

I/ UN RÊVE PRÉMONITOIRE

Il s'agit de la deuxième scène du prologue, qui complète la première mais avec la particularité de moins ajouter de nouvelles informations que de présenter celles qu'on connaît déjà sous un autre angle. L'apparition du fantôme de Polydore a en effet donné au spectateur un certain nombre d'informations présentées comme incontestables. A présent, c'est Hécube qui va nous informer d'un rêve qui s'est exprimé de manière oblique, donc à déchiffrer. Or le spectateur, placé dans une situation de connaissance supérieure, sait qu'il est effectivement prémonitoire.

A/ Un rêve bien moins clair que l'apparition du fantôme de Polydore

1/ Trois occurrences du nom « rêve » : μελανοπτερύγων όνειρων, δι' όνειρων, όνειρους.

2/ Ce rêve consiste en une vision (champ lexical de la vue) : όψιν (x 2), είδον (x 2).

3/ Mais cette vision est allégorique :

- elle met en scène deux animaux (έλαφον, λύκου) dont Hécube devine qu'ils ont un rapport avec elle, puisqu'elle se trouve elle-même dans le rêve : άπ' έμώων γονάτων.
- mais cette vision devrait être interprétée par des devins, Hélénos ou Cassandre, qui ne peuvent être en ce moment d'aucun secours à Hécube (ώς μοι κρίνωσιν όνειρους). Hécube en est donc réduite à tenter elle-même de démêler le message contenu dans cette vision.

B/ L'intuition juste d'Hécube

1/ Elle identifie d'emblée les deux personnages concernés par ses visions nocturnes :

- Polydore : περι παιδός έμοϋ τοϋ σωζομένου / παιδ' έμόν (au masculin)
- Polyxène : άμφι Πολυξειίνης τε φίλης θυγατρός / Άπ' έμάς άπ' έμάς παιδός (au féminin)

2/ Ce qui en atteste, c'est le témoignage de son cœur : son bouleversement constitue une preuve indéniable de la gravité de la situation : Οϋποτ' έμά φρήν ὤδ' άλίαςτον / φρίσσει, ταρβεϊ. Dans l'épopée et la tragédie, le cœur est effectivement doté de pouvoirs prophétiques.

C/ Une prémonition, mais qui n'est pas encore une certitude

1/ La prémonition s'exprime par le recours au futur : "Εσται τι νέον· / ήξει τι μέλος.

2/ Au sujet de son fils Polydore, dont le prologue nous a appris qu'il a été tué au moment de la prise de Troie, il y a déjà quelques jours :

- elle le croit encore en sécurité en Thrace : le participe présent σωζομένου indique un état en principe actuel.
- mais dans le même temps, elle craint qu'il ne lui arrive quelque chose dans de brefs délais (d'où le subjonctif aoriste à valeur de demande instantanée du même verbe σώσατε), et qu'il n'arrive τι νέον « quelque chose de nouveau » (euphémisme pour éviter de dire « terrible ») dans un futur proche. Le jeu des temps est donc perturbé, et exprime la crainte d'Hécube qu'une situation qu'elle croyait stable ne le soit pas en réalité.

3/ Au sujet de sa fille Polyxène, les informations d'Hécube sont nettement moins précises que celles de Polydore : elle pressent seulement le danger qui menace sa fille en regroupant deux informations :

- le songe allégorique qu'elle a eu pendant la nuit, et qui représentait une biche qu'on arrachait de ses genoux : βαλιάν ἔλαφον ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν
- le fait que l'ombre d'Achille ait exigé le sacrifice d'une des Troyennes (τινὰ Τρωάδων), sans qu'Hécube sache laquelle (importance du pronom indéfini τινά).

On conçoit que dans ces conditions, Hécube soit particulièrement bouleversée.

II/ UN RÊVE QUI PRODUIT SUR HÉCUBE UN EFFET TERRIFIANT

Dans la tragédie grecque, la fonction des monodies, ou arias (chants en solo) est d'exprimer de manière efficace un extrême bouleversement affectif du personnage, qui impressionne le spectateur par le biais de la musique, du rythme, des images, et qui permet à l'acteur de démontrer le cas échéant sa virtuosité. Cette monodie est évidemment prise en charge par celui qui incarne Hécube pendant toute la pièce, le protagoniste. Il ne faut s'attendre ici à aucun réalisme : le théâtre grec ressemble sur ce point à notre moderne opéra. Ces monodies d'Euripide se caractérisent par un certain nombre de traits qu'Aristophane a plaisamment parodiés dans les *Grenouilles* :

A/ Des procédés suggérant la perturbation affective et la variété des émotions

1/ La multiplication des apostrophes : Hécube passe en revue tous les dieux possibles, d'en-haut et d'en-bas, au risque de paraître associer de manière oxymorique lumière et ombre : ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ (Aristophane a parodié ces oxymores acrobatiques dans l'adjectif κελαινοφάεος).

2/ L'alternance

- de phrases très brèves, au rythme déséquilibré par des rejets (v.76-77, 86-87, 93-95), parfois très martelé par des spondées à la place des anapestes (v.87)
- et de phrases beaucoup plus développées et construites, en particulier les deux séries d'hexamètres (v.74-75 et 91-92)

=> expression d'émotions variées, et qui s'enchaînent rapidement : par exemple, l'évocation de Polydore commence au v.80 par une petite phrase complexe, dont le rythme équilibré s'accorde à la métaphore de l'ancre, image de stabilité ; mais la terreur d'Hécube reprend le dessus, et le rythme s'accélère brutalement, au rythme de ses battements de cœur.

3/ Les asyndètes = juxtapositions de termes sans aucun mot de liaison : δείμασι, φάσμασι - ἔμαθον, ἐδάην - φρίσσει, ταρβεῖ.

4/ Les interrogations rhétoriques (v.70 et 90)

B/ Des procédés d'insistance amplifiant le pathétique : toutes les formes de répétitions possibles

- anaphores : ὦ (3 occurrences en trois vers)
- épiphores (répétitions finales) : couple ὀνείρων + ὄψιν (v.71-72 et 75-76)
- homéotéleutes (répétitions de plusieurs syllabes finales homophones = rimes intérieures)

accentués par l'identité rythmique : δείμασι, φάσμασι (deux dactyles – – en asyndète)

- figures étymologiques (liaisons de mots ayant la même étymologie) : νύξ / ἔνυχος – Χθών / χθόνιοι
- polyptotes (répétitions de mots ou groupes de mots quasi identiques avec variation de cas : γοερὸν γοεραῖς.
- paronomases (rapprochements de paronymes = de mots de prononciation presque semblable) : οὔποτ[ε] / ποῦ ποτε
- anadiploses (redoublements) : ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς (cette figure a été signalée par Aristophane dans sa parodie). Rythme anapestique dynamique : – – – – –
- allitérations, par exemple en dentales v.96 et en bilabiales vv.97-98, etc

De manière plus générale, on peut repérer des séries d'échos et de récurrences plus lointains (ἀποπέμπομαι / πέμψατε – παιδὸς ἐμοῦ / ἀπ' ἐμᾶς παιδὸς (en chiasme) par exemple, qui amplifient l'effet de « tissu sonore » que cherche à créer Euripide. Mais on voit bien que cet effet repose sur un usage immodéré de toutes les figures de rhétorique possibles, ce en quoi Euripide apparaît bien comme un élève des sophistes, et ce qui justifie en partie qu'Aristophane se soit tellement amusé à le parodier...

III/ UN RÊVE PRÉMONITOIRE DONT LA RÉALISATION NE SAURAIT ÊTRE EMPÊCHÉE

A/ La tentative d'Hécube pour empêcher cette réalisation

1/ Alors que la mort de Polydore a déjà eu lieu, Hécube tente de l'empêcher par ses prières. De même, alors que le sacrifice de Polyxène est déjà arrêté et n'a plus qu'à s'accomplir, Hécube tente vainement de détourner l'issue fatale de la jeune fille : ἀπ' ἐμᾶς τόδε παιδὸς / πέμψατε, en espérant qu'il s'agira d'une autre victime. Elle représente donc un personnage rendu conscient du tragique par ses pressentiments et ses visions, mais qui pense encore pouvoir échapper (et faire échapper ses enfants) à une prise au piège définitive : elle en appelle aux diverses divinités du ciel (Διός), de la Terre (Χθών), des enfers ou du pays thrace (χθόνιοι θεοί) et aux divinités en général (δαίμονες), alors que ces divinités n'ont pas pu ou voulu empêcher ces nouveaux crimes : ce qu'elle croit possible de détourner est donc en réalité irréversible et inéluctable.

B/ Le registre de cette scène est en effet particulièrement tragique

a) Des victimes qui subissent

1/ Polydore est présenté d'abord par un génitif puis un accusatif, ce qui le désigne comme une future victime à tenter de sauver : σώσατε παῖδ' ἐμόν. Lorsqu'il passe au nominatif, v.81, il est désigné par l'image de l'ancre, μόνος ἄγκυρ[α], une métaphore de la solidité particulièrement ironique, puisque son corps est justement ballotté par les flots.

2/ Polyxène est de son côté caractérisée par l'image de la biche sacrifiée :

βαλὶαν / σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως

- elle est désignée par deux participes passifs à l'accusatif, le premier au présent et le second à l'aoriste, indiquant tous deux une action violente qu'elle subit : égorgée, arrachée.
- ces deux mots sont assez longs, avec une attaque fonctionnant avec une certaine paronymie : σφαζ – σπασθ- Les sonorités de cet hexamètre dactylique sont particulièrement agressives.

3/ Enfin les éventuelles victimes troyennes sont mentionnées dans un vers fortement accentué par des allitérations en dentales : ἔων πολυμόχθων ἱνὰ Τρωάδων et trois finales en -ων.

b/ Les puissants dont dépend le sort de ces victimes

1/ Polymestor n'est pas désigné par son nom, mais par une périphrase qui rappelle ce qu'il représente : ξείνου πατρίου, il a été l'hôte de Priam. Sa fonction est donc de protéger, comme le ferait un autre père, celui dont on lui a confié la garde (φυλακαῖσιν), selon le code sacré de l'hospitalité, la ξενία, qui impose des alliances intergénérationnelles en principe inviolables. Or le fantôme de Polydore a révélé que cette valeur fondamentale pour un Grec a été bafouée, et qui plus est par avidité, pour récupérer les trésors de Troie. Cette double transgression révèle une profonde crise des valeurs sur lesquelles repose toute une société et en lesquelles Hécube croit encore à ce stade de la pièce, malgré l'écroulement de tout son univers. Mais lorsqu'elle s'exclame ἔσται τι νέον, elle pressent un renversement de cela aussi, une nouveauté terrible et inouïe. Il va de soi que dans l'espace tragique grec cette transgression doit être châtiée, par le fait ou en tout cas avec l'accord de Zeus *xenios* : c'est ce qui se produira dans la deuxième moitié de la pièce. Cette violation des lois de l'hospitalité, intervenant après la fin de la guerre, peut nous rappeler que cette guerre de Troie a été déclenchée précisément lorsque Pâris, hôte de Ménélas, n'a pas lui non plus respecté les règles en enlevant Hélène. Le chœur s'en souviendra dans le deuxième *stasimon*. Mais dès le prologue, Euripide prépare implicitement cet effet d'écho. L'avidité, qu'elle soit celle de l'or ou celle du sexe, conduit à la transgression de ce qui devrait être absolument sacré et conduit aux pires catastrophes. Il n'y a pas ici de fatalité à mettre au compte des dieux, les hommes sont seuls responsables de leur destin : Euripide, en bon élève des sophistes, accorde une place importante à la psychologie.

2/ Le destin de Polyxène est, lui, arrêté par une autre valeur virile et guerrière, qu'Euripide rappelle dans la monodie d'Hécube avec le terme γέρας : en tant que guerrier valeureux, mort en héros et recevant un culte sur son tombeau, Achille doit recevoir une part d'honneur.

La construction de la phrase et la versification lui donnent une importance remarquable : la phrase commence par le verbe ἤλθ[ε], qui suggère un surgissement impérieux, et fait attendre le sujet φάντασμι' Ἀχιλέως deux vers plus bas, après deux rejets. Entre les deux, le complément de lieu est distribué sur deux vers insistant sur la hauteur avec trois termes qui la connotent : la préposition ὑπέρ, l'adjectif ἄκρας et le nom κορυφαῖς. Dans ces trois vers, de nombreuses assonances en [a] créent un effet de martèlement sauvage. Achille est ainsi présenté comme une sorte de dieu dominateur auquel il faut absolument rendre un culte et céder ce qu'il demande.

Au début de l'*Illiade*, il s'était violemment opposé à Agamemnon à propos d'une répartition des

captives qu'il trouvait indigne de sa valeur. Mais à présent qu'il est mort, c'est un sacrifice humain qu'il exige. Si, avec l'image allégorique de la biche sacrifiée (βαλιὰν ἔλαφον / σφαζομέναν en rejet violent), le souvenir du sacrifice d'Iphigénie à Aulis se superpose immédiatement dans la mémoire du spectateur à l'évocation du sacrifice programmé de Polyxène, comme s'il fallait, par un autre effet d'écho, que la guerre se termine comme elle a commencé, dans le sang d'une innocente, aucune explication ne vient rendre un peu plus acceptable ce qui apparaît comme un acte de pure barbarie de la part d'un loup à la griffe sanglante, λύκου αἵμονι χαλᾶ : pas de problème de vents à faire lever, ou de dieux furieux à apaiser, mais simplement l'avidité d'un héros mort dont l'exigence semble pour l'instant relever du pur caprice. Comme s'il n'y avait pas assez de victimes malheureuses (πολυμόχθων Τρωάδων), une fois que la guerre est finie, et qu'il fallait encore ajouter des chants de lamentations, γοερὸν γοεραῖς. Les soi-disant valeurs héroïques sont donc responsables d'un surcroît de tragique, à un moment où on pourrait espérer en avoir fini avec les épreuves.

Par le biais de cette scène de rêve prémonitoire, préparée par un prologue qui annule toute illusion, Euripide joue donc de l'ironie tragique, qui consiste dans cet écart entre ce que sait le spectateur et ce que le personnage ignore encore : le spectateur est mis dans la position surplombante et omnisciente des dieux, tandis que le personnage, représentant la simple humanité, continue à se débattre dans de vains espoirs. Ce type d'effet dramatique très efficace a été particulièrement exploité par Sophocle dans *Oedipe-Roi*. La connaissance par le spectateur de ce qui est déjà arrivé et/ou de ce qui va arriver ôte tout suspense, et le conduit à se concentrer sur ce que le dramaturge considère comme le plus important : les mécanismes qui conduisent à de telles catastrophes, et la pitié qu'on peut éprouver à l'égard de ceux qui sont encore aveuglés. C'est ici que l'on prend la mesure de la dimension civique du théâtre grec : il doit conduire les citoyens, par le biais d'une certaine empathie avec les personnages tragiques, mais en même temps à distance suffisante, à une réflexion sur les problèmes majeurs de la cité.