total du désastre. En effet, si la guerre n'avait été si féroce, si absolue, Troie aurait survécu à ses soldats et à ses habitants, de même qu'Athènes, si l'on en croit les *epitaphioi logoi*, est censée demeurer immorelle malgré les vicissitudes des humains qui la composent. Le scandale de sa disparition marque donc le caractère extrême de l'*exemplum* troyen et du péril auquel Athènes doit faire face. Tout ce qui concerne l'écroulement, l'anonymat et l'anéantissement de la ville demeure cependant au futur (πεσεῖσθε, v. 1319 ; θήσει, v. 1321 ; εἶσιν, v. 1323). Tant que les Troyennes sont là, devant la *skènè*, à pouvoir dire leurs ces lieux qu'elles ont sous les yeux (οἴκων ἐμῶν,

[782] *Iliade*, VI, 464-465. Pour la formule, voir *Iliade*, IV, 461, 503, 526, etc.

v. 1321), tout n'est pas terminé, mais dans un instant, quand elles quitteront la scène pour embarquer, la cendre pourra recouvrir les ruines et l'oubli s'installer. Pas plus que Priam ne recevra de tombeau, personne ne demeurera pour faire des cendres d'Ilion un autel et y honorer les morts. Quand le chœur passe au présent pour dire : « Envolé ici ou là, / tout a disparu, et elle n'existe même pas, / la malheureuse Troie ! » (ἄλλᾳ δ' / ἄλλο φροῦδον οὐδέ τ' ἔστιν / ἁ τάλαινα Τροία, v. 1322-1324), l'effet est donc d'autant plus brutal et remarquable. A cet instant, le dernier espoir exprimé par Hécube aux v. 1244-1245 – que le nom et les malheurs d'Ilion donnent matière à des chants pour l'éternité – semble s'évaporer avec la fumée des palais, alors que la cité, s'enfonçant dans l'obscurité comme les mortels qui l'ont peuplée, perd définitivement toute visibilité (ἀφανές εἶσιν répond à κατακαλύψει, v. 1315, mai aussi à ἀφανεῖς au v. 1244). Les personnages eux-mêmes ont du moins perdu cette espérance, quand bien même Euripide est en train de les contredire en faisant jouer ses *Troyennes*, élevant à partir des cendres de la grande cité un autel monumental où il rend hommage à la race disparue de Priam et d'Hécube. Comme un rempart contre l'oubli, le poète choisit de faire du nom de Troie le dernier mot prononcé par son chœur, un mot qui ne sera plus prononcé par la suite.

La pièce pourrait s'arrêter ici, sur le constat de l'inexistence ou de la disparition – à l'oreille, il est impossible de faire la différence entre οὐδ' ἔτ' ἔστι et οὐδέ τ' ἔστι – de la ville troyenne. Elle *devrait* s'arrêter ici si Euripide respectait à la fois la convention tragique qui donne le dernier mot au chœur et le caractère gnomique, conclusif de l'affirmation sur la fin de Troie. Il est cependant tenu par une autre contrainte, celle de la strophe qui n'est pas terminée. Entre les exigences dramatiques et celles de l'hymne, il choisit les secondes, afin d'accentuer la valeur de prière qu'a son offrande à Dionysos tout en ramenant son public, comme le fait un Pindare conseillant un vainqueur, à l'actualité de la *performance*, au temps présent et à l'avenir dans lesquels il devra, si le chant lui a plu, mettre ses avis en pratique.

Dans ce but, Euripide remplace d'abord le nom de Troie par Περγάμων, qui peut être, comme il l'indique par l'emploi de la forme plurielle, à la fois un nom propre désignant l'acropole d'Ilion, une ville de Mysie soumise aux Perses, ou une forteresse de Piérie – la patrie des Muses – [783], et un nom commun signifiant « citadelle ». L'ambivalence de Περγάμων tient en outre au fait qu'il peut être masculin ou neutre.

[783] Hérodote, *Histoires*, VII, 112.

Enfin il contient aussi bien le nom des Perses et de la destruction (*persis*) que celui des « alliances » (-γαμων). En d'autres termes, il est, comme le poète inspiré par les Muses et comme la pièce elle-même, un parfait intermédiaire entre l'*exemplum* mythique et la réalité, un instrument qui, tout en gardant le souvenir des malheurs troyens, peut être employé pour parler du présent. Son inconvénient est de ne pas nommer de réalité interne à Athènes, sinon une citadelle comme les autres, sans particularité. Le processus d'actualisation ne sera achevé que lorsque le public entendra le nom de πόλις prendre la place de celui de Troie (ἰώ τάλαινα πόλις, v. 1331), car si le mot est employé par tous les Grecs comme un nom commun, il désigne à Athènes, et à Athènes uniquement, le lieu spécifique de l'Acropole avec un grand A, la colline qui symbolise la cité par excellence et par métonymie le théâtre qui se trouve à son pied.

C'est un bruit, suivi d'une question d'Hécube, qui relance l'action et le chant après la fin trompeuse du vers 1324 :

ΕΚ. Ἐμαθέτ', ἐκλύετε Περγάμων… κτύπων ;

« Héc. Avez-vous compris ? Avez-vous entendu, venant des citadelles… les bruits fracassants ? » (v. 1325)

La question de la reine s'adresse logiquement tout à la fois à ses morts, à qui elle avait donné l'ordre d'écouter et de comprendre (v. 1303), aux temples des dieux qu'elle a apostrophés à la fin de sa réplique précédente, c'est-à-dire aux dieux à qui elle avait déjà demandé s'ils voyaient le spectacle de sa douleur, et à sa cité. Ces mots font donc toujours partie de son invocation et du rituel funéraire. Dans le cadre de la *responsio*, il serait tout à fait naturel que le chœur se voie attribuer le second hémistiche et réponde à la question d'Hécube, « Avez-vous compris ? Avez-vous entendu ? », par des paroles signifiant « C'est la fin de Pergame ». Mais le chœur est désormais muet, réduit au silence par la douleur et par les conventions du genre tragique. La phrase de la reine s'étend donc jusqu'au complément Περγάμων κτύπων (V donne κτύπον, mais je préfère le pluriel pour la raison que l'on va voir). D'un point de vue métrique, le syntagme présente avant le second mot la syncope d'une syllabe, absente du vers correspondant dans la strophe. Je pense que ce silence indique une hésitation sur l'interprétation du fracas que l'on entend soudain, un bruit qui résonne et dont l'écho s'étend sur le vers suivant.

On pense d'abord au *bronteion*, cette machine de théâtre mentionnée par Pollux, qui consistait en un chaudron de bronze dans lequel on faisait rouler une amphore pleine de

cailloux et qui produisait un son semblable à celui du tonnerre [784]. L'usage d'un tel instrument percussif justifierait qu'Hécube interprète le bruit comme celui d'un ébranlement comparable à un tremblement de terre (ἔνοσις, v. 1326) et sorte alors de l'interlocution avec sa cité pour en parler à la troisième personne, πόλιν remplaçant l'apostrophe πόλις du v. 1317. Il ne sert plus à rien, en effet, d'invoquer les morts dans l'au-delà, car les dieux viennent de lui répondre, par un coup qui répond à son cri (κτύπων correspond à βοᾷς dans la *responsio*) et à ses gestes, confirmant que sa ville doit s'écrouler. Cependant, Pollux donne une indication précieuse qui complique et complète le tableau. En effet, parmi les mots qui, selon lui, décrivent le son de la trompette, on trouve κτύπος [785]. Le signal annoncé par Talthybios au v. 1267 se mêle donc au bruit du *bronteion*, ce qu'exprime le pluriel κτύπων, et ce n'est qu'au moment où Hécube crie Ἰώ qu'elle dissocie l'un de l'autre.

Par ailleurs, je pense qu'aux v. 1322-1324 la musique s'arrête et que la pause est assez longue pour donner l'impression à certains spectateurs que le spectacle est terminé, d'autant que les mots du chœur ont toute l'apparence d'une conclusion et qu'on s'attend à ce qu'ils soient les derniers de la tragédie. Comme les gens qui, de nos jours, connaissant mal les conventions du concerto, applaudissent après le premier mouvement, certains membres du public ne se rendent certainement pas compte que la strophe n'est pas terminée. S'ils l'entendent, peut-être se disent-ils, comme les contempteurs de la Nouvelle musique dont Euripide est un représentant : « Encore une innovation malheureuse ! ». Je suggère donc que le poète pousse son public à manifester avant l'heure son plaisir ou son déplaisir en faisant du bruit, soit qu'il se mette à parler, soit qu'il frappe du pied les gradins de bois. Le coup de trompette peut les leurrer lui aussi, car il annonce normalement, pendant les concours dramatiques, la transition entre deux pièces. Le but de cette manipulation audacieuse des attentes du public est de l'intégrer à la fiction au moment où Euripide veut tout à la fois assurer le passage du modèle mythique à la réalité athénienne et associer la réaction des dieux à celle des spectateurs, dans l'espoir que ceux-ci répondent favorablement aux cris d'Hécube – à moins que, comme les Grecs de la tragédie, ils ne prennent l'appel de la trompette comme le signal de l'embarquement. La transition entre ces deux significations, divine puis humaine, du son, qui coïncide avec l'écroulement de Toie, est exprimée par le mot ἐπικλύσει (v. 1326) : à première vue, c'est le futur du verbe ἐπι-κλύζω, « se répandre », mais le poète, qui n'est plus à cette invention près, et sans

[784] *Onomasticon*, IV, 130. Voir aussi les scholies à Aristophane, *Nuées*, 292.
[785] *Onomasticon*, IV, 85.

doute l'acteur dans sa manière de détacher les syllabes, invitent à entendre dans cette forme un composé du verbe λύω, « délier », dont le premier terme serait ἐπικ-. Dans l'association du tonnerre et de la trompette se défait donc le modèle épique de Troie.

Sans doute le bruit produit par le *bronteion* et le public a-t-il d'abord masqué celui de la *salpinx*, qui peut ensuite sonner plus longtemps, ou gagner en intensité pour permettre la réplique d'Hécube et mettre en branle les soldats grecs. Ceux-ci obligent alors vraisemblablement les femmes à se relever et à se diriger vers la sortie : d'abord Hécube, entraînée vers le navire d'Ulysse par une escorte particulière, puis Talthybios et les Troyennes, séparées de leur reine par le reste des hommes. Malgré sa hâte, le héraut a un mot de plainte pour la malheureuse cité qu'il a sous les yeux, cette reine déchue et ce chœur athéniens qui viennent d'incarner Troie, mais c'est sur le mot « Achéens » qu'il quitte l'espace scénique. Libre aux spectateurs de décider s'il désigne par là des Achéens de la fiction, qui incluent les Théséides, ou leurs ennemis contemporains de Corinthe et du Péloponnèse, ou encore les Thessaliens de l'Achaïe de Phthiotide, dont on a vu qu'ils étaient célébrés avec Athènes dans la *parodos* et qui sont sans doute ses alliés. Dans tous les cas, le terme dénote la souffrance (ἄχος) qui unit vainqueurs et vaincus, Achille et Hector, ardents conquérants et vaillants défenseurs, dans la même humanité.

Le *kommos* et la pièce sont ainsi tendus vers un nom qui assimile pour toujours les ennemis les uns aux autres en les réduisant à leur commune expérience de la mortalité. Ce n'est donc certainement pas un hasard s'il y a dans les deux strophes finales une multiplication des indices donnant une coloration éleusinienne et mystique au chant. La lamentation funèbre, en effet, se double d'un rite propitiatoire ayant pour fonction de protéger la cité tout en attirant la vengeance sur ceux qui ont sacrifié Polyxène et Astyanax. Or on peut estimer que c'est la triade chtonienne formée de Déméter, de Perséphone et du fils de celle-ci, Iacchos-Dionysos [786], que la Troyenne appelle à sa rescousse et qu'une autre forme du rite auquel Euripide appelle ses concitoyens est celui des Mystères d'Eleusis, qui impliquait procession, purification par le feu, questions aux futurs initiés (δέδορκας ; ἐμάθετ' ἐκλύετε ;) révélations visuelles et auditives. Sous le nom de πρύτανις, le poète interpelle donc aussi l'archonte-roi qui préside à l'organisation des cérémonies, tandis qu'il met sur la scène un héraut et des porte-flambeaux, doubles du *hierokerux* et du *dadouchos* qui officient aux côtés de la prêtresse de Déméter – Hécube –

[786] Sur la double ascendance de Dionysos, fils de Perséphone et de Sémélé, et son rôle dans la tradition orphique, voir Rudhardt 2002.

sous les ordres du hiérophante – Ulysse [787]. Cela explique l'entreprise de chiffrement de la pièce, puisqu'il faut être patiemment initié pour finalement en comprendre le sens.

La première chose qui frappe l'oreille dans le chant strophique, c'est la répétition du cri ἰώ (deux fois par strophe). Celui-ci à la fois débute comme le nom de Iacchos, l'avatar de Dionysos lié à Perséphone, et nomme la mortelle qui est à l'origine de la lignée de Sémélé. Symbole antique de l'humanité souffrante, Io caractérise en Dionysos ce qui le rapproche le plus des mortels. Le dieu Eleuthereus fait ainsi pendant, auprès des hommes, à son autre descendant, Héraclès, qui a payé la dette humaine envers Prométhée en le délivrant de ses liens. Il est donc normal qu'Hécube asservie implore Io et Dionysos à travers elle. Ainsi, le premier vers de la strophe peut être réinterprété comme une adresse à trois divinités : Io-Iacchos, la Terre dont le Prométhée d'Eschyle souligne qu'elle a de multiples noms (v. 210), parmi lesquels il faut inclure Déméter comme l'indique le mot ματρός au v. 1303, et enfin la divinité désignée comme τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων, Perséphone, qui est à la fois la mère de Dionysos, la courotrophe protégeant les jeunes mortels, et la reine infernale « nourrie » du sang des enfants d'Hécube assassinés, l'adjectif τρόφιμος pouvant être entendu dans un sens actif ou passif. On le voit, la véhémence se combine d'emblée à la douceur. Tout en demandant une forme d'apaisement pour ses morts, la reine de Troie attire l'attention de Perséphone sur ceux qui les ont tués.

Comme inspirée par Déméter, elle assume alors le rôle de prêtresse et invite ses enfants à écouter et à μαθεῖν, c'est-à-dire à la fois « apprendre » et « comprendre », dans un appel à rejoindre les rangs des initiés. De fait, la réponse du chœur débute par le mot ἰαλέμῳ, qui a même sens et même initiale que (νεκρῶν) ἴακχον, la plainte à laquelle il invitait vainement Hécube au v. 1230. Cet écho, qui apparaît quand, enfin, tous les personnages troyens s'accordent sur la nature du chant qu'il faut exécuter, nous confirme qu'il s'agit d'un hymne en l'honneur de Dionysos-Iacchos. Par ailleurs, la couleur dorienne de ἀπύεις (« tu appelles à haute voix », v. 1304), rapproche paradoxalement le mot de ἄπυστος, « que l'on ne doit pas entendre », et donc suggère le contexte des Mystères, tout en introduisant une impression d'effroi et de danger devant le risque d'une révélation. Il est remarquable que la réplique suivante de la reine, comme si elle se reprenait, consiste à affirmer qu'elle « cache la terre » (γαῖαν κρύπτουσα) et ne contienne pas d'autre information que la description de ses gestes, aussi appropriés au thrène qu'à l'hymne éleusinien auquel celui-ci sert de paravent. Lorsqu'ensuite le chœur anonce qu'il va imiter

[787] *New Pauly*, *s.v.* Mysteria, article de F. Graf.

sa reine en « appelant [ses] misérables époux en dessous » (τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν / ἀθλίους ἀκοίτας, v. 1308-1309), cela signifie à la fois qu'il va invoquer, genoux et mains au sol, les morts de l'Hadès, mais aussi qu'il va le faire « par dessous », de la façon énigmatique qui sied aux mystes. A cet endroit (v. 1310-1311), l'ambivalence du langage dénotée par l'adjectif δισσαῖς atteint un paroxysme, puisqu'aux interprétations que j'ai déjà proposées (deux douloureuses exclamations parallèles d'Hécube et du chœur, ou l'installation progressive de l'unisson dans la lamentation), il faut d'abord ajouter l'hypothèse d'un jeu sur la paronomase du présent ἀγόμεθα, φερόμεθ(α) et du subjonctif ἀγώμεθα φερώμεθ(α), puis de βοᾷς avec βοαῖς, et sur le passage du passif au moyen. Hécube et le chœur s'uniraient alors pour dire : « Emmenons, emportons, par nos cris, la douleur, la douleur / de la servitude au temple, en sortant de ma patrie (c'est-à-dire en allant à Eleusis « qui libère ») ou bien loin de ma patrie (c'est-à-dire loin d'Athènes, avec une valeur apotropaïque de la prière) ! ». Dans la version menaçante, les vers peuvent s'entendre comme une imprécation : « Emmenons, emportons, par nos cris, la douleur, la douleur / de la servitude au palais loin de ma patrie (c'est-à-dire au palais des vainqueurs) ! ».

Après avoir failli s'abandonner à des révélations trop claires, Hécube reprend son appel à Dionysos de façon plus cryptée, puisque, laissant l'apostrophe aux dieux, elle lui donne le masque de Priam. Mais le nom de celui-ci débute comme Priapos, qui, selon les sources anciennes de Diodore de Sicile, est le fils d'Aphrodite et de Dionysos [788]. En outre, le vocatif Πρίαμε permet un jeu de mots avec Πρίασο, l'impératif du verbe πρίαμαι « acheter ; préférer (à tout l'or du monde) ». Hécube, en quelque sorte, demande donc au descendant d'Io et père de Priape de racheter sa liberté et de la préférer à ses bourreaux quelles que soient leurs offrandes, elle la locutrice que met en relief la répétition de -με puis l'accent mis sur l'initiale de ἐμ-ᾶς (v. 1314). En effet, dans l'apposition au nom, l'assonance que crée la répétition de l'ἀ- privatif met en valeur l'intrus ἐμᾶς dont l'initiale se démarque de celle des autres mots, opérant un renversement significatif. La clé de ces vers consiste donc à en inverser le sens à partir de ce point : Dionysos est le dieu qui, parce qu'il est mort comme Priam, privé de tombeau et d'amis par Héra et les Titans, *n'est pas* ignorant des souffrances d'Hécube, mais au contraire plus susceptible de les comprendre qu'aucune autre divinité, c'est-à-dire à la fois d'y mettre un terme et de les venger. On voit mieux pourquoi Hécube qualifie ensuite la mort de Priam de « sainte » : c'est de celle de

[788] *Bibliothèque historique*, IV, 6, 1.

Dionysos qu'il s'agit, lui à qui un sacrifice impie à permis de disparaître pour mieux renaître. Je pense d'ailleurs que le vers 1315 joue de la paronomase ὄσσε / ὄσσα et qu'il y a là une allusion au fait que les os de Dionysos, ou du moins ce qu'il restait de lui après sa mort, ont été enfouis et cachés (κατακαλύπτω) dans la cuisse de Zeus. Le futur κατακαλύψει s'explique du même coup comme une allusion à la promesse faite à tous les initiés : quelle que soit leur mort, Perséphone les protégera dans l'au-delà en leur offrant l'apaisement.

Au début de l'antistrophe, l'apostrophe ἰὼ θεῶν μέλαθρα indique que l'on passe de l'Erechtheion au temple qui est à la fois la destination de la procession des Mystères et la fin (τέλος) vers laquelle a mené la pièce, le Telesterion d'Eleusis. Θεῶν peut en effet être un féminin regroupant Déméter et Perséphone, et la mention de la flamme au vers suivant fait référence au feu purificateur qui brûlait au centre du bâtiment, au point sacré vers lequel convergeait le culte, l'*anaktoron*, tandis que la lance évoque le thyrse [789]. Le vers 1318 fait donc surgir l'image du temple d'Eleusis, récemment agrandi, qui abrite (ἔχετε) une foule de mystes assemblés représentant la cité chérie apostrophée au v. 1317, armés de thyrses, autour du foyer qui symbolise une forme de rédemption. Bientôt, espère le chœur, les fidèles anonymes vont s'agenouiller comme lui pour rendre hommage aux puissances infernales (Τάχ' ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι, v. 1319).

Mais avant cela, au moment où s'articule l'ultime transmission d'Hécube à ses compagnes avec l'enchaînement syntaxique des v. 1317-1318, au moment où le chœur reprend la parole pour la dernière fois, c'est pour crier ἒ ἔ. L'exclamation, qui exprime le chagrin, est aussi une répétition de l'énigmatique epsilon delphique, ce que vient immédiatement confirmer le v. 1318. En effet, la vision des palais « abritant la flamme sanglante » rappelle vivement l'hallucination de Cassandre dans l'*Agamemnon* lorsque, prenant la parole après un long mutisme, elle décrit, inspirée par Apollon, le sang ruisselant de la demeure royale d'Argos (v. 1090-1092). En d'autres termes, la référence à Delphes et à la prêtresse d'Apollon suggère que le chœur des Troyennes est à ce moment inspiré par Dionysos comme l'était la prophétesse au premier épisode. Dionysos n'est cependant pas Apollon et l'allusion, une fois de plus, demande à être renversée : le chœur n'est pas encore initié, même s'il approche du dernier stade du processus, celui après lequel il sera tenu au silence.

[789] Diodore de Sicile parle de la lance (λόγχη) des femmes qui accompagnent Dionysos dans ses campagnes et signale qu'elles ont la forme d'un thyrse (IV, 4, 3).

Les derniers mots des Troyennes donnent néanmoins une idée de la connaissance qu'elles sont en train d'acquérir. En effet, l'association de la flamme meurtrière et de la lance me paraît, grâce à la composition annulaire que j'ai dégagée plus haut, devoir renvoyer à la foudre : celle qui a tué Sémélé, mais aussi, dans la version orphique du mythe de Dionysos, celle qui a châtié et réduit en cendres les Titans après qu'ils ont dépecé et fait bouillir le fils de Zeus. Le « vous » auquel s'adresse le chœur avec ἔχετε inclut donc aussi les fils de la Terre, qui ont commis leur meurtre contre l'enfant de Perséphone par le feu et le poignard [790], et Sémélé, dont le corps abrite à la fois « la flamme sanglante » de Zeus [791] qui la fait périr et la « pointe de la lance » qu'est le nouveau Dionysos, instrument de la revanche contre tous ceux, notamment les humains qui, s'assimilant aux Titans, laissent libre cours à leur violence. Lorsque les Troyennes insistent ensuite sur les idées de disparition sous la cendre ou derrière un écran de fumée, puis de dispersion spatiale (ἄλλᾳ δ' / ἄλλο φροῦδον, v. 1322-1323), elles incluent dans leur hymne une allusion obscure mais perceptible à différents récits, les uns concernant le démembrement de Dionysos dont seul le cœur est sauvé par Athéna [792] , les autres la manière dont le fils de Sémélé dut se cacher pour échapper à la colère d'Héra – d'abord dans la cuisse de Zeus, puis chez Ino, puis en Asie auprès des nymphes de Nysa [793] . L'encadrement du v. 1320 par les mots κόνις et αἰθέρα, lequel, je le rappelle, contrevient à la *responsio*, évoque la dualité constitutive des hommes selon la tradition orphique : nés des cendres des Titans foudroyés après avoir ingéré la chair de Dionysos, ils ont en eux une part mortelle et une part immortelle, celle que confère à leur corps la présence d'une parcelle du dieu [794]. Le feu purificateur d'Eleusis semble avoir pour fonction de consumer symboliquement la part titanesque pour permettre à l'esprit des mystes de s'élever vers Dionysos et de renaître comme lui.

Avec la disparition du nom de Troie, qui en devenant ἀφανές prend le caractère sacré des ἱερά que seuls les initiés pouvaient contempler, le chœur se tait, adoptant le silence respectueux des mystes. Cependant, réagissant aux bruits qui s'élèvent soudain, Hécube redonne de la voix pour poser une question probablement rituelle et conférer à ces sons un autre sens. Dans son hymne éleusinien, la secousse qui se répand dans la cité

---

[790] Pour ce sens de λόγχη, voir Euripide, *Hippolyte*, 1375.

[791] Rappelons que la semence masculine est considérée comme un élément igné associé au *menos*.

[792] *Orphicorum Fragmenta*, 210 et 216b.

[793] Voir par exemple Ps.Apollodore, *Bibliothèque*, III, 4, 3 et les notes de J.G. Frazer.

[794] Olympiodore, *Commentaire au Phédon de Platon*, I, 3.

correspond au fracas produit par tous ceux qui, imitant la prêtresse de Déméter, devraient se mettre à battre le sol de leurs mains, tandis que le son de la trompette coïncide avec le coup de gong frappé par le hiérophante qui annonçait la venue de Perséphone [795]. La reine se relève alors, encore tremblante de l'expérience, pour partir. Le héraut, enfin, dirige les Troyennes vers (ou « sur », avec peut-être une métaphore nautique qui rappelle le récitatif initial d'Hécube) « le malheureux / jour asservi de la vie » (v. 1329-1330). L'expression est dérangeante à plusieurs titres : τάλαιναν (v. 1329) est de trop par rapport à la *responsio*, comme si l'épithète était devenue superflue, comme si le rite avait, en accentuant le malheur, annulé ses effets ; quant à δούλειον ἀμέραν βίου, c'est une version redondante de l'homérique δούλιον ἦμαρ « le jour, la vie de servitude », ce qui met en valeur la répétition de l'idée de vie. C'est donc vers une double existence que le héraut emmène le chœur des mystes, une existence qui peut en outre être jugée ἀμέραν, c'est-à-dire « douce ». Cependant, les mêmes vers recèlent la menace d'un rééquilibrage entre vainqueurs et vaincus : τάλαινα, répété par le chœur en 1324 et par Talthybios en 1331 et 1333, évoque le nom de la balance, τάλαντον, dans laquelle bientôt l'âme des Grecs sera aussi pesée, comme l'ont été chacune à leur tour celles de Sarpédon, de Patrocle, d'Hector et d'Achille, tous liés dans le même cycle de violence. Quant à βίου, il permet un jeu de mots sur la vie et l'arc : les bourreaux d'Hécube ont eu tort de ne pas la laisser mourir dans l'incendie de sa cité, car bientôt l'Amazone en elle se réveillera, bientôt les dieux frapperont de leur lance ou de leur thyrse semblables à une flèche ceux qui lui ont fait tant de mal.

Pour finir, le héraut et ses acolytes dirigent le chœur des Troyennes vers la mer, où d'après le témoignage de Plutarque, les mystes procédaient, dans l'eau, à des purifications avant de procéder au sacrifice d'un jeune cochon [796] . L'emploi de ἐπί pour marquer la direction où les mène leur pas (v. 1332) laisse toutefois la place à l'expression d'une hostilité, comme si les femmes, inspirées par Perséphone, marchaient contre les bateaux de leurs vainqueurs à la manière de nouvelles Erinyes. Les derniers mots de Talthybios sont encadrés du cri Ἰώ et de Ἀχαιῶν, qui, tout en formant ensemble le nom de Ἰάκχος, conservent l'appel au bienveillant descendant de la génisse, Dionysos fils de Sémélé, et la désignation des coupables contres lesquels les Troyennes dirigent ses coups. Ainsi,

[795] Apollodore, *FGrH* 244 F 110b.

[796] Plutarque, *Vie de Phocion*, 28, 3. Il s'agit des Grands Mystères du mois de Boedromion, et non des Petits comme l'indique F. Graf dans son article de la *New Pauly*.

jusqu'au bout, l'hommage au dieu et l'imprécation contre les hommes demeurent uni dans le même rituel.

A première vue, l'hymne mystique doit garantir à la cité de Troie comme à celle d'Athènes un avenir marqué par le secours divin, la purification et la renaissance. Il rappelle en effet le présage favorable qui a précédé la victoire de Platées et que rapporte Hérodote [797] : Dicéos, un Athénien passé chez les Mèdes, raconte avoir vu s'avancer dans la plaine de Thria un nuage de poussière venant d'Eleusis, d'où s'échappaient des voix chantant l'hymne d'Iacchos que l'on exécute lors des Mystères. L'Attique étant déserte, il en conclut qu'il s'agit d'êtres surnaturels qui se portent au secours d'Athènes et de ses alliés. Hérodote termine : « La poussière et les voix formèrent un nuage qui s'éleva dans les airs et se dirigea sur Salamine et la flotte grecque, ce qui fit comprendre [à Dicéos et à son compagnon] que la flotte de Xerxès allait périr » [798]. Or l'hymne à Iacchos que les Troyennes font résonner s'inscrit entre une allusion claire au thrène des *Perses* qui pleure la défaite de Xerxès [799] et ἐπὶ πλάτας, les avant-derniers mots de la tragédie (v. 1332), qui sous cet angle peuvent signifier soit « vers Platées », avec un sens spatial, soit « jusqu'à Platées » dans un sens temporel. Cela crée un effet d'attente supplémentaire : vers où se tournera le chant et jusqu'à quand les spectateurs en ressentiront-ils l'influence ? A qui donnera-t-il la faveur des dieux ? Aussi longtemps que le chœur participe à l'exécution de l'hymne, il demeure statique. Agenouillé dans le théâtre de Dionysos, au milieu de la fumée qui s'élève de la *skènè*, il maintient le public le plus longtemps possible ici, au cœur de la cité qui a besoin de la protection divine. Mais qu'en sera-t-il quand la pièce se terminera, quand Talthybios et ses porte-flambeaux quitteront l'*orchestra* et que l'on éteindra les foyers du décor pour passer à la pièce suivante ?

Dans ce contexte mystique, on retrouve la strate architecturale de la pièce. Après l'effondrement symbolique de l'Erechtheion humain, le spectacle a cessé de correspondre à l'iconographie des bâtiments de l'Acropole. Il faut dire qu'en 415, le décor du temple d'Athéna n'est pas terminé, comme le montrent des comptes de 409. Les travaux sont interrompus à cause des dépenses nécessaires à l'expédition de Sicile. En revanche, les artisans ont déjà préparé et entreposé des blocs destinés à servir de fond à la frise,

[797] *Histoires*, VIII, 65.
[798] Trad. A. Barguet.
[799] Voir ci-dessus, p. 466-467.

composée de statues rapportées de teinte plus claire : il se trouve qu'ils sont en calcaire d'Eleusis [800]. Je me demande si ce choix pouvait avoir une signification religieuse et non uniquement pratique, et si la frise représentait un thème en lien avec les Mystères. Je pencherais volontiers pour une exploitation du récit rapporté par Diodore qui fait d'Erechthée, l'habitant mortel du lieu aux côtés d'Athéna, le fondateur du culte des Déesses, ou du récit concernant son affrontement avec Eumolpos d'Eleusis, le fils de Poséidon [801]. Il est impossible d'en être certains au vu des vestiges et de la stèle sur laquelle figurent les comptes – un départ en voiture, les préparatifs d'un combat, un grand nombre de figures féminines, souvent assises, un jeune homme accroupi et un autre debout appuyé sur un bâton, voilà tout ce que l'on peut identifier [802] –, mais je pense qu'on peut le déduire du parallèle qu'Euripide a rigoureusement établi entre sa pièce et les deux principaux bâtiments de l'Acropole dédiés à Athéna. Au minimum, il tire parti du détail sur la provenance de la pierre, sans doute connu puisque les travaux se discutent publiquement, mais je crois plutôt que, tout en composant un tableau libre de l'association avec une frise qui n'existe pas encore, il transporte son public à Eleusis parce que c'est à ce lieu que la frise fait référence. Il peut ainsi le faire demeurer au temple d'Athéna Polias tout en l'emmenant ailleurs.

Les spectateurs, en effet, sont assis sur les bancs du théâtre, en face de la *skènè* en flammes, pour regarder évoluer Talthybios et Hécube comme la foule sur les gradins qui entourent l'*anaktoron* dans le Telesterion contemplent les actes liturgiques de la prêtresse et du héraut sacré, lesquels comprennent un élément de monstration [803] . Quant au détail de l'aile, πτέρυγι, qui crée un écho entre les vers 1320 et 1298, il devient une allusion aux deux fondations en forme de flèche que l'on trouvait aux coins Sud-Est et Nord-Est du bâtiment d'Eleusis [804]. En vertu de la composition annulaire du *kommos*, il faut donc admettre désormais que les allusions à l'Erechtheion servaient de façade Ouest au temple nouveau qui maintenant se révèle, son entrée orientée vers l'Est comme il se doit pour les demeures divines. Lui aussi a un toit ouvert et un foyer sacré. L'expression θεῶν μέλαθρα et son pluriel doivent donc être révisés : ils englobent aussi bien la demeure du complexe de divinités masculines de l'*heroon* de l'Acropole que celle des Déesses et de leur

[800] Holtzmann 2003, p. 166.
[801] *Bibliothèque historique*, I, 29, 3.
[802] Holtzmann 2003, p. 168.
[803] Ce parallèle est peut-être un argument supplémentaire en faveur du plan trapézoïdal ou rectangulaire du théâtre au Ve s.
[804] *New Pauly, s.v.* Eleusis, article de K. Fittschen.

compagnon Iacchos. J'ajouterai que, le Telesterion ayant été rénové par Périclès après sa destruction par les Mèdes en 480 et présentant de nombreux points communs avec le Parthénon, c'est aussi ce dernier, dont le décor a servi de structure à la pièce jusqu'à la première partie de l'*exodos*, qui est révélé comme un leurre, un écran de fumée masquant son équivalent éleusinien, uniquement approprié en quelque sorte à une première étape de l'initiation. L'image de la dispersion de Troie et de son nom touche donc aussi cette dimension architecturale de la pièce : Parthénon, Erechtheion, Telesterion sont autant de pseudonymes de la même réalité, c'est-à-dire le lieu qui abrite Athéna. Mais ce qui est extraordinaire, c'est qu'en suggérant qu'ils contiennent tous une parcelle de Troie, si exemplaire des souffrances humaines, et en employant le mot μέλαθρα qui contient Mélos et Athènes, Euripide introduit dans les demeures divines un élément de mortalité symbolisé par le fait que chacune d'elles, avant d'être rebâtie sur ou à côté des cendres du bâtiment précédent, a été détruite par les Perses.

Or le fracas qui se fait entendre est désigné par le chœur comme celui de Pergame, comme si, avec le second incendie de Troie, s'effondraient de nouveau les temples d'Athènes et d'Eleusis qui, par le passé, ont connu la destruction sous les coups des Mèdes. Si l'on y regarde bien, les fondations ailées du Telesterion poétique ne sont d'ailleurs pas si symétriques ni solides qu'elles en ont l'air. En effet, on attendrait que πτέρυγι au v. 1320 figure « en face » du mot qui ouvre le vers 1298, d'autant que la comparaison avec la fumée, également redoublée, a subi une inversion : καπνῷ ὥς τις après la coupe est devenu ἴσα καπνῷ dans la première moitié du vers. Il serait donc normal que πτέρυγι, échangeant sa place avec πρὸς αἰθέρα, termine le vers 1320, dans une construction équilibrée qui ferait en outre correspondre ce tribraque, dans l'antistrophe, à μέλεα dans la strophe (fin du v. 1305). Le poète, cependant, entend achever de perturber un ordonnancement qui, trop satisfaisant pour l'esprit, laisserait croire au public qu'il peut reprendre tranquillement le cours de son existence en sachant ce qu'il lui reste à faire.

Les anomalies métriques et syntaxiques introduites par le poète contribuent en effet à signifier que même le rite éleusinien est voué à l'échec. Son exécution pose en fait bien des problèmes : si l'on peut identifier Talthybios et ses capitaines au héraut sacré et aux porteurs de torches qui officient lors des Mystères, si Hécube se fait prêtresse de Déméter, entourée des mystes que deviennent les Troyennes, si le public figure l'assemblée des fidèles, il manque en scène un double du hiérophante, qui devrait être Ulysse puisque ce sont ses ordres que transmet Talthybios en revenant chercher la reine. Or, outre que l'absence du hiérophante est problématique dans la réalité – elle ne se justifie que lorsqu'il

procède à l'aspect le plus secret du rite –, Ulysse, comme les Grecs qui se trouvent en scène, la lance et non le thyrse à la main, et comme les Athéniens coupables des crimes de Mélos, est souillé du sang du meurtre ; tous sont de ce fait exclus de toute participation à la cérémonie. L'interruption de l'hymne à Iacchos par la trompette des Grecs accentue encore leur impiété, puisqu'il signifie qu'au lieu de se jeter au sol comme ils le devraient, ils relèvent au contraire les officiantes. Les voix quittent alors le centre de l'*orchestra* pour se déplacer, vraisemblablement en même temps que les porteurs de flambeaux, vers les vaisseaux achéens. Inversant le présage divin rapporté par Hérodote, les femmes semblent entraîner loin d'Athènes, vers les vaisseaux de leurs ennemis, la nuée de bon augure. Par ailleurs, le calendrier des fêtes nous montre que le durcissement du siège de Mélos, dont nous savons par Thucydide qu'il a eu lieu à la fin de l'été [805], a pu coïncider avec la célébration des Grands Mystères au mois de Boèdromion, tandis que les petits Mystères ont lieu au mois d'Anthesterion, soit environ un mois avant les Grandes Dionysies. Tout comme l'incitation à former le cortège des Dionysies rurales du Pirée ou à faire des holocaustes à Poséidon, la tentative des Troyennes pour entraîner les spectateurs dans la célébration des Mystères crée donc un effet de boucle qui les ramène encore et toujours au point de départ qu'est la prise violente d'Ilion et de Mélos et à l'idée qu'il est trop tard. Enfin, le caractère public de la révélation, effectuée devant tous les citoyens, devant les hôtes et les alliés, qu'ils soient ou non initiés, va à l'encontre de l'interdit fondamental du culte des Mystères. Cela doit signifier que les éléments divulgués de manière détournée par Euripide sur la double nature de Dionysos ne font pas partie des secrets révélés aux initiés – à moins qu'il ne se rende consciemment et publiquement coupable d'une grave impiété.

Je pense plutôt qu'il fait adopter à Hécube et au chœur l'attitude de deux sophistes connus pour leur scepticisme : le Mélien Diagoras dit l'Athée, poète et philosophe, disciple de Démocrite, condamné à mort pour avoir, grave impiété, divulgué un savoir censé rester secret pendant l'expédition de Sicile [806], et Gorgias lui-même. Il faudra réserver à une étude ultérieure l'analyse des rapports étroits entre la fin des *Troyennes* et l'œuvre philosophique de ces auteurs, ou du moins ce que nous en connaissons, mais je soulignerai pour l'instant que l'on peut lire tout le *kommos* comme un chant inspiré par leur pensée, dénonçant la souffrance de Mélos, qu'incarne la reine, celle d'Athènes, que représente finalement le

[805] *HGP*, V, 115.
[806] Lysias, *Contre Andocide*, 17 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XIII, 6, 7.

chœur, et l'indifférence des dieux, qui voient mais laissent faire. Sous cette lumière, l'invocation à Priam, avec son appel au rachat et la multiplication des ἀ- privatifs, fait allusion au fait que Diagoras a été affranchi à prix d'or par Démocrite, mais aussi à la libération que représente l'athéisme puisqu'il débarrasse l'homme de sa crainte des dieux. Le mot même de μέλαθρα, qu'Hécube emploie deux fois à côté de μέλας et μέλεα, unit Mélien et Atheos, soit les deux dénominations de Diagoras. De ce fait, la locution θεῶν μέλαθρα devient contradictoire ; elle est comme annulée au profit de l'apostrophe à la cité chérie, c'est-à-dire aux hommes, qui seuls « détiennent la flamme sanglante et la pointe de la lance » et en sont seuls responsables. La promesse désabusée de l'anonymat et de l'anéantissement sont les corollaires d'une absence de foi dans l'enseignement des Mystères : pour Diagoras comme pour Gorgias, point de renaissance ; la mort annihile. L'idée que le nom de Troie, devenu invisible, « n'existe même pas » ou « n'existe pas non plus » est tout droit tirée du *Traité du Non-être* de Gorgias [807]. C'est pourquoi, lorsqu'un grondement retentit, Hécube ne l'interprète pas explicitement comme un signe que Iacchos et les Déesses ont entendu son appel. Il est possible que, toujours investie de son identité mélienne, même si celle-ci « tremble » à l'approche de la fin de la pièce (τρομερὰ τρομερὰ μέλεα, v. 1328), elle ne puise aucun espoir dans ce que d'autres peuvent entendre comme un présage. A qui ne veut pas croire au message énigmatique d'Euripide et de Dionysos, sa triste sortie vers la servitude n'est rien d'autre qu'une marche vers son destin de vieille femme impuissante.

Le chœur, lui, participe certes à la plainte de la protagoniste, mais efface dans le chant strophique la mention de Mélos au profit de celle d'Athènes (ἀθλίους, v. 1309, répond à μέλεα, v. 1305). C'est lui qui cite Gorgias, mais tout en marchant vers un sort comparable à celui d'Hécube, il est désolidarisé d'elle, à la fois par son silence final, respectueux des Mystères, qu'elle prend le parti de rompre, et par le temps qui sépare sa sortie de celle de la reine. Sans doute faut-il voir là une différence entre les deux sophistes, Gorgias n'étant jamais allé jusqu'à offenser ses hôtes athéniens par la trahison de leurs secrets. Certes, l'exclamation apitoyée du héraut, Ἰὼ τάλαινα πόλις (v. 1331) peut s'appliquer aussi bien à la vieille qui part devant avec son escorte qu'au chœur qu'il emmène, c'est-à-dire aussi bien à Mélos qu'à Athènes, mais le destin des choreutes doit être distinct de celui d'Hécube, comme le souligne la valeur d'opposition de ὅμως.

[807] F B3 DK, 77.

A cet instant, où le héraut Talthybios reprend le contrôle exercé par la reine sur le chœur pendant le *kommos*, ce qui se joue, c'est la préférence d'Euripide pour une autre autorité que celle de Diagoras et de Gorgias. C'est ce qu'indique πρόφερε, un verbe qui, tout en signifiant « avance ! » est très proche de προφερής, « qui l'emporte sur (notamment par l'âge) » et plus exactement de προφερῆ, la forme qu'aurait l'adjectif s'il se rapportait à πόδα σόν. Or ce syntagme se trouve dans le dernier vers du *kommos* en position symétrique de πρύτανι dans le premier. Je pense donc qu'Euripide renvoie ici aux lieux où se niche le mot πόδα chez Eschyle et Pindare, les pères poétiques qu'il a invoqués au début de son hymne et qui incarnent, outre Athènes qui les chérissait tous deux (Pindare avait obtenu la proxénie [808]), la génération des vainqueurs des guerres médiques, dont l'un fait partie et que l'autre a célébrés, mais aussi Eleusis, où est né le premier et où le second a sans doute été initié [809]. Je ne dresserai pour l'instant que l'esquisse du travail à mener, en me concentrant sur l'essentiel.

Le contexte de la *Onzième Pythique* (v. 36), comme celui des *Choéphores* (v. 697), fait surgir la figure d'Oreste, au moment où, ayant quitté le palais d'Argos, il a pu rester indemne tandis que l'imprécation de Thyeste, redoublée par celle des Troyennes, frappait Agamemnon « de ses flèches infaillibles » (*Choéphores*, 694). Or l'image du palais « abritant la flamme du meurtre » au v. 1318 rappelait déjà, on l'a vu, la réaction de Cassandre arrivant devant le palais d'Argos dans l'*Agamemnon* (v. 1090-1092). Au moment où se clôt le drame des *Troyennes*, Pindare comme Eschyle réitèrent donc l'annonce du juste châtiment des Grecs comme l'ont fait Poséidon et Athéna dans le prologue.

En même temps, Oreste incarne celui qui a su « s'en tenir à de sages conseils » (ἦν γὰρ εὐβούλως ἔχων, *Choéphores*, 696) pour demeurer pur des crimes de ses pères, ce qui lui vaudra d'être purifié du meurtre de Clytemnestre. Or Eubouleus est l'une des épiclèses de Dionysos dans le culte d'Eleusis. Ces éléments forment un tout cohérent avec l'emprunt à la fin de la *Quatrième Pythique*, qui importe, comme un modèle pour le peuple des Athéniens et ses dirigeants, les conseils du poète à Arcésilas de Cyrène pour qu'il gouverne en apaisant les blessures à vif d'une main douce, en sachant, tâche difficile qu'il n'exécutera qu'avec l'aide d'un dieu, remettre sur ses fondations la cité secouée par les dissensions. En d'autres termes, Euripide implore ses concitoyens d'écouter ses conseils de paix et de piété. Malheureusement, là aussi un décalage s'instaure : si le crime d'Oreste peut être justifié

[808] Isocrate, *Antidosis*, 166.
[809] Pindare, F137 S-M.

parce qu'il venge un père, celui de Mélos est aussi illégitime que l'assassinat d'un enfant. Quant à Arcésilas, il n'est pas encore cette figure d'apaisement que Pindare voudrait voir en lui, lui qui a exilé Damophilos, un rival pourtant estimé de tous les gens de Cyrène. Certes, à l'instar d'Alcimidas d'Egine que, dans la *Sixième Néméenne*, Pindare félicite d'avoir montré des qualités dignes de celles de ses ancêtres et d'avoir inscrit son pas dans celui de son grand-père pour obtenir comme lui la victoire à Némée, Euripide s'efforce avec ses *Troyennes* d'égaler les victoires d'Eschyle, mais, de même que Pindare ne peut taire l'échec d'Alcimidas à Olympie, de même il se doit de tendre à ses concitoyens un miroir honnête et de prendre le risque, comme Prométhée, de la disgrâce (*Prom. Enchaîné*, 263-276). Il y a urgence : tel le héraut des *Sept contre Thèbes*, qui vient de sa démarche pressée (v. 374) annoncer que l'ennemi a pris position et nommer chacun des adversaires, Euripide dénonce donc la prise de Mélos, l'alliance avec Argos, la menace spartiate, mais aussi, très certainement, les acteurs de la politique athénienne de 415 qui mettent la cité en danger [810].

Le rôle que s'assigne le poète, cependant, est aussi de maintenir un souffle d'espoir, quoi qu'il en ait. En cet instant où il doit abandonner son public à son sort, il trouve chez ses prédécesseurs les mots d'ultimes prières qu'il ne peut plus faire prononcer aux Troyennes. Ainsi l'hypotexte des *Suppliantes* renvoie-t-il à une invocation de Zeus Sauveur pour qu'il protège les orantes et qu'il empêche les hommes qui les poursuivent de débarquer. Mais c'est surtout dans les *Euménides* que se cache la présence la plus importante. En effet, les trois occurrences du mot πόδα dans cette pièce complètent merveilleusement l'entreprise poétique d'Euripide. La première (v. 165) correspond au moment où les Erinyes perçoivent le crime d'Oreste qui ensanglante « au pied, à la cime, l'ombilic de la terre ». Transposés à Athènes, nouvelle Delphes, ces vers soutiennent l'emploi qu'Euripide a fait partout de l'opposition entre le haut et le bas, notamment entre le sanctuaire d'Athéna au sommet de l'Acropole et le théâtre de Dionysos à son pied. Or à Delphes, c'est le contraire : Dionysos et Apollon ont leur temple en haut tandis qu'Athéna est installée en bas. C'est précisément cette inversion qui permet, après avoir affirmé que la solution pour les Athéniens n'était pas en haut (οὐκ ἄν, v. 1244) et suggéré ainsi l'absence menaçante de la divinité poliade, de la réintégrer dans le texte des *Troyennes*. La deuxième occurrence de πόδα permet en effet une allusion à l'attente d'Oreste, qui invoque Athéna. D'où qu'elle soit, quel que soit le lieu où elle « pose son pied droit ou voûté » –autrement dit, qu'elle apparaisse ouvertement ou de façon cachée –, il l'appelle. Et elle vient, « de son

[810] Je développerai ailleurs l'analyse des arguments qui plaident en faveur d'une identification précise des personnages de la pièce à des contemporains du poète.

pas infatigable » (ἄτρυτον πόδα, v. 403), arrivant de Troie où les fils de Thésée lui ont consacré la terre qu'ils ont vaincue et une grande part de leur butin.

On pourrait se dire qu'une fois de plus, les contradictions entre l'hypotexte eschyléen et les *Troyennes* assombrissent les perspectives du public d'Euripide. C'est vrai, dans la mesure où la tragédie de 415 a mis en scène l'ingratitude des vainqueurs et non la pieuse consécration de la terre et du butin à Athéna, où elle a montré la colère et non la bienveillance divine, dans la mesure aussi où les *Euménides* représentent la fin du cycle de vengeance que les Troyennes ont appelé de leurs vœux. La présence poétique de la déesse pourrait n'être qu'un leurre, une illusion de plus. Et pourtant, elle est bien là, dans le pas du chœur qui s'en va abandonner son costume troyen et son langage mélien – il n'y a pas un dorisme dans sa dernière réplique – pour redevenir athénien. Elle est là, dans les gradins de bois où se trouvent les Athéniens, comme elle était présente dans les bateaux de Salamine. Ses enfants ont encore une chance, si faible soit-elle, de prendre les bonnes décisions et de regagner sa protection. N'a-t-elle pas libéré Oreste de son crime ?

Cette réapparition cryptée d'Athéna s'accompagne de celle de Sophocle, car il emploie le mot πόδα plus que tout autre poète (une vingtaine d'occurrences dans les pièces et les fragments conservés). Sans doute ont-elles toutes leur pertinence, qu'il faudra évaluer, mais l'allusion sans conteste la plus significative, c'est celle qui nous ramène à l'*Ajax*, où l'on trouve et πόδα (v. 369) et ἴχνος, beaucoup plus rare (v. 32), comme dans les derniers vers des *Troyennes*. En effet, dans le premier passage, Ajax se lamente sur sa folie et appelle à son secours ses marins pour qu'ils l'aident à se suicider, mais Tecmesse le supplie de ne pas parler ainsi. Il cherche alors à la chasser en s'exclamant littéralement : « Ne sortiras-tu pas ? N'emporteras-tu pas au loin ton pas qui retourne en arrière ? » (Οὐκ ἐκτός ; Οὐκ ἄψορρον ἐκνέμῃς πόδα ;), c'est-à-dire, dans le contexte, « Ne cesseras-tu pas de me harceler de tes prières ? » – à moins qu'il ne s'adresse à sa folie, l'implorant de ne pas le reprendre. Le héros, accablé par son crime, ne peut envisager que la mort et en attribue la cause à Ulysse et Athéna. Or s'il a raison pour la déesse, il s'aveugle en ce qui concerne son ennemi humain. En effet, dans le prologue auquel appartient le mot ἴχνος, le fils de Laerte, parti sur les traces de celui qui a massacré les troupeaux des Achéens, rejoint Athéna devant la tente d'Ajax. Il se présente lui-même comme un bon chasseur, c'est-à-dire un fin connaisseur des signes, mais aussi comme un homme respectueux de la supériorité de la divinité en la matière. Quand ensuite la déesse lui propose de contempler le spectacle de la folie d'Ajax, il exprime sa réticence, tout en se pliant à la volonté de sa protectrice : « Je peux rester, mais je préfèrerais me trouver ailleurs ! » (Μένοιμ' ἄν · ἤθελον δ' ἂν

ἐκτὸς ὢν τυχεῖν, v. 88). La pitié l'envahit à la vue de son ennemi accablé par la puissance divine, et c'est cela qui le poussera, dans la seconde partie de la pièce, à obtenir pour Ajax le droit à des funérailles, rendant au héros auquel il s'était opposé un pieux hommage.

Dans cette pièce de Sophocle à laquelle Euripide renvoie *in fine*, Ulysse est en somme l'incarnation de la piété et de la compassion, tandis que grâce à son intervention, la colère d'Ahéna, si terrible soit-elle, s'apaise et qu'Ajax, malgré sa folie, malgré (ou grâce à) son suicide, retrouve sa dignité dans la mort. Tout se passe donc comme si Ulysse pouvait, tout compte fait, jouer le rôle du hiérophante dans les Mystères, celui d'un intermédiaire privilégié entre l'humanité souffrante et les dieux. Le précédent sophocléen, visible, puis caché, puis de nouveau visible, invite à ne pas s'arrêter aux apparences du drame d'Euripide. L'effroyable meurtre d'Astyanax et la pitié qu'elle a suscitée peuvent être la promesse d'une renaissance. Il suffirait que, suivant les conseils du poète, hiérophante des Mystères tragiques, la cité choisisse en Dionysos un guide et un protecteur, qu'elle lui consacre par l'octroi de la victoire à la trilogie d'Euripide la terre de Troie et les captives qui ont occupé l'*orchestra* le temps de la représentation. Il faudrait que, malgré son désir de partir pour la Sicile, elle obéisse aux dieux, telle Ulysse, et demeure sur sa terre. Il faudrait aussi qu'elle retienne au théâtre le tribut des alliés, ces talents (τάλαντα) qui sonnent comme le nom du malheur (τάλαινα), abandonnant les dépenses faramineuses de l'expédition militaire pour terminer la construction de l'Erechtheion et redonner à Athéna la demeure qu'elle mérite. A défaut de cela, elle encourra le châtiment promis par le prologue et s'en ira errer sur les mers italiennes.

La mise en scène d'Euripide donne le dernier mot au spectacle, à la vision qui prime sur les autres sens et demeure active quand s'éteignent les voix et la musique. En l'occurrence, l'identification de l'*eisodos* qu'empruntent les personnages est cruciale pour le sens de la tragédie. Le renversement de décor entre le camp d'Agamemnon et l'acropole d'Ilion qui a eu lieu dans la partie finale de l'*exodos* a-t-il entraîné une inversion des sorties ? Du point de vue de la symétrie, cela paraîtrait logique, et les femmes devraient alors, pour se rendre aux navires, s'en aller à gauche. Ce faisant, elles se dirigeraient vers le temple de Dionysos, vers celui qui, seul, peut encore sauver Athènes. Toutefois, différents éléments me convainquent que la sortie se fait par l'*eisodos* de droite, à commencer par la disparition de l'illusion troyenne aux v. 1323-1324. La trompette appelant le prochain compétiteur a sonné, la pièce, en somme, est terminée, et ne restent en scène que des acteurs, des choreutes et des figurants appartenant au monde réel. Il me paraît plus que

vraisemblable que le poète ramène à cet instant les spectateurs à la coïncidence entre le décor et la topographie de leur ville. En ce qui concerne Hécube, elle est emmenée vers le navire d'Ulysse, celui des chefs qui est le plus occidental. Je vois mal comment elle pourrait sortir par la gauche, quand au contraire on l'arrache à ses morts, Astyanax en tête, qui a disparu de ce côté. Il faut donc imaginer qu'on l'entraîne brutalement vers la sortie Ouest. Cependant, ses derniers mots, qui débutent par Ἰώ, contiennent d'autres allusions à l'ancêtre de Sémélé et de Dionysos : les membres tremblants de la vieille femme sont agités, comme les Ménades [811], d'un frisson maniaque, tandis que son errance et sa souffrance d'esclave commencent comme celles de la jeune fille transformée en vache. L'aboutissement de son mouvement, pour autant, ne perd pas son ambivalence : certes, en quittant le théâtre par la droite, elle peut rejoindre la Voie sacrée et emprunter le trajet de la procession des Mystères, mais dans le même temps, cela empêche son assimilation à Io de se réaliser totalement, car c'est vers l'Orient qu'une course folle a emporté la génisse, vers l'Egypte où elle a été délivrée de ses maux. Je pense qu'en conservant jusqu'au bout cette tension entre deux manières d'être lié à Dionysos (l'hommage éleusinien à Iacchos et l'hommage tragique à Io), Euripide veut signifier à ses concitoyens qu'ils ne peuvent attendre l'automne pour célébrer les Mystères et se purifier. C'est ici, maintenant, dans le temple au pied de l'Acropole et au cœur de la ville, qu'ils doivent se décider en lui accordant la victoire.

Quant aux derniers mots de Talthybios, ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν, ils sont saturés d'indications menant vers l'Ouest d'Athènes, c'est-à-dire vers l'*eisodos* de droite : la mer, donc le Pirée ou le golfe de Canthare, près du port, où se faisaient les ablutions des mystes ; Platées, donc la Béotie ; l'Achaïe, donc le Péloponnèse ou la Thessalie. Il me paraît par conséquent plus que probable que le chœur quitte l'*orchestra* par la droite. Or c'est aussi l'*eisodos* qui mène vers l'agora et la Pnyx. Euripide signifie ainsi à son public qu'il espère un sursaut de leur part, c'est-à-dire un vote de l'assemblée qui mette fin à la tentation de l'expédition de Sicile et les ramène sur le chemin d'une victoire définitive comme le fut la bataille de Platées en 479, tout en étant persuadé qu'il n'en sera rien, qu'ils ont déjà embarqué en pensée. C'est sans doute le sens de ὅμως, « cependant », qui suit l'ultime plainte sur « la malheureuse Troie » (v. 1332) : malgré tous les efforts d'Euripide pour apitoyer ses concitoyens, ils vont marcher d'un seul pas vers la Sicile, la défaite, et l'asservissement. La mise en scène de la sortie finale souligne cette absence d'illusions en

[811] *Bacchantes*, 600 : le tremblement des Ménades est la réponse à l'incendie du palais de Penthée.

rappelant celle d'Andromaque et d'Astyanax : une escorte emmène d'abord Hécube, la reine, la mère de toute la cité, avant que les autres soldats n'emmènent ses filles. Or la première fois, c'était pour conduire Astyanax au meurtre qui a souillé les remparts. Quelle que soit la pertinence du conseil sur lequel Euripide laisse son public – « Porte ton pas vers Platées ! », c'est-à-dire « Souviens-toi de la lutte qui t'a donné victoire et liberté ! », « Oppose à tes passions la piété de tes pères ! » –, le poète sait qu'Athènes s'apprête à envoyer ses fils en Sicile, sur de dérisoires remparts flottants, vers une mort indigne.

Ce n'est pas le châtiment des impies qu'Euripide met en scène pour finir, mais l'attente du châtiment et l'espoir d'une justice, qui nécessitent un acte de foi aussi bien dans les dieux que dans la tragédie. Celle-ci, en effet, par la mise en place de l'action dramatique dans le prologue et les prédictions de Cassandre, par ses liens avec toute la tradition poétique et tragique depuis Homère, par l'usage de l'espace scénique dans laquelle elle s'inscrit, a structuré l'avenir pour le public. Il reste à savoir si, une fois la fiction dissipée, elle aura modifié la vision que les spectateurs ont de leur réalité. Au moment où la *skènè* perd son identité troyenne pour redevenir un bâtiment de bois, et au moment où l'on éteint les brasiers allumés sur son toit, Euripide espère que le public distinguera derrière elle le temple de Dionysos, encore fumant des sacrifices des jours précédents. C'est lorsque l'on voit double que l'on est véritablement inspiré par le dieu et que l'on voit ce que l'on devrait voir [812]. Or ce qu'il y a à voir, c'est le signe de la fumée, qui, au lieu de partir avec les personnages fictifs que sont les porte-flambeaux de Talthybios, demeure dans le sanctuaire du dieu, indiquant le salut. Malheureusement, ce signe doit être difficilement visible des prêtres assis au premier rang qui pourraient l'interpréter : la *skènè* leur fait écran, comme si l'illusion du camp grec et de l'acropole ennemie en flammes les empêchait d'accéder à la vérité. C'est donc au peuple des Athéniens massés plus haut dans les gradins, à tous ceux qui sont suceptibles d'être tirés au sort pour faire partie du jury et qui, à l'assemblée, pourraient se désolidariser des généraux va-t-en-guerre ou des ambassadeurs d'Egeste, qu'Euripide confie la tâche de comprendre son appel. Le temps du concours tragique, ils doivent choisir Dionysos et le poète qui, tout en les piquant de sa réprobation, cherche à les sauver de manière si désespérément brillante. Ensuite, ils devront honorer Athéna par leur vote à l'*ecclesia* pour inverser la marche de la cité vers la catastrophe.

Mais le poète n'est pas certain que sa tragédie les accompagnera jusque là. Sa voix, qui au théâtre s'élève pour se faire l'intermédiaire de Dionysos, pour unir Athènes à

[812] *Bacchantes*, 918-924.

Delphes et à Eleusis, les dieux aux hommes, le passé au présent et offrir à la cité qu'il aime, cette πόλις φίλα du v. 1317, une chance de survivre, cette voix redeviendra à la fin du concours une voix parmi les autres, une voix sans plus de poids à l'assemblée que celle de tous ses concitoyens. Quelles que soient pourtant ses hésitations, entre espoir et nihilisme, confiance et désillusion, il fait le pari que ses hymnes résonneront assez longtemps pour que la leçon troyenne, imprimée dans l'esprit des Athéniens comme la trace du pas d'Hécube (ἴχνος), guide leurs décisions. Prenant le parti de la piété, il se fait tisserand, architecte, sculpteur pour dédier à sa cité et à sa déesse l'hommage d'un temple et d'un *peplos* de mots, l'offrande d'un bouclier et d'une lance poétiques.

CONCLUSION

Lire *Les Troyennes*, et plus généralement Euripide, c'est vouloir capturer Protée. Il faut serrer sans faillir dans ses bras un être qui change de forme à chaque instant, un tourbillon de signes, un monstre hybride fait de toutes les matières : la tradition poétique et iconographique, le mythe et l'histoire, les récits, les rites, les passions humaines. Mais au bout du compte, il y a bien sous ces apparences multiples un vieil homme plein de sagesse dont les oracles pemettent d'accéder à la vérité et de trouver le chemin du retour.

S'en retourner, voilà ce qu'il faut faire plutôt que de conclure. Forts de ce que l'*exodos* a révélé sur la nature initiatique du parcours dramaturgique que le poète nous a fait faire, il faut reprendre toute la pièce pour déceler partout les indices qu'il avait semés et approfondir la compréhension de toutes les strates du texte, qu'elles soient poétiques, rituelles, ou historiques. J'aurai donc à réfléchir de nouveau sur la nature dionysiaque de la scène de Cassandre et sur l'articulation des savoirs énigmatiques dispensés par Apollon, Dionysos et les Muses, ainsi qu'à réinterpréter la dynamique de l'ensemble de la pièce à la lumière du programme que fixe au poète l'imitation du *peplos* et du bouclier d'Athéna : ses rapports aux autres poètes et les relations des personnages entre eux s'apparentent en effet à une Gigantomachie ou une Titanomachie. En outre, l'étude précise des façons dont le texte attire lui-même l'attention sur sa logique, qui est celle d'une ambivalence permanente symbolisée par les deux faces du bouclier ou du tissu, demande à être complétée. Je n'ai découvert que tardivement, dans l'*exodos*, la présence de vers rétrogrades signalés par la présence dans le vers d'un mot indiquant une circularité (la couronne notamment). Il y en a certainement d'autres dans les parties précédentes de la tragédie qui ont échappé à ma vigilance. De même, je n'ai pas épuisé l'analyse de toutes les figures de l'ambiguïté (entre sens littéral et sens abstrait, sens actif et passif, entre les signifiés de tel ou tel contexte – je pense aux navires en particulier, etc.), pas plus que je n'ai repéré tous les jeux de mots, notamment sur la lance mélienne. Il sera plus facile de les voir maintenant que le sens ultime de la tragédie s'est dévoilé. Par ailleurs, j'essaierai de comprendre le réseau des allusions intertextuelles dans sa totalité ; je pense qu'on peut s'approcher de cet idéal malgré le caractère fragmentaire de nos sources. Il serait logique, notamment, que le nombre d'autorités citées par Euripide fonctionne sur une base de dix, comme les dix

stratèges qui font des libations durant les Dionysies, car c'est là la cérémonie des festivités dionysiaques pour laquelle je n'ai pas encore trouvé d'équivalent.

Concernant les aspects culturels et historiques de la tragédie, il me faudra reconsidérer avec rigueur les allusions aux Panathénées et aux Mystères depuis le prologue, en approfondissant ma réflexion sur la nature de l'initiation éleusinienne et de ses liens avec le culte d'Athéna Polias. Il est aussi nécessaire de réexaminer toutes les mentions d'Argos, de la Thessalie, de Sparte et de la Sicile à la lumière des récits des historiens et des données de l'épigraphie, afin de retracer plus finement les allusions précises aux cités, à leurs alliances et à leurs conflits. On ne saura alors faire l'économie d'une analyse rigoureuse de la référence aux acteurs de la politique de 415, les Alcibiade, Nicias ou Andocide, et à leurs prédécesseurs, les Clinias, Cimon ou Périclès. Je pense que là aussi, on retrouvera le nombre dix.

Les connaissances nécessaires à cette entreprise sont immenses, car elles forment la matière presqu'infinie de la vie quotidienne d'un Athénien de 415, pris tout à la fois dans une langue et une culture poétique, dans le fonctionnement de la cité, avec ses codes, son système de magistratures et d'assemblées, ses dynamiques partisanes, ses visées impérialistes, et dans un univers mythico-religieux omniprésent. J'ai pu constater avec quelle précision Euripide faisait référence aux temples et aux rituels ; il faut maintenant procéder à l'inverse et partir de tous les détails connus concernant les textes, la politique, les bâtiments et les cérémonies pour revenir aux *Troyennes*, qu'ils ont toute chance d'éclairer encore davantage.

Je pense toutefois que le travail déjà mené constitue une fondation solide, en ce qu'il a permis de dégager les principes gouvernant la construction de l'édifice poétique d'Euripide, la nature de ses clés et les lieux potentiels où il les cache, la destination finale qu'il lui donne. A partir de là, on peut procéder aux finitions du commentaire, retoucher ou compléter, rendre visible ce qui était resté caché pour mieux assimiler et transmettre à d'autres la leçon du Vieil Homme de Salamine. On pourra alors procéder à d'autres retours, relire les autres tragédies d'Euripide pour voir si elles sont de la même pierre, reprendre celles de Sophocle et d'Eschyle pour évaluer la manière dont leur cadet les interprète quand il les intègre dans son drame, réviser notre compréhension des *Grenouilles* d'Aristophane, qui me paraissent faire référence de manière extrêmement précise aux *Troyennes* et à la défaite d'Euripide en 415, reconsidérer enfin la question aristotélicienne de la *catharsis* dans la perspective de la nature mystérieuse qu'Euripide confère à son geste poétique. On pourra aussi inviter les historiens et les archéologues à se poser de nouvelles questions sur

le Parthénon et l'Erechtheion, sur le déroulement des cultes des Panathénées, des Dionysies et des Mystères d'Eleusis, ainsi peut-être que sur les arcanes de la politique athénienne dans les temps précédant l'expédition de Sicile.

Οὐκ ἄν : non, ce n'est pas en arrière qu'il faut aller, mais de l'avant, en reconsidérant notre conception de la tragédie et en l'ancrant solidement dans son présent. Ce n'est pas en haut, dans l'intemporalité des dieux, qu'elle s'inscrit, mais en bas, chez les hommes dont elle met en scène la souffrance pour que d'autres hommes, à ce spectacle, s'en trouvent purifiés. S'il y a dans la tragédie une part d'universel, correspondant à la parcelle d'immortalité que Dionysos a conférée aux mortels, s'il est vrai qu'elle subsiste bien des générations après que la voix d'Euripide s'est éteinte, cela ne doit pas nous faire oublier qu'elle a d'abord été l'appel – hélas vain – d'un Athénien atterré par les crimes que sa cité avait commis à Mélos, effaré par la folie suicidaire de l'expédition de Sicile et désespéré de ne pas pouvoir retenir à Athènes l'armée de ses concitoyens.

BIBLIOGRAPHIE

Editions, commentaires, scholies

BARLOW, S., 1986, *Euripides. Trojan Women*, Warminster, Aris & Phillips.

BIEHL, W., 1989, *Euripides. Troades*, Heidelberg, C. Winter.

BIZOS, M. (éd.), GERNET, L. (trad.), 1955, *Lysias. Discours*, Paris, Belles Lettres.

JOUAN, F., VAN LOOY, H., 2002, *Euripide. Tragédies VIII, 1 : Fragments (de* Aigeus *à* Autolykos*)*, Paris, Belles Lettres.

KOVACS, D., 1999, éd. *Euripides. Trojan Women, Iphigeneia among the Taurians, Ion*, Cambridge, MA, Harvard UP.

LEE, K.H., 1976, éd., *Euripides. Troades*, Basingstoke, Macmillan.

MARTIN, V., DE BUDÉ, G., 1952, *Eschine. Discours II*, Paris, Belles Lettres.

MURRAY, G., 1913[3], *Euripidis Fabulae, t. II*, Oxford, Clarendon Press.

PARMENTIER, L., 1925, *Euripide. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre,* Paris, Belles Lettres.

PERDICOYIANNI, H., 1992, *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Athènes, Les éditions hisoriques S.D. Basilopoulos.

SCHWARTZ, E., 1887-1891, *Scholia in Euripidem*, Berlin, G. Reimer (réimpr. 1966, de Gruyter).

Etudes

AÉLION, R., 1983, *Euripide, héritier d'Eschyle,* Paris, Belles Lettres.

ALAUX, J., 2007, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin.

ALEXIOU, M., 2002[2], *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield.

ASSAËL, J., 1998, « La Muse d'Euripide : Définition d'une inspiration tragique », in Jouanna, J., Leclant, J., (éd.), *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Paris, Belles Lettres, p. 143-165.

ASSAËL, J. , 2001, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Louvain, Peeters.

ATHANASSAKI, L., à paraître, « Talking thalassocracy in fifth-century Athens: from Bacchylides 17 and Cimonian monuments to Euripides' *Troades* », in Adjular, R., Coward, T., Hatzimichael, T. (éd.), *The Paths of Song*, Actes du colloque du Londres, 11-13 avril 2013.

BAIN, D., 1975, « Audience Address in Greek Tragedy », *CQ* 25, 1, p. 13-25.

BARGUET, A., 1964 (1985), trad., *Hérodote : L'Enquête*, Paris, Gallimard.

BARLOW, S., 1986a, *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol, Bristol Classical Press.

BATTEZZATO, L., 2005, « The New Music of the Trojan Women », *Lexis* 23, p. 73-104.

BATTEZZATO, L., 2009, « Metre and Music », in Budelmann, F., (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, CUP, p. 130-146.

DI BENEDETTO, V., 1992, *Euripide : Teatro et società*, Torino, Einaudi.

BELTRAMETTI, A., 2011, (éd.), *La Storia sulla scena : Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Rome, Carocci.

BIET, C., KUNTZ, H., « Théâtre occidental--La dramaturgie », *Encyclopedia Universalis* (en ligne), consulté le 28/11/14, http://universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie

BLUNDELL M.W., 1989, *Helping Friends and Harming Ennemies : A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.

BOLLACK, J., JUDET DE LA COMBE, P., 1981-1982, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Cahiers de Philologie 6-8, Lille, Presses Univ. du Septentrion.

BONNAFÉ, A., 1985, *Eros et Eris. Mariages divins et mythe de succession chez Hésiode*, Lyon, PUL.

BRILLET-DUBOIS, P., 1998, « Généalogie et géographie troyennes dans le discours d'Enée au chant XX de l'*Iliade* », in D. Auger, S. Saïd, éd., *Généalogies mythiques*, Actes du VIIIe colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université Paris X-Nanterre (Chantilly, 1995), Nanterre, p. 189-201.

BRILLET-DUBOIS, P., 1998, « Généalogie et géographie troyennes dans le discours d'Enée au chant XX de l'*Iliade* », in D. Auger, S. Saïd, éd., *Généalogies mythiques*, Actes du VIIIe colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université Paris X-Nanterre (Chantilly, 1995), Nanterre, p. 189-201.

BRILLET-DUBOIS, P., 1999, « Les dons divins faits aux Troyens », *Gaïa* 4, p. 9-16.

BRILLET-DUBOIS, P., 2001, « Les liaisons dangereuses : Dieux et mortels dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* », *Europe* 865, p. 250-260.

BRILLET-DUBOIS, P., 2010, « Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de la cité dans les *Troyennes* d'Euripide », *REG* 2010-1, p. 29-49.

BRILLET-DUBOIS, P., 2011, « An erotic *aristeia*. The *Homeric Hymn to Aphrodite* and its relation to the Iliadic Tradition », in A. Faulkner, éd. *Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford, Oxford University Press, p. 105-132.

BRILLET-DUBOIS, P., 2015, « A Competition of *choregoi* in Euripides' *Trojan Women*: Dramatic Structure and Intertextuality », *Lexis*, 33, p. 168-180.

BRILLET-DUBOIS, P., 2015a, « Philodamos et Delphes », à paraître dans J.-M. Luce, éd., Actes du colloque « Delphes et la littérature », Paris, Garnier-Flammarion.

BURIAN, P., SHAPIRO, A., 2009, *Euripides. Trojan Women*, Oxford, Oxford UP.

BURNETT, A., 1977, « *Trojan Women* and the Ganymede Ode », *YCS* 25, p. 291-316.

CANFORA, L., 2011, « Elogi pretestuosi e critiche radicali della democratia ateniese. Le *Supplici* di Euripide », in Beltrametti, A., (éd.), *La Storia sulla scena : Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Rome, Carocci, p. 213-219.

CANTARELLA, E., 2000, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, Paris, Albin Michel.

CARRIÈRE, J.-C., 1988, « Oracles et prodiges de Salamine. Hérodote et Athènes », *DHA*, 14, p. 219-275.

CARY, E., 1937, éd., trad., *Dionysus of Halicarnassus : The Roman Antiquities*, t. 1, livres I et II, Londres, Cambridge, Harvard UP.

CHANTRAINE, P., 1933, *La Formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck.

CLAY, J.S., 2011, *Homer's Trojan Theater. Space, Vision and Memory in the* Iliad, Cambridge, CUP.

CLAY, J.S., 2016, « Homer's Epigraph : *Iliad* 7. 87-91 », *Philologus* 160-2, p. 185-196.

COLVIN, S., 2007, *A Historical Greek Reader. Mycenaean to the Koiné*, Oxford, OUP.

CONACHER, D.J., 1967, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, Univ. of Toronto Press.

CONNELLY, J.B., 2014, *The Parthenon Enigma*, New York, Vintage books.

CROALLY, N., 1994, *Euripidean Polemic*. The Trojan Women *and the Function of Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP.

CSAPO, E., SLATER, W.J., 1995, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press.

CUNY, D., 2007, *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Paris, Belles Lettres.DAIN, A., 1965, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck.

DALE, A.M., 1968 (1948), *The Lyric Metre of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge UP.

DALE, A.M., 1969, « Seen and Unseen on the Greek Stage. A Study in Scenic Conventions », in Dale, A.M., *The Collected Papers*, Cambridge, Cambridge UP, p. 119-129.

DALE, A.M., 1971-1983, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, *BICS*, Suppl. 21-1 à 21-3.

DANAN, J., 2010, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud.

DAVID, S., 2009, « Troie et Thèbes : l'image littéraire et dramatique de la cité assiégée », in Fartzoff, M., Faudot, M., Geny, E., Guelfucci, M.-R., (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 257-279.

DAVIES, J.K., 1967, « Demosthenes on Liturgies : A Note », *JHS* 87, p. 33-40.

DEBIDOUR, V.-H. (trad.), 1965-1966, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris, Gallimard.

DELEBECQUE, E., 1951, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck.

DEMONT, P., LEBEAU, 1996, A., *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Livre de Poche « références » 525.

DENNISTON, J.D., 1950, *The Greek Particles. Second Edition*, Oxford, OUP.

DI BENEDETTO, V., 1992, *Euripide : Teatro et società*, Turin, Einaudi.

DI BENEDETTO, V., MEDDA, E., 2002, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turin, Einaudi.

DIELS, H., KRANZ, W., 1966, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Dublin, Zurich, Weidmann.

DOBROV, G.W., 2001, *Figures of Play : Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford, New York, Oxford UP.

DREW-BEAR, T., 1968, « The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy », *AJPh* 89-4, p. 385-405.

DUÉ, C., 2006, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin, Univ. of Texas Press.

DUMONT, J.-P., 1969, *Les Sophistes. Fragments et témoignages*, Paris, PUF.

DUPONT, F., 2001, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard.

DYSON, M., LEE, K.H., 2000, « The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades* », *JHS* 120, p. 17-33.

DYSON, M., LEE, K.H., 2000a, « Talthybius in Euripides' *Troades* », *GRBS* 41, p. 141-173.

EASTERLING, P.E., 1985, « Anachronism in Greek Tragedy », *JHS* 105, p. 1-10.

EASTERLING, P.E., 1997, (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP.

ETIENNE, R., 2004, *Athènes, espaces urbains et histoire. Des origines à la fin du IIIe siècle ap. J.-C.*, Paris, Hachette.

FARTZOFF, M., FAUDOT, M., GENY, E., GUELFUCCI, M.-R., 2009, (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité.

FARTZOFF, M., 2009, « Troie dans l'*Orestie* d'Eschyle : L'adaptation dramatique d'une image ambivalente », in Fartzoff, M., Faudot, M., Geny, E., Guelfucci, M.-R., (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 167-185.

FERRARI, G., 2000, « The Ilioupersis in Athens », *HSCP* 100, p. 119-150.

FINGLASS, P.J., 2011, *Sophocles. Ajax*, Cambridge Classical Texts and Commentaries 48, Cambridge UP.

FOURNIER, J. , HAMON P., 2007, « Les orphelins de guerre de Thasos : un nouveau fragment de la stèle des Braves (*ca* 360-350 av. J.-C.), *BCH* 131, p. 309-381.

FRAENKEL, E., 1950 (1962), éd., comm., *Aeschylus Agammemnon,* Oxford.

FURLEY, W., BREMER J. M., 2001, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period (2 vols),* Tübingen, Mohr Siebeck.

GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GEOFFREY ARNOTT, W., 1993, « Euripides and the Unexpected », in Mac Auslan, I., Walcot, P. (éd.), *Greek Tragedy*, Oxford, OUP.

GERNET, L., 1968 (1982), *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, PUF.

GERNEZ, B., 1997, *Aristote. La Poétique*, Paris, Belles Lettres.

GOFF, B., 2009, *Euripides. Trojan Women*, Londres, Duckworth.

GOLDHILL, S., 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP.

GOLDHILL, S., 1990, « The Great Dionysia and Civic Ideology », in Winkler, J., Zeitlin, F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton UP, p. 97-129.

GOLDHILL, S., 1997, « The Language of Tragedy : Rhetoric and Communication », in Easterling, P.E., (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, CUP.

GOOSSENS, R., 1962, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, Palais des Académies.

HALL, E., 1989, *Inventing the Barbarian : Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.

HANSEN, M.H., 1993, *La démocratie athénienne à l'époque de Démosthène. Structure, principes et idéologie*, Paris, Belles-Lettres.

HARROP, S., 2010 (éds), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History, and Critical Practice*, Londres, Duckworth.

HALLERAN, M.R., 1985, *Stagecraft in Euripides*, Londres, Sydney, Croom Helm.

HAMMOND, M., 1979-1980, « A Famous "Exemplum" of Spartan Toughness », *Classical Journal*, 75-2, p. 97-109.

HARRISON, G., LIAPIS, V., 2013, *Performance in Greek and Roman Theatre*, *Mnemosyne* 353, Leiden, Brill.

HARTOG, F. (dir.), 2001, *Plutarque. Vies parallèles*, Paris, Gallimard.

HAVELOCK, E.A., 1968, « Watching the *Trojan Women* », in Segal, E., *Euripides: A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p. 115-127.

HOLTZMANN, B., 2003, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctauire d'Athéna Polias, Paris, Picard.*

HOPMAN, M., 2008, « Revenge and Mythopoiesis in Euripides' *Medea* », *TAPA* 138, 1, p. 155-183.

HOURMOUZIADES, N.C., 1965, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space, Athènes, Greek Society for Humanistic Studies.*

JACOBY, F., 1923-1958, éd., *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin, Leyde, Brill.

JACQUEMIN, A., 1999, *Offrandes monumentales à Delphes, Athènes, EFA.*

DE JONG, I., 1991, *Narrative in Drama : The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, *Mnemosyne* 116, Leiden, Brill.

JUDET DE LA COMBE, P., 1995, « Sur la reprise d'Homère par Eschyle », *Lexis* 13, p. 129-144.

JUDET DE LA COMBE, P., 2002, *L'*Agamemnon *d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, 2 vol., Lille, PU du Septentrion.

JUDET DE LA COMBE, P., 2010, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard.

KIMMEL-CLAUZET, F., 2013, *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs : Etude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne*, Bordeaux, Ausonius éditions.

KRANZ, W., 1933, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann.

LAPATIN, K.D.S., 2001, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, OUP.

LAWTON, C.L., 1995, *Attic Document Reliefs*, Oxford, OUP.

LEBEAU, A., 1998, « Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque », in Jouanna, J., Leclant, J., (éd.), *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Paris, Belles Lettres, p. 167-178.

LEBEAU, A., 2009, « Troie chez Euripide : cité barbare ? cité vaincue », in Fartzoff, M., Faudot, M., Geny, E., Guelfucci, M.-R., (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 241-255.

LEGRAND, Ph.-E., 1932 (1970), éd., trad., *Hérodote : Histoires*, Paris, Belles Lettres.

LE MEUR, N., 2009, « Les enfants dans l'*Iliade* », in Fartzoff, M., Faudot, M., Geny, E., Guelfucci, M.-R., (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 41-72.

LÉTOUBLON, F., 2009, « Ilion battue des vents », in Fartzoff, M., Faudot, M., Geny, E., Guelfucci, M.-R., (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 29-40.

LISSARRAGUE, F., 2008, « Le temps des boucliers », in Careti, G., Lissarrague, F., Schmitt, J.-F., Severi, C. (dir.), *Traditions et temporalités des images, Images re-vues*, Hors série 1, publié en ligne : https://imagesrevues.revues.org/850 (consulté le 11/07/17).

LOAYZA, D., 2006, *Platon. Ménéxène*, Paris, Garnier Flammarion.

LONIS, R., 1979, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique : recherches sur les rites, les dieux, l'idéologie de la victoire*, Paris, Belles Lettres.

LORAUX, N., 1975, « Ἥβη et Ἀνδρεία : Deux versions de la mort du combattant athénien », *Ancient Society* 6, p. 1-31.

LORAUX, N., 1990, *Les Enfants d'Athéna : Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes (Edition augmentée d'une post-face)*, Paris, Seuil.

LORAUX, N., 1993, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique » (Nouvelle édition abrégée et augmentée d'une préface)*, Paris, Payot.

LORAUX, N., 1993a, « Eloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre Humain* 27, p. 23-39.

LORAUX, N., 1999, *La voix endeuillée: Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.

MANGOLD, M. 2005, *Guide d'imagerie antique : La chute de Troie sur les vases attiques*, trad. A. De Minicis, Paris, In folio.

MASTRONARDE, D., 1979, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley, Berkeley UP.

MASTRONARDE, D., 1990, « Actors on High: the Skene-Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama », *Cl. Ant.* 9-2, p. 247-294.

MASTRONARDE, D., 2010, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, Cambridge UP.

MATHIEU, G., BREMOND, E., 1963, *Isocrate. Discours, t. I*, Paris, Belles Lettres.

MAUDUIT, C., 2014, « L'aparté existe-t-il dans le theéâtre grec du Ve siècle ? », in Paré-Rey, *L'aparté dans le théâtre antique. Un procédé dramatique à redécouvrir*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 63-99.

MAUDUIT, C., PARÉ-REY, P., 2011, *Les Maximes théâtrales en Grèce et à Rome : Transferts, réécritures, remplois. Actes du colloque organisé les 11-13 juin 2009 par l'Université Jean-Moulin-Lyon 3 et l'ENS de Lyon*, Paris, De Boccard.

MAZZOLDI, S., 2001, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

MC CALLUM BARRY, C., 2001, « *Trojan Women :* Sex and the City », in Stuttard, D., Shasha, T., *Essays on 'Trojan Women'*, Londres, Actors of Dionysus publications, p. 74-89.

MCINERNEY, J., 2014, « Bouphonia : Killing Cattle on the Acropolis », in Gardeisen, A., Chandezon, C. (éd.), *Equidés et bovidés de la Méditerranée antique. Rites et combats. Jeux et savoirs*, Lattes, Publications de l'UMR 5140 du CNRS « Archéologie des sociétés méditerranéennes », p. 113-124.

MEDDA, E., 2013, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pise, ETS.

MERITT, B.D., 1939, « The American Excavations in the Athenian Agora: Fifteenth Report (Jan. - Mar., 1939) », *Hesperia* 8-1, p. 48-82.

MERITT, B.D., WADE-GERY, H.T., MCGREGOR, M.F., 1950, *The Athenian Tribute Lists. Vol. III*, Princeton, ASCSA.

MOREAU, A., 1995, « La *Niobè* d'Eschyle : Quelques jalons », *REG* 108-2, p. 288-307.

MORETTI, J.-CH., 2001, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Livre de poche.

MURRAY, G., 1946, « Euripides' Tragedies of 415 bc: The Deceitfulness of Life », in Murray, G., *Greek Studies*, Oxford, Clarendon Press, p. 127-148.

NEILS, J., 1996, (éd.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon,* Madison, Univ. of Wisconsin Press.

NEILS, J., 2005, (éd.), *The Parthenon : From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge UP.

NEITZEL, H., 1967, *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Hamburg.

NIKOLSKY, B., 2016, « War Propaganda in Euripides' *Trojan Women* », communication prononcée au Second Interdisciplinary Symposium on the Hellenic Heritage of Southern Italy, Syracuse (version anglaise abrégée de l'article publié en russe dans le *Journal of Ancient History* 76-2, p. 286–314).

NOEL, A.-S., 2012, *La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du Ve s. av. JC. Eschyle, Sophocle, Euripide*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon 3-Jean Moulin le 1er décembre 2012, sous la direction de C. Mauduit.

NOEL, A.-S., à paraître en 2018, "'Prosthetic imagination' in Greek literature," in Draycott, J., (éd.), *Prostheses in Antiquity. Medicine and the Body in Antiquity*, Londres, Routledge.

OBER, J., 2008, *Democracy and Knowledge. Innovation and Learning in Classical Athens,* Princeton, Princeton UP.

PAPADOPOULOU, T., 2000, « Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades* », *Mnemosyne*, 53-5, p. 513-527.

PARÉ-REY, P., 2014, dir., *L'aparté dans le théâtre antique. Un procédé dramatique à redécouvrir*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

PARMENTIER, L., 1923, « Notes sur les *Troyennes* d'Euripide », *REG* 36, p. 46-61.

PARRY, A.A., 1973, *Blameless Aegisthus : A Study of amumon and Other Homeric Epithets*, Mnemosyne suppl. 26, Brill, Leyde.

PAYEN, P., 2012, *Les revers de la guerre en Grèce ancienne : Histoire et historiographie*, Paris, Belin.

PELLING, C., 1997, éd., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press.

PICARD, CH., 1937, « De l'"Ilioupersis" de la Leschè delphique aux métopes nord du Parthénon », *REG* 50, p. 175-205.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., 1968[2], *The Dramatic Festivals of Athens,* Londres, Clarendon Press.

PIRENNE-DELFORGE, V., 1994, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Kernos suppl. 4, Liège.

POOLE, A., 1976, « Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women* », *Arion* 3-3, p. 257-287.

POST, L.A., 1939, « Dramatic Infants in Greek », *CPh* 34, 3, p. 193-208.

RABAU, S., 1997, *L'intertextualité : introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, GF.

RAUBITSCHEK, A.E., 1941, « Two Notes on Isokrates », *TAPA* 72, p. 356-364.

RAUBITSCHEK, A.E., 1949, *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge, Mass., The Archaeological Institute of America.

REHM, R., 2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton UP.

ROBERT, C., 1921, « Zu Euripides' *Troerinnen* », *Hermes* 56-3, p. 302-313.

DE ROMILLY, J., 1953, éd., trad., *Thucydide : La guerre du Péloponnèse*, Paris, Belles Lettres.

DE ROMILLY, J., 1986, *La Modernité d'Euripide*, Paris, PUF.

DE ROMILLY, J., 1990, *Thucydide. Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Paris, Robert Laffont.

DE ROMILLY, J., 1995, « Réflexions générales dans la tragédie grecque », in J. De Romilly, *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Belles Lettres, p. 45-60.

RUDHARDT, J., 2002, « Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les *Hymnes orphiques* », *RHR*, 219-4, p. 483-501.

RUTHERFORD, R., 2001, « The Cassandra scene », in Stuttard, D., Shasha, T., *Essays on 'Trojan Women'*, Londres, Actors of Dionysus publications, p. 90-102 (repris dans A. Beale, *Euripides talks*, Londres, Bristol Classical Press, 2008).

RYNGAERT, J.-P., 2014[3], *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin.

SAÏD, S., 1978, *La faute tragique,* Paris, Maspero.

SAÏD, S., 1984, « Grecs et barbares chez Euripide : La fin des différences ? », *Ktema*, 9, p. 27-53.

SAÏD, S., 2006, « La musique et le chant dans les tragédies d'Euripide », in Brillet-Dubois, P. , Parmentier, E. (éd.), *Φιλολογία : Mélanges en l'honneur de M. Casevitz,* Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, p. 113-132.

SANSONE, D., 2012, *Greek Drama and The Invention of Rhetoric*, Chichester, Wiley-Blackwell.

SAMONS II, L.J., 2000, *Empire of the Owl: Athenian Imperial Finance*, Stuttgart, F. Steiner Verlag.

SARTRE, J.-P., 1965, *Les Troyennes*, Paris, Gallimard, Collection du TNP.

SCODEL, R., 1980, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

SCODEL, R., 1998, « The Captives' Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides' *Hecuba* and *Troades* », *HSCPh* 98, p. 137-154.

SCULLY, S., 1990, *Homer and the Sacred City*, Ithaca, Cornell UP.

SEAFORD, R., 1987, « The Tragic Wedding », *JHS* 107, p. 106-130.

SEGAL, C., 1982, *Dionysiac Poetics and Euripides*' Bacchae, Princeton, Princeton UP.

SEGAL, C., 1986, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca, New York, Cornell UP.

SEGAL, C., 1993, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in* Alcestis, Hippolytus *and* Hecuba, Durham, Londres, Duke UP.

SERGHIDOU, A., 2010, *Servitude tragique : Esclaves et héros déchus dans la tragédie grecque*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

SIENKEWICZ, T.J., 1978, « Euripides' *Trojan Women*: An Interpretation », *Helios* 6-1, p. 81-95.

SNELL, B., MAEHLER, H., 1971-1975 (1987-1989), éd. *Pindari Carmina cum Fragmentis,* Leipzig, Teubner.

SOURVINOU-INWOOD, C., 2002, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books.

SOURVINOU-INWOOD, C., 2011, *Athenian Myths and Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, Oxford, OUP.

STIEBER M., 2011, *Euripides and the Language of Craft*, Leyde, Boston, Brill.

SULLIVAN, J., 2007, « The Agency of the Herald Talthybius in Euripides' *Trojan Women* », *Mnemosyne* 60, p. 472-477.

SUTER, A., 2003, « Lament in Euripides' *Trojan Women* », *Mnemosyne* 56-1, p. 1-28.

SWIFT, L., 2010, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric,* Oxford, New York, Oxford UP.

TAPLIN, O., 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press.

TAPLIN, O., 1978, *Greek Tragedy in Action*, Londres, New York, Routledge.

TAPLIN, O., 1986, « Fifth Century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis* », *JHS* 106, p. 163-174.

TAPLIN, O., 1995, « Opening performance: Closing Texts? », *Essays in Criticism* 45, p. 93-120.

TEODORSSON, S.-T., 1974, *The Phonemic System of the Attic Dialect 400-340 B.C.*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.

THÉVENET, L., 2009, *Le Personnage, du mythe au théâtre : La question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Belles Lettres.

TORRANCE, I., 2011, « In the Footprints of Aeschylus: Recognition, Allusion, and Metapoetics in Euripides », *AJPh* 132, 2, p. 177-204.

TORRANCE, I., 2013, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, Oxford UP.

VAN ERP TAALMAN KIP, A., 1987, « Euripides and Melos », *Mnemosyne* 40, p. 414-419.

VELLACOTT, P., 1975, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge, Cambridge UP.

VÉRILHAC, A.-M., 1978-1982, *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ : Poésie funéraire*, *Tome 1 : Textes, Tome 2 : Commentaire*, Athènes, Publications de l'Académie d'Athènes.

VERNANT, J.-P., 1965 (1994), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero (Seuil).

VERNANT, J.-P., 1974, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.

VERNANT, J.-P., 1982, « La belle mort et le cadavre outragé », in G. Gnoli et J.-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Paris, p. 45-76.

VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET P., 1986, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I et II*, Paris, La Découverte.

VIAN, F., 1952, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris, Klincksieck.

VICKERS, M., 1997, *Pericles on Stage : Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin, Univ. of Texas Press.

VICKERS, M., 2008, *Sophocles and Alcibiades : Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, Ithaca, New York, Cornell UP.

VIDAL-NAQUET, P., 1990, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion.

VIDAL-NAQUET, P., 1992, « Notes sur la place et le statut des étrangers dans la tragédie athénienne », in R. Lonis (éd.), *L'étranger dans le monde grec, II*, Actes du colloque de Nancy, Nancy, PU Nancy, p. 297-311.

VIDAL-NAQUET, P., 2001, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Belles Lettres.

VINAVER, M., 1993, *Ecritures dramatiques : Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.

WACH, A., 2012, *L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide*. Thèse de doctorat, Université de Trente, Université Lille 3 - Charles de Gaulle (http://eprints-phd.biblio.unitn.it/856/).

WEST, M.L., 1993, « Simonides Redivivus », *ZPE* 98, p. 1-14.

WEST, M.L., 2003, *Greek Epic Fragments*, Londres, Cambridge, Harvard UP.

WESTLAKE, H.D., 1953, « Euripides, *Troades* 205-229 », *Mnemosyne* 6-3, p. 181-191.

WILES, D., 1997, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge UP.

WILLIS, A.T., 2005, *Euripides'* Trojan Women. *A Twentieth Century War Play in Performance*, D. Phil Thesis, Oxford.

WILSON, J.R., 1967, « An Interpolation in the Prologue of Euripides' *Troades* », *GRBS* 8, 3, p. 205-223.

WINKLER, J., ZEITLIN, F., 1990, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton UP.

WOHL, V., 2015, *Euripides and the Politics of Form*, Princeton, Princeton UP.

WOHL, V., à paraître, « Stone into Smoke : Mortality and Materiality in Euripides' *Troades* ».

WRIGHT, M., 2007, « Comedy and the Trojan War », *CQ* 57, 2, p. 412-431.

ZEITLIN, F., 1990, « Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama », in Winkler, J., Zeitlin, F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton UP, p. 63-96.

ZEITLIN, F., 1990a, « *Thebes* : Theater of Self and Society in Athenian Drama » in Winkler, J., Zeitlin, F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton UP, p. 130-167.

ZEITLIN, F., 2009, « Troy and Tragedy : the Conscience of Hellas », in Dill, U., Walde, C. (éd.), *Antike Mythen. Medien, Transformationen, und Konstruktionen*, Berlin, New York, De Gruyter, p. 709-726.

ZIEGLER, K., 1964, *Plutarchi vitae parallelae*, vol. 1, 2, Leipzig, Teubner.

ZUNTZ, G., 1972, « Contemporary Politics in Euripides », in Zuntz, G., *Opuscula selecta*, Manchester, Manchester UP, p. 54-61.