

1/ Grammaire (15 points)

Dans le récit que fait le messager de la mort d'Hippolyte, nous allons relever les ablatifs des v.1064 à 1081 et les classer selon leurs emplois.

Nous trouvons d'abord quatre adjectifs qualificatifs **épithètes** de noms à l'ablatif : "feroci" épithète de "vultu", "turbido" de "mari", "omni" de "parte" et "toto" de "ore". Dans tous ces exemples, le déterminant est à l'ablatif parce qu'il **s'accorde** en genre, nombre et cas à un nom à l'ablatif dont il va falloir à présent déterminer la fonction et l'emploi.

Un seul ablatif correspond dans cet extrait à l'ablatif proprement dit, indiquant une **séparation** : "via" au v.1068 est le complément du verbe au participe présent "derrantes", dans lequel le préfixe de- indique la disjonction.

On trouve deux ablatifs à emploi de **locatif**, en position de compléments circonstanciels de **lieu** : "mari" au v.1072 est le complément du verbe "retentat", et "parte" du verbe au participe présent "movens".

C'est surtout la valeur **instrumentale** de l'ablatif latin qui est représentée, avec un ablatif de qualité, "feroci vultu" aux vv.1064-1065, qualifiant le nom "gnatus", les adverbes de lieu à l'ablatif "quacumque" et "hac" indiquant le lieu par où l'on passe, c'est-à-dire un moyen, et les compléments circonstanciels de moyen : "arte" complément du verbe "fallit" et "ore" complément du verbe "incurrit".

On trouve enfin deux **ablatifs absolus**, propositions participiales dont le sujet est à l'ablatif, "frenis" et "verbere" étant respectivement sujets des deux participes parfaits passifs eux aussi à l'ablatif, "pressis" et "torto".

Ce repérage nous permet donc de rappeler pourquoi l'ablatif est, de tous les cas latins, celui qui présente les emplois les plus complexes : il est le résultat de plusieurs cas indo-européens plus ou moins disparus, dont il a recueilli les vestiges.

2/ Commentaire de traduction (15 points)

Nous allons à présent commenter la traduction de quatre vers décrivant la réaction d'Hippolyte à la vue du monstre marin envoyé par Neptune à la demande de son père Thésée :

*Contra feroci gnatus insurgens minax
vultu nec ora mutat et magnum intonat :
"Haud frangit animum vanus hic terror meum :
nam mihi paternus vincere est tauros labor."*

Les trois traductions qui nous sont proposées sont celle de Robert Garnier dans sa tragédie *Hippolyte* en 1573, de Léon Herrmann dans l'édition des Belles Lettres en 1925, et de Florence Dupont en 2004. Ces trois traductions présentent par rapport à l'original latin des variantes considérables qu'il s'agira de justifier en les examinant l'une après l'autre, dans la mesure où elles répondent à des critères très différents.

La première, de Robert Garnier, a pour caractéristique de respecter la forme versifiée de Sénèque, mais avec une expansion manifeste puisqu'il lui faut six alexandrins à rimes plates pour rendre compte de quatre sénaires iambiques latins. A y regarder de plus près, on constate que l'expansion consiste à ajouter à chaque couple un ou deux vers supplémentaires. Ainsi, la description d'Hippolyte : *Contra feroci gnatus insurgens minax / vultu nec ora mutat et magnum intonat* devient : "Seul demeure Hippolyte, à qui la peur n'éteint / L'estomac de froideur et le front ne déteint. / Il tient haute la face et grave d'assurance." Tous les éléments de la

description se retrouvent, mais en quelque sorte dupliqués, pour rendre hyperbolique le courage du jeune homme. On peut remarquer de même que le quatrième vers latin : *nam mihi paternus vincere est tauros labor est* nettement amplifié en trois alexandrins :

“De mon père, dit-il, c’est l’heur et la vaillance
D’affronter les taureaux, je veux en l’imitant
Aller à coup de main celui-ci combattant.”

En revanche, le troisième vers latin, *Haud frangit animum vanus hic terror meum* (cette vaine terreur ne brise pas mon âme) n’est pas rendu littéralement, mais paraphrasé avec la notion de “vaillance”, attribuée à Thésée plus qu’à Hippolyte.

Il s’agit donc ici plus d’une réécriture que d’une traduction fidèle, ce qui n’est pas étonnant puisque Robert Garnier n’est pas un traducteur tenu à la littéralité, mais un dramaturge humaniste qui s’inspire de la pièce de Sénèque d’une manière qui aurait pu être encore bien plus libre sans qu’on lui en fasse grief.

En revanche, la traduction beaucoup plus récente de Léon Herrmann est un modèle de fidélité littérale et de souverain mépris pour la forme poétique du texte latin : “De son côté, ton fils se lève en la bravant d’un air superbe, sans changer de visage, et d’une voix tonnante il s’écrie : “Ce vain épouvantail n’abat point mon courage : car c’est pour moi une tâche héréditaire que de vaincre les taureaux”.

On retrouve ici les critères caractéristiques de l’édition universitaire des Belles Lettres au début du XXe siècle : le choix de traduire en prose tout type de texte, sans souci de trouver des équivalences à sa versification, et encore moins à ses effets rythmiques et sonores : les allitérations en [m] et en occlusives des deux premiers vers latins, en particulier, sont irrémédiablement perdues.

En revanche, tous les mots sont traduits et même explicités : le groupe nominal “vanus hic terror” en particulier est heureusement rendu par l’expression “ce vain épouvantail”, peut-être un peu anachronique, mais très réussie.

En 2004, Florence Dupont reprend d’ailleurs cette bonne idée, mais amplifie le vers latin “Haud frangit animum vanus hic terror meum” en le dédoublant : “Je n’ai pas peur des épouvantails, je ne crains pas les mirages”, pour créer un rythme symétrique plus anaphorique et accentué. Le reste de sa traduction est fidèle à la versification sénèque, à cela près qu’elle détache “et magnum intonat” en lui consacrant une ligne séparée supplémentaire. Le résultat est tout de même très proche du martèlement du vers latin, avec cinq vers libres pour rendre quatre sénaires iambiques, et conforme à une diction dramatique directement transposable sur scène, suivant son intention de mettre à la disposition de metteurs en scène contemporains des textes antiques dépoussiérés.

On peut donc conclure en justifiant les écarts entre les trois traductions par leur contexte historique et l’intention des traducteurs : Garnier, à la fin du XVIe siècle, n’est tenu à aucune fidélité puisqu’il réécrit comme il l’entend (mais paradoxalement très fidèlement) une pièce antique, Herrmann au contraire obéit aux exigences de littéralité d’une édition universitaire, et Florence Dupont à celles d’une remise au goût du jour d’un texte de théâtre.

3/ Commentaire littéraire (30 points)

A) Que le récit de la mort d’Hippolyte par le messager ait été composé par Sénèque pour une représentation dans un théâtre (et dans ce cas on peut imaginer une pantomime très expressive), ou pour la déclamation dans un odéon, sa caractéristique essentielle est de multiplier les procédés d’**hypotypose**, destinés à donner l’illusion de voir et d’entendre la scène, de la mettre en quelque sorte sous les yeux (et les oreilles) du public, indépendamment de toute considération de bienséance. Cette dimension fortement rhétorique est obtenue par l’association baroque, dans le même texte, d’à peu près tous les registres littéraires disponibles.

L’extrait commence en effet de manière **épique**, en simplifiant l’affrontement des deux adversaires : un monstre épouvantable d’un côté, “illa moles”, “corniger ponti horridus”, et de l’autre le fils d’un héros qui ne se démonte pas : “feroci gnatus insurgens minax vultu”. Il est intéressant de constater que dans cette phrase, les

déterminants expressifs “feroci vultu” et “minax” désignent non pas le monstre, comme on aurait pu s’y attendre, mais le jeune homme, implicitement présenté lui aussi comme un monstre d’un autre genre. La scène commence donc comme un duel entre deux adversaires surdimensionnés, l’un par sa taille et son physique hybride et l’autre par son courage, dont chacun alternativement est sujet de verbes d’action, chacun bien décidé à l’emporter.

Il n’est donc pas étonnant que le registre **dramatique** domine dans tout l’extrait, avec une abondance de verbes d’action : “stetit”, “gubernat”, “sequitur”, “solvunt”, “ruunt” etc, et une précision extrême des détails de lieux (situation de la route en bord de mer : “est alta ad Argos collibus ruptis via / vicina tangens spatia suppositi maris”), et des diverses péripéties avec un schéma narratif complet (le monstre apparaît / Hippolyte maîtrise ses chevaux / le monstre se dresse face à eux / Hippolyte perd le contrôle et se fait pulvériser / on rassemble les débris de son corps). L’imagination du spectateur/auditeur est abondamment sollicitée.

Pourtant le retournement rapide de situation vire au **tragique**, puisque du moment que ses chevaux ne lui obéissent plus, Hippolyte est condamné inéluctablement à périr de manière atroce, comme nous le verrons dans la question suivante. Même s’il ignore qu’il est la victime d’une transcendance divine invoquée par son père, le spectateur, lui, sait que cette attaque répond aux imprécations de Thésée dans la scène précédente, et que le jeune homme va périr. Mais la précision des détails anatomiques atroces, en particulier à propos du tronc qui retient le corps au milieu de l’aine (“truncus ambusta sude / medium per inguen stipite ingesto tenet”), la force expressive dans ce vers des allitérations en occlusives et sifflantes suggérant la violence, et surtout le champ lexical du désespoir qui apparaît dans la dernière partie du texte en évoquant la douleur des serviteurs et même des chiens (“funeris famuli manus”, “maestaeque canes”), tout cela donne à cette évocation une dimension **pathétique**, qui devait être amplifiée par la déclamation du messenger, quel que soit le cadre dans lequel elle s’effectuait.

Ce texte constitue donc un morceau de bravoure efficace mais ne reculant devant aucun excès, très caractéristique de la manière baroque de Sénèque, et plus généralement de la poésie du I^{er} siècle après JC. On retrouverait les mêmes procédés d’hypotypose dans la *Pharsale* de Lucain, contemporaine de *Phèdre*, sous la plume d’un neveu du philosophe stoïcien.

B) On peut parler d’**ironie tragique**, à propos de la mort d’Hippolyte, au moins sur trois points : le retournement de situation par rapport à ses chevaux, à la nature, et à l’héritage paternel.

Le **nom Hippolyte** est peut-être le signe le plus évident d’ironie tragique : son étymologie signifie “qui délie/dompte les chevaux”, et c’est bien ainsi qu’il est présenté au début de l’extrait, tel un bon marin qui sait retenir son navire, ou un conducteur de char qui sait imposer sa volonté à son attelage. Dans les vers 1072 à 1077, le pronom démonstratif “ille” est en tête de vers, en position de sujet de verbes d’action : “gubernat”, “trahit” et “coercet”. Hippolyte a une technique, “arte”, qui lui permet de faire face à la situation.

Mais cette maîtrise ne résiste pas longtemps à l’assaut du monstre marin, qui, puisqu’il ne peut pas épouvanter l’homme héroïque, s’attaque aux chevaux et réussit à les paniquer. A partir du v.1082, ce sont les chevaux qui deviennent sujets des verbes au pluriel : “pavida sonipedes mente exciti imperia **solvunt**”, “**sensere** pecudes facinus”, “et dominante nullo, qua timor jussit **ruunt**”. Ainsi, Hippolyte ne peut plus dompter ses chevaux mais au contraire il est écartelé, le corps déchiré en mille morceaux, comme en témoigne un champ lexical du corps atomisé : “caput”, “comas”, “membra”, “inguen”, “corporis partem”. Si l’on se réfère au sens du verbe grec *luô*, que l’on trouve dans le nom “Hippolyte”, le retournement de situation est complet puisque c’est à présent le corps d’Hippolyte, et non plus la volonté de ses chevaux, qui est décomposé, par la faute précisément des chevaux qu’il a échoué à calmer.

Par ailleurs, au début de la pièce et lors de son débat avec la nourrice, on a entendu à plusieurs reprises le jeune homme vanter sa proximité avec la **nature** et son choix de la privilégier plutôt que d’accepter le mode de vie urbain. Or dans cette scène, c’est toute la nature qui se retourne contre Hippolyte et qui est responsable de sa mort. A partir de l’évocation de l’accident, des éléments naturels personnifiés deviennent sujets, au nominatif, de verbes décrivant cette agression contre son corps : “auferunt dum comas / et ora durus pulchra populatur lapis”, “truncus tenet”, “secant virgulta, acutis asperi vepres rubis”. Dans tous les cas, ce qui

désigne Hippolyte (le plus souvent une partie de son corps), est à présent complément d'objet direct des verbes et subit l'action de cette nature dont il avait trop farouchement pris le parti, ce qui était un signe de déséquilibre, de *furor*.

Enfin les dernières paroles d'Hippolyte sonnent elles aussi comme le comble de l'ironie tragique, puisqu'il rappelle la transmission de **l'héritage paternel** : "mihi paternus vincere est tauros labor", qu'on peut traduire littéralement par : l'épreuve paternelle est pour moi de vaincre les taureaux, en référence au Minotaure qu'avait tué le jeune Thésée dans le Labyrinthe. Hippolyte tire de ce rappel la certitude qu'il a la mission et le pouvoir d'imiter son père et de tuer à son tour ce taureau. Mais le spectateur, lui, sait ce qu'ignore Hippolyte : que c'est justement son père qui a prié Neptune de lui envoyer ce taureau, non pas pour qu'il en triomphe, mais pour qu'il soit tué par lui. On peut trouver alors assez ambiguë l'utilisation de la proposition infinitive, dans laquelle l'accusatif "tauros" est, dans l'esprit d'Hippolyte, le COD du verbe "vincere", alors que la suite du texte va démontrer que cet accusatif pourrait en être le sujet. Et dans ce cas, on pourrait retraduire le vers latin par : l'épreuve que mon père a décidée contre moi est que les taureaux me vainquent. Seul le caractère synthétique de la langue latine, avec son système de cas, permet un jeu de mots aussi ironique. Mais pouvait-il être perçu par un spectateur, et même par un auditeur plus attentif dans une déclamation ?

Quoiqu'il en soit, cette scène indique bien, par ses retournements tragiques, qu'Hippolyte peut être considéré comme en partie responsable de son sort : ses prises de position excessives, misanthropiques, anti-stoïciennes, étaient marquées par la démesure du *furor* et en faisaient une sorte de monstre ; le caractère violemment baroque du récit de sa mort peut alors frapper les esprits pour les mettre en garde contre de tels excès.

4/ Version

Est alta (ad Argos) (collibus ruptis) via ,	Il y a une route élevée, allant vers Argos, [dans les collines taillées] => taillée dans les collines,
vicina tangens spatia suppositi maris ;	Bordant les rivages proches de la mer en contrebas ;
hic se illa moles acuit / atque iras parat .	Ici, le mastodonte s'excite et prépare sa rage.
[Ut cepit animos / seque praetemptans satis	Quand il a rassemblé son énergie et, s'entraînant à l'avance,
prolusit irae], praepeti cursu evolat ,	Qu'il a essayé assez de colère, d'une course rapide il s'élance,
summam citato vix gradu tangens humum , /	Effleurant à peine le sol d'un pas rapide,
et torva (currus ante trepidantes) stetit .	Et farouche, il s'est dressé devant l'attelage tremblant.