

Université de Montréal
Centre d'études classiques : Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Poétique, thèmes et contexte des lamentations dans la tragédie grecque

Présenté par

Tiphaine Lahuec

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Pierre Bonnechère

Président-rapporteur

Elsa Bouchard

Directeur de recherche

Benjamin Victor

Membre du jury

Université de Montréal

**Poétique, thèmes et contexte des lamentations dans la
tragédie grecque**

par Tiphaine LAHUEC

Centre d'études classiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.)
en Études classiques
option Langues et littératures

Juin 2019

© Lahuec, 2019

Résumé

Contrairement à la lamentation rituelle, les lamentations tragiques sont réalisées dans un large éventail de situations. En effet, elles peuvent avoir lieu avant l'événement déploré, porter sur d'autres malheurs qu'un décès, ou encore lamenter le sort de la personne même qui mène la lamentation. Cette variété de contextes est vraisemblablement à l'origine de la grande diversité de formes et de contenus des lamentations que l'on trouve dans le *corpus* tragique.

De quelle façon les tragédiens modifient-ils la forme traditionnelle de la lamentation ? Ces modifications dépendent-elles d'éléments contextuels particuliers ? Pour répondre à ces questions, j'examinerai trois passages : Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Créon dans l'*Antigone* de Sophocle et Polymestor dans l'*Hécube* d'Euripide. Ces trois lamentations ont lieu dans des contextes très différents, notamment en ce qui concerne l'identité du lamentant (genre, âge, statut social, ethnicité) et la relation que celui-ci entretient avec le Chœur. De surcroît, elles ont été composées par des auteurs et à des dates différentes, ce qui permettra de prendre en compte l'évolution de la forme au cours du V^{ème} siècle avant J.-C.

L'analyse suggère que la forme de la lamentation du personnage s'adapte surtout à son ethnicité et à son genre, tandis que la participation du Chœur dépend directement de sa relation avec le lamentant. Parfois, la stylistique est également influencée par le style propre à l'auteur ou par la date de composition de la pièce. Quant au contenu, les thèmes abordés sont principalement déterminés par la position et la fonction du passage dans la tragédie. Puisque les fonctions d'une lamentation tragique sont différentes de celles d'une lamentation rituelle, le modèle de la lamentation funèbre est insuffisant pour guider à lui seul l'analyse du contenu d'une lamentation tragique.

Mots-clés : tragédie grecque; lamentation; *kommos*; personnages; poétique; langage; *Agamemnon* (Eschyle); *Antigone* (Sophocle); *Hécube* (Euripide).

Abstract

Unlike ritual laments, tragic laments take place in a wide range of situations. Some are made over troubles other than an actual death, over events that have not happened yet, or over the mourner himself. This seems to be why we find such a huge diversity of both forms and contents of laments within the tragic *corpus*.

How do the tragic poets modify the traditional form of the lament? Do these changes depend on specific contextual elements? In order to answer these questions, I will examine three laments: Cassandra's in Aeschylus' *Agamemnon*, Creon's in Sophocles' *Antigone* and Polymestor's in Euripides' *Hecuba*. These three passages show major contextual discrepancies, especially when it comes to the identity of the mourner (gender, age, social status, ethnicity) and their relationship to the Chorus. Moreover, they were composed by different authors at different times, which accounts for the evolution of the literary form during the 5th century B.C.

These contextual differences allow us to identify specific ties between the context and the lament itself. The form of the actor's part depends mostly on the mourner's ethnicity and gender, while the Chorus' part suits its relationship with the mourner. The stylistics of the lament may also result from the author's personal preferences or from the date of composition. As for the content, it is heavily determined by the position and the function of the passage within the play. As the functions of a tragic lament differ from those of a ritual lament, the model given by ritual lament cannot serve as the only basis for the analysis of a tragic lament's content.

Keywords : Greek tragedy; lament; *kommos*; characters; poetics; language; *Agamemnon* (Aeschylus); *Antigone* (Sophocles); *Hecuba* (Euripides).

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des abréviations.....	vi
Introduction.....	1
Qu'appelle-t-on « lamentation tragique » ?	1
Caractéristiques des lamentations tragiques	4
Question de recherche et méthode	6
Chapitre 1 : La lamentation de Cassandre dans l' <i>Agamemnon</i> d'Eschyle.....	8
I : La lamentation de Cassandre.....	9
1 : Le début (v. 1072-1136)	9
2 : Le cœur de la lamentation (v. 1136-1177).....	13
3 : La conclusion (v. 1256-1330).....	17
4 : La classification de la scène en tant que lamentation	22
II : Poétique et langage de la lamentation.....	25
1 : Analyse formelle.....	25
2 : Rythme, répétitions et musicalité.....	26
3 : Le langage utilisé	29
III : La situation d'énonciation	32
1 : Cassandre, le lamentant principal	32
2 : Le Chœur, seul interlocuteur de Cassandre	35
3 : Argos et Troie	36
IV : La lamentation et son contexte	38
1 : Contexte et contenu	38
2 : Contexte et forme de la lamentation	42
3 : La lamentation de Cassandre dans l' <i>Orestie</i>	43
Bilan : une lamentation de transition	45
Chapitre 2 : La lamentation de Créon dans l' <i>Antigone</i> de Sophocle	47
I : La lamentation de Créon	48

1 : La lamentation sur Hémon (v. 1261-1283).....	48
2 : Les raisons de la mort d'Eurydice (v. 1284-1305)	51
3 : Le récit de la mort d'Eurydice (v. 1306-1327)	54
4 : La fin de la lamentation (v. 1328-1346) et de la tragédie (v. 1347-1353).....	57
5 : La classification de la scène comme lamentation tragique.....	58
II : Poétique et langage de la lamentation	60
1 : Analyse formelle.....	60
2 : Répétitions	62
3 : Le langage de la lamentation	64
III : La situation d'énonciation	67
1 : Créon, le lamentant principal.....	67
2 : Les lamentés	73
3 : Les interlocuteurs de Créon	76
4 : Une lamentation située à Thèbes	78
IV : La lamentation et son contexte	79
1 : Contexte et contenu	79
2 : Contexte et forme de la lamentation	85
3 : La lamentation de Créon dans l' <i>Antigone</i>	86
Bilan : la conclusion d'une leçon.....	91
Chapitre 3 : La lamentation de Polymestor dans l' <i>Hécube</i> d'Euripide	93
I : La lamentation de Polymestor	93
1 : L'οἰμωγή de l'homme attaqué (v. 1023-1055)	93
2 : La lamentation égocentrée (v. 1056-1087).....	97
3 : L'appel à l'aide (v. 1088-1108).....	100
4 : La classification de la scène comme lamentation tragique.....	103
II : Poétique et langage de la lamentation	105
1 : Analyse formelle.....	105
2 : Répétitions	107
3 : Le langage de la lamentation	109
III : La situation d'énonciation	112
1 : Polymestor, le lamentant et le lamenté principal.....	112

2 : Les autres protagonistes du passage	119
3 : Des Grecs, des Troyens et des Thraces en Thrace.....	121
IV : La lamentation et son contexte	126
1 : Contexte et contenu	126
2 : Contexte et forme de la lamentation	130
3 : La lamentation de Polymestor dans l' <i>Hécube</i>	131
Bilan : une lamentation de (quasi) conclusion	134
Conclusion	136
Bibliographie.....	143
Annexe 1 : Eschyle, <i>Agamemnon</i> 1072-1330	152
Annexe 2 : Métrique du <i>kommós</i> de Cassandre (1072-1177).....	166
Annexe 3 : Sophocle, <i>Antigone</i> 1261-1346	167
Annexe 4 : Euripide, <i>Hécube</i> 1024-1108.....	172

Liste des abréviations

Ag. : *Agamemnon* (tragédie)

e.g. : *exempli gratia*

Esch. : Eschyle

Eur. : Euripide

Héc. : *Hécube* (tragédie)

s.v. : *sub verbo*

Soph. : Sophocle

Introduction

Qu'appelle-t-on « lamentation tragique » ?

Pour composer leurs lamentations « tragiques »¹, les tragédiens disposaient de deux bases : la pratique rituelle de la lamentation funèbre, et les lamentations figurant dans d'autres genres littéraires – notamment l'épopée et la poésie lyrique. Ce sont donc ces formes préexistantes de lamentation qui ont servi de base aux chercheurs qui se sont intéressés aux lamentations tragiques, d'autant plus que, contrairement à ces dernières, elles avaient déjà fait l'objet de plusieurs études.

En conséquence, les chercheurs ont cherché à retrouver dans les lamentations tragiques des éléments qui étaient déjà présents dans ces autres formes de lamentation. L'un des représentants de cette tendance est Riccardo Palmisciano, qui, dans son étude de 2017 sur la lamentation funèbre, cherche à déterminer dans quelle mesure les lamentations tragiques peuvent nous informer sur les pratiques réelles de la lamentation, et ce qu'elles peuvent nous apprendre à ce sujet.

Au début du XX^{ème} siècle, les lamentations tragiques étaient étudiées comme étant l'une des émotions qui pouvaient être véhiculées par un *kommos*² ; ainsi, Cornford dresse en 1913 un tableau répertoriant l'ensemble des *kommoi* tragiques et les différentes émotions qu'ils expriment, parmi lesquelles la lamentation. Il distingue plusieurs catégories de *kommoi* lamentatifs : le *threnos*, qui est une lamentation funèbre normale ; le *quasi-threnos*, une lamentation sur une mort qui n'est pas récente (ce qui inclut les morts non représentées sur scène qui sont rapportées par un messenger) ; et la *plainte*, catégorie qui regroupe les lamentations sur des morts à venir et les plaintes poussées sur des malheurs autres que la mort³. Ces sous-groupes se distinguent donc selon le contexte de production de la lamentation.

¹ J'utilise ici le terme « lamentations tragiques » dans son sens générique, pour des raisons que j'explique plus loin.

² La définition de ce terme fait encore débat aujourd'hui (Cornford, 1913; Diehl, 1921; Koonce, 1962, p. 38-40; Kornarou, 2001) ; pour les besoins de cette étude, je choisis d'adopter la définition la plus communément utilisée dans les études sur la tragédie grecque, et je regroupe donc sous ce terme l'ensemble des échanges à structure strophique entre acteur(s) et Chœur, donc qui comportent au moins une partie lyrique.

³ Cornford, 1913, p. 44.

Le contexte de production reconnu comme « normal », à savoir donc un contexte où la lamentation est faite à la suite d'une mort récente et porte sur cette même mort, correspond au contexte attendu d'une lamentation rituelle classique. Les contextes anormaux, en revanche, sont ceux qui seraient inenvisageables pour une telle lamentation. C'est donc la lamentation rituelle que Cornford prend comme référentiel.

Dans la même visée, Diehl recense en 1921 tous les passages qui correspondent à la définition de *kommos* donnée par Aristote⁴ ; sur les 47 *kommoi* à contenu thrénodique retenus, il en considère 10 comme n'étant pas des lamentations funèbres. Ces passages correspondent à des lamentations qui ne portent pas sur une mort physique réelle. Comme Cornford, il retient donc comme critères premiers d'identification d'un *kommos* de lamentation que l'une des émotions exprimées doit s'apparenter au chagrin, et que le contexte doit se prêter à une lamentation funèbre.

La première étude qui s'attache à définir les caractéristiques de la forme littéraire particulière que constitue la lamentation tragique⁵ est la thèse de 1962 de Dorothy Marie Koonce. Celle-ci identifie 7 catégories de lamentations, qui se distinguent surtout sur le plan du contexte⁶, à l'instar des catégories de Cornford. Elle concentre son analyse sur les lamentations de la première catégorie, appelées « lamentations formelles » (« formal laments »), qu'elle prend comme références et qu'elle définit comme suit :

lyric laments, following an actual death, constituting the first formal reaction to that death, strophically constructed, and devoted to grief for the dead [...]⁷.

Koonce choisit donc elle aussi de considérer qu'une lamentation tragique « formelle » – donc « normale » – est en fait une lamentation qui s'apparente à une lamentation rituelle,

⁴ Aristote (*Poétique*, XII, 1452b) écrivait que le *kommos* était un *θηρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*, donc un chant de lamentation partagée entre acteur(s) et Chœur.

⁵ Dans la suite de ce travail, je désigne par « la lamentation tragique » la forme littéraire, tandis que « les lamentations tragiques » sont les représentations de cette forme dans la tragédie.

⁶ Koonce, 1962, p. 18. Je ne détaillerai pas ici ces différentes catégories, qui suscitent la confusion en raison de leur incohérence : certaines se différencient des autres par leurs caractéristiques formelles, d'autres par leur contexte, d'autres encore par la nature de l'événement lamenté.

⁷ Koonce, 1962, p. 17-18.

notamment pour ce qui est de son contexte : il s'agit d'une lamentation sur une mort réelle et récente, qui vise à pleurer le défunt.

Alexiou ne fournit pas de définition précise de la lamentation tragique dans son étude sur la lamentation rituelle grecque, puisqu'elle cherche à définir chacune des formes de lamentation (*threnos*, *goos*, *kommos*, *epitaphios logos*, *elegos*...) et à examiner leur évolution à travers les époques byzantine et moderne. En revanche, elle identifie certaines caractéristiques des lamentations de la tragédie, dont nous reparlerons.

En 1986, Elinor Wright choisit d'abandonner les typologies précédemment établies, et définit la lamentation comme suit : « *a song or speech given by a character alone or with other characters or the chorus on the occasion of death* »⁸. Cette définition ne tient pas compte des lamentations sur une mort anticipée ou imaginaire, que Wright comprend comme des innovations dans les circonstances de la lamentation⁹. Plus loin, elle définit ce qu'elle désignera par « *tragic lament* » : « *any passage, lyric or prose, in which a character in a play addresses the dead and articulates grief for the dead* »¹⁰. Wright est donc la première à inclure les lamentations non lyriques dans sa définition, quand les autres chercheurs ignoraient leur existence ou les mettaient de côté en les considérant comme des anomalies. En revanche, comme les chercheurs précédents, elle requiert les circonstances d'une lamentation rituelle : pour être une « lamentation tragique », la plainte doit être faite en réaction à une mort réelle et passée. Par conséquent, nombre de lamentations – par exemple celles qui portent sur d'autres malheurs que la mort – sont exclues.

En 2001, Kornarou s'écarte de ces considérations rituelles, et choisit d'accepter que les tragédiens exploitent la coutume traditionnelle de la lamentation en l'étendant, bien au-delà du deuil, à une grande variété de souffrances – mentales comme physiques, passées ou futures. Elle décide donc de considérer qu'un passage a une « nature thrénodique » (« *threnetic character* ») dès lors qu'il s'agit d'une plainte constituant une réaction à n'importe quelle forme de souffrance¹¹. En conséquence, sa classification des lamentations répond uniquement

⁸ Wright, 1986, p. 2.

⁹ Wright, 1986, p. 2 note 4.

¹⁰ Wright, 1986, p. 5.

¹¹ Kornarou, 2001, p. 38-39.

à des considérations formelles, en considérant le *kommos* comme l'une des nombreuses formes que peut prendre une lamentation tragique.

En ne prenant pas la lamentation rituelle comme modèle, Kornarou établit donc une définition plus générique qui lui permet de prendre en compte l'ensemble des lamentations tragiques, indépendamment de leur contexte et de leur forme particuliers. Cette définition est celle que je choisis de retenir pour les besoins de ce travail, puisqu'elle me semble être à la fois la meilleure et la plus appropriée compte tenu du *corpus* que j'ai décidé d'étudier.

Caractéristiques des lamentations tragiques

Puisque « la » lamentation tragique par excellence n'existe pas, il est difficile de parler d'une unité de structure ou de forme¹². Je me limiterai donc dans un premier temps à la brève évocation de certains traits formels identifiés par Kornarou comme particulièrement saillants dans les *kommoi* de lamentation¹³. Les traits moins communs qui seront pertinents pour les différents passages étudiés seront mentionnés au cas par cas au cours de l'analyse des passages en question.

Tout d'abord, du point de vue structurel, un *kommos* de lamentation n'est pas très différent d'un *kommos* qui exprime une autre émotion. Il possède une structure strophique, au nombre de paires strophiques variable, comportant une antiphonie entre acteur et Chœur. Généralement, chaque strophe est divisée en deux : la première partie est chantée par l'acteur, tandis que la seconde est réservée au Chœur. La métrique, variable, permet d'indiquer les degrés d'agitation respectifs de l'acteur et du Chœur¹⁴.

Par ailleurs, en tant que partie lyrique, une lamentation en *kommos* présente certains traits stylistiques, essentiellement des répétitions à tous les niveaux du langage : aux niveaux phonologique (assonances et allitérations), syllabique, morphologique (préfixes, désinences) et verbal (anaphores, redoublements, polyptotes). Les répétitions peuvent également être moins évidentes : on peut trouver plusieurs expressions reformulant différemment la même idée, ce

¹² Alexiou (2002 [1974], p. 132) écrit même que c'est dans la tragédie que l'on trouve la plus grande diversité de structures et de formes des lamentations.

¹³ Je présente la forme de la lamentation en *kommos* parce que la majeure partie des trois passages étudiés sont rangés dans cette catégorie par Kornarou. C'est donc cette forme qu'il est le plus pertinent de présenter au début de cette étude.

¹⁴ Kornarou, 2001, p. 41-58.

qui constitue une insistance. Enfin, l'on peut trouver des parallélismes sous forme d'expressions similaires qui sont juxtaposées les unes aux autres ou bien placées au même endroit dans la strophe et l'antistrophe¹⁵.

C'est donc son contenu qui fait la spécificité d'une lamentation tragique, et notamment la présence du lexique de la lamentation rituelle. Les personnages impliqués – tant acteurs que Chœurs – font souvent des références verbales à la lamentation qui a lieu en employant des termes tels que γόος, θρηῆνος, κωκυτός et οἰμωγή, mais aussi des mots appartenant aux champs lexicaux de la douleur ou du chagrin comme ἄχος, ἄλγος, πάθος, πῆμα et πόνος. En particulier, on trouve des adjectifs au nominatif parfois accompagnés d'interjections qui expriment la souffrance du lamentant : τάλας, μέλεος, τλήμων, δύστηνος et δειλαιος¹⁶. Une lamentation comporte également des interjections spécifiques : ἰώ, αἰαῖ, οἴμοι, ὄτοτοῖ, φεῦ, οἰ γῶ par exemple. Ces interjections peuvent être utilisées seules, redoublées ou combinées avec d'autres interjections, des adjectifs ou des exclamations plus longues. Elles se trouvent souvent en début de vers, voire de strophe¹⁷.

Le contenu des lamentations tragiques, inspiré des lamentations rituelles, présente des récurrences. Il existe plusieurs listes de ces « *topoi* » des lamentations tragiques. La plus récente est celle donnée par Riccardo Palmisciano dans son livre sur la lamentation rituelle. Cette liste me paraît être la plus complète qui existe, et elle me servira donc de base pour analyser le contenu des lamentations que j'ai retenues.

Cette liste comprend 13 éléments¹⁸ :

- | | |
|--|--|
| 1. Adresse au mort | 8. Désir irréalisable |
| 2. Auto-lamentation | 9. Souvenir du passé perdu |
| 3. Constat du nouveau statut du mort | 10. Expression de responsabilité/culpabilité |
| 4. Rapprochement entre lamentant et lamenté | 11. Promesse de vengeance |
| 5. Malheur de la famille ou de la communauté | 12. Promesse de culte et/ou d'offrandes |
| 6. Éloge du mort | 13. Formule de conclusion de la lamentation |
| 7. Affection pour le mort | |

¹⁵ Komarou, 2001, p. 98-110.

¹⁶ Komarou, 2001, p. 74-87.

¹⁷ Komarou, 2001, p. 87-93.

¹⁸ Cf. Palmisciano (2017, p. 295-311).

Palmisciano ne définit pas précisément ce qu'il englobe dans ces différents thèmes, se contentant de donner des exemples. Je vais donc rapidement expliciter comment j'interprète certains de ces thèmes.

Adresse au mort. J'inclus ici principalement toutes les apostrophes d'un objet de lamentation, qu'il s'agisse d'une personne ou non. J'examine également les apostrophes qui ne concernent pas les lamentés, comme les adresses à l'environnement ou à des personnes qui ne font pas partie des objets de la lamentation.

Désir irréalisable. Comme le constate Alexiou, les vœux des lamentations sont irréalisés¹⁹ plus qu'irréalisables ; par ailleurs, on trouve des vœux qui se réaliseront, essentiellement des vœux de vengeance²⁰. Je choisis donc d'examiner l'ensemble des souhaits présents dans la lamentation, y compris le désir de mort parfois exprimé par le lamentant²¹.

Formule de conclusion. J'inclus dans cette rubrique un examen de la fin de la lamentation, qu'elle soit signalée par une formule ou non.

Question de recherche et méthode

Comme l'écrit Elinor Wright, la forme et le contenu de tout passage de tragédie dépend de sa fonction dans la pièce²². Ce principe est également valable pour les lamentations ; ainsi, la forme et le contenu finaux d'une lamentation tragique dépend à la fois des possibilités offertes par la forme littéraire et du contexte dans lequel celle-ci est insérée. Ces possibilités ont déjà été examinées en détail ; en revanche, l'influence du contexte n'a jusqu'à présent fait l'objet que de remarques assez générales ou peu développées. De plus, ces remarques concernaient principalement les circonstances concrètes de la lamentation (*prothesis*, récit de messenger...), ce qui laissait de côté la position du passage vis-à-vis des événements de la pièce et le contexte « social »²³ de la lamentation.

¹⁹ Alexiou, 2002 [1974], p. 178.

²⁰ Ce dernier type de vœu pourrait également figurer dans le thème n°11, « promesse de vengeance », selon la forme revêtue par le souhait.

²¹ Cf. Kornarou (2001, p. 113-115) pour des détails sur les types de vœu que l'on retrouve le plus dans une lamentation.

²² Wright, 1986, p. 1-2.

²³ Ce que j'appelle le « contexte social » inclut tous les éléments de la situation d'énonciation : identité du locuteur (le lamentant), identité du destinataire (généralement le Chœur), relation entre les deux, sujet du message (l'objet de la lamentation), lieu de l'interaction.

C'est donc l'influence de ces deux éléments sur les lamentations tragiques que je vais chercher à déterminer ici. Pour ce faire, j'ai choisi trois lamentations : celles de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, de Créon dans l'*Antigone* de Sophocle, et de Polymestor dans l'*Hécube* d'Euripide. Les contextes de ces trois lamentations s'opposent sur différents plans : le genre (femme/homme/homme), l'âge (jeune/mûr/mûr), l'ethnicité (Troyenne/Grec-Thébain/Thrace) et le degré de responsabilité réelle (croissant) du lamentant, l'attitude respective de chacun des Chœurs vis-à-vis de celui-ci (de sympathique à moqueur), ainsi que le lieu (Argos/Thèbes/Thrace). Les lamentés également sont différents : la lamentation de Cassandre comporte un grand nombre d'objets de lamentation parmi lesquels elle-même, celle de Créon porte sur son fils Hémon et son épouse Eurydice, celle de Polymestor enfin porte quasi-exclusivement sur lui-même.

Chacune de ces trois lamentations sera analysée individuellement sous plusieurs angles. Je commencerai par faire une lecture aussi interlinéaire que possible du passage, afin de préciser le déroulement de la lamentation et d'identifier le contenu non lamentatif et son rôle dans le passage. Ensuite, j'examinerai les caractéristiques poétiques (structurelles, stylistiques et linguistiques) de la lamentation en les comparant à celles identifiées précédemment, notamment à celles notées par Kornarou. Une troisième partie sera consacrée à l'identification exacte des différents éléments de la situation d'énonciation, qui déterminera notamment l'identité dominante adoptée par le lamentant au cours de sa lamentation, l'identité attribuée au lamenté éventuel et la relation préexistante entre le lamentant et le Chœur. Enfin, une quatrième partie cherchera à établir des liens entre les traits spécifiques (de contenu, de structure et de forme) de la lamentation et le contexte identifié dans la partie précédente, en montrant également de quelle façon la lamentation s'inscrit dans la pièce.

Puisque mon étude se concentre sur les contextes des lamentations tragiques, et qu'il a été mis en évidence que ces contextes sont différents de ceux des lamentations rituelles, je préfère ne pas me baser sur les lamentations rituelles dans mes analyses, comme plusieurs chercheurs l'avaient fait. J'y ferai toutefois de brèves références lorsque cela sera pertinent.

La synthèse de ces trois analyses devrait permettre, sinon d'établir, du moins de suggérer certaines tendances quant à l'influence de ces différents éléments contextuels sur la structure, la forme et le contenu des lamentations tragiques.

Chapitre 1 : La lamentation de Cassandre dans l'Agamemnon

d'Eschyle

L'arrivée d'Agamemnon sur scène est attendue depuis le prologue; elle survient finalement au vers 810²⁴, annoncée dans un premier temps par le héraut, qui relatait la survie miraculeuse du roi à une tempête destructrice, puis par le Chœur à la fin de son *stasimon*. Agamemnon est d'abord joyeusement accueilli par le Chœur avant de se retrouver face à Clytemnestre, qui sort du palais avant qu'il ne puisse y entrer. La confrontation entre le roi et la reine est le point culminant de la tension accumulée tout au long de la première partie de la pièce²⁵, et la concrétise. Après cette scène, la lutte est terminée : Agamemnon, pris au piège, est incapable de se défendre, et le Chœur, resté au-dehors, s'avère tout aussi impuissant face à Clytemnestre.

Cassandre arrive sur scène en même temps qu'Agamemnon; toutefois, son personnage reste muet pendant toute la confrontation, en simple figurant. Lorsqu'Agamemnon entre dans le palais, suivi par Clytemnestre, tout semble indiquer que son meurtre est sur le point d'avoir lieu ; pourtant, à la place, Eschyle choisit de consacrer la scène suivante à un tout autre sujet : Cassandre elle-même.

Commence alors la scène dite « de Cassandre », qui s'étendra sur 259 vers. On peut la diviser en deux parties : d'une part, le *kommos* entre Cassandre et le Chœur, de l'autre l'épisode, qui débouche sur l'entrée de Cassandre dans le palais et le meurtre d'Agamemnon et de la prophétesse elle-même. Cette scène inattendue interrompt l'action de la pièce, et suspend même presque le cours du temps²⁶. Hautement chargée émotionnellement, elle est décrite à plusieurs reprises comme une lamentation, à la fois par Cassandre et par le Chœur, et mérite donc d'être analysée sous cet angle.

²⁴ Ce travail est basé sur l'édition de l'*Orestie* de M.L. West (1982).

²⁵ Raeburn et Thomas, 2011, p. 138.

²⁶ Knox, 1972, p. 113-114.

I : La lamentation de Cassandre

1 : Le début (v. 1072-1136)

La première qualification de la scène comme une lamentation est faite par le Chœur au vers 1075 : οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν, « en effet il [Apollon] n'est pas de telle sorte à recevoir un lamentant ». Cassandre est qualifiée de θρηνητοῦ, même si jusqu'à présent elle n'a prononcé que des cris inarticulés (ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ, v. 1072) et le nom d'Apollon. Les cris avec lesquels elle commence le *kommos* à eux seuls suffisent donc, pour le Chœur, à reconnaître en sa posture celle d'une lamentante. Le cri ὀτοτοτοτοῖ est en effet typiquement associé à la lamentation ou à la mort²⁷ : il avait déjà été utilisé par Eschyle dans les *Perses* (e.g. v. 268 et 274) dans un contexte de lamentation funèbre, et sera réutilisé dans les *Choéphores* par Égisthe au moment de son meurtre par Oreste (v. 869). Le cri marque généralement un commencement (e.g. Esch. *Perses* 918; Eur. *Troyennes* 1287), et peut servir à définir l'ensemble d'un passage comme une lamentation funèbre (cf. Esch. *Perses* 268). Bien qu'il puisse être utilisé seul²⁸, ὀτοτοτοτοῖ est ici utilisé en conjonction avec deux autres cris, ποποῖ et δᾶ. Le premier est généralement utilisé pour dénoter une grande souffrance psychologique, très souvent lors de lamentations²⁹. Le cri δᾶ, en revanche, aurait davantage une fonction d'insistance qu'une fonction expressive³⁰. En effet, il est toujours associé à un autre cri, placé juste avant³¹. Son association avec ὀτοτοτοτοῖ et ποποῖ est rare³² ; il accompagne plus généralement φεῦ³³. Il serait utilisé par des personnages « étranges » ou

²⁷ Son verbe dérivé, ὀτοτύζειν, est défini par κλαίειν, *pleurer*, chez Hésychius (s.v. ὀτοτύζειν) et par θρηνεῖν, *se lamenter*, dans la Souda (cf. Biraud, 2010, p. 131).

²⁸ Esch. *Perses* 268, 274, 918; Eur. *Troyennes* 1287; *Ion* 790; *Phéniennes* 1530; *Oreste* 1389.

²⁹ Biraud, 2010, p. 130. Kornarou (2001, p. 90-91) pense que l'interjection est également une marque d'agitation.

³⁰ Nordgren, 2015, p. 162. Selon le même auteur (p. 163), ποποῖ, qui est également toujours utilisé avec au moins un autre cri, pourrait avoir une fonction d'insistance similaire. Ce cri est donc composé soit de ὀτοτοτοτοῖ, cri lamentatif, doublement renforcé par ποποῖ et par δᾶ, soit de deux adverbes exprimant la souffrance, ὀτοτοτοτοῖ et ποποῖ, renforcés tous deux par δᾶ. Dans les deux cas, c'est une expression émotionnelle très forte.

³¹ Judet de la Combe, 2001, p. 431.

³² On retrouve toutefois ποποῖ δᾶ au vers 405 des *Choéphores*, prononcé par Oreste pendant la lamentation sur Agamemnon.

³³ Esch. *Euménides* 842; Eur. *Phéniennes* 1296. À noter que φεῦ, à l'instar de ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ, est un cri de souffrance.

« étrangers » pour les Athéniens³⁴. Le cri dans son ensemble annonce la lamentation qui va suivre³⁵, même si l'on n'en connaît pas encore l'objet.

L'adresse à Apollon est également inhabituelle : Cassandre s'adresse à lui en utilisant uniquement son nom, dépourvu de toute épiclèse. Le Chœur, quant à lui, désigne le dieu en l'appelant Loxias (Λοξίου, v. 1074), qui est le nom adéquat étant donné le statut de prophétesse de Cassandre³⁶. Le manque d'épiclèse fait de l'invocation de Cassandre une « confrontation directe »³⁷. Plus tard, dans le deuxième ensemble strophe-antistrophe, Cassandre le surnomme ἀγυιᾶτ', « protecteur des routes » (v. 1081 et 1086) ; ce titre est lié au reproche qu'elle lui fait, à savoir de l'avoir menée jusqu'à Argos pour y mourir³⁸. Le Chœur répond au chant agité de Cassandre par des paroles calmes et détachées : il ne sympathise pas avec sa douleur, qu'il ne comprend pas encore, et se contente donc de la réprimander pour son usage dysphémique du nom d'Apollon : celui-ci n'a rien à faire dans une lamentation³⁹. L'antistrophe 1 présente un deuxième terme de lamentation : après avoir assimilé Cassandre à une lamentante (θρηνητοῦ), le Chœur qualifie ses plaintes de γόοις. Le γόος semble ici pris comme une manifestation de la lamentation θρηῆνος, dans le sens de « cris » par exemple.

La strophe 2 présente la première parole articulée de Cassandre, de même que l'objet de sa plainte : Apollon l'a menée à sa perte (ἀπόλλων ἐμός · / ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον). Elle explicite cette déclaration dans l'antistrophe : ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγες με ; πρὸς ποίαν στέγην ; (« Ah ! Où m'as-tu donc menée ? À quelle maison ? »). La lamentation sera

³⁴ Nordgren, 2015, p. 162-163.

³⁵ On remarque la prédominance dans le cri de Cassandre du vocalisme [o], une voyelle arrondie qui est plus proche du gémissement qu'une voyelle plus ouverte comme le [a] (cf. Biraud, 2010, p. 126).

³⁶ Le Chœur sait en effet qu'elle a le don de prophétie (cf. v. 1083-1084, 1098-1099).

³⁷ Judet de la Combe, 2001, p. 432.

³⁸ Raeburn et Thomas, 2011, p. 186. La nuance de reproche se lit entre autres dans l'interjection qui introduit la question, ἄ, qui est souvent utilisée avec une notion de refus (cf. Judet de la Combe, 2001, p. 435).

³⁹ Selon Stehle (2004, p. 137), ni la violence ni la mort ne doivent être évoquées lors d'un contact avec le divin. Toutefois, selon Olivetti (2010, p. 98-99), la dysphémie n'est pas totalement incompatible avec un contexte rituel.

On remarque que le Chœur évite d'associer le nom d'Apollon à un terme de lamentation, excepté pour faire ressortir l'incongruité du discours de Cassandre : « il n'est pas de telle sorte à rencontrer un lamentant [θρηνητοῦ] » (v. 1075) ; « il ne convient en rien qu'il soit présent dans les gémissements [γόοις] » (v. 1079). La seule fois où il nomme Apollon à proximité d'un terme évoquant la lamentation se trouve au vers 1074, et souligne l'anormalité du comportement de Cassandre : « pourquoi pleures-tu [ἀνωτότωξας] ainsi au sujet de Loxias ? ».

donc concentrée sur Cassandre et son destin, dont Apollon est le principal responsable. Le rôle du dieu dans les événements est souligné par le jeu de mots Ἄπολλον Ἄπολλον / ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός (v. 1080-1081, répété aux vers 1085-1086), qui met en rapport le nom d'Apollon avec le participe aoriste de ὄλλυμι, *détruire*. Le Chœur lie pour la première fois l'attitude de Cassandre avec son pouvoir de prophétie (χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν, v. 1083). Toutefois, il ne comprend pas la nature rhétorique de la question de Cassandre⁴⁰, et y répond donc factuellement : « [il t'a menée] à celle des Atrides » (v. 1088).

La lamentation laisse momentanément place à la prophétie le temps du troisième ensemble strophe-antistrophe : Cassandre décrit d'abord la maison comme un lieu d'horreur, théâtre de « maux tueurs des leurs » (αὐτοφόνα κακὰ) qu'elle assimile à un vase sacrificiel (ἀνδροσφαγεῖον, v. 1092) recueillant le sang du sacrifice d'un homme (ἀνδρο-). Ensuite, dans l'antistrophe, la prophétesse explique ces désignations en décrivant ce qu'elle voit : des enfants morts, leurs chairs « rôties et dévorées par leur père » (v. 1096-1097). Ses paroles sont dépourvues de cris ou de toute réaction personnelle ; Cassandre fait une description factuelle de ce qu'elle voit, afin que tous – et surtout le public – puissent suivre ce qui se passe.

Les cris reprennent à la strophe 4 avec l'interjection ἰὼ, très fréquente dans les lamentations funèbres⁴¹. Celle-ci est suivie de ποποῖ, qui renforce l'idée de souffrance émotionnelle. Cassandre voit « un nouveau chagrin » (ἄχος⁴²), qualifié de « grand mal, insupportable pour les proches, difficile à guérir » (μέγ'... κακόν, / ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον v. 1101-1103). Les adjectifs à préfixe privatif – tels que ἄφερτον et δυσίατον – sont très courants dans les lamentations, où ils ont pour fonction d'accentuer la privation ou la

⁴⁰ Il paraît invraisemblable que Cassandre ignore qu'il s'agit là de la maison d'Agamemnon. La réponse du Chœur est d'autant plus déconnectée de l'état d'esprit de Cassandre que celle-ci ne demandait pas « chez qui » elle avait été conduite, mais plutôt « à quelle sorte de maison » (ποιίαν). La véritable réponse à la question de Cassandre est donnée par Cassandre elle-même sans la strophe 3 : « Dans une maison qui hait vraiment les dieux, témoin de nombreux maux... » (v. 1090 et suivants).

⁴¹ Cf. Esch. *Sept contre Thèbes* 845, 870, 875, 880, 951, 968, 975; *Choéphores* 429, 469, 470. Les lamentations débutent souvent par un ὦ ou un ἰὼ qui introduit l'objet de la lamentation : cf. Esch. *Sept contre Thèbes* 832 (ὦ); *Choéphores* 315 (ὦ); Soph. *Antigone* 1261 (ἰὼ); *Œdipe-Roi* 1186 (ἰὼ). Voir aussi Koonce (1962, p. 90).

Cette interjection peut intervenir pour exprimer diverses émotions ; toutefois, selon Biraud (2010, p. 133), elle est le plus fréquemment utilisée pour « manifester la souffrance ».

⁴² L'ἄχος est une douleur psychique, et non physique, qui provoque souvent une réaction de type lamentatif d'après Spatafora (1997, p. 16).

perte⁴³. La lamentation est aussi suggérée par la phrase du Chœur « toute la ville crie » (πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ, v. 1106). Même s’il parle de la mort des enfants de Thyeste, la phrase étend la douleur – le choc ? – à toute la communauté, ce qui évoque un contexte de souffrance collective⁴⁴. Le mal prédit dans la strophe est encore très flou; et le Chœur en est confus. Il avait bien identifié les enfants évoqués plus tôt comme ceux de Thyeste, mais ignore de quoi Cassandre parle à présent.

L’antistrophe 4 s’ouvre sur l’exclamation ἰὼ τάλαινα, « ah malheureuse » ; l’adjectif τάλαινα est extrêmement fréquent dans les lamentations. L’expression semble s’appliquer à Cassandre⁴⁵, jusqu’à l’apparition du verbe τελεῖς, placé en fin de vers. Le sujet du verbe – et de la phrase suivante – n’est jamais nommé, ni désigné par aucun nom commun, ce qui le rend anonyme; les seules informations sur son identité sont données par la forme τάλαινα, puis par le participe φαιδρύνασα : il s’agit d’une femme, et ce n’est pas Cassandre (cf. τελεῖς). Le public devine qu’il s’agit de Clytemnestre, mais le Chœur quant à lui avoue son incompréhension (οὔπω ξυνῆκα, v. 1112), qui deviendra apparente plus tard au vers 1252 : « par quel homme [ἀνδρὸς] est exécuté ce chagrin ? ».

La strophe 5 débute par de nouveaux cris⁴⁶ (ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ) tandis que la vision se poursuit et se précise. L’antistrophe 4 mentionnait des bains (λουτροῖσι, v. 1109) ; Cassandre ajoute la mention d’un filet (δίκτυόν puis ἄρκυς, v. 1115-1116), et une épouse-complice du meurtre (ζύνευος et ζυναίτια, v. 1116). Elle fait allusion à un sacrifice avec le verbe κατολολυξάτω – l’*ololugmos* est un cri rituel poussé pendant un sacrifice – et le nom θύματος.

⁴³ Palmisciano, 2017, p. 284-285.

⁴⁴ Le verbe semble exprimer plutôt l’horreur ou l’effroi que le chagrin. Toutefois, la phrase conserve son sens généralisant, qui amplifie le sentiment. De telles expressions sont aussi récurrentes dans les lamentations funèbres, où l’on exprime souvent la douleur ressentie par l’ensemble de la communauté (famille, cité, nation). Cf. *Sept contre Thèbes* 900-902 : διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος / στένουσι πύργοι, στένει / πέδον φίλανδρον (« le chagrin pénètre la cité aussi : gémissent les murs, gémit le sol qui aimait [ces] hommes »). Voir Palmisciano (2017, p. 302-303).

⁴⁵ Cette association est facilitée par la description très générique du « nouveau chagrin » de la strophe 4.

⁴⁶ Toutefois, ces cris ne sont pas des cris de lamentation funèbre : ἔ ἔ exprime un gémissement de douleur, physique ou mentale (cf. Biraud, 2010, p. 111-112), mais παπαῖ est principalement utilisé pour les douleurs physiques (cf. Biraud, 2010, p. 127). Cassandre crie donc davantage à cause de la douleur provoquée par l’arrivée de la vision que parce qu’elle se lamente. Cf. note 64 ; voir aussi Doyle (2008, p. 64) et Kornarou (2001, p. 90).

Ce sacrifice devrait selon elle être puni de lapidation (λευσίμου, v. 1118)⁴⁷. L'utilisation de ces termes plus conventionnels – sacrifice, *ololugmos*, lapidation – semble permettre au Chœur de mieux comprendre ce que Cassandre dit⁴⁸, au moins intuitivement. Ainsi, il exprime sa peur dans une métaphore poétique⁴⁹ : « la bile couleur de safran a couru vers mon cœur, la même que celle qui arrive [vers le cœur] pour ceux qui tombent [touchés] par une lance, avec les rayons de leur vie couchante ». L'agitation du Chœur se traduit également par l'ajout de dochmiacques, là où auparavant il n'y avait que des trimètres iambiques.

L'antistrophe poursuit la vision de la strophe : les cris ἄ ἄ ἴδου, ἴδου reflètent l'agitation de Cassandre tandis qu'elle décrit plus précisément le piège, devenu une « machination aux cornes noires » (μελαγκέρωι μηχανήματι, v. 1127). Les bains sont de nouveau mentionnés, d'abord par l'eau (ἐνύδρωι, v. 1128) dans laquelle le « taureau » tombe, puis par l'expression δολοφόνου λέβητος (« chaudron qui tue par ruse », v. 1129). Le Chœur, toujours en proie à l'appréhension, ne comprend pas encore très bien ces visions, mais sent néanmoins qu'il s'agit d'un mal; il justifie cette perception par une phrase généralisante : « car, pour les mortels, quelle bonne parole arrive issue d'un oracle ? » (v. 1132-1133). Il qualifie ensuite les arts prophétiques de « loquaces par les maux » (κακῶν διαί πολυπεῖς, v. 1133-1134). Sa crainte proviendrait donc davantage de la nature prophétique des paroles de Cassandre que de leur contenu.

2 : Le cœur de la lamentation (v. 1136-1177)

Même si les cris reprennent avec la strophe 4, la lamentation à proprement parler revient véritablement à la strophe 6, avec l'exclamation d'ouverture ἰὼ ἰὼ⁵⁰ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι⁵¹ (« ah, ah, destins malheureux d'une malheureuse », v. 1136). La phrase

⁴⁷ Le mot reviendra au vers 1616, où le Chœur dit à Égisthe qu'il mérite d'être puni par des « malédictions amenant la lapidation » (λευσίμους ἄρας).

⁴⁸ Judet de la Combe, 2001, p. 454-455.

⁴⁹ La bile jaune (comme le safran) est associée à la peur (Sommerstein, 2008, p. 133 n. 241). Chez Homère, la couleur jaune – ou pâle – était associée à la peur chez les guerriers (Judet de la Combe, 2001, p. 456). Comme souvent en poésie, cette métaphore ressemble à une description médicale (cf. Padel, 1992, p. 83).

⁵⁰ On a ici un exemple de l'utilisation récurrente du ἰὼ : cette interjection permet de relancer l'émotion tout en soulignant les objets (cf. Biraud, 2010, p. 136). C'est avec ἰὼ que Cassandre débutera désormais toutes les strophes et antistrophes, ce qui lui permet d'annoncer leurs différents sujets.

⁵¹ On remarque l'insistance sur le destin avec –ποτμοι, qui reprend l'idée de « sort » déjà exprimée par τύχαι.

suiivante explicite pour la première fois le sujet de cette lamentation, qui n'est autre que Cassandre elle-même : « je crie ma propre souffrance » (v. 1137). Le verbe *θοοῶ*, *crier*, exprime l'idée d'une lamentation ou d'une plainte ; il est utilisé uniquement pour les femmes. Il est ici associé au substantif *πάθος*, récurrent dans les lamentations tragiques⁵². Cassandre se qualifie à nouveau de « malheureuse » (*με τὴν τάλαιναν*, v. 1138) avant d'exprimer pour la première fois la raison de son malheur : elle va mourir (*ξυνθανουμένην*, v. 1139). Le préfixe *ξυν-* associe sa mort à celle dont elle parlait précédemment, à savoir celle d'Agamemnon⁵³.

Le Chœur attribue le comportement de Cassandre à une possession divine, faute d'autre explication : elle est « un esprit égaré, inspirée par un dieu »⁵⁴ (*φρενομανῆς τις εἶ, θεοφόρητος*, v. 1140). Afin de l'identifier à quelque chose de connu, il l'assimile à un oiseau⁵⁵ « au son vibrant » (*ξουθά*, v. 1142), qui « crie [*θοροεῖς*] une chanson non musicale » (v. 1141-1142)⁵⁶ ; elle est « insatiable en cris » (*ἀκόρετος βοᾶς*, v. 1144). Il reconnaît son attitude comme étant celle d'une lamentante : en plus du verbe *θοοῶ*, il évoque les sentiments « qui inspirent la pitié » (*φιλοίκτοις φρεσίν*, v. 1143) et la vie « abondante en maux » (*ἀμφιθαλῆ κακοῖς*, v. 1145) de l'oiseau, qui « gémit » ou « lamente » (*στένουσ'*, v. 1145). La comparaison rapproche Cassandre de Procne, une figure par excellence de lamentante⁵⁷.

L'antistrophe poursuit la comparaison du Chœur : Cassandre compare les deux destinées, et montre au Chœur que celle de l'oiseau est plus enviable. Son exclamation *ιὼ ιὼ λιγείας μόρος ἀηδόνος* (v. 1146) énonce l'objet non pas de sa lamentation mais plutôt de ses regrets : la vie de l'oiseau est « douce » (*γλυκύν*, v. 1148), « sans pleurs » (*κλαυμάτων ἄτερ*, v. 1148), ce qui contraste avec la « lance à double tranchant » (*ἀμφήκει δορί*, v. 1149) qui attend Cassandre.

⁵² Kōmarou, 2001, p. 78.

⁵³ Le verbe n'a pas de complément, probablement pour mettre l'accent sur la mort de Cassandre, qui est le sujet principal de cette paire strophique.

⁵⁴ Le Chœur semble retenir deux explications de l'état de Cassandre, la folie (*φρενομανῆς*) et l'inspiration mantique (*θεοφόρητος*); celles-ci sont souvent identifiées dans la pensée grecque ancienne (e.g. Platon, *Phèdre* 244b-d où l'auteur donne *μανία* comme l'origine étymologique du mot *μάντις*).

⁵⁵ L'identité d'« oiseau » doit être déduite de l'adjectif *ξουθά*; l'entité chantante est désignée par le nom *ἀηδών*, « chanteuse » (v. 1146).

⁵⁶ Ce qui contraste avec la comparaison à une « chanteuse » (*ἀηδών*). On y reviendra plus tard.

⁵⁷ Cf. Esch. *Suppliantes* 60-67. Les cris d'oiseau sont souvent utilisés comme métaphore pour la lamentation (cf. McClure, 1999, p. 95).

Le Chœur ne se joint toujours pas à la lamentation de Cassandre; il s'interroge toujours sur les raisons qui font qu'elle « a des misères inutiles et violentes inspirées par les dieux », « chante des choses effrayantes » et « a les bornes du chemin prophétique annonciateur de malheurs » (v. 1150-1155). Sa description des actions de Cassandre comporte encore une référence au domaine de la musique, qui dénote l'aspect « aigu », « perçant » de son chant⁵⁸; il est commun que les lamentations soient décrites ainsi⁵⁹.

La strophe 7 voit la poursuite de la lamentation de Cassandre, qui omet de répondre aux questions du Chœur. Le sujet est cette fois le passé, comme l'annonce l'exclamation *ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων* (v. 1156-1157). Cassandre invoque le Scamandre, fleuve de Troie, et se remémore son enfance : *τότε μὲν ἄμφι σὰς αἰόνας τάλαιν' ἠνυτόμαν τροφαῖς*, « autrefois sur tes berges [celles du Scamandre], malheureuse, j'ai grandi pendant mon éducation » (v. 1159). Ce souvenir heureux est immédiatement contrasté avec ce qui lui cause de la douleur – ce qui la rend *τάλαιν'* – à savoir sa mort : *νῦν δ' ἄμφι Κωκυτόν τε κάχερουσίους / ὄχθους ἔοικα θεσπιωιδῆσειν τάχα*, « mais maintenant je semble devoir prophétiser bientôt auprès du Cocyte et des rives de l'Achéron » (v. 1160-1161). Le contraste est souligné par l'opposition *τότε μὲν / νῦν δ'*, à laquelle s'ajoute le parallélisme oppositionnel entre *ἄμφι σὰς αἰόνας* d'une part et *ἄμφι Κωκυτόν τε κάχερουσίους ὄχθους* d'autre part, renforcé par la répétition de la préposition *ἄμφι*. Ce type de contraste entre passé heureux révolu et présent ou futur proche désastreux revient très fréquemment dans les lamentations⁶⁰, où il sert à renforcer le sentiment de perte.

Puisqu'elle a de nouveau utilisé des termes connus du Chœur tels que le Cocyte, l'Achéron, et le mariage délétère de Pâris, le Chœur comprend et sympathise avec Cassandre⁶¹ : il est « frappé par une morsure rouge sang »⁶² (*ὕπαι δῆγματι φοινίωι*, v. 1164), et écouter Cassandre est « une blessure » (*θραύματ'*, v. 1165). Toutefois, sa compréhension n'est pas parfaite, comme le montre sa question : *τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;* (« qu'as-tu

⁵⁸ Le Chœur utilise l'adjectif *ὀρθίους*, « aigus » (v. 1153). On avait plus tôt *λιγείας*, « perçant » (v. 1146).

⁵⁹ McClure, 1999, p. 95.

⁶⁰ Palmisciano, 2017, p. 308.

⁶¹ Judet de la Combe, 2001, p. 469.

⁶² Ce type de métaphore est courant, surtout dans la tragédie. Cf. Padel (1992, p. 119-120).

prophétisé, cette parole trop claire ? », v. 1162). Le vocabulaire de la lamentation est de nouveau présent avec *θραιομένας*, « comme tu te lamentais » (v. 1164), accompagné d'un nouvel adjectif à préfixe anormalisant, *δυσσαλγεῖ*, « très douloureux » (v. 1165), qui qualifie le sort de Cassandre. Cette fois, Cassandre est décrite comme poussant des « plaintes » (*μινυρά*, v. 1164), parlant donc plus bas qu'auparavant, ce qui annonce la fin de ses envolées lyriques⁶³.

L'antistrophe poursuit sur le thème du passé : Cassandre ouvre son chant sur la ruine de Troie (v. 1168), puis rappelle les sacrifices nombreux faits par Priam pour sauver sa cité, sacrifices qui se sont avérés inutiles et incapables de contrer le destin (v. 1169-1171). Cassandre met en parallèle le sort de Troie et le sien, comme le montre la corrélation *μὲν... δὲ* : les sacrifices « n'ont fourni aucun remède afin que la cité ne souffre pas comme elle devait donc souffrir, et moi, l'esprit en feu⁶⁴, je marcherai bientôt en bas⁶⁵ » (v. 1170-1172). Son sort est donc tout aussi inéluctable que celui de Troie, les sacrifices de Priam tout aussi impuissants tant pour l'une que pour l'autre. C'est sur cette perspective de mort que Cassandre termine son chant.

Le Chœur a une nouvelle fois une réaction rationnelle : il reconnaît que ce discours s'inscrit dans la continuation de ses paroles passées (*ἐπόμενα προτέροις*<ι>, v. 1173). Il attribue encore une fois son attitude à l'intervention d'un dieu, en juxtaposant les deux propositions infinitives « tu troubles ton esprit » et « tu chantes des douleurs gémissantes [*γοερὰ*] porteuses de mort⁶⁶ » (v. 1175-1176). Il conclut le *kommos* sur une nouvelle expression de sa confusion : « je suis perplexe quant au dénouement » (*τέρμα δ' ἀμηχανῶ*, v. 1177).

⁶³ De même que l'augmentation de la proportion de trimètres iambiques dans ses paroles. Cf. Annexe 2.

La lamentation à voix plus basse renvoie peut-être au trimètre iambique de la strophe précédente, où elle annonçait sa mort.

⁶⁴ Cette expression ne fait pas référence à la fièvre mantique, mais plutôt à la douleur qui lui est liée. Plus loin, dans le dialogue, Cassandre dira que « le feu l'assaille » en parlant d'une vision (v. 1256). Cf. Judet de la Combe (2001, p. 486-487).

⁶⁵ Une autre version du texte donne : « je verserai bientôt un flot de sang chaud sur le sol ». En tous les cas, la phrase exprime la mort proche de Cassandre, plus ou moins littéralement.

⁶⁶ Le thème de la parole comme potentiellement dangereuse reviendra dans le dialogue.

3 : La conclusion (v. 1256-1330)

En passant du chant à la parole, Cassandre amorce une transition soulignée par la locution καὶ μὴν (v. 1178), qui débute le dialogue et sa première tirade. Elle utilise un langage plus rationnel, et s'adresse davantage au Chœur, au lieu de l'ignorer comme elle le faisait parfois au cours du *kommos*⁶⁷. Cela permet l'établissement d'un véritable dialogue entre les deux parties. Le dialogue peut être subdivisé en trois parties, qui suivent toutes les trois la même structure : tirade de Cassandre, réponse en quatre vers du Chœur, puis stichomythies. La première partie (v. 1178-1213) établit l'origine du pouvoir prophétique de Cassandre : Cassandre explique que c'est d'Apollon qu'elle a reçu son don, et le Chœur l'interroge sur les circonstances dans lesquelles c'est arrivé. Ainsi, Cassandre établit la validité de ses prophéties : elle n'est pas une ψευδόμαντις, comme elle le souligne au vers 1195, et le Chœur finit par reconnaître qu'elle prophétise des choses « dignes de foi » (πιστὰ, v. 1213).

La deuxième partie (v. 1214-1255) voit l'arrivée d'une nouvelle vision, annoncée par l'exclamation ἰοὺ ἰοὺ, ὦ ὦ κακά ; à l'instar du ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ (v. 1114), qui annonçait la vision du filet, ces cris indiquent que Cassandre est victime de son pouvoir mantique⁶⁸. L'ordre des visions dans le dialogue est le même que celui des visions du *kommos* : la première concerne à nouveau les enfants de Thyeste, cette fois désignés par νέους (v. 1218) puis παῖδες θανόντες (v. 1219), des termes plus précis et plus appropriés que βρέφη (v. 1096), qui est un terme plutôt utilisé pour les animaux ou les fœtus. Cette évolution dans la

⁶⁷ Cassandre s'adressait exclusivement à Apollon jusqu'à la strophe 3, où elle semble réagir aux paroles du Chœur (avec notamment la locution μὲν οὖν, qui indique normalement une contradiction). Elle semble aussi tenir compte de leur intervention lorsqu'elle commence l'antistrophe 6, puisqu'elle s'oppose au rapprochement qu'ils avaient opéré entre elle et l'oiseau. Toutefois, il faut attendre l'impératif μαρτυρεῖτε du vers 1184 pour voir Cassandre s'adresser non plus à Apollon ou à Clytemnestre, mais bien au Chœur.

Une exception à cela pourrait être le σοι du vers 1129; toutefois, même si Cassandre s'adresse bien au Chœur, aucune communication ne s'établit. La réponse du Chœur ressemble à un aparté, et dans la strophe suivante Cassandre s'adresse de nouveau à Apollon.

⁶⁸ Biraud (2010) note que ἰοὺ, lorsqu'il est utilisé par un héros (et non un serviteur), dénote la perte du contrôle de soi (p. 138), tandis que ὦ est utilisé en conjonction avec des adjectifs qui précisent la nuance de douleur de cette interjection très polyvalente (p. 116-117). Ici, l'exclamation est suivie d'un commentaire de Cassandre qui ne laisse aucun doute sur la raison de son cri : « le terrible labeur [δεινὸς πόνος] de juste prédiction me fait tourner en m'agitant dans ses commencements » (v. 1215-1216).

désignation correspond à l'évolution du langage de Cassandre, qui devient moins imagé⁶⁹. La vision se poursuit ensuite sur le meurtre d'Agamemnon, présenté comme la vengeance, la punition (ποινάς, v. 1223) de ce premier crime. L'idée qu'Agamemnon et la victime du crime ne font qu'un n'est pas encore tout à fait claire : d'une part, « le commandant des navires et destructeur d'Ilion recevra une ruine secrète » (v. 1227-1230), de l'autre « quelqu'un, un lion faible, projette une vengeance contre le maître qui est parti » (v. 1223-1225) et il y a un « assassin féminin d'un homme » (v. 1231). On observe une brève résurgence de la lamentation funèbre avec l'interjection οἶμοι (v. 1225), qui commente le plan fomenté par le lion faible.

En réponse, le Chœur nomme Thyeste (v. 1242), ce qu'il avait omis de faire dans le *kommos*, et fait état de la peur qui l'envahit : il avait reconnu le pouvoir prophétique de Cassandre, et le reconnaît d'autant plus qu'il entend d'elle des choses « véritablement en rien des images » (ἀληθῶς οὐδὲν ἐξεικασμένα, v. 1244), donc intelligibles. Toutefois, il demeure perdu quant à la partie concernant Agamemnon, comme un chien qui a perdu la trace (v. 1245).

Cassandre met fin à toute confusion possible au début de la stichomythie, en énonçant clairement et sans détour ce qu'elle cherche à leur faire comprendre depuis le *kommos* : « je dis que tu assisteras à la mort d'Agamemnon » (v. 1246). C'est la première fois que le nom du roi est prononcé depuis l'entrée sur scène du roi et de Cassandre. Le Chœur réagit violemment à cette déclaration, en intimant l'ordre à Cassandre « d'endormir sa bouche » (εὐφημον ὃ τάλαινα κοίμησον στόμα, v. 1247); l'utilisation du verbe εὐφημέω est particulièrement significatif : le Chœur voit la parole de Cassandre comme dangereuse, dotée d'un pouvoir presque religieux⁷⁰. Cassandre réplique en leur faisant comprendre qu'aucune euphémie ne suffira à empêcher le destin de survenir.

Les vieux Argiens ne peuvent plus se dérober ou ne pas comprendre; ils ne remettent donc pas en question le fait, mais ses circonstances : ils s'interrogent dans un premier temps

⁶⁹ L'imagerie animale reste tout de même présente, dans une moindre mesure : dans cette même vision, elle caractérise Égisthe en « lion faible » (λέοντ' ἄναλκτιν, v. 1224) et Clytemnestre en chienne haïssable (μσητῆς κυνός, v. 1228).

⁷⁰ Plus tôt, ils avaient déjà désigné son chant comme δυσφάτωι κλαγγῆι, « cri inintelligible » (v. 1152) ; or δύσφατος est étymologiquement lié à la *dysphēmia*.

sur l'identité de l'exécutant (« quel homme », v. 1251) – et ce même si Cassandre a exprimé à plusieurs reprises l'identité féminine du meurtrier, et vient d'utiliser le pluriel (τοῖς, v. 1250) pour désigner les complices. L'échange se termine sur une réflexion de nature linguistique : ce que Cassandre dit n'est pas incompréhensible parce qu'elle parle une autre langue, mais parce qu'elle énonce un oracle aussi sibyllin que ceux de la Pythie de Delphes.

La lamentation funèbre de Cassandre reprend avec le début de sa troisième et dernière tirade, la plus longue⁷¹. Après un cri *extra metrum* (παπαῖ), et une nouvelle plainte sur le « feu » qui l' « assaille », la prophétesse reproduit son cri initial raccourci, ὀτοτοῖ (v. 1257). S'ensuit une nouvelle invocation d'Apollon, cette fois nommé « Lykeios », puis de nouveaux cris, οἴ᾽ γὼ' γώ, dont l'utilisation évoque la gravité de la situation⁷². Cassandre a une nouvelle vision de sa mort, et la déplore une nouvelle fois en se qualifiant de « malheureuse » (τὴν τάλαιναν, v. 1260).

Cette fois, Apollon n'est plus Loxias mais Lykeios⁷³ ; l'épiclèse souligne qu'Apollon n'est plus désormais à prendre comme inspirateur de prophéties, mais comme dieu agresseur, vengeur. Ce changement d'épithète est une initiative d'Apollon ; en effet, c'est lui qui choisit de reprendre à Cassandre le statut de prophétesse qu'il lui avait lui-même conféré : « Apollon lui-même me dépouille de mon habit d'oracle⁷⁴ » (v. 1269-1270). Cet acte s'apparente à une trahison, qui rend l'épithète « Lykeios » tout à fait justifiée : pour les Grecs, le loup est un animal indigne de confiance. De même, dans la tragédie, Apollon Lykeios est celui qui finit par se retourner contre ceux qui ont demandé sa protection⁷⁵.

Suite à cette trahison, Cassandre se révolte contre son statut de prophétesse, qu'elle n'a plus de raison de subir. Elle opère un nouveau parallèle entre passé et présent, qui établit la

⁷¹ Les tirades de Cassandre gagnent progressivement en longueur : 20 vers, puis 28 pour finir à 44 vers. Ce rallongement progressif constitue peut-être la base du commentaire du Chœur au vers 1296 : « tu as étendu ton discours ».

On note que les tirades de Cassandre ont toutes un nombre de vers divisible par 4, et que la réponse du Chœur est toujours de 4 vers.

⁷² Biraud, 2010, p. 119.

⁷³ Pour plus d'information sur cette épiclese, voir Roguin (1999) ; l'épiclèse pourrait établir un lien entre Apollon et Égisthe, qui est appelé « loup » par Cassandre deux vers plus tard (v. 1259).

⁷⁴ Il est difficile de savoir de quoi était au juste constitué cet habit (ἔσθητ). Cf. Judet de la Combe (2001, p. 544) ; Raeburn et Thomas (2011, p. 203-204).

⁷⁵ Roguin, 1999, p. 111-112.

continuité du sort malheureux que lui réserve le dieu : elle était d'abord « moquée [καταγελωμένην] par des amis ennemis » (v. 1271-1272), « maltraitée » (κακουμένη, v. 1273) comme une « mendiante insensée, une pauvre malheureuse mourant de faim » (v. 1274), puis à présent (καὶ νῦν, v. 1275), Apollon l'a amenée à Argos, où l'attend « un billot » (ἐπίζηνον, v. 1277). Ce retour au présent s'accompagne d'une reformulation de sa perte du statut de prophétesse : ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ, « l'oracle m'ayant détruite en tant qu'oracle » (v. 1275), ce qui réitère que c'est Apollon qui en a décidé ainsi. La perte de statut est un sujet courant dans les lamentations funèbres⁷⁶, où le lamentant se décrit lui-même dans un état de dénuement. Ici, deux pertes de statut distinctes sont mentionnées : tout d'abord, dans le passé, Cassandre était considérée comme⁷⁷ une « mendiante malheureuse mourant de faim » (πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής, v. 1274). Puis, dans le présent, elle fait état de sa fin en tant qu'oracle (v. 1275).

Cassandre évoque brièvement le vengeur qui viendra, dans sa vision, venger son père en tuant sa mère (v. 1280-1281), puis revient sur sa plainte en remettant en question son bien-fondé⁷⁸ : « pourquoi donc est-ce que je gémiss [ἀναστένω] ainsi ? » (v. 1285). En effet, se plaindre est vain : puisque (ἐπεὶ, v. 1286) « Ilion a souffert comme elle a souffert » et comme « ceux qui ont détruit la cité reçoivent un tel verdict dans le jugement des dieux » (v. 1286-1288), Cassandre doit elle aussi accepter son sort⁷⁹. Ainsi, elle « supportera le fait de mourir » (τλήσομαι τὸ καθανεῖν, v. 1289). Cassandre conclut sa tirade avec l'espoir d'une mort douce et rapide, « sans douleur » (εὐθνησίμως, v. 1293), un souhait très humain qui suscite la sympathie.

De tout cela, le Chœur ne retient que la prophétie de la mort de Cassandre ; il se joint – enfin – à sa lamentation, en l'appelant πολλὰ τάλαινα (v. 1295) puis τλήμων (v. 1302 et 1321).

⁷⁶ Palmisciano, 2017, p. 302-306.

⁷⁷ Je choisis de retenir l'explication de Fraenkel (1962 [1950], p. 590-591) pour ce passage; comme le montre le ὡς de comparaison, Cassandre n'était pas littéralement une mendiante, mais seulement considérée comme telle à cause de son statut de prophétesse, auquel la mendicité était naturellement associée.

⁷⁸ Elle ne remet pas en cause le rituel de lamentation, mais uniquement la plainte : ainsi elle continue de se lamenter, mais en acceptant son destin.

⁷⁹ Sa mort est justifiée (γὰρ, v. 1290) par « le grand serment » (v. 1290) prêté par les dieux. Toutefois, la nature du serment en question est débattue ; il s'agirait vraisemblablement d'un serment visant à faire payer les coupables. Cassandre a trompé Apollon, elle doit donc être punie (cf. Judet de la Combe, 2001, p. 564-565). Toutefois, le texte est problématique : le vers 1290 a été déplacé à différents endroits au fil des éditions, et son interprétation varie beaucoup selon sa position.

Il loue son courage (εὐτόλμου φρενός, v. 1302) lorsqu'elle refuse de fuir, après l'avoir appelée « très sage » (πολλὰ σοφή, v. 1295). L'éloge du lamenté est un autre motif récurrent des lamentations funèbres tragiques⁸⁰. Le Chœur tente même de reconforter Cassandre en lui disant que « mourir glorieusement est une χάρις pour les mortels » (v. 1304), et la « plaint »⁸¹ (οἰκτίρω, v. 1321).

Cassandre se dirige vers le palais en déplorant le sort de son père et de ses enfants (ἰὼ πάτερ, σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων, v. 1305) ; encore une fois, l'interjection ἰὼ permet d'introduire un nouveau sujet de lamentation. Cassandre se rend dans le palais « pour lamenter » sa mort et celle d'Agamemnon ; le verbe utilisé, κωκύσουσ', fait référence au cri qu'une femme pousse en réaction immédiate à la mort ou à la perspective de la mort imminente⁸². Dans cette phrase, il semble donc que Cassandre fasse allusion à sa mort : elle va dans la maison afin de pousser le κωκυτός juste avant de mourir.

La scène semble toucher à sa fin ; toutefois, ultime rebondissement, Cassandre s'arrête une nouvelle fois en chemin. Le Chœur attribue sa réaction à de la peur, mais elle explique qu'elle sent l'odeur de la tombe (ὄμοιος ἀτμός ὥσπερ ἐκ τάφου, v. 1311). Cassandre utilise l'interjection φῦ redoublée⁸³, en « gémissant »⁸⁴ (δυσοίζω, v. 1316). La prophétesse dévie du schéma tirade/réponse/stichomythie pour faire deux petites *rhêseis*, la première pour expliquer sa réaction, la seconde pour poursuivre et achever sa lamentation. Elle conclut donc l'épisode avec la fin de son propre thrène sur elle-même⁸⁵ (θρηῆνον ἐμὸν τὸν αὐτῆς, v. 1322-1323). La

⁸⁰ Palmisciano, 2017, p. 306.

⁸¹ Ce sentiment était aussi le premier que le Chœur a exprimé à son égard : ἐποικτίρω (v. 1069), ὄ τάλαινα (v. 1070).

⁸² Derderian, 2001, p. 143.

⁸³ Pour Nordgren (2015, p. 160), cette interjection dénote le dégoût de l'odeur que Cassandre perçoit. Toutefois, le très petit nombre d'occurrences de cette interjection nous réduit à la conjecture.

⁸⁴ Je choisis de considérer que la négation οὔτοι, placée en début de vers, porte sur ὡς ὄρνις, explicité plus tard par φόβωι ἄλλως : Cassandre gémit, mais pas « comme un oiseau, par peur sans raison ».

⁸⁵ Pour Kornarou (2001, p. 134), l'utilisation du terme θρηῆνος se justifie principalement par le caractère gnomique de la fin de la lamentation de Cassandre ; elle considère en effet, en s'appuyant sur les lamentations homériques et lyriques, que le *threnos* désigne une lamentation plus philosophique et moins personnelle que le *goos* (p. 136). Toutefois, l'expression exacte est « mon thrène de moi-même », ce qui me semble indiquer que cette justification n'est au mieux que partielle. De plus, on sait que l'utilisation des termes spécifiques de la lamentation est différente dans la tragédie que dans les autres genres littéraires. Cf. Olivetti (2010).

fin de sa lamentation est une prière⁸⁶ : elle invoque le Soleil⁸⁷ (ἡλίου πρὸς ὕστατον φῶς, v. 1323-1324), et prie (ἐπεύχομαι, v. 1323) afin que sa mort soit vengée en même temps que celle d'Agamemnon⁸⁸ (v. 1324-1325).

Enfin, Cassandre conclut sa lamentation non pas sur elle-même, mais sur l'humanité, comme l'annonce sa dernière exclamation : ἰὼ βρότεια πράγματ' (v. 1327). Elle distingue deux cas : ceux qui ont du succès sont renversés par une ombre, tandis que ceux pour qui les choses vont mal sont effacés comme un dessin par une éponge (v. 1327-1329). Sa pitié va donc naturellement aux malheureux, qui sont oubliés ; personne ne se remémore leur souffrance, qui a donc été entièrement vaine. Cette notion d'oubli fait écho à la situation personnelle de Cassandre : n'ayant plus de famille, loin de sa cité, elle sait que sa mort sera éclipsée au profit de celle d'Agamemnon, qui a des proches qui le pleureront et perpétueront sa mémoire.

4 : La classification de la scène en tant que lamentation

Les passages désignés comme étant des lamentations tragiques varient d'un auteur à l'autre, selon la définition et les critères retenus. En particulier, ce passage pose des problèmes de catégorisation en raison de sa nature hybride : en effet, il ne s'agit pas uniquement d'une scène de lamentation, comme nous venons de le voir⁸⁹. Le contenu mantique tient ici une place très importante, et la lamentation s'en trouve fragmentée, ce qui rend plus difficiles sa délimitation et son analyse.

En 1913, Cornford s'attaque au problème terminologique que pose le terme κομμός, qui peut servir à désigner n'importe quel chant antiphonique entre Chœur et acteurs, ou bien

⁸⁶ Cette association entre le θρήνος et une fonction performative voire magique commence avec la tragédie ; auparavant cette fonction était davantage associée au γόος, tout comme d'ailleurs la demande de vengeance. Cf. Olivetti (2010, p. 124-126).

⁸⁷ Cf. Soph. *Ajax* 845-851 et Eur. *Iphigénie à Aulis* 1506-1509.

⁸⁸ Ce souhait s'inscrit dans la continuité du passage : dans sa première *rhêsis*, Cassandre demandait au Chœur d'être ses témoins (μαρτυρεῖτέ, v. 1317) après sa mort, afin de ne pas être oubliée; la conclusion de la scène reprend ce même souci en manifestant la sympathie de Cassandre envers ceux qui sont oubliés. Elle souhaite donc qu'en assistant à la mort de Clytemnestre et Égisthe, l'on n'oublie pas sa propre mort au profit de celle d'Agamemnon.

La demande de vengeance est un élément récurrent des lamentations tragiques (cf. Koonce, 1962, p. 127).

⁸⁹ Ce qui pousse Nakamura (1963, p. 13) à le qualifier de « « utilized » *commos* », qui servirait par opposition au véritable *commos* (représentatif des lamentations funèbres) à exprimer une émotion telle que la peur, l'anxiété ou la supplication.

seulement ceux qui sont des lamentations ; il cherche à déterminer si le κομμός pourrait avoir évolué d'une nature exclusivement lamentative à l'expression d'autres émotions intenses. À cet effet, il dresse un tableau de tous les passages qui correspondent à des chants antiphoniques entre le Chœur et les acteurs, et identifie l'émotion dominante du passage. Il qualifie alors le *kommos* entre Cassandre et le Chœur (donc v. 1072-1177) de « complaint »⁹⁰, un terme plus faible que *threnos*, lequel exprime une lamentation funèbre authentique, et que quasi-*threnos*. De son point de vue, il s'agit donc d'une forme anormale de lamentation, puisque celle-ci porte sur une mort à venir⁹¹.

En 1921, Diehl se confronte au même problème concernant le terme κομμός, et propose de distinguer trois catégories de chants tragiques : les μέλη ἀπὸ τῆς σκηνῆς (entre plusieurs acteurs), les monodies (d'un acteur seul) et les chants antiphoniques entre le Chœur et les acteurs. Dans ce dernier domaine, il définit deux catégories : les chants à contenu thrénodique sont appelés κομμοί, tandis que tous les autres sont appelés ἀμοιβαῖα. L'échange lyrique entre Cassandre et le Chœur (1072-1178) est classé comme κομμός ; il est donc bien reconnu comme lamentation⁹².

En 1962, Koonce choisit de ne poser le début de la lamentation qu'au vers 1136, avec l'expression ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι, pour s'achever avec le *kommos* au vers 1177. Sa classification fait de ce *kommos* une « lamentation par anticipation », qu'elle définit comme « une lamentation sur une mort anticipée, que ce soit la sienne propre ou celle d'une autre personne »⁹³.

En 1978, Wright écrit que le *kommos* de Cassandre, qu'elle qualifie d'ailleurs de « *mad prophecy* », n'est qu'un parent éloigné de la lamentation tragique complète. Elle invoque la raison suivante :

⁹⁰ Cornford, 1913, p. 43. Celui-ci définit comme suit ce terme de « complaint » : « where some character bewails his past troubles or future death » (p. 44). Il semble donc que l'élément déterminant pour lui soit le fait que la mort de Cassandre n'ait pas encore eu lieu.

⁹¹ Selon Cornford (1913, p. 44), l'application du terme θρῆνος à ces passages est uniquement métaphorique.

⁹² Diehl, 1921, p. 1197-1198. Il faut noter que Diehl choisit de diviser en deux ce *kommos* : d'une part les vers 1072 à 1113, d'autre part les vers 1114 à 1177. Cette division correspond au changement métrique des propos du Chœur : jusqu'au vers 1113, le Chœur s'exprime exclusivement en trimètres iambiques. À partir du vers 1114, qui débute la strophe 5, le Chœur ajoute à ses trimètres iambiques des dochmiques et des crétiques.

⁹³ Koonce, 1962, p. 18.

It is true that it is a kommos, and antiphonal, but the occasion is not death. Instead, the aim of the stasimon is to show Cassandra's powers as a prophet; the content is wholly prophecy⁹⁴.

Wright reconnaît donc que, formellement, le passage peut être une lamentation; en revanche, elle nie la présence du contenu caractéristique d'une lamentation⁹⁵.

Le passage est présent dans la classification formelle de Kornarou : le *kommos* compte naturellement au rang des *kommoi*, tandis que deux parties de la fin de l'épisode (1256-1294 et 1322-1330) sont placées dans les « monologues ». Kornarou est donc la première à reconnaître la valeur lamentative de la fin de l'épisode. En revanche, elle ne retient pas les vers 1295-1321, en dépit des marques de lamentation qu'ils contiennent (notamment de la part du Chœur).

Enfin, le *kommos* de Cassandre et du Chœur ne figure pas dans le livre de 2017 de Palmisciano, puisque l'un des critères *sine qua non* de celui-ci est que la lamentation doit se produire à l'occasion d'une mort⁹⁶. De plus, ni Cassandre ni Agamemnon n'étant encore morts, il n'y a pas de cadavre ; la présence d'une dynamique rituelle, deuxième critère de Palmisciano, est donc tout à fait improbable.

Même si le *kommos* est généralement reconnu comme ayant au moins un ton lamentatif, à défaut de posséder toutes les caractéristiques d'une « véritable » lamentation, ce n'est pas le cas de la fin de l'épisode, qui présente l'inconvénient principal de ne pas être chanté, et donc de ne pas être construit en strophes. Toutefois, son contenu correspond à ce que l'on attendrait d'une lamentation, et permet de conclure tant la scène que la lamentation de Cassandre. Il fait donc partie intégrante de cette lamentation et doit être inclus dans l'analyse.

⁹⁴ Wright, 1986, p. 75.

⁹⁵ Pourtant on retrouve dans le texte plusieurs des motifs récurrents que Wright avait elle-même identifiés comme caractéristiques des lamentations tragiques, tels que le contraste passé/présent, la lamentation sur soi, le contraste mort/vie ou encore les expressions de malheur.

⁹⁶ En plus de l'occasion, Palmisciano (2017, p. 219) exige la récurrence de formules caractéristiques des lamentations tragiques ainsi que la « *contemporeanea presenza di una dinamica esecutiva credibile sul piano rituale* ».

II : Poétique et langage de la lamentation

1 : Analyse formelle

Comme tout chant tragique, le *kommos* de Cassandre fait appel à plusieurs mètres différents pour élaborer ses strophes. Il est composé de sept paires strophe/antistrophe, sans épode ni mésode. L'alternance entre strophe et antistrophe est scrupuleusement respectée. Chaque strophe est commencée par Cassandre et conclue par le Chœur. Ce type d'antiphonie est caractéristique des lamentations tragiques : un acteur mène le chant, et le Chœur lui répond⁹⁷. Habituellement, le personnage lamentant est un des principaux personnages touchés par la mort du lamenté⁹⁸ ; ici, Cassandre est l'un des deux principaux concernés, puisque l'une des morts dont il s'agit n'est autre que la sienne⁹⁹.

Cassandre commence le *kommos* en iambes lyriques¹⁰⁰. Des *dochmii* s'ajoutent progressivement à partir de la strophe 2 ; ils correspondent à la montée en agitation liée aux visions qui se précisent de plus en plus, et qui dévoilent à Cassandre son destin. Toutefois, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, cette frénésie montante ne se traduit pas par un usage plus important de l'élision ou de la synizèse.

Le trimètre iambique¹⁰¹ ajouté à la strophe 2 est doublé à partir de la strophe 6, ce qui pourrait indiquer une accalmie par rapport à la frénésie des visions. Cette accalmie coïnciderait alors avec la reprise de la lamentation, après la fin des visions de meurtre.

En parallèle, le Chœur commence en trimètres iambiques. Ce n'est qu'à la strophe 5 qu'il commence à s'exprimer en dochmiaques. À partir de la strophe 6, les trimètres disparaissent complètement au profit des dochmiaques et des crétiques, au moment même où le Chœur commence à comprendre que Cassandre prophétise sa propre mort. Paradoxalement,

⁹⁷ Toutefois, il n'est pas courant chez Eschyle que l'acteur ait la partie chantée, tandis que le Chœur a une partie parlée. Cf. Nakamura (1963, p. 13).

⁹⁸ Koonce, 1962, p. 47.

⁹⁹ Agamemnon sera quant à lui lamenté au début des *Choéphores* par Oreste, accompagné d'Électre.

¹⁰⁰ D'après Kornarou (2001, p. 51-53), l'iambe est le mètre le plus utilisé dans les lamentations tragiques ; il s'agirait peut-être d'un emprunt à la pratique rituelle réelle, où l'iambe serait la norme.

¹⁰¹ Fraenkel (1962 [1950], p. 539) note qu'il est difficile de savoir si ce trimètre était chanté ou récité. Toutefois, comme le remarque Koonce (1962, p. 73), il paraît impossible que les trimètres iambiques aient été récités alors qu'ils étaient encadrés par des portions lyriques. Enfin, Kornarou (2001, p. 55 n.9) postule qu'ils n'étaient ni véritablement chantés ni véritablement récités, mais que leur statut se situait quelque part entre les deux.

c'est au moment où ils basculent en dochmiaques tandis que Cassandre double son trimètre iambique qu'ils la traitent d' « esprit égaré » (φρενομανής, v. 1140).

Le dialogue qui suit le *kommos* est composé en trimètres iambiques ; toutefois, on remarque l'insertion de plusieurs cris *extra metrum*, tous dévolus à Cassandre (e.g. παπαῖ avant le vers 1256). Également, deux vers sont interrompus juste après une exclamation (v. 1315 et 1307). Enfin, plusieurs vers exclamatifs ne constituent pas des trimètres iambiques (v. 1214, 1256, 1257).

La dernière tirade de Cassandre (v. 1256-1294), plus précisément les vers 1264 à 1278, présente un nombre anormalement élevé de résolutions¹⁰², dont aucune n'est due à un nom propre. Ce passage correspond au moment où la prophétesse retire ses attributs d'oracle ; les résolutions indiquent donc un état d'agitation passager qui ne pouvait être autrement marqué par la métrique.

2 : Rythme, répétitions et musicalité

Il est usuel d'observer des répétitions verbales dans les lamentations¹⁰³ ; toutefois, il est inhabituel qu'elles soient aussi exactes que celle des cris de Cassandre dans les strophes-antistrophes 1 et 2. Soulignées dans la deuxième paire strophique par l'anaphore en απ- du troisième vers (ἀπώλεσας, v. 1082 / ἄ ποῖ, v. 1087), ces répétitions permettent de créer un rythme dans le chant, ce qui lui donne une structure¹⁰⁴. Dans les lamentations tragiques, ce type de répétition sert à créer un rythme rituel, qui réintroduit un ordre rassurant dans une situation incontrôlable¹⁰⁵.

¹⁰² On en constate cinq, ce qui fait environ une fois tous les trois vers. La majorité se trouve au début (v. 1264, 1265, 1267), ce qui souligne la soudaineté de l'agitation de Cassandre.

¹⁰³ Koonce, 1962, p. 111. Koonce (p. 116-120) considère que ces répétitions sont purement stylistiques, parce que les éléments répétés ne sont pas les éléments importants mais simplement ceux qui sont placés en début de phrase. Palmisciano (2017, p. 286-288) quant à lui met en valeur la fonction de ces répétitions dans le rituel de lamentation : pour lui, les duplications (répétitions successives), les polyptotes et les structures parallèles permettent de créer un rythme rituel et de gagner du temps pour préparer sa phrase suivante, afin de trouver la parole ou la formulation la mieux adaptée.

¹⁰⁴ Cette allure rituelle donnée par un refrain répété est typique chez Eschyle ; cf. Kornarou (2001, p. 41 et 100).

¹⁰⁵ Palmisciano, 2017, p. 288. Brault (2009, p. 205) attribuait ce rythme rituel à la prophétie. Dans la même optique, plusieurs chercheurs tels que Crippa (1990) et De Luna (2005, p. 365-367) considèrent que ces cris répétés de Cassandre ont une valeur magique, étant un exemple de glossolalie.

Les répétitions anaphoriques sont à nouveau utilisées dans les strophes 6 et 7, où Cassandre reprend sa lamentation interrompue par ses visions. À *ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι* (v. 1136) dans la strophe répond *ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρος ἀηδόνας* (v. 1146) dans l'antistrophe ; les deux exclamations sont ensuite expliquées par un *γὰρ* dans les vers suivants. Dans la septième paire strophique, on constate une double répétition anaphorique : d'une part *ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων / ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν* (v. 1156-1157 et 1167-1168), de l'autre *ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν / ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρός* (v. 1158 et 1169).

L'interjection *ἰὼ* est réutilisée dans le dialogue (v. 1305, 1315, 1327), toutefois elle sert davantage à réitérer la tonalité lamentative qu'à créer un rythme : il ne s'agit plus d'un chant, et le rythme n'est donc plus aussi nécessaire.

L'épisode présente une dernière anaphore, faite par le Chœur au vers 1295 : celui-ci appelle Cassandre *πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' <αῦ> σοφή*.

Parallèlement aux répétitions anaphoriques, on trouve des répétitions successives (ou redoublements) : on a ainsi *ᾧ πολλὸν ᾧ πολλὸν* (v. 1073 et 1077), *Ἄπολλον Ἄπολλον* (v. 1080 et 1085), *γάμοι γάμοι* (v. 1156), *πόνοι πόνοι* (v. 1167), toutes placées en début de vers. On remarque d'ailleurs que, quand le Chœur décrit la lamentation du rossignol, il dit que celui-ci gémit *ἴτυν ἴτυν* (v. 1144), ce qui montre que la répétition est à la base de la lamentation.

Enfin, dernier type de répétition lexicale, les polyptotes sont également présentes dans le dialogue : on a *μάντις μάντιν* (v. 1275), *πράξασαν ὡς ἔπραξεν*¹⁰⁶ (v. 1287). On remarque que les deux premiers types de répétition sont essentiellement présents dans le *kommos* chanté, tandis que les polyptotes se retrouvent davantage dans la dernière partie du dialogue parlé.

À ces répétitions de mots et d'expressions s'ajoutent des répétitions sonores à plus petite échelle. On a tout d'abord les cris extensibles (*ὄτοτοτοῖ, ποποῖ, παπαῖ*), qui comportent naturellement la répétition d'un même son ; de là découle l'allitération en [t] des vers 1074-1075 : *τί ταῦτ' ἀνωτότυξας ἀμφὶ Λοξίου / οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν*. Les répétitions lexicales aident aussi : ainsi se forme l'assonance en α(π) des vers 1080-1082 : *Ἄπολλον Ἄπολλον · ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός · ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον*. D'autres

¹⁰⁶ Le verbe revient peut-être une troisième fois sous la forme *πράξω* au vers 1289.

répétitions sont indépendantes de ces phénomènes : ποῖ ποτ' (v. 1087); φεῦ, φιλοίκτοις φρεσίν (v. 1143), τί τόδε τορὸν (v. 1162), σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων (v. 1305). La plus frappante reste celle de l'antistrophe 7 :

ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος / ὀλομένας τὸ πᾶν ·
ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρός
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων · ἄκος δ' / οὐδὲν ἐπήρκεσαν

La lamentation tragique a un statut musical paradoxal, qui est très bien résumé ici dans le célèbre oxymore νόμον ἄνομον, « chant a-musical », du vers 1142. D'une part elle est musicale, puisqu'elle est chantée; cet aspect est plusieurs fois souligné par le Chœur, qui compare Cassandre à une chanteuse (ἀηδὼν, v. 1145), qui « chante » (μελοτυπεῖς, v. 1154) « dans des chants » (ἐν νόμοις, v. 1154). Cette qualité musicale correspond à la lamentation de type θρηῖνος, qui avant l'époque classique était le chant mélodieux euphémique produit par des professionnels¹⁰⁷.

Toutefois, le chant de Cassandre n'est ni beau, ni mélodieux, ni euphémique : ses paroles sont dysphémiques (δυσφημοῦσα, v. 1078), « effrayantes » (ἐπίφοβα, v. 1152), « porteuses de mort » (θανατοφόρα, v. 1176), et elle les prononce « dans un cri difficile à entendre » (δυσφάτωι κλαγγᾷ, v. 1152), « dans des chants aigus » (ὀρθίοις ἐν νόμοις, v. 1153). Cet aspect désagréable du chant de Cassandre était présagé aux vers 1051-1052, où Clytemnestre rapprochait Cassandre d'une hirondelle ; en effet, l'hirondelle était réputée pour ses cris stridents et sauvages, et devint d'ailleurs pour cette raison une métaphore du Barbare¹⁰⁸. Ce type de sonorité est davantage associé à la lamentation de type γόος¹⁰⁹, qui correspondait à l'origine aux lamentations inarticulées, cris spontanés et incontrôlés, des femmes apparentées au mort¹¹⁰.

¹⁰⁷ Olivetti, 2010, p. 120-124.

¹⁰⁸ Gourmelen, 2014, p. 90-92.

Ici, l'hirondelle peut rappeler le mythe de Procné, qui est évoqué ensuite plus clairement avec le rossignol : à la fin du mythe, l'une des sœurs est transformée en rossignol, et l'autre en hirondelle. Le mythe fait ressortir l'association de l'hirondelle avec la lamentation ; ainsi, il est possible que cette comparaison effectuée par Clytemnestre ait annoncé la lamentation de Cassandre.

¹⁰⁹ On peut citer à l'appui de cette affirmation un passage d'Hésiode (*Les Travaux et les Jours*, 568), où l'hirondelle est appelée ὀρθρογόη, « qui gémit le matin », étymologiquement formé sur la même racine que γόος.

¹¹⁰ Alexiou, 2002 [1974], p. 12-13.

Les deux aspects sont réunis dans la métaphore qui fait de Cassandre un rossignol¹¹¹ : celui-ci est l'archétype du chanteur, tout en restant un oiseau – dont les cris sont donc tout sauf musicaux. De plus, les sons inarticulés de ses cris facilitent son rapprochement avec Cassandre¹¹²; pour les Grecs, la langue barbare est assimilable à un balbutiement incompréhensible¹¹³. L'apparente contradiction entre la musicalité et l'a-musicalité de la lamentation tragique¹¹⁴ se résout donc, d'après Weiss, précisément par l'exemple du rossignol : son chant est varié, et peut donc être tantôt mélodieux tantôt désagréable¹¹⁵. De même, Cassandre chante, certes, mais elle lance aussi des cris inarticulés et incontrôlés¹¹⁶, qui n'ont pas le caractère mélodieux de son chant, et qui sont plus proches des cris d'un oiseau¹¹⁷. Ainsi, le terme *κλαγγή*, utilisé au vers 1152 pour désigner le chant de Cassandre, est-il fréquemment employé pour désigner le cri d'un animal, en particulier celui d'un oiseau¹¹⁸. Son attitude frénétique rappelle également le rossignol de l'*Odyssée* (XIX, 518-524)¹¹⁹.

3 : Le langage utilisé

Le niveau d'élaboration du langage d'une lamentation décroît au fur et à mesure que l'agitation augmente¹²⁰ ; cette lamentation ne fait pas exception. Les passages purement lamentatifs du *kommós*, où la lamentation est faite en réaction spontanée à des visions prophétiques, ont un vocabulaire et une syntaxe simples¹²¹, proches de ceux d'un épisode. Par

¹¹¹ Cf. Fishman (2002, p. 176).

¹¹² Weiss, 2017, p. 257.

¹¹³ Cette hypothèse, selon laquelle Cassandre ne saurait ou ne pourrait parler de façon intelligible, prédomine jusqu'au vers 1080, où Cassandre prononce sa première phrase. On y reviendra plus loin.

¹¹⁴ Dell'Anno (2015, p. 43-44) propose qu'au lieu d'une contradiction on observe une évolution du chant de Cassandre, de *θρήνος* à *νόμον ἄνομον* à *γόος* (mentionné par Clytemnestre au vers 1145). Elle met en parallèle cette évolution musicale avec l'évolution de la couleur des oiseaux qui leur sont associés : l'hirondelle, associée au *θρήνος*, est noire ; le rossignol est rouge ; enfin, le cygne, qui pousse le *γόος*, est blanc. Le chant deviendrait alors une communication synesthétique. Je préfère toutefois la théorie de Weiss, qui me paraît plus réaliste.

¹¹⁵ Weiss, 2017, p. 255-256.

¹¹⁶ Fishman, 2002, p. 174-176.

¹¹⁷ Ce rapprochement entre lamentation féminine et cris d'oiseaux est très courant dans les lamentations tragiques. Cf. Fishman (2002, p. 177 et 190).

¹¹⁸ Weiss, 2017, p. 256.

¹¹⁹ Barker, 2004, p. 189-191.

¹²⁰ Kornarou, 2001, p. 97.

¹²¹ On n'observe aucune rupture syntaxique ; les phrases sont relativement courtes et peu développées.

contraste, les passages où Cassandre a des visions prophétiques – donc ceux qui ne font pas partie de la lamentation – présentent un vocabulaire plus complexe : la strophe 3 présente de nombreux composés (μισόθεον, συνίστορα, αὐτοφόνα, ἀνδροσφαγεῖον), de même que la strophe 4 (ἄφερτον, δυσίατον, ὁμοδέμιον) et la strophe 5 (ξύνεννος, ξυναιτία, λευσίμου, δολοφόνου). Tous ces termes dépendent largement de leur contexte pour ce qui est de leur interprétation ; leur utilisation associée à une syntaxe complexe¹²² a pour effet de rendre le discours de Cassandre effectivement difficile à comprendre¹²³, presque cryptique (cf. ἐξ αἰνιγμάτων, v. 1112), ce qui correspond à la nature prophétique de son discours. Enfin, la fin de l'épisode, où l'agitation laisse place à la résignation, présente en parallèle des marqueurs de lamentation une syntaxe et un langage plus complexes que dans la lamentation du *kommos*.

De même, on observe une différenciation linguistique dans la strophe 6 entre d'une part Cassandre, qui se lamente, et le Chœur, qui reste extérieur à cette lamentation : le langage de Cassandre est simple, tandis que le Chœur utilise des innovations linguistiques comme des mots nouveaux, des *hapax* ou encore des mots réutilisés dans un autre sens que leur sens usuel. En revanche, dans les strophes précédentes, qui étaient des prophéties, leurs langages respectifs étaient similairement innovateurs¹²⁴.

Une autre différence qui distingue les passages prophétiques des passages lamentatifs du *kommos* réside dans l'usage des temps. À plusieurs reprises, Cassandre utilise le « présent futuriste »¹²⁵ dans ses prophéties ; ainsi, dans l'antistrophe 5, elle s'écrie : « elle le frappe : et il tombe dans la baignoire remplie d'eau » (v. 1128). En revanche, dans la strophe 6, où elle reprend sa lamentation, elle utilise un participe futur pour faire référence à sa propre mort (ξυνθανουμένην, v. 1139). De même, elle « prophétisera » bientôt dans les Enfers (θεσπιωιδήσειν, v. 1161).

¹²² On remarque notamment que les passages prophétiques présentent un grand nombre de participes et des phrases plus longues. Mazzoldi (2002, p. 146-148, 151) ajoute qu'une construction étrange des phrases et un vocabulaire ambigu sont classiques dans des passages prophétiques. Sur le langage prophétique de Cassandre, se reporter à Crippa (1990 et 1997); Dell'Anno (2015); Tsantsanoglou (2013).

¹²³ Smith, 2009, p. 203-208.

¹²⁴ Judet de la Combe, 2001, p. 475-477.

¹²⁵ Brault, 2009, p. 208-209.

Cependant, cette relative simplicité de langage n'empêche pas les métaphores¹²⁶. Bien que Cassandre n'en fasse aucune dans ses lamentations du *kommos*, elle reprend dans sa dernière *rhêsis* (v. 1256-1294) l'imagerie animale, qu'elle avait déjà utilisée dans ses visions du *kommos* pour caractériser Agamemnon, Égisthe et Clytemnestre. Elle compare Clytemnestre à une empoisonneuse (v. 1260-1261) ; plus tard, elle utilise comme repoussoir pour se décrire elle-même l'image de l'oiseau qui craint le buisson (v. 1316). Enfin, la comparaison du vers 1311, davantage ancrée dans le réel, lui permet de décrire l'odeur qu'elle seule peut percevoir. La métaphore finale est la plus élaborée, et correspond également au moment où Cassandre, résignée, cesse sa lamentation et entre dans le palais pour affronter son destin.

Les lamentations tragiques ne semblent pas avoir de traits poétiques et linguistiques qui leur sont propres ; elles sont identifiables davantage par la réunion de plusieurs éléments qui peuvent individuellement se retrouver dans d'autres contextes¹²⁷, tels que des interjections de douleur et des répétitions à divers niveaux. Le contenu est également primordial pour leur identification. Ici, la lamentation à proprement parler est réduite aux strophes/antistrophes 1, 2, 6 et 7 du *kommos*¹²⁸, auxquelles on peut ajouter la fin de l'épisode (v. 1256-1330), sans laquelle la lamentation s'achèverait de façon inhabituellement brutale¹²⁹.

¹²⁶ Pour Palmisciano (2017, p. 289-293), les métaphores des lamentations tragiques permettent d'éviter les dangers de la parole, qui sont d'autant plus grands que l'on se trouve dans un contexte rituel.

¹²⁷ Wright, 1986, p. 68.

¹²⁸ Fishman (2002, p. 130-134) désignait l'ensemble du *kommos* comme une fusion entre lamentation et prophétie, invoquant entre autres le fait que le Chœur appelle tour à tour le discours de Cassandre « prophétie » et « lamentation ». Toutefois, les deux idées ne sont jamais directement mises en contact, et chaque paire strophique a une tonalité dominante claire, visible par le contenu autant que par les cris utilisés.

¹²⁹ Généralement la fin d'une lamentation est marquée ou annoncée (cf. Palmisciano, 2017, p. 310). Les derniers mots de Cassandre dans le *kommos* déclarent sa mort prochaine ; ceux du Chœur constatent l'état lamentatif de Cassandre. À la fin de l'épisode, toutefois, au début de sa toute dernière *rhêsis*, Cassandre utilise la formule ἄραξ ἔτ', « une fois encore » (v. 1322), qui annonce la fin de l'épisode et son départ pour le palais, tout comme le vers 1313 indiquait qu'elle comptait poursuivre sa lamentation à l'intérieur. Il serait incongru qu'elle cesse sa lamentation à la fin du *kommos* avant de la reprendre dans le palais, surtout lorsqu'elle emploie au cours de l'épisode des formules typiques de la lamentation.

III : La situation d'énonciation

1 : Cassandre, le lamentant principal

Cassandre mène le *kommos* ; c'est elle qui commence les strophes, et c'est en fonction de ses visions et de ses paroles que la scène avance. Par conséquent, c'est elle qui occupe la place de lamentant principal.

Cassandre est une jeune fille non mariée, probablement encore vierge¹³⁰ ; elle est tout d'abord présentée comme « cette étrangère » (τὴν ξένην τήνδ', v. 950-951) par Agamemnon. C'est une Troyenne, une non-Grecque, ce que Clytemnestre soulignera dans l'échange qui précède le début du *kommos*. En particulier, la reine se demande si elle parle une langue barbare (φωνὴν βάρβαρον, v. 1051), propose qu'elle ne comprend pas le grec (ἄξυνήμων, v. 1060), et lui propose même de s'exprimer par signes à la place, avec sa « main barbare » (καρβάνωι χερί, v. 1061). De même, le Chœur suggère qu'elle a peut-être besoin d'un interprète¹³¹ (ἐρμηνέως τοροῦ δεῖσθαι, v. 1062-1063). Cassandre est pleinement consciente de cette différence ethnique : ainsi, elle s'adresse au Chœur en les appelant ξένοι (v. 1315).

Le deuxième statut qui lui est donné, et celui qui revient le plus souvent¹³², est celui d'esclave, de prisonnière (ἄλοῦσα, v. 1048). Agamemnon la décrit comme « fleur choisie parmi de nombreuses richesses », un « cadeau de l'armée » (v. 954-955). Elle arrive avec le roi et le butin qu'il ramène de Troie, et reste entièrement silencieuse durant le dialogue entre Agamemnon et Clytemnestre, faisant partie intégrante du cortège de celui-ci¹³³. Quand

¹³⁰ C'est la conclusion à laquelle arrive Debnar (2010) : Eschyle ne fait aucune allusion à Ajax. La phrase ambiguë de Cassandre quand le Chœur l'interroge sur ses rapports avec Apollon est plus logiquement comprise comme un déni ; enfin, comme Eschyle supprime le temps du retour de Troie (Agamemnon n'arrive que très peu de temps après les nouvelles de la prise de Troie), il semble qu'il n'ait que très récemment reçu Cassandre, d'autant plus que l'imagerie du mariage tendrait à présenter Cassandre comme encore vierge.

¹³¹ Comme le notent McCoskey (1998, p. 43) et Brault (2009, p. 202-203), ces commentaires sont étranges : dans la tragédie, il est communément admis que les étrangers parlent un grec parfait. De plus, selon Hall (1991, p. 118), les Tragiques employaient d'autres procédés pour signaler l'identité « barbare » de personnages tragiques. J'ajouterais que cette situation est d'autant plus étrange que, lorsque Cassandre commence à parler en grec, le Chœur ne semble pas surpris, et ne fait aucun commentaire à ce sujet. Quand il manifeste son incompréhension, il l'explique toujours par la nature prophétique des paroles de Cassandre, et jamais à son origine étrangère (e.g. v. 1112-1113, 1255).

¹³² Ce statut est explicité à 7 reprises entre l'arrivée et le départ de Cassandre : v. 953 (Ag.), 1038-1046 (Cly.), 1048 (Chœur), 1065-1066 (Cly.), 1071 (Chœur), 1084 (Chœur), 1326 (Cas.). La mention de son statut d'« étrangère » revient quant à lui 5 fois (v. 950-951, 1050-1051, 1062, 1093, 1200-1201).

¹³³ Taplin, 1977, p. 304-305.

Agamemnon entre dans le palais, elle reste avec le reste du butin, toujours silencieuse et immobile comme un objet¹³⁴. Tout ce temps, son identité se résume entièrement à son statut de prisonnière de guerre étrangère¹³⁵ : le public ne découvre son nom que lorsque Clytemnestre ressort du palais et l’apostrophe au vers 1035, plus de 200 vers après son arrivée sur scène. Cassandre elle-même se décrit comme esclave (δούλης, v. 1326) ; le joug de l’esclavage qu’elle doit porter est mentionné à plusieurs reprises, tant par Agamemnon (v. 953) que par Clytemnestre (v. 1066), ou encore le Chœur (v. 1071).

Selon Hall, Cassandre fait partie des « barbares nobles de la tragédie » ; son origine n’en fait pas une inférieure aux Grecs, mais elle est même dépeinte comme supérieure à ceux-ci en sagesse, pour les besoins de l’intrigue¹³⁶. De fait, sa noblesse se retrouve dans le terme αἰχμάλωτος (v. 1440), utilisé par Clytemnestre pour désigner Cassandre : ce terme est utilisé uniquement pour les esclaves d’origine noble, prisonnières de guerre¹³⁷. De plus, Cassandre n’est jamais appelée « barbare » directement, et les qualifications indirectes sont toutes deux faites par Clytemnestre (v. 1051 et 1061), qui utilise tous les moyens à sa disposition pour dresser un portrait négatif de Cassandre¹³⁸.

Troisième et dernière constituante importante de son identité¹³⁹, Cassandre est une prophétesse¹⁴⁰. Cette caractéristique est la dernière à être évoquée ; inférée d’après l’énonciation du nom de Cassandre, déjà connu du public, elle est explicitée aux vers 1098-

¹³⁴ Je ne pense pas que Cassandre se taise parce que ce qu’elle a à dire est trop terrible, comme le suggérait Dell’Anno (2015, p. 40). Son silence est plutôt dû, comme Fraenkel (1962 [1950], p. 432) le soulignait, à la nécessité de ne pas interrompre l’échange entre Agamemnon et Clytemnestre, qui représente un temps fort de la pièce.

¹³⁵ Comme le remarque Fraenkel (1962 [1950], p. 432), rien ne permettait *a priori* au public d’identifier Cassandre simplement par son apparence. De plus, son arrivée n’était pas annoncée, ce qui laissait penser que son personnage n’avait aucune importance, et ne prendrait probablement même pas la parole.

¹³⁶ Hall, 1991, p. 211-212. On reviendra plus tard sur la fonction de l’identité de Cassandre dans la pièce.

¹³⁷ Serghidou, 2010, p. 56.

¹³⁸ Clytemnestre poursuivra ses descriptions fortement péjoratives même après la mort de Cassandre (cf. v. 1440-1443).

¹³⁹ Je choisis ici de retenir uniquement celles qui sont importantes vis-à-vis de la lamentation de Cassandre sur elle-même. Sur la construction de Cassandre comme la « bonne épouse » par rapport à Clytemnestre, voir Rehm (1994, p. 44-49), McClure (1999, p. 92-93), Foley (2001, p. 92-94) et Doyle (2008, p. 66-75). Le vocabulaire et les métaphores de l’esclavage établissent également Cassandre comme épouse (cf. Debnar, 2010, p. 134).

¹⁴⁰ Ce statut n’est pas complètement indépendante de son identité de Troyenne (donc Barbare) ; cf. Hall (1991, p. 149-150).

1099¹⁴¹ (καὶ μὴν κλέος σου μαντικὸν πεπυσμένοι ἦμεν), après avoir été fortement suggérée au vers 1083 (χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν). Son rôle d'intermédiaire entre les hommes et les dieux était peut-être également indiqué par sa position surélevée sur le char dans lequel elle a fait son entrée¹⁴², tout comme il le sera par son assimilation à un oiseau (v. 1140-1145), figure typique d'intermédiaire entre ciel et terre¹⁴³.

On remarque une évolution dans la caractérisation de Cassandre : jusqu'au début du *kommos*, elle est surtout perçue comme étrangère et esclave. Pendant le *kommos*, c'est son identité de prophétesse qui prend le premier plan, jusqu'au moment où Cassandre retire ses attributs d'oracle (v. 1266-1267). C'est finalement en esclave qu'elle meurt (δούλης θανούσης, v. 1326).

La supposition de Clytemnestre selon laquelle Cassandre est une Barbare ordinaire à la langue incompréhensible prévaut jusqu'au vers 1080, où la prophétesse commence à s'exprimer non plus simplement en cris, mais en phrases intelligibles. Toutefois, c'est au vers 1254 que tout doute est définitivement levé : Cassandre dit clairement qu'elle connaît « trop » le grec (ἄγαν γ' Ἑλλήν' ἐπίσταμαι φάτιν). Dès lors, elle est plus familière au public, plus semblable que différente, la langue étant bien souvent le critère de distinction entre Grecs et Barbares, et son origine étrangère s'efface pour laisser place à son identité de femme et d'esclave.

La lamentation de Cassandre est l'un des premiers exemples de lamentation de captive de guerre ; ceux-ci combinent lamentation sur des morts (ici les enfants de Thyeste, Priam, ses enfants, Agamemnon), lamentation sur la cité détruite (Troie) et lamentation sur son propre

¹⁴¹ On peut considérer les vers 1062-1068 comme une allusion à des gestes erratiques de Cassandre qui indiqueraient le début de sa transe prophétique ; le Chœur la compare à une « bête sauvage » (θηρὸς, v. 1063), tandis que Clytemnestre la pense « folle » (μαίνεται, v. 1064). Iriarte (2012, p. 160-162) va jusqu'à assimiler le comportement de Cassandre à celui d'une « bacchante apollinienne ».

Des prophéties à contenu inquiétant annonçaient également cette scène, comme l'oracle de Calchas dans la *parodos*, ainsi que les vers 975-979, où le Chœur percevait une peur prophétique d'origine inconnue. Cf. Brault (2009, p. 201).

¹⁴² Iriarte, 2012, p. 158.

¹⁴³ Dell'Anno, 2015, p. 42.

malheur présent et à venir¹⁴⁴. Toutefois, l'objet principal de la lamentation de Cassandre est sa propre mort prochaine aux mains de Clytemnestre ; cette fusion entre lamentant et lamenté distingue cette lamentation des lamentations rituelles classiques. Si Cassandre se lamente sur elle-même, c'est parce qu'elle est la seule à pouvoir le faire : ses parents et sa fratrie sont morts, elle est loin de sa patrie, et n'a aucun mari ou enfant susceptible de pleurer sa mort¹⁴⁵. Elle est isolée sur tous les plans, d'abord comme étrangère troyenne en terre grecque, puis comme esclave au milieu d'hommes libres¹⁴⁶, enfin comme prophétesse « folle » dont le comportement est assimilable à celui d'un animal¹⁴⁷ (χελιδόνος, v. 1050, θηρὸς, v. 1063, κυνὸς, v. 1093, ξουθᾶ, v. 1142, etc.).

La fusion entre lamentant et lamenté exercera bien évidemment une grande influence sur la forme et le contenu de la lamentation, comme nous le verrons.

2 : Le Chœur, seul interlocuteur de Cassandre

Le Chœur est un participant récurrent dans les lamentations tragiques¹⁴⁸ ; ici, comme souvent, il occupe le rôle du répondant. Son attitude vis-à-vis du lamentant principal, Cassandre, est donc déterminante dans cette lamentation.

Objectivement, le Chœur se joint à la lamentation de Cassandre très tard. Ce temps de réaction anormalement long s'explique en partie par la situation : pour lamenter Cassandre, il faut croire qu'elle va mourir, ce qui suppose la compréhension de ses prophéties. Or le Chœur reste perplexe face à celles-ci¹⁴⁹ (v. 1112-1113, 1130-1131, 1177, 1244, 1253). Ce n'est que

¹⁴⁴ Dué, 2006, p. 153. L'esclavage était associé à une forme de mort (cf. Serghidou, 2010, p. 80). Toutefois, ici, la mort que Cassandre lamente n'est pas sa mort en tant que noble – son esclavage – mais bien sa mort physique, qui est sur le point de survenir.

¹⁴⁵ Ce cas de figure revient souvent dans la tragédie.

¹⁴⁶ Brault, 2009, p. 202-203.

¹⁴⁷ Les frontières humain-animal sont floues dans l'*Orestie*, et surtout dans l'*Agamemnon*. Se rapporter à Heath (1999) pour plus de détails. Voir aussi Fedeli (2013, p. 269-271) sur l'association de Cassandre avec des oiseaux.

¹⁴⁸ Comme le dit Kornarou (2001, p. 71-73), le Chœur fournit l'environnement social dans lequel le décès est perçu, ce qui permet au poète de créer certains effets en fonction de la situation.

¹⁴⁹ L'effet dramatique repose en effet sur le fait que le public, qui sait que Cassandre dit vrai et que donc Agamemnon va mourir, voit le Chœur mal comprendre ou refuser de voir les prophéties de Cassandre comme étant vraies. Cf. Brault (2009, p. 214). Or il est impossible pour le Chœur de croire que Cassandre va mourir tout en se maintenant dans l'illusion qu'Agamemnon n'aura pas un destin tragique. Le Chœur a donc tendance à croire Cassandre au moins partiellement, mais retombe dans le déni dès qu'elle parle d'Agamemnon.

lorsque Cassandra énonce clairement la vérité (v. 1246) que l'attitude du Chœur change, pour aboutir à sa lamentation sur Cassandra aux vers 1295-1304 et 1321.

Cette distance entre le ton plaintif de Cassandra et les réponses du Chœur est reflétée dans la métrique : le contraste dans les premières strophes entre les iambo-dochmiques de Cassandra et les trimètres iambiques du Chœur est impressionnant¹⁵⁰. De même, le Chœur n'utilise quasiment aucune interjection, au contraire de Cassandra. Par ailleurs, on constate que le Chœur alterne entre les pronoms « tu » et « elle » pour désigner Cassandra dans ces mêmes strophes, ce qui indique une distanciation consciente. Le Chœur reste très « rationnel », très calme face à Cassandra durant cette première moitié du *kommos*, ce qui contraste avec l'attitude de plus en plus frénétique de cette dernière¹⁵¹.

Dans la seconde partie du *kommos*, le Chœur commence à sympathiser avec l'agitation de Cassandra, et passe aux dochmiques; il s'adresse également davantage à elle, arrêtant par là même ses apartés. Toutefois, il ne s'associe pas à elle dans sa lamentation, et continue de relever l'étrangeté de son comportement. Ce n'est qu'à la fin de l'épisode, une fois que Cassandra a levé tout doute sur le contenu de ses prophéties, que le Chœur se joint à sa lamentation, tout en tentant de la reconforter et en la félicitant de son courage.

Malgré ce problème de communication, le Chœur a une attitude plutôt accueillante envers Cassandra : quand Clytemnestre lui donne des ordres, il tente de la persuader ; dès que la reine quitte la scène, il exprime sa compassion envers Cassandra : ἐγὼ δ', ἐποικτίρω γάρ, οὐ θυμώσομαι. / ἴθ' ὃ τάλαινα (v. 1069-1070). Le Chœur a également du respect pour Cassandra en tant que prophétesse : celui-ci reconnaît que sa parole est fiable (πιστὰ, v. 1213), et la qualifie même de « très sage » (πολλὰ σοφή, v. 1295).

3 : Argos et Troie

Dernier élément important de la situation, le lieu où cette lamentation a lieu est Argos, une ville grecque ; cette localisation renforce l'identité de Cassandra en tant qu'étrangère et son isolement social. Agamemnon comme Clytemnestre sont conscients de cet état de fait ;

¹⁵⁰ Schein, 1982, p. 14. Le chant solo d'un acteur en antiphonie avec un Chœur qui parle n'est pas si rare que le pensait Wright (1986, p. 64-65) ; comme le note Kornarou (2001, p. 43-46), ce type de contraste est souvent utilisé pour dénoter une différence dans l'émotion ou un conflit d'opinion entre acteur et Chœur.

¹⁵¹ Cette opposition se reflète aussi dans leurs langages respectifs ; cf. Brault (2009, p. 204).

Agamemnon cherche à être bienveillant, dans un souci de plaire aux dieux (v. 951-952) ; Clytemnestre quant à elle n'hésite pas à établir sa supériorité vis-à-vis de Cassandre, non seulement en tant que reine sur une esclave, mais aussi en tant qu'épouse légitime sur une concubine. Malgré des approches différentes, les deux personnages représentent la souveraineté grecque sur la captive de guerre étrangère¹⁵².

Cette supériorité n'est en revanche pas marquée par le Chœur ; et dès que Clytemnestre quitte la scène, la suprématie grecque s'efface, à tel point que le Chœur lui-même en vient à décrire Argos comme une ἀλλόθρον πόλιν, une « cité où l'on parle une langue étrangère » (v. 1200). Ainsi, l'hellénocentrisme disparaît, laissant place pour un temps au point de vue de Cassandre, pour qui Argos est exactement cela, une ἀλλόθρον πόλιν. L'effet de suprématie grecque laisse donc place à un sentiment de communauté qui favorise l'empathie du public avec Cassandre¹⁵³.

Il est intéressant de noter que, dans la tragédie, Argos est souvent le théâtre de conflits ; toutefois, contrairement aux Thébains, les personnages argiens peuvent être sauvés. Leurs crimes peuvent être pardonnés ; et de fait, c'est ce qui finit par se produire dans les *Euménides*. Le statut intermédiaire de la ville entre Athènes, la cité idéale, et Thèbes, son repoussoir¹⁵⁴, permet à Eschyle de mettre en scène l'histoire terrible des Atrides en promettant malgré tout une résolution finale relativement pacifique¹⁵⁵.

¹⁵² Serghidou, 2010, p. 86-87. Selon McCoskey (1998, p. 44), l'insistance de Clytemnestre sur le statut barbare de Cassandre pourrait même être une manifestation du 'nationalisme grec' du Ve siècle avant J.-C.

¹⁵³ Mattison (2009, p. 94-118) remarque que, dans la tragédie, les Troyennes sont présentées comme des personnages sympathiques au sort desquels il est facile de compatir.

¹⁵⁴ Zeitlin, 1990, p. 118.

¹⁵⁵ Oreste est acquitté, et quitte la scène sur des paroles pleines de joie et d'espoir pour l'avenir (v. 755-777). En revanche, les *Sept contre Thèbes* s'achèvent sur une lamentation où le Chœur est divisé, chaque moitié pleurant l'un des deux fils d'Œdipe ; chez Sophocle, *Œdipe-Roi* se termine sur un Œdipe désespéré et misérable, tandis que la fin d'*Œdipe à Colone* voit le chagrin des filles d'Œdipe et les morts à venir de ses fils.

IV : La lamentation et son contexte

1 : Contexte et contenu

Dans son livre de 2017, Palmisciano dresse une liste de 13 « fonctions » (contenus) récurrentes des lamentations tragiques¹⁵⁶ ; la plupart avaient déjà été remarquées par Wright comme étant des *topoi* des lamentations tragiques. Je vais donc utiliser cette liste plus récente comme standard afin de voir en quoi cette lamentation tragique se distingue du point de vue du contenu. Ensuite, je commenterai brièvement la stylistique du passage en la mettant en rapport avec les caractéristiques stylistiques habituelles des lamentations tragiques.

L'adresse au mort. Ici, il s'agit d'une lamentation sur soi ; il est donc logique que Cassandre ne s'adresse pas au mort, qui n'est autre qu'elle-même. Le principal destinataire de ses paroles est Apollon, qu'elle interpelle à de nombreuses reprises¹⁵⁷ ; cela peut s'expliquer par la situation. Cassandre étant seule à Argos, loin de sa famille et de tous ceux qu'elle a connus, Apollon est son seul « proche » encore vivant qui est susceptible de l'entendre. De plus, puisqu'elle le considère comme directement responsable de son malheur, il est naturel qu'elle l'implique dans sa lamentation¹⁵⁸.

Hormis Apollon, Cassandre apostrophe le Scamandre (σὰς ἄϊόνας, v. 1159) et Priam (πάτερ, σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων, v. 1305). L'apostrophe du Scamandre est liée à la lamentation de la prise de Troie¹⁵⁹ ; l'apostrophe à Priam, quant à elle, se rattache plutôt à la lamentation sur les morts qui accompagne généralement la lamentation d'une captive de guerre.

Selon Palmisciano, l'adresse au mort se replace dans l'idéologie du cadavre vivant : on parle au mort parce que l'on pense qu'il est présent¹⁶⁰. Il est donc logique que Cassandre ne s'adresse jamais à Agamemnon, qui est toujours en vie.

¹⁵⁶ Cf. Palmisciano (2017, p. 295-311).

¹⁵⁷ J'inclus dans ces reprises le pronom σέ du vers 1266 ; même si Cassandre fait probablement référence par là à ses attributs d'oracle, ceux-ci ne sont qu'une extension d'Apollon, un symbole de sa subordination au dieu.

¹⁵⁸ Cf. Kornarou (2001, p. 94).

¹⁵⁹ Le Scamandre avait été évoqué dans un contexte guerrier au vers 511.

¹⁶⁰ Palmisciano, 2017, p. 281-284.

Auto-lamentation. Il est courant que ceux qui lamentent un mort se lamentent sur leur propre sort de veuve, d'orphelin ou autre, qui marque un changement de leur statut familial. Ici, le lamentant étant la même personne que le principal lamenté, ce *topos* n'a presque pas lieu d'être : l'entièreté de la lamentation est une auto-lamentation.

Constat du nouveau statut du mort. *A priori*, il ne saurait y avoir de « constat », puisque ni Agamemnon ni Cassandre ne sont encore morts ; toutefois, la qualité de prophétesse de Cassandre l'autorise à formuler ce statut. Ainsi, on a aux vers 1160-1161 : « il semble que bientôt ce sera auprès du Cocyte et des berges de l'Achéron que je prophétiserai ». De même, au vers 1173 : « je marcherai bientôt En-Bas ». On note aussi le futur antérieur du vers 1279 : « nous ne serons pas morts » (τεθνήξομεν).

Les pertes de statut successives de Cassandre peuvent également être considérées comme des manifestations de ce *topos* : lorsque celle-ci est devenue prophétesse, elle a perdu le respect de ses concitoyens, ce qui équivaut à une mort sociale partielle. De même, lorsqu'elle est devenue esclave, elle a perdu sa condition de princesse. Enfin, la perte du statut d'oracle, qui fait l'objet de sa plainte du vers 1275, constitue la perte du seul statut social de valeur qu'elle possédait encore : sans lui, elle n'est plus qu'une esclave comme les autres. Sans plus aucun but ni pouvoir, Cassandre est donc d'une certaine manière déjà morte lorsqu'elle entre dans le palais.

Mise en parallèle du sort du mort avec celui du lamentant. Les lamentants dans la tragédie ont tendance à établir un parallèle entre le mort et eux-mêmes : leur proche est mort, et ils sont morts avec lui. Ici, Cassandre ne peut bien évidemment pas établir un tel parallèle entre elle et elle-même. En revanche, elle en établit un avec Troie : aux vers 1171-1172, les sacrifices de Priam n'ont pas pu sauver Troie, et maintenant c'est au tour de Cassandre de mourir. Le rapprochement est marqué par la corrélation πόλιν μὲν... ἐγὼ δὲ. Un autre parallèle entre les deux lamentés s'observe aux vers 1286-1289 : « puisque » Troie a « vécu » (πράξασαν) ce qu'elle a vécu, Cassandre « vivra » (πράξω) aussi ce qu'elle doit vivre. Ces rapprochements sont à la fois liés à la lamentation pour Troie, qui est la raison de l'infortune présente de Cassandre, et à la lamentation de Cassandre sur elle-même, dont ils renforcent l'impact émotionnel.

Cette mise en parallèle peut résulter en un désir de mort ; ici, Cassandre n'exprime aucun désir de la sorte. C'est précisément parce qu'elle ne veut pas mourir et que son sort à venir la désole que sa lamentation a autant de force. Ainsi, malgré le deuil de sa famille et de sa cité, Cassandre évite cet extrême particulier, qui lui nuirait plus qu'il ne l'aiderait.

Malheur des parents survivants ou de la communauté. Comme nous l'avons dit, Cassandre n'a plus aucun parent susceptible d'être ainsi affecté par sa mort. Ce *topos* ne peut pas non plus s'appliquer à la lamentation sur Troie, ni à Priam et ses enfants¹⁶¹. En ce qui concerne la lamentation sur Agamemnon, il est possible de voir des résurgences de ce *topos* non pas dans les lamentations, mais dans les prophéties de Cassandre : au vers 1101, elle annonce un nouveau « chagrin » (ἄχος), un mal « insupportable pour les proches » (ἄφερτον φίλοισιν, v. 1103). Cassandre ne s'attarde cependant pas sur cet aspect plus que nécessaire ; Oreste et Électre exprimeront eux-mêmes leur chagrin au début des *Choéphores*. Enfin, il est possible de considérer le vers 1106 (« toute la ville crie ») comme une manifestation du chagrin de la communauté après le meurtre des enfants de Thyeste, qui est le seul à ce stade du passage à être reconnu et déploré par le Chœur.

Éloge du mort. Cassandre ne fait pas d'éloge d'elle-même ; ce serait déplacé dans sa lamentation. En revanche, il est possible de discerner des marques d'estime dans ses évocations d'autres morts qu'elle lamente. Elle qualifie les enfants de Priam de « nobles » (γενναίων, v. 1305) ; elle caractérise Agamemnon comme « le noble lion »¹⁶² (λέοντος εὐγενοῦς, v. 1259). La discrétion de ces marques les empêche d'obscurcir le principal objet de lamentation, qui demeure Cassandre.

Expression de l'affection pour le mort. Encore une fois, ce *topos* ne peut pas s'appliquer à la lamentée Cassandre. Les autres lamentés reçoivent des marques discrètes d'affection, qui vont de pair avec les « éloges » vus plus tôt : l'eau du Scamandre est « paternelle »¹⁶³ (πάτριον, v. 1158), les noces de Pâris ont été délétères pour ses « proches »¹⁶⁴

¹⁶¹ Leur seul proche encore en vie est Cassandre.

¹⁶² Cela peut paraître étrange, compte tenu du fait qu'Agamemnon est représenté dans la pièce comme le destructeur de Troie. Nous y reviendrons.

¹⁶³ Cette expression, tout comme la proximité de l'expression ἡνυτόμαν τροφαῖς (v. 1159) assimile le Scamandre à un parent, avec toutes les connotations affectives qui y sont liées.

(φίλων, v. 1157). Cassandre n'a pas de lien affectif fort avec Agamemnon ; l'absence de marque d'affection le concernant est donc logique.

Désir irréalisable. Il arrive que les lamentants souhaitent que la mort de leur proche n'ait pas eu lieu. Cassandre n'a logiquement aucune raison d'émettre un tel souhait, puisqu'en tant qu'oracle elle sait que ce qui va arriver surviendra quoi qu'il arrive, et elle sait également comment cela surviendra. Elle ne formule que deux souhaits ; son souhait de vengeance (v. 1323-1326), dont elle sait qu'il se réalisera¹⁶⁵, et sa prière pour une mort rapide et sans douleur (v. 1292-1294). On ignore si celui-ci sera exaucé : Clytemnestre ne décrit pas la mort de Cassandre. Elle dit seulement que celle-ci a chanté « comme un cygne » sa lamentation mortelle (v. 1444-1445) ; l'emploi du terme γόος peut suggérer un cri de douleur physique ou bien un chant de lamentation¹⁶⁶. En tous les cas, que Cassandre ait crié ou chanté, le Chœur concentré sur les cris d'Agamemnon a omis de le relever¹⁶⁷.

Souvenir d'un passé perdu. On a déjà évoqué maintes fois le vers 1159 et les vers 1169-1171, qui rappellent respectivement l'enfance de Cassandre à Troie et les sacrifices offerts par son père. À cela s'ajoute une autre mention du passé, beaucoup plus négative cette fois : Cassandre rappelle les moqueries et les mauvais traitements qu'elle a dû supporter à cause d'Apollon (v. 1270-1274). Ce passé n'est toutefois pas révolu, puisqu'il correspond au début de la persécution du dieu à l'encontre de Cassandre, persécution qui se termine avec la mort de cette dernière à Argos.

Expression de la responsabilité. Les lamentants peuvent se reprocher la mort de leur proche; ici, Cassandre n'a absolument aucune raison de le faire. Elle n'est pas liée aux Atrides, et n'a pas pris part à leurs crimes. Elle n'est pas non plus responsable de la prise de Troie, ni de la mort de sa famille.

¹⁶⁴ Qu'il s'agisse des proches de Pâris ou de ceux de Cassandre, l'expression désigne Priam et sa famille, et peut-être par extension tous les Troyens et Troie elle-même.

¹⁶⁵ Et ce même si, en tuant Clytemnestre, Oreste ne venge pas Cassandre mais son père.

¹⁶⁶ La phrase de Clytemnestre serait alors une métaphore faisant des cris d'effroi de Cassandre un chant funèbre mélodieux semblable à celui du cygne. Le sens dépend de l'interprétation que l'on fait du terme γόος ; le singulier indique peut-être davantage un chant qu'un cri (les cris de type γόος sont généralement désignés par un pluriel collectif).

¹⁶⁷ Les οἰωγμάτων évoqués au vers 1366 désignent les cris d'un homme; ce sont donc exclusivement ceux d'Agamemnon.

Promesse de venger le mort. Ici, ce *topos* est remplacé à cause de la situation par le souhait de vengeance (v. 1323-1326) pour sa propre mort, et par la prédiction d'une vengeance pour le meurtre d'Agamemnon (v. 1280-1284).

Promesse d'offrandes ou de culte. Cassandre étant sur le point de mourir, l'absence de ce thème est parfaitement logique.

Invitation à terminer la lamentation. Cassandre annonce la fin de son thrène (v. 1322-1323) ; toutefois, sa lamentation ne se termine pas sur scène. Elle déclare qu'elle va pousser le κωκυτός à l'intérieur du palais (v. 1313), et Clytemnestre fait état du γόος qu'elle a prononcé avant de mourir (v. 1444-1445). L'absence d'une telle formule de clôture dans la scène est donc normale.

2 : Contexte et forme de la lamentation

L'identité de Cassandre explique quels cris elle utilise : ὄτοτοϊ est une expression de lamentation réservée aux Barbares¹⁶⁸, tandis que οἴ' γὼ' γὼ (v. 1257) est caractéristique des femmes¹⁶⁹. Le vocabulaire de la lamentation est également affecté : seule une femme peut θροεῖν (cf. v. 1137, 1141, 1164) ou κωκύειν (cf. v. 1313). Enfin, le caractère hautement émotionnel de la lamentation de Cassandre¹⁷⁰, avec les cris et les dochmiaques, ne peut exister que parce que Cassandre est une femme et une étrangère ; en tant que telle, elle a le droit de ne pas faire preuve d'autant de retenue qu'un Grec. Son statut de captive de guerre lui confère aussi ce droit : les paroles des inférieurs (esclaves, captifs, serviteurs) sont toujours empreintes d'émotion et de spontanéité, au contraire de l'homme libre qui connaît la parole délibérée¹⁷¹.

Toutefois, de toutes les facettes de l'identité de Cassandre, c'est son statut de prophétesse qui a le plus d'influence sur la forme de sa lamentation. En effet, les visions prophétiques fragmentent et dirigent la lamentation. Ainsi, Cassandre ne commence véritablement sa lamentation qu'à la strophe 6, après avoir eu la vision de sa propre mort ; à la

¹⁶⁸ De Luna, 2005, p. 366.

¹⁶⁹ Biraud (2010, p. 119) note qu'il y a une exception à cela, dans les *Perses*. Toutefois, comme cela a été maintes fois souligné, les Perses des *Perses* sont efféminés, et utilisent donc de nombreuses marques de discours féminin.

¹⁷⁰ Fishman, 2002, p. 12.

¹⁷¹ Serghidou, 2010, p. 218.

fin de l'épisode, elle reprend sa lamentation parce qu'elle vient de nouveau d'avoir une vision de Clytemnestre concoctant ses meurtres.

3 : La lamentation de Cassandre dans l'Orestie

La lamentation de Cassandre survient aux deux tiers de la pièce¹⁷², juste avant le triomphe final de Clytemnestre. Toutefois, si le meurtre d'Agamemnon est le nœud de l'intrigue de l'*Agamemnon*, la mort de Cassandre a malgré tout un impact émotionnel très important sur le spectateur¹⁷³, impact qui profitera à l'image d'Agamemnon.

En effet, Agamemnon n'est pas dépeint sous un jour très favorable ; en dépit des commentaires élogieux du Chœur, le public n'a pas oublié la caractérisation très dépréciative du roi dans la *parodos*, qui se concluait sur le sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon lui-même. Ce portrait péjoratif d'Agamemnon se renforce quand le roi entre sur scène : il fait preuve à la fois d'arrogance et de lâcheté, à tel point qu'il finit par céder à la persuasion de Clytemnestre, tout en déguisant cette faiblesse en désir de plaire aux dieux – comme dans la *parodos* il s'était soumis sans contestation aux dires de Calchas.

Or, afin d'amorcer la transition vers les *Choéphores*, il était nécessaire de changer cette image d'Agamemnon en une image positive, puisque Agamemnon passe de criminel à tuer à victime à venger¹⁷⁴. Cette transition s'amorce avec Cassandre : loin de poursuivre la caractérisation d'Agamemnon en faible pantin, elle le présente en chef (ναῶν τ' ἄπαρχος, v.), en noble lion (v. 1259), ce qui met l'accent sur son statut de figure d'autorité et de glorieux conquérant (cf. Ἰλίου τ' ἀναστάτης, v. 1227). En parallèle, elle souligne la monstruosité de Clytemnestre¹⁷⁵, autre prérequis des *Choéphores* : ainsi, aux vers 1232-1236, elle la compare successivement à un amphibène et à Scylla, deux monstres serpentins qui annoncent les serpents récurrents des *Choéphores*.

¹⁷² Contrairement à ce que pensait Wright (1986, p. v-vi), qui faisait de la position en fin de pièce un critère-clef pour identifier les lamentations », cette position intermédiaire n'est pas anormale dans la tragédie ; cf. Kornarou (2001, p. 68-69), qui note qu'une lamentation peut théoriquement survenir à tout moment dans une pièce.

¹⁷³ Si l'on met de côté les plaintes de Cassandre, la lamentation formelle sur Agamemnon ne survient qu'au début des *Choéphores*, où elle permet d'annoncer et de justifier l'action de la pièce.

¹⁷⁴ Foley, 2001, p. 92-94; Doyle, 2008, p. 69.

¹⁷⁵ Cf. Holst-Warhaft (2002, p. 140-141).

La lamentation de Cassandre fournit également au meurtre d'Agamemnon un puissant impact émotionnel. Cassandre bénéficie, bien davantage qu'Agamemnon, de la sympathie du public : elle ne fait pas partie des Atrides, et elle n'a pas participé à leurs crimes. La seule faute qu'elle a commise, qu'elle avoue d'ailleurs sans détour¹⁷⁶, est d'avoir trompé Apollon¹⁷⁷ (v. 1208) ; en cela, elle est le personnage dont la punition est la plus disproportionnée par rapport à sa faute¹⁷⁸. Enfin, elle est une femme, une captive de guerre de surcroît, ce qui la place dans une position de vulnérabilité. Les captifs de guerre sont vus davantage comme des humains à l'époque d'Eschyle, par opposition à l'époque homérique où ils étaient perçus comme des bêtes¹⁷⁹. Les femmes en particulier sont des modèles d'oppression ; la plainte d'une captive acquiert ainsi une dimension collective qui s'étend à l'ensemble de la cité¹⁸⁰.

Cette puissance émotionnelle de la lamentation de Cassandre provient également de l'association que cette scène opère entre Cassandre et d'autres victimes de l'*Orestie*. Cassandre évoque constamment la destruction de Troie et la mort de sa famille, ce qui évoque également tous les guerriers morts au cours de la guerre¹⁸¹ – dans les deux camps – de même que toutes les femmes qui comme elle sont devenues des captives. De plus, Cassandre est construite comme le reflet d'Iphigénie : ce sont deux jeunes filles innocentes qui sont brutalement tuées dans une parodie de mariage¹⁸². Enfin, par le biais de ses visions, Cassandre s'associe avec les enfants de Thyeste, autres figures qui attirent la sympathie.

¹⁷⁶ Et elle est même la seule qui reconnaît ses torts : Agamemnon se cache derrière les prophètes et les dieux pour justifier ses actes ; quant à Clytemnestre, elle soutiendra jusqu'au bout que tuer Agamemnon était juste. Même Oreste n'assume pas la responsabilité de ses actes : bien qu'il admette avoir tué sa mère, il rejette la majorité de la responsabilité sur Apollon Loxias (*Choéphores*, v. 465-467).

¹⁷⁷ Cette trahison n'a eu aucune conséquence néfaste pour les Troyens pendant la guerre de Troie : dans l'*Illiade*, c'est du côté des Troyens que combat Apollon ; cette version est reprise par Eschyle (cf. v. 511).

¹⁷⁸ Comme le remarque Leahy (1969, p. 176).

¹⁷⁹ Serghidou, 2010, p. 58-59.

¹⁸⁰ Serghidou, 2010, p. 61.

¹⁸¹ Judet de la Combe (2001, p. 464) suggère que le « chaudron » (λέβητος, v. 29) de Clytemnestre rappelle les urnes funéraires des guerriers grecs morts à Troie.

¹⁸² Les parallèles ne s'arrêtent pas là ; se reporter à Rehm (1994, p. 45-52) ; Mitchell-Boyask (2006, p. 280-285).

Cette construction en miroir participe également à atténuer la faute d'Agamemnon et à souligner la monstrosité de Clytemnestre : elle aussi tue une jeune fille innocente, et contrairement à Agamemnon elle n'a pas l'« excuse » d'un devin, d'une prophétie ou de la nécessité. Le meurtre de Cassandre est donc un meurtre totalement gratuit.

Le personnage de Cassandre est ainsi construit pour que le public athénien s'identifie à elle. On remarque que le langage de Cassandre est attique-ionien, tant du point de vue du vocabulaire que des désinences¹⁸³ ; loin de la faire ressortir comme étrangère, son langage rend donc Cassandre familière au public athénien¹⁸⁴. Les nombreuses évocations de la destruction de Troie facilitent également cette identification : elles rappellent au public la destruction d'Athènes par les Perses une vingtaine d'années plus tôt¹⁸⁵.

Toute cette sympathie et cette compassion que le public ressent envers Cassandre s'étend à Agamemnon par le biais des propos de Cassandre elle-même. En effet, elle s'associe à Agamemnon à plusieurs reprises : d'abord en mettant en relation leurs sorts respectifs (v. 1139 : ξυνθανουμένην¹⁸⁶ ; v. 1262-1263 : « elle souhaite, elle qui aigüise une épée pour son homme, donner le meurtre en échange de mon arrivée ») puis en les fusionnant (v. 1279 : τεθνήξομεν). De plus, c'est le meurtre d'Agamemnon qui suit directement la lamentation de Cassandre ; la mort de cette dernière est passée sous silence, seulement évoquée plus tard par Clytemnestre. La mort d'Agamemnon recouvre celle de Cassandre, et peut ainsi accaparer le chagrin et le sentiment d'injustice absolue qui l'accompagnent.

Bilan : une lamentation de transition

La lamentation de Cassandre tient son originalité de son contexte : en effet, elle porte sur une mort non pas passée, mais à venir. De plus, il ne s'agit pas uniquement d'une lamentation ; la scène a en effet d'autres fonctions dans la pièce, dont elle n'est qu'une étape – et non l'aboutissement¹⁸⁷. Il s'agit bien évidemment d'une scène prophétique, qui joue un rôle

¹⁸³ Griffith, 2009, p. 51. Pour Griffith, la seule marque dialectale étrangère est le α dorien, qu'il qualifie de « simple placage ».

¹⁸⁴ De même, le vocabulaire qu'elle utilise pour prendre le Chœur à témoin rappelle le langage judiciaire athénien (cf. Judet de la Combe, 2001, p. 563; Raeburn et Thomas, 2011, p. 208).

¹⁸⁵ Dué, 2006, p. 5, 29 et 108-112. La lamentation rituelle peut en effet avoir pour fonction de renforcer le sentiment de deuil d'une communauté (cf. McClure, 1999, p. 40-41).

¹⁸⁶ La phrase n'exprime pas avec qui Cassandre meurt ; toutefois, elle suit directement les visions du meurtre d'Agamemnon. L'association se fait donc naturellement.

¹⁸⁷ Comme c'est généralement le cas pour les lamentations développées. E.g. Esch., *Perses* 908 et suivants ; *Sept contre Thèbes* 832-1004 et 1054 et suivants ; Soph., *Antigone* 1261-1346 ; *Œdipe-Roi* 1307 et suivants ; *Œdipe à Colone* 1670-1750 ; Eur. *Suppliantes* 1114-1164 ; *Troyennes* 1287-1332 ; *Andromaque* 1173-1225.

dans la construction du suspense mais aussi dans l'interprétation qui doit être faite des événements : Cassandra replace le meurtre d'Agamemnon parmi les crimes des Atrides, ce qui participe à la théologie de la pièce. Dans une certaine mesure, la scène se rapproche également d'un récit de messager, avec la particularité d'annoncer des faits futurs au lieu d'en rapporter de passés ; on retrouve notamment le souci de dire la vérité et d'être reconnu comme tel, des sujets qui reviennent dans ce type de récit.

Toutefois, cette scène peut également être analysée comme une lamentation tragique : hormis le lexique spécialisé utilisé (θρήνος, γόος, κωκυτός, θροῶ...), on retrouve une partie du contenu traditionnel d'une lamentation tragique, tout comme des traits linguistiques et poétiques récurrents dans ce type de passage. En particulier, les anaphores sont très présentes dans ce passage, de même que les assonances et allitérations. Les manques observés s'expliquent en grande partie par la situation extraordinaire dans laquelle la lamentation a lieu : non seulement Cassandra est à la fois le lamentant et le lamenté, mais elle est aussi en proie à des visions prophétiques qui lui permettent de lamenter une mort qui n'est pas encore survenue. Enfin, les multiples lamentés mentionnés et sous-entendus dans sa lamentation rendent plus difficile l'analyse ; ce flou délibéré permet de donner un aspect plus universalisant à la lamentation de Cassandra, qui peut ainsi toucher davantage de personnes.

La lamentation de Cassandra est bien plus qu'une expression de tristesse : c'est un tournant dans la trilogie, qui amorce la transition entre l'*Agamemnon* et les *Choéphores*. Cassandra ne chante pas seulement pour elle-même, mais aussi dans l'intérêt d'Agamemnon, qui profitera de la sympathie et de la compassion qu'elle aura suscitées. D'autre part, Eschyle concentre en elle un nombre impressionnant d'images pathétiques : des victimes de la guerre aux victimes des Atrides, la jeune prophétesse représente à elle seule quasiment tous les innocents de l'*Orestie*. Ainsi, sa lamentation donne une voix à tous ces innocents, qui n'ont pas eu l'opportunité de s'exprimer par eux-mêmes.

Chapitre 2 : La lamentation de Créon dans l'*Antigone* de Sophocle

Dans l'*Antigone*, Sophocle met la lamentation au premier plan. En effet, le conflit qui oppose les deux personnages principaux porte sur les rites funéraires : en interdisant que Polynice soit enterré (v. 192-206¹⁸⁸), Créon lui interdit également tout rite funéraire quel qu'il soit, y compris la lamentation. Plus tard, alors qu'elle quitte définitivement la scène, Antigone fait l'amer constat qu'elle ne recevra pas elle non plus de lamentation de la part de ses proches, puisqu'avoir violé l'édit de Créon fait d'elle une criminelle, et chante donc sa propre lamentation (v. 839-944). La lamentation de Créon (v. 1261-1346) est par conséquent la deuxième lamentation de l'*Antigone*¹⁸⁹.

Cette lamentation de Créon est la scène finale de la tragédie. Elle débute lorsque Créon sort du palais en portant dans ses bras le corps d'Hémon, dont la mort avait été annoncée par le Messager au vers 1175. À ce moment-là, on sait déjà dans quelles circonstances le jeune homme est mort : après avoir trouvé Antigone, sa fiancée, morte, il a tenté de tuer son père, avant de retourner l'épée contre lui-même (v. 1231-1243). Le public a déjà pu assister à la réaction d'Eurydice à cette nouvelle : la reine, en proie au chagrin, rentre dans le palais sans dire un seul mot. Le Messager suppose qu'elle va lamenter son fils, mais étrangement il n'y a aucun bruit ; il rentre alors dans le palais pour voir ce qui s'y passe.

Quand Créon arrive sur scène, il est donc seul avec le Chœur et le cadavre d'Hémon : Antigone est morte, Tirésias est reparti chez lui, et Ismène, Eurydice et le Messager sont dans le palais. C'est dans ce contexte qu'il débute sa lamentation, préfigurée plus tôt par le chagrin d'Eurydice, l'autre parent d'Hémon, et attendue depuis les paroles de Tirésias¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Pour ce chapitre, l'édition utilisée est celle de Griffith (1999).

¹⁸⁹ La lamentation d'Étéocle n'est pas représentée sur scène, car son seul rôle est de souligner par contraste le manque de lamentation de Polynice.

¹⁹⁰ Celui-ci annonçait des lamentations d'hommes et de femmes dans le palais de Créon (v. 1079), de même que la mort d'une personne « issue de ses entrailles » (v. 1066-1067). Après ces prédictions, le public pouvait raisonnablement s'attendre à la mort d'Hémon, le seul fils encore en vie de Créon (cf. v. 1302-1304), même si les circonstances de celle-ci constituaient une innovation de la part de Sophocle (cf. Griffith, 1999, p. 9).

I : La lamentation de Créon

1 : La lamentation sur Hémon (v. 1261-1283)

Le contexte rituel de la lamentation s'installe dès que Créon arrive en portant le corps de son fils¹⁹¹. Le père débute le *kommos* final avec l'interjection *ιώ*, fréquemment utilisée pour débiter les lamentations tragiques¹⁹². Celle-ci introduit une exclamation, « fautes des esprits insensés, faites par obstination, fatales » (φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα στερεὰ θανατόεντ', v. 1261-1262) ; cette exclamation annonce – confirme – que le thème principal de la lamentation de Créon sera sa culpabilité¹⁹³. Les fautes qu'il a commises, et qui ont mené à la mort d'Hémon (θανατόεντ'), ont deux causes : son manque de bon sens (φρενῶν δυσφρόνων, v. 1261) et son entêtement (στερεὰ, v. 1262).

Le roi enchaîne immédiatement avec une apostrophe, vraisemblablement au Chœur qui l'entoure¹⁹⁴, où il exprime à nouveau sa culpabilité dans la mort d'Hémon : dans l'expression κτανόντας τε καὶ θανόντας... ἐμφυλίους (v. 1263-1264), « celui qui a tué » (κτανόντας) est bien entendu Créon, tandis que « celui qui est mort » (θανόντας) est Hémon. L'adjectif ἐμφυλίους, « de la même famille », souligne leur lien de parenté, ce qui donne à l'acte de Créon un aspect monstrueux¹⁹⁵.

La culpabilité revient une troisième fois dans l'exclamation suivante (v. 1265), introduite cette fois par ὄμοι, la première interjection véritablement lamentative utilisée par Créon¹⁹⁶. Créon lamente cette fois ses mauvaises décisions (βουλευμάτων).

¹⁹¹ Kornarou, 2001, p. 56.

¹⁹² Cf. note 41.

¹⁹³ Juste avant, le Chœur désignait le corps d'Hémon par la périphrase μνήμ' ἐπίσημον... οὐκ ἀλλοτρίαν ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν (v. 1258-1260), qui souligne la responsabilité de Créon dans les événements.

¹⁹⁴ L'apostrophe peut également, par extension, être adressée au public.

¹⁹⁵ Le pluriel pourrait être une allusion aux meurtres intrafamiliaux des Labdacides – Étéocle et Polynice, Œdipe et Laïos ; la situation de Créon constituerait alors une extension de la malédiction familiale. Cette interprétation trouve appui aux vers 7-8, où Antigone inclut Créon dans la liste des calamités qui frappent les Labdacides : Créon serait donc, comme Œdipe et ses fils, un Labdacide au sens large, qui cause la mort de ses proches. Il se peut également que le pluriel soit uniquement poétique ; en tous les cas, la symbolique de cette expression est très forte.

¹⁹⁶ Cette interjection est très souvent associée à des expressions contenant le pronom de la 1^{ère} personne du singulier comme c'est le cas ici, où ἐμῶν est même placé juste à côté de ὄμοι. Ce dernier représente l'expression d'une douleur personnelle centrée sur soi (cf. Biraud, 2010, p. 139-145 ; Kornarou, 2001, p. 89) ; et de fait, cette première strophe de lamentation est centrée sur Créon et sa culpabilité.

S'ensuit une première adresse à Hémon, introduite par un nouveau *ιὼ*¹⁹⁷ ; l'apostrophe *παῖ* est commune de parent à enfant, et met l'accent sur le jeune âge de son fils¹⁹⁸. Créon pleure d'abord sa jeunesse (*νέος νέωι ξὺν μόρωι*, v. 1266), puis son absence totale de responsabilité dans sa propre mort : en effet, ce ne sont pas les mauvaises décisions d'Hémon mais celles de Créon qui l'ont tué (*έμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίας*, v. 1269). Cette mort est clairement désignée par Créon avec les deux verbes *ἔθανες* et *ἀπελύθης* (v. 1268), précédés d'un double *αἰᾶ*, interjection typique des lamentations¹⁹⁹. L'ajout du verbe *ἀπελύθης* après *ἔθανες* a la même fonction que le redoublement du *αἰᾶ*; il met en avant le chagrin et la douleur de Créon en insistant sur le fait qu'Hémon est mort²⁰⁰.

À ce début de lamentation, le Chœur répond par une unique ligne, introduite par l'interjection *οἴμοι*²⁰¹. Il déplore le manque de clairvoyance de Créon, qui dans son entêtement n'a pas réalisé plus tôt les conséquences de ses actes. La culpabilité de Créon est encore une fois soulignée : le Chœur présente les événements comme « le châtement » de Créon (*τὴν δίκην*, v. 1270).

Créon ne se défend pas ; au contraire, il accepte le reproche avec un premier *οἴμοι*²⁰². Il décrit ensuite toute la violence du châtement divin, qui le « frappe » littéralement (*ἔπαισεν*, v. 1274). Le lexique de la violence se poursuit avec le verbe *ἐνσεῖω*, « précipiter », et les adjectifs *ἄγριος*, « sauvage », et *λακπάτητος* (v. 1275), littéralement « foulé », tandis qu'un nouvel *οἴμοι* (v. 1275) vient poursuivre le motif lamentatif dans cette longue phrase. Le tout

Pour Nordgren (2015, p. 117-118 et 126-128), *ῶμοι* appartient à un registre de langue plus élevé que *οἴμοι*, qui appartient plutôt à la langue vernaculaire ; *ῶμοι* était en outre la version de l'interjection présente chez Homère.

¹⁹⁷ L'utilisation de *ιὼ* successifs pour introduire différents sujets de lamentation a été vue précédemment. Cf. note 50.

¹⁹⁸ Dickey, 1996, p. 66-72.

¹⁹⁹ Nordgren, 2015, p. 130-133. Biraud (2010, p. 147) note que les interjections à vocalisme [a] constituent la marque d'une plus grande souffrance que celles à vocalisme en [o] : ce double *αἰᾶ*, placé juste avant le constat de la mort d'Hémon, correspond donc à un pic dans la douleur de Créon, qui était déjà présente plus tôt mais en moindre intensité (cf. *ῶμοι*).

²⁰⁰ Ce type de redondance est courant dans les lamentations. Cf. Kornarou (2001, p. 103-104).

²⁰¹ Cette fois, *οἴμοι* indique davantage le regret que le chagrin. Ici, le Chœur ne lamente pas Hémon, il déplore plutôt l'attitude de Créon.

²⁰² Biraud (2010, p. 147) note que *οἴμοι* est une exclamation plus socialisée que *ῶμοι*, tout en restant une expression de sa douleur personnelle. Ainsi le début de la strophe 2 marque-t-il un retour de Créon à ses interlocuteurs, à qui il s'adressait déjà aux vers 1263-1264.

est résumé par sa dernière exclamation, précédée de deux $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}$ à valeur intensive²⁰³ et introduite par un nouveau $\iota\acute{\omega}$: $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota\ \beta\rho\omicron\tau\tilde{\omega}\nu\ \delta\acute{\upsilon}\sigma\pi\omicron\nu\omicron\iota$, « pénibles souffrances des mortels » (v. 1276), dont l'impact est augmenté par la répétition phonétique $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota/\delta\acute{\upsilon}\sigma\pi\omicron\nu\omicron\iota$. Jusqu'à présent, les exclamations en $\iota\acute{\omega}$ de Créon sont toutes des généralités, qui ne concernent pas que lui mais tous « les mortels » ($\beta\rho\omicron\tau\tilde{\omega}\nu$). La lamentation du roi a donc une valeur universelle.

Le vers 1277 marque le changement d'interlocuteur de Créon : en effet, à partir de là, ce n'est plus le Chœur mais le Messager, de retour du palais, qui répond au roi. Cette situation perdurera jusqu'au vers 1326, quand le Messager aura fini de révéler « les maux qui sont dans le palais » (v. 1279-1280). On n'a pas à attendre longtemps pour savoir de quoi parle le Messager : à la question de Créon, qui s'inquiète de la nature exacte de ce nouveau mal qu'on vient lui annoncer, celui-ci répond brutalement : $\gamma\upsilon\nu\eta\ \tau\acute{\epsilon}\theta\nu\eta\kappa\epsilon$, « ta femme est morte » (v. 1282). Cette mort vient de survenir ($\acute{\alpha}\rho\tau\iota$, v. 1283), et est liée à l'amour qu'elle avait pour Hémon, comme le suggèrent l'expression $\tau\omicron\upsilon\delta\epsilon\ \pi\alpha\mu\mu\eta\tau\omega\rho\ \nu\epsilon\kappa\rho\upsilon$ et l'adjectif $\delta\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\nu\omicron\varsigma$ (v. 1283).

Cette déclaration brute et immédiate, placée en début de vers et de réplique, est surprenante ici ; les autres messagers de la pièce (v. 223-440 et 1155-1256) commençaient d'abord par une longue tirade d'introduction avant d'annoncer leurs nouvelles²⁰⁴. Ce format peut être dû à l'exigence de la forme strophique du *kommos* ; en tous les cas, la clarté absolue de cette annonce soudaine agit comme un coup direct porté à Créon, coup qui rappelle ceux portés sur sa tête par le dieu aux vers 1272-1274.

²⁰³ Ce double $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}$ exprime une nouvelle fois le chagrin de Créon ; toutefois, cette interjection sert également à donner plus de puissance à l'expression qu'elle introduit (cf. Nordgren, 2015, p. 126). Le $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}$ marque une étape dans l'affliction de Créon : après son pic de douleur au vers 1290 avec $\alpha\iota\acute{\alpha}$, Créon pousse un soupir de désespoir, de découragement, en constatant l'impuissance des mortels face aux dieux et au destin (cf. Biraud, 2010, p. 57-58 et 110-111).

²⁰⁴ On note en particulier l'annonce de la mort d'Hémon (v. 1155 et suivants), qui se fait en trois étapes : une tirade introductrice qui annonce que Créon a tout perdu sans plus de détails, puis l'annonce qu' « ils sont morts » ($\tau\epsilon\theta\nu\tilde{\alpha}\sigma\iota\nu$, v. 1173), et enfin « Hémon est mort » (v. 1175).

Ici, la tirade d'introduction est réduite à son minimum : 3 vers seulement, contre 13 et 16 vers respectivement pour les deux autres, et il n'y a pas de progression dans la révélation : on passe directement de l'évocation de « maux » à l'annonce de la mort.

2 : Les raisons de la mort d'Eurydice (v. 1284-1305)

L'antistrophe débute par un nouveau *ιώ*, redoublé cette fois. Celui-ci introduit l'exclamation *δυσκάθαρος Ἴδου λιμήν* (v. 1284), littéralement « rivage de l'Hadès difficile à purifier »²⁰⁵, qui évoque de manière détournée la souillure provoquée par les morts d'Hémon et d'Eurydice²⁰⁶. L'exclamation est suivie d'une question au style direct : « pourquoi donc me détruis-tu ? » (v. 1285). Celle-ci est adressée à un « tu » indéfini, qui pourrait être la rive de l'Hadès ou bien le Messager²⁰⁷.

La phrase suivante contient le premier terme du lexique de la lamentation : *ἄχη* (v. 1287), « chagrins ». Il s'agit de la seule marque d'autoréférentialité de la lamentation de Créon : en effet, le verbe *θοοῖς*, « tu murmures » (v. 1287), ne doit pas être pris ici dans le sens de « lamentation ». Quand il est employé pour les messagers, il signifie davantage l'idée d'inintelligibilité des paroles, qui sont trop difficiles à entendre²⁰⁸. Comme tout messager, le Messager de l'*Antigone* a pour vocation de relater dans le détail des faits tels qu'ils sont survenus²⁰⁹ ; il ne prend donc absolument pas part à la lamentation de Créon. Un tel manque de termes auto-référentiels est courant dans les lamentations sophocléennes²¹⁰.

²⁰⁵ Prise dans un sens un peu plus métaphorique, l'expression peut être comprise comme se rapportant au palais ; *λιμήν* peut parfois désigner un refuge ou une habitation. Dans ce cas, on traduirait par « lieu qui abrite la mort ». Cette interprétation est peut-être préférable ici car elle ferait de l'expression un rappel des malheurs qui ont déjà frappé le palais. La mort de Polynice, celle d'Étéocle et probablement aussi celle d'Antigone sont dues à la malédiction des Labdacides ; celle-ci est donc indirectement responsable de la mort d'Hémon – et par conséquent de celle d'Eurydice – au moins pour partie. Il serait dès lors logique que Créon lui reproche de l'avoir détruit, et qu'il se demande pourquoi cette malédiction le frapperait lui aussi, lui qui ne fait pas partie des maudits.

L'adresse à l'environnement est commune dans les lamentations de Sophocle, surtout au moment où le lamentant ne peut plus recourir à une quelconque autre entité (cf. Kornarou, 2001, p. 93). Il est donc tout à fait plausible que Créon en fasse une ici, puisqu'il s'est heurté au jugement du Chœur et du Messager, et est donc totalement isolé.

²⁰⁶ L'idée que causer la mort d'un membre de sa famille peut entraîner une souillure était exprimée par Créon lui-même aux vers 775-776.

²⁰⁷ La ponctuation commune aux quatre éditions consultées semble suggérer que c'est le « lieu qui abrite la mort » qui détruit Créon ; toutefois, la phrase suivante semble davantage s'adresser au Messager, avec l'adjectif *κακάγγελτά* qui la débute.

²⁰⁸ Serghidou, 2010, p. 217.

²⁰⁹ Son souci de vérité et d'exhaustivité était exprimé aux vers 1192-1193.

²¹⁰ Kornarou, 2001, p. 84-85.

Le personnage de messenger est ici dépeint de façon négative (κακάγγελτά, v. 1286) ; Créon accuse même celui-ci de le tuer alors qu'il est déjà à terre²¹¹ (ὄλωλότ' ἄνδρ' ἐπεχειργάσω, v. 1288), le tout accompagné d'un nouvel αἰᾶ de chagrin. Créon appelle le Messenger παῖ, ce qui indique un rapport de domination par rapport à lui²¹². Plus tôt, le Messenger s'adressait à Créon en l'appelant δέσποθ' (v. 1277), ce qui dénotait déjà son rapport de soumission face au pouvoir du roi²¹³.

L'annonce de la mort d'Eurydice choque Créon au point qu'il pose une question rhétorique : « que dis-tu ? Quelle nouvelle mort... s'empile en plus d'une autre mort ? » (v. 1289-1292). Pour mettre fin à l'incrédulité du roi, le Messenger lui propose de constater la mort d'Eurydice de ses propres yeux (v. 1293)²¹⁴, ce que Créon fait au vers 1295 : κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας, « je regarde, malheureux, cet autre deuxième mal ». L'adjectif δεύτερον réfère à la mort d'Hémon, qui est survenue en premier : il permet non seulement d'indiquer la postériorité de la mort d'Eurydice, mais aussi le lien de causalité qui lie les deux morts. En effet, Eurydice s'est suicidée non pas en réponse à la mort d'Antigone, ou à un acte concret de Créon, mais bien en réaction à l'annonce de la mort d'Hémon. Ici, δεύτερον peut donc être pris dans son sens de « subséquent ».

Créon pose ensuite une autre question rhétorique : « quel sort m'attend donc encore ? » (v. 1296). Ce type de question est récurrent dans les lamentations tragiques, et souligne le désarroi du personnage face à la situation présente. Cette dernière est explicitée aux vers suivants (1297-1298), où Créon met en parallèle les morts de son fils et de sa femme. Dans la mesure où Hémon et Eurydice étaient sa seule famille encore en vie²¹⁵, chacune des deux pertes renforce l'autre, ajoutant ainsi au sentiment de perte et de désolation absolue de Créon.

²¹¹ Cette expression, où Créon se décrit comme un mort-vivant, est un exemple du floutage de la frontière entre la vie et la mort dans l'*Antigone* ; plus tôt, Antigone disait que son âme [ψυχή] était déjà morte (v. 559-560). De plus, plusieurs références ont été faites au fait qu'elle a été traitée comme une morte, bien qu'elle ait été encore vivante (e.g. v. 821-822, 1068-1069).

²¹² Dickey, 1996, p. 70-71.

²¹³ Dickey (1996, p. 96-97) note que ce terme est particulièrement associé à l'idée de pouvoir, au lieu d'être simplement une marque de reconnaissance du rang social.

²¹⁴ À ce moment, soit le corps était sorti de la *skènè* et amené sur l'orchestra, soit l'*ekkyklèma* s'ouvrait. Cf. Griffith (1999, p. 349).

²¹⁵ Si l'on exclut Ismène, qui fait partie de sa famille élargie.

Les deux morts sont apostrophés dans le soupir de Créon²¹⁶, qui conclut sa part de l'antistrophe : *φεῦ φεῦ μήτηρ ἀθλία, φεῦ τέκνον*. Eurydice est ici désignée par Créon comme la mère d'Hémon et non comme son épouse, ce qui rappelle la cause de sa mort ; Hémon quant à lui est désigné par *τέκνον*, un terme à valeur affective qui montre l'attachement de Créon à son fils disparu²¹⁷.

Le Messager répond au désespoir de Créon en commençant à raconter les circonstances de la mort d'Eurydice, qui sera le sujet principal de la strophe suivante. Ainsi, on apprend qu'avant de mourir, la reine a poussé un cri de lamentation (*κωκύσασα*, v. 1302) au-dessus du lit de son fils Mégarée, vraisemblablement mort pendant la guerre entre Étéocle et Polynice²¹⁸, avant de pousser un cri similaire sur celui d'Hémon (*αὔθις δὲ τοῦδε*, v. 1304). Enfin, Eurydice a exprimé sa colère envers Créon, le tueur de fils (*τῷ παιδοκτόνῳ*, v. 1305). Il convient de s'attarder un instant sur le verbe utilisé pour décrire Eurydice, *ἐφουμνήσασα* (v. 1305), qui indique la nature musicale de son discours. Si l'on ajoute l'objet du verbe, *κακὰς πράξεις* (v. 1304-1305), qui attribue à ces paroles un caractère péjoratif, cette énonciation musicale se rapproche d'un *γόος*²¹⁹. Enfin, en plus des actes d'Eurydice, c'est sa mort qui est décrite au vers 1302, de façon très métaphorique : « elle ferme ses paupières noires ». Les vers

²¹⁶ L'interjection *φεῦ* sert à dénoter entre autres le deuil et la détresse; elle s'accompagne parfois d'une connotation d'horreur (cf. Nordgren, 2015, p. 123-124). Contrairement à l'exclamation de la strophe, qui portait sur l'ensemble des mortels, celle de l'antistrophe est personnelle : Créon pousse cette fois son soupir sur les cadavres de son épouse et de son enfant, une fois que la douleur ressentie à l'annonce de la nouvelle de la mort d'Eurydice s'est quelque peu atténuée. Cf. notes 203 et 246.

²¹⁷ Dickey, 1996, p. 66-72.

²¹⁸ Selon une version du mythe, le fils aîné de Créon, Mégarée, meurt pour assurer le salut de Thèbes (cf. Griffith, 1999, p. 350-351). Ici, on ne peut savoir avec certitude si Créon doit être tenu responsable de cette mort, comme le suggère Griffith (1999, p. 351). En effet, les références à la culpabilité du père dans la mort de son fils peuvent tout autant être comprises comme référant uniquement à la mort d'Hémon. Aucune référence évidente n'est faite à un père qui tuerait « ses fils » ; la seule allusion possible semble être le composé ambigu *παιδοκτόνῳ* du vers 1305, qui ne permet aucune certitude concernant le(s) référé(s?) exact(s?) de *παιδο-*. De plus, à aucun moment Créon n'exprime clairement de culpabilité quant à la mort d'un autre fils que Hémon.

Toutefois, il faut garder à l'esprit que l'absence de références claires à Mégarée n'exclut pas que Créon soit considéré responsable également de sa mort. Tout comme Eurydice n'existe que pour appuyer le suicide d'Hémon et accabler Créon de culpabilité, le Messager ne semble mentionner Mégarée que pour ajouter au deuil – et possiblement à la culpabilité – de Créon. Comme Eurydice, son personnage n'existe pas véritablement en lui-même ; il est donc logique que l'on n'ait pas beaucoup de références le concernant directement, d'autant plus que sa mort est beaucoup moins récente.

²¹⁹ Olivetti, 2010, p. 17-20 et 109.

précédents, qui nous font défaut, relaient probablement les actions qui avaient précédé les cris d'Eurydice et son imprécation contre Créon.

3 : Le récit de la mort d'Eurydice (v. 1306-1327)

À la suite du début du récit du Messager, Créon renouvelle ses lamentations (αἰᾶ αἰᾶ, v. 1306) et est pris d'un accès de peur²²⁰ (ἀνέπταν φόβωι, v. 1307). Son désarroi donne lieu à une nouvelle question rhétorique qui exprime son désir de mort : « pourquoi quelqu'un ne me frappe-t-il pas par devant avec une épée à double tranchant ? » (v. 1307-1308), puis à une expression pléonastique qui dénote toute la profondeur de son désespoir : « moi malheureux, hélas, car je suis complètement plongé dans un malheur malheureux » (δειλῆλιος ἐγώ, αἰᾶ, δειλαῖαι δὲ συγκέκραμαι δύαι, v. 1310-1311). La répétition de l'adjectif δειλῆλιος met l'accent sur l'idée du malheur et participe au rythme sonore caractéristique des lamentations tragiques.

Le Messager poursuit sur le chant d'Eurydice : elle a désigné Créon comme responsable de sa mort (τῶνδε, v. 1312) et de celle d'Hémon²²¹ (κάκεινων μύρων, v. 1312-1313). Créon ne nie pas cette accusation; à la place, il interroge le Messager sur la façon exacte dont Eurydice s'est donné la mort (v. 1314). Le Messager lui répond factuellement, « en se frappant elle-même de sa propre main sous le foie » (v. 1315), avant de réitérer la cause de ce suicide : « tandis qu'elle apprenait le sort de son enfant, ce sort lamenté par des cris aigus » (v. 1315-1316). L'adjectif ὀξύκωκτον, utilisé pour qualifier le sort d'Hémon, évoque la lamentation : c'est un composé qui associe l'adjectif ὀξύς, « aigu », au terme κωκυτός, qui désigne un cri de lamentation. Les lamentations, surtout celles de type κωκυτός, sont très souvent décrites comme aiguës²²², à tel point que qualifier un cri d'aigu peut suffire à suggérer un cri de lamentation ; ainsi, cet adjectif constitue une référence particulièrement forte à la lamentation et à l'intensité du chagrin d'Eurydice.

²²⁰ Cette peur peut être due à son appréhension quant à la suite du récit, qui aurait décrit la façon exacte dont Eurydice s'est tuée ; elle peut également être causée par la mention des paroles prononcées par Eurydice contre Créon.

²²¹ Je choisis ici de considérer que les vers 1312-1313 font référence à Eurydice et à Hémon ; toutefois, il est également tout à fait possible de comprendre τῶνδε comme référant à la mort d'Hémon et κάκεινων comme se rapportant à la mort de Mégaree, comme l'ont fait Jebb (1962, p. 232-233) et Griffith (1999, p. 352). Quelle que soit l'interprétation retenue, l'expression constitue clairement un reproche fait par Eurydice à Créon et souligne sa responsabilité dans les morts de plusieurs de ses proches.

²²² McClure, 1999, p. 42-43, et Derderian, 2001, p. 143.

Cette réplique constitue la dernière intervention du Messenger, dont le rôle était d'annoncer la mort d'Eurydice, et surtout de confirmer que Créon en était le responsable. Son travail étant terminé, c'est le Chœur qui reprend sa place d'interlocuteur de Créon à partir de là, et ce jusqu'à la fin de la pièce.

La culpabilité de Créon est à nouveau le sujet de la réplique du roi. Après un nouveau ὄμοι μοι de lamentation, Créon constate que cette culpabilité²²³ ne le quittera jamais (v. 1317-1318), puis exprime sa responsabilité dans la mort d'Eurydice de façon très directe²²⁴ : ἐγὼ σ' ἔκανον (v. 1319). Ce constat brutal permet à Sophocle de souligner encore une fois la monstruosité des actes de Créon, puisqu'il caractérise ce dernier comme un meurtrier au sens propre et non plus seulement figuré²²⁵. Créon lui-même insiste sur le fait que l'emploi du verbe καίνω est parfaitement justifié dans son cas avec l'expression φάμ' ἔτυμον, « c'est une chose vraie que je dis » (v. 1320).

Le roi demande à être emmené par ses serviteurs (v. 1321-1322), ce qui semble indiquer que ses jambes lui font défaut : il est si malheureux, si atteint par le sort qu'il ne peut même plus se déplacer seul. Cette demande est particulièrement pathétique pour un roi, qui doit normalement représenter un idéal de force et d'indépendance. L'état d'anéantissement total de Créon est exprimé à la fin de sa réplique avec un constat très frappant, souligné par la répétition du μ : τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα, « [moi] celui qui n'est pas davantage que

²²³ Le pronom que Créon utilise, τὰδ' (v. 1317), peut faire référence à ce qui vient d'être dit (la mort d'Eurydice, voire également celles de Hémon et de Mégaree) ou bien à ce qui est devant lui (donc les corps d'Hémon et d'Eurydice).

²²⁴ À l'instar de Kornarou (2001, p. 227), je choisis d'interpréter cette phrase comme une référence à Eurydice, et non à Mégaree, comme le faisait Jebb (1962, p. 232-233).

Cette décision repose sur deux raisons : tout d'abord, il est plus vraisemblable que Créon s'accuse de la mort d'Eurydice, puisque le Messenger vient de lui dire comment elle s'est tuée. C'est sur elle que portait la précédente réplique de Créon, qui s'enquerrait de la façon dont elle s'était suicidée.

Ensuite - et surtout - dans la suite il n'est question que d'un enfant : dans l'antistrophe 4, où il fait la synthèse de ses malheurs, Créon dit ὃ παῖ et non ὃ παῖδες (cf. note 218). En outre, le σέ τάνδ' (v. 1341) fait nécessairement référence à Eurydice ; si l'on considère que c'est Mégaree le référé des vers 1319-1320, ce σέ τάνδ' représenterait alors la toute première expression de culpabilité de Créon envers Eurydice. Il serait étrange que, après avoir exprimé de la culpabilité concernant Mégaree, Créon élimine complètement celui-ci de la dernière antistrophe alors qu'il y ajoute Eurydice, dont il n'aurait alors pas parlé auparavant.

²²⁵ Le verbe καίνω est le plus souvent utilisé pour décrire des meurtres violents (e.g. Esch. *Sept contre Thèbes* 347 et 630, *Choéphores* 886 et 930), parfois même dans le cadre familial (Eur., *Héraklès* 1074; *Iphigénie en Tauride* 27).

personne » (v. 1323). Ce type d'expression est récurrent dans les lamentations tragiques; on y reviendra.

Le Chœur complimente Créon sur son nouveau comportement : « ce sont des choses avantageuses auxquelles tu exhortes » (v. 1326). Le terme κέρδος revient à de multiples reprises dans la pièce, et chaque personnage l'utilise à sa façon : pour Créon, le κέρδος est toujours associé à une idée de corruption²²⁶, tandis que pour Antigone le κέρδος ultime est la mort, qui la délivre des maux de sa vie (cf. v. 461-464). Tirésias, l'autorité de la raison, utilise le terme dans le sens de « l'utile ». C'est dans ce dernier sens, probablement, qu'il faut comprendre ici le κέρδος du Chœur. Les choses avantageuses, ou utiles, conseillées par Créon, semblent ici être son aveu de culpabilité et la réalisation de ses erreurs²²⁷. La strophe se conclut sur une maxime du Chœur : « quant aux maux immédiats, plus brefs ils seront et mieux ce sera » (v. 1327). Cette maxime peut faire référence à la dégradation de la cité observée par Tirésias aux vers 999-1022 ; ainsi, comme Créon a opéré un revirement d'attitude, les maux de la cité vont prendre fin, ce qui est pour le mieux²²⁸.

²²⁶ Cf. v. 222, 310, 312, 326, 1037, 1047 et 1061. Tirésias utilise le mot dans le même sens une fois, au vers 1056, pour retourner contre Créon sa propre accusation de corruption.

²²⁷ En effet, c'est dans ce début de strophe 4 que Créon reconnaît pour la première fois sa responsabilité pleine et entière. Dans la strophe 1, au tout début, il déplorait les « erreurs des esprits insensés », les « malheurs de ses décisions » et ses « mauvaises décisions » ; toutefois, juste après, dans la strophe 2, la responsabilité était déchargée sur un dieu non identifié qui aurait fait dévier Créon du droit chemin. Les antistrophes 1 et 2 sont focalisées sur la douleur et le deuil ; on peut toutefois soupçonner une allusion à la responsabilité de la malédiction des Labdacides dans l'exclamation *ὦ δυσκάθαρτος Ἴδου λιμὴν* (cf. note 205). La strophe 3, enfin, élabore sur le deuil en y ajoutant le désir de mort de Créon, mais sans évoquer même la potentialité de sa responsabilité dans ces morts.

Créon exprimera de nouveau sa culpabilité dans l'antistrophe 4, où il se désignera comme meurtrier involontaire.

²²⁸ Il paraît improbable que le Chœur considère comme une bonne chose son désir de mort, surtout étant donné les vers 1334-1335 et 1337. Une autre interprétation possible, qui irait mieux avec le verbe *παραινεῖς*, est que l'« utile » prescrit par Créon est que les serviteurs l'emmènent ; ainsi, les « maux immédiats » feraient référence au chagrin du roi : sa lamentation doit être aussi brève que possible. Plusieurs explications seraient plausibles : soit elle doit être courte parce qu'il est un homme, roi de surcroît, et ne doit donc pas pleurer trop longtemps ; soit parce qu'ils sont à l'extérieur, en public (le Messager avait fait allusion à la convenance de la lamentation privée aux vers 1246-1250, en qualifiant la lamentation publique d'« erreur »); soit il s'agit d'une résurgence du *topos* tragique selon lequel la lamentation est inutile puisqu'elle n'a pas le pouvoir de changer le passé (cf. Kornarou, 2001, p. 121-122); soit une combinaison parmi ces différentes explications.

Il est également possible que ce commentaire du Chœur ne soit qu'une manifestation des préférences personnelles de Sophocle : celui-ci inclut très souvent dans ses lamentations une injonction incitant le lamentant à cesser de se lamenter pour adopter une autre conduite. Cf. Kornarou (2001, p. 95).

4 : La fin de la lamentation (v. 1328-1346) et de la tragédie (v. 1347-1353)

Dans l'antistrophe, Créon développe le désir de mort qu'il avait exprimé aux vers 1308-1309. Il appelle la mort « le plus beau des destins » (μόρων ὁ κάλλιστ' ἔχων, v. 1329), et l'appelle à plusieurs reprises (ἴτω ἴτω, v. 1328, φανήτω, v. 1329, ἴτω ἴτω, v. 1331). Le Chœur lui conseille de garder ce souhait pour plus tard, car sa mort ne dépend pas de lui, et en tant que roi il a d'autres devoirs (v. 1334-1335). Créon s'y refuse : c'est la mort qu'il désire vivement (ἐρῶ, v. 1336), et c'est donc ce pour quoi il prie (συγκατηυξάμην, v. 1336).

Le Chœur s'élève contre cette prière, qui lui paraît inutile : le malheur de Créon est le fruit du destin (πεπρωμένης συμφορᾶς, v. 1337-1338), et il est donc impossible pour les mortels de s'en défaire (οὐκ ἔστι θνητοῖς ἀπαλλαγῆ, v. 1338). Encore une fois, le Chœur emploie une tournure gnomique pour répondre aux expressions émotionnelles personnelles de Créon, ce qui replace le roi dans la longue liste de personnes frappées par le destin. Ainsi, Créon n'est pas un cas isolé, et il y a une leçon à tirer de son malheur.

Créon réitère son souhait d'être emmené par les serviteurs, avant de se décrire une nouvelle fois comme un meurtrier : « [un homme] qui t'a tué [κατέκωνον], enfant, sans le vouloir, et qui ensuite t'a tuée, toi ici » (v. 1340-1341). Le récit de la mort d'Eurydice est terminé ; Créon s'adresse désormais aux deux morts qui représentent sa punition, faisant la synthèse de son malheur : il a involontairement tué son fils et son épouse²²⁹. S'ensuit une nouvelle expression de désarroi : « je ne sais pas vers lequel des deux je dois regarder, vers où je dois prendre appui » (v. 1341-1343). Ici, Créon ne sait pas lequel des deux corps regarder, parce que les deux pertes l'affligent très profondément, qu'il ne sait pas auquel il doit rendre hommage en premier, et qu'il n'a pas la force de les regarder plus longtemps. La question de savoir où prendre appui, où trouver de l'aide, revient très souvent dans les lamentations tragiques ; elle fait ressortir le personnage comme étant particulièrement perdu et démuni, seul et donc véritablement abattu.

²²⁹ Cette conclusion finale est à mi-chemin entre ses positions précédentes : dans la strophe 2, Créon attribuait ses erreurs à un dieu, tandis que dans la strophe 4 il s'accusait d'être responsable de tout. A présent, avec le recul, il est capable de reconnaître sa responsabilité tout en la nuancant légèrement : il s'agit d'une responsabilité involontaire (οὐκ ἐκόν, v. 1340).

La dernière réplique de Créon se conclut sur une expression qui fait écho à celle des vers 1272-1275 : « toutes les choses qui sont dans mes mains [deviennent] de travers, et un destin lourd à supporter s'est rué sur ma tête » (v. 1345-1346). Le malheur de Créon est profond, total (πάντα), et « de travers » (λέχρια) ; ce dernier qualificatif met l'accent sur l'aspect anormal, particulièrement déviant, de ce malheur. En parallèle, le « destin » (πότμος) qui accable Créon est δυσκόμιστος, « lourd à supporter » ; le préfixe δυσ- réitère l'idée d'anormalité. Enfin, le verbe εἰσήλατο implique une idée de violence, qui vient achever de caractériser le malheur qui frappe Créon comme barbare et particulièrement cruel. L'implication des dieux, ou du destin, dans le malheur de Créon renforce l'impuissance de celui-ci : Créon est un mortel. Tout homme, tout roi qu'il soit, il n'a aucune chance de résister aux coups portés par de telles entités, dont le pouvoir dépasse largement le sien.

Le Chœur conclut l'*Antigone* avec un énoncé à valeur générale (v. 1347-1353). Cette leçon remplace la réponse qui aurait dû venir compléter l'antistrophe, ce qui permet donc de conclure l'antiphonie.

La conclusion de la pièce revient sur la culpabilité exprimée par Créon dans sa lamentation. La mention de « grands coups » (μεγάλας πληγὰς, v. 1351) renvoie clairement aux vers 1272-1275 et 1345-1346, où Créon exprimait la violence des coups portés à sa tête par les dieux. De plus, le τὸ φρονεῖν du vers 1347 rappelle la toute première exclamation de Créon, où celui-ci reconnaissait avoir manqué de jugement (ὦ, φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα, v. 1261) ; juxtaposé à εὐδαιμονίας dans les paroles du Chœur, le verbe souligne que le manque de jugement de Créon a conduit à son malheur.

À l'issue de sa lamentation, Créon a montré qu'il a compris et retenu la leçon ; hélas, il est trop tard pour sauver Antigone, Hémon ou Eurydice. Leurs morts ne cesseront de rappeler à Créon cet enseignement : il faut faire preuve de bon sens et être pieux envers les dieux, au lieu de se laisser aveugler par son orgueil.

5 : La classification de la scène comme lamentation tragique

De manière générale, l'identification de ce passage en tant que lamentation tragique n'est pas remise en question. Cornford qualifie l'entièreté du *kommos* (v. 1261-1346) de *threnos*, qu'il définit comme suit : « *a regular lamentation over the actual death of some*

person in the play »²³⁰. Pour lui, le passage est donc un exemple tout à fait normal de lamentation tragique. Diehl, quant à lui, classe le passage parmi les κομμοί, donc le reconnaît comme un chant antiphonique Chœur/acteur à contenu thrénodique²³¹.

Koonce, quant à elle, range le passage dans la catégorie des « lamentations lyriques », qu'elle définit ainsi : « *following an actual death, constituting the first formalized reaction to that death, strophically constructed, and devoted to grief for the dead* »²³².

D'après elle, la lamentation de Créon est donc normale tant du point de vue de la forme que du contenu. Toutefois, elle indique plus loin que la scène combine action et lamentation, et ajoute que c'est l'action qui domine : la lamentation est « secondaire », l'essentiel étant d'abord de raconter la mort d'Eurydice, puis de l'utiliser pour accuser Créon²³³.

Pour Wright, le passage appartient à la catégorie des « lamentations complètes », c'est-à-dire une lamentation sur une mort récente, placée en fin de pièce, comportant une structure antiphonique strophique bipartite²³⁴, contenant les *topoi* de la lamentation et des traits linguistiques caractéristiques (tels que l'anaphore)²³⁵. Plus loin, elle note que la lamentation de Créon, bien que strophique, n'est pas bipartite²³⁶. Concernant les *topoi*, elle remarque que 8 sur les 11 de sa liste sont présents dans le passage²³⁷.

²³⁰ Cornford, 1913, p. 43-44.

²³¹ Diehl, 1921, p. 1197-1198.

²³² Koonce, 1962, p. 17-18.

²³³ Koonce, 1962, p. 169-170.

²³⁴ Wright (1986, p. 52 et 65-66) considère qu'une lamentation tragique complète est « bipartite » d'un point de vue métrique : la première partie est composée de mètres à double syllabe courte, tandis que la seconde comporte des mètres à syllabe courte unique (le plus souvent, des iambes ou des dochmiaques). Cette distinction métrique est soulignée par des changements dans l'antiphonie : par exemple, dans chaque strophe de la première partie, on a simplement acteur/Chœur, tandis que dans celles de la seconde on a plutôt acteur/Chœur/acteur/Chœur.

Il faut noter que cette structure bipartite définie par Wright ne se retrouve complètement que dans 3 de ses 8 lamentations complètes. Les cinq autres présentent uniquement le changement dans l'antiphonie, uniquement le changement métrique, ou aucun des deux.

²³⁵ Wright, 1986, p. v. Une liste des *topoi* en question figure en page 112. Ceux-ci comprennent certaines figures de style (polyptote, anaphore...), la présence de cris exclamatifs ainsi que plusieurs thématiques (désir de mort, adresse au mort, culpabilité...).

²³⁶ Wright, 1986, p. 109.

²³⁷ Aucune des « lamentations complètes » de Wright ne rassemble les 11. En moyenne, chaque passage en compte 7,5 ; celui qui en a le moins en présente 5, et les deux qui en ont le plus en montrent 9. Cette quantité de *topoi* est donc tout à fait correcte pour une lamentation tragique « complète ». Cf. Wright (1986, p. 112).

En 2001, Kornarou classe naturellement le passage dans la catégorie formelle des *kommoi*²³⁸. Puisqu'elle utilise la définition d'Aristote, qui fait du *kommos* une lamentation entre acteur(s) et Chœur²³⁹, elle reconnaît clairement le passage comme une lamentation.

Enfin, la lamentation de Créon est retenue dans l'étude de 2017 de Palmisciano en tant que « lamentation rituelle », donc une lamentation qui survient à l'occasion d'un décès, qui comporte une dynamique rituelle crédible, et qui contient les sujets récurrents des lamentations tragiques²⁴⁰.

II : Poétique et langage de la lamentation

1 : Analyse formelle

La lamentation de Créon est composée de quatre paires strophe/antistrophe²⁴¹. Les strophes sont ordonnées ainsi : strophe 1, strophe 2, antistrophe 1, antistrophe 2, et de même pour les deux dernières paires. Chaque strophe est basée sur l'antiphonie entre Créon, le lamentant principal, et un interlocuteur. Dans la première strophe, c'est le Chœur qui tient ce rôle d'interlocuteur, avant de laisser place au Messenger, qui rendra ce rôle au Chœur dans la quatrième strophe. Ce changement d'interlocuteur est inhabituel pour une lamentation tragique ; de plus, il place le Chœur en retrait par rapport à la lamentation, dont la dimension collective se trouve par conséquent amoindrie.

La structure strophique présente une antiphonie particulière : si la strophe 1 présente le modèle normal (« tirade » du lamentant principal puis réponse de l'interlocuteur), la strophe 2 voit répondre à la succession Messenger-Créon-Messenger une tirade du Messenger. La strophe 3, quant à elle, montre une identité structurelle parfaite entre strophe et antistrophe, mais conserve néanmoins l'ajout d'un deuxième échange Créon-interlocuteur à la suite du premier²⁴². Enfin, le cas de la strophe 4 est différent : l'antiphonie normale est maintenue,

²³⁸ Kornarou, 2001, p. 270.

²³⁹ Kornarou, 2001, p. 36.

²⁴⁰ Palmisciano, 2017, p. 219. La liste exhaustive desdits sujets se trouve dans son Appendix 2, p. 295-311.

²⁴¹ Koonce (1962, p. 65 note 4) choisit de regrouper les deux premières en une seule paire strophe/antistrophe.

²⁴² Pour résoudre le problème des deuxièmes échanges Créon-interlocuteur, Dawe (1984, p. 217-218) et Griffith (1999, p. 342) considèrent que tous les passages en trimètres iambiques sont « intercalés » entre les strophes

mais les paroles du Chœur dans l'antistrophe sont rallongées, puisqu'elles constituent la conclusion de la pièce.

Seul le début de chaque strophe, prononcé par Créon, est chanté²⁴³ ; le Chœur et le Messenger prononcent exclusivement des trimètres iambiques, mètre que Créon emprunte lui aussi dans les « dialogues » (v. 1281, 1314 et 1336), comme l'exige la forme du récit de Messenger²⁴⁴.

Créon commence le *kommos* en dochmiaques ; ceux-ci seront le constituant de base de tous ses passages lyriques. Dans la strophe 1, ils sont rejoints par un crétique (v. 1263/1286) et par un iambe constitué par les cris de Créon (αἰᾶ ἰᾶἰ, v. 1267/1290). La strophe 2 voit une accalmie dans la partie lyrique de Créon : l'acteur prononce deux trimètres iambiques (v. 1272/1295 et 1274/1297), assortis des dochmiaques²⁴⁵ (v. 1273/1296, 1275/1298 et 1276/1300). La strophe 1 représente un pic dans la douleur de Créon, qui réagit pour la première fois à la mort de son fils puis de son épouse. En revanche, la strophe 2 survient après un commentaire du Chœur qui interprète directement la mort d'Hémon comme une punition ; Créon est alors un peu plus raisonnable, un peu plus lucide, et entrevoit ce à quoi il était auparavant aveugle. De même, dans l'antistrophe 2, la surprise liée à l'annonce de la mort d'Eurydice est passée, et l'émotion est donc à nouveau légèrement redescendue²⁴⁶.

(lyriques) de Créon. Toutefois, je préfère ne pas conserver cette solution, qui ne me paraît pas nécessaire. Kornarou (2001, p. 42) fait en effet état de la possibilité de diviser les strophes d'un *kommos* de lamentation en plus de deux parties, notamment dans des cas où l'agitation augmente. Ici, l'arrivée du Messenger annonce un nouveau désastre, ce qui à mon sens est suffisant pour justifier une augmentation de l'agitation. De plus, comme le note Kornarou (2001, p. 43-44), les trimètres iambiques « intercalés » présentent une correspondance entre strophe et antistrophe, ce qui permet de les inclure dans la structure strophique.

²⁴³ Il est peu probable que le Chœur ou le Messenger ait chanté ces trimètres : leur discours reste très posé, et ils ne participent pas à la lamentation. Cf. Griffith (1999, p. 346). En revanche, le *kommos* lyrique de Créon est introduit et conclu par des anapestes du Chœur. Pour Kornarou (2001, p. 47-48), ces anapestes qui précèdent une lamentation permettent d'annoncer la réaction du Chœur ; ici, c'est effectivement le cas, comme on le verra.

²⁴⁴ Kornarou, 2001, p. 44.

²⁴⁵ Griffith, 1999, p. 343-345.

²⁴⁶ Dans la strophe 2, Créon achève ses parties lyriques avec φεῦ φεῦ, une interjection qui selon Biraud (2010, p. 57-58) est utilisée par un personnage quand celui-ci est épuisé par sa souffrance. Il s'agit donc d'un moment où la douleur est moins vive qu'auparavant, parce que le personnage s'y est accoutumé, et amorce un retour à un état émotionnel plus stable.

Il est aussi possible que la brève accalmie de Créon soit en fait un effet du récit du Messenger, qui est en trimètres iambiques : Créon s'exprime en trimètres iambiques lorsqu'il interroge le Messenger (v. 1281 et 1314). Son ajout de trimètres iambiques dans ses parties lyriques pourrait être due à l'inclusion de cette forme dialogique du discours de messenger dans le *kommos*.

Les strophes 3 et 4 sont exclusivement composées de dochmiaques²⁴⁷ ; or c'est dans la strophe 3 précisément que Créon se dit « complètement plongé dans un malheur malheureux » (v. 1310-1311). On peut donc supposer que c'est à partir de ce point que sa déchéance est totale : lui qui n'est « plus davantage que personne » (v. 1325), il est accablé par la culpabilité (v. 1319-1320), tellement dévasté qu'il ne peut plus se déplacer lui-même (v. 1321), et ne souhaite plus que la mort (v. 1307-1308 et 1329-1332).

Les trimètres du Chœur ne présentent aucune spécificité particulière; ceux du Messenger comportent quelques résolutions (v. 1279, 1302 et 1303) ainsi qu'une synizèse (v. 1283), mais celles-ci sont trop peu nombreuses et trop éloignées les unes des autres pour être significatives. Enfin, on n'observe aucun phénomène phonétique particulier dans les trimètres de Créon, qui semblent avoir pour seule fonction d'introduire les nouvelles informations données par le Messenger, auxquelles Créon réagit ensuite par sa partie lyrique.

2 : Répétitions

Les répétitions sont le trait stylistique le plus marquant d'une lamentation tragique. Ici, comme dans la lamentation de Cassandre, on constate que les cris de la strophe sont parfois repris dans l'antistrophe²⁴⁸. Ainsi, dans la strophe 2, on observe que le οἴμοι du vers 1271 est repris au vers 1294, tout comme le φεῦ φεῦ du vers 1276 l'est au vers 1300. La combinaison de la répétition des interjections et de la structure strophique en ABA'B' donne un parallèle fascinant entre la réaction de Créon à la mort d'Hémon (strophes 1 et 2) et sa réaction à celle d'Eurydice (antistrophes 1 et 2). Les deux débutent par un ιὼ puis une apostrophe à l'interlocuteur en ὦ²⁴⁹, comportent une première expression de malheur (ὦμοι au vers 1265, αἰᾶ au vers 1288) avant un pic de douleur (αἰᾶ αἰᾶ). S'ensuit une première accalmie avec des marques moins intenses de chagrin – les οἴμοι des vers 1271 et 1294, puis οἴμοι au vers 1275 et τάλας au vers 1298 – puis un soupir final introduit par φεῦ φεῦ. Les places respectives de chaque élément dans la strophe et l'antistrophe sont identiques, ce qui ajoute à la force du parallélisme. On note que dans le cas d'Eurydice, on a un αἰᾶ dès le 5^e vers (v. 1288) ; la

²⁴⁷ À l'exception des vers 1306/1329, des cris qui pourraient être *extra metrum*, à l'instar du ιὼ qui débute la strophe 1 (comme d'ailleurs les cris des vers 1267/1290 et 1271/1294).

²⁴⁸ Alexiou (2002 [1974], p. 136) perçoit ces répétitions comme les traces d'un refrain rituel.

²⁴⁹ La première au Chœur, la seconde au Messenger.

douleur semble s'intensifier plus tôt, probablement parce qu'elle s'ajoute à celle provoquée par la perte d'Hémon, et semble aussi durer plus longtemps (cf. v. 1306).

En outre, même si le même mot n'est pas repris de la strophe à l'antistrophe, un redoublement dans l'une peut se retrouver dans l'autre : ainsi le *αἰᾶ αἰᾶ* du vers 1306 est-il mis en parallèle avec le *ἴτω ἴτω* du vers 1328.

Enfin, dernière répétition structurelle, il arrive que Créon reprenne un mot de la strophe dans le même vers de l'antistrophe, à une position proche et avec la même fonction. Par exemple, le *παῖ* du vers 1266, qui désigne Hémon, trouve un écho dans celui du vers 1289, qui s'adresse au Messager. De même, le *ὦ μέλεος* du vers 1319 trouve résonance dans le *ὦμοι μέλεος* du vers 1341.

Les répétitions anaphoriques et les répétitions successives – ou redoublements – sont très présentes. Outre celles des cris (v. 1267/1290, 1276/1300, 1306/1328...), on trouve plusieurs répétitions exactes, placées au début de la partie de phrase : *τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις* (v. 1285); *τίς ἄρα, τίς με πότιμος ἔτι περιμένει* (v. 1296); *ἐγὼ γάρ σ', ἐγὼ σ' ἔκανον* (v. 1319); *ἄγετέ μ' ὅτι τάχιστα, ἄγετέ μ' ἐκποδῶν* (v. 1322); *σέ τ' οὐκ ἐκὼν κατέκανον, / σέ τ' αὖ τάνδ'* (v. 1340-1341). Ces répétitions sont notamment présentes dans les questions de Créon, ce qui souligne son désarroi, et dans ses demandes, ce qui insiste sur son désir d'être exaucé. Attardons-nous un instant sur l'anaphore des vers 1319-1320 :

*ἐγὼ γάρ σ', ἐγὼ σ' ἔκανον, ὦ μέλεος,
ἐγὼ, φάμ' ἔτομον.*

Ces vers illustrent bien les diverses fonctions d'une répétition anaphorique dans une lamentation : comme toute anaphore, elle permet d'insister sur un élément particulier (ici, le « je », ce qui souligne la responsabilité de Créon). Elle crée également un rythme rituel, et donne enfin le temps au locuteur de trouver ses mots : ici, Créon semble réticent à prononcer le mot *ἔκανον*, peut-être parce qu'il en a peur.

On retrouve également plusieurs polyptotes : *νέος νέωι* (v. 1266), *κάκιον ἐκ κακῶν* (v. 1281), *δειλῆιος ἐγὼ, / δειλαίαι* (v. 1310-1311). Certains sont plus proches de la *figura etymologica* : *φρενῶν δυσφρόνων* (v. 1261), *πόννοι δύσπονοι*²⁵⁰ (v. 1276). Enfin, parmi les

²⁵⁰ La répétition sonore et lexicale est soulignée par le fait que les deux mots sont placés à la fin de leur *dochmius* respectif.

répétitions sémantiques, on trouve quelques pléonasmes : ἔθανες, ἀπελύθης (v. 1268), τερμίαν ἄγων ἀμέραν / ὕπατος / ὅπως μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω (v. 1330-1332).

Les répétitions purement sonores sont très présentes également dans cette lamentation, notamment sous la forme d'homéotéleutes, ou « rimes internes ». On peut citer notamment ὦ κτανόντας τε καὶ θανόντας (v. 1263-1264), ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν (v. 1274) soulignée par l'assonance en ε initial, φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ' ἔχων (v. 1329), ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν (v. 1330), ἀλλ' ὦν ἐρῶ μὲν, ταῦτα συγκατηξάμην (v. 1336). Toutes ces rimes sont renforcées par leur position, juste avant la césure ou à la fin du vers.

En parallèle, on trouve à plus petite échelle des allitérations et des assonances, faites par Créon mais aussi par le Messenger : τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις (v. 1279), τάλας, τὰν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν (v. 1298), αὐτόχειρ αὐτήν (v. 1315), οὐκ ἐκὼν κατέκανον (v. 1340). Il convient de s'attarder tout particulièrement sur l'assonance des vers 1310-1311 :

δείλαιος ἐγώ, αἰαῖ,
δειλαίαι δὲ συγκέκραμαι δύαι.

L'assonance naturelle en αι, due entre autres au datif et à la répétition de l'adjectif δείλαιος, vient faire écho au cri αἰαῖ, et le répète même tel quel dans l'adjectif δειλαίαι, ce qui crée un très bel effet sonore.

3 : Le langage de la lamentation

Créon utilise de nombreux mots en préfixe δυσ- (δυσφρόνων, δυσβουλίας, δύσπονοι, δυσκάθαρος) dans les deux premières strophes de sa lamentation ; en revanche, dans les deux dernières, c'est le vocabulaire de la négation, complètement absent de ses strophes précédentes²⁵¹, qui domine (οὐκ, οὐκ ποτε, μηδένα, μηκέτ', οὐδ'). Ce type de langage est courant dans les lamentations tragiques, où l'on a tendance à souligner l'anormalité de la situation et à assimiler le deuil à une mort²⁵². En revanche, il est étrange de ne trouver aucun α privatif ; cette absence est probablement due au fait que la lamentation est centrée sur Créon et sa propre destruction, plus que sur l'absence des défunts elle-même.

²⁵¹ L'unique exception est le οὐδέ du vers 1269, mais sa fonction est essentiellement d'insister sur le ἐμαῖς en niant σαῖσι.

²⁵² Palmisciano, 2017, p. 284-285.

Créon utilise très peu de composés ; son langage est davantage constitué de termes à teinte tragique ou poétique, qui restent peu nombreux, et qui sont tout à fait naturels dans une partie lyrique de tragédie. La stylistique et la phraséologie sont elles aussi dues à l'aspect lyrique de la lamentation. Ses trimètres iambiques de dialogue avec le Messager et le Chœur ont un vocabulaire simple, quasiment totalement dépourvu de métaphores ou de fioritures²⁵³, ce qui soutient l'idée que ces trimètres servent essentiellement à faire progresser le récit du Messager ; cette forme littéraire contient en effet toujours une partie dialogique après le récit proprement dit.

Il utilise plusieurs métaphores, la plupart étant limitées à un mot ou deux. Ces métaphores sont principalement des euphémismes pour la mort : après avoir dit d'Hémon qu'il était mort (ἔθανες, v. 1268), il reformule avec le verbe ἀπολύω, qui signifie « délivrer » ou « libérer ». Il réutilisera cette métaphore pour Eurydice au vers 1314. Aussi, dans l'antistrophe 1, quand Créon réagit à l'annonce de la mort d'Eurydice, il emploie une périphrase, νέον σφάγιον γυναικεῖον μόρον, « nouvelle mort sanglante de femme » (v. 1289-1292) ; le terme μόρος peut également, comme plus tôt, signifier « destin » ou « sort ». Enfin, Créon assimile la vie à « voir le jour », et donc définit la mort comme « ne plus voir le jour »²⁵⁴ (v. 1332).

La métaphore lui sert également à exprimer une émotion intense : ἀνέπτan φόβωι, littéralement « je m'envole de peur » (v. 1307). Semblablement, le sentiment de culpabilité qu'il ressent lui « sied » comme un vêtement (ἀρμόσει, v. 1318), ce qui indique à la fois que sa culpabilité est personnelle, sur mesure, et qu'elle l'entoure, parfaitement ajustée.

Enfin, Créon utilise aussi les métaphores pour parler du malheur qui s'abat sur lui ; ce sont ses métaphores les plus longues. D'abord, il dit qu'un dieu l'a « frappé » (ἔπαισεν, v. 1274) sur la tête, puis que celui-ci l'a « poussé » (ἐν δ' ἔσεισεν) sur des routes « sauvages » (ἀγρίαις, v. 1274). Il faut comprendre ce dernier adjectif dans un sens moral ; les « routes » sont une métaphore pour désigner les décisions prises par Créon, qui étaient parfois prises sous le coup de la colère, et qui ont été très délétères et cruelles, tant pour la famille de Créon que pour Créon lui-même. Cette idée se retrouve dans le vers suivant, où le bonheur de Créon est décrit par celui-ci comme « piétiné » (λακπάτητον, v. 1275) après avoir été renversé à

²⁵³ La seule exception à cette affirmation est évoquée dans le paragraphe suivant.

²⁵⁴ Cette métaphore était également utilisée par Antigone dans sa lamentation, où elle référerait elle à la lumière du Soleil (v. 808-809, 879-880).

l'instar d'un bateau qui aurait chaviré (ἀντρέπων). Créon réutilise cette idée de renversement à la fin avec l'adjectif λέχρια (v. 1345) ; il y reprend également l'idée que le destin l'a violemment attaqué : celui-ci se serait « rué » sur sa tête (εἰσήλατο²⁵⁵, v. 1346). Ces dernières métaphores coïncident avec une syntaxe plus inhabituelle, qui traduit la violence évoquée.

Le Chœur conserve un langage et une syntaxe très simples au cours du passage, ce qui s'explique en partie par le fait que ses interventions, à l'exclusion des anapestes de fin, sont limitées à un ou deux vers. Le Chœur est quasiment absent de cette lamentation, et n'a aucune raison d'utiliser un langage particulièrement élevé.

Le Messager, quant à lui, utilise quelques poétismes, à l'instar de Créon ; il se démarque de lui par son utilisation de plusieurs composés²⁵⁶ (παμμήτωρ, v. 1282; νεοτόμοισι, v. 1283; ὄξύθηκτος, v. 1301; παιδοκτόνοι, v. 1305; αὐτόχειρ, v. 1315; ὄξυκόκυτον, v. 1316). Ces composés lui permettent de condenser son récit pour correspondre aux exigences strophiques du *kommos* : typiquement, le récit d'un messager fait plusieurs dizaines de vers, et raconte en détails les événements qui se sont déroulés. De par leur nature de composés, ils mettent en contact deux idées, ce qui permet de créer de puissantes allusions : à la détresse maternelle d'Eurydice (παμμήτωρ, ὄξύθηκτος, ὄξυκόκυτον), à son désespoir (αὐτόχειρ), et à la monstruosité de Créon à ses yeux (παιδοκτόνοι). Ainsi le spectateur peut imaginer l'état d'esprit d'Eurydice et sympathiser avec sa douleur, ce qui participe au pathétique de la scène.

Le Messager, fidèle à sa mission de relater les faits véridiques, ne fait presque aucune métaphore ; la seule qu'il utilise s'inscrit dans le prolongement des métaphores de Créon sur la mort : « elle relâche ses paupières dans l'obscurité » (v. 1303), avec l'adjectif κελαινὰ qui représente la « nuit » qu'est la mort. A l'instar de l'ἀπελύθης de Créon, cette métaphore est une reformulation d'une déclaration antérieure plus littérale, dans ce cas le γυνὴ τέθηκε du vers 1282.

²⁵⁵ À noter que ce verbe peut aussi être utilisé, à l'actif, pour signifier « conduire un char » ou « voguer », tout comme plus tôt ἀνατρέπω référerait également à ces deux sphères. Le tout prend donc la forme d'une métaphore filée où le dieu/destin aurait poussé avec son char/bateau celui de Créon, lui faisant ainsi quitter la route pour aller sur des chemins plus sauvages, et ultimement provoquant le retournement – la destruction – du véhicule du roi.

²⁵⁶ Sa fréquence d'utilisation des composés est d'environ 1 composé tous les 2,5 vers ; celle de Créon se rapproche davantage de 1 composé tous les 14 vers.

Créon s'exprime principalement par évitements, reformulations et hésitations, ce qui sied à un lamentant²⁵⁷ ; le Messenger quant à lui pratique surtout la condensation, et limite au maximum le langage trop élaboré ou imagé en faveur de la clarté, en bon messenger.

III : La situation d'énonciation

1 : Créon, le lamentant principal

Dans ce *kommos*, toutes les strophes débutent avec une partie lyrique chantée par Créon ; celui-ci est donc le lamentant principal.

Créon est avant tout comme le dirigeant de Thèbes²⁵⁸. Son accession au pouvoir s'est vraisemblablement faite juste avant le début de la pièce²⁵⁹, avec le soutien de la cité – ou du moins, de l'élite de celle-ci²⁶⁰. Créon est un roi tout-puissant (κράτη πάντα, v. 173 ; παντελή μοναρχίαν, v. 1163), avec tout ce que cela implique : le respect²⁶¹ mais aussi la crainte²⁶² et même l'envie (v. 1161-1164). Au fil de la pièce, ce roi démontre de plus en plus de

²⁵⁷ Palmisciano (2017, p. 287-289) attribue l'usage des divers procédés correspondants (polyptotes, répétitions, métaphores) à la peur de prononcer une mauvaise parole : la parole lamentative, comme toute parole rituelle, doit être formulée correctement, et tous les sujets ne sont pas bons à aborder.

²⁵⁸ Le terme utilisé dépend des moments et des personnages : le terme de référence du Chœur est clairement βασιλεύς (cf. v. 155, 1172). Lorsque Créon est appelé τύραννος, la dénomination l'associe clairement avec une des caractéristiques classiques du tyran : pouvoir immense, voire sans limite (v. 60 et 506), train de vie luxueux (v. 1169), ou corruption par son propre pouvoir (v. 1056).

²⁵⁹ Griffith (1999, p. 122) suggère que Créon est peut-être devenu le commandant en chef de l'armée après la mort d'Étéocle, au cours de la bataille ; cette hypothèse est soutenue entre autres par le νεοχμός du vers 156 (cf. Roisman, 1996, p. 26-27). Le Chœur annonce Créon en tant que roi au vers 155 parce que celui-ci vient d'être reconnu comme tel par eux ; les vers 170-174 servent à Créon à expliquer au peuple pourquoi il a reçu ce titre, et son discours constitue sa présentation formelle au peuple en tant que nouveau souverain. Il est en effet logique que la pièce débute avec l'accession de Créon au trône, puisque le récit du personnage de Créon est centré autour de l'exercice du pouvoir, de son ascension à sa chute.

²⁶⁰ Cf. v. 666, 1163 ; les formules utilisées correspondent au système oligarchique, mais pourraient aussi être utilisées dans un système démocratique. Ainsi, Créon décrit son accession – ou son maintien – au pouvoir comme dépendant d'abord de la volonté de la cité, comme ce serait le cas pour un magistrat élu (cf. v. 657, 666, 771).

²⁶¹ Il est appelé ἄναξ par Ismène (v. 563), par le Garde (v. 223, 388, 398) et par le Chœur (e.g. v. 278, 724, 766, 1091). Ce dernier apostrophe également Créon en tant que « fils de Ménécée » (παῖ Μενοικέως, v. 211, 156?, 1098). Le Messenger appelle le roi δέσποτα (v. 1278). Hémon, quant à lui, le nomme naturellement πάτερ (v. 635, 683, 701). Cf. Dickey (1996) pour ἄναξ (p. 101-103), pour « fils de... » (p. 52-56), et pour δέσποτα (p. 95-98).

²⁶² E.g. v. 58-60, 690-691. On note surtout la scène du Garde, qui dit éprouver une grande peur (ὄκνον πολύν, v. 243) lorsqu'il vient annoncer à Créon que Polynice a été enterré. Plus loin, il fait état de la terreur de tous ceux qui gardaient le cadavre à l'idée d'annoncer la nouvelle à Créon (v. 270-273). Le Garde a si peur d'affronter Créon que, lorsqu'il repart, il s'estime « sauvé » (σωθεῖς, v. 331).

caractéristiques tyranniques : pouvoir absolu²⁶³, assimilation/substitution à la cité, intolérance vis-à-vis de toute contestation²⁶⁴, tendance à la colère et à l'agressivité envers tout individu – y compris son propre fils. Ce comportement l'isole peu à peu de la population, de sa famille, et finalement des dieux.

Toutefois, Créon était d'abord présenté comme un bon roi, aux intentions louables et aux idées nobles²⁶⁵ : il comptait suivre les meilleurs principes (τῶν ἀρίστων βουλευμάτων, v. 179), se battre pour le salut de la cité, puisque celui-ci assure la sécurité des citoyens (v. 184-190), et ainsi « augmenter la cité » (τήνδ' αὔξω πόλιν, v. 191), objectif de tout bon dirigeant²⁶⁶. Lorsqu'il n'est pas aveuglé par la colère, c'est un homme prudent et raisonné (e.g. v. 401-496), qui prend en compte l'opinion des autres – et surtout celle du Chœur (cf. v. 771, 1099, 1108). C'est involontairement qu'il sombre dans des dérives despotiques ; et lorsque Tirésias le qualifie de tyran (v. 1056), Créon rejette immédiatement ce titre pour le remplacer par celui de ταγός (v. 1057)²⁶⁷.

Au début de la lamentation, le public a donc eu un portrait très nuancé de Créon en tant que dirigeant. Ses bonnes intentions, si elles ne suffisent pas à racheter son comportement tyrannique, lui évitent d'être condamné trop sévèrement par le public, qui peut s'identifier à lui et donc compatir.

Pendant cette lamentation, le statut royal de Créon s'efface, plus guère représenté que par l'apostrophe respectueuse ὦ δέσποθ' du Messenger²⁶⁸ (v. 1277). En effet, le statut de roi est

²⁶³ Sa peur de perdre le contrôle est telle qu'il ressent tout type de persuasion comme une atteinte à sa souveraineté, une tentative de manipulation ou d'appropriation du pouvoir par d'autres individus (cf. v. 734).

²⁶⁴ Créon réagit très violemment à chaque fois qu'une personne semble s'opposer à lui : face au Chœur (v. 280-281), au Garde (v. 315-326), à Ismène (v. 531-535), et même face à Hémon (v. 742-761).

²⁶⁵ Il inclut notamment dans son discours plusieurs principes reconnus à l'époque comme des maximes, comme l'idée que la souveraineté montre la vraie nature d'un homme, ou bien comme des idéaux politiques, comme l'idée de placer la cité au-dessus des préoccupations d'un seul individu. Cf. Cuny (2003, p. 174-178, 183-184), et Graham (2017, p. 134-136).

²⁶⁶ Cf. Xénophon, *Hiéron* 2.15-17; *Mémorables* III, 6.2 ; 7.2 ; *Banquet* VIII, 37-38.

²⁶⁷ Le ταγός est un magistrat militaire thessalien au rôle similaire à celui d'un dictateur romain. Cf. Martin (1969). Créon ne se voit donc pas comme un tyran, mais davantage comme un chef militaire qui possède le pouvoir absolu parce que les circonstances l'exigent.

²⁶⁸ Cette apostrophe n'est pas exclusivement réservée aux rois ; elle indique uniquement que le destinataire occupe un statut social supérieur à celui du locuteur. Ce n'est donc pas tant une marque de statut royal qu'une marque de statut simple, qui peut être interprétée comme une apostrophe du roi par l'un de ses sujets, ou bien du maître par l'un de ses esclaves. Cf. Dickey (1996, p. 95-98).

en directe opposition à la position de vulnérabilité et de faiblesse extrêmes que suppose la posture de lamentant ; il est donc mis de côté pendant la lamentation²⁶⁹, en dépit des tentatives du Chœur pour rétablir Créon dans ses fonctions (cf. v. 1336). Toutes les démonstrations de pouvoir, toutes les affirmations de toute-puissance ont disparu, remplacées par des expressions d'amour, de regret et de culpabilité. De telles expressions étaient presque totalement absentes de ses discours précédents ; ainsi, la lamentation montre le nouveau visage de Créon, qui abandonne son pouvoir et son autorité de souverain pour renouer avec l'identité qu'il avait précédemment mise de côté – à savoir celle de père de famille.

De fait, la caractérisation de Créon en tant que père et mari était aussi succincte que possible avant la lamentation : on n'apprend qu'il est père qu'au vers 568, où Ismène mentionne l'existence d'un fils. Aux vers 626-627, le Chœur annonce l'arrivée de ce fils, Hémon, et nous apprend que Créon a au moins un autre enfant, qui n'est pas nommé.

Si l'on en juge par le début de la rencontre entre Créon et Hémon, leur relation père-fils semble saine et affectueuse : Créon s'inquiète de la réaction de son fils à la condamnation d'Antigone, tandis que Hémon exprime clairement son respect et son dévouement envers son père (v. 635-638)²⁷⁰. Créon est soulagé et touché lorsqu'il croit que Hémon approuve sa décision, à tel point qu'il fait l'éloge du jeune homme (v. 639-650).

Cependant, quand Hémon fait comprendre à son père que ce n'est pas tout à fait le cas, leur relation prend un tournant décisif. Créon, se sentant trahi, sombre alors dans la colère : son langage passe de l'éloge à l'insulte (v. 726-727), toute marque de la deuxième personne disparaît temporairement²⁷¹, puis réapparaît accompagnée d'apostrophes très dépréciatives

²⁶⁹ La seule marque d'autorité qui figure dans le discours de Créon est son apostrophe aux serviteurs, les *πρόσπολοι* (v. 1321). Serghidou (2010, p. 175-178) note que ce terme est utilisé surtout dans des cas où les serviteurs ainsi désignés doivent amener ou emmener quelque chose ; en particulier, il est utilisé lorsque le maître accablé a besoin d'un soutien physique ou psychologique. Ici, il ne s'agit donc pas tant d'une marque d'autorité que d'une marque de faiblesse et de besoin.

²⁷⁰ Ils utilisent tous deux les apostrophes appropriées à leur interlocuteur : *ὦ παῖ* (v. 632) puis *πάτερ* (v. 635). On note également que Créon est celui qui débute l'échange en apostrophant son fils, ce qui montre qu'Hémon connaît et respecte le rapport hiérarchique entre roi et sujet comme entre père et fils.

²⁷¹ Créon pose des questions générales visant à tester la résolution d'Hémon ; lorsqu'il lui apparaît évident que son fils est du côté d'Antigone et ne cédera pas, il fait un commentaire à ce sujet à l'attention du Chœur en appelant son fils *ὄδε* (v. 745) alors qu'Hémon est encore juste en face de lui.

(παγκάκιστε, v. 742 ; μιὰρὸν ἦθος²⁷², v. 746). Créon attaque Hémon sur tous les points : son jeune âge dénote son manque de sagesse (v. 726-727; φρενῶν αὐτὸς κενός, v. 754), sa soumission à une femme²⁷³ lui ôte toute crédibilité en tant qu'homme (γυναικὸς ὕστερον, v. 746; γυναικὸς δούλευμα, v. 756), et manque à ses devoirs de fils (v. 742, 752). Il lui attribue également de mauvaises intentions : la manipulation (μὴ κώτιλλέ με, v. 756) et l'outrage envers son roi et père²⁷⁴ (ψόγοισι δεινάσεις ἐμέ, v. 759).

La réaction de Créon montre clairement qu'à ce moment-là de la pièce, il se considère d'abord comme un roi, et ensuite seulement comme un père. De ce fait, Hémon n'est plus son fils mais un ennemi à punir (v. 760-761), ce qui provoque le départ définitif d'Hémon (v. 763-765). La rupture est marquée même par le Chœur, qui après avoir annoncé Hémon comme fils de Créon (v. 626-627) le désigne maintenant seulement comme « homme » (άνήρ, v. 766). Créon avait déjà réagi de façon très violente à ses opposants, mais jamais encore contre un membre de sa famille proche²⁷⁵. En reniant ainsi les liens familiaux qu'il a avec son propre fils, Créon confirme la position qu'il avait exprimée dans le premier épisode : l'exercice du pouvoir royal passe avant tout lien personnel. Le principe, qui se voulait louable, est poussé à l'extrême, ce qui illustre l'évolution générale de Créon : ses bonnes intentions initiales, appliquées un peu trop à la lettre, le transforment progressivement en souverain totalitaire.

Il faut attendre le récit du suicide de d'Hémon pour voir Créon mettre son identité de père avant celle de roi : il semble sincèrement affecté par le chagrin de son fils pour sa fiancée (οἰμῶξας, v. 1226 ; ἀνακωκύσας²⁷⁶, v. 1227), et abandonne la supériorité hiérarchique qui lui était si chère en s'identifiant comme son suppliant (ικέσιός, v. 1230), renonçant de ce fait à sa

²⁷² La seconde semble être d'un registre de langue moins élevé que la première, ce qui indiquerait une gradation dans la fureur de Créon. Cf. Dickey (1996, p. 167).

²⁷³ Comme le note Griffith (1998, p. 69), le recours à une femme comme bouc-émissaire responsable des conflits qui émergent entre les hommes est chose courante dans les discours tenus par des hommes grecs.

²⁷⁴ Cf. Griffith (1998, p. 68-72), qui étudie plus particulièrement ce conflit entre la relation père/fils et la relation roi/sujet.

²⁷⁵ Créon ne faisait pas beaucoup de cas de sa parenté plus éloignée avec Antigone et Ismène (cf. v. 486-487).

²⁷⁶ Cet ἀνακωκύσας du vers 1227 constitue un premier signe de l'affaiblissement de Créon : ce terme insiste sur le *pathos* du cri de Créon. Il ne s'agit ici pas tant d'une féminisation du personnage, comme dans la comédie (cf. McClure, 1999, p. 252), que d'un indicateur de l'extrême émotion du moment, où le roi en proie au chagrin n'est pas en pleine possession de ses moyens, et agit donc de façon anormale. En effet, si κωκύω est un terme spécifiquement féminin, ce n'est pas le cas des composés tels que ἀνακωκύω (cf. Kornarou, 2001, p. 80). On trouve d'ailleurs dans la même phrase le participe οἰμῶξας, qui lui désigne spécifiquement un acte masculin, ce qui montre bien que Créon n'a pas totalement perdu son statut d'homme.

puissance de souverain en faveur de son inquiétude de parent. Cette identité de père demeure prédominante tout au long de la lamentation : Créon mentionne son enfant à de nombreuses reprises (v. 1266, 1297, 1340) et exprime une affection sincère pour son fils disparu²⁷⁷, qu'il appelle sa « joie » (χαράν, v. 1275).

L'épouse de Créon, quant à elle, est mentionnée pour la première fois quand le Chœur annonce son arrivée (v. 1180-1181). Créon lui-même est désigné comme « mari » (πόσει) au vers 1196, mais cette désignation, unique dans la pièce, est purement descriptive. Le lien marital qui unit Créon et Eurydice est totalement absent de la lamentation : Créon n'y mentionne Eurydice que par des pronoms (cf. v. 1319, 1341) et des termes qui ne dénotent aucune familiarité particulière²⁷⁸ (γυναικεῖον, v. 1292 ; τὸν νεκρόν, v. 1298).

Dans sa lamentation, Créon se décrit comme un père abattu par le chagrin, mais aussi par la culpabilité²⁷⁹. L'erreur qu'il a commise est au centre du passage, et de la pièce tout entière ; cependant, son existence et sa nature exacte ne deviennent évidentes qu'au moment où Tirésias fait son entrée sur scène²⁸⁰.

La tempête « envoyée par les dieux » (v. 421) se produit après que les gardes ont déterré le corps de Polynice ; de plus, Antigone et Hémon accusent tous deux Créon d'aller à l'encontre des lois divines (e.g. v. 450-455, 745). Tirésias poursuit sur cette voie en lui rapportant les mauvais présages qu'il a observés et en lui recommandant de céder (v. 1029-1030). En effet, les présages sont directement liés au cadavre non enterré de Polynice, dont les morceaux souillent les offrandes faites aux dieux (v. 1016-1022) ; or, comme Tirésias le souligne, cette situation est due à la volonté de Créon (v. 1015).

²⁷⁷ L'amour – ou du moins la fierté – de Créon vis-à-vis de ses enfants était mentionnée par le Messager juste avant qu'il n'annonce la mort d'Hémon (cf. θάλλων, v. 1164).

²⁷⁸ Le γυναικεῖον du vers 1292 pourrait être une exception à cela, si on le comprend dans le sens « [mort] d'épouse » et non « [mort] de femme ».

²⁷⁹ Expressions de chagrin : e.g. v. 1272-1275, 1285, 1288, 1295-1298, 1310-1311, 1323, 1343-1346. Expressions de culpabilité : e.g. v. 1261-1265, 1268-1269, 1317-1320, 1339-1341.

On remarque une évolution dans l'expression de ces deux émotions. La strophe 1 est majoritairement concentrée sur la culpabilité ; de la strophe 2 à la strophe 3, c'est davantage le chagrin qui est mis en avant. La culpabilité revient au premier plan dans la strophe 4 puis l'antistrophe 3, avant de partager l'antistrophe 4 avec une ultime expression de chagrin.

²⁸⁰ Jusqu'à ce moment précis, le spectateur n'avait pas obligatoirement une opinion tranchée sur la moralité de la loi de Créon, et était donc dans l'impossibilité de dire avec certitude si Créon avait raison ou tort. Cf. Crane (1989, p. 112-113).

C'est à ce moment-là que le devin formule explicitement la nature de la faute de Créon : il a refusé de rendre Polynice aux dieux chtoniens en ne l'enterrant pas, et il a traité Antigone encore vivante comme une morte²⁸¹ (v. 1068-1071). La faute initiale de Créon est donc son décret ainsi que les conséquences de celui-ci, à savoir la condamnation d'Antigone.

Toutefois, ce n'est pas cette faute qui le voue au malheur. Le terme même d' « erreur » intervient assez tard dans la pièce²⁸² : c'est Tirésias qui l'emploie le premier au vers 1024 dans une mise en garde adressée à Créon²⁸³. Par cet avertissement, Tirésias offre une chance à Créon de réparer son erreur²⁸⁴ : s'il cesse d'être obstiné, il pourra éviter d'être déraisonnable et malheureux²⁸⁵ (v. 1023-1027). Au début de son intervention, Tirésias est d'ailleurs tout à fait bienveillant envers Créon : il l'appelle τέκνον (v. 1023), ce qui le place dans une posture quasi paternelle vis-à-vis de lui²⁸⁶, et se comporte avec sollicitude.

La condamnation de Créon n'est donc pas encore totale ; à ce moment-là, son sort n'est pas encore fixé. C'est uniquement lorsqu'il rejette durement le devin²⁸⁷ que celui-ci lui prédit la mort de son fils (v. 1064-1071). La faute de Créon n'est donc pas tant son décret initial, qui est une erreur qui peut être pardonnée, que son refus de changer d'avis et d'obéir à la volonté des dieux exprimée par Tirésias. Après avoir rejeté son propre fils, Créon rejette les dieux, et

²⁸¹ Pour Saïd (1978, p. 363-365), ces décisions de Créon de refuser d'enterrer un mort et d'enterrer, en revanche, une vivante créent un désordre d'ordre cosmique.

²⁸² Du moins en ce qui concerne Créon : Ismène utilisait le terme d'ἔξαμαρτία au vers 558 pour désigner l'acte commis par Antigone d'enterrer Polynice au mépris du décret de Créon.

²⁸³ C'est d'ailleurs la première fois que Créon est ouvertement accusé de commettre une erreur par une personne en laquelle le public peut avoir toute confiance puisqu'elle n'est pas biaisée : les accusations précédentes, faites par Antigone puis Hémon, pouvaient être mises sur le compte de la défense d'Antigone.

²⁸⁴ Cette offre pourrait survenir parce que Créon n'est pas l'unique responsable de sa faute initiale. Antigone et le Chœur reconnaissent tous deux le rôle de la malédiction des Labdacides dans la condamnation d'Antigone (voire même aussi dans l'édit qui déshonore le corps de Polynice), ainsi que l'agentivité d'Antigone elle-même dans sa propre mort (v. 601-602, 621-625, 875). En revanche, sa persistance dans cette voie après qu'un devin lui a signifié l'opposition des dieux à cet acte est une erreur qui n'est imputable qu'à Créon lui-même.

²⁸⁵ Les deux adjectifs utilisés par Tirésias, ἄβουλος et ἄνολβος, trouvent un écho dans le premier passage lyrique de Créon : après ses « erreurs » (ἁμαρτήματα, v. 1261), celui-ci lamente les « malheurs » (ἄνολβα) de ses décisions (v. 1265) puis évoque ses « mauvaises décisions » (δυσβουλίας, v. 1269).

²⁸⁶ Cf. Dickey (1996, p. 68). Cette relation privilégiée n'est pas surprenante; Tirésias aurait servi de conseiller au roi de Thèbes depuis le temps de Cadmos, et une collaboration étroite entre Créon et Tirésias dans le passé est mentionnée à plusieurs reprises (e.g. v. 994, 1058, 1091-1094).

²⁸⁷ Créon lui dit qu'il compte persister dans sa volonté même si les aigles de Zeus emportent les morceaux du cadavre de Polynice jusqu'au trône divin du roi des dieux (v. 1039-1041). Cette image est particulièrement dérangeante et terrifiante, surtout lorsqu'on considère que la seule souillure des offrandes suffisait à inquiéter profondément Tirésias (cf. v. 1005-1006).

dès lors son destin est scellé²⁸⁸. De roi il est devenu un souverain tyrannique, qui n'écoute personne d'autre que lui-même ; désormais, une punition brutale est de mise, à la fois comme avertissement pour ceux qui seraient tentés de suivre la même voie, mais aussi comme unique moyen de le ramener à la raison.

Au début de la lamentation, Créon est donc l'objet de sentiments mitigés. Puisqu'il est incontestablement responsable des événements, mais involontairement, le public peut réprover ses actes tout en compatissant à sa souffrance.

2 : Les lamentés

L'objet premier de la lamentation est annoncé au vers 1266 avec l'apostrophe *ιὸ παῖ* ; il s'agit bien entendu d'Hémon, dont la mort vient d'être rapportée, et qui constitue le symbole de l'erreur de Créon (v. 1242-1243, 1258-1260). En conséquence, la lamentation de Créon se rapproche davantage d'une lamentation rituelle classique que celle de Cassandre.

Hémon ne paraît qu'une seule fois sur scène, lors de son *agôn* avec Créon. Au début de l'échange, il adopte une posture raisonnable, exprimant sa loyauté et son dévouement envers son père²⁸⁹ (v. 635-638, 685-686, 701-704). Même lorsqu'il commence à afficher plus clairement son soutien à Antigone, il continue à affirmer que ce soutien n'entame en rien son affection pour son père.

Quand Créon commence à le rejeter, Hémon demeure relativement calme et posé (v. 728-729, 731, 733), puis fait des déclarations de plus en plus osées (v. 735, 737, 739). Quand son ultime tentative de se faire comprendre échoue (v. 741), Hémon lance ouvertement des accusations d'injustice et d'impiété contre son père (v. 743, 745, 747, 751), et finit par remettre en question l'autorité paternelle (v. 755). À la colère de Créon il répond par sa propre colère, qui lui fait quitter la scène bien décidé à ne plus jamais revoir son père (v. 763-765). Ce départ empreint de colère rappelle celui d'Antigone à la fin du prologue ainsi que celui de Créon après le premier épisode, et semble donc placer Hémon dans la même catégorie qu'eux.

²⁸⁸ On constate que Tirésias n'utilise plus le moindre terme d'adresse, et que son attitude générale est beaucoup plus proche de la condamnation que de la bienveillance. Le public pressent déjà ce qui va arriver ; en revanche, le Chœur semble encore croire que la catastrophe peut être évitée : le dernier *stasimon* du Chœur (v. 1115-1154) est une prière optimiste à Dionysos, et met en relief la désolation et le deuil qui marquent la scène finale.

²⁸⁹ Lors de sa tirade (v. 701-704, 707-717), Hémon adopte un langage similaire à celui de Créon en utilisant des maximes et des déclarations générales. En revanche, dans les stichomythies, il répond aux questions générales de Créon par des spécificités en évoquant uniquement la situation présente.

Dans son *stasimon* suivant, le Chœur attribue la dispute à l'amour d'Hémon pour Antigone ; ses multiples rappels de la force dévastatrice de ce sentiment tendent à pardonner les paroles irrespectueuses d'Hémon en le positionnant comme victime d'une force qui le dépasse. Ainsi, la colère du fils de Créon ne doit pas être assimilée à l'irritabilité de son père ou à l'inflexibilité d'Antigone, puisqu'elle provient de son affection incontrôlée pour Antigone, affection sur laquelle il n'a aucune prise – alors qu'Antigone et Créon pourraient tous deux renoncer à leur entêtement respectif.

Hémon ne revient pas sur scène par la suite ; toutefois, il est l'un des protagonistes du récit du Messager au cours du sixième épisode. Ayant déjà attiré la sympathie du public lors de sa confrontation avec son père puis de la lamentation d'Antigone²⁹⁰, le jeune homme est décrit d'une façon particulièrement touchante par le Messager²⁹¹ : il émet des cris aigus²⁹² (ὀρθίων κωκυμάτων, v. 1206), un cri malheureux (ἀθλίας βοῆς, v. 1209), et il étreint le corps d'Antigone tandis qu'il se lamente (v. 1223-1225). Ce chagrin se change en colère lorsque Créon tente de lui montrer sa sympathie (v. 1228-1230) : Hémon tente de tuer son père (v. 1231-1234) afin de venger Antigone, mais le manque finalement ; au désir de vengeance se substitue alors le désir de mort²⁹³, le tout se concluant par le suicide du jeune homme. La mort est décrite pendant 8 vers (v. 1234-1241) ; le contraste entre le rouge du sang et la blancheur de la peau d'Antigone (v. 1238-1239), l'entremêlement des deux corps ainsi que l'amalgame entre mariage et mort (v. 1240-1241) sont autant d'éléments qui renforcent le pathétique de la scène. Hémon jouit donc d'une image de victime innocente soulignée par les deux derniers vers du récit, qui laissent entendre que Créon est le véritable responsable de ce suicide (v. 1242-1243).

²⁹⁰ Antigone insiste particulièrement sur le fait qu'elle sera privée de lamentations – à l'instar de Polynice – mais aussi de mariage, ce qui associe Hémon à Antigone et lui permet de profiter de la sympathie qu'elle suscite.

²⁹¹ Le Chœur avait déjà présagé le chagrin d'Hémon lorsqu'il l'avait annoncé sur scène (v. 626-630) avec deux termes pathétiques : ἀχνύμενος et ὑπεραλγῶν.

²⁹² L'expression est d'autant plus émouvante qu'Hémon est un homme ; le fait qu'il produise des κωκυμάτα, cris typiquement féminins, aigus de surcroît, souligne la force de son chagrin. Cf. Griffith (1998, p. 50 n. 100).

²⁹³ Aucune de ces deux réactions n'est anormale pendant une lamentation, puisque celle-ci peut comporter une promesse de venger le mort ou bien la volonté de rejoindre ledit mort dans l'Hadès.

La lamentation sur Hémon s'interrompt brièvement lors de l'arrivée du Messager²⁹⁴ ; celui-ci introduit le second objet de la lamentation, qui n'est autre qu'Eurydice, l'épouse de Créon et la mère d'Hémon.

Eurydice ne profite pas, comme Hémon, d'une longue présence sur scène. Elle est mentionnée pour la première fois au vers 1180, juste avant son entrée sur scène et le récit du Messager. Elle prononce un total de 9 vers, où elle apparaît comme une personne pieuse²⁹⁵ et une mère aimante²⁹⁶. Son personnage est une création sophocléenne²⁹⁷ ; sa fonction principale est d'amplifier l'impact de la mort d'Hémon en introduisant une victime supplémentaire des décisions de Créon²⁹⁸.

Ainsi, c'est d'abord par rapport à son fils que son identité est définie pendant la lamentation de Créon²⁹⁹ : elle est la mère malheureuse (μᾶτερ ἄθλία, v. 1300) qui est dévastée par le chagrin après la mort de son fils (v. 1283, 1316). Construire l'identité d'Eurydice de cette façon permet de souligner le pathétique du sort d'Hémon : la mort d'un être innocent, jeune et amoureux est terrible à supporter, surtout pour les membres de sa famille qui ne l'ont pas renié et qui ne sont pour rien dans sa mort. À ce titre, elle doit être lamentée de façon particulièrement poignante.

Identifier Eurydice comme mère d'Hémon plutôt qu'épouse d'Hémon permet également de rappeler la culpabilité de Créon : celui-ci avait renié son fils, créant de ce fait deux camps. En se suicidant, Eurydice se place clairement du côté de son fils, et rejette donc d'une certaine façon le lien marital qui l'unit à Créon. La mort d'Hémon est la cause directe de la mort de la reine ; c'est en mère qu'elle meurt, non en tant qu'épouse.

²⁹⁴ Pour Wright (1986, p. 81 n. 9), la première partie de la lamentation de Créon constitue une mini-lamentation pour Hémon, qui même si elle est condensée contient tous les éléments de base du genre.

²⁹⁵ Eurydice déclare qu'elle sortait de la maison pour aller faire des prières à Pallas (v. 1183-1185).

²⁹⁶ À l'annonce de la mort de son fils Hémon, elle se dit frappée par la peur (δείσασα) et se sent défaillir (ἀποπλήσσομαι, v. 1189).

²⁹⁷ Griffith, 1999, p. 9.

²⁹⁸ Pour Saïd (1978, p. 201-202), la mort d'Eurydice sert en plus à établir un parallèle entre la faute de Créon et sa punition. Selon elle, sa faute est d'avoir détruit le mariage qui allait exister entre Hémon et Antigone ; en conséquence, il est puni par la rupture de son propre mariage avec Eurydice.

²⁹⁹ Elle est appelée « épouse » uniquement par le Messager chargé d'annoncer sa mort à Créon (v. 1282).

Cette prédominance de son identité de mère et les différentes évocations de son chagrin font presque d'Eurydice une lamentante secondaire de la lamentation sur Hémon, dont Créon et le Messager se feraient les porte-parole.

3 : Les interlocuteurs de Créon

Chose étrange pour une lamentation, mais pas rare chez Sophocle³⁰⁰, le Chœur est ici quasiment absent. Si au début de la tragédie il jouait son rôle de sujet soumis et respectueux de l'autorité royale, le Chœur se distancie peu à peu de cette position pour retrouver une forme d'indépendance : d'abord, il prodigue à Créon des conseils hésitants (e.g. v. 724-725), puis est l'instigateur des revirements de Créon (v. 770, 1098-1204). Cette émancipation n'est pas de son initiative : c'est Créon qui lui accorde le pouvoir qu'il acquiert sur ses décisions³⁰¹ (cf. v. 771, 1099, 1102). Ainsi, malgré leur sagesse, les Anciens de Thèbes se refusent à imposer leur point de vue, ou même à le défendre³⁰² ; ils se considèrent avant tout comme des sujets de Créon, et seulement ensuite comme une autorité politique et morale.

Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'ils se décident enfin à assumer cette autorité que leur confère leur position. Le ton qu'ils adoptent avec Créon est moralisateur et dénué de soumission³⁰³ ; ils accompagnent Créon dans la réalisation de son erreur et, tout en approuvant ses regrets, ils cherchent avant tout à le diriger vers ses devoirs de roi, leur préoccupation première (v. 1334-1335).

Les Anciens ne prennent pas part à la lamentation de Créon. L'essentiel du chagrin exprimé par Créon est explicité dans les strophes où le Chœur ne prend pas part³⁰⁴ ; le Chœur est l'interlocuteur de Créon surtout pour les strophes où le roi se désigne comme responsable de ces morts. La fonction du Chœur ici n'est donc pas, comme dans une lamentation tragique usuelle, de répondre au chagrin de Créon³⁰⁵, mais plutôt de fournir un cadre plus rationnel aux événements. Ainsi, il reformule la mort d'Hémon comme une « punition » (v. 1270), puis

³⁰⁰ De manière générale, le Chœur reste en retrait dans les lamentations sophocléennes. Cf. Kornarou (2001, p. 261-262).

³⁰¹ L'opinion du Chœur, constitué de membres de la noblesse, compte visiblement beaucoup pour Créon (cf. Eucken, 1992, p. 79-81) ; les nobles sont probablement ce qui se rapproche le plus de pairs pour lui.

³⁰² Par exemple, le Chœur ne reparle plus lui-même d'une intervention divine après la violente réprimande de Créon dans le premier épisode. Seuls Antigone, Hémon et Tirésias oseront le faire, et le Chœur ne les soutiendra pas outre mesure dans cette voie lors de leur confrontation avec Créon.

³⁰³ Leur dernière marque d'hésitation figure au vers 1259, avant l'entrée de Créon sur scène : « s'il est permis de le dire ». Leur attitude plus distante et indépendante est annoncée dans ces mêmes anapestes, où le Chœur blâme ouvertement Créon pour son erreur (v. 1259-1260).

³⁰⁴ Cf. note 279.

³⁰⁵ On constate notamment que la seule marque de lamentation utilisée par le Chœur, οἴμοι (v. 1270), ne porte pas sur Hémon, Eurydice ou Créon, mais bien sur l'erreur commise par Créon.

cherche après le retrait du Messenger à mettre fin aux vœux de mort de Créon en lui rappelant qu'il ne pourra pas échapper à son malheur (v. 1337-1338). Puis le Chœur conclut la tragédie, comme toujours, en énonçant la leçon à tirer du malheur de Créon.

Les morts d'Hémon et d'Eurydice étaient indispensables pour apprendre la sagesse à Créon, et font toute la valeur de la leçon enseignée par le Chœur. Celui-ci les traite donc comme des exemples, et non comme des proches – le pathétique de leur mort étant déjà suffisamment exprimé par Créon.

Deuxième étrangeté de cette lamentation, c'est en fait le Messenger qui est l'interlocuteur de Créon pendant la moitié des strophes, au moment où l'émotion est à son comble. Le Messenger ne participe pas non plus à la lamentation. Sa fonction est uniquement de raconter la mort d'Eurydice, établissant ce faisant la culpabilité de Créon de façon définitive tout en aggravant les conséquences de son erreur. Ses quelques commentaires compatissants à l'égard d'Eurydice (v. 1282-1283, 1316) lui permettent d'accentuer le tragique de sa mort, mais il s'agit peut-être également de témoignages sincères de son affection pour la reine, qu'il avait plus tôt appelée φίλη δέσποινα (v. 1192).

La distanciation opérée par les interlocuteurs de Créon a également pour effet d'isoler le roi encore davantage qu'il ne l'était auparavant³⁰⁶. Le Chœur était toujours présent à ses côtés, même pour tenter de le mettre en garde, et lui était toujours resté loyal ; à présent émancipés, les Anciens abandonnent Créon au Messenger au moment où il est le plus vulnérable, et restent distants par la suite, refusant même d'accepter son désir de mort comme valable. Le Messenger quant à lui doit conserver le rapport hiérarchique (cf. v. 1278), mais ne montre aucun signe d'empathie face à la souffrance de Créon. Sa sympathie va tout entière à Eurydice, et Créon est donc totalement abandonné, contraint de recevoir chaque nouveau détail de la mort de son épouse seul, sans personne pour le reconforter ou même pour valider son chagrin comme étant légitime³⁰⁷.

³⁰⁶ Le manque de réponse émotionnelle du Chœur permet aussi de concentrer la punition sur Créon : c'est lui qui a fauté, et c'est donc lui qui doit ressentir la douleur de la punition. Le Chœur, quant à lui – et Thèbes en général – ne sont pas tenus responsables de ces morts, et n'ont donc pas à subir cette perte autant que Créon.

L'isolation du lamentant est typique de Sophocle ; en revanche, le lamentant est habituellement isolé par son deuil, et non par le fait qu'il est coupable. Cf. Koonce (1962, p. 169-170).

³⁰⁷ On remarque que Créon ne fait aucun effort pour impliquer le Chœur dans sa lamentation : à aucun moment il ne les exhorte à se lamenter. On peut comprendre qu'il ne croie pas être digne de compassion ; en revanche, il

4 : Une lamentation située à Thèbes

L'intrigue de l'*Antigone* s'inspire directement du très célèbre cycle des Labdacides, mieux connu sous le nom de « cycle thébain ». Le public sait donc dès le début de la pièce – dès les premiers mots d'Antigone – que l'action se déroule à Thèbes, la célèbre cité béotienne.

Si Thèbes est identifiée à plusieurs reprises dans la pièce³⁰⁸, son nom est totalement absent de la lamentation de Créon. Cette absence notable s'inscrit dans un mouvement plus large : on remarquait parallèlement l'effacement du statut de roi ; on peut ajouter à cela la disparition totale du nom de Créon, qui n'est plus jamais utilisé³⁰⁹, ainsi que de tout autre nom propre³¹⁰. L'anonymisation du lamentant et des lamentés est courante dans les lamentations, et permet au spectateur de s'identifier plus facilement au lamentant. Ici, supprimer les mentions de Thèbes a une fonction similaire : la frontière entre Thèbes et Athènes devient plus floue, et peut même s'oublier assez facilement puisque les Thébains, au fond, sont des Grecs, comme les Athéniens.

Faire oublier que l'action se déroule à Thèbes est parfaitement logique lorsqu'on considère que Thèbes sert régulièrement de miroir négatif à Athènes dans la tragédie. En effet, les tragédiens utilisent souvent Thèbes pour explorer des situations particulièrement extrêmes et dérangeantes, situations desquelles Athènes a une leçon à tirer³¹¹. En particulier, Thèbes est conçue comme la cité des tyrans, entre autres à cause de son désir d'autonomie et d'autosuffisance³¹². Cette conception de la ville se retrouve dans l'*Antigone* : Créon refuse

pourrait appeler le Chœur à lamenter Hémon et Eurydice, qui le mériteraient. Créon ne s'étonne pas non plus de leur absence de lamentation, peut-être parce que dans sa douleur il s'estime être le seul véritablement touché par ces morts qu'il a causées (cf. v. 1296), ou peut-être parce qu'il considère qu'une telle lamentation collective masculine publique serait inappropriée. Quelle que soit la raison, Créon ne s'attend pas à ce que le Chœur se joigne à la lamentation, et ne fait donc aucun mouvement dans ce sens.

³⁰⁸ E.g. v. 101-102, 149, 153, 733, 844, 940, 988, 1121, 1135.

³⁰⁹ On remarque aussi que même l'épithète que le Chœur aimait utiliser, Κρέων παῖ Μενοικέως (v. 156, 211, 1098), est absente.

³¹⁰ Ni Hémon ni Eurydice ne sont appelés par leur nom, que ce soit par Créon ou par le Chœur. Ils sont désignés uniquement par leurs liens familiaux : Hémon comme fils de Créon, Eurydice comme mère d'Hémon.

Les seuls noms propres du passage sont Ἰδίου (v. 1284) et Μεγαρέως (v. 1303) ; le premier participe à une métaphore de Créon, le second sert à renforcer la présentation d'Eurydice comme une mère endeuillée en rappelant la mort de son premier fils. Eurydice faisait peut-être déjà une allusion à Mégarée au vers 1191, lorsqu'elle se disait habituée à apprendre des malheurs.

³¹¹ Zeitlin, 1990, p. 116-117.

³¹² Zeitlin, 1990, p. 121-123.

toute influence, considérant que le pouvoir doit être détenu par lui seul et que personne n'a le droit d'influencer ses décisions. Par ailleurs, le mariage entre Antigone et Hémon est endogame, puisque les deux jeunes gens sont cousins. Enfin, tous les personnages de la pièce sont thébains ; Sophocle a supprimé l'intervention d'Athènes, présente dans le mythe originel³¹³, et fait partir l'armée d'Argos avant le début de la pièce (v. 15-17). De surcroît, tous les personnages principaux font partie de la même famille³¹⁴.

C'est ultimement ce désir d'autosuffisance qui perd Créon ; en n'écoutant que ses propres convictions, le roi repousse peu à peu tous ceux qui pourraient le ramener dans le droit chemin, et provoque donc ainsi sa propre perte.

IV : La lamentation et son contexte

1 : Contexte et contenu

L'adresse au mort. Créon interpelle Hémon à trois reprises (v. 1266, 1300³¹⁵, 1340), toujours en tant que son fils (παῖ, τέκνον). Toutefois, on remarque qu'il n'utilise aucune apostrophe affectueuse (e.g. φίλτατε) ou lamentative (e.g. τλήμων). Eurydice quant à elle est interpellée par Créon une fois en tant que mère (v. 1300), et possiblement une seconde fois au vers 1319³¹⁶, cette fois par un terme lamentatif (μέλεος). Il semble vouloir souligner la souffrance d'Eurydice davantage que celle d'Hémon³¹⁷ (ἀθλία, v. 1300), peut-être parce que le chagrin d'Eurydice est similaire à celui qu'il ressent en tant que père. Ces apostrophes sont juxtaposées à des phrases où Créon désigne les morts à la troisième personne (cf. v. 1297-

³¹³ Cf. Griffith (1999, p. 8). Retirer les Athéniens participe bien évidemment aussi à l'effacement de la frontière Athènes/Thèbes : puisque tous les protagonistes appartiennent au même groupe, être Thébain devient la norme, et les personnages ne ressentent donc pas le besoin d'affirmer activement cette facette de leur identité.

³¹⁴ Tirésias a une position intermédiaire : il entretenait visiblement des liens affectifs forts avec Créon, et ses liens avec la famille royale thébaine remontent à l'époque de Cadmos. Toutefois, il reste suffisamment à distance de la famille pour conserver sa raison, son autorité et son lien avec les dieux.

³¹⁵ Les apostrophes du vers 1300 sont à mi-chemin entre l'apostrophe et le soliloque.

³¹⁶ Pour l'attribution de cette dernière occurrence à Eurydice, voir note 224. Il faut noter que l'attribution de ce μέλεος au lamenté et non à Créon se base uniquement sur le ὃ qui l'introduit ; or ce ὃ est une correction faite par Griffith du ὅ présent chez Jebb. Si l'on retient la version de Jebb, qui est celle des manuscrits, le μέλεος semblerait davantage être une marque d'auto-lamentation de la part de Créon, comme c'est indubitablement le cas au vers 1341.

³¹⁷ Par exemple, au vers 1300, il appelle Eurydice μᾶτερ ἀθλία, tandis qu'Hémon est simplement τέκνον.

1298, 1314) ; une telle ambiguïté est courante dans les lamentations, où le mort est conçu simultanément comme vivant et parti³¹⁸.

En dehors des deux lamentés, Créon apostrophe une fois le palais³¹⁹ ; l'adresse à l'environnement est courante dans les lamentations, surtout quand le lamentant n'a personne pour compatir à sa lamentation. Il s'adresse également au Messager (v. 1289), une apostrophe nécessaire pour indiquer que son attention est revenue sur le Messager. Enfin, Créon s'adresse également à ses serviteurs pour qu'ils l'emmènent avec eux (v. 1321, 1339).

Auto-lamentation. Les marques d'auto-lamentation sont modérément présentes dans cette lamentation. Créon est le seul membre encore en vie de sa famille nucléaire, et est donc particulièrement accablé. En conséquence, il utilise plusieurs cris d'auto-lamentation (οἶμοι, ὄμοι, ὄμοι μοι), des adjectifs (δείλαιος, v. 1272, 1310 ; τάλας, v. 1295, 1298 ; μέλεος, v. 1341³²⁰), et des périphrases (v. 1275, 1311). Toutefois, il n'oublie pas que ce chagrin est dû à son propre comportement, et reste donc relativement modéré dans son auto-lamentation.

Constat du nouveau statut du mort. Créon réitère le constat de la mort d'Hémon, déjà annoncée par le Messager, au vers 1268 (ἔθανες, ἀπελύθης). Le constat de la mort d'Eurydice est légèrement moins conventionnel, puisqu'au lieu d'être formulé à la deuxième personne, il est contenu dans l'adjectif νεκρόν substantivé (v. 1298), puis dans l'expression ἀπελύετ' ἐν φοναῖς (v. 1314), donc dans des phrases formulées à la troisième personne.

Mise en parallèle du sort du mort avec celui du lamentant. Créon assimile les suicides de son fils et de son épouse à sa propre mort : d'abord les morts de ses proches le « détruisent » (ὀλέκεις, v. 1285 ; ὀλέθρῳι, v. 1291), puis l'annonce de la mort d'Eurydice le « tue » (ἐπεξειργάσω) après que celle d'Hémon l'a tué une première fois (ὀλωλότ', v. 1288).

Ce parallèle que Créon établit entre lui et ses proches suicidés résulte en un puissant désir de mort³²¹ (v. 1307-1308, 1328-1332). Toutefois, son assimilation à Hémon et Eurydice n'est pas complète : contrairement à eux, Créon n'envisage le suicide à aucun moment. Il

³¹⁸ Palmisciano, 2017, p. 281-284.

³¹⁹ Sur l'apostrophe comme se rapportant au palais de Thèbes, cf. note 205.

³²⁰ Auquel il faut, à mon sens, ajouter celui du vers 1319. Cf. note 316.

³²¹ Ce désir de mort pourrait également être inclus dans l'auto-lamentation en tant que manifestation extrême de chagrin et de désolation.

conçoit sa mort comme donnée par une autre entité (cf. τις, v. 1308), ce qui contraste complètement avec sa posture de dominance précédente : Créon semble renoncer à toute forme d'agentivité dans sa vie, et sa dernière demande – plus une supplique qu'un ordre – est d'être emporté au loin par ses serviteurs³²².

Malheur des parents survivants ou de la communauté. Créon est le seul parent proche présent sur scène des lamentés ; en dehors de lui, seule Ismène serait susceptible de les pleurer. La fonction première de la scène est de présenter Créon puni pour ses mauvais choix ; seule la souffrance ressentie par Créon importe, puisque c'est elle qui constitue sa punition. La douleur qu'Ismène, ou la cité, pourraient ressentir, sont accessoires, et Sophocle choisit donc de les mettre de côté ici³²³. Créon souffre, et il souffre seul, s'étant aliéné la cité.

Créon exprime cette solitude aux vers 1341-1343, où il exprime son désarroi et l'absence de tout soutien qui pourrait l'aider à surmonter cette terrible épreuve. Il est conscient que ce malheur lui appartient tout entier, à lui et à lui seul : ainsi, il se demande quel malheur l'attend encore, lui (με, v. 1296), alors que la communauté vient de subir une guerre, et qu'elle a perdu son roi Étéocle, l'autre héritier d'Œdipe Polynice, les deux héritiers de Créon Mégaree et Hémon, ainsi qu'Antigone, et qu'il ne semble *a priori* plus y avoir personne susceptible de succéder à Créon sur le trône de Thèbes.

Éloge du mort. L'éloge n'est *a priori* pas présent dans ce passage, que ce soit pour Hémon ou pour Eurydice. On pourrait s'attendre à ce que Créon se repente d'avoir aussi violemment rejeté son fils, qui avait fait preuve de beaucoup de patience, de dévouement et d'affection à son égard. C'est peut-être là l'un des sens qu'il faut donner au vers 1266 ; en effet, rappeler qu'Hémon était jeune rappelle également l'un des arguments principaux que Créon avait utilisés pour le discréditer au cours de leur *agôn*. Cette fois, cependant, au lieu de l'utiliser de façon dépréciative, Créon fait du jeune âge de son fils une raison supplémentaire de le pleurer, ce qui le rétablit dans son rôle de père.

L'essentiel de l'éloge d'Eurydice est présent dans le discours du Messager (v. 1283 et 1316) ; Créon lui-même ne s'attarde pas sur les qualités de son épouse défunte, en dehors du

³²² Cf. Roisman (1996, p. 38).

³²³ Cf. note 306. Le chagrin de proches de la famille est néanmoins présent dans les remarques compatissantes du Messager à l'égard d'Eurydice (v. 1283, 1316).

fait qu'elle était une mère louable. L'absence d'éloge dans cette lamentation peut s'expliquer par le fait que la lamentation ne vise pas ici à pleurer Hémon et Eurydice ; son objectif premier est de servir de dénouement à la leçon que Sophocle cherche à enseigner au public – et à Créon. S'appesantir sur la personnalité ou les mérites des défunts n'est donc pas indispensable³²⁴ : ceux-ci meurent en tant que membres de la famille de Créon, et non en tant que martyrs.

Expression de l'affection pour le mort. À l'instar du précédent, ce thème est quasiment absent de la lamentation de Créon. On le retrouve essentiellement, pour Hémon, dans les termes d'adresse (παῖ, τέκνον) ; en effet, Hémon avait temporairement perdu ce titre à la suite de sa confrontation avec Créon, et l'avait retrouvé juste avant son suicide (cf. v. 1230). En utilisant à nouveau ce terme comme terme de référence pour Hémon, Créon réaffirme donc l'affection qu'il lui porte. On peut lire une deuxième marque d'affection dans la strophe 2, où Créon en parlant de son malheur dit que sa « joie » (χαράν, v. 1275) a été piétinée. Cette joie ne peut être que celle qu'Hémon lui procurait³²⁵, puisque Créon – et le public – ignorent encore qu'Eurydice est morte.

Ces marques d'affection sont peu nombreuses, mais suffisantes pour qu'on n'en ressente pas le manque. Comme pour le thème précédent, le fait qu'il n'y ait pas davantage de marques s'explique par le fait que la scène est concentrée autour de Créon ; on prend donc pour acquis, dans une certaine mesure, qu'il tenait à son fils et à son épouse – sans quoi il ne souhaiterait pas si ardemment que la mort vienne s'emparer de lui.

Désir irréalisable. Créon n'exprime aucun désir de revenir en arrière ; il sait que ce qui est fait est fait. Son unique souhait concerne donc l'avenir : il souhaite vivement que la mort l'emporte (v. 1329-1333), au point de prier dans ce but (v. 1336). Comme le Chœur le lui rappelle (v. 1334-1335, 1337-1338), ce souhait ne sera pas exaucé ; la vie de Créon ne lui appartient plus. Créon, désespéré, se voyant refuser son ultime prière, se rabat sur une

³²⁴ Hémon avait été dépeint de façon très favorable plus tôt dans la pièce, et avait déjà été présenté comme une victime innocente à la fois par le Chœur et par le Messenger. Ainsi, insister de nouveau sur ses qualités au cours de la lamentation était superflu : le public a pu lui-même constater la valeur du jeune homme et déplorer son sort, et peut donc désormais se concentrer sur Créon au lieu de s'appesantir plus longuement sur Hémon.

³²⁵ Le thème de la joie que Créon tirait de ses enfants était déjà présent dans le discours du Messenger, juste avant que celui-ci ne relate la mort d'Hémon (cf. v. 1164).

situation sur laquelle il exerce encore un certain contrôle³²⁶, et utilise son autorité pour demander le soutien de ses serviteurs (cf. v. 1339).

Souvenir d'un passé perdu. Le passé n'a pas sa place dans cette lamentation, qui est focalisée tout entière sur le présent et l'avenir proche. À l'instar de l'éloge et de l'expression d'affection, ce thème sert habituellement à souligner la valeur du mort, valeur perdue par la communauté lors du décès. Comme la lamentation n'est pas organisée autour des lamentés, mais du lamentant lui-même, elle n'a aucun besoin d'évoquer un passé heureux qui détournerait l'attention du malheur de Créon.

Expression de la responsabilité. C'est sans nul doute l'un des *topoi* les plus développés de cette lamentation. Ici, son expression rejoint partiellement le constat de la mort : Créon déclare à deux reprises avoir « tué » Hémon, et par conséquent Eurydice (v. 1319-1320, 1340-1341), tout en signifiant finalement que cet acte était involontaire (οὐκ ἐκόν, v. 1340). Par ailleurs, le roi déclare dès la première strophe qu'Hémon est mort à cause de ses décisions à lui (v. 1265, v. 1268-1269) ; on note surtout la position emphatique du ἐμαῖς, placé au début du vers 1269. Cette responsabilité est sans partage, elle appartient tout entière à Créon, et celui-ci ne sera jamais capable de s'en défaire (v. 1317-1318).

Habituellement, la culpabilité exprimée par un lamentant rejoint le domaine du vœu irréalisable : le lamentant se reproche de ne pas avoir fait plus pour sauver le lamenté de son sort tragique. Or ce regret est la plupart du temps sans fondement, puisque la mort était donnée par un élément extérieur contre lequel le lamentant ne pouvait rien. Ici, la responsabilité de Créon n'est pas hypothétique, elle est réelle ; la situation est d'autant plus tragique que Hémon et Eurydice n'ont pas été victimes du destin : Créon s'est vu offrir une chance de les sauver, mais il a choisi de la repousser. Dans cette lamentation, l'expression de responsabilité permet donc comme d'habitude de souligner le chagrin du lamentant, mais d'une façon inhabituelle, puisqu'elle sert avant tout à accabler encore davantage le lamentant.

Promesse de venger le mort. Puisque Créon est le responsable direct de la mort d'Hémon et le responsable indirect de celle d'Eurydice, promettre de les venger équivalrait

³²⁶ Ce contrôle est toutefois très amoindri ; Créon se trouve désormais dans une position clairement moins dominante que celle qu'il avait au début de la pièce. Cf. note 276. Ainsi il doit répéter sa demande aux serviteurs, demande qu'il avait déjà formulée aux vers 1321-1322.

pour lui à se tuer lui-même. Or Créon ne dispose plus de l'agentivité nécessaire pour faire en sorte que cela se produise ; il se contente donc d'appeler la mort de tous ses vœux.

Promesse d'offrandes ou de culte. Créon est trop abattu pour mettre fin à sa vie, ou même pour rentrer seul dans le palais ; il est donc encore moins en état de rendre aux deux défunts les honneurs qui leur sont dus.

L'omission totale de mentions des rites funéraires à venir n'est pas inhabituelle chez Sophocle³²⁷ ; elle est toutefois particulièrement significative dans une pièce qui se concentre autant sur la façon dont il convient de réaliser ces rites. Antigone, lors de sa lamentation, avait utilisé ce *topos* pour attirer la sympathie ; elle rappelait que, comme son frère Polynice, elle ne recevrait pas de lamentation (cf. v. 847, 882). Que Créon évite ce sujet peut se comprendre ; s'il n'avait pas interdit les lamentations sur Polynice, il est probable que sa famille serait encore en vie. Toutefois, il ne faut pas exclure la possibilité que Sophocle ait délibérément laissé la question ouverte³²⁸ : il n'y a pas de solution idéale, et le public a alors la liberté de choisir celle qui lui convient.

Invitation à terminer la lamentation. La formule qui annonce la fin de la lamentation est la demande de Créon à ses serviteurs. Cette demande est à comprendre sur deux plans : d'une part, Créon est trop faible pour se déplacer, et a donc besoin d'un soutien physique ; d'autre part, il est perdu, il ne sait plus quoi faire³²⁹ (v. 1341-1343), et il a donc besoin que quelqu'un d'autre l'oriente, politiquement et moralement.

Ce type de conclusion de lamentation est inhabituel, mais pas unique dans le corpus tragique³³⁰. Toutefois, on remarque qu'il ne s'agit pas là de la fin de la lamentation de Créon, mais uniquement de la fin de sa lamentation sur scène : lorsque le Chœur cherche à le convaincre de cesser sa lamentation (v. 1327, 1334-1335), Créon lui oppose son souhait de mort (v. 1328-1332, 1336), qui est la chose qu'il désire le plus – voire la seule qui lui importe

³²⁷ Kornarou (2001, p. 59) note que les marques rituelles sont généralement très peu présentes dans les lamentations sophocléennes. L'absence de la mention d'offrandes ou de culte funéraire n'est donc pas surprenante.

³²⁸ Honig, 2009, p. 30-31.

³²⁹ De telles expressions de désorientation reviennent souvent dans les lamentations. Cf. Wright (1986, p. 112).

³³⁰ Cf. Eur., *Suppliantes* 1104, où Iphis lamente sa fille Evadné.

encore. La fin de la pièce ne marque pas la fin de la lamentation de Créon, qui laissée en suspens continuera probablement jusqu'à sa mort³³¹.

2 : Contexte et forme de la lamentation

La particularité structurelle majeure de cette lamentation est l'inclusion d'un récit de Messenger. Pour avoir un impact maximal sur Créon, le récit de la mort d'Eurydice devait nécessairement être fait juste avant ou pendant la lamentation de Créon sur Hémon ; l'inclure dans cette lamentation contribue de façon optimale à l'alourdissement de la peine de Créon, puisqu'elle crée un effet d'empilement : Créon est frappé à nouveau alors qu'il est encore à terre ; sa lamentation sur Hémon n'est pas encore finie qu'il doit en débiter une nouvelle. Ce procédé n'est pas unique chez Sophocle ; l'inclusion du récit de messenger permet en effet à l'auteur de mettre en relief l'isolation de son lamentant en permettant une composition épirrhématique plus proche de la stichomythie que de l'échange lamentatif habituel³³².

L'intégration de la mort d'Eurydice à la lamentation de Créon sur Hémon est facilitée par la structure strophique particulière choisie par Sophocle. En effet, l'ordre des strophes (ABA'B') permet à Sophocle de mettre en parallèle les réactions de Créon à la mort d'Hémon et à la mort d'Eurydice : c'est à la fin de la strophe 2, juste avant le début de l'antistrophe 1, que la mort de la reine est annoncée. La strophe 1 constitue donc la réaction immédiate à la mort, tandis que la strophe 2 montre une réaction un peu plus maîtrisée à cette même mort, avec notamment l'utilisation de la troisième personne et une baisse dans l'utilisation d'interjections de douleur aiguë. On remarque que la strophe 1 est, des quatre, la strophe dont la structure correspond le mieux à une lamentation, avec une antiphonie simple Créon/interlocuteur³³³, ce qui sied donc d'autant mieux à la première réaction à une mort.

La prédominance des interjections οἶμοι, ὄμοι et αἰᾶ est compatible avec le fait que Créon est un homme ; celui-ci n'utilise pas les interjections typiquement féminines telles que

³³¹ On trouve une fin analogue dans *Œdipe-Roi*, où Œdipe quitte la scène avec en perspective une vie de chagrin et de souffrance.

³³² Cf. Kornarou (2001, p. 43-44).

³³³ La strophe 2 innove en introduisant un trimètre iambique de Créon dans la strophe, ce qui déstabilise la correspondance strophe/antistrophe. La strophe 3, quant à elle, présente un échange Créon-interlocuteur-Créon-interlocuteur. Enfin, la strophe 4 aurait une structure normale si la réponse du Chœur dans l'antistrophe n'était pas la conclusion de la pièce.

οἶ et οἰοῖ, ni même des interjections un peu moins fémininement marquées comme πόποι et τοτοῖ³³⁴. Semblablement, Créon fait preuve d'une certaine retenue dans l'expression de sa souffrance, malgré son désespoir ; il n'utilise aucun cri de plus de deux syllabes – donc aucun cri à rallonge – et ne répète au maximum qu'un seul cri par vers. Cette retenue semble ne pas être inconvenante par rapport à son statut au sein de la communauté, puisque le Chœur ne le réprimande pas sur sa façon de se lamenter. La seule critique du Chœur porte sur la longueur de la lamentation, qui s'étend trop à son goût³³⁵.

3 : La lamentation de Créon dans l'*Antigone*

La lamentation de Créon constitue la conclusion de l'*Antigone* ; en conséquence, pour déterminer sa signification exacte, il faut déterminer quel était le but de Sophocle en composant la pièce.

Comme le montrent les derniers vers du Chœur, l'*Antigone* a un objectif didactique ; la pièce se conclut de façon éloquente sur le verbe ἐδίδαξαν (v. 1353).

Avoir du bon sens est de beaucoup le commencement du bonheur ; et il faut n'être impie en rien quant aux choses qui concernent les dieux.
Les grands discours des hommes trop orgueilleux, punis par de grands coups, enseignent le bon sens pendant la vieillesse.

Les termes utilisés dans cette morale réfèrent de façon évidente à Créon : en dehors du Chœur et de Tirésias, il est le seul « vieillard » de la pièce. Le roi reconnaissait lui-même ne pas avoir fait preuve de bon sens (cf. v. 1261) ; il avait également fait preuve d'impiété face à Tirésias en refusant de réparer son erreur. C'est aussi Créon qui subit les « grands coups » : Antigone choisit de mourir, sans avoir au préalable subi de perte ; Hémon est mort après avoir reçu le choc de la mort de sa fiancée, mais la mort d'Antigone n'est jamais présentée comme une punition destinée à Hémon³³⁶. Enfin, Créon est celui qui correspond le mieux à

³³⁴ Biraud, 2010, p. 119-120 et 147.

³³⁵ Sur les raisons qui poussent le Chœur à faire un tel commentaire, cf. note 228.

³³⁶ Excepté par Créon au moment où il veut tuer Antigone devant son fils (v. 760-761) ; toutefois, Créon retire immédiatement cette décision, et aucun autre personnage ne soutient cette vision des événements par la suite, tout comme aucun personnage n'admet que Hémon doit être puni. Rappelons que sa révolte contre son père était immédiatement excusée par le Chœur comme la résultante de son amour pour Antigone (v. 781-805).

l'« orgueilleux » puni : il plaçait son propre jugement – et donc son autorité – au-dessus de celui de tous les autres, en dépit de l'expérience ou de la sagesse de ces derniers³³⁷.

L'*Antigone* est donc une histoire de faute et de punition ; elle met en garde contre l'orgueil et l'entêtement, qui mènent à l'impiété et au manque de jugement. À cet égard, la lamentation de Créon n'est pas une lamentation rituelle classique : son but premier n'est pas de pleurer Hémon et Eurydice, partis trop tôt, mais de présenter les conséquences dévastatrices du non-respect des principes moraux énoncés par le Chœur. Ainsi l'accent est clairement mis sur la responsabilité de Créon, et sur sa destruction personnelle : sa punition induit une destruction physique et émotionnelle telle qu'il s'estime n'être « plus davantage que personne » (v. 1323) et qu'il considère la mort comme le sort le plus enviable (cf. κάλλιστ' ἔχων, v. 1329).

Qui précisément Sophocle cherche-t-il à mettre en garde à travers l'histoire de Créon ? Comme nous l'avons dit, Créon est le personnage-type du dirigeant ; son nom même, Κρέων, signifie « le dirigeant ». Dans cette tragédie, il est présenté comme un dirigeant aux bonnes intentions, qui parce qu'il ressent le besoin d'affirmer son pouvoir nouvellement acquis finit par dériver vers la tyrannie despotique. La volonté de Créon de suivre des principes vertueux n'a pas suffi à le protéger de l'aspect le plus corrompé du pouvoir qui lui avait été confié ; ainsi, n'importe quel homme au pouvoir, même s'il a une moralité admirable, peut profiter de cette mise en garde de Sophocle.

Au-delà des hommes politiques pris individuellement, c'est également à Athènes que le tragédien destine la morale de sa pièce. En effet, même si Athènes est une démocratie, son

³³⁷ Créon n'hésite pas à rabaisser sans ménagement tous ceux qui expriment une opinion contraire à la sienne (e.g. v. 280-281, 726-727, 746). Il se considère supérieur aux autres d'abord parce qu'il est un roi, mais aussi parce qu'il est un homme : en tant que tel, il doit avoir préséance sur toute femme (cf. v. 525, 679-680), sur qui il possède une supériorité de puissance (cf. v. 61-64). À cette supériorité d'autorité sur les femmes s'ajoute une supériorité de sagesse sur les autres hommes : c'est le privilège de l'âge, d'où lui vient sa sagesse (cf. v. 726-727).

Toutefois, Créon n'hésite pas à déroger à cette hiérarchie lorsqu'il le faut ; ultimement, quoi qu'il arrive, quel que soit son opposant, il est celui dont l'opinion doit prévaloir. Ainsi, lorsqu'il se retrouve face à Tirésias, un homme plus âgé dont il reconnaît la sagesse (cf. v. 995, ὄ γεραιά v. 991), et que celui-ci s'oppose à lui, la vieillesse devient un défaut, et relègue Tirésias au rang de vieillard insensé (cf. ἄνουσ τε καὶ γέρον, v. 281). Pour Bushnell (1987, p. 78-80), cette tendance à considérer que son autorité surpasse celle de tout autre individu indique une volonté de la part de Créon de se rapprocher du statut de dieu.

comportement au cours du V^{ème} siècle devient impérialiste ; il est donc tout à fait possible, voire juste, de la représenter sous les traits d'un roi.

Et de fait, bien que Créon soit un roi thébain, il se rapproche à plusieurs égards d'un dirigeant démocratique ; on peut notamment citer son mépris de l'individualisme pour mettre la cité avant le reste³³⁸. En outre, certaines des expressions utilisées pour désigner son pouvoir pourraient tout à fait correspondre à un magistrat athénien : Créon fait un κήρυγμα en tant que στρατηγός (v. 8) ; or κήρυγμα est un terme plutôt neutre, qui peut désigner la proclamation d'un roi comme celle d'un dirigeant démocratique³³⁹. De plus, Créon est « celui que la cité a appointé »³⁴⁰ (v. 666) ; bien que cette expression soit fréquemment utilisée pour les rois et les tyrans, elle est accompagnée de deux autres expressions à connotation démocratique : tout d'abord, au vers 669, « [je ferais confiance à un tel homme] pour bien commander, et pour vouloir être bien commandé » (καλῶς μὲν ἄρχειν, εἴ δ' ἄν ἄρχεσθαι θέλειν), qui rappelle la succession annuelle des magistrats athéniens, et qui ne correspond pas à la réalité d'un roi – qui restera vraisemblablement roi toute sa vie, et ne sera donc « commandé » par personne³⁴¹. La seconde est une expression à tonalité plus guerrière (v. 670-671), et décrit le hoplite idéal³⁴², qui se tient sur le champ de bataille aux côtés des autres, et suit les ordres qu'on lui donne. Le référentiel adopté par Créon est donc démocratique³⁴³.

Toutefois, c'est essentiellement la position de Créon vis-à-vis des rites funéraires qui le rapproche d'Athènes. Solon avait imposé des restrictions sur la lamentation rituelle, qui devait désormais être contenue dans la sphère privée ; de plus, son expression devait être plus modérée que dans la lamentation homérique, notamment concernant l'auto-mutilation, les cris et les demandes de vengeance, particulièrement nuisibles³⁴⁴. Au V^{ème} siècle, Athènes prend en

³³⁸ Honig, 2009, p. 9.

³³⁹ Griffith, 1999, p. 122.

³⁴⁰ L'expression peut être utilisée pour les rois ou les tyrans. Cf. Hérodote, *Histoires* I, 97 ; Soph., *Œdipe-Roi* 940.

³⁴¹ L'expression pourrait aussi s'appliquer à une oligarchie où la succession aux postes de magistrat se ferait à l'intérieur d'un petit groupe de citoyens de l'élite. Cf. Griffith (1998, p. 25).

³⁴² Cf. Griffith (1999, p. 238).

³⁴³ Cf. Cuny (2003, p. 185).

³⁴⁴ Cf. Honig (2009, p. 10-13), qui explique également l'importance sociale et politique de ces changements. Entre autres, elle note que c'est uniquement après ces réformes que l'excès dans la lamentation est devenu un

charge les funérailles des soldats morts au combat ; ces funérailles remplacent la lamentation familiale archaïque. Cette appropriation par la cité des funérailles des guerriers morts donne l'exemple du « bon comportement démocratique », qui vise à éliminer l'individualisme, et peu à peu les familles ont perdu, dans les faits, l'opportunité d'organiser leur propre cérémonie³⁴⁵.

En interdisant la lamentation sur Polynice, y compris par sa famille, Créon se rapproche donc d'Athènes, en prenant toutefois une position plus extrême que la position actuelle de la cité, qui n'interdisait pas la lamentation privée par les membres de la famille³⁴⁶. Antigone, quant à elle, parce qu'elle conteste cet ordre et décide de l'enfreindre, se place symboliquement du côté de la lamentation ostentatoire, homérique et aristocratique³⁴⁷. Eurydice quant à elle, en rentrant dans le palais sans avoir prononcé le moindre cri de douleur, se conforme à la bienséance de ne pas se lamenter en public, mais elle ne se retient toutefois pas de lancer des imprécations contre Créon avant de se suicider. Ainsi, son positionnement par rapport au conflit est ambigu, intermédiaire : elle se lamente en privé, comme le voudrait Athènes, mais sa lamentation conserve le contenu « dangereux », la demande de vengeance et les imprécations³⁴⁸. Enfin, la tentative d'Hémon de tuer son père semble correspondre plutôt au modèle homérique défendu par Antigone.

En restant hors du palais pour lamenter son fils, Créon semble ultimement rejeter le modèle démocratique. Non seulement il est un homme, mais sa lamentation bien que modérée a lieu à l'extérieur. Le Chœur la tolère un moment, mais finit par signifier à Créon qu'il devrait l'abréger. Cette conclusion qui montre Créon faisant une entorse à la règle pourrait représenter comment, vers la fin du V^{ème} siècle, Athènes a assoupli sa réglementation pour autoriser quelques concessions concernant les lamentations rituelles³⁴⁹.

trait typiquement féminin, alors que chez Homère ce trait pouvait être attribué tant à une femme qu'à un homme. Voir aussi Bennett et Tyrrell (1990, p. 444-446).

³⁴⁵ Cf. Ferrario (2006, p. 84-85), qui examine en détail l'évolution des pratiques funéraires aux V^{ème} et IV^{ème} siècles, ainsi que le lien entre cette évolution et la réception de l'*Antigone* par le public de l'époque.

³⁴⁶ Honig, 2009, p. 21.

³⁴⁷ Honig (2009, p. 26-27) pense que les caractères des deux personnages montrent une compatibilité supplémentaire avec ces associations : Antigone est entêtée jusqu'au bout, ce qui correspond à la vision qu'avait la démocratie des aristocrates ; Créon change plusieurs fois d'avis, comme la démocratie selon les aristocrates.

³⁴⁸ Honig, 2009, p. 22-23.

³⁴⁹ Honig, 2009, p. 28-29. On notait d'ailleurs que Créon n'envisageait pas le suicide, au contraire de Hémon et Eurydice.

Enfin, la leçon ne s'adresse pas seulement aux hommes de pouvoir ; le peuple est lui aussi mis en garde à travers la pièce³⁵⁰. Toutefois, cet avertissement ne concerne pas la corruption morale qui peut découler de l'exercice du pouvoir, mais plutôt les dangers de l'inaction du peuple. En effet, comme nous l'avons vu, le Chœur reste passivement soumis à Créon durant la majeure partie de la pièce ; bien que ses avis soient pertinents, et dans certains cas plus justes que ceux de Créon, le Chœur ne les défend pas une fois que Créon a manifesté son désaccord. Cette inaction du Chœur est un facteur déterminant dans le déroulement de l'intrigue, puisqu'il est un des rares dont le point de vue est pris en compte par Créon ; c'est vers lui que Créon se tourne après le départ de Tirésias, lorsqu'il ne sait plus quoi faire.

Or le Chœur pressentait dès le début que l'édit de Créon pouvait être une impiété, d'où leur suggestion des vers 278-279. S'il avait pris ses responsabilités et défendu son point de vue plus fermement³⁵¹, le Chœur aurait peut-être pu convaincre Créon plus tôt d'abandonner sa résolution, ce qui aurait permis de sauver au moins Hémon et Eurydice, et probablement aussi Antigone. En tant qu'hommes, du même âge et d'un statut social proche de celui de Créon, les Anciens étaient bien mieux placés que Hémon pour faire entendre raison au roi³⁵² : celui-ci n'avait aucune raison valable de rejeter leur opinion, excepté son arrogance, et le Chœur aurait pu venir à bout de celle-ci s'il avait tenu ses positions, comme Tirésias le fera finalement pour eux. Ainsi, le Chœur a manqué d'auto-affirmation et de confiance en soi, et son obéissance trop passive est en partie responsable du dénouement de la pièce.

³⁵⁰ Cf. Eucken (1992), qui analyse en détail les réactions du Chœur aux différentes décisions de Créon, ainsi que la dépendance de Créon vis-à-vis du Chœur.

³⁵¹ Si Tirésias parvient à semer le doute dans l'esprit de Créon, c'est parce qu'il persiste jusqu'au bout dans sa conviction ; et cette fois, Créon ne peut pas mettre cet entêtement sur le compte de son jeune âge ou de son amour pour une femme, comme il l'avait fait avec Hémon. Tirésias a énormément de crédit : comme il le rappelle, son opinion et ses conseils ont toujours été sages et d'une grande aide. Pour le discréditer, Créon doit se rabattre sur l'accusation de corruption, sans toutefois vraiment y croire puisqu'il oublie complètement cette accusation lors de son échange avec le Chœur.

³⁵² Le pouvoir des Anciens qui constituent le Chœur est reconnu et souligné à plusieurs reprises par les personnages. Antigone fait état de leur richesse (πόλεως πολυκτημόνες ἄνδρες, v. 842-843), et les appelle « chefs de Thèbes » (Θήβης οἱ κοιρανίδαί, v. 940). Tirésias également, lors de son entrée sur scène, les apostrophe en tant que Θήβης ἄνακτες (v. 988).

Bilan : la conclusion d'une leçon

L'*Antigone* raconte l'histoire d'un roi, de son ascension au pouvoir à sa chute. Celui-ci semble promis à un brillant avenir : c'est un homme droit, aux principes et aux intentions louables, qui devrait donc selon toute probabilité faire un excellent souverain. Il prend une première décision politique difficile, puisqu'elle concerne un sujet qui suscite la controverse. Ressentant le besoin d'affirmer son autorité et de défendre son pouvoir face à ses ennemis de l'ombre, il devient méfiant et rejette toute contestation. Sa rigidité et sa méfiance finissent par réaliser ses craintes en lui aliénant son fils, mais il est trop aveugle pour s'en rendre compte. Au moment où il va atteindre le point de non-retour, les dieux lui offrent une chance de tout arrêter par l'intermédiaire de Tirésias, une personne qui s'est montrée digne de son respect et de sa confiance. Le roi, sous le coup de la colère, refuse cette chance ; et lorsqu'il finit par l'accepter, il est trop tard. Commence alors sa déchéance : son fils tente de le tuer, puis se suicide. Ensuite, lorsque son épouse, la mère du jeune homme, apprend la nouvelle, elle se suicide à son tour, laissant le roi seul devant son palais vide.

La lamentation de Créon constitue en elle-même la morale de cette histoire. En tant que telle, elle n'a pas pour but principal de pleurer la mort tragique d'Hémon et d'Eurydice pour eux-mêmes : l'accent n'est pas mis sur la perte immense que leurs morts représentent pour leur famille et pour l'ensemble de la communauté, ni sur leur propre malheur d'avoir été privés du reste de leur vie. À la place, cette lamentation met le lamentant principal au premier plan : Créon est le seul à se lamenter, et attire de fait toute l'attention du public sur lui-même. De plus, le contenu de sa lamentation est soigneusement sélectionné pour mettre en relief son auto-destruction : les thèmes les plus développés sont sa responsabilité, la justice de sa punition, son sentiment d'être complètement détruit, et son désir subséquent de mourir. Enfin, inclure le discours du Messager augmente considérablement l'impact émotionnel de la punition de Créon. La mort d'Hémon était passée, et avait déjà été racontée ; celle d'Eurydice, en revanche, vient surprendre Créon et le frapper de plein fouet. Le public la vit en même temps que le roi et peut donc ressentir avec lui la violence de ce nouveau coup du destin, qui achève de terrasser Créon déjà affaibli.

Il n'y a pas de bon ou de méchant dans cette histoire, comme le suggérait déjà le premier *stasimon* : l'être humain fait tantôt le bien, tantôt le mal (v. 367). Aucun homme n'est

foncièrement bon ou mauvais, seuls ses actes le sont ; de plus, faire une bonne action n'implique pas que toutes nos actions seront également bonnes, et il en va de même pour les mauvaises. Antigone et Créon ont tous les deux le même défaut, celui de concevoir le monde en termes binaires. La position « neutre » n'existe pas dans un tel système ; ceux qui tentent de s'identifier comme tels sont donc automatiquement classés dans la catégorie « ennemi », ce qui mène Antigone et Créon à rejeter leurs proches en dépit de la loyauté et de l'affection qu'ils leur vouent. Au milieu de ce conflit émerge un troisième point de vue, celui représenté par Tirésias, Ismène et le Chœur. Ce troisième point de vue est celui qui, finalement, est le plus proche de la raison ; cependant, il n'exprime aucune opinion quant à la conduite à tenir, se contentant de mettre en lumière les torts et les fautes des deux camps. La décision controversée du roi s'avère finalement être mauvaise, comme ces personnages l'avaient présagé ; toutefois, à aucun moment ceux-ci n'ont proposé de véritable alternative, du moins pas avant qu'il ne soit trop tard. Leurs voix sont restées silencieuses tandis que Créon faisait sa proclamation ; ainsi, ils ont également une part de responsabilité dans ce qui s'est passé.

Chapitre 3 : La lamentation de Polymestor dans l’Hécube

d’Euripide

L’*Hécube* est une histoire de meurtre et de vengeance. Elle comprend donc deux lamentations : celle du vengeur et celle du meurtrier puni. La première s’étend sur la première moitié de la tragédie, et évolue au fil des événements : les lamentations d’Hécube portent d’abord sur la chute de Troie et l’anticipation du sort de Polyxène (59-443³⁵³), puis sur la mort de celle-ci (v. 501-628), et enfin sur la découverte du cadavre de Polydore, fils d’Hécube (v. 658-725). La seconde, en comparaison, est relativement brève : Polymestor n’a pas même une centaine de vers pour exprimer sa souffrance (v. 1023-1108).

Si la vengeance était attendue depuis la supplication d’Hécube à Agamemnon (v. 756-875), ses modalités précises n’avaient jamais été clairement définies. Lorsque la scène commence, Polymestor vient d’entrer dans la tente avec Hécube, et est sur le point de subir la vengeance de la reine déchu. Le public peut donc suivre les événements en direct par l’intermédiaire des cris qui sortent de la *skènè*, avant que les personnages ne réapparaissent dans le théâtre pour la scène finale. Cette scène représente le seul moment de la pièce où les spectateurs « assistent » à un acte de violence : les meurtres de Polyxène et de Polydore avaient uniquement fait l’objet de récits.

I : La lamentation de Polymestor

1 : L’οἰμωγή de l’homme attaqué (v. 1023-1055)

Lorsqu’il entre dans la tente avec ses fils, Polymestor ne s’attend absolument pas à être attaqué³⁵⁴. Certain de l’amitié d’Hécube³⁵⁵, il a renvoyé sa garde (v. 981-983) ; assuré qu’aucun homme ne se trouve dans la tente, il y entre sans difficulté (v. 1017-1022).

³⁵³ Pour ce chapitre, j’utilise comme référence l’édition de Battezzato (2018).

³⁵⁴ Le thème de la tromperie se retrouve dans le discours du Chœur : **ψεύσει** σ’ ὁδοῦ τῆσδ’ ἐλπὶς ἢ σ’ ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Αἴδαν (v. 1032-1033). Aussi, la main qui prendra la vie à Polymestor est dite ἀπολέμωι (v. 1034), « impropre à la guerre ».

³⁵⁵ En plus de feindre son affection pour Polymestor, Hécube joue sur son statut de femme et de captive de guerre lors de leur rencontre pour créer une illusion de sécurité qui lui garantit l’effet de surprise. Cf. Keyser (2011, p. 123-124).

Le Chœur annonce au public la réalisation prochaine de la vengeance d'Hécube en anapestes : Polymestor doit recevoir son châtement (δώσεις δίκην, v. 1023) parce qu'il a pris une vie (ἀμέρσας βίον, v. 1028-1029), et ce châtement sera de « laisser la vie » (v. 1032-1033 ; λείψεις βίον, v. 1034). Cette métaphore du Chœur, qui ne connaît pas davantage que le public les desseins précis d'Hécube, semble indiquer que Polymestor va être assassiné par Hécube.

Le Chœur ironise une première fois en appelant Polymestor ὦ τάλας (v. 1033) tout en signifiant explicitement son accord avec le châtement que va lui infliger Hécube. Comme pour la lamentation de Créon, ce prologue en anapestes du Chœur annonce l'attitude que celui-ci adoptera durant la lamentation³⁵⁶ : le Chœur de Créon annonçait sa critique des choix de Créon, le Chœur auquel Polymestor fait face annonce quant à lui sa désapprobation et sa condamnation du roi thrace.

À la suite de ce bref intermède, le public et le Chœur entendent le premier cri de Polymestor, et apprennent que Polymestor a été aveuglé³⁵⁷ (τυφλοῦμαι, v. 1035). Introduit par un ὦμοι³⁵⁸ et terminé par un τάλας, ce cri porte les premières marques de lamentation du passage, et donne donc le ton pour la suite du passage. L'interjection utilisée, ὦμοι, pourrait signifier immédiatement une lamentation égocentrée³⁵⁹.

De fait, le Coryphée reconnaît immédiatement cette plainte comme étant une lamentation, plus précisément comme une οἰμωγή (v. 1036) ; il s'agit d'ailleurs de la seule marque d'auto-référentialité présente dans le passage. Le Coryphée identifie également

³⁵⁶ Voir Kornarou (2001, p. 47).

³⁵⁷ Pour Keyser (1997, p. 155 n. 106), le cri est ambigu : il aurait pu s'agir d'une métaphore pour désigner la mort, qui était conçue comme la perte de la vue du Soleil. Cette métaphore avait été utilisée plus tôt dans la pièce (v. 248, 435-437). Keyser cite également les vers 411-412 à l'appui de son hypothèse ; toutefois, l'authenticité du vers 412 est fortement contestée, et le vers 411 pris seul est insuffisant.

³⁵⁸ Battezzato (2018, p. 103) choisit d'utiliser la graphie ὦμοι, plus ancienne, dans son texte ; il s'agit d'une simple variante de ὦμοι, et non d'une autre interjection.

Koonce (1962, p. 89 n. 59) interprète cet ὦμοι et celui du vers 1037 comme une expression de douleur physique ; toutefois, il est plus logique de prendre cette interjection comme une marque de lamentation puisqu'elle est suivie d'un τάλας et que le Chœur reconnaît l'énoncé comme une lamentation dès le vers suivant. De plus, l'ὦμοι du vers 1037 se comprend mieux comme une expression de douleur émotionnelle, puisqu'il s'agit de lamenter la mort des fils de Polymestor, et non une blessure que lui-même aurait subie.

³⁵⁹ En effet, pour Biraud (2010, p. 139-145), la forme ὦμοι correspondrait à l'expression d'une douleur centrée sur soi, par opposition à οἴμοι qui aurait plutôt tendance à porter sur une autre personne.

l'auteur de cette οἰμωγή, l' « homme thrace » (ἀνδρὸς Θρηκῶς), ne laissant ainsi subsister aucun doute sur ce qui est en train de se passer.

L'οἰμωγή est définie comme la réaction immédiate à la vue d'un mort, ou bien à l'annonce d'une mauvaise nouvelle³⁶⁰ ; c'est donc une réaction spontanée, immédiate et instinctive. Il s'agit d'un cri ou d'un gémissement, qui peut être accompagné de paroles ou de gestes d'automutilation³⁶¹. Ici, le terme d'οἰμωγή correspond tout à fait aux circonstances³⁶² : Polymestor vient de voir ses enfants mourir, puis d'avoir les yeux crevés. Sa lamentation est une réaction directe et immédiate à ces deux événements ; en cela, elle ne peut donc être qu'instinctive et incontrôlée : Polymestor se trouve dans un état de souffrance – à la fois physique et émotionnelle – extrême.

Polymestor émet un nouveau cri, cette fois sur ses enfants, qu'il appelle « pitoyable sacrifice »³⁶³ (δυστήνου σφαγῆς, v. 1037) ; on en déduit assez logiquement que ses enfants sont morts. L'exclamation est de nouveau introduite par un ὦιμοι, cette fois renforcé d'un μάλ' αὖθις qui lie ce cri au précédent et exprime une augmentation dans la détresse de Polymestor.

La première plainte de Polymestor est centrée sur lui ; toutefois, on apprendra plus tard que son aveuglement n'est survenu qu'après le meurtre de ses enfants par Hécube (cf. v. 1160-1172). Rétrospectivement, cette première plainte acquiert donc un caractère égoïste : Polymestor déplore d'abord le malheur qui le touche personnellement avant de s'apitoyer sur la mort tragique de ses enfants, de surcroît en utilisant l'interjection ὦιμοι, qui présente l'aveuglement comme la mort de ses enfants comme des attaques personnelles³⁶⁴.

³⁶⁰ Derderian, 2001, p. 143.

³⁶¹ Spatafora, 1997, p. 11-14. Bien que l'analyse de Spatafora se base exclusivement sur l'*Illiade* et l'*Odyssée*, elle demeure pertinente en ce qui concerne la tragédie. Cf. Olivetti (2010, p. 75).

³⁶² Olivetti (2010, p. 75-84) identifie trois grandes catégories d'οἰμωγή : l'idée qu'une erreur, consciente ou non, a été commise ; un vœu que les choses se soient passées autrement ; une expression de colère dirigée contre quelqu'un et une imprécation contre un dieu. Le cri de Polymestor semble appartenir davantage à la troisième catégorie (cf. Olivetti, 2010, p. 82-84) : celui-ci invective explicitement les Troyennes qui l'ont attaqué (e.g. v. 1063-1064).

³⁶³ Le vocabulaire sacrificiel est souvent utilisé dans la tragédie pour décrire des meurtres, cf. Henrichs (2000, p. 174). De plus, on observe que chez Euripide la vengeance est souvent associée au sacrifice, cf. Mitchell-Boyask (1993).

³⁶⁴ Bien sûr, cette séquence est également dictée par les événements : il est peu probable, étant donné la rapide succession des deux actions, que Polymestor ait été en mesure d'émettre une plainte sur ses enfants entre leur

À cela le Coryphée ne répond que par un constat : « de nouveaux maux ont été perpétrés à l'intérieur de la demeure » (v. 1038). L'adjectif *καίνοϛ*, « nouveau », dénote l'aspect surprenant – et inquiétant – des nouvelles³⁶⁵ : en effet, alors qu'on s'attendait à entendre Polymestor mourir, on découvre qu'il a été aveuglé, et que ce sont ses enfants qui ont été tués. Toutefois, malgré l'atrocité de ces crimes, qui est supérieure à celle du simple meurtre auquel on s'attendait, le Coryphée ne condamne pas les actes d'Hécube, ce qui laisse penser qu'il les considère acceptables, ou du moins pas blâmables.

L'exclamation suivante de Polymestor délaisse la lamentation en faveur de la fureur : il fait le vœu que les Troyennes qui ont perpétré cette attaque contre lui ne s'enfuient pas, et sous le coup de la colère s'annonce prêt à détruire les murs qui le sépareraient d'elles (v. 1039-1040). Il s'emploie d'ailleurs sans attendre à jeter son poing (v. 1041).

Suite à cette réplique plus inquiétante pour les Troyennes et pour Hécube, le Coryphée consulte ses pairs (v. 1042-1043) : doivent-elles intervenir en faveur de leurs compatriotes, afin de les aider à maîtriser le Thrace en colère ? Les circonstances semblent en effet l'exiger (*ἀκμὴ καλεῖ*, v. 1042).

Hécube prend ensuite le relais de Polymestor ; moqueuse, elle invite le roi à donner autant de coups qu'il le souhaite (v. 1044), ce qui rassure le Chœur. Hécube reformule ensuite la punition qu'elle a administrée à Polymestor en termes parfaitement explicites : jamais Polymestor ne pourra « replacer un œil brillant dans ses pupilles » (v. 1045), jamais il ne pourra « revoir vivants les enfants que [Hécube] a tués » (v. 1046).

Surpris – et soulagé ? –, le Coryphée demande confirmation à Hécube : le Thrace, leur « hôte »³⁶⁶, est-il bien sous contrôle (*καθεῖλεϛ; κρατεῖϛ*, v. 1047) ? Hécube a-t-elle vraiment fait tout ce qu'elle a dit ?

meurtre et son aveuglement. L'aveuglement étant plus récent, il est logique que celui-ci soit le premier mentionné.

Pour *ᾄμοι* comme expression d'une douleur lamentative personnelle, cf. note 196.

³⁶⁵ Il peut également s'agir d'un rappel implicite des meurtres de Polyxène et Polydore.

³⁶⁶ Le terme est ironique ; le Chœur reprend ici les paroles d'Hécube du vers 890, où celle-ci faisait de Polymestor son « invité ». Le tout reproduit la situation dans laquelle Polymestor s'est attaqué à Polydore, en faisant cette fois d'Hécube l'hôte traître, et de Polymestor l'invité agressé.

Pour prouver sa réussite, Hécube annonce le retour prochain sur scène de Polymestor. Celui-ci sera aveugle (τυφλὸν) et affaibli (στείχοντα παραφόρῳι ποδί, v. 1050), une attitude qui contraste avec celle d'Hécube, qui se tient debout, triomphante et en total contrôle de la situation. Le Chœur pourra aussi découvrir les cadavres des deux fils de Polymestor, tués par Hécube assistée de ses alliées troyennes (v. 1051-1052). Telle est donc la totalité de la punition qu'Hécube a considéré approprié d'infliger à Polymestor³⁶⁷ ; à présent, c'est fortement diminué que Polymestor va faire son retour, dûment châtié, et exposer sa souffrance aux yeux de tous.

Hécube termine son annonce en répondant à l'inquiétude du Chœur concernant sa sécurité (v. 1054-1055) : elle se tiendra loin de Polymestor, dont la « bouillante colère thrace » (θυμῶι ζέοντι Θρηκί) est « difficile à combattre » (δυσμαχωτάτωι, v. 1055). Le roi est très affaibli, mais pas pour autant complètement incapable de lui faire du mal³⁶⁸. Son éloignement sera temporaire ; elle reviendra lorsqu'Agamemnon arrivera et mettra fin à la monodie de Polymestor.

2 : La lamentation égocentrée (v. 1056-1087)

Lorsque Polymestor arrive sur scène, les portes de la *skènè* s'ouvrent pour laisser voir au public les corps de ses deux fils³⁶⁹. On a donc la mise en place d'un contexte que l'on pourrait qualifier de rituel : la lamentation se fait habituellement en présence du cadavre du défunt³⁷⁰. Cependant, cet aspect rituel s'arrête là : il n'y aura ni geste, ni terme rituel. Même le rythme rituel normalement présent sera très affaibli : en effet, le chant de Polymestor est astrophique et polymétrique, donc très irrégulier.

³⁶⁷ Par son manque de remords, Polymestor a démontré un manque d'αἰδώς ; or celui-ci est situé dans les yeux. L'aveuglement de Polymestor illustre donc cette vérité : on ne peut pas avoir confiance en Polymestor, parce que celui-ci n'a aucun respect pour les autres, aucune dignité. Cf. Gregory (1999, p. 170).

³⁶⁸ Korenjak (1997), considérant que ces lignes siéent mal à Hécube parce que celle-ci ne craint pas Polymestor, souhaiterait voir attribuer ces deux vers au Chœur. Toutefois, Hécube n'a pas besoin de craindre Polymestor pour se tenir loin de lui : comme on va le voir, le roi thrace a été réduit à l'état de bête sauvage, d'animal enragé par ses blessures. Ayant perdu son statut de roi comme son statut d'homme, Polymestor est d'autant plus dangereux qu'il n'est plus tenu de faire preuve de la retenue demandée par ces identités. Cf. Gregory (1999, p. 172) et Battezzato (2018, p. 219-220).

³⁶⁹ Gregory, 1999, p. 172.

³⁷⁰ Kornarou, 2001, p. 56.

Dès le début, la monodie³⁷¹ de Polymestor est placée sous le signe de l'interrogation : après un nouvel ὄμιος ἐγώ, le roi thrace se demande où aller, puisqu'il ne voit plus, mais aussi s'il doit marcher ou s'arrêter (v. 1056-1057, v. 1059-1060). Ses pas hésitants ont un but unique : suivre la trace des Troyennes et d'Hécube (κατ' ἴχνος, v. 1059), qui se sont enfuies pour se cacher (v. 1065), afin de s'emparer d'elles (μάρψαι, v. 1061) et d'obtenir vengeance (ἀντίποιον', v. 1073). L'évocation de sa rétribution pour « sa mutilation et son outrage » (v. 1073) est accompagnée d'un ὄ τάλας stratégiquement placé, qui vient rappeler sa qualité de lamentant et marque sa détresse émotionnelle présente.

Polymestor se décrit lui-même comme une « bête des montagnes à quatre pattes » (τετράποδος βάσιν θηρὸς, v. 1058) ; rampant sur ses mains et ses pieds (τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα, v. 1059), il est devenu semblable à un animal sauvage³⁷². Parallèlement, il caractérise les Troyennes comme ἀνδροφόνους (v. 1061), un terme légal athénien qui les désigne comme des meurtrières. Le qualificatif était utilisé dans l'*Iliade* pour décrire les guerriers qui tuent au combat³⁷³ ; attribué ici aux Troyennes, il souligne l'incongruité de leur comportement et la disgrâce de Polymestor : bien qu'elles soient des femmes, elles ont réussi à l'immobiliser, à tuer ses enfants et à l'aveugler, agissant d'une certaine façon comme l'armée d'Hécube. Ici, c'est vraisemblablement de lui-même que parle Polymestor³⁷⁴ ; ses fils sont toujours appelés παῖδες ou τέκνα par les personnages, ce qui semble indiquer que ce ne sont pas des hommes adultes susceptibles d'être appelés ἄνδρες. De plus, on remarque que Polymestor n'est plus jamais appelé ἀνὴρ après sa sortie de la *skènè*³⁷⁵ ; l'aveuglement et le meurtre de ses enfants paraissent donc lui faire perdre son statut d'ἀνὴρ, ce qui constitue une forme de meurtre métaphorique que les Troyennes auraient commis³⁷⁶.

³⁷¹ J'utilise ce terme pour référer au chant de Polymestor et non celui de *kommos* parce que ce chant n'est pas strophique.

³⁷² Les montagnes sont mentionnées à plusieurs reprises dans ce passage en lien avec les animaux évoqués ; elles renforcent l'aspect sauvage, non domestiqué de ces animaux.

³⁷³ Cf. Gregory (1999, p. 173-174), Battezzato (2018, p. 224).

³⁷⁴ Keyser, 2011, p. 134.

³⁷⁵ Il est appelé ainsi pour la dernière fois juste après son premier cri, au vers 1036, où le Chœur l'appelle ἀνδρὸς Θρηκὸς.

³⁷⁶ Polymestor dira effectivement au vers 1095 que les Troyennes l'ont « détruit » (γυναῖκες ὄλεσάν με).

De nombreuses interprétations ont été faites de la destruction de Polymestor. Segal (1990b, p. 122) et Keyser (2011, p. 133) suggèrent que l'aveuglement, renforcé par le meurtre de ses deux fils, est une forme de castration,

En plus d'être des meurtrières, les Troyennes sont « misérables » (τάλαιναι... τάλαιναι, v. 1063), « abominables » (κατάρατοι³⁷⁷, v. 1064). Ici, l'adjectif *τάλας*, normalement utilisé dans les lamentations pour exprimer le malheur du lamentant ou du lamenté, est réemployé de façon péjorative par Polymestor pour insulter les responsables de l'acte déploré, au lieu de plaindre les victimes de celui-ci.

Polymestor formule ensuite une prière à Hélios, lui demandant de guérir ses yeux crevés (v. 1066-1068). Comme toute cette première partie de monodie, la demande concerne uniquement Polymestor lui-même ; celui-ci semble avoir momentanément oublié la présence d'autres êtres humains autour de lui. Cette prière est interrompue : Polymestor perçoit un bruit (ἄ ἄ), et demande le silence afin de pouvoir se concentrer dessus (σίγα, v. 1069).

Ce bruit est immédiatement identifié comme les bruits de pas « furtifs » (κρυπτὰν, v. 1069) de femmes, vraisemblablement des Troyennes, que Polymestor pense toujours effrayées par lui (cf. πώσσοισι, v. 1065). À cette perception succède une nouvelle série de questions (v. 1070-1084), qui comportent des hésitations cette fois quant à la conduite à tenir : où doit-il aller afin d'assouvir sa vengeance ? Ne doit-il pas plutôt rester protéger les corps de ses enfants ?

Polymestor prend finalement la décision de revenir vers ses enfants afin de les protéger des Troyennes, qui pourraient les mettre en pièces (διαμοιρᾶσαι, v. 1076) et les exposer aux animaux sauvages (v. 1077-1078). S'ensuivent alors des questions similaires à celles qui ouvraient sa monodie : où se tenir ? Où aller ? Où s'arrêter ? La première partie de la monodie s'achève sur ces questions, ce qui crée un effet de boucle et met en avant la désorientation totale de Polymestor.

Le motif de la bestialité se poursuit : Polymestor veut « se repaître des chairs et des os » des Troyennes (σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ, v. 1071). Cette expression le rapproche du Polyphème de l'*Odyssée* ; tout comme le cyclope, Polymestor est un être non civilisé, qui pratique le cannibalisme et mange même les os de ses victimes³⁷⁸. Il assimile le repas qu'il

donc une perte de sa masculinité. Keyser (1997, p. 156) considère quant à lui que la déshumanisation de Polymestor réside dans la perte de sa raison : aveuglé par la fureur, il ne se comporte plus en homme mais en bête.

³⁷⁷ Il s'agit probablement d'une insulte dans le langage vernaculaire. Cf. Battezzato (2018, p. 168-169).

³⁷⁸ Zeitlin, 1996, p. 195 ; Battezzato, 2018, p. 225. Cf. Homère, *Odyssée* IX, 293.

ferait à un festin de bêtes sauvages ; l'expression *θοίων ἀγρίων θηρῶν* peut autant désigner le festin fait par les bêtes sauvages qu'un festin fait à partir de ces mêmes bêtes sauvages. Polymestor se décrivait comme une bête ; toutefois, au vers 1076, il appelle les Troyennes « Bacchantes d'Hadès », ce qui fait d'elles des créatures au comportement manique, incontrôlé, et à l'apparence animalisée. Les deux interprétations sont donc possibles³⁷⁹. Quelle que soit l'interprétation choisie, l'expression participe à l'établissement d'un arrière-plan animalisé, sauvage, dépourvu d'humanité. Plus loin, ce sont les corps de ses fils que Polymestor assimile à un repas (*δαῖτ'*), cette fois réservé aux chiens sauvages des montagnes (v. 1077-1078). Abandonner un corps aux animaux sauvages est un acte d'ultime sauvagerie³⁸⁰, dont la mention ajoute à l'horreur du discours de Polymestor.

La monodie est brièvement interrompue par le Coryphée, qui débute sa réplique par un *ὦ τλήμων* (v. 1085). Comme le *ὦ τάλας* du vers 1033, cette expression – qui aurait tout à fait sa place dans une lamentation classique – est utilisée de façon ironique par le Coryphée. Loin de compatir à la douleur de Polymestor, celui-ci saisit l'occasion pour lui rappeler que ces terribles souffrances (*δεινὰ*) ne sont qu'une punition (*τάπιτίμια*) proportionnelle aux actes honteux qu'il a lui-même commis (*δράσαντι δ' αἰσχρὰ*, v. 1086).

3 : L'appel à l'aide (v. 1088-1108)

Polymestor reprend sa monodie avec un *αἰᾶ* (v. 1088-1089). Il semble reprendre conscience que le monde extérieur existe – peut-être à la suite de l'intervention du Coryphée – et retrouve donc un comportement plus approprié à un humain, cessant de se comporter comme une bête avide de sang. À présent, il réagit comme l'homme et le roi qu'il est en s'adressant à ses hommes les Thraces, puis aux Achéens, et plus particulièrement aux Atrides,

³⁷⁹ L'interprétation retenue dépend du commentateur : ainsi, Gregory (1999, p. 174) retient la première, Battezzato (2018, p. 225) la seconde. Il faut noter que l'emploi du pluriel pourrait indiquer davantage les Troyennes, qui forment une collectivité, tandis que Polymestor est seul; de plus, Polymestor qualifiera clairement les Troyennes de « chiennes meurtrières » (v. 1173). Enfin, à la lumière du vers 1173, il est possible de considérer que les chiens évoqués au vers 1077 représentent également les Troyennes, ce qui les assimilerait à des cannibales comme Polymestor le faisait plus tôt pour lui-même. Cependant, il est aussi possible que ce génitif participe à l'animalisation de Polymestor, ou bien qu'Euripide ait délibérément décidé de laisser au spectateur le choix dans l'interprétation.

³⁸⁰ Battezzato, 2018, p. 227.

pour obtenir leur secours³⁸¹. La lamentation se transforme en βοή, en appel à l'aide³⁸² : Polymestor a compris qu'il ne pourrait arriver à rien seul, et se résout donc à implorer l'aide de ceux qui devraient, en principe, être de son côté. Il leur enjoint de venir avec véhémence : un ὦ vient s'ajouter aux deux infinitifs ἴτε et μόλετε, déjà soulignés par un πρὸς θεῶν (v. 1093).

De nouvelles questions suivent ; celles-ci reflètent désormais le désarroi de Polymestor face à sa propre solitude. En dépit de ses hurlements, personne ne semble venir l'aider. Ne l'entendent-ils pas? Ne veulent-ils pas l'aider? Comptent-ils le faire, mais pas immédiatement ?

Polymestor rappelle l'injure qui lui a été faite : il a été « détruit » (ἄλεσάν μ', v. 1095), non par des hommes mais par des femmes (γυναῖκες... γυναῖκες, v. 1095-1096), captives de guerre de surcroît (αἰχμαλωτίδες³⁸³, v. 1096). Ce constat est ponctué par deux phrases lamentatives, le δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν du vers 1097³⁸⁴ et l'exclamation du vers 1098, à nouveau introduite par l'interjection ὦμοι (v. 1098). Cette dernière exclamation, ὦμοι ἐμᾶς λώβας, fait écho aux vers 1073-1074, où Polymestor déplorait déjà « sa mutilation et son outrage » (λώβας λύμας τ'). C'est la mutilation – l'aveuglement – de Polymestor qui est au cœur de la lamentation, et non la mort de ses fils ; cela peut s'expliquer par le fait que cet acte barbare est particulièrement repoussant pour les Grecs³⁸⁵, et se révèle donc d'une certaine façon être pire encore que le meurtre des enfants.

Une fois son appel à l'aide terminé, Polymestor reprend ses questions désemparées d'aveugle : où se tourner ? Où aller? Sa monodie se conclut sur une question qui concerne son

³⁸¹ Seul Agamemnon répondra à cet appel ; comme le remarque Ihm (2004, p. 146), la réaction de l'armée thrace n'est pas évoquée, ce qui laisse à penser qu'elle n'a pas jugé bon d'intervenir, voire qu'elle accepte le crime et le passe donc sous silence.

³⁸² Malgré son état émotionnel, Polymestor respecte les codes de la βοή : il liste ceux à qui il demande de l'aide (v. 1088-1091), dit qu'il crie une βοή (v. 1092), formule une requête explicite (ἴτε μόλετε, v. 1093), donne les raisons de son appel et désigne ceux qui l'ont mis dans cette position (v. 1095-1098). Cf. Battezzato, 2018, p. 228. Sur la βοή dans la tragédie et dans d'autres cultures, se reporter à Schulze (1918).

³⁸³ Sur ce terme, voir Serghidou (2010, p. 56).

³⁸⁴ La 1^{ère} personne du pluriel peut être considérée comme un « nous » de majesté ; il est peu probable que Polymestor cherche ici à évoquer ses enfants, puisque sa lamentation est entièrement centrée sur lui et ses propres souffrances. Utiliser le pluriel est toutefois d'abord un moyen pour Euripide de renforcer le parallèle avec le vers 693, où le Chœur disait δειν', ὦ τάλαινα, δεινὰ πάσχομεν κακά.

³⁸⁵ Keyser, 2011, p. 127-131.

avenir : maintenant qu'il a été anéanti, devrait-il s'envoler vers le ciel ou mourir et rejoindre l'Hadès ? Ces deux désirs, récurrents chez Euripide³⁸⁶, reflètent le désir de Polymestor d'échapper à sa misère présente, soit en rejoignant le ciel – en devenant immortel ? une étoile η ³⁸⁷ – soit en descendant en Hadès. Même s'ils ont la même finalité, les deux sorts sont radicalement opposés sur le plan lumineux : le ciel est empli de lumière (*πυρὸς φλογέας αὐγὰς*, v. 1102-1105), tandis que l'Hadès est sombre (*τὸν ἐς Ἄϊδα / μελάγχρωτα πορθμὸν*, v. 1104-1106). De façon éloquente, le tout dernier mot de sa monodie est *τάλας*, qui vient rappeler une dernière fois sa douleur.

De tout cela, le Chœur ne retient que le désir de mort : puisque les souffrances de Polymestor lui sont intolérables, il serait compréhensible (*συγγνώσθ'*, v. 1107) que celui-ci cherche à mettre fin à sa misérable vie (*ταλαίνης ζόης*, v. 1108). Ce commentaire est à nouveau ironique : le Chœur ne compatit pas à la douleur de Polymestor, et se moque du fait qu'il ne puisse la supporter. Ici, il est difficile de savoir si l'adjectif *ταλαίνης* doit être pris dans le sens normal, e.g. « vie malheureuse », ou dans le sens ironique détourné, à l'instar des *τάλαιναι* du vers 1063 et du *τλῆμον* du vers 1085, e.g. « vie haïssable ». Quelle que soit l'acceptation retenue, l'expression souligne clairement le fait que la vie de Polymestor ne vaut pas la peine d'être vécue, que ce soit à cause des malheurs qu'il éprouve ou de ceux qu'il cause.

La lamentation à proprement parler de Polymestor s'achève ici. Après le commentaire du Chœur, Agamemnon arrive sur scène, forçant Polymestor à s'interrompre pour expliquer son cas puis se défendre face à Hécube.

Polymestor conclut sa lamentation en quelques lignes à la fin de l'*agôn*, après l'annonce du verdict d'Agamemnon : il résume d'abord son malheur (v. 1252-1253), puis déplore une dernière fois la perte de ses enfants et de ses yeux (v. 1255). Cette dernière plainte fait clairement écho au premier cri qu'il avait prononcé (v. 1035), puisque comme celui-ci elle débute par un *οἴμοι* et se termine par un *τάλας*, la seule différence étant l'inclusion des enfants dans le sujet de la plainte.

³⁸⁶ Cf. Battezzato (2018, p. 229).

³⁸⁷ La métaphore peut être comprise de plusieurs manières. Il est également possible que Polymestor, en souhaitant devenir une étoile comme Orion, désire en fait recouvrer la vue : Orion avait été guéri de son aveuglement par Hélios, comme Polymestor souhaite l'être (cf. v. 1066-1068).

La lamentation de Polymestor était marquée par le désarroi, le doute, la désorientation, l'incertitude quant à l'avenir. Après l'*agôn*, Polymestor sait qu'il n'obtiendra pas vengeance : il a perdu. Semblant accepter cet état de fait, ou du moins s'y résigner, il cesse donc de se lamenter pour prophétiser la mort d'Hécube puis celle d'Agamemnon. Ces morts à venir lui procurent probablement un certain réconfort ; toutefois, s'il les perçoit comme une juste punition – voire vengeance³⁸⁸ – à l'encontre de ceux qui lui ont refusé justice pour ses enfants et pour ses yeux, le public ne partage pas nécessairement la même opinion³⁸⁹.

4 : La classification de la scène comme lamentation tragique

La lamentation de Polymestor n'apparaît pas dans la liste des *kommoi* tragiques établie par Cornford en 1913. En revanche, dans son étude des parties lyriques tragiques, Diehl choisit d'inclure uniquement la monodie (v. 1056-1106) dans la catégorie des *kommoi*, donc des chants antiphoniques entre acteur et Chœur à contenu thrénodique. Il ajoute toutefois un astérisque, ce qui indique qu'il ne reconnaît pas le passage comme une lamentation funèbre normale.

Koonce n'inclut pas non plus ce passage dans sa liste de lamentations tragiques. Pour elle, puisque la mort des fils de Polymestor est considérée par les autres personnages comme un bien et non comme une perte, elle n'est pas lamentée³⁹⁰. Puisque Polymestor ne meurt pas,

³⁸⁸ Segal (1989, p. 19) suggère que Polymestor cherche à tirer une cruelle vengeance en prophétisant à Hécube la mort de son dernier enfant encore vivant, à savoir Cassandre. Hécube exprimait en effet de l'inquiétude à son sujet lors de l'arrivée du corps de Polydore sur scène (v. 676-677) ; en entendant la prophétie de Polymestor, le public voit donc le dernier espoir d'Hécube disparaître.

³⁸⁹ Il n'y a pas de consensus à l'heure actuelle sur la signification exacte de ces prophéties. Hartigan (1997, p. 40-41) choisit de voir la mort d'Hécube et sa métamorphose subséquente non pas comme une punition, mais comme un rétablissement du statut royal qu'elle avait. À l'inverse, Keyser (1997, p. 130 et 134-137), quant à lui, voit cette métamorphose comme la dernière perte de statut d'Hécube, qui devient un monstre. De même, Zeitlin (1996, p. 183-186) considère qu'il s'agit de l'ultime chute de Troie. Elle examine également un possible lien du chien-Hécube avec Hécate et avec Sirius, chien d'Orion.

Plus neutre, Gellie (1980, p. 39-40) avance l'hypothèse que les sorts d'Hécube et d'Agamemnon n'ont pas nécessairement une valeur morale, mais permettent simplement de replacer la pièce dans un cadre mythologique, et d'informer le public sur la fin des personnages principaux.

³⁹⁰ Koonce, 1962, p. 24.

sa plainte n'est pas une lamentation ; au mieux, il pourrait s'agir d'une « quasi-lamentation », à savoir une lamentation qui déplore un malheur autre que la mort³⁹¹.

Wright classe la monodie de Polymestor (v. 1056-1106) dans les « innovations euripidéennes » ; elle l'identifie donc à une version modifiée de la forme habituelle de la lamentation. Plus précisément, cette monodie « ressemble à une lamentation » en terme de forme, de métrique et de position dans l'intrigue ; en revanche, son contenu diffère du contenu habituel afin de refléter les préoccupations présentes de Polymestor³⁹².

La forme de la monodie astrophique est une création d'Euripide ; elle perd la forme strophique antiphonique classique, mais conserve cependant la métrique, la forme bipartite³⁹³ et les traits stylistiques habituels des lamentations. Cette nouvelle forme est particulièrement adaptée à la lamentation égocentrique, qui porte sur des maux personnels plutôt que sur une mort³⁹⁴.

Pour Wright, cette monodie n'est pas réellement une lamentation. Le contexte demandait que Polymestor réagisse suite à la mort de ses fils et à son propre aveuglement, ce qui poussa Euripide à utiliser la forme globale normale d'une lamentation ; toutefois, le contenu montre clairement, à ses yeux, que la monodie a une autre fonction dans la pièce³⁹⁵.

En 2001, Kornarou classe une partie du dialogue (v. 1035-1038) parmi les lamentations qui ont la forme de dialogues parlés, tandis qu'elle range la partie lyrique de Polymestor dans la catégorie des *kommoi* et non dans celle des monodies³⁹⁶. Ce dernier choix est dû à la définition qu'elle choisit d'adopter : pour Kornarou, une monodie est la partie lyrique d'un acteur qui n'est pas incluse dans un échange plus grand et qui n'est pas interrompue³⁹⁷. C'est donc vraisemblablement la présence du commentaire du Chœur aux vers 1085-1087, qui vient

³⁹¹ Cf. Koonce (1962, p. 18) pour la définition et quelques exemples de ce type de lamentation. Elle ne donne pas la liste exhaustive des passages qu'elle regroupe sous cette dénomination ; il n'est donc pas possible de savoir si elle considérerait ce passage comme une quasi-lamentation, ou si elle l'excluait complètement des lamentations tragiques.

³⁹² Wright, 1986, p. 140.

³⁹³ Cf. note 234. La forme bipartite n'est pas présente ici.

³⁹⁴ Wright, 1986, p. 126.

³⁹⁵ Wright, 1986, p. 150.

³⁹⁶ Kornarou, 2001, p. 271, 284 et 286.

³⁹⁷ Kornarou, 2001, p. 40.

sectionner le chant de Polymestor, qui est à l'origine de la classification du passage parmi les *kommoi*. En tous les cas, Kornarou reconnaît la partie lyrique et le début du dialogue précédent comme étant une lamentation.

Bien évidemment, compte tenu de ses nombreuses anomalies, la monodie de Polymestor n'a pas été retenue par Palmisciano, qui ne s'intéressait qu'aux lamentations tragiques susceptibles d'être des représentations de la pratique rituelle réelle.

La monodie de Polymestor (v. 1056-1106) a donc été rangée parmi les lamentations tragiques par certains, qui notaient néanmoins certains aspects atypiques de cette lamentation. Pour d'autres, il ne s'agit tout simplement pas d'une lamentation.

Je choisis ici d'élargir le passage pour inclure le dialogue précédant la monodie (v. 1023-1055), qui comprend plusieurs termes du lexique de la lamentation – et notamment le seul terme autoréférentiel du passage. J'inclus également la brève réplique du Chœur des vers 1107-1108, qui constitue la réponse à la seconde partie de la monodie, ainsi que les vers 1252-1256, où Polymestor pousse ses dernières plaintes face à Agamemnon et Hécube.

II : Poétique et langage de la lamentation

1 : Analyse formelle

La lamentation de Polymestor telle que définie précédemment se divise, d'un point de vue formel, en deux sections. La première, le dialogue (v. 1023-1055), débute avec un passage du Chœur en iambo-dochmiacques (v. 1023-1034) ; la suite du dialogue est composée exclusivement en trimètres iambiques. On observe une structure quasi strophique dans ce dialogue :

ΠΟΛ. (1035)

ὦμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.

ΧΟ. (1036)

ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρηικὸς οἰμωγῆν, φίλαι ;

ΠΟΛ. (1039-1041)

ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶι ποδί :

ΠΟΛ. (1037)

ὦμοι μάλ' αἴθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.

ΧΟ. (1038)

φίλαι, πέπρακται καὶν' ἔσω δόμων κακά.

ΕΚ. (1044-1046)

ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας :

βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχούς.	οὐ γάρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις,
ιδού, βαρείας χειρὸς ὀρμᾶται βέλος.	οὐ παῖδας ὄψημι ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ.
XO. (1042-1043)	XO. (1047-1048)
βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν ; ὡς ἀκμὴ καλεῖ,	ἧ γὰρ καθεῖλες Θρηῖκα καὶ κρατεῖς ξένον,
Ἐκάβη παρεῖναι Τρωιάσιν τε συμμάχους.	δέσποινα, καὶ δέδρακας οἷάπερ λέγεις ;

Au-delà de la stricte correspondance du nombre de vers, on trouve des parallèles linguistiques et thématiques compatibles avec une structure strophe/antistrophe : au premier cri de lamentation de Polymestor répond un second³⁹⁸ ; les trois vers d'Hécube reprennent le thème de la destruction des murs et de la fureur évoquées dans les trois vers de Polymestor.

Ce dialogue comprend également un élément antiphonique : on constate une alternance stricte entre acteur et Chœur, alternance qui rappelle la structure antiphonique classique d'une lamentation.

Cette première section se termine par une tirade en trimètres iambiques, prononcée par Hécube ; cet interlude, qui ouvre la voie à la monodie, est plus bref que celui fait par le Chœur aux vers 1023-1034, puisqu'il ne dure que 7 vers.

La deuxième section contient la seule partie chantée de la lamentation. Il s'agit d'une monodie astrophique, divisée en deux parties par une intervention du Chœur. On remarque que les deux parties sont de longueur et de composition différentes ; par ailleurs, elles ne comportent pas les parallèles linguistiques ou thématiques que l'on pouvait observer dans le dialogue précédent. Ainsi, les deux parties de la monodie ne doivent pas être considérées nécessairement comme les deux moitiés d'un même tout, mais plutôt être étudiées comme deux sections séparées, tout comme le dialogue formait une section à part de la lamentation.

Cette monodie est polymétrique ; la première partie est dominée par les dochmiaques et les anapestes, tandis que la deuxième a une métrique plus variée, comportant entre autres des iambes, des dactyles, des crétiques et quelques dochmiaques³⁹⁹. Cette disparité coïncide avec une différence dans l'attitude de Polymestor : dans la première partie, il est encore sous

³⁹⁸ Comme le remarquent Thalmann (1993, p. 152) et Gregory (1999, p. 170), les vers 1035-1038 sont une référence intertextuelle à la mort d'Agamemnon dans l'*Orestie* d'Eschyle. Or Agamemnon prononçait ces mots au cours d'un *kommos* ; il est donc logique que cette structure strophique se retrouve ici.

³⁹⁹ Cf. Battezzato (2018, p. 220-223), qui note que l'analyse métrique de cette monodie est subjective : il existe d'autres analyses tout aussi valides.

le coup de la colère et de la surprise. Il est donc plus agité que dans la deuxième partie, où il devient assez lucide pour appeler à l'aide et envisager ses perspectives d'avenir.

Le passage monodique comporte une forme d'alternance antiphonique : monodie de Polymestor/bref commentaire du Chœur, monodie de Polymestor/bref commentaire du Chœur. Il faut néanmoins souligner que, tandis que Polymestor chante, le Chœur continue de s'exprimer en trimètres iambiques, ce qui crée un contraste saisissant entre le chant astrophique, incontrôlé de Polymestor et la réaction calme et posée du Chœur⁴⁰⁰.

2 : Répétitions

La lamentation de Polymestor n'est pas strophique ; on ne peut donc y observer les parallélismes structurels que l'on trouvait dans l'*Agamemnon* ou dans l'*Antigone*. Cependant, on peut découvrir des récurrences. Le dialogue (v. 1023-1055) s'ouvre et se ferme avec un long passage en anapestes ; la première partie de la monodie s'ouvre sur les questions « où marcher, où me tenir, où aborder » (v. 1056-1057) et se clôt sur une série de questions similaires⁴⁰¹, « où me tenir, où aller, où m'arrêter » (v. 1079).

Plus généralement, Polymestor débute chaque section par une expression de lamentation : ὄμοι (v. 1035), ὄμοι ἐγώ (v. 1056-1057), αἰαῖ (v. 1088-1089). Ce motif se retrouve à la fin de l'agôn, où les deux dernières plaintes de Polymestor sont signalées par des οἴμοι (v. 1252 et 1255). En particulier, on peut souligner le parallèle linguistique entre le premier et le dernier vers de lamentation prononcés par Polymestor :

ὄμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων **τάλας** (v. 1035)

οἴμοι τέκνων τῶνδ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν **τάλας** (v. 1255)

Ce parallèle permet de créer un effet de boucle, qui conclut la lamentation en lieu et place de la formule de conclusion à laquelle on pourrait s'attendre.

⁴⁰⁰ En dehors de ses iambo-dochmiacques, qui lui permettent d'annoncer la violente scène à venir, le Chœur garde une attitude très paisible dans ce passage : les élisions sont rares, et on ne trouve qu'une seule résolution, qui accommode le nom d'Hécube (v. 1043).

⁴⁰¹ Je ne commente pas l'ordre des différents verbes en raison des problèmes philologiques posés par le vers 1079, qui a souvent été réarrangé dans l'espoir de construire une résonance sémantique plus claire avec le vers 1056-1057. L'ordre choisi par Battezzato construit le vers 1079 de façon à ce que les deux séries de questions aient le même profil rythmique, ce qui me paraît plus sensé que les autres propositions, qui tentaient de trouver un parallèle d'ordre lexical entre les deux vers.

L'anaphore est l'une des formes de répétition les plus présentes dans cette lamentation. On signale bien évidemment les trois séries de questions : **πᾶι** βῶ, **πᾶι** στῶ, **πᾶι** κέλσω (v. 1056-1057), **πᾶι** στῶ, **πᾶι** βῶ, **πᾶι** κάμψω (v. 1079), **ποῖ** τράπωμαι, **ποῖ** πορευθῶ (v. 1099). À ces anaphores s'ajoutent le **τάλαινοι** κόραι **τάλαινοι** Φρυγῶν du vers 1063 et le **γυναῖκες** ὄλεσάν με, / **γυναῖκες** αἰχμαλωτίδες (v. 1095-1096). Certaines de ces anaphores sont renforcées par une répétition rythmique : par exemple, **τάλαινοι** κόραι et **τάλαινοι** Φρυγῶν constituent chacun un *dochmius*, et se scandent donc tous deux de la même façon. Le même phénomène se retrouve dans les exclamations **ἰὼ Ἀχαιοί**, **ἰὼ Ἀτρεΐδαι** (v. 1091) et dans le **ποῖ** τράπωμαι, **ποῖ** πορευθῶ du vers 1099.

Ces anaphores servent toutes à souligner le terme répété : les différentes séries de questions font ressortir la désorientation tant physique que mentale de Polymestor en répétant les adverbes interrogatifs. L'anaphore du vers 1063 insiste sur la monstruosité des Troyennes, tandis que celle des vers 1095-1096 reflète la surprise de Polymestor, qui ne s'attendait pas à être détruit par des femmes, et encore moins par des femmes esclaves.

On trouve également quelques répétitions successives dans les propos tenus par Polymestor : **ἀκέσαι** ἀκέσαιο (v. 1067), **βοᾶν** βοᾶν, **ἀυτῶ** βοᾶν (v. 1092). Celles-ci sont toutefois bien plus rares ici que dans les lamentations de Cassandre et de Créon.

Les répétitions lexicales (anaphores, répétitions successives, polyptotes) sont utilisées par le Chœur et par Hécube, toutefois pas dans le cas de la lamentation. On en trouve deux : **ὀλέθριον** ὀλέθριον **κακόν** (v. 1031) et **τυφλὸν** τυφλῶι (v. 1050). La première souligne l'importance du mal que représente le comportement de Polymestor ; la seconde vient railler l'infirmité de Polymestor, de laquelle Hécube tire une grande satisfaction.

Pour finir, les répétitions sonores sont présentes dans ce passage même si leur nombre est moindre qu'à l'accoutumée, semblablement à celui des répétitions lexicales. On trouve tout d'abord des répétitions de désinence : au vers 1041, la « rime » **χειρὸς** / **βέλος** rapproche les deux termes, qui entretiennent par ailleurs une relation quasi métonymique dans la phrase. Aux vers 1056-1057 et 1079, les questions au subjonctif délibératif créent une rime interne en **-ω** au sein du vers ; on trouve des rimes internes similaires en **-ας** aux vers 1073-1074 : **λώβας** **λύμας** <τ'> **ἀντίποιν'** / **ἐμᾶς**, **ὧ** **τάλας**. La juxtaposition **λώβας** **λύμας**, qui fait ressortir l'allitération en **λ** et l'identité de désinence, associe les idées de mutilation et d'outrage, qui

resteront associées au cours de l'*agôn*. Enfin, Polymestor utilise successivement quatre adjectifs en –ον pour décrire son peuple : λογχοφόρον ἔνο- / πλον εὐπιπον Ἄρει κάτοχον γένος (v. 1088-1090).

Polymestor ne fait presque aucune répétition phonétique simple ; on trouve toutefois une belle allitération en τ au vers 1255, doublée d'une rime en -ων :

οἴμοι τέκνων τῶνδ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν τάλας

Comme les répétitions lexicales, les répétitions sonores ont leur place dans les propos tenus par Hécube et par le Chœur. On peut citer par exemple οὖς ἔκτειν' ἐγώ (v. 1051), δίκην δέ μοι / δέδωκε (v. 1052-1053), δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τάπιτίμια (v. 1086).

3 : Le langage de la lamentation

La phraséologie participe pleinement à la poétique de cette lamentation. D'abord, celle-ci permet de créer des effets de mise en relief : les vers sont construits de façon à placer les mots les plus importants aux positions emphatiques. Ainsi, le vers 1035 débute avec οἴμοι et se termine avec τάλας, tandis que φέγγος – l'objet de la plainte – est placé entre les césures. Similairement, le vers 1061 commence avec le terme fort ἀνδροφόνους et s'achève avec le nom qu'il qualifie, Ἰλιάδας, ce qui en plus de mettre en valeur ces deux mots crée un effet d'attente.

Par ailleurs, le langage permet également d'indiquer l'état particulièrement agité de Polymestor⁴⁰² : on trouve un vocabulaire et des descriptions très percutants (v. 1066, 1070-1072, 1077-1078), des ruptures ou des anomalies dans la syntaxe (v. 1067-1068, 1100-1106), des asyndètes⁴⁰³ et des phrases généralement assez longues et désordonnées. Le tout se trouve essentiellement concentré dans la première partie de la monodie (v. 1056-1084), qui avec sa plus grande proportion de dochmiacques se trouve effectivement constituer le paroxysme de la perte de contrôle de Polymestor.

On ne trouve aucun mot en α- privatif dans la lamentation de Polymestor ; l'unique adjectif en δυσ- est le δυστήνου du vers 1037, qui se rapporte à ses enfants morts. De manière générale, les négations se font très discrètes : la première (οὔτι μὴ, v. 1039) exprime le vif

⁴⁰² Cf. Collard (1991, p. 165-166).

⁴⁰³ Aucune particule ne lie les différentes phrases entre elles ; les seules particules de liaison sont celles qui sont essentielles à la phrase. Cf. Collard (1991, p. 168).

désir de Polymestor que les Troyennes ne s'enfuient pas, afin qu'il puisse les punir ; la seconde (οὐδεις, v. 1094) souligne le désarroi de Polymestor lorsque celui-ci réalise que personne ne semble venir à son secours. Ces négations n'expriment donc pas la perte ou la destruction de Polymestor, comme elles le feraient dans une lamentation classique.

Les exclamations lamentatives de Polymestor sont rares et peu variées : l'adjectif qu'il utilise pour se décrire est toujours *τάλας*⁴⁰⁴ (v. 1035, 1074, 1106). En ce qui concerne les interjections, on constate que la plus utilisée est *ὦμοι*⁴⁰⁵ ; on trouve aussi deux *ὦ* (v. 1074 et 1092) ainsi qu'un *αἰᾶ* (v. 1088). Enfin, on ne trouve aucune autoréférentialité dans cette lamentation ; même des expressions comme « je suis malheureux » sont limitées au minimum⁴⁰⁶ (*τάλας*). Les deux expressions qui s'en rapprochent le plus sont situées à la fin de la monodie : *γυναῖκες ὄλεσάν με* (v. 1095) et *δαινὰ δαινὰ πεπόνθαμεν* (v. 1097).

Polymestor emploie un vocabulaire relativement simple dans le dialogue ; toutefois, cela ne l'empêche pas d'utiliser une image poétique (*λαίψηρῶι ποδί*, v. 1039)⁴⁰⁷.

Dans la monodie, son langage devient légèrement plus complexe : il utilise des composés⁴⁰⁸, et ses métaphores deviennent plus développées. Les métaphores de Polymestor peuvent lui servir à se décrire lui-même : aux vers 1080-1082, on trouve une comparaison qui rapproche Polymestor d'un navire sur le point d'arriver à quai, qui rappelle le verbe *κέλσω*⁴⁰⁹ (v. 1056-1057). Cette comparaison fait écho à celle qui avait été faite par le Chœur au début du passage : celui-ci rapprochait la déchéance à venir de Polymestor d'une chute dans une mer sans port⁴¹⁰ (v. 1024-1025). À travers la métaphore des vers 1058-1059, Polymestor se

⁴⁰⁴ Il utilise en revanche *δύστηνος* pour évoquer ses enfants (v. 1037).

⁴⁰⁵ Cf. v. 1035, 1037, 1056, 1252 ; on trouve également deux occurrences de *οἴμοι* (v. 1252 et 1255).

⁴⁰⁶ À savoir un *τάλας* placé en fin de phrase et de vers, parfois renforcé par une interjection (cf. v. 1074 et 1106).

⁴⁰⁷ Battezzato, 2018, p. 217.

⁴⁰⁸ E.g. *τετράποδος*, v. 1058 ; *ἀνδροφόνους*, v. 1061 ; *κατάρατοι*, v. 1064 ; *λινόκροκον*, v. 1080 ; *λογχοφόρον* ; *ἔνοπλον* ; *εὐπιπον*, v. 1088-1090 ; *ὑπιπετῆς*, v. 1100-1101 ; *μελάγχρωτα*, v. 1106

⁴⁰⁹ Le verbe *κάμψω* (v. 1079) pourrait également participer à cette imagerie maritime, même s'il évoque plutôt, à première vue, l'expression *κάμψαι γόνυ*. Cf. Battezzato (2018, p. 227).

⁴¹⁰ Cette métaphore nautique est récurrente dans l'*Hécube*, et va de pair avec l'omniprésence de la mer ; cf. Collard (1991, p. 170) ; Zeitlin (1996, p. 174). La métaphore d'un voyage, maritime ou pas, est utilisée pour désigner la mort (cf. Alexiou, 2002 [1994], p. 190) ; ici, il est donc possible que le Chœur ait voulu signifier non pas simplement que Polymestor allait souffrir, mais qu'il allait mourir, comme le Chœur et le public le pensaient à ce moment-là.

présente comme une bête sauvage ; cette imagerie se prolonge dans la métaphore cannibale des vers 1070-1072, où Polymestor se décrit comme une bête assoiffée de sang, d'os et de chair humaine. Cette imagerie sauvage où l'animal mange l'humain se poursuit avec une deuxième métaphore aux vers 1075-1078, qui présente cette fois les corps des fils du roi comme un repas pour les chiens sauvages.

La principale métaphore que Polymestor utilise est celle qui associe la vue à la lumière⁴¹¹, et les yeux à des émetteurs de lumière. Celle-ci permet surtout à Polymestor de reformuler la mutilation qui lui a été infligée : alors qu'au vers 1035 il utilisait le verbe τυφλοῦμαι, souligné par l'accusatif de relation φέγγος ὀμμάτων, le roi thrace demande à Hélios de soigner la « paupière ensanglantée de [ses] yeux » (ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον) en « retirant l'éclat aveugle » (τυφλόν φέγγος) de ceux-ci (v. 1066-1068). Cette métaphore était également utilisée par Hécube, qui raillait Polymestor en lui disant qu'il ne pourrait pas replacer « un œil brillant » (ὄμμα λαμπρόν) dans ses pupilles (v. 1045). Ce champ lexical de la cécité contraste avec les « rayons enflammés de feu » qu'Orion et Sirius envoient avec leurs yeux (v. 1102-1105).

Les métaphores peuvent également exprimer les désirs ou les perspectives d'avenir de Polymestor. Sa dernière question (v. 1100-1106) comporte deux images poétiques : la première suggère que Polymestor pourrait aller rejoindre Orion et Sirius dans le ciel, ce qui semble être une métaphore pour désigner l'immortalité. La seconde est une métaphore de la mort : Polymestor envisage de traverser le « bras de mer noir » qui mène à l'Hadès – vraisemblablement le Styx.

Hécube utilise une métonymie au vers 1055, où elle assimile Polymestor à sa « bouillante colère thrace, difficile à combattre » (θυμῶι ζέοντι Θρηκί δυσμαχωτάτωι), ce qui participe à la déshumanisation de celui-ci : Polymestor n'est plus un homme, seulement une fureur aveugle. Enfin, le Chœur – dans ses rares interventions – conserve un langage relativement simple ; on peut toutefois noter l'euphémisme des vers 1107-1108, « se retirer de la vie », qui fait suite à la métaphore de Polymestor sur le même sujet (la mort).

⁴¹¹ La vue, la lumière et la vie sont couramment associées en Grèce ancienne ; cette association est très présente tout au long de l'*Hécube*, où la vision joue un grand rôle. Cf. Zeiltin (1996, p. 186-191). La métaphore est récurrente dans les lamentations (cf. Alexiou, 2002 [1994], p. 187-189).

La monodie de Polymestor est dominée par l'agitation : son chant, à la fois astrophique et polymétrique, est imprévisible. La syntaxe des phrases devient plus libre tandis que plusieurs longues métaphores se développent, entrecoupées de nombreuses questions qui soulignent le désarroi du roi thrace. Les répétitions, qui servent habituellement à installer le rythme rituel⁴¹², ne sont ici présentes qu'épisodiquement, ce qui traduit la perte de contrôle de Polymestor sur lui-même. Cette agitation rageuse contraste avec le calme d'Hécube et du Chœur, qui demeurent impassibles face à la détresse du Thrace.

III : La situation d'énonciation

1 : Polymestor, le lamentant et le lamenté principal

L'échange en stichomythies et la partie lyrique commencent tous deux par une exclamation de Polymestor ; c'est donc lui qui fait ici figure de lamentant principal.

Polymestor n'est présent sur scène que depuis environ 80 vers lorsque l'attaque d'Hécube a lieu ; à ce moment-là, le public a déjà eu l'occasion de se faire une opinion sur son personnage à partir des commentaires faits par les autres personnages à son sujet. Polymestor semble avoir été inventé par Euripide⁴¹³ ; le public ne peut donc *a priori* baser son opinion sur le roi thrace que sur le début de la pièce.

Polymestor est d'abord et avant tout « l'homme thrace » ; c'est le terme standard qu'utilisent les personnages troyens (Hécube, Polydore, le Chœur) pour référer à lui⁴¹⁴. Son ethnicité est la première information que nous avons sur lui : dans le prologue, Polymestor est « l'hôte thrace » (θηρκίου ξένου, v. 7). Enfin, quelle que soit la dénomination utilisée pour le désigner, elle est souvent accompagnée d'un adjectif exprimant son identité de Thrace : on trouve ainsi « hôte thrace » (e.g. v. 7, 19, 774), « cavalier thrace » (v. 709-710), « chef de la Thrace » (θηρικής ἄνακτι, v. 856).

⁴¹² Palmisciano, 2017, p. 288.

⁴¹³ Meridor (1983, p. 13-14) ; Hall (1991, p. 107-110).

⁴¹⁴ E.g. v. 19 (Polydore) ; 682, 873, 890, 1055 (Hécube) ; 1036 (Chœur).

En tant que Thrace, Polymestor possède certaines caractéristiques stéréotypées : il aime les chevaux⁴¹⁵, il profite des plaines fertiles de la Thrace, et a des qualités guerrières⁴¹⁶ (v. 8-9, 428, 710). Par ailleurs, le Thrace est un barbare⁴¹⁷, comme le signifie Agamemnon au vers 877 en l'appelant φῶτα βάρβαρον, ce qui souligne la sauvagerie et l'agressivité que Polymestor a démontrées en tuant Polydore (cf. v. 1129 et 1247-1248). Enfin, Hall note qu'à l'époque où la pièce a été composée, le mot « thrace » pouvait être utilisé pour parler des esclaves, qui étaient majoritairement Thraces ; ainsi, le terme pouvait même servir à lui seul d'insulte⁴¹⁸. Ces désignations ont donc une connotation fortement péjorative et pernicieuse.

Faire de Polymestor un Thrace exploite les circonstances dans lesquelles la pièce a été composée : en effet, en 424 avant J.-C., date estimée de la représentation originale de la pièce⁴¹⁹, les Athéniens furent trahis par leur allié thrace Seuthès, qui a pu servir de modèle à Euripide pour construire le personnage de Polymestor⁴²⁰. L'*Hécube* est donc représentée à un moment où les Thraces sont particulièrement mal perçus à Athènes⁴²¹, ce qui contribue à favoriser l'antipathie du public à son égard et à faire accepter le portrait péjoratif dessiné par Hécube et le Chœur.

Cette identité ethnique se trouve reléguée au second plan lorsqu'il est directement question de son crime contre Polydore : dans ce cas, c'est principalement le terme ξένοϛ qui est utilisé, soulignant la gravité de cette transgression. Il peut être accompagné de l'adjectif

⁴¹⁵ L'association des Thraces avec les chevaux remonte à Homère; cf. Sears (2013, p. 229-230).

⁴¹⁶ Les Barbares du nord étaient célèbres pour leur propension et leurs aptitudes à la guerre ; cf. Hall (1991, p. 137-138) ; Tsiafakis (2000, p. 365, 388-389). Voir aussi v. 1155. D'ailleurs, il est possible qu'Euripide ait choisi le nom de « Polymestor » pour le rapprocher d'Arès, qui avait pour épithète παμμήτωρ ; cf. Hall (1991, p. 108 n. 23).

⁴¹⁷ Cf. Tsiafakis (2000, p. 366, 370-373 et 381-385).

⁴¹⁸ Hall, 1991, p. 109-110.

⁴¹⁹ De nombreuses discussions existent sur le sujet ; cette date est celle qui fait actuellement figure de consensus. Cf. Delebecque (1951, p. 147-148) et Battezzato (2018, p. 2-4). Voir aussi Gregory (1999, p. xii-xv) pour un exposé plus mitigé.

⁴²⁰ Pour les parallèles entre les deux figures, se rapporter à Delebecque (1951, p. 154-159) ; Sears (2013, p. 143-145). Polymestor présente aussi des liens avec d'autres figures, notamment le roi thrace Lycurgue et le chasseur Orion ; cf. Zeitlin (1996, p. 178-181 et 181-183 respectivement).

Un autre parallèle est établi par Meridor (1983, p. 17-20) entre Polymestor et le général perse Artayctes, dont Hérodote (VII, 33 ; IX, 116-120) raconte qu'il aurait, par la ruse, dérobé un trésor sacré, commettant ainsi un sacrilège. Capturé par les Athéniens, Artayctes tenta de racheter sa liberté et celle de son fils, mais sa proposition fut refusée, et les Athéniens le clouèrent à des planches de bois avant de lapider son fils devant lui.

⁴²¹ Voir Delebecque (1951, p. 147-159) ; Hall (1991, p. 107-110 et 155-160).

« thrace », ou bien d'un autre adjectif qui dénote davantage son impiété tel que πατρῷος ou ἀνόσιος⁴²².

Enfin, le statut royal de Polymestor n'est que très peu exprimé. Il intervient surtout au moment où Agamemnon doit expliquer à Hécube pourquoi il ne peut pas intervenir directement : il approuve le désir de tuer « l'hôte impie » (ἀνόσιον ξένον, v. 852), mais ne peut cautionner le meurtre du « chef de la Thrace » (θρήικης ἄνακτι, v. 856). Ce statut est absent de la lamentation, puisqu'on ne s'attaque pas au roi de la Thrace mais bien à l'hôte meurtrier de Polydore, un fait dont tous les protagonistes sont parfaitement conscients.

Jusqu'à son entrée sur scène, Polymestor est unanimement décrit comme un criminel qui a tué par cupidité, dont les actes ne plaisent ni à la justice ni aux dieux (cf. v. 1028-1031). Ce portrait semble être dicté par le fait qu'il est Thrace et non par sa personnalité propre⁴²³. Hécube constate que son fils a été assassiné en examinant sa dépouille (cf. v. 695-696) ; l'esclave lui permet d'apprendre que son fils a été jeté à la mer (v. 701). Elle ne dispose d'aucune autre information sur les circonstances de cet assassinat. Et pourtant, Hécube en déduit immédiatement que le meurtrier est Polymestor (v. 710-711).

Même si son rêve lui avait annoncé que son fils avait été assassiné, rien dans le contenu de celui-ci ne semblait permettre d'identifier le coupable avec certitude. Le rêve d'Hécube présenterait le meurtrier de Polydore sous les traits d'un loup (v. 90-91)⁴²⁴. Il est vrai que chez les Grecs le loup était symbole de trahison et de cruauté, un être marginal par nature⁴²⁵ ; rétrospectivement, cette description correspond à Polymestor, qui avoue effectivement avoir commis le crime effroyable dont on l'accuse. Toutefois, même en supposant que le loup évoque les barbares Thraces⁴²⁶, rien ne laisse entrevoir de lien plus direct avec Polymestor lui-même. Polymestor n'est jamais appelé « loup » ou même « chien »

⁴²² E.g. v. 19, 26, 790, 852.

⁴²³ Serghidou (2010, p. 92-93) remarque que l'attachement à l'opulence et donc la cupidité font partie des caractéristiques du Barbare pour les Grecs.

⁴²⁴ Les vers qui relatent le rêve d'Hécube sont contestés.

⁴²⁵ Fedeli, 2013, p. 265-267.

⁴²⁶ Les Thraces étaient connus pour leur manque de fiabilité ; cf. Hall (1991, p. 109).

; de plus, son animalisation ne débute qu'après la vengeance d'Hécube⁴²⁷. De plus, le loup ne semble porter aucun trait distinctif susceptible d'établir un lien clair entre lui et le roi thrace⁴²⁸.

Une fois qu'Hécube a désigné Polymestor comme étant le meurtrier, le Chœur ne perd pas un instant pour suggérer le motif de la cupidité. Ce mobile est immédiatement accepté par Hécube, et sera également le premier qui viendra à l'esprit d'Agamemnon (cf. v. 775). La rapidité et la facilité avec lesquelles ce mobile est accepté par tous⁴²⁹ – sans la moindre suggestion d'un autre intérêt moins condamnable⁴³⁰, sans preuve quelconque de l'identité du meurtrier ou de son mobile – laissent penser que Polymestor est vu comme un barbare naturellement disposé à tuer pour s'enrichir⁴³¹.

Enfin, Polymestor est victime des circonstances. Polyxène a été sacrifiée par l'armée grecque, qui se trouve hors d'atteinte pour Hécube qui a tout perdu ; le meurtre de Polydore en revanche n'est attribué qu'à un seul homme, Polymestor, roi de Thrace. De plus, le sacrifice de Polyxène n'est jamais explicitement dit « impie »⁴³², au contraire du crime de Polymestor dont l'impiété est soulignée (e.g. v. 714-715, 789-792). Celui-ci ne semble soutenu par la présence de personne ; son armée reste invisible, ses quelques gardes disparaissent quasi immédiatement, et il n'est pas assez proche des autres personnages pour que l'un d'eux soit susceptible de lui venir en aide. C'est donc sur cette cible, plus facile à atteindre du fait de sa marginalité, qu'Hécube concentre toute son animosité : Polymestor paie pour son crime contre

⁴²⁷ L'explication de Gregory (1999, p. 55-56), qui suggérait que Polymestor ressemble à un loup puisqu'il devient une bête sauvage qui marche à quatre pattes, n'est donc pas suffisant.

⁴²⁸ Pour résoudre le problème, Ihm (2004, p. 138) suggère que la déduction d'Hécube est basée sur le fait que peu de gens savaient où Polydore se trouvait. Toutefois, Polymestor n'était certainement pas le seul Thrace à avoir été au courant, et à avoir eu la capacité de commettre le crime pour dérober l'or.

⁴²⁹ Le processus selon lequel une suggestion par une voix sans visage (le Chœur) se transforme ensuite en vérité reconnue est identifié et analysé par Ihm (2004, p. 138-141).

⁴³⁰ D'autres mobiles possibles seront donnés par Polymestor pendant l'*agôn* final ; toutefois, l'opinion du public et des personnages est déjà faite, et ces mobiles sont donc ignorés en faveur du motif déjà accepté par tous. Se reporter à Ihm (2004, p. 141-142) pour un examen des autres raisons possibles.

⁴³¹ Hall (1991, p. 125-128) notait que les Barbares sont vus comme manquant de retenue, excessifs et attachés au luxe ; la cupidité apparaît donc comme un trait logiquement attribuable à la nature thrace de Polymestor.

⁴³² L'horreur du crime réside davantage dans la séparation déchirante entre mère et fille, et dans le rejet de la supplication d'Hécube par Ulysse. Cf. Zeitlin (1996, p. 192).

Polydore et sa trahison envers Hécube, mais d'une certaine façon aussi pour la destruction de Troie et la mort de tous les autres enfants de la reine⁴³³.

Quand Polymestor arrive sur scène, il a donc déjà l'antipathie du public, renforcée par la sympathie de ce dernier envers Hécube. Son comportement ne fait rien pour rectifier cela : tandis que le public sait, par le récit de Polydore, que Polymestor a effectivement tué le fils d'Hécube, le Thrace affirme à Hécube que son fils se porte bien, qu'elle lui manque, et que l'or est en sécurité (v. 989, 993, 995). Ces mensonges éhontés s'accompagnent d'une attitude hypocrite : Polymestor se prétend toujours son ami (v. 982), et arrive même en déplorant les malheurs récents d'Hécube et de Troie (v. 953-967), ce qui a pour effet cruel d'intensifier la colère et la douleur d'Hécube⁴³⁴. Ses questions pressées concernant l'or de Priam rappellent la cupidité qui avait été évoquée par les autres personnages ; enfin, sa dernière question montre sa lâcheté, lui qui a peur d'entrer dans une tente où pourrait se trouver un homme (v. 1017).

Lorsque la lamentation débute, Polymestor est « l'homme thrace » ; c'est cette identité ethnique de Barbare qui prédomine ici. En effet, non seulement Polymestor est qualifié de « Thrace » à trois reprises dans le passage – deux fois par le Chœur et une fois par Hécube – mais le terme est à chaque fois souligné par sa position dans le vers, toujours stratégiquement placé entre les césures :

ἠκούσατ' ἀνδρὸς / Θρηκὸς / οἰμωγὴν, φίλοι (v. 1036)

ἦ γὰρ καθεῖλες / Θρηῖκα / καὶ κρατεῖς ξένον (v. 1047)

θυμῶι ζέοντι / Θρηκὶ / δυσμαχωτάτωι (v. 1055)

Une place importante est donnée à la description du comportement de Polymestor à la suite de l'attaque. Hécube annonce qu'il sortira « aveugle, s'avançant sur un pied aveugle chancelant » (v. 1049-1050), ce qui laisse imaginer un personnage physiquement diminué, à la démarche hésitante. Par ailleurs, le public avait pu constater de lui-même la « colère bouillante » évoquée par Hécube (v. 1055) lorsque Polymestor avait annoncé qu'il détruirait de son poing les murs dans lesquels il était contenu (v. 1039-1041). Lorsque Polymestor

⁴³³ Mitchell-Boyask (1993, p. 123-130) suggère que Polymestor sert ici de bouc-émissaire ; son sacrifice permet donc de racheter le sacrifice irrégulier de Polyxène, ce qui permet ultimement aux Grecs de repartir.

⁴³⁴ Keyser, 1997, p. 154-155.

revient sur scène, l'on s'attend donc à un être d'apparence repoussante et pitoyable, au comportement agressif et incontrôlé.

Et de fait, c'est exactement ce que l'on trouve en Polymestor. Il le reconnaît lui-même : il est devenu un animal des montagnes, qui marche à quatre pattes et qui suit une piste (v. 1058-1059). Il se dirige au son (v. 1069-1070) et désire se repaître d'êtres humains⁴³⁵ (v. 1070-1072). Cette animalisation rappelle encore davantage le Barbare qu'il est⁴³⁶, à la fois par sa nature de Thrace et par le comportement impie qu'il a eu en assassinant Polymestor au mépris des lois de l'hospitalité⁴³⁷.

Il est difficile de déterminer avec précision si l'aveuglement et la lamentation subséquente de Polymestor parviennent ou non à opérer un changement dans les sympathies du public. La nature exacte de son châtement est une surprise ; jusque-là, tous les indices donnés par Hécube suggéraient qu'elle tuerait Polymestor, et ne mentionnaient absolument pas ses enfants⁴³⁸. De plus, Hécube faisait figure de femme faible et vulnérable dans la première partie de la pièce ; sa transformation en meurtrière triomphante participe pleinement à l'effet de surprise de la scène⁴³⁹. Le Chœur évite de se prononcer quant à Hécube et à la justice de son acte, préférant se concentrer sur Polymestor, ce qui laisse au public le soin de juger lui-même l'acte d'Hécube.

Tout comme la décision de sacrifier Polyxène était prise par une foule abstraite, l'attaquant de Polymestor est un groupe sans visage, « les Troyennes ». Ce sont elles, et non Hécube, que Polymestor rend responsables de son malheur. Hécube n'est associée qu'à

⁴³⁵ Le cannibalisme est fréquemment associé avec les Barbares ; cf. Hall (1991, p. 126).

⁴³⁶ L'animalisation n'est pas atypique pour un personnage barbare ; cf. Hall (1991, p. 126).

Comme plusieurs l'ont remarqué, l'assimilation de Polymestor à une bête cannibale le rapproche du Polyphème de l'épopée, un personnage sauvage, agressif et repoussant. Cf. Segal (1990a, p. 309-310) ; Keyser (1997, p. 157) ; Battezzato (2018, p. 225).

⁴³⁷ La violation des tabous est un autre trait associé aux Barbares ; cf. Hall (1991, p. 184-190 ; voir surtout 187-188 sur les lois de l'hospitalité)

⁴³⁸ Les enfants sont mentionnés pour la première fois lorsqu'Hécube envoie une servante chercher Polymestor (v. 890-894). Qu'Hécube demande explicitement à ce qu'ils viennent peut indiquer aux spectateurs qu'elle leur a réservé un rôle dans son projet de vengeance, sans toutefois préciser lequel.

⁴³⁹ Cf. Keyser (2011, p. 47, 121-126 et 131-138).

Les captives troyennes, ses complices, présentent le même contraste entre l'identité de femme et celle d'agresseur violent (cf. Marshall, 2001, p. 128-129) ; toutefois, en ce qui les concerne, ce contraste est explicitement souligné par Polymestor, ce qui souligne leur monstruosité, tandis que ce n'est pas le cas pour Hécube.

l'aspect satisfaisant, vengeur du crime ; l'aspect plus négatif, sanglant, barbare, perfide, est quant à lui rejeté sur le groupe anonyme et absent de la scène⁴⁴⁰. Cet état de fait favorise Hécube, qui conserve la sympathie.

De plus, Polymestor fait sa lamentation avant que le public n'ait pu entendre le récit précis des événements ; ainsi, pour les spectateurs, cette lamentation repose essentiellement sur une attaque abstraite, donc plus facile à accepter. Ce n'est qu'avec le récit de l'attaque que Polymestor peut mettre en évidence la sauvagerie et la cruauté de ses assaillantes de façon fiable et crédible. De ce fait, l'impact émotionnel de sa lamentation est considérablement réduit, tandis que celui des lamentations d'Hécube, précédé des récits des messagers, était magnifié selon le procédé inverse.

Il est possible qu'à l'instar des chercheurs, les spectateurs aient eu des réactions variées⁴⁴¹. Certains ont pu avoir de la pitié pour la figure pitoyable de Polymestor⁴⁴², tandis que d'autres acceptaient cette punition comme juste⁴⁴³ – en dépit de sa cruauté – et que d'autres enfin tiraient même une certaine satisfaction de voir Polymestor ainsi châtié⁴⁴⁴. La

⁴⁴⁰ Marshall (2001, p. 127) note que c'est Hécube qui commet moralement le crime, tandis que physiquement ce sont les captives troyennes.

⁴⁴¹ Pour un résumé à jour des discussions sur le sujet, se rapporter à Battezzato (2018, p. 14-18).

⁴⁴² Par exemple, Ihm (2004, p. 142-143) suggère que, puisque la punition est disproportionnée par rapport au crime, il est possible que l'on compatisse avec Polymestor en relativisant quant à la mauvaise image que l'on avait de lui auparavant. Par ailleurs, Collard (1991, p. 164) signale la possibilité que l'agonie terrible de Polymestor attire légèrement la sympathie du public, comme c'est parfois le cas pour les victimes de vengeance chez Euripide. Par ailleurs, Daitz (1971, p. 221-222) fait justement remarquer que si l'attaque de Polymestor se justifie et se comprend, ce n'est pas le cas du meurtre de ses enfants ou de la vantardise d'Hécube.

⁴⁴³ Comme le note Hall (1991, p. 159), l'aveuglement fait partie des mutilations qui caractérisent la « justice des Barbares » ; cette punition, appliquée par une Troyenne à un Thrace, peut donc être considérée comme appropriée pour un Barbare qui a sauvagement tué un jeune homme pour son or. Keyser (1997, p. 140) notait en effet que jeter le corps à la mer était un acte particulièrement peu honorable, qui vient s'ajouter au meurtre impie et en renforce l'aspect dérangeant. Par ailleurs, Corey et Eubanks (2003, p. 7) remarquent que tous les personnages reconnaissent que la vengeance d'Hécube est juste.

Hartigan (1997, p. 36) suggère que l'aveuglement de Polymestor rappelle qu'il a commis son crime aveuglé par la cupidité ; la punition fait donc écho au crime. De plus, l'aveuglement permet à Hécube de voir Polymestor souffrir comme elle-même souffre de la perte de son enfant : il doit rester en vie et ressentir chaque jour son chagrin.

L'aveuglement peut aussi représenter une juste punition pour une trahison, personnelle comme politique ou religieuse : cf. Collard (1991, p. 171 n. 13) ; Keyser (1997, p. 156 n. 108).

⁴⁴⁴ Gellie (1980, p. 35-37) et Hartigan (1997, p. 37-38) défendent ce point de vue, considérant que Polymestor doit être vu comme un monstre qui n'a rien d'humain susceptible de susciter la sympathie. Autre partisan de cette interprétation, Reckford (1990, p. 30) qualifie même la scène de « *black comedy* ».

performance de l'acteur aurait peut-être permis de restreindre le champ des possibilités ; toutefois, nous ne disposons d'aucune information à ce sujet.

Bien que ce soient ses fils qui ont été tués, la lamentation porte essentiellement sur Polymestor lui-même et sur son aveuglement. Les deux enfants morts sont mentionnés quatre fois (v. 1036, 1046, 1051, 1075-1078), dont deux seulement par Polymestor. Ils ne sont véritablement lamentés que la première fois (v. 1036) ; les vers 1075-1078 exprime davantage l'inquiétude de Polymestor quant au sort de leurs corps s'il s'en éloigne. Cela ne signifie pas nécessairement que Polymestor est, en plus d'être un assassin impie et un Barbare, un père indigne ; son inquiétude pour leurs cadavres et son chagrin sont sincères⁴⁴⁵. Les lamentations tragiques sont par nature plus centrées sur le lamentant que sur le défunt ; celle-ci illustre cette tendance presque à l'extrême.

Le sujet principal des lamentations de Polymestor est lui-même : c'est son aveuglement qu'il lamente en premier (v. 1035), c'est également lui qu'Hécube mentionne d'abord lorsqu'elle le nargue (v. 1045) et quand elle annonce au Chœur l'arrivée de Polymestor (v. 1050). Polymestor commence sa monodie avec le désir de se venger lui-même de ce que les Troyennes lui ont fait ; pour tout le reste du passage, le meurtre de ses enfants devient un affront supplémentaire, un élément de plus de sa destruction personnelle. Ainsi, c'est lui – seul – qui est « détruit » par cette attaque, lui surtout qu'il doit venger, lui qui a subi une mutilation et un outrage (v. 1062, 1073-1074, 1095, 1098). Ainsi, la grande majorité des marques de lamentation se rapportent à lui et à ses propres maux.

2 : Les autres protagonistes du passage

Le Chœur a une attitude tout à fait singulière dans ce passage. Normalement, il devrait avoir pour rôle de répondre à la lamentation, de sympathiser avec le lamentant. Ici, en revanche, le Chœur est un personnage à part entière, avec ses propres opinions et sympathies. Depuis le début de la pièce, le Chœur réserve clairement sa sympathie à Hécube, avec laquelle

⁴⁴⁵ Polymestor utilise presque exclusivement le terme τέκνα pour faire référence à ses fils ; ce mot dénote une plus grande affection que παῖδες, plus neutre, et est généralement celui qu'un parent utilise pour désigner son enfant. Cf. Dickey (1996, p. 65-72). Ainsi, Hécube utilise quant à elle exclusivement παῖδες, puisqu'elle n'a aucune affection particulière pour ces enfants et maintient une distance émotionnelle avec eux.

Les seules occurrences de παῖδες chez Polymestor surviennent lorsque celui-ci relate l'attaque d'Hécube et des Troyennes ; elles soulignent la jeunesse des enfants tout en permettant à Polymestor de préserver une certaine distance nécessaire à son équilibre émotionnel.

il a compati d'abord lors de la mort de Polyxène puis lors de la découverte du corps de Polydore. C'est à elle que s'adresse la majorité de ses interventions⁴⁴⁶, et c'est elle qui est le sujet des conversations du Chœur avec un autre personnage. Le Chœur n'est donc clairement pas objectif dans le conflit qui oppose Hécube à Polymestor.

Quand Hécube découvre le corps de son fils, le Chœur participe à l'explication des circonstances de sa mort : c'est lui qui demande à Hécube qui a commis le meurtre, puis qui suggère le mobile de la cupidité. Il compatit également au chagrin d'Hécube (v. 721-722). Le Chœur n'intervient pas dans l'échange entre Hécube et Agamemnon ; de même, il reste silencieux lorsque Polymestor paraît sur scène et se fait persuader par Hécube d'entrer dans la tente. Ce n'est qu'une fois que Polymestor est entré que le Chœur prononce ses premières paroles véritablement désapprouvantes à l'encontre du roi. Dès lors, le Chœur rejoint Hécube dans ses moqueries : il exploite son rôle de répondant logique à la lamentation pour tourner les marques de lamentation en dérision. Ces moqueries isolent encore davantage Polymestor, qui en plus d'être seul à se lamenter se voit refuser la légitimité même de sa lamentation.

L'association du Chœur à Hécube s'arrête là : il ne participe pas activement au crime, qui est commis par un groupe de Troyennes qui lui est semblable mais qui n'a pas de présence scénique. Les véritables meurtrières demeurent sans visage et sans voix, tandis que le Chœur conserve sa moralité et son humanité en restant en retrait.

Bien qu'Hécube ne joue pas véritablement de rôle dans cette lamentation, sa présence est importante. En effet, elle participe au dialogue, prenant la place de Polymestor dans l'antiphonie le temps d'une réplique, avant d'annoncer la venue de Polymestor sur scène. Ses paroles sont triomphantes, pleines de satisfaction face à l'accomplissement de sa vengeance ; elles participent également à l'isolation de Polymestor, qui est d'abord rejeté par Hécube avant de l'être par le Chœur. De plus, la présence de la meurtrière – ou de la responsable des maux – et sa jubilation pendant la lamentation rendent impossible le bon déroulement de celle-ci⁴⁴⁷, même si Polymestor n'est pas conscient de la présence d'Hécube.

⁴⁴⁶ Une minorité de ces interventions est constituée d'énoncés gnomiques plus ou moins destinés au public, ou qui font partie de leurs expressions de compassion envers Hécube.

⁴⁴⁷ Cf. Koonce (1962, p. 24).

3 : Des Grecs, des Troyens et des Thraces en Thrace

Le contexte de cette lamentation est particulièrement intéressant du point de vue ethnologique. Le public est averti dès le début que l'action est située en Thrace (cf. v. 36), plus précisément en Chersonèse (v. 34). Toutefois, ce cadre géographique disparaît très vite ; Hécube et Polyxène en parlent comme s'il s'agissait d'un autre endroit en évoquant Polydore (v. 80-82, 428, 681-682). Même Polymestor n'associe pas le lieu de l'action avec le royaume dont il est le souverain, comme Polydore le faisait au début du prologue (v. 7-9). Cette étrangeté participe à l'idée que l'*Hécube* manque d'unité et de cohérence interne⁴⁴⁸ ; aucune explication satisfaisante n'a véritablement été trouvée à ce jour.

Cette Thrace qui constitue le lieu de l'action est un territoire indéfini, qui tient plus de l'idée que de la réalité : elle ne comporte aucune ville, aucun temple, pas de population autre que Polymestor et ses enfants. Il s'agit simplement d'un pays barbare, accessible par la mer. Par opposition, la seule cité des environs est Troie, qui a été détruite⁴⁴⁹.

La Thrace est perçue de façon ambivalente par les Athéniens : il s'agit d'un lieu d'importance stratégique, d'où Athènes tire richesse et avantages⁴⁵⁰, mais également d'une contrée barbare, donc sauvage et non civilisée⁴⁵¹. Les deux visions se retrouvent dans la pièce : la fertilité du pays est évoquée par Polydore aux vers 8-9, tandis que ce même pays voit le sacrifice de Polyxène, le meurtre terrible de Polydore et la vengeance non moins terrible d'Hécube⁴⁵². Il s'agit d'un lieu liminal⁴⁵³, primitif et distant, avec lequel les peuples civilisés entretiennent néanmoins des liens, où des actes barbares ont lieu⁴⁵⁴ ; ces actes peuvent parfois

⁴⁴⁸ Pour résoudre le problème, Spranger (1927) propose que la tragédie aurait été écrite en deux parties, l'une se situant à Troie et l'autre en Thrace, avant qu'Euripide ne décide de faire figurer l'intégralité de l'action en Thrace. Se reporter à Segal (1990b, p. 109 n. 1) pour les autres solutions proposées.

⁴⁴⁹ Zeitlin, 1996, p. 173-175.

⁴⁵⁰ Notamment du blé ; cf. Delebecque (1951, p. 157-158).

⁴⁵¹ Reckford (1990, p. 26-27) ; Tsiafakis (2000) ; Sears (2013) ; Battezzato (2018, p. 73).

⁴⁵² Pour Zeitlin (1996, p. 172), la Thrace ressemble à l'Hadès : c'est un lieu sinistre, où les fantômes et la mort sont très présents.

⁴⁵³ Zeitlin (1996, p. 173) identifie deux plans de liminalité : d'abord, la Thrace semble faire office d'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, où les vivants ont des visions nocturnes et où les morts peuvent se rendre temporairement. Ensuite, la Thrace sépare le passé de la guerre de Troie et de l'*Illiade* du futur et du retour des Grecs en Grèce ; le temps est temporairement suspendu pour laisser l'intrigue se dérouler.

⁴⁵⁴ Reckford, 1990, p. 28.

même être perpétrés par lesdits peuples civilisés eux-mêmes. Le sacrifice de Polyxène par les Grecs installe l'arrière-plan de sauvagerie et de cruauté – en un mot, de barbarie – mieux qu'aucune description verbale ne le pourrait.

Si le lieu de l'action disparaît de la pièce, ce n'est pas le cas des identités ethniques. À l'entrée sur scène d'un personnage inconnu, l'appartenance de celui-ci à l'un ou l'autre des groupes est clairement énoncée⁴⁵⁵. Pour certains personnages, cette facette de leur identité en devient même la principale composante : c'est notamment le cas du Chœur, qui est apostrophé toujours par le terme Τρωάδες, « Troyennes »⁴⁵⁶, et de Polymestor, qui est très souvent « le Thrace ».

Puisque le cadre de la Thrace s'efface, le référentiel adopté est défini par les identités de groupe. En l'absence d'un lieu explicité et fréquemment rappelé, un public athénien se placerait logiquement dans un référentiel grec, en s'identifiant donc plutôt aux représentants de ce groupe. Toutefois, cette identification n'est pas véritablement favorisée par la pièce : les Grecs sont représentés tour à tour par Ulysse, Talthybios et Agamemnon, dont les attitudes sont très différentes. De plus, le premier Grec à entrer sur scène, Ulysse, est une figure antipathique, qui défend le sacrifice de Polyxène et fait en sorte qu'il se réalise.

En revanche, il est beaucoup plus facile de s'identifier à Hécube, représentante du groupe troyen. Celle-ci est présente sur scène du début à la fin ; c'est une figure sympathique, vulnérable, qui inspire pitié et compassion⁴⁵⁷. Le public peut assister à son évolution, observer ses réactions face aux malheurs qui la frappent, et les vivre avec elle. De plus, le Chœur participe à cette sympathie en compatissant à sa douleur et en la rejoignant dans ses

⁴⁵⁵ Polydore se désigne immédiatement comme fils d'Hécube et de Priam (v. 3-4) ; Hécube identifie immédiatement le Chœur comme étant troyen (v. 61). Lorsqu'il approche Hécube, Talthybios se décrit comme « Talthybios, le serviteur des Danaéens » (v. 503). Polyxène et la servante sont clairement reconnues comme des Troyennes à partir des propos d'Hécube.

On remarque aussi que lorsqu'Agamemnon aperçoit le corps de Polydore, son premier réflexe est de remarquer qu'il n'est pas Grec mais Troyen. Ce constat détermine les possibilités et les devoirs qu'il a d'agir dans l'affaire, et guide ses réactions dans son dialogue avec Hécube.

⁴⁵⁶ Par Hécube, v. 61, 88 et 166 ; par Talthybios, v. 485 ; par Agamemnon, v. 1289.

⁴⁵⁷ Voir Keyser (1997, p. 142-161) pour l'évolution de la caractérisation d'Hécube dans la pièce. Plus généralement, les Troyennes dans la tragédie sont des figures particulièrement enclines à susciter la pitié et la compassion ; se rapporter à Dué (2006, surtout p. 115-135) et Mattison (2009). De plus, Hécube est ici un personnage suffisamment liminal pour que son identité de femme troyenne n'empêche pas le public grec masculin de compatir ; cf. Keyser (2011, p. 150-151).

lamentations. La pièce installe donc un référentiel (gréco-)troyen⁴⁵⁸ : les Grecs sont les personnages *a priori* les plus familiers, mais ce sont les Troyennes qui retiennent véritablement la sympathie, parce qu'elles représentent un groupe uni dans les malheurs et la servitude⁴⁵⁹. Ce cadre de référence troyen est soutenu et renforcé par la présence continue sur scène du personnage d'Hécube, et par l'identité troyenne du Chœur, qui est régulièrement rappelée par les personnages⁴⁶⁰ et les chants choraux.

Le triangle Grec/Barbare/Barbare est particulier, puisqu'il va au-delà de la binarité habituelle Grec/Barbare que l'on trouve dans la tragédie⁴⁶¹. Qu'il faille établir une distinction entre Barbare-Troyen et Barbare-Thrace est évident : Hécube et le Chœur prennent bien soin de souligner que Polymestor est un Thrace, comme pour s'assurer que l'on ne les confonde pas simplement parce que leurs deux peuples sont considérés comme barbares⁴⁶². De même, Polymestor appelle ses attaquantes « les Troyennes » ou « Phrygiennes » (v. 1063 et 1152), ce qui dénote la différence qui existe entre les deux groupes. En revanche, chez les Grecs, la distinction est moins marquée : Ulysse range les Troyens dans la catégorie des « Barbares », par opposition aux Grecs (v. 328-331). Agamemnon ne qualifie jamais Hécube ou les Troyennes de Barbares, sans toutefois se comporter avec elles comme avec des Grecques⁴⁶³ ; en revanche, il utilise le mot deux fois pour désigner Polymestor (v. 877 et 1129), ce qui semble signifier que pour lui les Troyennes occupent un stade intermédiaire, toujours des non-Grecques mais pas aussi Barbares que les Thraces⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ Le référentiel n'est grec que dans la mesure où il ne faut pas que les Grecs soient traités comme des êtres tout à fait extérieurs.

⁴⁵⁹ Cf. Serghidou (2010, p. 60).

⁴⁶⁰ E.g. v. 61, 166, 485.

⁴⁶¹ Schubert, 2000, p. 94. Pour Schubert (2000, p. 97-100), ce triangle reflète les conflits de loyauté de l'époque entre Athènes, Sparte et les Perses. En revanche, Delebecque (1951, p. 147-158) y voyait plutôt un lien avec la menace que représentait l'alliance entre Seuthès et Perdicas pour Athènes. Dans la même perspective, Sears (2013, p. 17) suggère que l'histoire de Polydore et de Polymestor constitue peut-être un avertissement destiné aux Athéniens : les Thraces ne sont pas fiables.

⁴⁶² Hécube semble d'ailleurs oublier qu'elle-même est une Barbare lorsqu'elle qualifie indirectement Polymestor de Barbare (v. 1200-1201) ; cette omission favorise le rapprochement entre Hécube et les Grecs tout en augmentant la distance entre le groupe des Gréco-Troyens et Polymestor.

⁴⁶³ Ainsi, il qualifie le problème opposant Hécube à Polymestor comme *ἄλλότρια*, « choses d'autrui » (v. 1240). Cette distanciation permet de protéger le public en faisant de l'agression un conflit entre Barbares, dans lequel les Grecs ne sont pas directement impliqués. Cf. Zeitlin (1996, p. 176).

⁴⁶⁴ Cf. Segal (1990b, p. 110-111) ; Mattison (2009, p. 116-117).

De fait, on remarque que les caractéristiques barbares associées aux Troyens sont des traits positifs, présentés de façon à susciter l'admiration, l'émerveillement ou la sympathie plutôt que la répulsion : Hécube et Priam étaient riches, dotés d'une descendance nombreuse (cf. 421, 492-493, 620-623⁴⁶⁵). À présent, Hécube a perdu tout cela, ce qui ajoute à sa détresse et la rend d'autant plus sympathique⁴⁶⁶ (cf. v. 55-57). Lors de sa lamentation, Hécube se décrit elle-même comme entonnant « un chant bacchique » (v. 685-686) ; une telle émotivité⁴⁶⁷ lui sied très bien puisqu'elle est une femme barbare.

Le portrait du peuple thrace semble aussi débiter par une caractérisation positive : Polydore décrit les plaines de la Chersonèse comme fertiles (v. 8-9). Si les Thraces aiment les chevaux et sont doués à la guerre (v. 9, 428), ces qualités ne sont cependant pas présentées comme mauvaises ou inquiétantes. C'est au moment où Hécube découvre le corps de son fils que « le Thrace » devient synonyme de meurtrier cruel et cupide⁴⁶⁸ : elle insiste immédiatement sur la monstruosité du crime avec des adjectifs en α - privatif ou précédés de négations (v. 714-720). Les expressions péjoratives se poursuivent dans la suite de la pièce (e.g. v. 789-792, 1234-1235). Il faut noter toutefois qu'Hécube n'étend jamais la sauvagerie de ce crime à l'ensemble des Thraces : ses insultes et ses invectives ne concernent que Polymestor lui-même. Seulement, il n'y a pas d'autre personnage thrace qui pourrait relativiser ce portrait négatif ; les fils de Polymestor n'ont pas même droit à une réplique ou au moindre éloge, de la part de leur père ou d'un autre personnage. Le seul Thrace est présenté comme un criminel particulièrement ignoble, qui non content de commettre son crime avec sauvagerie (cf. v. 716-720) et par trahison⁴⁶⁹ a traité le cadavre sans le moindre respect (cf. v.

⁴⁶⁵ Comme le remarque Mattison (2009, p. 8-9), ces qualifications restent rares ; Euripide n'insiste donc pas particulièrement sur le statut de Barbare d'Hécube.

⁴⁶⁶ Cf. Mattison (2009, p. 26-27, 109-113) ; Serghidou (2010, p. 55-56, 321, 324).

⁴⁶⁷ Battezzato (2018, p. 166) note que la musique dionysiaque était considérée comme particulièrement émotive.

⁴⁶⁸ Dans le prologue, Polydore décrit Polymestor comme Thrace, mais lorsqu'il évoque son meurtre brutal par ce dernier il l'appelle simplement ξένος πατρώος (v. 26). Ainsi, le crime et le traitement infligé au cadavre ne sont pas directement associés au Thrace mais plutôt à l'hôte.

⁴⁶⁹ Hécube appelle ironiquement Polymestor φίλτατ' (v. 990), un terme qui dénote un lien affectif fort – en dépit des véritables sentiments d'Hécube. L'utilisation de ce terme suggère qu'Hécube et Polymestor entretenaient des liens amicaux forts, voire des liens familiaux (cf. Dickey, 1996, p. 135-138) ; on rappelle que dans l'*Hécube* la reine troyenne a des origines thraces. Ce lien fort expliquerait que Polymestor ait été choisi pour accueillir Polydore (cf. Battezzato, 2018, p. 72).

26-27). Ainsi, face au repoussoir thrace, les Barbares-Troyennes apparaissent immédiatement comme plus civilisées.

Enfin, les Grecs sont les orateurs, les garants de la justice : lorsqu'il faut prendre une décision concernant le sacrifice de Polyxène, les différents chefs débattent, et c'est finalement lorsqu'Ulysse intervient et remporte la majorité que le sacrifice est décidé (v. 116-140). Lorsqu'il faut juger Hécube pour son agression sur Polymestor et le meurtre de ses fils, c'est Agamemnon, en tant que roi grec, qui a l'autorité de départager les deux parties. Toutefois, leur qualité supposée de « civilisés » souffre une exception dérangeante en le sacrifice de Polyxène, exécuté par un Grec et accepté par les autres⁴⁷⁰. C'est le groupe qui présente le plus de personnages différents, ce qui permet à Euripide de représenter plusieurs variantes du « Grec ». Ulysse est le Grec antipathique, tandis qu'Agamemnon bénéficie d'un portrait plus positif.

Aucun des trois groupes n'est aussi fixe ou aussi polarisé que l'on pourrait le croire. Les Grecs ne sont pas exempts de reproches, tandis que les Troyennes ne sont pas totalement blâmables. De plus, les frontières entre les groupes sont perméables : si les Thraces et les Grecs demeurent relativement distincts l'un de l'autre, les personnages troyens – et surtout Hécube – n'en font pas autant. Dès le début, Euripide donne à travers la généalogie d'Hécube la possibilité au spectateur d'associer Hécube à la Thrace : Polydore la dit en effet « fille de Cissée » (v. 3), Cissée qui dans *l'Illiade* était un roi thrace⁴⁷¹. Cette généalogie, création d'Euripide⁴⁷², arrive avant toute mention de Troie, et même avant l'évocation de Priam, le mari troyen d'Hécube. Par ailleurs, Hécube a des liens quasi familiaux avec les Grecs⁴⁷³, puisque sa fille Cassandre est désormais la concubine d'Agamemnon : elle se permet même de qualifier Polydore de κηδεστής d'Agamemnon (v. 834), comme si Cassandre et lui étaient mariés et que Polydore était donc son beau-frère.

⁴⁷⁰ Comme pour l'attaque sur Polymestor, la responsabilité de ce sacrifice est transférée à un groupe sans visage, « l'armée » grecque ; celle-ci a un pouvoir quasi tyrannique sur les rois grecs : c'est à cause d'elle, par peur de sa réaction qu'Ulysse et Agamemnon refusent d'aider Hécube. Cf. Graham (2017, p. 182-192).

⁴⁷¹ Cf. Homère, *Illiade* VI, 298-299 ; XI, 221-224.

⁴⁷² Hall, 1991, p. 180 n. 67 ; Battezzato, 2018, p. 8. Se rapporter aussi à Schubert (2000).

⁴⁷³ Schubert (2000, p. 92) qualifie cette relation de « lien de quasi hospitalité ». Le rapport particulier entre Agamemnon et Hécube était déjà reconnu par le Chœur dans son récit de la décision des Grecs de sacrifier Polyxène (v. 120-122).

Les Troyennes font donc figure de Barbares sympathiques, tandis que le Thrace, personnage jusque-là inconnu du public, seul représentant de son groupe, souffrant d'une réputation très défavorable auprès des autres personnages, acquiert le rôle classique du Barbare, sauvage et criminel. Les Grecs, qui malgré leur dominance militaire et politique claire jouent les seconds rôles, font office successivement d'instrument de la déchéance d'Hécube et d'arbitre dans le conflit qui l'oppose à Polymestor.

IV : La lamentation et son contexte

1 : Contexte et contenu

L'adresse au mort. Polymestor s'adresse une fois à ses enfants (v. 1037 et 1255), même si cette apparente apostrophe constitue davantage une exclamation centrée sur lui-même qu'une véritable adresse au mort. Ses vocatifs sont essentiellement concentrés dans la dernière partie de la monodie, où il s'adresse successivement aux Thraces, aux Achéens et aux Atrides afin qu'ils lui portent secours (v. 1088-1091). La seule exception est sa prière à Hélios (v. 1066-1068), une autre demande d'aide. Enfin, on trouve également une imprécation contre les Troyennes, responsables de ses maux (v. 1063-1064), qui rappelle les invocations d'Apollon faites par Cassandre dans l'*Agamemnon*.

L'autolamentation. Comme dans les deux cas vus précédemment, ce thème est ici encore présent. Toutefois, il ne l'est que très peu si l'on compare avec la lamentation de Cassandre ou celle de Créon : comme nous l'avons dit, les expressions sont peu variées et peu nombreuses, puisque pour Polymestor l'heure n'est pas aux larmes mais à la colère⁴⁷⁴.

Le constat de la mort. Les constats sont faits d'abord au tout début du passage : Polymestor fait état du fait qu'il a perdu « l'éclat de ses yeux » (v. 1035) puis du « sacrifice » de ses enfants (v. 1037). Ces constats sont explicités par Hécube (v. 1044-1046, 1051), de façon à ce que le spectateur connaisse la nature exacte de l'attaque menée par Hécube avant que la monodie ne commence. Dans la monodie, le meurtre des enfants et l'aveuglement sont

⁴⁷⁴ Comme le dit Wright (1986, p. 150), Polymestor n'a pas le loisir de s'apitoyer sur lui-même : ses ennemies ne sont pas loin. De plus, ses lamentations sur lui-même sont moquées par le Chœur, ce qui ne favorise pas leur expression.

rassemblés en un seul crime, en une seule formulation : la mutilation et l'outrage de Polymestor (v. 1073-1074, 1098). Ici, ce qui devrait être un constat douloureux et endeuillé est transformé par Polymestor en offense personnelle, et par Hécube en objet de glorification, ce qui témoigne de la souplesse avec laquelle Euripide traite ce *topos*.

Mise en parallèle du sort du mort avec celui du lamentant. Ici, il ne s'agit pas tant d'une mise en parallèle que d'une assimilation totale. Polymestor s'estime « détruit » (v. 1062 et 1095) ; toutefois, il est impossible de dire s'il parle de la mort de ses enfants, de son aveuglement⁴⁷⁵ ou des deux à la fois. En tous les cas, il s'estime anéanti par l'agression qu'il vient de subir, et exprime peut-être même un désir de suicide (v. 1100-1106), une attitude tout à fait typique d'un lamentant.

Malheur des parents survivants ou de la communauté. Les enfants de Polymestor n'ont pas de mère, pas de grands-parents. Polymestor lui-même n'a pas de famille connue ; quant aux Thraces, ils resteront sourds à ses prières. Il n'y a donc aucune communauté dont le chagrin pourrait être évoqué ici ; même si un tel groupe existait, il est probable que Polymestor n'en ferait pas mention, aveuglé par la douleur et concentré sur sa propre souffrance.

Éloge du mort. L'éloge est ici absent ; les enfants de Polymestor ne sont présents que très épisodiquement, et même Polymestor n'oserait pas faire son propre éloge.

Expression d'affection pour le mort. La seule marque d'affection que l'on peut trouver dans ce passage est l'emploi du terme τέκνα au lieu de παῖδες, qui semble indiquer l'amour que Polymestor porte à ses enfants⁴⁷⁶. On peut ajouter son inquiétude à l'idée que leurs corps soient démembrés et dévorés par les chiens (v. 1075-1078) ; toutefois, ces marques restent discrètes, puisque ce sont la souffrance physique de Polymestor et sa rage qui sont au centre de la lamentation.

⁴⁷⁵ L'aveuglement est une forme de déchéance civique et sociale qui s'apparente à une mort métaphorique : l'aveugle occupe une place intermédiaire entre vie et mort, n'appartenant vraiment ni à l'un ni à l'autre. De plus, la vision étant associée au pouvoir, la perdre signifie perdre également la force et l'autorité. Cf. Serghidou (2010, p. 260-263).

⁴⁷⁶ Cf. note 445.

Désir irréalisable. Polymestor exprime plusieurs désirs. En dehors de son désir vengeur, dont nous reparlerons plus loin, il fait une prière à Hélios, à qui il demande de lui rendre la vue ; toutefois, ce vœu demeurera sans réponse. Par sa nature, cette demande ressemble beaucoup aux désirs normalement exprimés dans les lamentations rituelles, puisque par là Polymestor souhaite que les effets de l'attaque – en ce qui concerne ses yeux du moins – disparaissent comme s'ils n'avaient jamais existé.

L'autre désir formulé par Polymestor est son appel à l'aide : il souhaite que ses hommes les Thraces et ses alliés les Achéens viennent le secourir et venger l'offense qui lui a été faite. Comme sa prière à Hélios, cette demande ne sera pas exaucée. Les Thraces ne se manifesteront pas, et le seul Grec à répondre à cet appel, Agamemnon, décidera que Polymestor et ses enfants ne méritent pas justice, ce que le public savait depuis l'échange entre Hécube et Agamemnon. Ainsi, même si pour Polymestor cette requête paraît raisonnable et potentiellement réalisable, elle rejoint malgré tout le rang des souhaits irréalistes aux yeux des spectateurs.

Souvenir d'un passé perdu. Ce thème n'est pas présent ici. La lamentation de Polymestor n'est pas tournée vers le passé mais vers l'avenir : que va-t-il lui arriver ? Que va-t-il faire ? Obtiendra-t-il justice ?

Expression de responsabilité ou de culpabilité. Ce thème pourrait, en toute logique, figurer dans cette lamentation. Il ne fait aucun doute que Polymestor sait pourquoi il est attaqué par Hécube et les Troyennes ; lorsqu'il expose son cas à Agamemnon, il commence par avouer le meurtre de Polydore en le présentant comme la raison pour laquelle Hécube a organisé ce guet-apens (v. 1132-1149). Toutefois, Polymestor ne se sent pas coupable ; comme il l'explique, il trouve son crime justifié par les circonstances (v. 1136-1144). Euripide se garde donc d'inclure toute forme de culpabilité dans sa lamentation.

Promesse de vengeance. Il s'agit sans nul doute du thème le plus développé de cette lamentation. Polymestor exprime à plusieurs reprises son désir de vengeance (v. 1039-1041, 1060-1062, 1070-1074); la première de ces occurrences survient de façon éloquente juste après les cris de surprise du Thrace, avant que la monodie ne commence. La rage est la première réaction de Polymestor, une fois la surprise passée.

La colère n'est pas incompatible avec la lamentation ; en fait, tant la lamentation tragique que la lamentation rituelle peut comporter ce genre de contenu, notamment quand cette lamentation est désignée par le terme γόος⁴⁷⁷. Ici, on a affaire à une οἰμωγή, comme l'affirme le Chœur au vers 1036 ; or, dans la tragédie, il se peut que l'οἰμωγή soit assimilée ou associée au γόος⁴⁷⁸. Par ailleurs, dans la tragédie, ce type de lamentation porte assez souvent sur le propre malheur du lamentant⁴⁷⁹ ; ainsi, Olivetti note qu'une οἰμωγή tragique comporte souvent des éléments tels que des questions rhétoriques, un désir de suicide, des souhaits non réalisés, et des expressions de colère⁴⁸⁰. Ici, ce sont effectivement ces thèmes que l'on retrouve : on a de très nombreuses questions qui n'appellent pas de réponse⁴⁸¹, des souhaits de vengeance et de secours qui resteront lettres mortes (cf. plus haut), et plusieurs imprécations contre les Troyennes meurtrières (v. 1060-1064, 1075-1078, 1095-1098).

Promesse d'offrandes ou de culte. Ce thème est absent de la lamentation, comme souvent dans la tragédie. En plus du fait qu'il s'agit essentiellement d'une lamentation sur soi, le lamentant n'est ici pas en mesure d'admettre la réalité de son chagrin et de son deuil, obnubilé par sa colère. Par ailleurs, à la fin de la pièce, Polymestor sera emmené loin des corps, sans même avoir pu les enterrer⁴⁸². Le roi thrace fait toutefois une allusion aux rites funéraires qui ne seront pas donnés à ses enfants lorsqu'il s'inquiète de les laisser seuls (v. 1075-1078) : il ne veut pas que les cadavres soient laissés exposés à l'air libre, où ils seraient mutilés par les chiens.

Conclusion de la lamentation. La lamentation de Polymestor ne comporte pas de formule de clôture pour deux raisons : la première est l'arrivée d'Agamemnon, qui oblige Polymestor à cesser sa lamentation pour raconter son histoire à Agamemnon. La seconde raison est que, une fois le jugement d'Agamemnon prononcé, la colère de Polymestor a fait

⁴⁷⁷ Cf. Olivetti (2010, p. 4-22 et 187-188). C'était déjà le cas dans la lamentation de Cassandre, où celle-ci invoquait Apollon qu'elle considérait comme le responsable de ses maux.

⁴⁷⁸ Olivetti, 2010, p. 74.

⁴⁷⁹ Olivetti, 2010, p. 76.

⁴⁸⁰ Olivetti, 2010, p. 90-93.

⁴⁸¹ Cf. v. 1065, 1070-1074, 1079-1084, 1094, 1099, 1100-1106.

⁴⁸² Agamemnon suggère avec compassion à Hécube d'enterrer ses enfants (v. 1287-1288), mais ne donne aucune instruction quant à ceux de Polymestor.

place à la résignation. Il reprend très brièvement ses plaintes aux vers 1252-1253 et 1255, puis est saisi d'un accès prophétique à la suite duquel il quitte la scène emmené par les hommes d'Agamemnon.

Une troisième raison pourrait expliquer le manque de formule de clôture : comme pour Créon dans l'*Antigone*, Polymestor est un personnage qui est anéanti par la perte qu'il a subie, et qui n'a plus comme avenir qu'une vie de malheur et de solitude. Ainsi, la formule de clôture est superflue : la lamentation proprement dite est peut-être terminée, mais la souffrance de Polymestor est toujours bien présente.

2 : Contexte et forme de la lamentation

L'innovation majeure présente dans cette lamentation est la forme de la monodie astrophique. Vraisemblablement une création d'Euripide⁴⁸³, cette forme sied tout particulièrement à la situation : dépourvue de structure, de régularité et de prévisibilité, polymétrique, elle représente parfaitement l'état émotionnel instable dans lequel se trouve le roi thrace⁴⁸⁴. En tant que Thrace – donc non-Grec, celui-ci est naturellement associé à une tendance à l'excès, à l'agressivité, à l'imprévisibilité et à la sauvagerie. Son chant lui ressemble : tantôt Polymestor semble calme, réfléchi, tantôt il s'emporte, aveuglé par sa fureur. De plus, sa lamentation ne comporte que peu de répétitions ; or ces répétitions remplissent une fonction rituelle en créant un rythme dans la lamentation. Ici, ce rythme est quasiment inexistant, ce qui efface la régularité rassurante qui donne habituellement à la lamentation une partie de son pouvoir thérapeutique. De fait, cette lamentation n'a pas de fonction thérapeutique : Polymestor ne souhaite pas faire son deuil, mais se venger.

Les interjections utilisées par Polymestor sont tout à fait compatibles avec son identité masculine ; ainsi, même s'il est Barbare, il n'est pas féminisé ici. Il est vrai qu'une féminisation serait difficilement compatible avec la fureur dont il fait preuve ; de plus, Polymestor est associé avec des traits barbares masculins – agressivité, violence, sauvagerie, guerre – et non avec des traits plus enclins à la féminisation tels que le grand train de vie ou la sensibilité exacerbée.

⁴⁸³ Voir Wright (1986), notamment chapitres 8 et 9.

⁴⁸⁴ Cf. Collard (1991, p. 167-168).

Une autre étrangeté formelle de cette lamentation concerne le Chœur. Celui-ci est quasiment absent de la lamentation, tout comme il était en retrait dans le reste de la pièce. Pour Collard, il est même surprenant que la monodie soit interrompue par le commentaire du Chœur (v. 1085-1087), puisqu'une monodie n'est généralement pas divisée de cette façon⁴⁸⁵. Toutefois, cette intervention du Chœur permet de maintenir un semblant d'antiphonie dans la lamentation, et permet également de séparer clairement les deux parties de la monodie : comme nous l'avons dit plus haut, ces deux parties sont de contenu et de forme différents. Il est donc compréhensible qu'elles soient clairement distinguées l'une de l'autre. Enfin, l'intervention du Chœur permet d'empêcher le public de se perdre dans la monodie, en rappelant que Polymestor mérite sa punition.

3 : La lamentation de Polymestor dans l'*Hécube*

La lamentation de Polymestor est la première partie de la scène finale ; elle se trouve donc très proche de la fin, sans pourtant être la conclusion de la pièce. Cette position se retrouve surtout lorsqu'un personnage interrompt la lamentation et que son intervention modifie la situation⁴⁸⁶ : ici, c'est Agamemnon qui joue ce rôle en arrivant sur scène pour débiter la scène du « procès ».

À quoi sert donc cette lamentation ? D'après Wright, il ne s'agit que d'un passage obligé à la suite de la mort des deux fils de Polymestor :

Euripides relied on the lament to provide him with the basic form and structure, apparently because the contexts [of *Hecuba* and *Electra*] clearly require some acknowledgement of a recent death.

De fait, il aurait été très étrange que Polymestor ne passe pas un seul instant à se lamenter sur ses enfants (ou sur son aveuglement) ; toutefois, comme nous l'avons vu plus haut, sa lamentation n'emprunte pas seulement les traits formels et structurels de la lamentation. Les *topoi* du genre sont également présents, sous une forme moins habituelle.

Toutefois, cette lamentation est plus qu'une étape nécessaire avant l'*agôn* final. En effet, elle participe pleinement à la structure de la tragédie en faisant écho aux plaintes précédentes d'Hécube. Tout d'abord, la monodie de Polymestor présente des parallèles

⁴⁸⁵ Collard, 1991, p. 168.

⁴⁸⁶ Kornarou, 2001, p. 67-68.

structurels avec la partie lyrique chantée par Hécube et Polyxène au début de la pièce (v. 154-215) : questions rhétoriques, appel d'une autre personne afin qu'elle vienne sur scène. De plus, le vocabulaire utilisé par Polymestor rappelle celui qu'employait Hécube – en chantant – lors de la découverte du corps de Polydore⁴⁸⁷ (v. 676-725) : ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν (v. 716) / ὦ κατάρατοι (v. 1064) ; ὡς διεμοιράσω χροά (v. 716-717) / Βάκχαις Ἴαιδα διαμοιρᾶσαι (v. 1076). Enfin, la vengeance d'Hécube constitue la réciproque du meurtre commis par Polymestor. En attaquant Polymestor et ses fils de façon aussi violente, en utilisant la ruse pour ce faire, l'ancienne reine de Troie démontre le même comportement agressif, violent et perfide que Polymestor lorsqu'il a tué Polydore⁴⁸⁸ ; elle laisse ensuite les cadavres de ses victimes sans sépulture, exposés aux charognards et aux bêtes sauvages, comme Polymestor avait jeté Polydore à la mer au lieu de l'enterrer comme il convenait⁴⁸⁹.

À plus grande échelle, l'agression de Polymestor s'inscrit dans le mouvement général de l'*Hécube* en tant que violation d'une protection supposément garantie⁴⁹⁰. Quand Polymestor entre dans la tente, il se croit protégé par l'amitié de l'armée grecque et d'Hécube elle-même (cf. v. 982-983), tout comme Polydore était supposément protégé par son statut d'hôte de Polymestor. De même, les règles qui régissent supposément les relations humaines sont violées⁴⁹¹ : bien qu'Ulysse reconnaisse devoir la vie à Hécube, il refuse de lui rembourser cette dette en épargnant Polyxène (cf. v. 299-331). Enfin, les prières et les supplications non plus ne sont pas exaucées : Hécube doit faire justice elle-même lorsqu'Agamemnon refuse de s'impliquer dans l'affaire qui l'oppose à Polymestor (v. 786-863), Polymestor ne recevra jamais l'aide qu'il demande (v. 1088-1094), la prière du Chœur pour qu'Hélène n'atteigne jamais Sparte (v. 943-951) ne semble pas recevoir de réponse⁴⁹². Quant à l'espoir

⁴⁸⁷ Cf. Collard (1991, p. 168-169) ; Keyser (2011, p. 138-139). Voir aussi Biraud (2010, p. 227-229), qui identifie des parallèles concernant l'utilisation des interjections entre les réactions à la découverte du corps de Polydore et les réactions au meurtre des fils de Polymestor et à son aveuglement. Biraud note notamment la similitude de la réaction d'Agamemnon, qui s'exclame ἔα en voyant le corps de Polydore (v. 733) puis en découvrant Polymestor mutilé (v. 1116).

⁴⁸⁸ Sur ce sujet, se rapporter à Mitchell-Boyask (1993), qui analyse en détail les parallèles entre Polymestor et Hécube, ainsi qu'entre Polyxène-Polydore et Polymestor.

⁴⁸⁹ Cf. Segal (1990a, p. 311-312).

⁴⁹⁰ Ce motif est récurrent chez Euripide, comme le note Keyser (2011, p. 47).

⁴⁹¹ Cf. Battezzato (2018, p. 10-13).

⁴⁹² Sur la corruption morale du monde de l'*Hécube*, se rapporter à Segal (1990b).

d'Agamemnon que les choses finiront bien (v. 902), il sera anéanti par les prophéties finales de Polymestor. Les dieux brillent visiblement par leur absence⁴⁹³, tout comme les institutions qui devraient garantir l'ordre et la justice⁴⁹⁴.

Comme Polymestor lui-même le déclare lors de son entrée sur scène, « rien n'est fiable » (v. 957) ; aucune relation présumée n'est véritablement garantie, aucune obligation n'est véritablement tenue. Polymestor jouissait supposément de liens d'amitié avec l'armée grecque, ennemie des Troyens. Or Agamemnon, en se prononçant en faveur d'Hécube, choisit de dissoudre ce lien d'amitié au profit de la relation qui l'unit désormais à Hécube, anciennement son ennemie⁴⁹⁵. Le monde de l'*Hécube* est donc en perpétuel changement, et rien n'y est véritablement stable et constant⁴⁹⁶. Les relations de confiance sont systématiquement bafouées, ce qui mène à des meurtres sanglants et à des actes de cruauté qui se répondent les uns aux autres.

Ce cycle de violence ne s'arrête pas avec la pièce : celle-ci se termine sur les prophéties de Polymestor, qui annonce notamment le meurtre d'Agamemnon à son retour en Grèce. Ce meurtre comporte des parallèles avec la terrible attaque menée contre Polymestor par les Troyennes⁴⁹⁷, ce qui laisse entendre que l'acte de sauvagerie de l'*Hécube*, qui a lieu dans un endroit lointain (la Thrace), commis par une Barbare (Hécube) sur un Barbare (Polymestor), peut tout à fait être le fait d'une Grecque qui attaque un Grec en Grèce⁴⁹⁸. La barbarie n'est pas réservée aux Barbares.

⁴⁹³ Cf. Segal (1989). Zeitlin (1996, p. 175) note que les rôles normalement attribués aux dieux – comme la fonction de suppléant ou l'intervention en tant que *deus ex machina* – sont ici remplis par des agents humains.

⁴⁹⁴ Cf. Zeitlin (1996, p. 176).

⁴⁹⁵ Les choix que les différents personnages doivent faire entre *philia* et *xenia* sont étudiés plus en détail dans Stanton (1995, particulièrement p. 26-32).

⁴⁹⁶ Reckford (1990, p. 38-39) dit même que ce monde est gouverné par la chance imprévisible, et non par des dieux ni par des lois. En conséquence, il n'offre même pas le réconfort d'une puissance maléfique immorale responsable des événements, mais seulement une amoralité déstabilisante.

⁴⁹⁷ Les prédictions de Polymestor comportent des références notables à l'*Orestie* d'Eschyle ; cf. Segal (1990b) et Thalmann (1993). La fin de la pièce ne laisse entrevoir que plus de morts et de violence : aucun des personnages impliqués, « bon » ou « mauvais », Grec ou non, n'aura de fin heureuse.

⁴⁹⁸ Cet effet de miroir était identifié par Segal (1990b, p. 128-129).

Bilan : une lamentation de (quasi) conclusion

Cette lamentation pousse à l'extrême la tendance aux imprécations et aux malédictions que l'on trouve dans les lamentations homériques et rituelles : le but n'est pas ici de pleurer la mort des enfants, ou de présenter Polymestor comme un homme brisé, comme dans une lamentation classique. Il s'agit plutôt de poursuivre l'identification de Polymestor à un sauvage : de fait, l'assimilation de Polymestor à une bête enragée devient totale dans ce passage. Jusqu'ici, le portrait de Polymestor n'était brossé que par autrui – Hécube, le Chœur, Polydore, Agamemnon ; à présent, c'est Polymestor lui-même qui, sous l'effet d'une douleur physique et psychique intense, achève de peindre ce tableau en se décrivant lui-même comme une bête.

La souffrance ne rend pas Polymestor faible ; elle n'en fait pas un objet de pitié. Au contraire, elle souligne plus que jamais les traits qui l'ont conduit à subir cette attaque : agressivité, sauvagerie, fourberie. Polymestor n'est pas innocent ; sa déchéance a donc un aspect satisfaisant. Le Chœur adapte son comportement en conséquence : loin de rester totalement neutre ou de compatir à la lamentation, il profite de l'occasion pour tourner Polymestor en dérision en retournant sa lamentation contre lui-même. Une telle attitude achève, s'il en était besoin, d'isoler Polymestor, lui administrant ainsi un pénultième coup. Le coup final sera porté par le jugement d'Agamemnon, qui constituera l'ultime rejet de Polymestor : non seulement l'agression contre le Thrace est considérée légitime, mais il sera exilé sur une île, et ses enfants morts resteront seuls sur scène, abandonnés de tous.

La lamentation de Polymestor constitue le succès de la vengeance d'Hécube ; en cela, il devrait donc s'agir d'un moment jubilatoire. Toutefois, au lieu de s'en tenir au portrait très péjoratif dressé par Hécube, Euripide choisit d'offrir un dernier développement au personnage de Polymestor et lui donne l'occasion d'exprimer son point de vue. Ce développement ne permet probablement pas de racheter la conduite peu honorable du roi thrace ; toutefois, il donne une vision plus mitigée de la vengeance menée contre lui. D'abord, Polymestor a l'opportunité d'insister sur le fait que ce sont des enfants que les Troyennes ont tués, et non des adultes ; il en profite d'ailleurs pour poursuivre sa campagne de dénigrement à leur endroit en les réduisant au statut de bêtes sauvages. L'aspect satisfaisant de la vengeance se trouve donc mitigé par son horreur, d'autant plus que l'on voit Hécube - originellement une

bonne personne – se réjouir que cet horrible crime ait eu lieu. Enfin, l'exultation d'Hécube se trouve assombrie par les prophéties de Polymestor, qui viennent dissiper l'espoir d'une fin appréciable : le triomphe d'Hécube ne durera pas, et chaque personnage trouvera la mort. Ce rappel replace l'histoire dans un cadre plus grand où la justice est subjective ; au final, nul n'a vraiment ce qu'il mérite. Il n'existe pas de superpuissance ordonnatrice des événements, uniquement des aléas du sort auxquels on ne peut que réagir.

Conclusion

L'examen de ces trois lamentations tragiques a révélé une variété de structures, de formes et de contenus qui fait écho à la variété observée dans leurs contextes respectifs. À présent, il appartient de voir quels sont les paramètres contextuels qui ont *a priori*⁴⁹⁹ le plus d'influence sur les différents aspects d'une lamentation.

Comme nous l'avons vu, le genre et l'ethnicité du lamentant vont de pair. Ils agissent d'abord sur la forme de la lamentation : si l'on compare les lamentations de Créon et de Polymestor, donc d'un roi grec et d'un roi thrace, on constate un impressionnant contraste entre la lamentation en *kommos* strophique, somme toute assez maîtrisée, de Créon et la monodie débridée, astrophique et polymétrique, de Polymestor. Bien que Polymestor soit un exemple extrême de Barbare, l'on retrouvait déjà des mentions de l'aspect discordant d'une lamentation faite par un personnage non-Grec dans la lamentation de Cassandre : dans la sixième paire strophique, le Chœur qualifie son chant entre autres d' « inintelligible » (δυσφάτωι, Esch. *Ag.* 1152) et d' « aigu » (ὀρθίοις, *ibid.* 1153), tandis que ses paroles sont « effrayantes » (ἐπίφοβα, *ibid.* 1152) et ses malheurs « violents » (ἐπισσύτους, *ibid.* 1150). Ce type de commentaire était totalement absent de la lamentation de Créon, ce qui laisse penser que la lamentation d'un Barbare revêt une forme et un caractère plus brutaux, plus débridés, que celle d'un Grec, surtout quand le personnage en question est aussi animalisé que Polymestor. La lamentation a très souvent une connotation dangereuse ou effrayante, en particulier lorsqu'elle est faite par une femme⁵⁰⁰ ; toutefois, il est possible que le fait que Cassandre soit Barbare et de surcroît en train de prophétiser la mort du roi grec Agamemnon ajoute encore à ce danger perçu par le Chœur masculin argien qui l'écoute.

Le genre du lamentant détermine également quelles interjections de lamentation sont admissibles : en effet, seule une femme peut utiliser οἴγῳ γῳ ou bien ὀτοτοῖ. Les hommes ne sont pas *a priori* tenus d'utiliser moins d'interjections que les femmes : de fait, Créon et

⁴⁹⁹ Il est bien entendu hors de question de généraliser un constat à l'ensemble des lamentations tragiques en se basant sur seulement trois exemples. Cette conclusion vise davantage à discerner certaines influences et suggérer des corrélations.

⁵⁰⁰ Holst-Warhaft, 2002, p. 27-32; Olivetti, 2010, p. 17-20.

Cassandre ont presque la même fréquence d'utilisation d'interjections. La différence entre les deux se situe davantage dans la répartition des cris dans la lamentation : Cassandre se démarquait par ses combinaisons et redoublement d'interjections (ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ, ἰὼ ἰὼ), qui ajoutaient à l'agitation marquée par les dochmiaques. Créon, lui, a une attitude moins agitée : ses redoublements de cris ne donnent pas lieu à des exclamations, ses interjections sont plus uniformément réparties dans sa lamentation, et ses phrases sont, de manière générale, plus calmes. Il n'utilise pas de cri à rallonge, et n'est à aucun moment décrit comme en proie à l'agitation. Ce contraste est dû au fait que Cassandre est en proie à des visions, tandis que Créon est résigné à son sort ; toutefois, l'on peut penser que Sophocle choisit d'attribuer cette attitude à Créon parce qu'en tant que roi grec celui-ci n'a pas la liberté d'adopter un autre comportement.

De même, le lexique rituel utilisé dépend de l'identité du lamentant : quand Cassandre se dit en train de pousser un *kokutos* (Esch. *Ag.* 1313), Polymestor est dit crier une οἰμωγή (Eur. *Héc.* 1036). De fait, le *kokutos* est une expression féminine, tandis que l'*oimogê* est en théorie réservée aux hommes⁵⁰¹.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le genre du lamentant n'a pas nécessairement une grande influence sur l'autoréférentialité de la lamentation. Celle-ci était présente en grande quantité dans la lamentation de Cassandre, tandis que celle de Créon en était dépourvue, et celle de Polymestor était contenue tout entière dans un commentaire du Chœur. Il est possible que le fait que Cassandre soit une femme autorise Eschyle à introduire davantage de mentions de son chant et de sa lamentation ; toutefois, ce n'est pas le seul paramètre qui rentre en ligne de compte.

En effet, l'auto-référentialité d'une lamentation dépend également du style personnel de l'auteur : comme le remarquait Kornarou, Sophocle préfère éviter les références à la nature lyrique de ses chants, qu'il s'agisse ou non de lamentations⁵⁰². De manière générale, on observe que la forme de la lamentation tragique a évolué pour se diversifier ; il est donc assez logique qu'une lamentation eschyléenne comporte une plus grande quantité d'expressions auto-référentielles qu'une lamentation postérieure. La lamentation de Polymestor, composée

⁵⁰¹ Cf. Spatafora (1997, p. 11).

⁵⁰² Kornarou, 2001, p. 84-85.

dans les années 420 avant J.-C., est la plus récente des trois, et montre déjà avec sa forme particulière une évolution dans le genre. La nature de *Barbare de Polymestor* permettait à Euripide d'introduire de l'auto-référentialité sans nuire à l'image de l'homme grec ; même si sa lamentation exprime principalement la colère, il n'était pas impossible d'introduire des allusions à ses cris de colère ou à ses imprécations contre les Troyennes. Si Euripide ne l'a pas fait, c'est qu'il ne le souhaitait pas.

Le contexte rituel dépend lui aussi des préférences de l'auteur, mais il dépend également de la situation. Il reste relativement limité dans la lamentation de *Cassandre*, qui comprend notamment un refrain, puisqu'il ne s'agit pas d'une lamentation rituelle classique ; la lamentation de *Créon* a lieu dans un contexte assimilable à une *prothesis*, avec l'exposition des corps des défunts, et présente un rythme rituel à travers les diverses répétitions linguistiques ; la lamentation de *Polymestor*, enfin, n'a presque rien de rituel, excepté l'exposition des cadavres des deux enfants. Le cadre rituel est clairement plus approprié pour une lamentation sur une autre personne que soi-même, et semble plus présent à situation égale chez *Eschyle*.

L'évolution du genre tragique, qui est peut-être à l'origine de l'évolution de la lamentation tragique, explique les différences observables dans le ratio lamentant/Chœur : dans la lamentation de *Cassandre*, la partie du Chœur vaut presque autant que celle de *Cassandre*, tandis qu'elle se trouve de plus en plus réduite en comparaison des parties lyriques de *Créon* et de *Polymestor*. Cette évolution correspond à la diminution progressive du rôle du Chœur au cours du Ve siècle av. J.-C.

L'âge n'a pas d'influence directe sur la forme de la lamentation ; en revanche, si le lamentant ou le lamenté est jeune, cette information peut servir à augmenter le *pathos* de la lamentation. C'est par exemple le cas dans la lamentation de *Créon*, où celui-ci rappelle le jeune âge d'*Hémon* dans la polyptote νέος νέωι ξὺν μόρωι (v. 1266). Le statut social du lamentant a la même fonction : le standard pour un personnage tragique est d'avoir un statut élevé dans la société, normalement royal voire divin. Quand un personnage perd ce statut, à l'instar de *Cassandre* devenue captive de guerre, cette mort métaphorique renforce l'impact émotionnel de la lamentation. En revanche, si le personnage a toujours ce statut lors de sa lamentation, comme *Créon* et *Polymestor*, cette facette de leur identité disparaît pour les

présenter d'abord comme des êtres humains. D'autres éléments peuvent également renforcer le pathétique d'une lamentation, tels que le manque de responsabilité du lamenté dans son malheur : la punition de Cassandre est disproportionnée, celle d'Hémon est non méritée puisque ce n'est pas lui qui a commis la faute.

Le cadre dans lequel la lamentation a lieu comprend deux éléments : la localisation géographique et l'environnement social, représenté par le Chœur. Dans les cas de Cassandre et de Créon, les deux étaient synonymes : le Chœur représentait la communauté vivant dans la cité. Le cas de Polymestor, en revanche, permet de distinguer l'influence de chacun de ces deux éléments : en effet, sa lamentation a lieu en Thrace, mais le Chœur est composé de Troyennes.

La situation géographique place les événements dans un endroit spécifique, qui peut être choisi pour sa position, les légendes qui l'entourent, ou encore pour l'opinion que les Athéniens ont de lui. Elle n'influence donc pas tant la lamentation qu'elle colore les événements de la pièce en leur donnant une autre dimension.

L'environnement social, en revanche, joue un rôle dans la composition de la lamentation. En effet, le Chœur sert de référentiel social à la lamentation : c'est lui qui fixe la « norme » sociale à laquelle le lamentant doit être comparé. Ainsi, la différence ethnique entre Cassandre et Polymestor et leurs Chœurs respectifs souligne leur différence et leur isolement au sein de la communauté. De plus, par son attitude, le Chœur a la possibilité d'indiquer au public comment la lamentation doit être perçue, puisqu'il peut s'écarter de son rôle habituel d'accompagnateur de la lamentation pour exprimer l'émotion réelle qu'il ressent. Ces trois lamentations présentent trois rapports lamentant/Chœur différents : compassion mêlée de confusion, jugement bienveillant, condamnation et moquerie.

L'attitude du Chœur ne semble pas avoir une influence directe sur le lamentant ; celui-ci est obnubilé par sa lamentation, et semble même oublier la présence du Chœur à certains moments. Les commentaires du Chœur sont donc d'abord destinés au public, même si le Coryphée s'adresse directement au lamentant.

La relation entre lamentant et lamenté est l'un des éléments qui déterminent les thèmes prédominants de la lamentation. En effet, si le lamenté est le lamentant lui-même, comme c'est le cas pour Cassandre et Polymestor, les thèmes abordables s'en trouvent

considérablement moins nombreux. De plus, on constate que la lamentation de Cassandre acceptait une plus grande variété de lamentés et de sujets que celles de Créon et de Polymestor : même si cette première lamentation est la plus longue des trois, il est plus probable que cette diversité s'explique par une spécialisation croissante de la forme de la lamentation tragique. En effet, la lamentation de Cassandre permet d'exprimer plusieurs choses : chagrin, colère, stupeur, agitation, résignation. En revanche, Créon met l'accent sur sa culpabilité, qui est soutenue par son chagrin et son acceptation passive du jugement du Chœur. Polymestor, quant à lui, fait clairement de la colère la pierre angulaire de sa lamentation, ce qui représente une innovation : une lamentation peut contenir une imprécation, mais celle-ci n'est pas supposée constituer la majorité du contenu de la lamentation.

Cette disparité peut s'expliquer par la différence de fonction de ces passages. En effet, la lamentation de Cassandre sert de transition, et s'inscrit donc dans plusieurs trames différentes : l'histoire de Cassandre elle-même, le cheminement du Chœur vers la réalisation de ce qui se trame, l'histoire des Atrides, et leur futur proche. En revanche, les lamentations de Créon et de Polymestor servent un but principal : montrer de quelle façon les conséquences de leur faute les affectent. L'éventail d'émotions à exprimer est donc plus limité.

Les lamentations tragiques ne se distinguent pas des lamentations rituelles que par leurs contextes de production. On constate que, dans la tragédie, une mort peut susciter diverses réactions : chagrin, colère, peur, satisfaction. La lamentation qui porte sur cette mort – s'il y en a une⁵⁰³ – doit donc s'adapter à ces différentes émotions. Cette variété d'émotions admissibles est donc un autre élément qui distingue les lamentations tragiques des lamentations rituelles, qui ne peuvent exprimer que du chagrin ou de la colère. Plus précisément, l'acteur qui mène la lamentation⁵⁰⁴ suit généralement la pratique rituelle classique en montrant de la détresse ou de la colère ; c'est le Chœur qui jouit de cette plus grande palette émotionnelle. En effet, le Chœur tragique n'existe pas uniquement pour accompagner le lamentant dans son deuil : il s'agit d'un personnage à part entière, qui a sa

⁵⁰³ Seules les morts qui ont une importance du point de vue de l'intrigue font l'objet d'une lamentation. Il peut arriver qu'une mort significative pour l'intrigue ne soit pas lamentée ; le manque de lamentation peut alors servir notamment à condamner le mort, ou à atténuer la culpabilité du meurtrier.

⁵⁰⁴ Wright (1986, p. 12) note que la forme habituelle d'une lamentation consiste en la lamentation d'un soliste auquel un Chœur répond.

propre réaction au décès lamenté. En cela, bien qu'il intervienne toujours auprès de l'acteur au cours de sa lamentation – influence de la lamentation rituelle ⁵⁰⁵ – il n'est pas tenu d'exprimer la même émotion que lui. Cette liberté d'expression du Chœur est grandement exploitée par les poètes tragiques, par exemple pour souligner l'isolement du lamentant, sa responsabilité ou encore sa souffrance, toujours en replaçant l'événement dans son contexte. On trouve un exemple extrême de liberté d'expression du Chœur dans l'*Hécube*, où le Chœur va jusqu'à tourner en dérision la détresse de Polymestor en feignant la compassion.

Par ailleurs, on observe que les lamentations tragiques et les lamentations funèbres se distinguent également sur le plan rituel. Cette distinction est en partie liée aux différences de contextes : en effet, les lamentations de la tragédie sont souvent produites dans des circonstances rituellement anormales⁵⁰⁶, ce qui limite leur aspect religieux au langage utilisé. Parmi ces lamentations, on compte celles qui se déroulent en l'absence du cadavre ou en la présence du meurtrier, celles qui sont faites sur d'autres malheurs qu'une mort physique, et les lamentations sur soi, où le lamentant déplore sa propre infortune, sa mort imminente, ou la mort métaphorique qu'il vient de vivre⁵⁰⁷.

Cette dernière différence entre lamentations rituelles et lamentations tragiques s'explique par leurs différents contextes de production, mais également par le fait que les lamentations tragiques n'ont pas la fonction rituelle des lamentations funèbres. En effet, on remarque qu'une lamentation tragique n'a jamais pour effet d'aider le lamentant à faire son deuil : la perte est généralement trop lourde pour être surmontée, ce qui donne alors lieu à la déchéance du lamentant. Lorsqu'elle peut l'être, c'est par la vengeance, ce qui suppose que le lamentant refuse de tourner la page tant que le meurtrier n'a pas été puni, et ne tire donc aucun réconfort de sa lamentation.

⁵⁰⁵ Alexiou (2002 [1974], p. 134) note que les lamentations littéraires ont toujours une certaine dimension collective, y compris celles qui étaient faites par un chanteur solo. Elle propose d'ailleurs qu'à l'origine la lamentation était un chant antiphonique entre deux chœurs, l'un composé d'étrangers et l'autre de membres de la famille, qui chantaient chacun leur partie avant d'entonner ensemble un même refrain (p. 13).

⁵⁰⁶ Palmisciano (2017, p. 217-221) n'identifie que 12 *kommoi* et 6 monodies qui ont une dynamique rituelle suffisante pour constituer des représentations de la lamentation funèbre ; à titre d'exemples, Diehl (1921) retient comme lamentations 47 *kommoi* (le nombre de monodies n'étant pas précisé) ; Wright (1986) quant à elle conserve 28 *kommoi* et 12 monodies dans son étude. Enfin, Kornarou (2001), en prenant la définition aristotélicienne de *kommos*, trouve 54 *kommoi* et 12 monodies.

⁵⁰⁷ Cf. Kornarou (2001, p. 59-66).

À la place, les lamentations tragiques ont pour fonction principale de soutenir l'intrigue : elles peuvent la commencer (surtout dans les cas où le défunt sera vengé), la terminer (par exemple lorsqu'un coupable est puni et abandonné à une vie de misère), ou bien contribuer à la faire évoluer en marquant un tournant dans son déroulement⁵⁰⁸. Ainsi, les fonctions des lamentations tragiques sont non seulement différentes, mais également plus variées que celles des lamentations rituelles : en particulier, les lamentations « de transition » peuvent faire évoluer l'intrigue sur plusieurs plans et de diverses façons, qui dépendent du contexte particulier dans lequel elles s'inscrivent.

Cette variété de contextes et de fonctions a une grande influence sur la morphologie des lamentations tragiques. En tant que rite funéraire, la lamentation rituelle est plutôt centrée sur le défunt⁵⁰⁹, ses exploits, ses qualités, tout ce qui fait que sa mort est ressentie comme une lourde perte par sa famille et la communauté tout entière. La lamentation tragique, elle, s'écarte de ce modèle pour mettre au premier plan non pas le lamenté mais le lamentant. Le personnage choisi pour produire la lamentation est toujours l'un des plus affectés par le décès⁵¹⁰, et c'est justement sous cet angle qu'il se présente au cours de sa lamentation, où il utilise le décès comme point de départ pour évoquer ses propres maux⁵¹¹. Le souci de rendre hommage au défunt s'efface devant le désir de l'auteur de présenter les conséquences du décès sur le lamentant ; cette tendance, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, peut mener à l'effacement quasi-total du décès initial pour concentrer la lamentation sur les propres souffrances et les projets d'avenir – ou le manque de tels projets – du lamentant. Ainsi, si les lamentations funèbres sont un repoussoir nécessaire à l'analyse des lamentations tragiques, elles ne sauraient être considérées comme des références absolues. Une lamentation tragique doit également être comparée aux autres lamentations tragiques – surtout celles avec elle partage certains éléments contextuels –, sans quoi elle risquerait d'être mal interprétée.

⁵⁰⁸ Cf. Kornarou (2001, p. 67-69).

⁵⁰⁹ Alexiou (2002 [1974], p. 3-55) suggère que le rituel avait une double fonction : honorer et apaiser le mort d'une part, permettre l'expression d'une certaine gamme d'émotions d'autre part. Cette gamme reste néanmoins moins large que celle des émotions des lamentations de la tragédie, et se concentre autour du chagrin et de la colère.

⁵¹⁰ Kornarou, 2001, p. 70.

⁵¹¹ Kornarou, 2001, p. 64-65.

Bibliographie

Bibliographie générale

- Alexiou, M., 2002 [1974]. *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge University Press : Cambridge.
- Biraud, M., 2010. *Les interjections du théâtre grec antique : Étude sémantique et pragmatique*. Peeters : Louvain-la-Neuve.
- Cornford, F.M., 1913. « The So-Called Kommos in Greek Tragedy », *The Classical Review*, vol. 27, n°2, p. 41-45.
- Derderian, K., 2001. *Leaving words to remember : Greek mourning and the advent of literacy*. Brill : Leiden.
- Dickey, E., 1996. *Greek forms of address from Herodotus to Lucian*. Clarendon Press: Oxford; New York.
- Diehl, E., 1921. « Κομμοί », *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, vol. XI, n°1, p. 1195-1207.
- Hall, E., 1991. *Inventing the Barbarian : Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford University Press : Oxford.
- Koonce, D.M., 1962. *Formal lamentation for the dead in Greek tragedy*. Thèse de PhD – University of Pennsylvania. 217 p.
- Kornarou, E., 2001. *Kommoi in Greek tragedy*. Thèse de PhD – King's College London.
- Nordgren, L., 2015. *Greek Interjections: Syntax, Semantics and Pragmatics*. De Gruyter: Berlin.
- Olivetti, P., 2010. *Uses and interpretations of ritual terminology : goos, oimoge, threnos and linos in ancient Greek literature*. Thèse de PhD – University of Birmingham.
- Palmisciano, R., 2017. *Dialoghi per voce sola : la cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Quasar : Rome.

Spatafora, G., 1997. « Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici : studio sui significato di κλαίω, γοάω, στένω, οἰμώζω/κωκύω, ὀδύρομαι », *L'Antiquité classique*, vol. 66, p. 1-23.

Wright, E., 1986. *The form of laments in Greek tragedy*. Thèse de PhD – University of Pennsylvania.

Chapitre 1 : La lamentation de Cassandre

Éditions et commentaires

Fraenkel, E., 1950. *Aeschylus: Agamemnon*, 2^{ème} edition (1962). Oxford University Press : Londres.

Judet de la Combe, P., 2001. *L'Agamemnon d'Eschyle : commentaire des dialogues*. Presses Universitaires du Septentrion : Lille. 2 tomes.

Raeburn, D., et Thomas, O., 2011. *The Agamemnon of Aeschylus*. Oxford University Press : New York.

Sommerstein, A.H., 2008. *Aeschylus II*. Harvard University Press : Cambridge (Mass.).

West, M.L., 1990. *Aeschyli Tragoediae*. Teubner : Stuttgart.

Références

Barker, A., 2004. « Transforming the Nightingale : Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century », dans *Music and the Muses*, sous la direction de P. Murray et P. Wilson, p. 185-204. Oxford University Press : Oxford; Toronto.

Brault, P-A., 2009. « Playing the Cassandra: prophecies of the feminine in the polis and beyond », dans *Bound by the city*, sous la direction de D.E. McCoskey et E. Zakin, p. 197-220. State University of New York Press : Albany (New York).

Crippa, S., 1990. « Glossolalia : il linguaggio di Cassandra », *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, vol. XIX, p. 487-508.

- Crippa, S., 1997. « Un genere oracolare ? : ipotesi per un'analisi del linguaggio delle visioni », dans *Atti del secondo incontro internazionale di linguistica greca*, sous la direction de E. Banfi, p. 121-142. Università degli studi di Trento : Trento.
- De Luna, M.E., 2005. « “Xenoi” e “barbaroi” nelle tragedie di Eschilo : (con un'appendice sofoclea) », dans *Serta antiqua et mediaevalia* 7, sous la direction de M.G. Angeli Bertinelli et A. Donati, p. 361-373. Università degli studi di Genova? G. Bretschneider : Rome.
- Debnar, P.A., 2010. « The sexual status of Aeschylus' Cassandra », *Classical Philology*, vol. 105, n°2, p. 129-145.
- Dell'Anno, V., 2015. « La rondine Cassandra : il linguaggio degli uccelli nella divinazione antica », dans *Sonora*, sous la direction de R. Carboni et M. Giuman, p. 38-49. Morlacchi : Perugia.
- Doyle, A., 2008. « Cassandra : feminine corrective in Aeschylus's “Agamemnon” », *Acta classica*, vol. 51, p. 57-75.
- Dué, C., 2006. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. University of Texas Press : Austin (Texas).
- Fedeli, G., 2013. « Tradition and Animal Imagery in Aeschylus' Oresteia », *Maia*, vol. 65, n°2, p. 257-279.
- Fishman, A.D., 2002. *Threnoi to moirologia : female lament in the Greek tradition in poetry and performance*. Thèse de PhD – University of California-Irvine.
- Foley, H., 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press : Princeton.
- Griffith, M., 2009. « The poetry of Aeschylus (in its traditional contexts) », dans *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, sous la direction de M. Griffith, J. Jouanna, F. Montanari et A-C. Hernández, p. 1-49. Fondation Hardt : Genève-Vandoeuvres.
- Heath, J., 1999. « Disentangling the beast : humans and other animals in Aeschylus' Oresteia », *Journal of Hellenic Studies*, vol. 119, p. 17-48.

- Holst-Warhaft, G., 1992. *Dangerous voices : women's laments and Greek literature*. Routledge: Londres; New York.
- Iriarte, A., 2012. « Oradora y bacante apolínea : polisémica Casandra », dans *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental 15*, sous la direction de F. De Martino et C. Morenilla, p. 151-162. Levante Ed. : Bari.
- Knox, B.McG. W., 1972. « Aeschylus and the third actor », *American Journal of Philology*, vol. XCIII, p. 104-124.
- Leahy, D.M., 1969. « The role of Cassandra in the Oresteia of Aeschylus », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. LII, p. 144-177.
- Mazzoldi, S., 2002. « Cassandra's prophecy between ecstasy and rational mediation », *Kernos*, vol. 15, p. 145-154.
- McClure, L., 1999. *Spoken Like a Woman : Speech and Gender in Athenian drama*. Princeton University Press : Princeton (New Jersey).
- McCoskey, D.E., 1998. "I whom she detested so bitterly": slavery and the violent division of women in Aeschylus' Oresteia, dans *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*, sous la direction de S.R. Joschel et S. Murnaghan, p. X-X. X: Londres-New York.
- Mitchell-Boyask, R.N., 2006. « The marriage of Cassandra and the "Oresteia": text, image, performance », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 136, n°2, p. 269-297.
- Nakamura, Z., 1963. « Kommos in and before Euripides », *Annuario Istituto giapponese di cultura in Roma*, vol. 1, p. 11-25.
- Padel, R., 1992. *In and Out of the Mind*. Princeton University Press : Princeton.
- Rehm, R., 1994. *Marriage to death : The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton University Press: Princeton.
- Roguin (de), C-F., 1999. « Apollon Lykeios dans la tragédie : dieu protecteur, dieu tueur, dieu de l'initiation », *Kernos*, vol. 12, p. 99-123.

- Schein, S.L., 1982. « The Cassandra Scene in Aeschylus' Agamemnon », *Greece and Rome*, vol. XXIX, p. 11-16.
- Serghidou, A., 2010. *Servitude tragique. Esclaves et héros déçus dans la tragédie grecque*. Presses universitaires de Franche-Comté : Besançon.
- Smith, P.C., 2009. « Poetic *πίθω* as original speech », dans *Logos and muthos*, sous la direction de W.C. Wians, p. 199-213. State University of New York Press : Albany (New York).
- Stehle, E., 2004. « Choral Prayer in Greek Tragedy : Euphemia or Aischrologia ? », dans *Music and the Muses*, sous la direction de P. Murray et P. Wilson, p. 121-156.
- Taplin, O., 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Clarendon Press: Oxford.
- Tsantsanoglou, K., 2013. « Oracles and etymologies or When Aeschylus goes to extremes », *Trends in Classics*, vol. 5, n°1, p. 49-73.
- Weiss, N., 2017. « Noise, Music, Speech : The Representation of Lament in Greek Tragedy », *The American Journal of Philology*, vol. 138, n°2, p. 243-266.

Chapitre 2 : La lamentation de Créon

Éditions et commentaires

- Dawe, R.D., 1984. *Sophoclis Tragoediae, tom. II : Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Colonus*. Teubner : Leipzig.
- Griffith, M., 1999. *Sophocles: Antigone*. Cambridge University Press : Cambridge.
- Jebb, R.C., 1962. *Sophocles: The Plays and Fragments with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part III: The Antigone*, 3e édition. Servio Publishers : Amsterdam.
- Lloyd-Jones, H., 1994. *Sophocles. Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Harvard University Press : Cambridge (Mass.); Londres.

Références

- Beekes, R., 2016. *Etymological Dictionary of Greek*, avec l'assistance de L. van Beek. Brill : Leiden. 2 volumes – 1808 p.
- Bennett, L.J., et Tyrrell, W.B., 1990. « Sophocles' Antigone and funeral oratory », *American Journal of Philology*, vol. 111, n°4, p. 441-456.
- Bushnell, R., 1987. « Stage tyrants: the cases of Creon and Caesar », *Classical and Modern Literature*, vol. 7, p. 71-85.
- Crane, G., 1989. « Creon and the Ode to Man in Sophocles' Antigone », *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 112, p. 103-116.
- Cuny, D., 2003. « Du discours du trône au plaidoyer contre l'anarchie: les réflexions politiques de Créon dans "Antigone" », dans *Fondements et crises du pouvoir*, sous la direction de S. Franchet d'Espèrey, p. 173-188. Ausonius : Bordeaux.
- Eucken, C., 1992. « Das Drama zwischen Kreon und dem Chor in der Antigone », *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, vol. 18, p. 77-87.
- Ferrario, S.B., 2006. « Replaying "Antigone": changing patterns of public and private commemoration at Athens c. 440-350 », *Helios*, vol. 33 (sup.), p. 79-117.
- Graham, T.A., 2017. *Playing the Tyrant. The Representation of Tyranny in Fifth-Century Athenian Tragedy*. Thèse de PhD – Duke University.
- Griffith, M., 1998. « The king and eye: the rule of the father in Greek tragedy », *Cambridge Classical Journal*, vol. 44, p. 20-84.
- Honig, B., 2009. « Antigone's Lament, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception », *Political Theory*, vol. 37, n°1, p. 5-43.
- Karsai, G., 1995. « Haïr les enfants dans la tragédie grecque », dans *Enfants et enfances dans les mythologies*, sous la direction de D. Auger, p. 123-136. Les Belles Lettres : Paris.
- Martin, A., 1969. « Tagos », dans *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, sous la direction de E. Saglio, p. 20-21. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt : Graz.

McClure, L., 1999. *Spoken Like a Woman : Speech and Gender in Athenian drama*. Princeton University Press : Princeton (New Jersey).

Roisman, J., 1996. « Creon's roles and personality in Sophocles' Antigone », *Helios*, vol. 23, n°1, p. 21-42.

Saïd, S., 1978. *La faute tragique*. Maspero : Paris.

Serghidou, A., 2010. *Servitude tragique. Esclaves et héros déçus dans la tragédie grecque*. Presses universitaires de Franche-Comté : Besançon.

Zeitlin, F.I., 1986. « Thebes : theater of self and society in Athenian drama », dans *Greek tragedy and political theory*, sous la direction de J.P. Euben, p. 101-141. University of California Press: Berkeley.

Chapitre 3 : La lamentation de Polymestor

Éditions et commentaires

-Battezzato, L., 2018. *Euripides: Hecuba*. Cambridge University Press : Cambridge.

-Gregory, J., 1999. *Euripides: Hecuba. Introduction, Text and Commentary*. Scholars Press : Atlanta.

Références

Collard, C., 1991. « Euripides, Hecuba 1056-1106 : monody of the blinded Polymestor », dans *Estudios actuales sobre textos griegos*, sous la direction de J.A. López Férez, p. 161-173. Universidad Nacional de Educación a Distancia : Madrid.

Corey, D. et Eubanks, C.L., 2003. « Private and public virtue in Euripides' "Hecuba" », *Interpretation*, vol. 30, n°3, p. 223-249.

Daitz, S.G., 1971. « Concepts of freedom and slavery in Euripides' Hecuba », *Hermes*, vol. 99, p. 217-226.

Delebecque, E., 1951. *Euripide et la guerre du Péloponnèse*. Klincksieck : Paris.

- Du , C., 2006. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. University of Texas Press : Austin (Texas).
- Fedeli, G., 2013. "Tradition and Animal Imagery in Aeschylus' Oresteia, *Maia*, vol. 65, n 2, p. 257-279.
- Gellie, G., 1980. « Hecuba and tragedy », *Antichthon*, vol. 14, p. 30-44.
- Graham, T.A., 2017. *Playing the Tyrant. The Representation of Tyranny in Fifth-Century Athenian Tragedy*. Thèse de PhD – Duke University.
- Hartigan, K.V., 1997. « Male sacrifice/female revenge in a godless world : Euripides' Hekabe », *Colby Quarterly*, vol. 33, n 1, p. 26-41.
- Henrichs, A., 2000. « Drama and "dromena" : bloodshed, violence, and sacrificial metaphor in Euripides », *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 100, p. 173-188.
- Ihm, S., 2004. « Polymestor der Barbar », *Rheinisches Museum f r Philologie*, vol. 147, n 2, p. 136-150.
- Keyser, P.T., 1997. « Agonizing Hekabe », *Colby Quarterly*, vol. 33, n 2, p. 128-161.
- Keyser, D.S., 2011. *Horror in Euripides « Hecuba » and « Heracles »*. PhD – University of North Carolina (Chapel Hill).
- Korenjak, M., 1997. « A note on Euripides, Hecuba 1054 f. », *Classical Quarterly (N.S.)*, vol. 47, n 2, p. 569-570.
- Marshall, C.W., 2001. « The costume of Hecuba's attendants », *Acta classica*, vol. 44, p. 127-136.
- Mattison, K.M., 2009. *Recasting Troy in fifth-century Attic tragedy*. PhD – University of Toronto.
- Meridor, R., 1983. « The function of Polymestor's crime in the Hecuba of Euripides », *Eranos*, vol. 81, p. 13-20.
- Mitchell-Boyask, R.N., 1993. « Sacrifice and revenge in Euripides' Hecuba », *Ramus*, vol. 22, p. 116-134.
- Reckford, K.J., 1990. « Pity and terror in Euripides' Hecuba », *Arion*, vol. 1, n 2, p. 24-43.

- Schubert, P., 2000. « L'«Hécube» d'Euripide et la définition de l'étranger », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 64, n°1, p. 87-100.
- Schulze, W., 1918. « Beiträge zur Wort- und Sittengeschichte », *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 1918, p. 481-511.
- Sears, M.A., 2013. *Athens, Thrace, and the shaping of Athenian leadership*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Segal, C., 1989. « The problem of the gods in Euripides' Hecuba », *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 22, p. 9-21.
- Segal, C., 1990a. « Golden armor and servile robes : heroism and metamorphosis in Hecuba of Euripides », *American Journal of Philology*, vol. 111, p. 304-317.
- Segal, C., 1990b. « Violence and the others : Greek, female, and barbarian in Euripides' Hecuba », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 120, p. 109-131.
- Serghidou, A., 2010. *Servitude tragique. Esclaves et héros déchus dans la tragédie grecque*. Presses universitaires de Franche-Comté : Besançon.
- Spranger, J.A., 1927. « The problem of the Hecuba », *Classical Quarterly*, vol. 21, p. 155-158.
- Stanton, G.R., 1995. « Aristocratic obligation in Euripides' Hekabe », *Mnemosyne*, vol. 48, n°1, p. 11-33.
- Thalmann, W.G., 1993. « Euripides and Aeschylus : the case of the Hekabe », *Classical Antiquity*, vol. 12, p. 126-159.
- Tsiafakis, D., 2000. « The allure and repulsion of Thracians in the art of classical Athens », dans *Not the classical ideal*, sous la direction de B. Cohen, p. 364-389. Brill : Leiden.
- Zeitlin, F.I., 1996. *Playing the Other: Gender and Society in classical Greek literature*. University of Chicago Press: Chicago.

Annexe 1 : Eschyle, Agamemnon 1072-1330

Édition : West (1990).

Strophe 1

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ ·
ὦπολλον ὦπολλον.

1075 ΧΟ. τί ταῦτ' ἀνωτότυξας ἀμφὶ Λοξίου ;
οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν.

ΚΑ. ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ ·
ὦπολλον ὦπολλον.

ΧΟ. ἦδ' αὖτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ,
οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν.

1080 ΚΑ. Ἄπολλον Ἄπολλον ·
ἀγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός ·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.
ΧΟ. χρῆσιν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν ·
μένει τὸ θεῖον δουλίαι περ ἐν φρενί.

CASSANDRE

Ototototoi popoi da !

Ô Apollon ! Ô Apollon !

Chœur. Pourquoi cries-tu ainsi *ototoi* au sujet de Loxias ?
En effet, il n'est pas de telle sorte à recevoir un lamentant.

Antistrophe 1

Cassandra. *Ototototoi popoi da !*

Ô Apollon ! Ô Apollon !

Chœur. C'est encore en dysphémiant que celle-ci appelle le dieu, [lui] qui ne s'intéresse en rien aux cris lamentatifs.

Strophe 2

Cassandra. Apollon, Apollon !

Protecteur des routes, mon destructeur !

Car tu m'as perdue pour la seconde fois pas à peine.

Chœur. Elle semble sur le point de rendre un oracle au sujet de ses propres maux ; le divin demeure dans son esprit, bien qu'il soit esclave.

- 1085 ΚΑ. Ἄπολλον Ἄπολλον ·
ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός ·
ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγες με ; πρὸς ποίαν στέγην ;
ΧΟ. πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν · εἰ σὺ μὴ τόδ' ἐννοεῖς,
ἐγὼ λέγω σοι, καὶ τάδ' οὐκ ἐρεῖς ψύθη.

- 1090 ΚΑ. { ἄ ἄ · } μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα
αὐτοφόνα κακὰ † κάρταναι †
ἀνδροσφαγεῖον καὶ † πεδορραντήριον †.
ΧΟ. ἔοικεν εὖρις ἢ ξένη κυνὸς δίκην
εἶναι · ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει φόνον.

- 1095 ΚΑ. μαρτυρίοισ<ι> γὰρ τοῖσδ' ἐπιπέιθομαι ·
κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς,
ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.
ΧΟ. καὶ μὴν κλέος σου μαντικὸν πεπυσμένοι
ἤμεν · προφήτας δ' οὕτινας μαστεύομεν.

- 1100 ΚΑ. ἰὼ ποποῖ, τί ποτε μῆδεταί ;

Antistrophe 2

- Cassandra.** Apollon, Apollon !
Protecteur des routes, mon destructeur !
Ah ! Où donc m'as-tu menée ? Vers quelle maison ?
Chœur. À celle des Atrides ; si tu ne t'aperçois pas de cela,
Moi je te le dis, et tu ne diras pas ces choses comme des mensonges [tu ne mentiras pas en disant ces choses].

Strophe 3

- Cassandra.** {*Ah, ah !*} Donc dans une maison qui hait vraiment les dieux, témoin quant à de nombreux maux tueurs des leurs, sacrificatrice d'un mari et † ruisselante de sang †.
Chœur. L'étrangère semble être à la façon d'un chien au nez fin : car elle recherche un meurtre de ceux qu'elle découvrira.

Antistrophe 3

- Cassandra.** Car je donne foi à ces témoignages :
[je vois] ces enfants qui pleurent leurs égorgements,
Et leurs chairs rôties et dévorées par leur père.
Chœur. Et justement, nous sommes informés de ta réputation d'oracle, mais nous ne désirons aucun prophète.

Strophe 4

- Cassandra.** *Io popoi !* Que se trame-t-il donc ?

τί τόδε νέον ἄχος ; μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον · ἀλκὰ δ' / ἐκὰς ἀποστατεῖ.

1105 ΧΟ. τούτων ἄϊδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων,
ἐκεῖνα δ' ἔγνω· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.

Antistrophe 4

ΚΑ. ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς ;
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα – πῶς φράσω τέλος ;
1110 τάχος γὰρ τόδ' ἔσται · προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ / χερὸς ὀρεγομένα.

ΧΟ. οὐπω ξυνῆκα · νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.

Strophe 5

ΚΑ. ἐξ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται ;
1115 ἦ δίκτυόν τί γ' Ἴαιδου ;
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία
φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει
κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.

ΧΟ. ποίαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέληι
1120 ἐπορθιάζειν ; οὐ με φαιδρύνει λόγος ·
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς / σταγόν, ἄτε καὶ δορὶ

Quel est ce nouveau chagrin ? Un grand, un grand
mal se trame dans cette demeure, insupportable pour les proches,
difficile à guérir ; et le secours est très éloigné.

Chœur. Je suis dans l'ignorance quant à ces oracles-ci,

Mais je suis au courant de ceux-là : car toute la ville crie.

Cassandra. *Io*, malheureuse, car tu accompliras ceci ?

Ayant lavé par des bains l'époux légitime dont tu partages la
couche – comment expliquerai-je la fin ? Car cela sera rapide :
en effet, elle avance en allongeant main après main.

Chœur. Je n'ai pas encore compris ; en effet, maintenant je suis
dans l'incertitude quant à ces oracles obscurs à cause d'énigmes.

Cassandra. *Eh eh papai papai*, que se révèle-t-il là ?

Est-ce un filet d'Hadès ?

Et encore, c'est le filet-épouse, le complice du

meurtre. Et que la discorde insatiable en cette famille

pousse un cri de triomphe sur ce sacrifice digne de lapidation.

Chœur. Quelle Érinnye exhortes-tu à élever la voix contre cette
famille ? Ton discours ne me réjouit pas :

Ainsi ma bile couleur de safran a couru vers mon cœur,

πτωσίμο<ι>ς / ξυνανύτει βίου

δύντος αὐγαῖς, ταχεῖα δ' ἄτα πέλει.

comme elle termine [là] pour ceux qui tombent par la lance avec les rayons de la vie couchante, car l'Atè approche rapidement.

Antistrophe 5

1125 KA. ἄ ἄ ἴδου, ἴδου · ἄπεχε τᾶς βοός
τὸν ταῦρον · ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρωι λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει · πίτνει δ' <ἐν> ἐνύδρωι τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

1130 XO. οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος
εἶναι, κακῶι δέ τωι προσεικάζω τάδε.
ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις / βροτοῖς τέλλεται ; κακῶν γὰρ
διαὶ / πολυεπεῖς τέχναι

1135 θεσπιωιδοὶ φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

KA. ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι ·
τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγχύδαν.
ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες ;
οὐδὲν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην, τί γὰρ ;

1140 XO. φρενομανῆς τις εἶ, θεοφόρητος, ἀμ/φι δ' αὐτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷα τις ξουθά

Cassandra. *Ah, ah !* Regardez, regardez ! Éloignez le taureau de la vache : dans des robes

L'ayant pris par une machination aux cornes noires,

Elle le frappe : et il tombe dans la baignoire remplie d'eau. Je te dis le destin du chaudron qui tue par trahison.

Chœur. Je ne me vanterais pas d'être au-dessus des avis oraculaires, mais j'assimile ces choses à un mal.

Car quelle bonne parole issue d'un oracle se produit pour les mortels ? Car les arts prophétiques pour apprendre, loquaces par les maux, amènent la crainte.

Strophe 6

Cassandra. *Io, io,* destins malheureux d'une malheureuse ! Car je crie ma propre souffrance en la versant par-dessus. Pourquoi donc m'as-tu amenée ici, moi la malheureuse ? Pour rien donc si [ce n'est] pour mourir avec [lui], pourquoi en effet ?

Chœur. Tu es un esprit égaré, inspirée par un dieu, tu te lamentes sur toi-même en un chant sans musique, telle une

1145 ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσίν
Ἵτυν Ἵτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς / ἀηδῶν βίον.

chanteuse au son vibrant, insatiable en gémissements, *pheû*, qui lamente Itys, Itys, par des sentiments qui inspirent la pitié, pendant sa vie abondante en maux.

Antistrophe 6

KA. ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρος ἀηδόνοσ ·
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμασ
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.
1150 XO. πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρουσ {τ'} ἔχεισ / ματαίουσ δύασ,
τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτωι κλαγγᾶ
μελοτυπεῖσ ὁμοῦ τ' ὀρθίοισ ἐν νόμοισ ;
1155 πόθεν ὄρουσ ἔχεισ θεσπεσίας ὁδοῦ / κακορρήμονασ ;

Cassandra. *Io, io*, destin du chanteur au chant perçant !

Car les dieux lui ont donné un corps ailé et une vie douce sans lamentations ; mais pour moi le déchirement sera par une lance à double tranchant.

Chœur. D'où as-tu de violentes et inutiles misères inspirées par les dieux, et d'où chantes-tu des choses effrayantes par un cri inintelligible en même temps que dans des chants aigus ? D'où tiens-tu les limites du chemin prophétique qui annonce des malheurs ?

Strophe 7

KA. ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδοσ / ὀλέθριοι φίλων ·
ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν ·
τότε μὲν ἀμφὶ σὰσ αἰόνας τάλαιν' ἠνυτόμαν τροφαῖσ ·
1160 νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κἀχερουσίουσ
ὄχθουσ ἔοικα θεσπιωιδήσειν τάχα.
XO. τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω ;

Cassandra. *Io*, les noces, les noces de Pâris, délétères pour ses proches ! *Io*, eau de la patrie Scamandre ! Autrefois sur tes berges, malheureuse, j'ai grandi pendant mon éducation ;

Mais maintenant c'est auprès du Cocyte et des rives de l'Achéron qu'il semble que je prophétiserai bientôt.

Chœur. Quelle est cette parole que tu as prophétisée, trop

1165 νεογνὸς ἄν ἄϊων μάθοι · πέπληγμα δ' ὑπαὶ δῆγματι φοινίωι,
δυσαλγεῖ τύχαι μινυρὰ {κακὰ} θρεομένας, / θραύματ' ἐμοὶ κλυεῖν.

claire ? Un nouveau-né la comprendrait ; et j'ai été frappé par une morsure rouge sang, quand tu te lamentais sur tes maux, à voix plus basse, à cause d'un sort qui cause une cruelle souffrance, t'écouter est pour moi une blessure.

Antistrophe 7

ΚΑ. ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος / ὀλομένας τὸ πᾶν ·
ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρός
1170 πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων · ἄκος δ' / οὐδὲν ἐπήρκεσαν
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρήν παθεῖν,
ἐγὼ δὲ θερμόνους τάχ' Ἐμπέδωι βαλῶ.
ΧΟ. ἐπόμενα προτέροισ<ι> τάδ' ἐφημίσω,
1175 καὶ τίς σε κακοφρονεῖν τίθη/σι δαίμων ὑπερβαρῆς ἐπίπνων,
μελίζειν πάθη γοερὰ θανατοφόρα · / τέρμα δ' ἀμηχανῶ.

Cassandra. *Io* malheurs, malheurs d'une cité entièrement détruite ! *Io*, sacrifices pour les remparts de mon père, très meurtriers de bestiaux herbivores ; mais ils n'ont fourni aucun remède afin que la cité ne souffre pas comme elle a donc souffert, et moi je marcherai bientôt, l'esprit en feu, En-Bas.

Chœur. C'est en suivant les précédentes que tu as prophétisé ceci, et en t'envahissant une divinité très lourde fait que tu troubles ton esprit, elle te fait chanter des douleurs gémissantes porteuses de mort ; et je suis dans l'ignorance quant au dénouement.

Épisode

ΚΑ. καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην,
1180 λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς

Cassandra. Et maintenant, l'oracle [la prophétie] ne sera plus vu à travers de voiles à la façon d'une jeune fille nouvellement mariée, mais il semble qu'il jaillira, brillant, depuis/vers le lever

1185 πνέων ἐπάξειν, ὥστε κύματος δίκην
 κλύζειν πρὸς αὐγὰς τοῦδε πήματος πολὺ
 μεῖζον. φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων ·
 καὶ μαρτυρεῖτε ξυνδρόμῳ ἴχνος κακῶν
 ῥινηλατούσῃ τῶν πάλαι πεπραγμένων.
 τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορός
 ξύμφθογγος οὐκ εὐφωτος· οὐ γὰρ εὖ λέγει.
 καὶ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
 1190 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
 δύσπεμπος ἔξω, ξυγγόνων Ἐρινύων ·
 ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
 πρῶταρχον ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
 εὐνὰς ἀδελφοῦ τῶι πατοῦντι δυσμενεῖς.
 ἦμαρτον, ἦ κυρῶ τι τοξότης τις ὧς ;
 1195 ἦ ψευδόμαντις εἰμι θυροκόπος φλέδων ;
 ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ' εἰδέναι
 † λόγῳ † παλαιὰς τῶνδ' ἀμαρτίας δόμων.
 XO. καὶ πῶς ἂν ὄρκου πῆγμα γενναίως παγὲν
 παιώνιον γένοιτο ; θαυμάζω δέ σου,
 1200 πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουρον πόλιν
 κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάταις.

du Soleil, de telle sorte qu'il baignera de ses flots, à la façon
 d'une vague, en pleine lumière, un fléau beaucoup plus grand
 que celui-ci.

Je n'exciterai plus l'esprit à cause d'énigmes : et vous attestez
 concurremment que [je suis] suivant la piste de maux faits
 autrefois. En effet, un chœur désaccordé/pas agréable ne quitte
 jamais ce toit : car il ne parle pas bien.

D'ailleurs, cette troupe impétueuse, ayant bu du sang de mortel
 afin de se renforcer davantage, reste dans la demeure, difficile à
 renvoyer au-dehors, cette troupe des sœurs Érinyes ; et elles
 chantent un hymne en s'étant fixées dans la demeure, hymne
 quant à la ruine qui marque le commencement, et elles ont
 craché tour-à-tour, hostiles, contre celui qui foule au pied le lit
 de son frère. Ai-je commis une erreur, ou ai-je atteint la cible
 comme un archer ? Est-ce que je suis un faux oracle, mendiant,
 bavard ? Atteste, en ayant prêté serment, d'ignorer les erreurs
 passées de cette maison.

Chœur. Et comment la solidité d'un serment, légitimement
 fixée, serait-elle un remède ? Je m'étonne de toi, qu'ayant grandi
 au-delà de la mer, tu tombes juste en parlant d'une cité où l'on
 parle une autre langue, comme si tu t'y étais tenue.

ΚΑ. μάντις μ' Ἀπόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει.
 1204 ΧΟ. μῶν καὶ θεός περ ἰμέρωι πεπληγμένος ;
 1203 ΚΑ. προ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.
 1205 ΧΟ. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.

 ΚΑ. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.

 ΧΟ. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμοι ;

 ΚΑ. ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
 ΧΟ. ἦδη τέχνησιν ἐνθέοις ἠιρημένη ;
 1210 ΚΑ. ἦδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.

 ΧΟ. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ ;

 ΚΑ. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.

 ΧΟ. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.

 ΚΑ. ἰοὺ ἰοῦ, ὦ ὦ κακά ·
 1215 ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος
 στροβεῖ ταράσσων φροιμίους † ἐφημένους †.

Cassandra. L'oracle Apollon m'a préposée à cette charge.
Chœur. Est-ce que, même dieu, il a été frappé par le désir ?
Cassandra. Avant cela, j'avais de la honte à dire ces choses.
Chœur. En effet, toute personne a davantage de pudeur quand il est prospère.
Cassandra. Mais il était un lutteur, soufflant fortement de la réjouissance sur moi.
Chœur. Est-ce que vous deux êtes venus selon la coutume à l'ouvrage des enfants ?
Cassandra. Bien qu'ayant accepté, j'ai trompé Loxias.
Chœur. Déjà saisie par tes arts inspirés par les dieux ?
Cassandra. Déjà je rendais les oracles de toutes leurs souffrances aux citoyens.
Chœur. Comment donc es-tu restée non touchée par le ressentiment de Loxias ?
Cassandra. Je ne convaincs personne de rien, quand je suis enlacée par ces choses.
Chœur. À nous du moins tu sembles rendre des oracles fiables.
Cassandra. *Iou, iou, oh oh* maux ! Le terrible labeur de juste prédiction me fait tourner de nouveau en m'agitant par ses commencements.

1220 ὀρᾶτε τούσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους
 νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν ;
 παῖδες θανόντες, ὡσπερὶ πρὸς οὐ φίλων,
 χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς
 ξὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος,
 πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.
 ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλευεῖν τινά,
 1225 λέοντ' ἀναλκιν ἐν λέχει στρωφώμενον
 οἰκουρόν, οἴμοι, τῶι μολόντι δεσπότη ·
 {ἐμῶι · φέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν.}
 ναῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης
 1230 ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆι τύχηι ·
 1228 οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα μισητῆς κυνός,
 1229 λείξασα κἀγκλίνασα φαιδρὸν οὔς, δάκνει.
 1231 τοιάδε τόλμαν θῆλυς ἄρσενος φονεύς
 ἔστιν. τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος
 τύχοιμ' ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἧ Σκύλλαν τινα
 οἰκοῦσαν ἐν πέτρασι, ναυτίλων βλάβην,
 1235 θυίουσαν Ἄιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' ἄρη
 φίλοις πνέουσιν ; ὡς δ' ἐπωλολύξατο
 ἡ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχης τροπῆι.
 δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήμωι σωτηρία.

Voyez-vous ces jeunes assis près de la maison, semblables à des formes de rêves ?

Des enfants morts, comme si par le fait d'ennemis, remplissant leurs mains de la nourriture domestique de leurs chairs et tenant leurs entrailles avec leurs intérieurs, une charge déplorable, préparées, dont leur père a goûté.

À partir de cela, je dis que quelqu'un projette une vengeance, un lion faible qui se tourne et se retourne dans le lit nuptial, resté à la maison, hélas, contre le maître qui s'en est allé ; {et contre moi ; car il faut porter le joug servile}.

Le commandant des navires et destructeur d'Ilion recevra une ruine secrète par un mauvais sort ; il ne sait pas comment la langue de cette chienne haïssable, après avoir léché et ramené en arrière son oreille joyeuse, mord.

L'assassin féminin d'un homme est telle quant à l'audace. Que me trouverais-je l'appeler, l'odieuse bête dangereuse ? Amphibène, ou une Scylla qui vit dans les rochers, mal pour les marins, mère implacable furieuse de l'Hadès et soufflant une guerre sans paix sur ses proches ?

Car celle qui ose tout a poussé l'*ololugmos*, comme dans la manière d'une bataille.

Et elle semble se réjouir de son retour sûr. Et si je ne convaincs

1240 και τῶνδ' ὅμοιον εἶ τι μὴ πείθω· τί γάρ ;
 τὸ μέλλον ἦξει · καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών
 ἄγαν {γ'} ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.

XO. τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν
 ξυνῆκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει
 κλυόντ' ἀληθῶς οὐδὲν ἐξεικασμένα ·

1245 τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσὼν τρέχω.

KA. Ἀγαμέμνονός σέ φημι ἐπόψεσθαι μόνον.
 XO. εὐφημον ὦ τάλαινα κοίμησον στόμα.
 KA. ἀλλ' οὐτι Παιῶν τῶιδ' ἐπιστατεῖ λόγῳ.
 XO. οὐκ, εἴπερ ἔσται γ'· ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως.

1250 KA. σὺ μὲν κατεύχη, τοῖς δ' ἀποκτείνειν μέλει.
 XO. τίνας πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται ;
 KA. ἦ κάρτα μακρὰν παρεκόπης χρησμῶν ἐμῶν.
 XO. τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν.
 KA. καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλην' ἐπίσταμαι φάτιν.

1255 XO. καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα, δυσμαθῆ δ' ὅμως.

e.m. KA. παπαῖ ·

pas de quelque chose de semblable à ces choses, quoi donc ? Ce qui va arriver arrivera ; et toi, y ayant assisté, bientôt tu diras que je suis un trop véritable oracle, me prenant en pitié.

Chœur. J'ai compris le repas de chairs enfantines de Thyeste, et je frémis, et la peur me saisit quand j'entends des choses qui ne sont véritablement en rien des images; mais quant aux autres choses, bien que les ayant entendues, je cours en m'étant écarté du but/du chemin.

Cassandra. Je dis que tu assisteras à la mort d'Agamemnon.

Chœur. Silence, malheureuse, endors ta bouche !

Cassandra. Mais Paiôn n'assiste en rien à ce discours.

Chœur. Non, si certes cela sera ; mais que cela ne survienne pas, d'une certaine façon.

Cassandra. Tu émetts un souhait, mais à eux il importe de tuer.

Chœur. Par quel homme ce chagrin est-il causé ?

Cassandra. Tu t'es égaré très loin de mes oracles.

Chœur. Car je n'ai pas compris la machination de l'exécutant.

Cassandra. Et pourtant je connais trop le langage grec.

Chœur. Oui, comme les prédictions de la Pythie, mais toutefois [elles sont] difficiles à comprendre.

Cassandra. *Papai !*

οἶον τὸ πῦρ ἐπέρχεται {δέ μοι} .
 ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἀπολλων · οἱ ἄγω ἄγω <...> .
 αὐτή δίπους λέαινα, συγκοιμωμένη
 λύκωι λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι,
 1260 κτενεῖ με τὴν τάλαιναν, ὡς δὲ φάρμακον
 τεύχουσα κάμοῦ μισθὸν ἐνθήσει ποτῶι ·
 ἐπέυχεται, θήγουσα φωτὶ φάσγανον,
 ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτεῖσασθαι φόνον.
 τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,
 1265 καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρηι στέφῃ ;
 σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ ·
 ἴτ' εἰς φθόρον πεσόντα, ἔγώ θ' ἄμ' ἔψομαι ·
 ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.
 ἰδοὺ δ', Ἀπόλλων αὐτὸς οὐκδύων ἐμέ
 1270 χρηστηρίαν ἐσθῆτ' . ἐποπτεύσας δέ με
 κὰν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένην μέγα
 φίλων ὑπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως, μάτην
 1272a <τὰ πιστὰ θεσπίζουσιν, οὐδὲν ἤρκεσεν,>
 κακουμένη δέ, φοιτᾶς ὡς ἀγύρτρια,
 πτωχὸς τάλαινα λιμοθνῆς ἠνεσχόμην ·
 1275 καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ
 ἀπήγαγ' εἰς τοιάσδε θανασίμους τύχας,

Comme le feu m'assaille !
Ototoi, Apollon Lykeios ! *Oi 'go 'go* !
 La lionne à deux pieds elle-même, qui couche
 Avec le loup en l'absence du noble lion,
 Elle me tuera, moi la malheureuse, car comme si elle préparait
 un poison elle déposera dans la boisson une récompense pour
 moi aussi ; elle souhaite, elle qui aiguise une épée pour son
 homme, donner le meurtre en échange de mon arrivée.
 Pourquoi donc ai-je ces choses plaisantes miennes,
 Et le sceptre et les bandelettes d'oracle autour du cou ?
 Je te détruirai avant ma propre destruction !
 Allez, tombés, en Enfer ! Et moi, en même temps, je vous
 suivrai; enrichissez de ruine une autre au lieu de moi.
 Et voilà, Apollon lui-même qui me dépouille de mon vêtement
 d'oracle. Car, m'ayant observée
 Beaucoup moquée même avec ces ornements de façon non
 incertaine par des amis ennemis, rendant en vain des oracles
 fiables, il ne me préserva en rien,
 Et, maltraitée, comme une mendicante insensée, une pauvre
 malheureuse mourant de faim, je l'ai supporté ;
 Et maintenant l'oracle, m'ayant détruite en tant qu'oracle, m'a
 menée vers ces destinées fatales, et au lieu de l'autel paternel,

βωμοῦ πατρώιου δ' ἀντ' ἐπίζηνον μένει
 θερμὸν κοπέντος φοινίωι προσφάγματι.
 οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν.
 ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος,
 1280 μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός.
 φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
 κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις ·
 ἄξει νιν ὑπτίασμα κειμένου πατρός.
 τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὧδ' ἀναστένω ;
 1285 ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἴλιου πόλιν
 πράξασαν ὡς ἔπραξεν, οἱ δ' εἶλον πόλιν
 οὕτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρίσει,
 ἰοῦσα πράξω · τλήσομαι τὸ κατθανεῖν ·
 {ὁμώμοται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας.}
 1290 Ἄϊδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσενέπω.
 ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,
 ὡς ἀσφάδαιστος, αἱμάτων εὐθνησίμως
 ἀπορρυέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε.
 1295 ΧΟ. ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' <αὖ> σοφῆ
 γύναι, μακρὰν ἔτεινας. εἰ δ' ἐτητύμως
 μόρον τὸν αὐτῆς οἶσθα, πῶς θεηλάτου

une table de cuisine m'attend, chaude par le sacrifice rouge de
 l'abattu.

Assurément nous ne serons pas morts sans honneur de la part des
 dieux; car viendra comme vengeur de nous un autre à son tour,
 fils matricide, vengeur de son père.

Exilé errant, banni de cette terre, il reviendra pour combler ces
 infortunes pour les proches : le corps renversé de son père mort
 l'amènera.

Pourquoi donc est-ce que je gémiss ainsi en excitant la pitié ?

Puisque d'abord j'ai vu la cité d'Ilion traversant ce qu'elle a
 traversé, puis ceux qui ont détruit la cité s'en tirer ainsi dans le
 jugement des dieux,

En y allant j'endurerai ; je supporterai de mourir,
 {Car un grand serment a été prêté par les dieux.}

Et je m'adresse à ces portes de l'Hadès.

Car je souhaite obtenir une mort convenable, tandis que sans
 douleur, mon sang coulant en amenant une mort rapide, je
 fermerai cet œil.

Chœur. Ô très malheureuse, très sage

Femme, tu as étendu ton discours. Mais si tu sais

Vraiment ton propre destin, pourquoi t'avances-tu vers l'autel

βοὸς δίκην πρὸς βωμὸν εὐτόλμως πατεῖς ;
 ΚΑ. οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὔ, ξένοι, χρόνοι πλέον.
 1300 ΧΟ. ὁ δ' ὕστατός γε τοῦ χρόνου πρεσβεύεται.
 ΚΑ. ἦκει τόδ' ἡμᾶρ · σμικρὰ κερδανῶ φυγῆι.
 ΧΟ. ἀλλ' ἴσθι τλήμων οὔσ' ἀπ' εὐτόλμου φρενός.
 ΚΑ. οὐδεὶς ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων.
 ΧΟ. ἀλλ' εὐκλεῶς τοι κατθανεῖν χάρις βροτῶ.
 1305 ΚΑ. ἰὼ πάτερ, σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων.
 1313 ἀλλ' εἶμι κὰν δόμοισι κωκύσουσ' ἐμῆν
 1314 Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν · ἀρκεῖτω βίος.
 1315 ἰὼ ξένοι --
 1306 ΧΟ. τί δ' ἐστὶ χρῆμα ; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος;
 ΚΑ. φῦ φῦ.
 ΧΟ. τί τοῦτ' ἔφυξας; εἴ τι μὴ φρενῶν στύγος.
 ΚΑ. φόνον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.
 1310 ΧΟ. καὶ πῶς; τόδ' ὄζει θυμάτων ἐφεστίων.
 1311 ΚΑ. ὁμοῖος ἀτμὸς ὥσπερ ἐκ τάφου πρέπει.

avec assurance, à la façon d'une vache inspirée par une divinité ?
Cassandra. Il n'y a aucune échappatoire, étrangers, il n'y a pas davantage de temps.

Chœur. Mais le dernier du temps est le plus estimé.

Cassandra. Ce jour arrive; je gagnerai peu par la fuite.

Chœur. Mais sache-le, étant malheureuse à partir d'un sentiment hardi.

Cassandra. Personne des heureux n'entend ces choses.

Chœur. Mais mourir glorieusement est une faveur pour un mortel.

Cassandra. *Io* père, toi et tes nobles enfants ! Mais j'irai lamenter même dans la demeure ma propre destinée et celle d'Agamemnon; que la vie soit suffisante.

Io étrangers...

Chœur. Quelle est cette chose ? Quelle peur te fait te retourner ?

Cassandra. *Phû, phû...*

Chœur. Pourquoi fais-tu 'phû' ainsi ? À moins que ce ne soit une horreur des sentiments.

Cassandra. La demeure respire le meurtre dégouttant de sang.

Chœur. Mais comment ? Cela exhale des sacrifices au foyer.

Cassandra. La même vapeur qu'il convient [qu'il émane] d'une tombe.

1312 XO. οὐ Σύριον ἀγλάϊσμα δώμασιν λέγεις.
 1316 KA. οὔτοι δυσοίζω θάμνον ὡς ὄρνις, φόβωι
 ἄλλως · θανούση μαρτυρεῖτέ μοι τόδε,
 ὅταν γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνηι,
 ἀνὴρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέσηι ·
 1320 ἐπιξενούμαι ταῦτα δ' ὡς θανουμένη.
 XO. ὦ τλῆμον, οἰκτίρω σε θεσφάτου μόρου.
 KA. ἅπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, ἢ θρηῖνον θέλω
 ἐμὸν τὸν αὐτῆς. ἡλίου δ' ἐπεύχομαι
 πρὸς ὕστατον φῶς, δεσπότης τιμαόροις
 1325 ἐχθροὺς φόνευσιν τὴν ἐμὴν τίνειν ὁμοῦ,
 δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος.
 ἰὼ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν
 σκιά τις ἂν τρέψειεν · εἰ δὲ δυστυχήι,
 βολαῖς ὑγρῶσσω σπόγγος ὄλεσεν γραφήν.
 1330 καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτίρω πολὺ.

Chœur. Pour la maison, tu ne parles pas de l'éclat syrien.

Cassandra. Non certes, je ne gémiss pas comme l'oiseau quant à un buisson, par peur sans raison; soyez témoins pour moi de cela, moi qui vais mourir, lorsqu'une femme mourra en contrepartie de moi femme, et qu'un homme tombera en contrepartie d'un homme malheureux par sa femme ; comme je vais mourir, je demande ces hospitalités.

Chœur. Ô malheureuse, je te plains à cause du sort prophétisé.

Cassandra. Une fois encore je veux dire un discours, ou un thrène, mon thrène de moi-même ; et je souhaite, par la dernière lueur du Soleil, que mes ennemis payent ma mort aux vengeurs du maître en même temps, puisque je serai morte esclave, facile à soumettre.

Io choses mortelles ! Une ombre renverse celui qui prospère ; mais si l'on essuie un échec, une éponge humide détruit le dessin par ses jets.

Et ces choses-ci, je les plains davantage que celles-là.

Annexe 2 : Métrique du *kommos* de Cassandre (1072-1177)

Source : West, 1990, p. 488-490.

Paire str.	1	2	3	4	5	6	7
Cassandre	Iambes Iambes	Iambes Iambe + 1 dochm. Trim. iambique	Dochmius (2) Iambes Trim. iambique	Iambe + 1 dochm. Lekythion Trim. iambique Iambes + 1 dochm.	Dochmius (2) Iambes Trim. iambique Iambe + 1 dochm. 1 dochm. + crétiques	1 dochm. + crétiques Dochmius (2) Trim. iambique Trim. iambique	Iambes + 1 dochm. Iambe + 1 dochm. Dochmius (3) Trim. iambique Trim. iambique
Chœur	Trim. iambique Trim. iambique	Trim. iambique Trim. iambique	Trim. iambique Trim. iambique	Trim. iambique Trim. iambique	Trim. iambique Trim. iambique Dochmius (5) Crétiques + 1 dochm.	Dochmius (3) Crétiques + iambes 1 dochm. + crétiques Dochmius (3)	Dochmius (2) Iambes + 2 dochm. Dochmius (3)

Annexe 3 : Sophocle, *Antigone* 1261-1346

Édition : Griffith (1999).

Strophe 1

ΚΡ. ἰὼ, φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα
στερεὰ θανατόεντ',
ὦ κτανόντας τε καὶ
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.
1265 ὦμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.
ἰὼ παῖ, νέος νέωι ξὺν μόρωι,
αἰαῖ αἰαῖ,
ἔθανες, ἀπελύθης
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.
1270 ΧΟ. οἴμ' ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.

Créon. *Io* fautes des esprits insensés,
Faites par obstination, mortelles,
Ô [vous] qui regardez ceux qui ont tué et
Ceux qui sont morts de la même famille.
Ômoi, malheurs de mes décisions.
Io, enfant, jeune avec une mort jeune,
Aiai aiai,
Tu es mort, tu as été renvoyé
À cause de mes mauvaises décisions et non des tiennes.
Chœur. *Oïmoi*, comme tu sembles voir ton châtement tard.

Strophe 2

ΚΡ. οἴμοι,
ἔχω μαθὼν δειλῆιος • ἐν δ' ἐμῶι κάραι
θεὸς τότ' ἄρα τότε με μέγα βάρος ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,
1275 οἴμοι λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
φεῦ φεῦ, ἰὼ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

Créon. *Oïmoi*,
Je l'ai compris, moi malheureux : et sur ma tête
Un dieu qui a une grande puissance vient à l'instant de me frapper,
Et [m'] a poussé sur des routes sauvages,
Oïmoi, retournant ma joie [en la rendant] piétinée.
Pheû, pheû, io pénibles souffrances des mortels.

ΑΓΓΕΛΟΣ

ὦ δέσποθ', ὡς ἔχων τε καὶ κεκτημένος,

77/78 τὰ μὲν πρὸ χειρῶν τάδε φέρων, τὰ δ' ἐν δόμοις
ἔοικας ἦκων καὶ τάχ' ὄψεσθαι κακά.

1280 ΚΡ. τί δ' ἔστιν αὖ κάκιον ἐκ κακῶν ἔτι ;

ΑΓ. γυνὴ τέθνηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ,
δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν.

Antistrophe 1

ΚΡ. ἰὼ, ἰὼ δυσκάθαρος Ἄιδου λιμήν,

1285 τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις ;

ὦ κακάγγελτά μοι

προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον ;

αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξειργάσω.

τί φήσ, παῖ, τίν' αὖ λέγεις μοι νέον,

1290 αἰαῖ αἰαῖ,

σφάγιον ἐπ' ὀλέθρῳ

γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον ;

ΑΓ. ὀρᾶν πάρεστιν • οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.

Messenger. Ô maître, tandis que tu portes ces maux présents qui sont dans tes mains,

En venant tu sembles aussi voir bientôt ceux qui sont dans ta demeure, gardés en réserve.

Créon. Et quelle chose plus mauvaise est encore à la suite de celles-ci ?

Messenger. Ta femme est morte, mère dévouée de ce mort, malheureuse, par des coups tout juste assénés.

Créon. *Io, io* lieu difficile à purifier qui abrite la mort,

Pourquoi, pourquoi me détruis-tu donc ?

Ô toi qui m'as envoyé des chagrins causés par une mauvaise nouvelle, quelle parole murmures-tu ?

Aiai, tu as fait périr de nouveau un homme [déjà] mort.

Que dis-tu, enfant, quelle nouvelle mort sanglante, me dis-tu là,

Aiai aiai,

[quelle mort] de femme [d'épouse ?]

S'empile en plus d'une [autre] mort [celle de Hémon] ?

Messenger. Il est possible de [la] voir : car [elle] n'est plus cachée à l'intérieur.

Antistrophe 2

ΚΡ. οἴμοι,
1295 κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει ;
ἔχω μὲν ἐν χεῖρεσσιν ἀρτίως τέκνον,
1298 τάλας, τὰν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.
1300 φεῦ φεῦ μάτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.
ΑΓ. † ἡ δ' ὀξύθηκτος ἦδε βωμία περίξ
<.....> †
λύει κελαινὰ βλέφαρα, κωκύσασα μὲν
τοῦ πρὶν θανόντος Μεγαρέως κενὸν λέχος,
αὔθις δὲ τοῦδε, λοίσθιον δὲ σοὶ κακὰς
1305 πράξεις ἐφουμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

Créon. *Oimoi,*
Je regarde malheureux cet autre deuxième mal.
Quel sort, quel sort m'attend donc encore ?
J'ai à l'instant dans mes mains mon enfant, [moi] malheureux, et je
regarde en face la morte.
Pheú, pheú mère malheureuse, *pheú* enfant.
Messenger. [Elle] † ... †
<...>
Relâche ses paupières dans la noirceur en ayant poussé le *kokutos* sur
le lit vide de Mégaree mort auparavant, [en l'ayant poussé] à son tour
[sur celui] de celui-ci [Hémon], et finalement en ayant chanté de
mauvaises choses contre toi, toi le tueur de [ton/son] enfant.

Strophe 3

ΚΡ. αἰαῖ αἰαῖ,
ἀνέπταν φόβῳ. τί μ' οὐκ ἀνταίαν
1308 ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει ;
1310 δειλαιοὺς ἐγώ, αἰαῖ,
δειλαίαι δὲ συγκέκραμαι δύαι.
ΑΓ. ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κάκεινων ἔχων
πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ' ἐπεσκήπτου μόρων.

Créon. *Aiai aiai,*
Je bondis de peur. Pourquoi quelqu'un ne me frappe-t-il pas par
devant avec une épée à double tranchant ?
Moi malheureux, *aiai*, car je suis complètement plongé dans un
malheur malheureux.
Messenger. Tu as été désigné par cette morte comme détenant la
responsabilité de cette mort-ci et de celle-là.

ΚΡ. ποίωι δὲ κάπελύετ' ἐν φοναῖς τρόπωι ;

1315 ΑΓ. παῖσασ' ὑφ' ἧπαρ αὐτόχειρ αὐτήν, ὅπως
παιδὸς τόδ' ἦσθετ' ὀξυκώκυτον πάθος.

Strophe 4

ΚΡ. ὦμοι μοι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν
ἐμᾶς ἀρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.

ἐγὼ γάρ σ', ἐγὼ σ' ἔκανον, ὦ μέλεος,

20/21 ἐγὼ, φάμ' ἔτυμον. / ἰὼ πρόσπολοι,

1322 ἄγετέ μ' ὅτι τάχιστα, ἄγετέ μ' ἐκποδῶν,

1323 τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

1326 ΧΟ. κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς •
βράχιστα γὰρ κράτιστα τὰν ποσὶν κακά.

Antistrophe 3

ΚΡ. ἴτω ἴτω,

φανήτω μύρων ὁ κάλλιστ' ἔχων

1330 ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν

ὑπατος • ἴτω ἴτω,

1332 ὅπως μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω.

Créon. De quelle façon s'est-elle libérée elle aussi dans un massacre ?

Messenger. En s'étant frappée elle-même sous le foie de sa propre main, tandis qu'elle apprenait le sort de son enfant, ce sort lamenté par des cris aigus.

Créon. *Ómoi moi*, ces choses ne siéront jamais à un autre des mortels, sorties de ma responsabilité.

Car moi je t'ai... je t'ai tuée, ô malheureuse, moi, c'est une chose vraie que je dis. *Io* serviteurs,

Emmenez-moi aussi vite que possible, emmenez-moi loin,

Moi qui ne suis pas davantage que personne.

Chœur. Ce sont des choses avantageuses auxquelles tu exhortes, s'il y a un avantage dans les maux ; car, quant aux maux immédiats, plus brefs ils seront et mieux ce sera.

Créon. Qu'il vienne, qu'il vienne,

Que se montre le plus beau des destins,

Ultime parce qu'il m'amène un dernier jour :

Qu'il vienne, qu'il vienne,

Afin que je ne voie plus un autre jour.

1334 ΧΟ. μέλλοντα ταῦτα • τῶν προκειμένων τι χρῆ
1335 πράσσειν • μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρῆ μέλειν.

ΚΡ. ἀλλ' ὧν ἐρῶ μὲν, ταῦτα συγκατηξάμην.

ΧΟ. μή νυν προσεύχου μηδὲν • ὡς πεπρωμένης
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ.

Antistrophe 4

ΚΡ. ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδῶν,
1340 ὅς, ὃ παῖ, σέ τ' οὐκ ἐκὼν κατέκανον,
1341 σέ τ' αὖ τάνδ', ὅμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω
1343 πρὸς πότερον ἴδω, παῖ κλιθῶ • πάντα γὰρ
1345 λέχρια τὰν χειροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

1347 ΧΟ. πολλῶι τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
1349 πρῶτον ὑπάρχει • χρῆ δὲ τά γ' ἐς θεοῦς
1350 μηδὲν ἀσεπτεῖν • μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες / γήραι τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Chœur. Ces choses sont à venir ; il faut faire une des choses qui se présentent [maintenant], car ces choses importent à ceux à qui elles doivent importer.

Créon. Mais je réunis dans une prière ces choses que je désire vivement.

Chœur. Alors ne demande rien par prière ; car il n'y a pas pour les mortels de délivrance d'un malheur fixé par le destin.

Créon. Puissiez-vous emmener loin un homme inconscient,

Un qui, enfant, t'a tué sans le vouloir,

Et qui ensuite t'a tuée, toi ici, *ὅμοι* malheureux ; et je ne sais pas vers lequel des deux je dois regarder, vers où je dois prendre appui ; en effet toutes les choses qui sont dans mes mains [deviennent] de travers, et un destin lourd à supporter s'est rué sur ma tête.

Chœur. Avoir du bon sens est de beaucoup le commencement du bonheur ; et il faut n'être impie en rien quant aux choses qui concernent les dieux. Les grands discours des hommes trop orgueilleux, punis par de grands coups, enseignent le bon sens pendant la vieillesse.

Annexe 4 : Euripide, *Hécube* 1024-1108

Édition : Battezzato (2018).

1023 ΧΟ. οὔπω δέδωκας, ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην •
1024/5 ἀλίμενόν τις ὡς ἐς ἄντλον πεσὼν
1026/7 λέχριος ἐκπεσῆι φίλας καρδίας,
1028/9 ἀμέρσας βίοντον. ὃ γὰρ ὑπέγγυον
1030 Δίκαι καὶ θεοῖσιν οὗ ζυμπίτνει,
ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν.
ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν
θανάσιμον πρὸς Αἴδαν, ὃ τάλας,
ἀπολέμωι δὲ χειρὶ λείψεις βίον.

1035 ΠΟΛ. ὦιμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.

ΧΟ. ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρηκὸς οἰμωγῆν, φίλαι ;

ΠΟΛ. ὦιμοι μάλ' αὖθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.

ΧΟ. φίλαι, πέπρακται καὶν' ἔσω δόμων κακά.

Chœur. Tu ne l'as pas encore reçu, mais peut-être recevras-tu ton châtement : comme quelqu'un qui tombe dans une mer inhospitalière, renversé, tu seras privé de ton cher désir, parce que tu as pris une vie. Car là où se trouvent simultanément une dette envers la justice et une dette envers les dieux [se trouve] un mortel, mortel mal.

L'espoir de cette route te trompera, lui qui t'a mené au funeste Hadès, ô malheureux, et tu laisseras la vie par une main impropre à la guerre.

Polymestor. *Ómoi*, malheureux je suis aveuglé quant à l'éclat de mes yeux.

Chœur. Avez-vous entendu l'*oimôgê* de l'homme thrace, mes amies ?

Polymestor. *Ómoi* à nouveau, ô enfants, pitoyable sacrifice.

Chœur. Mes amies, de nouveaux maux ont été commis à l'intérieur de [la] demeure.

ΠΟΛ. ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶι ποδί •
1040 βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχούς.
ἰδοῦ, βαρείας χειρὸς ὀρμαῖται βέλος.
ΧΟ. βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν ; ὡς ἀκμὴ καλεῖ,
Ἐκάβηι παρεῖναι Τρωιάσιν τε συμμαχούς.

ΕΚ. ἄρασσε, φεῖδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας •
1045 οὐ γὰρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις,
οὐ παῖδας ὄψηι ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ.
ΧΟ. ἦ γὰρ καθεῖλες Θρηῖκα καὶ κρατεῖς ξένον,
δέσποινα, καὶ δέδρακας οἷάπερ λέγεις ;

ΕΚ. ὄψηι νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος
1050 τυφλὸν τυφλῶι στείχοντα παραφόρῳ ποδί,
παίδων τε δισσῶν σώμαθ', οὐς ἔκτειν' ἐγώ
σὺν ταῖσδ' ἀρίσταις Τρωιάσιν • δίκην δέ μοι
δέδωκε. χωρεῖ δ', ὡς ὀρᾷς, ὄδ' ἐκ δόμων.
ἀλλ' ἐκποδῶν ἄπειμι κάποστήσομαι
1055 θυμῶι ζέοντι Θρηικὶ δυσμαχωτάτῳ.

Polymestor. Mais vous ne fuirez en aucune façon sur un pied léger ; car en frappant je détruirai les recoins de cette maison. Voyez, le trait [fait] de ma main lourde est lancé.

Chœur. Devrons-nous intervenir, le voulez-vous ? Car le moment appelle à assister Hécube et les Troyennes en tant que leurs alliées.

Hécube. Frappe, n'épargne rien, détruis les portes ; car jamais tu ne placeras un œil brillant dans tes pupilles, jamais tu ne reverras vivants les enfants que moi j'ai tués.

Chœur. Parce que tu as détruit le Thrace, maîtresse ? T'es-tu emparée de l'hôte, et as-tu fait les choses que tu dis là ?

Hécube : Tu le verras bientôt étant devant la maison, Aveugle s'avançant sur un pied aveugle chancelant, Et les corps des deux enfants, que moi j'ai tués avec ces excellentes Troyennes : [ainsi] il m'a donné compensation. Et il s'avance, comme tu le vois, celui-ci, hors de la maison. Mais je m'éloignerai et je me tiendrai loin de sa bouillante colère thrace difficile à combattre.

1056/7 ΠΟΛ. ὦμοι ἐγῶ, πᾶι βῶ, πᾶι στῶ, πᾶι κέλσω,
 τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
 τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος ; ποίαν
 1060 – ἢ ταύταν ἢ τάνδ' ; – ἐξαλλάξω, τὰς
 ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας,
 αἶ με διώλεσαν ;
 τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν,
 ὧ κατάρατοι,
 1065 ποῖ καί με φυγᾷ πτώσσουσι μυχῶν ;
 εἶθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
 ἀκέσαι' ἀκέσαιο, τυφλόν, Ἄλιε,
 φέγγος ἀπαλλάξας.
 1069 ᾄ ᾄ,
 1069b σίγα • κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι
 1070 τάνδε γυναικῶν. πᾶι πόδ' ἐπάιξας
 σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,
 θοῖναν ἀγρίων θηρῶν τιθέμενος,
 ἀρνύμενος λῶβας λύμας <τ'> ἀντίποιν'
 ἐμᾶς, ὧ τάλας ;
 1075 ποῖ πᾶι φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν
 Βάκχαις Ἄιδα διαμοιρᾶσαι
 σφακτά, κυσὶν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνη-

Polymestor. *Ὄμοι ego*, où dois-je marcher, où dois-je me tenir,
 où dois-je aborder, en appuyant la marche d'une bête des
 montagnes à quatre pattes sur ma main, en suivant leurs traces ?
 Dans quelle direction – celle-là ou celle-ci – dois-je me tourner,
 puisque je désire m'emparer des Troyennes meurtrières,
 Qui m'ont détruit ?
 Misérables jeunes filles, misérables Phrygiennes,
 Ô abominables,
 Dans quels coins se sont-elles cachées pour me fuir ?
 Puisses-tu soigner, soigner la paupière ensanglantée de mes yeux,
 ô Hélios,
 En leur retirant leur éclat aveugle.
Ah, ah,
 Silence : je perçois une marche furtive, une marche de femmes,
 juste ici. Ayant surgi par où avec mon pied
 Serai-je repu de leurs chairs et de leurs os,
 Faisant pour moi-même un festin de bêtes sauvages, recevant la
 contrepartie de ma mutilation et de mon outrage,
 Ô malheureux ?
 Où, par où vais-je en laissant mes enfants seuls, massacrés, aux
 Bacchantes de l'Hadès pour qu'elles les mettent en pièces,
 comme un repas ensanglanté et une victime exposée sur les

μέρους οὐρείαν τ' ἐκβολάν ;
 πᾶι στῶ, πᾶι βῶ, πᾶι κάμψω,
 1080 ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασιν λινόκροκον
 1081/2 φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθείς
 1083/4 τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν ;
 1085 ΧΟ. ὦ τλήμων, ὡς σοι δύσφορ' εἴργασται κακά
 δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τὰπιτίμια
 [δαίμων ἔδωκεν ὅστις ἐστὶ σοι βαρύς].
 1088/9 ΠΟΛ. αἰαῖ ἰὼ Θρήικης λογχοφόρον ἔνο-
 1090 πλον εὐπιπον Ἄρει κάτοχον γένος.
 1091 ἰὼ Ἀχαιοί,
 1091b ἰὼ Ἀτρεῖδαι •
 βοᾶν βοάν, αὐτῶ βοάν.
 ὦ ἴτε μόλετε πρὸς θεῶν.
 κλύει τις ἢ οὐδεὶς ἀρκέσει ; τί μέλλετε ;
 1095 γυναῖκες ὄλεσάν με,
 γυναῖκες αἰχμαλωτίδες :
 δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν.
 ὦμοι ἐμᾶς λώβας.
 ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ ;

montagnes, livrée aux les chiens sauvages?
 Où dois-je me tenir, où dois-je aller, où dois-je me tourner,
 remettant mon vêtement de lin comme un navire avec ses
 cordages marins, en me précipitant vers ce lit de mort comme
 protecteur de mes enfants ?

Chœur. *Ô* malheureux, quels maux insupportables ont été faits
 contre toi ! Mais pour celui qui a commis des actes honteux, la
 punition est terrible, [le *daimôn* qui t'est lourd [te l'a] fait subir].

Polymestor. *Aiai, io* peuple de la Thrace, porteur de la lance, tout
 en armes, doué avec les chevaux, inspiré par Arès.
Io Achéens,
Io Atrides :
 Au secours, au secours, c'est au secours que je crie.
Oh, allez, venez, au nom des dieux.
 Est-ce que quelqu'un m'entend, ou personne ne me secourra-t-il ?
 Pourquoi tardez-vous ? Des femmes m'ont détruit,
 Des femmes esclaves ;
 Nous subissons des choses terribles.
Ômoi, ma mutilation.
 Où dois-je me tourner, où dois-je aller ?

1100/1 ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον,
1102/3 Ὠαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφήησιν
1104/5 ὄσσων ἀνὰ γὰρ, ἢ τὸν ἐς Ἄϊδα
μελάγχρωτα πορθμὸν ἄϊξω τάλας ;
ΧΟ. συγγνώσθ', ὅταν τις κρείσσον' ἢ φέρειν κακὰ
πάθει, ταλαίνης ἐξαπαλλάξαι ζόης.

Dois-je me précipiter en m'envolant vers la haute demeure céleste, où Orion ou Sirius envoie de ses yeux des rayons enflammés de feu, ou dois-je traverser à la hâte, malheureux, le bras de mer noir qui mène à l'Hadès ?

Chœur. Il est compréhensible, lorsque l'on subit des maux supérieurs à ceux que l'on peut supporter, de se retirer d'une vie misérable.