ÉCOLE DOCTORALE SEPT « SOCIÉTÉS, ESPACES, PRATIQUES, TEMPS »

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

ISTA, EA n°4011

Thèse de Doctorat en

Langues et Littératures anciennes

Grec

POÉTIQUE DU TEMPS DANS LES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE
La construction de l'effet tragique

Présentée et soutenue publiquement par

Patricia GODARD

le 19 décembre 2018

Sous la direction de M. le professeur Michel FARTZOFF

Composition du jury :

Paul DEMONT, professeur émérite à Sorbonne Université, président du jury.

Michel FARTZOFF, professeur à l'Université de Bourgogne Franche-Comté.

Christine MAUDUIT, professeure à l'Ecole Normale Supérieure de Paris.

Marie-Pierre NOËL, professeure à Sorbonne Université.

Suzanne SAÏD, professeure émérite à l'Université de Nanterre et à l'Université de Columbia (E.-U.).

Par nature, le théâtre a partie liée avec le temps. Dans les sept pièces conservées de Sophocle, χρόνος est au cœur du discours des personnages, comme sujet de leur réflexion sur l'existence, mais aussi comme agent de la progression du drame. Au premier niveau, son action est destructrice, car l'homme de Sophocle, « homme d'un jour » (*Aj.*399 et *Ant.*790), éprouve durement sa nature brutale, faite de revirements arbitraires, auxquels il résiste autant qu'il peut, à moins qu'il ne s'en joue. Mais au second niveau, celui de la dynamique de l'action, le temps est aussi constructeur de *l'effet tragique*. En atteste le lexique, important et varié, capable de rendre visible la fatalité en marche au sein de la tragédie. Ainsi, le temps, non représentable puisqu'il échappe à la *mimèsis*, peut servir de révélateur à la tension latente, qu'on appelle communément *le tragique*, concept flou et jamais véritablement défini par les textes, et qui va trouver ici une consistance poétique et une définition nouvelle dans l'observation des choix d'écriture du dramaturge. Ce faisant, c'est la démarche créatrice de Sophocle que l'on interroge. L'analyse du vocabulaire dans des passages choisis dément sa réputation d'auteur peu spectaculaire : retard, hâte, revirements, hasard, opportunité…sont mis en valeur au cœur des vers comme des indicateurs majeurs de la marche du drame vers sa fin. Et si l'on croise ensuite les données lexicales avec les marques de l'énonciation et les éléments des rites civiques qui affleurent dans les textes, on distingue alors la concaténation assurant la cohésion des ensembles et forgeant la temporalité propre à chaque pièce. Du rapport contraint entre le temps dramatique et le temps scénique, Sophocle a tiré des effets originaux qui forment sa poétique. Comme l'aède-démiurge d'Homère, le dramaturge construit ses tragédies en charpentier de *l'effet tragique*. Il fabrique un présent dramatique parsemé de signes indiciels marquant le passage de χρόνος. Ce présent, troublé par le passé qui s'y déploie encore, est celui de l'inadaptation du héros, tout à la fois temps de l'urgence, du retard, de l'immobilité qu'il faut conjurer pour que la perspective d'un futur puisse prendre forme. La tragédie sophocléenne s'avère finalement très consciente d'elle-même, développant un langage performatif qui entraîne à l'action, disant le rapport sensible de l'homme au temps et tout à la fois sa propre relation au temps qui la compose.

MOTS-CLÉS : tragédie-effet tragique-deixis-temps-temporalité.

By nature, theatre and time are linked. In Sophocles' seven remaining tragedies, χρόνος is in the heart of the characters' speeches, as a subject of their thought about human life, but first of all, as an agent of the progressing plot. On the first level, his action is destructive, because Sophocles' hero, "a man of one day" (*Aj.* 399 and *Ant*.790), is afflicted by the brutal nature of time, made of arbitrary reversals to which he tries to resist to, as much he can, unless he makes light of them. But, on the second level, action in progress, time is also constructive of *the tragic effect*. This is attested by many and diverse words, showing fate going through the tragedy. So, time, that is impossible to represent on stage, because it is outside of the *mimesis,* reveals the hidden tension, commonly named *the tragic*, a woolly concept, never really defined by the texts, which will find here a poetic consistency and a new definition by the observation of the playwright's choices. Thus, it is Sophocles' creative reasoning that is analysed. According to the vocabulary in some passages selected, his reputation of not being a very spectacular author is belied: delay, haste, reversals, luck, opportunity… are highlighted in the texts, as major indicators of the action progressing to its end. And then, by crossing the lexical data, the enunciation marks and elements of civic rituals showed on the surface of the texts, we can then clearly distinguish the logical sequences of events making the tragedies' coherence and the own temporality of each work. Sophocles builds his tragedies like a "carpenter" of the *tragic effect*. He makes up a dramatic present scattered with a plenty of signs showing χρόνος going through. At the end, Sophoclean tragedies are conscious of their own structure, because they develop a performative language to speak about the sensitive relation between man and time, and also, about their relation with time making of their poetic organization.

KEYWORDS: tragedy-tragic effect-deixis-time-temporality.

Je tiens ici à remercier sincèrement Monsieur le Professeur Michel Fartzoff, qui a guidé mon travail sur Sophocle depuis un premier mémoire de Master jusqu'à la finalisation de cette étude sur le temps tragique. Sous sa direction, j'ai compris comment lire les tragédies, c'est-à-dire « *lentement, en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrière-pensées, avec des portes ouvertes, avec des yeux subtils* », comme l'écrivait joliment Friedrich Nietszche dans *Aurore* (1881) pour décrire sa conception d'une philologie attentive aux textes. J'ai aussi appris à écrire avec l'idée que les études anciennes exigent la rigueur de la science, qui les légitime. Si j'ai pu travailler dans l'enthousiasme et avec une tranquille persévérance, je le dois surtout à ses conseils roboratifs, à son savoir éclairant et à sa maïeutique efficace.

POÉTIQUE DU TEMPS DANS LES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE

La construction de l’effet tragique

SOMMAIRE

INTRODUCTION 8

PREMIÈRE PARTIE - LE LEXIQUE DE LA TEMPORALITÉ DANS LES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE : DESCRIPTION ET MISE EN CONTEXTE. 18

CHAPITRE I. TROIS NOMS DU TEMPS. 21

CHAPITRE II. LE SOULIGNEMENT DE L'INSTANT FATAL 42

CHAPITRE III. PETITE CHRONOLOGIE TRAGIQUE 53

CHAPITRE IV. LA PROGRESSION DU TEMPS 79

CHAPITRE V. SORT, HASARD ET NÉCESSITÉ. 101

DEUXIÈME PARTIE - TEMPORALITÉ ET ÉNONCIATION : L'EFFET TRAGIQUE AU CŒUR DU DISCOURS DRAMATIQUE. 122

CHAPITRE I. L'ÉTERNITÉ DU κλέος. 124

1. ***Les Trachiniennes* : Héraklès face à son destin. 125**
2. ***Ajax,* décadence et grandeur d'un héros athénien. 161**
3. ***Philoctète* ou l'aporie du temps humain. 216**

CHAPITRE II. CULTE FAMILIAL ET ACTION POLITIQUE : LE CONFLIT DE DEUX TEMPORALITÉS ? ... 240

1. ***Antigone* : la hâte et le retard. 240**
2. **Électre : Temps enchaîné et temps délié 259**

CHAPITRE III. ŒDIPE OU LA DOUBLE EXPÉRIENCE DU TEMPS : RÉVERSIBILITÉ- IRRÉVERSIBILITÉ. 301

1. ***Œdipe Roi* ou l'effet tragique du temps réversible. 301**
2. ***Œdipe à Colone* ou la garantie d'Athènes contre la réversibilité du temps. 331**

CONCLUSION LA CONSTRUCTION DE L'EFFET TRAGIQUE DANS LES PIÈCES DE SOPHOCLE. 385

ὁρμᾶται μόλις, ἀλλ᾽ ὅμως
πιστόν <τι> τὸ θεῖον
σθένος·
[…]
κρυπτεύουσι δὲ ποικίλως
δαρὸν χρόνου πόδα καὶ
θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον.
Elle se meut lentement, mais cependant, elle est sûre, la puissance divine
[…]
Elle cache par une lenteur pleine de ruse la marche du temps et pourchasse l'impie.

Euripide, *Les Bacchantes*, 882-884 et 888-890.

« Le destin, c'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable. »

Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935.

Vendredi soir, je suis allée (…) écouter une communication de George Boas, professeur invité enseignant la philosophie à Johns Hopkins(…) Il a dirigé une de ses piques contre les critiques aristotéliciens qui refusent de prendre en compte le fait qu'Aristote ne savait rien de Shakespeare, et ne peuvent donc comprendre comment *Hamlet* peut être une tragédie (la vraie tragédie= les limites posées par Aristote) mais savent émotionnellement que c'en est une, ou en tout cas, prétendent que, par un mystère quelconque, c'est vraiment une tragédie selon les critères aristotéliciens….

Susan Sontag, *Renaître*, notes du 23/ 5/49, Christian Bourgois éditeur, 2010.

INTRODUCTION

Un exemple liminaire

Lorsqu'Ajax paraît sur scène, au début du deuxième épisode de la tragédie éponyme, il prononce un monologue qui commence par ces deux vers :

Aj., Ajax, 646-647 : Ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·
Toutes choses, le temps long, infiniment, les met au jour quand elles se trouvent dans l'ombre et les cache dès qu'elles sont apparues au grand jour[1].

Ce lieu commun de la pensée grecque[2] prend acte de la réversibilité des choses, du caractère imprévisible du futur et de l'instabilité de la condition humaine soumise à la puissance du temps. Apparemment dictés par la σωφροσύνη, ces vers visent en fait à endormir la vigilance de ses compagnons inquiets qui craignent son suicide. Un grand héros comme Ajax ne peut, en effet, se soumettre aussi facilement aux lois de χρόνος[3] qui affectent l'existence des simples mortels. Il s'agit même là d'un trait distinctif du personnage sophocléen, résistant absolument aux changements, ainsi que le définit Jacqueline de Romilly[4] :

« […] *les héros de Sophocle peuvent bien dire, à l'occasion que tout change et qu'il faut l'admettre, sans pour autant, régler leur conduite sur un tel principe : en ce qui les concerne, ils finissent toujours par se raidir en un ultime refus.* »

Trois lectures possibles du temps chez Sophocle

Ce court exemple rappelle que le théâtre a partie liée avec le temps, et cela à plusieurs titres. D'une part, cette sentence sur le temps est une ruse du λόγος héroïque, servant à dessiner le caractère d'Ajax, dissimulé parce qu'il est déterminé à reconquérir son honneur dans la mort. D'autre part, cette métaphore, dont il explique le sens dans un monologue de quarante-sept vers, lui ménage l'espace nécessaire pour mener à bien son projet de mourir sans en être empêché par les siens. C'est donc à la fois l'ἦθος du personnage et, sur un autre

[1] Sauf indication contraire, les traductions des vers sont personnelles. On ne niera pas cependant qu'elles sont redevables pour beaucoup aux propositions de Paul Mazon dans la C.U.F.
[2] Chez Sophocle en particulier, on retrouve des formules équivalentes, par exemple dans *Aj.* 714, *O.R*. 1213 ou *O.C*. 609 et 1453-1454. Sur les sentences chez Sophocle, voir D. Cuny, *Une Leçon de vie. Les Réflexions générales dans le théâtre de Sophocl*e, Les Belles Lettres, Paris, 2007.Cette γνώμη sera commentée de façon plus détaillée *infra.*
[3] Ch. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres, Paris, 1991, p.219-221.
[4] J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque. Eschyle, Sophocle, Euripide*, Vrin, Paris, 1971, p. 129. Voir aussi, B. Knox, *The heroic Temper*, Studies in Sophoclean Tragedy, Sather Classical Lectures, 35, 1964.

plan, la vraisemblance des faits qui vont s'enchaîner, que conditionne χρόνος : parler du temps et des changements qu'il génère dans la vie des hommes et jusqu'au sein de la nature lui laisse justement du temps pour agir. Le texte prend alors une dimension autotélique, le sujet principal du discours servant la progression de l'action. De surcroît, on peut encore lire dans ces vers une image de l'action du temps dans la tragédie : le dévoilement de la vérité s'y opère souvent chez Sophocle dans ce même double mouvement de la mise au jour (φύει τ' ἄδηλα) et de la disparition (φανέντα κρύπτεται)[5]; ainsi le retour d'Oreste et la double mort de Clytemnestre et d'Égisthe dans *Électre* ; ainsi la révélation sur l'identité d'Œdipe et sa disparition au fond du palais, à la fin du drame, pour souligner sa déchéance. Deux dimensions du temps devont donc être essentiellement observées au cours de cette étude: au cœur du discours des personnages, sujet de leur réflexion, le temps peut être considéré comme révélateur de leur nature héroïque, et comme agent de l'action, il aura le rôle d'acheminer le drame vers sa fin, à partir d'un agencement des faits choisi et développé par le dramaturge et que l'on nommera sa poétique ou sa *poïétique*, pour désigner ce que l'on peut percevoir du travail de création de Sophocle dans le texte lui-même.

La nature complexe du temps tragique

Une difficulté réside néanmoins dans le fait que le temps n'est pas représentable, sa nature l'excluant d'office de la *mimèsis*[6]. L'observation du lexique du temps et, plus largement, des éléments de la *deixis* verbale[7], permettra de mesurer la variété et l'ampleur de ce thème dans les textes pour mieux en appréhender la part visible. Chez un auteur comme Sophocle, dont la réputation est d'être peu spectaculaire[8], la fréquence d'emploi des mots et l'originalité des images qui leur sont liées peuvent servir de base sûre pour confirmer l'idée que le poète souligne volontairement ses choix dans l'intention d'en tirer un effet.

Une autre difficulté réside dans la nature même du temps au théâtre, qui s'avère complexe. Ce n'est pas, en effet, le μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος, « le temps long et impossible à calculer », évoqué plus haut par Ajax, qui pourra servir d'organisateur principal de l'action, mais plus concrètement le présent scénique borné aux 1500 vers en moyenne[9] qui en donnent une mesure, temps de la représentation et du rite cultuel, dans lequel vient se déployer un autre présent, le présent dramatique, disposant les matériaux de la fable et proposant un

---

[5] Dans la *Poétique*, Aristote parle plus globalement du passage du bonheur au malheur, ou inversement, du malheur au bonheur, les deux schémas pouvant se concevoir au sein de la tragédie (« […] εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν », 51$_a$13-14).

[6] Cf. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Belin, Lettres SUP, Paris, 1996, p.159.

[7] Cf. P. Pavis*, Dictionnaire du théâtre,* Armand Colin, Paris, 2002, sv. Deixis : ensemble des éléments du discours (et plus largement de la situation d'énonciation, dont les données spatio-temporelles) qui servent à inscrire le personnage de théâtre dans le présent scénique.

[8] Cf. S. Saïd in *Histoire de la Littérature grecque*, PUF, Paris, 1997 : « Cet art du contraste est aussi un art sobre, économe de mots et d'effets scéniques » (p. 151).

[9] Cf. J. Irigoin, « Structure et Composition des tragédies de Sophocle. Sept exposés suivis de discussions », in *Entretiens sur l'Antiquité classique*, Tome XXIX, Vandœuvres-Genève, 1982, p.39-76.

montage temporel des événements scéniques et extra-scéniques[10]. Il s'agit donc d'une temporalité organisée, d'abord pour lutter « contre la clepsydre » selon le mot d'Aristote[11], mais aussi pour souligner la progression de l'action par étapes et jusqu'à sa fin.

Rajoutons enfin que le présent dramatique, qui sera surtout l'objet de notre attention, se ramifie aussi en deux catégories à distinguer ; le temps *mimétique*, déroulé dans l'action sur scène, et le temps *diégétique*, rapporté dans les récits. Souvent évoqués en lien avec les éléments spatiaux, qui leur donnent une visibilité, ces deux instances que sont le temps *mimètique* et le temps *diégétique* peuvent se regrouper sous la dénomination de *chronotope*[12], que nous utiliserons parfois par commodité. En effet, le temps de la tragédie a cette particularité de s'offrir comme la continuation ou l'aboutissement d'un processus enclenché en amont du drame : la *mimèsis* se trouve immanquablement préparée, conditionnée pourrait-on dire, par le passé, qui fait l'objet d'une reconstruction par le récit, et, chez Sophocle, par le récit fractionné, lui-même créateur de suspens[13].

Les antagonismes du temps, créateurs de *l'effet tragique*

Comme on l'a vu, Ajax feint de se soumettre au temps pour mieux en dépasser les lois ordinaires qui ruineraient sa gloire. Quant à son discours sur la variabilité de l'existence, il se déploie selon une double visée dramatique, celle de la cohésion des événements à venir et celle de l'autoréférence au spectacle tragique, construit sur le mouvement du renversement. La fiction tragique se trouve donc structurée dans un rapport antagoniste, où le temps est à la fois une entrave et une force de progression. Comme sujet du drame, l'action du temps est destructrice, car l'homme de Sophocle, « homme d'un jour[14] » éprouve durement sa nature brutale, faite de revirements arbitraires[15], auxquels il résiste autant qu'il peut, à moins qu'il ne s'en joue, comme dans notre exemple liminaire. Mais, comme principe dynamique de l'action, le temps est aussi un constructeur de *l'effet tragique*. Encore ne s'agit-il pas du *tragique de l'existence* évoqué par Platon[16], et encore moins du *sentiment tragique* forgé par

---

[10] Pour la distinction entre ces deux présents, on se reportera au *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, s.v. « Temps » (2002).

[11] *Poet.* 51_a 8.

[12] Nous empruntons ce terme servant à définir « les espaces-temps porteurs de sens et de significations » au théâtre à l'essai d'André Petitjean (1974), qui lui-même le trouve chez Michaïl Bakhtine, appliqué au récit et au roman (1978).

[13] Qu'on pense, par exemple, au passé de Déjanire, reconstitué dans *Les Trachiniennes*, ou mieux encore, l'histoire d'Œdipe dans *Œdipe Roi*.

[14] *Aj*. 399 et *Ant.*790.

[15] J.de Romilly, *op.cit.*

[16] *Cra.*408 c : «[…] ἐνταῦθα γὰρ πλεῖστοι οἱ μῦθοί τε καὶ τὰ ψεύδη ἐστίν, περὶ τὸν τραγικὸν βίον ». Il existe bien un adjectif τραγικός attesté chez les auteurs classiques et même tardifs avec le sens de « *du bouc*, *comme un bouc* », par exemple chez Plutarque (*Pyrrh.*11) ou Lucien (*De Deor*. 22,1) ; mais aucun exemple attesté ne laisse entendre que τραγικός puisse qualifier la nature tragique du héros. Chez Hérodote, le terme sert à qualifier les chœurs (5, 67) ; chez Xénophon, la *skènè* (Cyr.6,1,54) ; chez Eschine, un poète (3, 231) et dans la

les philosophes allemands du *moment 1800*[17], qui inventent ce concept en se réfèrant à la tragédie antique, mais sans vraiment se reporter aux mots des textes. Ce que notre observation des sept tragédies de Sophocle aimerait mettre au jour est plutôt *l'effet* produit par l'enchaînement des événements et par la *deixis* verbale du temps dans l'intention de rendre sensible au spectateur la nécessité à l'œuvre dans le cours de l'action.

On trouve déjà chez Aristote[18] une description de l'intrigue tragique comme un agencement des éléments de l'action répondant à une logique causale :

Poet., 52$_a$, 19-20 : Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ **ἐξ ἀνάγκης** ἢ **κατὰ τὸ εἰκὸς** γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε **διὰ** τάδε ἢ **μετὰ** τάδε.
Tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire « ceci se produit à cause de cela » et «ceci se produit après cela ».

Il est intéressant de remarquer que le philosophe évoque bien ici une ἀνάγκη, mais qu'elle est une stricte conséquence logique des faits et non une instance divine régissant la vie des hommes. De plus cet agencement de la fiction tragique peut aussi être produit « *selon la vraisemblance* », et non pas par le fait d'un hasard aveugle, car, comme il l'explique un peu auparavant, « *nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein* (ὥσπερ **ἐπίτηδες φαίνεται**)[19]». Il s'agit donc pour le poète de *faire paraître* les événements comme nécessaires, cela par son seul art de la construction du μῦθος tragique.

L'aporie des théories du *tragique*

On le comprend, il n'y a pas chez Aristote de Nécessité métaphysique : le rapport de l'homme au temps, s'il est exprimé dans la tragédie, doit avant tout, pour lui, avoir une forme logique et verbale. Cependant, le philosophe n'en fait pas la démonstration par les textes. Du reste, sa *Poétique* est peu connue dans l'antiquité. Plus qu'une œuvre parachevée, il s'agit d'une sorte d'*organon* rassemblant des notes pour un cours sur la poésie donné sans doute au *Lycée* entre 335 et 323. Il y mène une réflexion sur l'art tragique qui a brillé dans Athènes plus de soixante-dix ans auparavant et dont ses contemporains ont perdu le secret en partie.

---

comédie, de façon ironique, un caractère majestueux chez Aristophane (*Pax*.136) voire pompeux chez Lucien (*Im*.21).

[17] P. Judet de La Combe, *La Tragédie grecque est-elle tragique?* Bayard, Paris, 2010.

[18] *Poet*. 52$_a$ 19-21. Traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 1980.

[19] *Poet.* 52$_a$ 6-7.

L'écart chronologique important entre les œuvres et cet essai sur la création oblige donc à la prudence : de ce fait, *La Poétique* ne saurait être considérée ni comme un commentaire des pièces existantes, ni comme un témoignage direct sur les tragédies données au Ve siècle dans le cadre des Grandes Dionysies. Il s'agit plutôt d'une méditation *a posteriori*, dans laquelle le logicien concentre ses idées sur une norme qu'il souhaite imposer, conçue à l'écart de toute pratique théâtrale et qui se veut avant tout « une définition conceptuelle de la tragédie[20] ». Comme dans toutes ses œuvres, Aristote y construit un système intellectuel à partir de catégories (*mimèsis, muthos, katharsis*) qui ne se retrouvent nulle part ailleurs dans la culture grecque et qui n'ont donc jamais eu d'application concrète dans le théâtre tragique à Athènes. *A fortiori* le concept de *tragique* ne trouve pas non plus de définition dans la *Poétique*.

Du reste, quand naît la tragédie dans le grand tournant du Ve siècle qu'on a appelé la « *révolution de la lettre*[21] », marquant le passage de la tradition orale à la littérature écrite, elle est une invention sans précédent ni modèle, « *un genre littéraire original* » comme le rappelle Jean-Pierre Vernant[22]. Elle ne doit répondre à aucune loi écrite ni se faire l'écho d'aucun manifeste. C'est dire que dans le temps où Eschyle, Sophocle et Euripide composent leurs œuvres, ils ne sont tenus par aucune obligation d'ordre esthétique et encore moins théorique. Voilà qui doit encore nous inciter à lire Sophocle en nous attachant à ses choix particuliers dans le traitement des mythes, dont il refaçonne la matière pour qu'elle s'adapte à la temporalité particulière du spectacle tragique et de son action.

Et, de même que nous ne pourrons trouver dans la *Poétique* des éléments précis pour définir la création de *l'effet tragique* chez Sophocle, de même nous ne pourrons pas nous référer aux essais des philosophes allemands de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe[23], qui conceptualisent *le tragique* en se reportant à la tragédie antique, mais uniquement dans le but d'éclairer du dehors leurs propres théories sur le destin de l'homme, inventant *le tragique* vingt-trois siècles après les textes qui leur servent de caution intellectuelle, comme l'ont bien montré Peter Szondi[24], Pierre Judet de La Combe[25]et plus récemment Claude Calame[26]. Car, tout en réfléchissant à une métaphysique du héros, à la notion de sacrifice, de crise tragique, ils ont le tort de considérer ces textes comme bien connus et se privent par là-même de les examiner vraiment. C'est ainsi qu'*Œdipe-Roi* ou *Antigone* deviennent des instruments analytiques pour exposer des questions conceptuelles générales sur l'aliénation de l'individu, sans être jamais lus pour eux-mêmes. Mieux encore, Hegel, Hölderlin ou Walter

---

[20] Cf. Ulrich Willamowitz–Müllendorf, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique* ? 1889, cité par Fl. Dupont in *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Aubier/ Libelles, Flammarion, Paris, 2007.

[21] Cf. Eric Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Consequences*, Princeton, 1982.

[22] Cf. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte/Poche,1972, rééd.1986, p. 13.

[23] Quelques exemples de cette littérature abondante : *Sur Sophocle et la tragédie antique*, K.W.F. Solger, 1808 ; *Sur la raison des plaisirs que nous procurent les sujets tragiques* et *De l'art tragique*, F. Schiller, 1796-1805 ; *Essai sur le tragique*, F.W.J. Schelling, 1802-1803 ; *Sur la naissance de la corruption*, 1800, F. Hölderlin.

[24] Cf. *Versuch über das Tragische*, Francfort sur le Main, 1961 repris dans *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, 1975.

[25] Cf. P. Judet de La Combe, *op.cit*.

[26] Cf. *La Tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Les Belles Lettres, Paris, 2017, notamment le chapitre I « Le *Tragique* en substance », p. 21-42.

Benjamin réinterprètent les catégories d'Aristote, notamment la fameuse *katharsis*[27]. Ce genre de lecture interprétative, où le philosophe tire les textes à soi est devenu fort heureusement impossible aujourd'hui, maintenant qu'il est bien admis qu'il faut rendre « *les Grecs à leur altérité* », car ils sont un objet d'étude « *qui ne doit être ni un modèle ni un miroir* » selon l'affirmation forte de N.-D. Fustel de Coulanges[28].

Une démarche empruntée à la critique des classiques

Bien plus inspirante pour nous est la proposition faite par Georges Forestier[29], qui étudie *le tragique* de Corneille et de Racine, en se fondant d'une part sur leur correspondance, leurs préfaces, leurs manuscrits quand ils demeurent, et d'autre part sur les pièces elles-mêmes, qu'il relit à partir du dénouement : la fin, considérée comme « cause finale [30]» (τέλος) selon le mot d'Aristote, c'est-à-dire comme but à atteindre, est le point de départ à partir duquel le dramaturge construit son action, à rebours donc, en veillant à l'agencement des faits (σύστασις)[31]. La démarche créatrice de Corneille et Racine est auscultée au plus près des textes pour constituer une génétique dramatique, si bien qu'on peut finalement rejeter toute idée d'une métaphysique à l'œuvre : « […] *l'enchaînement des actions ne nécessite pas qu'on postule l'existence, encore moins l'intervention active, de quelque divinité* » comme l'explique T. Gheeraert[32]. Même si nous ne disposons pas pour Sophocle du témoignage direct de l'auteur sur son œuvre, il peut sembler intéressant, à la lumière du travail de G. Forestier, d'observer la façon dont le dramaturge déploie les causes et les effets. Racine était un bon connaisseur de Sophocle et l'on est en droit de penser qu'il s'inspirait de sa manière : pour lui, par exemple, la crise tragique ne peut résulter que d'un travail de création qui consiste à déployer une matière fictionnelle minimale[33] (et non plus à réduire en cinq actes une énorme matière narrative, comme dans les tragédies galantes). On pense alors naturellement à *Philoctète*[34], qui propose aussi une matière fictionnelle parmi les plus ténues (Philoctète doit quitter l'île de Lemnos sur l'ordre des dieux) et révèle un effort de structuration assez

---

[27] Chez le philosophe grec, il s'agissait d'un effet esthétique du spectacle tragique, produit sur le spectateur ou le héros-même; chez les philosophes allemands, la *katharsis* devient l'objet visé par la représentation, le μῦθος étant chargé dans son déroulement même d'opérer le salut du personnage tragique.

[28] Cf. *La Cité antique*, Champs classiques, Flammarion, Paris,1881-2009, p.1-2.

[29] *Introduction aux oeuvres complètes de Jean Racine*, La Pléïade, Gallimard, Paris, 1999 ; *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Droz, Genève,2004.

[30] *Phys.* II,8,199$_a$7.

[31] *Poet*.50$_b$2.

[32] Cf. « Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », in *Études Epistèmè*, 12, 2007, p.83-115.

[33] Ainsi pour *Bérénice* choisit-il de construire l'enchaînement des épisodes autour de l'acceptation de la rupture entre Titus et Bérénice et non pas autour de la décision de cette rupture, actée pour les deux personnages dès le départ. Leur séparation à la fin de la pièce ne doit plus apparaître au spectateur que comme un résultat nécessaire, après l'annulation progressive de toutes les autres possibilités (dont la mort), le choix d'agir est laissé aux personnages à chaque grande étape du drame.

[34] *Philoctète* est étudié plus en détails dans la deuxième partie de ce travail, *infra.*

exceptionnel : il est établi par le mythe que Philoctète doit regagner Troie pour mettre fin à la guerre par son talent guerrier. Ce dénouement préexiste à la tragédie et en détermine la structure très originale, car jusqu'à la fin de la pièce quasiment, Sophocle crée l'illusion que le héros ne quittera jamais Lemnos, cela pour des raisons à chaque fois différentes. Comme on le verra dans le détail de notre étude, *l'effet tragique* résulte en l'occurrence de cette apparente impossibilité du *fatum* divin à se réaliser dans le cours de la fiction tragique et qui donne l'impression d'une temporalité bloquée, alors même que l'action suit son cours.

L'effet tragique dans le théâtre de Sophocle doit donc pouvoir trouver sa définition au cœur des textes eux-mêmes, car les deux grandes vulgates de référence, la *Poétique* et le corpus critique romantique condamnent le lecteur à l'impasse.

Cependant, l'idée d'utiliser le texte-même comme source d'une définition du *tragique* chez Sophocle n'est pas tout à fait inédite[35], puisque Jacques Scherer en son temps l'avait appliquée au théâtre de Jean Racine dans un essai qui a fait date[36]. Seulement le flou dont il entoure sa définition et le recours à une explication émotionnelle du tragique nous ramène une fois de plus à l'aporie du Romantisme.

Notre travail prend donc le parti de considérer les pièces de Sophocle comme des objets « littéraires » à part entière ; et par « littéraires », on comprendra construits comme « une combinaison dynamique de matériaux[37] » visant à faire émerger le sens de la forme ; écrits dans la conscience des effets qu'ils produiront sur un public ; et, dans un même temps, ce sont des objets institutionnels et cultuels, qu'il convient de resituer autant qu'il est possible – c'est-à-dire autant que le texte lui-même nous l'indique- dans leur lieu géographique et énonciatif, puisque le texte conserve la trace de ce réel pour nous disparu, mais pourtant nommé, décrit, évoqué. Plutôt que de parler de ces textes en les approchant « par le mystère de ce qu'ils ne sont pas [38]», ce travail propose modestement de les lire, puisqu'enfin les vers demeurent et, s'ils sont « les vestiges stupéfiants [39]» des œuvres que ni l'archéologie ni la philologie ne parviendront jamais à ressusciter entièrement, ils restent pour nous, aujourd'hui, comme le plus sûr dénominateur de *l'effet tragique*.

---

[35] Dans l'antiquité, déjà, Aristarque de Tégée (v.450) pensait qu'il fallait « expliquer Homère par Homère » (Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν), *TGF*, 728.

[36] *Racine ou la cérémonie tragique*, PUF, Paris, 1982. J. Scherer y montre que l'impression de nécessité absolue est donnée par la marche même de la tragédie racinienne, ce qui est un effet produit par le dramaturge réalisant « une cérémonie tragique ». Et l'on comprend bien la première partie de sa définition : ainsi, dans *Andromaque*, la célèbre chaîne fatale (A aime B qui aime C qui aime D qui aime E qui est mort) est bien effectivement le résultat d'une concaténation des faits organisés dans la pièce. Seulement, pour le critique, il n'y aura vraiment d'effet tragique que si l'on ne peut choisir entre deux interprétations, une vengeance venue des dieux ou une coïncidence contingente. C'est cette ambiguïté même qu'il appelle *l'effet tragique* et qu'il définit comme un sentiment du spectateur, exactement comme « une action émotive, qui reste mystérieuse ».

[37] Cf. L'expression est de Georges Forestier (2004) à propos des tragédies de Corneille.

[38] W. Marx, *ibidem*.

[39] W. Marx, *ibidem.*

Quelques références importantes pour guider notre lecture

Mais comment les lire ? De grands devanciers nous ouvrent la voie. Dans l'introduction de son commentaire des *Trachiniennes*[40], J.C. Kamerbeek suggère ainsi d'appréhender les textes de Sophocle sous l'angle du temps :

"*[…] a tragedy is on one side a chain of actions succeeding each other under the conditions of Time (implying ignorance of things to come, suspense as to the outcome etc. on the part of the actors and the audience too, which, up to a point, sympathetically submits its consciousness to the conventions of the dramatic "Time"). On the other hand it is an interpretation of human destiny in which the part have to be considered in their mutual relation, in which the beginning presupposes the end not less than the reverse, in which the parts in addition to their own effect in their natural sequence reveal their full meaning only when seen in the light they shed on each other and that shed on them all by the whole."*

Le lecteur de Sophocle doit donc repérer la concaténation des événements qui font l'action et la temporalité de l'œuvre, à considérer comme un tout, c'est-à-dire comme « une totalité organisée » pour reprendre l'expression-clé de V. Goldschmidt[41].

De son côté, dans *Le temps dans la tragédie grecque*, Jacqueline de Romilly émet l'hypothèse que le genre tragique, né au moment où *« la conscience du temps arrivait à son plein développement* » chez les Grecs du Ve siècle, doit en porter l'empreinte dans sa structure. Elle montre que Sophocle décrit l'action du temps comme un bouleversement brusque, intervenant sans précaution dans la vie des hommes, car même quand des oracles existent pour annoncer l'échéance du malheur, ils sont incomplets ou elliptiques ou encore ouverts sur le champ du possible, ce qui en fait l'originalité pour un traitement du temps inédit au sein du drame. En effet, alors qu'Eschyle programmait ce malheur avec précision et faisait attendre sa réalisation dans le présent scénique comme un châtiment d'ordre divin, Sophocle propose une progression dramatique dans laquelle les rebondissements et les enchaînements sont plus marqués, où la réaction de l'homme face au temps tient aussi plus de place. Son essai explore le temps tragique chez les trois grands dramaturges du Ve siècle, et pour ce qui concerne Sophocle, elle applique surtout ses observations à *Ajax* et à *Œdipe à Colone*.

Notre travail s'est fondé sur ces observations en cherchant à les préciser et à les élargir. Pour donner la démonstration qui manque aux remarques de la *Poétique,* il fallait donc croiser la question du temps et celle du tragique, qui a trouvé un regain ces dernières années dans des publications nombreuses, dont certaines ont déjà fait date comme « Sur l'essence et

[40] J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles, commentaries, II. The Trachiniae*, Leiden, E.J. Brill, 1959, p. 12.
[41] V. Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin, Paris, 1982.

l'évolution du tragique chez les Grecs » de Jean Carrière (in *REG*, 79,6-37, 1966), *L'Insignifiance tragique* de F. Dupont (Le Promeneur, 2001), *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?* de P. Judet de La Combe (Bayard, 2010), *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, W. Marx (Minuit, 2012), ou le très récent, *La Tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical* de Claude Calame (Les Belles Lettres, 2017), qui fait une proposition constructive et très intéressante de définition du *tragique*[42].

À ces références, il faut ajouter encore un certain nombre d'études portant plus spécifiquement sur le temps dans le théâtre antique et qui ont guidé notre approche des textes : *Temps physique et temps tragique chez Aristote* de Victor Goldschmidt (Vrin, 1982), *Tragedy and The Tragic. Greek Theatre and Beyond*, M.S. Silk (ed.) *Sophocles' Tragic World* de Charles Segal (Harvard University Press,1998), *Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophockleischen Tragödie und im griechischen Theater*, de Ulf Heuner (J.B. Metzler Verlag, 2001), *Finestre Sul future. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell' Edipo Re di Sofocle*, de Marco Dorati (Fabrizio Serra Editore, 2015) ; sans oublier des articles importants : « Sur quelques mots désignant le temps en grec ancien » de M. Casevitz (in *Césure*, 109-130, 1994), « Sémantique et temporalité : remarques sur le sens de παλαιός et πάλαι dans le *Philoctète* de Sophocle » de J. Jouanna (in *REG*, 117, 21-36, 2004), «Le thème de l'avenir incertain chez Sophocle : visée didactique et portée argumentative», de Diane Cuny (in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 162 à 177, 2002), ou plus récemment « *Œdipe Roi* : le tragique et le texte théâtral » de M. Fartzoff (in *Pallas*, 84, 299-309, 2010) ou « Temporalité et action dramatique dans les *Sept contre Thèbes* » de M. Fartzoff (in *Mythe ancien et Mythe nouveau, Les Sept contre Thèbes et Leucippé et Clitophon*, P.L. Malosse et B. Pérez-Jean, P.U. de la Méditerrannée, 59-74,2012), deux articles qui croisent temporalité, tragique et action dramatique.

Le plan

Notre enquête comporte deux parties. La première recense le lexique du temps dans les sept tragédies de Sophocle. Après un court rappel historique sur l'emploi des mots repérés, on en décrit l'usage particulier qu'en fait le poète à la fois dans le chronotope mimètique et dans le chronotope diégétique. Cette première approche fragmente l'analyse, mais elle a l'intérêt d'ausculter quelques exemples importants pour mettre les mots en contexte. Elle fait sienne le postulat de Michel Vinaver[43] , après F. Nietzsche, que la « lecture au ralenti » d'un simple fragment du texte de théâtre « suffit à révéler pour l'essentiel le mode de

[42] Toujours dans le but d'échapper aux dérives essentialistes (« la messe romantico-idéaliste » (27)) que nous avons évoquées plus haut et qui menacent de faire apparaître les textes du théâtre antique comme de simples prétextes, C. Calame propose une définition du tragique lyrique : la tragédie dispense un « enseignement » par le biais des chants du chœur, épine dorsale des pièces, qui permettent « l'accomplissement rituel et théologique de l'action narrative » (200).

[43] M. Vinaver, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse des textes de théâtre*, Babel, 1993.

fonctionnement de l'œuvre tout entière ». Nos propres observations confirment l'intérêt poétique de Sophocle pour la question du temps, non seulement à cause du nombre des occurrences recensées, mais aussi à cause de l'inventivité poétique, qui signale le temps comme une dynamique de progression. À cette première lecture « moléculaire [44]» et procédant par « prélèvements », succède une approche plus globale des pièces.

En croisant les données lexicales, les éléments propres à l'énonciation et ceux relevant du rite civique mis en scène, le second temps de l'étude s'applique en effet à observer, au sein de chaque tragédie, comment se configure la marche de l'action vers le dénouement tout en donnant l'impression qu'une nécessité divine est à l'œuvre. Cette deuxième partie comprend trois chapitres regroupant les pièces de Sophocle autour de trois grandes idées qui les sous-tendent et qui s'inscrivent dans des problématiques civiques et politiques : d'abord l'éternité de la gloire, liée au statut et au culte héroïque d'un personnage principal, déchu puis réhabilité, comme le sont Héraklès dans les *Trachiniennes*, Ajax, et Philoctète ; ensuite la concurrence entre deux temporalités, celle du culte familial et celle de l'action politique dans *Antigone* et *Électre ;* enfin, l'expérience contradictoire du temps des dieux, faite par un héros qui en subit d'abord la cruelle réversibilité (*O.R.*), avant de devenir lui-même un gage contre cette réversibilité pour Athènes, dont il assure la pérennité (*O.C.*).

La conclusion se chargera enfin de définir *l'effet tragique* dans les sept pièces conservées de Sophocle en s'appuyant sur les constats opérés.

[44] M. Vinaver*, ibidem*, p.11.

PREMIÈRE PARTIE

LE LEXIQUE DE LA TEMPORALITÉ DANS LES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE : DESCRIPTION ET MISE EN CONTEXTE.

« La difficulté du temps est qu'on peut le désigner comme référent, on ne peut pas le montrer, il est par nature hors de la *mimèsis.* »
Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, V, 2, (151-184).

Pour bien appréhender le temps dans les tragédies de Sophocle, il faut parvenir à saisir ce qui est textuellement saisissable et, en premier lieu, les éléments lexicaux choisis par le dramaturge afin de rendre sensible au spectateur l'attente qui se mue en événement, soit pour développer un thème particulier (le retard, l'imminence, l'achèvement…), soit pour souligner les articulations logiques de la progression. La richesse du lexique du temps dans la littérature du Ve siècle est un fait bien établi, qui s'explique parce que la notion de temps gagne alors en importance et se fait jour, d'abord chez Pindare, ensuite dans la tragédie, où l'on relève, par exemple, plus de quatre cents occurrences du mot χρόνος[45]. Alors que les œuvres plus anciennes d'Homère et d'Hésiode ne portent pas de réflexion particulière sur le temps[46], on en a déduit que la tragédie devait, par l'importance même de ce lexique temporel, traduire sinon une conception bien claire du temps, du moins un intérêt dramatique, sa structure même étant vouée, par sa progressivité, à rendre l'idée d'un changement, voire d'une rupture avec l'ordre ancien, notamment celui d'avant la réalisation de la parole oraculaire[47]. Observer l'abondance du lexique du temps et sa diversité dans les sept tragédies conservées de Sophocle peut permettre de montrer qu'il s'agit bien là de la matière principale de la tragédie, non pas tant parce qu'elle exprime une conscience du temps, mais avant tout parce qu'elle souligne avec insistance la marche de l'action vers son terme, l'étendue[48] de la tragédie étant rythmée par les mots de l'urgence, du retard ou du renversement, formes lexicales de la nécessité tragique.

Dans cette première partie, on a recensé les mots du temps ou plus largement ceux de la temporalité. Ce relevé regroupe à la fois les termes les plus usuels et les images plus exceptionnelles, les verbes de mouvement et les mots traduisant une progression de l'action. On décrit indifféremment le vocabulaire du temps employé dans les récits et dans le cours de

---

[45] E. Degani, *ΑΙΩΝ, Da Omero ad Aristotele*, chapitre IV. "I tragici, i comici e la prosa", Padoue, 1961, p. 53-66.
[46] C'est ce qu'affirme aussi Catherine Collobert dans son étude sur le temps chez Homère (2011) : *« Indiquons cependant que la conception homérique […] est une reconstruction dans la mesure où, à strictement parler, il n'y a pas de théorie de la poésie dans l'épopée, pas plus qu'il n'y a de théorie de la finitude, alors qu'il est néanmoins possible d'en lire des indices en maints endroits* », p. 23.
[47] J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Vrin, 1971, 2° éd.2009, p. 12-13 : « […] *En effet, si la conscience du temps avait alors vraiment pris corps, si elle existait et comptait, chacun des grands auteurs tragiques a bien dû y être sensible ; et une conception du temps, formulée ou informulée, doit se refléter dans son œuvre […] Si, en effet, le genre tragique est né au moment même où la conscience du temps arrivait à son plein développement, il convient de se demander si la rencontre est fortuite, et si la structure même de la tragédie n'en porte pas l'empreint*e. »
[48] On entend par là avec Aristote (*Poétique,* 49b, 24-25) la totalité unifiée, à la fois complétude et étendue.

l'action, dans les passages parlés, anapestiques ou lyriques, pour en montrer l'usage et l'efficience poétiques par l'exemple, après un court rappel sur l'emploi des termes les plus importants.

Dans un premier chapitre, on a choisi de traiter des trois noms les plus usuels pour désigner le temps chez Sophocle, afin d'en distinguer trois natures : αἰών, la portion de vie dévolue au mortel ; χρόνος, le temps mobile et tout-puissant ; enfin, καιρός, le temps de l'opportunité de l'action. Un second chapitre s'intéresse ensuite au soulignement de l'instant pour vérifier, par quelques exemples, l'hypothèse d'une δεῖξις verbale. Un troisième chapitre établit une chronologie tragique en suivant le cours du temps, entre passé, présent et futur, car les trois instances temporelles se trouvent toutes convoquées dans le présent dramaturgique. Le chapitre suivant est consacré au vocabulaire de la progression, qu'il s'agisse du lexique du mouvement ou du retard, c'est-à-dire de la marche en avant ou de son empêchement, puisque cette dialectique est souvent observable dans les textes. Ce premier temps de l'observation s'achève par un chapitre recensant quelques noms de la fatalité, censée conditionner l'action, mais dont on verra, dès ce premier abord, qu'elle est une construction poétique.

CHAPITRE I
TROIS NOMS DU TEMPS.

1. Αἰών : une vie de chagrin.

On recense[49] seulement huit occurrences du nom masculin αἰών chez Sophocle ainsi que trois adjectifs composés à deuxième terme par -αίων : εὐαίων, « heureux », δυσαίων, « malheureux », μακραίων, « qui a longue durée ». À côté de χρόνος, employé plus de cent-trente fois[50], le terme peut sembler très anecdotique et ce premier bilan décevant alors même que la grande variété des sens prêtés à αἰών suffit à le désigner comme un mot important du vocabulaire du temps : « vie, âge, longue durée, éternité » sont ses traductions les plus communes. Son histoire, telle que l'a retracée É. Benvéniste, permet de voir qu'il s'agit-là d'un terme dont le sens a beaucoup évolué et qui se trouve être à l'origine même d'une des catégories de l'entendement, le temps[51]. L'emploi poétique qu'en fait Sophocle mérite donc d'être observé.

On distingue habituellement αἰών et χρόνος en faisant la différence entre la durée et le temps événementiel. Sans doute cette approche s'explique-t-elle par une double influence : celle de Platon[52] et celle d'Aristote. On lit, en effet, dans le *Timée* que le temps est *« l'image mobile de l'éternité immobile* » et Aristote établit un rapprochement entre αἰών et l'adverbe αἰεί « toujours » :

ARSTT., *Cael*, 279a, 25-27 : Τὸ γὰρ τέλος τὸ περιέχον τὸν τῆς ἑκάστου ζωῆς χρόνον, οὗ μηθὲν ἔξω κατὰ φύσιν, αἰὼν ἑκάστου κέκληται.
En effet, cette borne dernière qui renferme et comprend le temps de la vie accordée à chaque être, et en dehors de laquelle il n'y a plus rien, d'après les lois mêmes de la nature, a été appelée la vie et la durée de chaque chose[53].

Cette définition de l'αἰών, très abstraite, vaut essentiellement pour les emplois post-homériques.

---

[49] Ce recensement est fait à partir d'un relevé personnel croisé avec les références données par le *Lexicon Sophocleum* d'Ellendt, celles indiquées par le *TLG* et celles enfin de l'*Index verborum* de G. Rigo, sachant qu'on laisse ici volontairement de côté les fragments, dans la mesure où ils ne peuvent rendre compte de l'emploi d'un mot que sur une portion très restreinte de texte, alors que notre étude cherche à observer l'usage d'un mot et ses variantes entre le début et la fin d'une pièce considérée comme une unité à part entière. Cette précision vaut pour tout le travail effectué autour du lexique.
[50] M. Casevitz, « Sur quelques mots désignant le temps en grec ancien », in *Césure*, 1994, p. 109 à 130.
[51] É. Benvéniste, « Expression indo-européenne de l'*éternité* », in *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, vol. 38, 1937, p. 103 à 112.
[52] PLAT., *Timée*, 37d, « μένοντος αἰῶνος ἰοῦσα εἰκὼν χρόνος ».
[53] Traduction établie par J. Barthélémy Saint Hilaire (1866).

Chantraine, pour sa part, s'appuyant sur les travaux de Dumézil et de Benvéniste, a montré que la racine *H2ey- suffixée en *-w- a nourri l'indo-iranien *ayu*, le latin *aevum*, *aeternus*, le gothique *aiws* et le grec αἰών/αἰεί pour exprimer l'idée d'*éternité*. Entre un temps borné et un temps illimité, on voit que le spectre sémantique de ce mot est très large. Mais cette notion de durée, de temps a-temporel, vide d'événements, n'est pas du tout celle que l'on trouve chez Sophocle, qui conserve pour sa part un sens plus ancien du mot, hérité de l'épopée[54]. Chez Homère[55], en effet, où il est employé sept fois dans l'*Odyssée* et cinq dans l'*Iliade*, αἰών renvoie à l'idée très concrète de « force vitale » et se trouve parfois associé à ψυχή[56], dont il est presque synonyme. Dans l'épopée guerrière, le mot évoque la mort imminente d'un être dont le souffle et l'élan de vie vont le quitter, toujours un guerrier jeune et donc dans la force de l'âge[57]. Partant, « puisque l'αἰών est le principe interne qui maintient l'homme vivant, c'est la persistance de l'αἰών qui mesurera la durée de la vie ; aussi longtemps que l'αἰών d'un homme demeurera intact, aussi longtemps vivra cet homme. »[58] D'un sens physique, le terme a donc gagné un sens temporel. Ainsi, αἰών finit-il par signifier la durée accordée à chaque être humain, son temps de vie, mais non pas le temps abstrait qui dure[59], tel que le concevra ensuite la philosophie[60].

C'est bien ce sens épique de « vie d'un être », « temps imparti à chacun » que reprend Sophocle dans ses tragédies. Il est intéressant de noter que quatre emplois d'αἰών sur les huit recensés prennent place dans un passage lyrique qui constate l'amertume et la solitude de l'existence humaine, rappelant les pleurs épiques de Pénélope regrettant son époux[61]. Ainsi, le chœur prend-il systématiquement le parti des victimes du sort, Antigone sous le joug de Créon, Électre abandonnée de tous ou encore Philoctète souffrant :

Ant., chœur, 582 : Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν **ἄγευστος αἰών**
Heureux ceux pour qui la vie n'a pas le goût du malheur !

---

[54] E. Degani, *op.cit*. : « In Sofocle αἰών vale sempre *vita"*, p. 54.
[55] M. Casevitz, *op.cit.*
[56] *Il.*, XVI, 453.
[57] C. Collobert, *Parier sur le temps*, Les Belles Lettres, Paris, 2011 : le terme αἰών employé dans l'épopée ne concerne que la vie humaine et se trouve presque toujours lié à l'idée de souffrance et de mort. Les dieux n'ont pas d'αἰών parce qu'ils ne connaissent pas le caractère éphémère de la vie des mortels, qui se perd ou se consume. Chez Homère, le mot traduit la notion de durée de la vie, sans distinction entre le passé, le présent et l'avenir. « *Il s'agit d'une quantité pure de temps sans considération d'avant ni d'après.* » D'autre part, il se confond avec l'idée de « force de vie », amenée à s'épuiser dans le contexte guerrier, où il est mis en usage.Cf. p.s 72 à 75.
[58] É. Benvéniste, *ibidem*.
[59] ESCHL., *Suppl*, 46 : Eschyle l'emploie avec l'idée de fatalité en lui adjoignant l'adjectif μόρσιμος, parlant ainsi du temps de la gestation comme du « temps réservé aux Parques », ainsi que le traduit Paul Mazon.
[60] Par exemple, pour René Thom, mathématicien et philosophe, αἰών représente le temps a-temporel et immobile, « une éternité vide d'événements » cf. *Apologie du logos*, Hachette, Paris, 1990 (p.257).
[61] *Od.*, XVIII, 202-204[a] : « αἴθε μοι ὣς μαλακὸν θάνατον πόροι Ἄρτεμις ἁγνὴ /αὐτίκα νῦν, ἵνα μηκέτ᾽ ὀδυρομένη κατὰ θυμὸν /**αἰῶνα** φθινύθω(…) » : « *Ah ! Puisse la chaste Artémis m'offrir à l'instant même une aussi douce mort, afin que, cessant de gémir, je ne consume plus ma vie (…)* » (Trad. Frédéric Mugler, Éditions de la Différence, 1991).

Créon vient ici d'ordonner que l'on enferme Antigone et sa sœur de peur qu'elles ne s'échappent, selon le principe que « *les plus hardis songent à fuir, dès qu'ils voient la mort si près de leur vie.*» [62] Sa propre formule emploie le mot βίος, tandis que le chœur utilise en écho αἰών dans le vers suivant, terme chargé d'une connotation négative, parce qu'il est associé depuis Homère au temps mal employé, ou qui se consume et se perd dans les larmes, comme le rappelle M. Casevitz[63]. Avec la litote κακῶν ἄγευστος, Sophocle se souvient peut-être que dans l'épopée αἰών est liquide et peut avoir une douce saveur (γλυκὺς), que l'on apparente au goût de la vie s'amenuisant avec les pleurs versés[64]. Ce choix poétique vise donc à souligner l'idée que le temps imparti à Antigone est proche de s'achever. Dans ce second exemple, l'αἰών d'Électre échappe à toute banalité en se parant des couleurs du tragique :

El., chœur, 1086 : […] καὶ σὺ **πάγκλαυτον αἰ-**
ῶνα κλεινὸν[65] εἵλου.
[…] *et toi aussi, tu as choisi une vie glorieuse, pleine de larmes*[66].

Le chœur rend hommage à Électre, celle qui pleure sans fin (ἀεὶ) la mort de son père. L'adverbe présent au vers 1075 trouve ici son pendant dans le nom αἰών associé à l'adjectif πάγκλαυτος qui reprend l'idée des larmes sans cesse renouvelées. L'expression, pour pathétique qu'elle soit, ne doit pas cependant être associée à l'idée d'une éternité de larmes, car Électre a bien décidé (εἵλου) de consacrer sa part de vie (αἰῶνα) à pleurer son père pour mieux songer à sa vengeance. L'adjectif κλεινὸν est, à cet égard, aussi important que l'est l'adjectif πάγκλαυτον, les deux épithètes équilibrant parfaitement le sens du nom, puisque le temps de la plainte va nourrir le projet de son action[67].

C'est encore le chœur qui commente la destinée de Philoctète :

Ph., chœur, 179 : ὦ δύστανα γένη βροτῶν
οἷς **μὴ μέτριος αἰών** .
Ah ! Pauvres mortels dont le lot échappe à toute mesure !

---

[62] *Ant*. 580-581.
[63] M. Casevitz, *op.cit*. et *OD*. V, 152-153 : Ulysse se morfondant sur l'île de Calypso voit ainsi *« sa douce existence se répandre tandis qu'il se lamente sur son retour »* (κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν νόστον ὀδυρομένω).
[64] R.B. Onians, *The Origins of European thought*, Cambridge, 1951, chp.VI.
[65] On choisit ici de suivre le texte établi par Hugh Lloyd-Jones, qui donne κλεῖνον avec Sirks contre κοινὸν (manuscrits).
[66] On a choisi pour ce vers l'édition de Hugh Lloyd-Jones qui remplace κοινὸν par κλεινὸν. L'explication de Jebb (IV, 148) qui propose de traduire par « *O my daughter, hast chosen to mourn all thy days* ***with those that mourn*** » paraît un peu embarrassée et l'avantage de κλεινὸν est d'annoncer κεκλῆσθαι du vers 1089, qui transforme le deuil d'Électre en titre de gloire.
[67] Cf. Deuxième partie, chapitre II, 1. *Électre*, Temps enchaîné, temps délié.

Le chœur décrit le sort de Philoctète alors qu'il n'est pas encore paru en scène. Il souligne d'abord sa grande solitude au vers 172 (μόνος αἰεί), puis s'en prend aux dieux et plaint l'humanité soumise aux aléas de la fortune : c'est ainsi qu'il faut comprendre μὴ μέτριος ; la vie d'un homme est à considérer dans son ensemble, non pas absolument stable, mais toujours en devenir, toujours dans un échange continuel et cyclique de bonheurs et de malheurs comme le considérait Empédocle[68] ou encore Héraclite[69]. Ainsi est-il rappelé[70] que Philoctète, qui « *n'était sans doute au-dessous d'aucune des plus nobles maisons* », est pourtant désormais « privé de tout bien de la vie ». Sophocle utilise alors βίος, avec le sens concret de « moyen de vivre, ressource, mode de vie[71]», alors qu'αἰών est réservé à l'expression lyrique d'une vérité générale sur le sort des hommes.

On retrouve cette idée dans un dernier exemple lyrique :

O.C., Ismène, 1735-1736 : **Αἰαῖ** δυστάλαινα
ποῖ δῆτ᾽ αὖθις ὧδ᾽ ἔρημος ἄπορος
αἰῶνα τλάμον᾽ ἕξω;

Hélas ! Misérable, sans amis et sans secours, où donc vais-je reprendre ma malheureuse existence ?

Ismène exprime son désarroi à la disparition de son père. Restée seule avec Antigone, et malgré la tentative du chœur pour les consoler[72], elle déplore un nouveau tournant malheureux dans sa vie. Tandis que le chœur évoquait la fin de la vie heureuse d'Œdipe avec le mot βίος, Ismène choisit son synonyme épique pour parler des revers du sort. L'emploi d'αἰών est non seulement associé à l'idée du malheur, mais surtout à l'idée d'aléa. Ce terme, auquel fait écho le cri de déploration αἰαῖ, à l'initiale du vers 1735, permet très clairement de

[68] A. J. Festugière, « Le sens philosophique du mot αἰών », in *La Parola del Passato*, 1949, 172-189.

[69] J.C. Kamerbeek, « Sophocle et Héraclite. Quelques réflexions sur leurs rapports », in *Studia varia Carolo Guilielmo Vollgraff* (Studia Vollgraff), North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1948, p. 84-98 : sans aller jusqu'à affirmer que Sophocle ait pu subir directement l'influence d'Héraclite, le critique recense tous les éléments textuels qui trouvent un écho chez Héraclite et souligne notamment que le théâtre de Sophocle cherche à réaliser l'harmonie des contraires, chère au philosophe. « *La μεταβολή de la vie et de la mort se dramatise dans la tragédie. Celle-ci représente les destinées humaines en proie aux changements subits. La doctrine de la περιπέτεια d'Aristote se base sur la pratique réelle du théâtre*. » Cette dernière remarque conforte notre idée que les références au temps, ici aux aléas de l'existence humaine, loin d'illustrer simplement une philosophie de la vie, sont aussi les agents véritables du drame qui se joue entre le début et la fin de chaque pièce. L'unité de chaque pièce résidera justement dans la résolution des conflits, des antinomies, des bouleversements, dont résultera finalement l'harmonie de l'œuvre, selon le principe héraclitéen qui dit que « τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν καὶ πάντα κατ' ἔριν γίνεσθαι» (fr. 80) : « Ce qui est contraire est utile; ce qui lutte forme la plus belle harmonie. Tout se fait par discorde. » (Trad. D. Lancereau et S. Béreau).

[70] *Ph*. 180-182 : « Οὗτος πρωτογόνων ἴσως /οἴκων οὐδενὸς ὕστερος, /πάντων ἄμμορος **ἐν βίῳ** […] ».

[71] *DELG*, s.v. βίος.

[72] *O.C.* 1720-1724.

faire comprendre l'avant et l'après du malheur qui étreint les personnages tragiques[73]. Ces quatre passages lyriques font donc observer qu'αἰών représente la « durée d'une existence humaine ». Le terme est presque systématiquement associé à son doublet adverbial ἀεὶ dans les vers qui suivent ou qui précèdent et le poète joue sur l'usage contrasté de βίος, « la vie quotidienne » ou mieux « le moyen de vivre, la ressource », pour mieux faire valoir les accents pathétiques d'un αἰών qui envisage la destinée de l'homme entre le berceau et la tombe et montre le temps accordé aux hommes comme une succession de vicissitudes.

Il faut noter encore que l'emploi d'αἰών dans les passages non-lyriques conserve les nuances de sens indiquées. Ainsi nous pouvons lire dans les *Trachiniennes* deux répliques prononcées par Déjanire :

Trach., Déjanire, 2-3 : ὡς οὐκ ἂν **αἰῶν'** ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
ϑάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός.
C'est une vérité admise depuis bien longtemps chez les hommes qu'on ne peut savoir, pour aucun mortel, avant qu'il soit mort, si la vie lui fut douce ou cruelle.

Cette vérité générale[74] ouvre le prologue et utilise αἰών dans le sens traditionnel de vie d'un être, donnant au mythe une dimension humaine en parlant du temps des hommes[75]. Plus loin, la même Déjanire raconte :

Trach., Déjanire, 34- 35 : τοιοῦτος **αἰὼν** εἰς δόμους τε κἀκ δόμων
ἀεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τῳ.
Ainsi allait la vie qui envoyait mon mari dans son foyer puis loin de son foyer, sans relâche, parce qu'il était au service d'un tiers.

La parenté de sens entre le nom et l'adverbe s'observe facilement ici : l'αἰών d'Héraklès n'est qu'une répétition « sans relâche » (ἀεὶ) de départs et de retours, qui rythment la vie de son foyer, où le temps se mesure à l'aune de ses aventures. Cela rappelle que le *toujours* d'ἀεὶ, chez Sophocle comme chez Homère dans l'épopée, est ce qui est perpétuellement recommencé et ce qui, à l'échelle d'une vie humaine, est perçu comme un « *toujours »* permanent et immobile[76].

À ces passages, on peut enfin ajouter un extrait de *Philoctète* qui finit de convaincre qu'αἰών représente bien le temps de vie imparti à chacun :

---

[73] Ce jeu sonore se retrouve encore sous-entendu au vers 152 d'*O.C.* par l'allitération en -αίων, qui n'est pas sans rappeler le jeu sur le nom d'Ajax, les sons répétant et amplifiant la plainte : « δυσαίων μακραίων ϑ', ὅσ' ἐπεικάσαι » : *Ta vie a été rude et longue, d'après ce que je peux en juger.* Sur ce rapprochement entre αἰών et αἰαῖ, on peut se reporter à Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, Paris, 1999, p.s 63 à 66 et aussi à Michèle Biraud, *Les Interjections du théâtre grec antique*, Peeters, Louvain-la-Neuve, 2010, en 5.2.2.
[74] HDT.I, 32.
[75] De la même manière, on peut relever l'expression δι'αἰῶνος « durant toute la vie » (*El.* 1024) : Chrysothémis évoque l'existence de sa sœur qu'elle aimerait voir consacrer son temps à des projets raisonnables.
[76] É. Benvéniste, *op.cit*., p. 109.

Ph., Philoctète ,1348-1349 : **Ὦ στυγνὸς αἰών**, τί μ᾽ ἔτι δῆτ᾽ ἔχεις ἄνω
βλέποντα κοὐκ ἀφῆκας εἰς Ἅιδου μολεῖν;
Ah ! Odieuse existence, pourquoi me retiens-tu vivant sur cette terre, au lieu de me laisser descendre aux enfers ?

Le héros vient d'entendre Néoptolème lui faire la révélation de l'oracle d'Hélénos, selon lequel « tant que ce même soleil se lèvera ici et se couchera là, jamais ce mal cruel n'aura de fin[77] » : autant parler d'une existence entière de souffrance, alors qu'il endure déjà sa part de douleur et sa solitude depuis dix ans. Dans son cas, l'αἰών a bien un goût d'éternité, à cause du mal qui le ronge chaque jour un peu plus, à cause aussi du dilemme qui l'étreint au moment où son jeune interlocuteur lui propose de rejoindre les rangs des Grecs. Mais il semble aussi que, dans cet exemple, on retrouve le sens le plus ancien du mot, celui de l'épopée homérique, qui parlait de « l'élan vital » de ses héros, car, si son αἰών lui est odieux, c'est que Philoctète constate la perte de ses forces vives sans pouvoir lui-même ou restaurer sa vigueur première ou se donner la mort. L'αἰών pourrait donc désigner ici à la fois l'état de suspension physique et morale d'un héros tenu par une double impuissance dans une existence qui prend pour lui l'allure d'une éternité.

Ainsi apparaît-il clairement que l'αἰών des héros de Sophocle est restreint aux limites de la vie des mortels et qu'il n'évoque pas l'éternité des dieux, quand bien même l'adverbe ἀεί lui fait souvent écho, mais toujours dans le sens d'une action qui se répète. Il emprunte parfois à l'épopée son sens premier de ψυχή, et traduit surtout les vicissitudes de l'existence, que son emploi dans quatre passages lyriques met en évidence dans la majorité des occurrences.

2. Χρόνος : le temps en marche.

Χρόνος intéresse particulièrement cette étude puisqu'il s'agit du terme qui définit, par contraste avec αἰών, un temps mesurable et « qualitativement spécifié[…], porteur d'événements catastrophiques, temps où se déroule l'exécution d'actes »[78]qui constitue la matière principale de la tragédie. Ce nom masculin n'est pas attesté dans les tablettes mycéniennes du IIe millénaire, mais on en trouve la trace la plus ancienne dans les épopées homériques. Toujours utilisé à l'accusatif singulier pour marquer la durée, toujours déterminé par un adjectif de quantité (πολύν, δηρόν, ὀλίγον), le temps homérique est conçu comme une masse susceptible d'être augmentée ou diminuée comme « un objet d'observation plus que de sentiment »[79]. Bien que son étymologie ne soit pas assurée, on a pu l'expliquer par plusieurs hypothèses intéressantes, la première rattachant χρ-όνος à la racine *gher- « saisir, tenir, contenir » observable dans κείρω « couper », une autre le faisant découler du terme

[77] *Ph.* 1329-1331.
[78] R. Thom, *L'Apologie du logos*, Paris, Hachette, 1990, p. 257 à 266.
[79] R. Thom, *ibidem*.

avestique *zrvan, zrin* (m.) « temps, durée »[80]. En observant l'usage du mot dans la littérature grecque, Michel Casevitz constate que χρόνος est plus souvent employé qu'αἰών, le mot concurrent pour désigner la notion de temps. Il s'avère même très pertinent de remarquer la fréquence d'emploi de χρόνος, très supérieure chez les trois tragiques, comme en témoigne le tableau suivant :

Eschyle	16 occurrences de αἰών (dont 14 dans des passages lyriques)	83 occurrences de χρόνος (1 occurrence de χρόνιος et 1 occurrence de διαχρόνος)
Sophocle	8 occurrences de αἰών	131 occurrences de χρόνος (4 occurrences de χρόνιος)
Euripide	32 occurrences de αἰών	187 occurrences de χρόνος (une vingtaine de χρόνιος)

Sans tirer de conclusions prématurées, il est indéniable que la mention du terme qui désigne le temps événementiel dans une proportion aussi grande sert à marquer la spécificité du texte tragique, le mot-clé étant répété *ad libitum* pour rappeler la marche du δρᾶμα : au cœur même de l'écriture, χρόνος sert d'index tragique de plus en plus important dans la trame des textes dramaturgiques, comme si l'évolution du genre, depuis Eschyle jusqu'à Euripide, se spécifiait par un marquage toujours plus appuyé du thème temporel, ce qui autorise à voir en χρόνος un mot autoréférentiel par lequel est signalée la nature tragique du texte.

Sur les cent trente et une occurrences recensées chez Sophocle, on remarque immédiatement la diversification des formes : les emplois circonstanciels sont toujours majoritaires, mais à côté de l'accusatif (23 occurrences), on trouve aussi le datif marquant une immobilité (57 occurrences) et le génitif (23). Mais il faut surtout noter que χρόνος devient sujet à part entière, au nominatif (25 fois en tout si l'on compte les occurrences y compris dans les fragments). Ce constat se fait aussi chez d'autres auteurs, comme Pindare[81], qui personnifie même le temps au cas du nominatif. Ce sont ces formes particulières au nominatif qu'il convient d'observer pour voir si le poète confère au mot un statut nouveau par comparaison avec son ancien emploi épique de complément circonstanciel.

Toutes ces formes sont au singulier, à deux exceptions près que l'on observe toutes deux dans *Œdipe Roi* et qui sont révélatrices du travail poétique opéré à partir du vocabulaire :

O.R., Créon, 561 : Μακροὶ παλαιοί τ᾽ ἂν μετρηθεῖεν χρόνοι.
Le compte des années remonterait loin dans le passé.

[80] *DELG*, s.v. χρόνος.
[81] PD. *O.*, II, 17 et X, 55.

Créon donne ainsi à Œdipe la mesure du temps qui le sépare de la mort de l'ancien roi Laïos par une formule distinguant la longueur du temps écoulé (μακροὶ) et le point à partir duquel se fait la mesure (παλαιοί) : on considère généralement que se sont écoulées seize ans depuis l'accident au carrefour[82], l'adjectif παλαιός renvoyant au passé lointain de façon assez vague. D'autre part, l'optatif de possibilité contribue à atténuer l'importance cruciale de l'information délivrée par Créon, repoussant d'autant l'échéance de la prise de conscience puisque le calcul du temps demeure ici relativement flou. Χρόνοι est donc employé d'une façon paradoxale, puisqu'au lieu de proposer un comptage exact du temps, comme le veut sa définition usuelle, le terme utilisé au pluriel poétique est associé à deux adjectifs imprécis dans une réponse diplomatique qui élude la nécessité de prendre vraiment la mesure du temps écoulé. Autant de moyens pour Sophocle de renforcer la tension dramatique autour de la question du temps en repoussant volontairement le moment où Œdipe fera le compte exact des années et regardera son passé en face. Tout l'intérêt de la trouvaille poétique est dans l'emploi ironique de mots qui rapprochent le protagoniste de la vérité tout en l'en gardant suffisamment éloigné.

La seconde occurrence du pluriel se retrouve un peu plus loin dans la bouche du berger corinthien qui tente de raviver la mémoire du vieux serviteur de la maison d'Œdipe :

O.R., Corinthien, 1135-1137 : ὁ μὲν διπλοῖσι ποιμνίοις, ἐγὼ δ' ἑνὶ
ἐπλησίαζον τῷδε τἀνδρὶ **τρεῖς ὅλους**
ἐξ ἦρος εἰς ἀρκτοῦρον **ἑκμήνους χρόνους**.

Lui avec deux troupeaux et moi avec un, nous avons vécu en compagnons, cet homme et moi, trois ans, du printemps au lever d'Arctouros, pendant six mois pleins.

Dans ce second exemple, l'ignorance ne prévaut plus comme dans le précédent ; à la fin du troisième épisode, au moment où la vérité s'apprête à être révélée, le temps devient soudain plus précis. En effet, dans un discours où les chiffres ont de l'importance puisqu'ils témoignent de la mémoire vive du locuteur, le vieillard recense les troupeaux et rappelle leur vie bucolique rythmée par les saisons. Trois années de suite, les six mois que duraient le pacage furent suffisamment longs pour que l'homme gardât le souvenir de son compagnon de labeur. Χρόνους associé à ὅλους, qui insiste sur la longueur du temps, et à ἑκμήνους, qui en propose un décompte précis- six mois-, est cette fois employé de façon conventionnelle et renvoie bien à la notion de temps mesurable, cette mesure étant ici le comptage naturel opéré par le rythme des saisons, quand les bergers de Corinthe et de Thèbes se rencontrent sur les pentes du Cithéron pour y faire paître leurs troupeaux de mars à septembre, jusqu'à ce qu'apparaisse Arctouros dans le ciel, signe de l'automne arrivant et du retour obligatoire dans les plaines. Sans doute n'est-ce pas tant ici le choix du pluriel poétique χρόνους qui importe, que l'inscription du temps calendaire dans l'enquête menée par Œdipe : le témoignage du vieux Corinthien vaut parce que le passé est encore clair dans sa mémoire et que sa parole

[82] R.C. Jebb, *The plays of Sophocles, Commentaries,* Vol. I, p. 115.

devient un élément de preuve manifeste. Le contexte de son existence passée est si distinct, si précis, qu'il n'y a pas lieu de douter de cet autre souvenir lié : le serviteur de la maison thébaine lui confia bien un enfant à élever comme le sien. Les indicateurs de temps contenus dans son discours servent donc à valider l'information essentielle. À travers ces deux exemples pris respectivement dans les deuxième et quatrième épisodes, on voit que l'intrigue d'*Œdipe Roi* progressant, le χρόνος perd ses contours flous pour égrener un compte à rebours qui, s'inscrivant dans l'ordre naturel des choses de la nature, ramène inexorablement les protagonistes dans un passé qu'ils ont oublié volontairement ou non.

Parmi la vingtaine d'occurrences de χρόνος au nominatif, on recense une majorité de groupes nominaux dans lesquels les adjectifs épithètes de quantité soulignent la puissance du temps tout en renouvelant et diversifiant la formulation homérique : à côté des traditionnels πολύς (*Aj*. 1403), πλείων (Ant.74), πᾶς (*El.*1255), μέγας (*Aj*. 713 et 934), μακρός (*O.C.* 7, *Aj*. 646 et El. 1030), on trouve πληθύων (*O.C.*, 130), παγκρατής (*O.C.* 609), ἀναρίθμητος (*Aj*. 646), εὐμαρής *(El.*179), προστατῶν (*El.* 780)et μυρίος (*O.C.*618).

Au nominatif, les cinq premiers adjectifs sont extrêmement limités et la variété des occurrences uniques laisse même supposer que le poète renouvelle en permanence l'expression du temps sans chercher à reproduire le systématisme homérique des épithètes. On peut ainsi recenser six formules gnomiques qui offrent une leçon de vie aux spectateurs, selon l'usage qu'attendaient les Anciens du théâtre considéré comme une *paideia*[83]. Tout en constituant une morale du temps, ces *gnomaï* donnent à χρόνος un vrai statut poétique et allégorique, puisqu'elles le transforment en une divinité apparentée à Zeus, dont le caractère versatile marque la toute-puissance.

Ses deux visages, destructeur et bienfaiteur, apparaissent selon les circonstances vécues par les personnages. Un premier exemple positif s'en trouve dans l'expression du chœur d'*Électre* :

El., chœur, 179 : Χρόνος γὰρ εὐμαρὴς θεός·
Le temps est un dieu qui facilite les choses.

Εὐμαρής, mot-à- mot « qui a la main adroite », suggère ici l'image d'un démiurge aux mains habiles. Cette épithète exceptionnelle n'est utilisée qu'une seule fois chez Sophocle et montre le temps comme un dieu paternel, associé à Zeus, dont l'intervention adoucit les obstacles de l'existence. L'expression lyrique du chœur s'adressant à Électre se veut rassurante. Par contre, dans *Œdipe à Colone*, le vieux Thébain dit : « *les dieux sont seuls à ne connaître ni la vieillesse ni la mort* » et poursuit :

O.C., Œdipe, 609 : τὰ δ' ἄλλα συγχεῖ πάνθ' ὁ παγκρατὴς χρόνος·
Le temps souverain ruine tout le reste.

[83] D. Cuny, *Une Leçon de vie, Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, 2007.

L'adjectif παγκρατής figure au nombre des qualificatifs qui donnent au temps la grandeur d'une divinité toute puissante. L'épithète traditionnellement apposée aux noms des dieux, et notamment à Zeus, Apollon ou Athéna, est employée à trois reprises chez Sophocle pour désigner le feu[84], le sommeil[85] et le temps. L'image de la dévastation amenée par le verbe συγχεῖ est renforcée par l'adjectif qui impose une connotation négative cette fois. On comprend alors χρόνος comme une force majeure, aléatoire, capable de transformer la vie d'un homme en désastre. On retrouve ici un thème que J. de Romilly a bien expliqué comme étant la spécificité du traitement du temps chez Sophocle : alors qu'il est chez Eschyle le moyen par lequel s'accomplit la justice des dieux, Sophocle en fait la cause principale de l'instabilité et du changement dont souffre ses héros. C'est un temps fait d' « une succession de rerournements brusques et saisissants, arrivant à l'improviste et bouleversant le sort des êtres et leurs sentiments.[86] »

Mais la plupart des adjectifs employés au nominatif insistent essentiellement sur l'idée que le temps n'est pas quantifiable parce qu'il progresse à l'infini, idée qui correspond assez bien à la définition platonicienne d'un χρόνος mobile. Cette chronologie variable et implacable devient même dans *Œdipe à Colone* une mère, dont l'être autosuffisant enfante éternellement la matière qui la constitue, faisant apparaître la double image du progrès vers l'infini et du cercle autarcique :

O.C., Œdipe, 617-618 : **μυρίας ὁ μυρίος**
χρόνος τεκνοῦται **νύκτας ἡμέρας τ'** ἰών
Le temps infini enfante dans sa course et des nuits et des jours à l'infini.

Μυρίος « innombrable » donne au temps la couleur de l'éternité, que Sophocle redouble avec le complément μυρίας νύκτας. Dans le même ordre d'idée, on peut observer dans *Ajax* l'usage des adjectifs dans la définition que le héros donne du temps :

Aj., Ajax, 646-647 : Ἅπανθ' ὁ **μάκρὸς κἀναρίθμητος χρόνος**
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·
Toutes choses, le temps long infiniment, les met au jour quand elles se trouvent dans l'ombre et les cache dès qu'elles sont apparues au grand jour.

Ἀναρίθμητος associé à μακρός rend l'idée que le temps échappe à tout comptage, se déploie à l'infini et étend sa puissance sur toutes choses à quoi il donne la vie puis la mort. La métaphore développée au vers 647 par le biais des verbes φύει et κρύπτεται en font une puissance omnipotente et double, absurde et aveugle : le chiasme composé par les verbes

[84] *Ph*. 986.
[85] *Aj*. 675.
[86] J. de Romilly, *op.cit*., chapitre IV.

« faire naître » et « cacher » enserrant les deux adjectifs opposés ἄδηλα et φανέντα dit la versatilité de l'existence. Les retournements du sort sont évoqués par un héros désabusé, que la tentative d'apaisement de Tecmesse et du chœur n'a fait que renforcer dans sa conviction qu'il lui fallait mourir désormais. Ces deux vers constituent bien une sorte de morale du temps, exprimée au présent de vérité générale, comme une conviction définitive. Il faut noter que ces sentences sur le temps sont également données dans des passages en vers lyriques et prononcées (trois fois sur six) par le chœur, comme dans *Ajax* ou dans *Œdipe à Colone :*

Aj., chœur, 713 *:* Πάνθ᾽ ὁ μέγας χρόνος μαραίνει
Il n'est rien que ne consume le temps tout-puissant.

O.C., chœur, 1454 *:* Ὁρᾷ, ὁρᾷ ταῦτ᾽ ἀεὶ
χρόνος, ἐπ᾽ ἔτει μὲν ἕτερα,
τὰ δὲ παρ᾽ ἦμαρ αὖθις αὔξων ἄνω.
Le temps voit, le temps voit toujours tout : pour les uns, il met des années, pour les autres aussi bien un jour, à les mener jusqu'à leur terme.

Mais à côté de ces sentences qui donnent au temps l'envergure d'un dieu tout-puissant, on peut voir que χρόνος est lié aux sentiments des personnages, servant de révélateur à leur nature : Philoctète raconte à Néoptolème le traumatisme de son abandon sur l'île de Lemnos. Il évoque son réveil au petit matin, voyant autour de lui le désert créé par la fuite de la flotte achéenne. Sa solitude dans l'espace insulaire («*Je regardais partout et je ne voyais rien que matière à souffrir, mais, pour cela, mon fils, matière en abondance* » 282-284) est redoublée par l'expérience qu'il va faire du temps qui passe :

Ph., Philoctète, 285 : Ὁ μὲν χρόνος δὴ διὰ χρόνου προὔβαινέ μοι,
κἄδει τι βαιᾷ τῇδ᾽ ὑπὸ στέγῃ μόνον
διακονεῖσθαι.
Et le temps passait, instant après instant, et il me fallait songer seul à tout, sous cet humble toit.

On trouve ici l'idée d'un χρόνος en progression, ce qui en soit est banal, d'autant plus si l'on note que Sophocle emploie le verbe προβαίνω, que l'on retrouve aussi en prose pour traduire la même idée d'avancée du temps chez Hérodote[87] ou chez Xénophon[88]. Mais διὰ χρόνου, « instant après instant », « saison après saison » découpe χρόνος en portions mesurables qui semblent en ralentir la course, du moins de son point de vue d'homme seul : dans cet exemple, la condition misérable de Philoctète se traduit donc par cette fausse redondance qui rend compte de son expérience, non pas celle, romantique, de la fuite du

[87] HDT, III, 53 : « τοῦ χρόνου προβαίνοντος. »
[88] XEN., *An*., 3,1 ,13 : « ἡ νὺξ προβαίνει. »

temps, mais celle, tragique, de la progression d'un temps long, dans un espace vide, qui fait de lui un homme seul et cruellement conscient de son sort.
Dans un autre exemple, c'est aussi le vieil Œdipe arrivant à Colone à pied avec ses filles qui évoque χρόνος comme unique compagnon de sa solitude depuis son départ de Thèbes :

O.C., Œdipe, 7-8 : στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χὠ χρόνος ξυνὼν
μακρὸς διδάσκει, καὶ τὸ γενναῖον τρίτον.
Les épreuves, le temps, mon compagnon de tous les jours, et aussi mon caractère m'apprennent la résignation.

Le temps est un compagnon (ξυνὼν) et un maître qui enseigne[89] (διδάσκει) et il guérit Œdipe de son ancienne *hybris* en lui faisant prendre le chemin d'une certaine modération : στέργειν parle en effet de résignation, de souffrance endurée, de patience acceptée au fil du temps.

C'est encore Clytemnestre, qui confesse au précepteur d'Oreste le cauchemar de ses nuits, sous la menace réelle ou fantasmée de la vengeance de son fils :

El., Clytemnestre, 781-782 : (…) ἀλλ᾽ ὁ προστατῶν
χρόνος διῆγέ μ᾽ αἴὲν ὡς θανουμένην.
(…) *le temps devant moi me guidait jour après jour comme si j'allais mourir.*

Προστατῶν est à comprendre comme une expression décrivant le temps qui avance, mais avec cette nuance qu'il est un instrument de torture morale. Le sens étymologique de cet adjectif, dérivé du verbe προστατέω, est « *qui se tient devant, qui avance* ». On peut donc le comprendre simplement comme « *le temps imminent* » ou « *le temps à venir* ». La traduction qu'en donne Jebb (« *from moment to moment* ») et celle de Paul Mazon *(« chaque heure nouvelle* ») rendent bien l'idée d'une progression constante. D'autres traducteurs préfèrent l'image plus politique, qu'ils font dériver du sens institutionnel du verbe προστατεῖν, « gouverner », « présider », « avoir la main mise sur » : ainsi Campbell[90] (« *Time standing over me like a jailor* »), ou Whitelaw [91] *(« the tyrannous time* ») rajoutent-ils l'amertume à l'inquiétude de Clytemnestre. Pour ce passage, on choisit de suivre Mazon dans l'idée d'un temps qui progresse inexorablement sans ajouter aucune nuance d'autorité, parce que, dans les vers précédents, Clytemnestre évoque ses insomnies qui interdisent au « *doux sommeil de (l') envelopper ni jour ni nuit* ». L'adjectif προστατῶν ne fait en réalité que prolonger cette image d'une noria de jours et de nuits gagnés par l'inquiétude. Ce temps qui « se tient devant elle » n'est que le quotidien d'un αἰών vécu par Clytemnestre comme un tourment permanent, parce que ce futur est restreint par la peur et ne lui donne, en vérité, aucune

[89] PD. *O.* II, 17 et X, 55.
[90] L. Campbell, *Sophocles, Plays and Fragments*, Vol I, Oxford, 1879, Vol II, 1881.
[91] R. Whitelaw, *Sophocles, The Plays and fragments*, 1904.

perspective d'avenir. Mieux, si l'on tient compte du fait que προστατῶν peut aussi être employé avec le sens ironique de « protecteur[92] », on mesure mieux la perversion d'une situation, où le temps la tient sous son joug tout en feignant d'être une force de progression. L'association avec διῆγέ, qui lui marque l'idée d'achèvement (« conduire jusqu'au bout, retenir) aboutit à ce paradoxe intéressant : χρόνος, temps projeté en avant, maintient Clytemnestre dans un sentiment d'immobilité. Voilà qui est singulier et qui en fait le miroir où se projette sa mort à venir, comme prédite par elle-même (ὡς θανουμένην) dans cette phrase symptomatique de l'ironie qui laisse percer involontairement sa lucidité, au moment même où elle pense être libérée enfin de ses inquiétudes.

On pourrait remarquer enfin combien les personnalités se révèlent dans le rapport au temps. Ainsi, Antigone affirme-t-elle : « *Un temps plus long (πλείων χρόνος) doit me concilier les morts plutôt que les vivants* [93] », expression qui rappelle son allégeance aux morts et aux lois non écrites. Électre, avec des accents lyriques, clame aussi :

EL., Électre, 1253- 1255 : Ὁ πᾶς ἐμοὶ,
ὁ πᾶς ἂν πρέποι **παρὼν** ἐννέπειν
τάδε δίκᾳ **χρόνος**.

Pour moi, le temps tout entier, tout entier, serait l'occasion de publier constamment (mes malheurs)

Alors qu'Oreste lui suggérait d'attendre que « l'*occasion* vienne (leur) faire signe [94]» - la παρουσία étant un équivalent du καιρός, elle appréhende le temps de façon radicalement opposée puisqu'elle réclame ὁ πᾶς χρόνος, « le temps tout entier », du moins celui de sa vie, tout entière, pour proclamer les injustices dont elle fut victime : il faut noter qu'ici, elle emploie χρόνος comme un synonyme d'αἰών. Elle devient ainsi une sœur d'Antigone avec laquelle elle partage le goût de l'éternité.

Enfin, dans *Œdipe à Colone* (930), le temps comme le héros, a vieilli : il est qualifié par l'épithète πληθύων, dérivé du verbe πληθύω « être empli, plein », qui suggère qu'une limite a été atteinte. Effectivement, dans le regard de Thésée, offusqué des libertés prises par le vieux Thébain, le temps l'a rendu « tout à fois vieux et écervelé ». Le compte des années devient ici un synonyme insultant de l'excès.

On peut enfin observer quelques exemples pertinents où le nom χρόνος, à lui seul, devient un verrou dramatique propre à souligner le sentiment du tragique. Ainsi, Néoptolème, répondant au chœur des marins avec qui il explore le refuge du héros, rappelle la logique divine comme une évidence pour expliquer le sort pitoyable auquel Philoctète a été soumis :

Ph., Néoptolème, 199-200 : […] πρὶν ὅδ᾽ ἐξήκοι χρόνος ᾧ λέγεται

[92] Ch. Segal., *Tragedy and Civilization, An interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma Press, 1999, p. 262.
[93] *Ant.* 74-75.
[94] *El.* 1251-1252: « […] ὅταν παρουσία φράζῃ τότ᾽ […] ».

χρῆναί σφ᾽ ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι.

[Les dieux ne veulent pas qu'il tende contre Troie son arme divine, son arme invincible] avant que ne vienne à terme le temps où il est dit que cette ville doit tomber sous ses traits.

L'allusion à la prédiction d'Hélénos est claire : le devin a annoncé la chute de Troie avant la fin de l'été[95] : la formule de Néoptolème est à la fois plus floue et plus précise, en ceci qu'elle annonce clairement le terme de la guerre comme l'achèvement d'une période (ἐξήκοι signifie « aboutir, arriver à son terme ») prescrite. Χρόνος n'est donc plus ici la succession des heures, mais il désigne le temps des dieux, temps de la décision à l'origine des souffrances de Philoctète et temps de son échéance, deux bornes situées hors du champ de l'intrigue et c'est en cela que le choix de χρόνος est intéressant, parce qu'il continue de désigner une temporalité très large, qui déborde le temps dramatique, tout en l'expliquant.
Il en va de même dans *Ajax*, où le chœur commente la découverte du corps du héros et se lamente dans un passage lyrique :

Aj., chœur, 934-936 : Μέγας **ἄρ᾽ ἦν** ἐκεῖνος ἄρχων **χρόνος**
πημάτων, ἦμος ἀριστόχειρ
οὐλομένων ὅπλων ἔκειθ᾽ ἁγὼν πέρι.

Oui, c'était une époque terrible, à l'origine de nos malheurs, lorsque fut mené ce débat pour la bravoure autour des armes maudites !

Là encore, il est intéressant de remarquer que le poète désigne par χρόνος l'origine extra-scénique du drame d'Ajax : χρόνος est qualifié ici par l'adjectif μέγας, qui renvoie non pas à la longueur du temps passé en amont du drame, mais à sa capacité de nuisance**.** De surcroît**, (**ἄρ᾽ ἦν) la particule **ἄρα** marque la constatation subite d'un fait jusque-là méconnu ou passé inaperçu : en l'occurrence on n'avait pas mesuré l'importance cruciale du choix de l'héritier d'Achille. L'imparfait grec suggère l'idée d'un phénomène préexistant (au passé donc) dont on n'avait pas pris conscience et dont on fait la découverte. C'est cette découverte que fait le chœur, qui ne se lamente pas devant le cadavre d'Ajax, mais qui pleure sa compréhension tardive des faits et de leurs conséquences ; cette réflexion sur χρόνος marque la fin de la première partie de la pièce, avant que ne s'engage un autre débat pour la sépulture du héros.

Quant aux occurrences de χρόνος à l'accusatif, elles offrent un ensemble non négligeable puisque l'on en compte seize, sans se référer aux fragments. Dans la plupart des cas, l'accusatif marque un complément de durée. Il est accompagné des adjectifs ordinaires pour rendre cette idée : πλεῖστον[96], πολύν[97]. Il peut aussi noter, à l'inverse, un court laps de temps

[95] *Ph.* 1338-40 : *« Hélénos, parfait devin, nous déclare nettement quel doit être l'avenir ; et il ajoute que c'est cet été même que Troie sera fatalement conquise*. » (Trad. Mazon)
[96] *Tr*. 248, *Aj*. 311.
[97] *Aj*. 415, *Ph*. 349.

ὀλιγοστόν[98] ou une date calendaire τρίμηνον[99] et δυοκαιδεκὰμηνον. On remarque le même usage circonstanciel dans les emplois de χρόνος au génitif, où il est associé à trois reprises à l'adjectif μακροῦ dans des litotes évoquant la brièveté. Cette tendance de l'usage purement circonstanciel de χρόνος s'étend aussi au datif, utilisé pas moins de cinquante fois dans l'ensemble des pièces de Sophocle. Il s'agit la plupart du temps d'expressions figées se rapportant au passé hors scène, où le nom du temps est associé aux adjectifs μακρῷ, τοσῷδε, τῷδε, le datif étant introduit par la préposition ἐν.

Ainsi se confirme bien l'idée que χρόνος autoréférentiel sert à signaler la nature tragique du texte : intimement lié à l'expression de la solitude du héros perdu dans le temps (*O.R.*) ou dans l'espace (*Ph.*), son usage sert aussi la leçon majeure de la tragédie sophocléenne sur la versatilité de l'existence humaine et souligne enfin l'idée de progression (*Ph., El.*) dans ou hors du champ temporel de l'œuvre.

3. Καιρός : le bon moment.

Alors qu'il n'apparaît jamais chez Homère, καιρός se retrouve vingt-deux fois dans l'œuvre de Sophocle, y compris dans un usage strictement adverbial. L'adjectif dérivé, καίριος, dont l'emploi poétique est plus ancien que le nom, est attesté dans *l'Iliade*. Sophocle l'utilise, lui, pas moins de neuf fois. Dans les sept pièces conservées d'Eschyle, on ne recense que dix-sept occurrences des mots de la famille de καιρός contre quarante-sept chez Euripide. Ce premier constat permet de voir que, proportionnellement aux deux autres dramaturges, Sophocle recourt souvent à la notion de καιρός. Du reste, on sait par Pausanias[100] que l'ami de Sophocle, Ion de Chios, avait rédigé un *hymne à Kairos*, dont il faisait le plus jeune fils de Zeus[101], le dieu qui gouverne le temps. Ces premiers éléments suggèrent un intérêt grandissant pour cette notion chez Sophocle, qui va en tirer un parti dramaturgique.

Concernant l'histoire de καιρός, Pierre Chantraine[102] se montre prudent et rappelle que toutes les hypothèses formulées sur καιρός présentent des difficultés[103], qu'on le rapproche de κεράννυμι « mêler, mélanger » comme Benvéniste à la suite de Brugmann, de κυρῶ «décider, trancher » comme Boisacq, de καῖρος « la corde » comme Onians ou encore de κείρω «couper » comme le pensait Wilamowitz. Cette dernière hypothèse remporte la faveur de Monique Trédé[104] qui rattache καιρός à la racine *ker- « couper », suffixée en *y-, soit *kr-i, que l'on retrouve dans le verbe κρίνω « juger ». Elle fonde ses conclusions sur une matrice

---

[98] *An*t. 625.
[99] *Tr* .164 et 648.
[100] PAUS. V, 14,9.
[101] J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles*, VI, p. 121.
[102] *DELG, s.v.* καιρός.
[103] M. Trédé, *Kairos, L'à-propos et l'occasion*, Klincksieck, 1992 : toutes les hypothèses mentionnées font l'objet d'une synthèse précise aux p.s 52 à 56.
[104]M. Trédé, *ibidem*.

métaphorique associant l'idée de « décider » à celle de « trancher », de « séparer » que l'on remarque dans bon nombre de langues indo-européennes[105]. À partir de ce constat, sa conclusion essentielle est que le καιρός *« implique à chaque fois une coupure, une rupture dans la continuité spatiale ou temporelle* ». Très progressivement durant le Ve siècle, le premier sens du terme, « *point critique de la décision* » va prendre une valeur temporelle qui finira par se généraliser et se banaliser. Mais, note Monique Trédé, à l'époque de Sophocle ce « moment décisif » n'est pas encore très répandu, comme il le sera au IVe siècle chez Aristote, par exemple. Ce n'est qu'une « spécification de sens parmi d'autres » et elle s'appuie notamment sur l'expression trouvée au vers 1292 d'*Électre* pour le montrer :

Él. , Oreste., 1288 et1292 : Τὰ μὲν περισσεύοντα τῶν λόγων ἄφες[…]
χρόνου γὰρ ἄν σοι καιρὸν ἐξείργοι λόγος.
Laisse- là les discours superflus […]
Car ton récit te ferait manquer l'heure propice.

L'expression χρόνου […] καιρὸν n'est pas exactement une redondance, encore moins une lourdeur, le génitif étant là pour préciser καιρός dont l'acception générale de « point critique » n'a pas encore évolué vers le sens d' « occasion ». Le poète prend donc soin de spécifier sa valeur temporelle par le complément au génitif. Mais il ne faut pas se hâter de traduire systématiquement καιρός par « l'occasion » tant sont importantes les deux significations concurrentes du mot : la décision et la convenance. Le sens de « juste mesure », du reste, fera florès en Attique dans l'adjectif καίριος « favorable, approprié ». Il reste alors à examiner comment Sophocle fait usage du nom et de l'adjectif.

Καιρός est d'abord employé comme une tournure impersonnelle dans le tour καιρός ἐστι,qui équivaut à une formule de conseil ou d'obligation comme δεῖ ou πρέπει. Par exemple, on lit dans *Œdipe à Colone* :

O.C., Créon., 826 : Ὑμῖν δ' ἂν εἴη τήνδε καιρὸς ἐξάγειν
Ce serait le bon moment pour que vous l'emmeniez.

Créon s'adresse ici à ses hommes. Il décide d'un coup de force et fait saisir Antigone pour contraindre Œdipe à le suivre. Le καιρός ne marque ici rien d'autre que l'autorité du roi qui abuse illégalement de ses privilèges en forçant l'occasion trop belle qui se présente à lui. Cette expression très courante dans les textes poétiques[106] se retrouve deux autres fois chez Sophocle sous des formes variées :

El., Oreste., 1259 : Οὔ μή' στι καιρός, μὴ μακρὰν βούλου λέγειν.

[105] Le latin a *discrimen* « séparation », mais aussi « décision », le français *décider* est emprunté au latin *decidere*, provenant de *caedere*, ou encore l'allemand *scheiden*, « séparer » et *entscheiden* « décider ».
[106] Monique Trédé indique les références suivantes : Eschyle, *Choéphores*,710 ; *Prométhée*, 523 ou encore Euripide, *Médée*, 80 ; *Ion*, 1552 ; *Oreste*, 122 ; *Iphigénie à Aulis*, 325.

Quand ce n'est pas le moment, ne cherche pas à parler trop.

O.R., Œdipe, 1512b-1513a : νῦν δὲ τοῦτ᾽ εὔχεσθέ μοι
οὗ καιρὸς ἐᾷ ζῆν
À présent, croyez-moi, où que le sort vous laisse vivre.

L'évocation du lieu convenable par le tour καιρός ἐστι, comme dans ce dernier exemple, est fréquente chez les historiens[107] ou chez les médecins de la collection hippocratique. Dans les trois exemples donnés, celui qui s'exprime manifeste toujours son ascendant sur son interlocuteur, comme c'est le cas d'Œdipe s'adressant à ses filles et l'on remarque dans cette expression assez conventionnelle que l'idée de l'à-propos se trouve naturellement associée à l'obligation et marque l'autorité. Cet à-propos du καιρός se voit encore dans des expressions adverbiales, avec ou sans préposition :

Aj., Ulysse, 34 : **Καιρὸν** δ᾽ ἐφήκεις·
Tu arrives à point nommé.

Aj., Ulysse, 38 : Ἦ καί, φίλη δέσποινα, **πρὸς καιρὸν** πονῶ;
Est-ce que, chère maîtresse, je travaille convenablement ?

Aj., Teucros, 1168-1169 : Καί μὴν **ἐς αὐτὸν καιρὸν** οἵδε πλησίοι
πάρεισιν ἀνδρὸς τοῦδε παῖς τε καὶ γυνή
Mais voici que justement pour la circonstance approchent les parents de cet homme, sa femme et son fils.

Aj. , Coryphée, 1316 : Ἄναξ Ὀδυσσεῦ, **καιρὸν** ἴσθ᾽ ἐληλυθώς
Seigneur Ulysse, sache que tu arrives à point nommé.

O.R., choeur ,631 : καιρίαν δ᾽ ὑμῖν ὁρῶ
τήνδ᾽ ἐκ δόμων στείχουσαν Ἰοκάστην.
C'est pour vous, à point nommé que je vois Jocaste sortir du palais.

O.R., Créon, 1516b : Πάντα γὰρ **καιρῷ** καλά.
Tout ce qui est fait à point nommé est bien fait.

Dans ces différents exemples, on remarque facilement comment καιρός complément de manière traduit par « convenablement, à-propos » est devenu complément de temps traduit par « à point nommé », les deux sens se superposant. De surcroît, l'expression sert aussi de didascalie, puisqu'elle permet de faire remarquer l'entrée en scène d'un personnage d'importance, Athéna ou Ulysse, dans les exemples empruntés à *Ajax*[108].

[107] Par exemple, chez Thucydide, IV, 54, 4 ou IV, 90, 2.
[108] M. Trédé, *op .cit*., p. 50, note à ce sujet : « Dans le théâtre d'Euripide où le hasard d'une rencontre, l'arrivée inopinée d'un personnage-nouvelle forme du destin-, font progresser l'action, ce type de tour (εἰς καιρὸν

Ce faisant, καιρός sert donc aussi de marqueur dans la progression de l'intrigue. Reste une occurrence particulière que l'on relève dans *Philoctète* :

Ph., chœur, 150-151 : Μέλον **πάλαι** μέλημά μοι λέγεις, ἄναξ,
φρουρεῖν ὄμμ᾽ **ἐπὶ σῷ** μάλιστα **καιρῷ**·
Voilà longtemps que tu me rappelles mon devoir, seigneur : que mon œil veille au moment qui sera le plus opportun pour toi.

La locution ἐπὶ σῷ […] καιρῷ fait écho à la demande de Néoptolème formulée dans la réplique précédente, où le jeune homme réclamait aux marins qui l'accompagnent de lui apporter « l'aide requise par le moment présent », au cas où surgirait Philoctète. Ses mots exacts étaient alors :

Ph., Néoptolème, 149 : πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν.
Tâche de rendre tes soins au présent.

« Pourvoir aux besoins du moment présent », telle était la requête du jeune homme. Le chœur y répond non sans une certaine malice froissée qu'il y a longtemps (πάλαι) qu'il s'est assigné la tâche de répondre non pas seulement aux besoins présents (τὸ παρὸν), mais surtout de servir ses objectifs à long terme (ἐπὶ σῷ […] καιρῷ). Le *kairos* est à comprendre comme « *l'occasion qui sera à ton avantage* », l'opportunité à saisir. Le chœur est ainsi transformé en vigie, scrutant les événements pour prévenir toute éventualité de succès et mieux servir la gloire de son maître. Jebb[109], qui commente cette expression, donne *kairos* comme un synonyme de κέρδος, « l'avantage », signalant que cet usage au singulier demeure rare et qu'on le trouve plus souvent au pluriel.

Mais le καιρός chez Sophocle est surtout associé à l'idée d'action. Par exemple, dans *Philoctète*, le chœur affirme :

Ph., chœur, 837-838 : Καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.
Le καιρός, qui arrête sa décision sur toutes choses, remporte dans l'instant une grande victoire.

Il est fréquent de voir dans les textes de la deuxième moitié du Ve siècle s'exprimer une confiance absolue dans le καιρός, donné en garant du succès de toute entreprise et personnifié, comme c'est le cas dans cet exemple. Monique Trédé[110] a montré que cette idée est née dans un temps où s'affirme la notion de καιρός touchant tous les domaines, y compris la médecine qui développe un vocabulaire de l'efficacité consacrant le lien entre réflexion et

---

ἐλθεῖν, εἰς ἀκμὴν ἐλθεῖν) est particulièrement fréquent (cf. *El.* 598 ; *Her.Fur*. 701 ; *Hipp*. 899 ; *Hécube*, 666 ; *Phéniciennes*, 106).
[109] R.C. Jebb, *op.cit*., vol. IV, p. 35.
[110] M. Trédé, *op.cit*., p. 191.

action. On peut aussi citer à l'appui de cet argument le vers prononcé par Héraklès dans *Philoctète* :

Ph., Héraklès, 1450 : Μή νυν χρόνιοι μέλλετε πράσσειν.
Καιρὸς καὶ πλοῦς
ὅδ᾽ ἐπείγει γὰρ κατὰ πρύμνην.
Ne tardez donc plus à agir !
L'instant et le vent vous pressent et vous les avez en poupe.

Le dieu ordonne lui-même le temps de l'action en associant clairement le *kairos* et la nécessité d'agir (Μή νυν χρόνιοι μέλλετε πράσσειν). Son expression rappelle d'ailleurs comme en écho celle du jeune Néoptolème qui avait déjà annoncé à Philoctète l'obligation du départ dans des mots similaires :

Ph., Néoptolème, 466b-467 : Καιρὸς γὰρ καλεῖ
πλοῦν μὴ ᾽ξ **ἀπόπτου** μᾶλλον ἢ᾽**γγύθεν** σκοπεῖν.
Le καιρός nous invite à envisager le départ, non pas comme quelque chose de lointain, mais de tout proche.

Les adverbes « lointain » et « proche » reprennent ici la distinction entre les atermoiements et la nécessité de l'action de la citation précédente. Dans ces exemples, le *kairos* est donc l'équivalent de σπουδή « la hâte », condition de l'action.

Il peut aussi devenir un καιρός de crise, κρίσιμος, guidant les hommes dans leurs choix, les aidant à prendre les bonnes décisions. Ainsi, on peut entendre le précepteur d'Oreste conclure son discours inaugural par une clausule à caractère prédictif *:*

El., Précepteur, 75 *:* **καιρὸς** γάρ, ὅσπερ ἀνδράσι
μέγιστος ἔργου παντός ἐστ᾽ ἐπιστάτης.
Le καιρός est le plus grand guide dans toute action humaine.

Plus tard, le même précepteur engage le frère et la sœur à interrompre leurs retrouvailles pour passer enfin aux actes, et l'on retrouve alors une idée fréquente chez Sophocle, qui est l'opposition entre la longueur et l'inutilité de la parole face à l'efficacité de l'action qui s'impose :

El., Précepteur, 1368 : νῦν **καιρὸς** ἔρδειν·
À présent, c'est le moment d'agir.

C'était déjà le même personnage qui, dès le prologue, enjoignait à Oreste d'agir, à peu près dans les mêmes termes :

El., Précepteur, 22 : […] οὐκέτ᾽ ὀκνεῖν **καιρός**, ἀλλ᾽ ἔργων **ἀκμή**.
[…] *Ce n'est plus le moment d'hésiter, c'est l'occasion d'agir.*

Dans cet exemple, on remarque une intéressante précision du sens, le καιρός étant associé à l'ἀκμή[111], c'est-à-dire au caractère « tranchant » que prend toute décision : agir signifie littéralement trancher dans le vif, ce qui s'oppose au verbe ὀκνεῖν, relatif à l'atermoiement. Le καιρός est donc indubitablement le point décisif où l'on s'engage à l'efficacité. Oreste reprend d'ailleurs καιρός quelques vers plus loin, avec le sens de « but à atteindre » :

El., Oreste., 31$_b$: (…) εἰ μή τι **καιροῦ** τυγχάνω […]
[…] *Si jamais je manque mon but*.

Il réclame ici l'attention de son serviteur, alors qu'il s'apprête à exposer son plan d'action. Pour le moment, le but qu'il veut atteindre tient simplement à l'efficacité du discours, premier du genre prononcé sur sa terre natale, discours programmatique de sa vengeance qui servira d'assise à son pouvoir. Peut-être n'est-il pas inintéressant de se souvenir que les sophistes[112] employaient aussi καιρός pour désigner un certain type de rhétorique, celle de l'improvisation : ἐπι τῷ καιρῷ. Oreste ne doit pas manquer sa chance : ses paroles, avant ses actes, doivent contribuer à la réussite de son plan et le consacrer comme l'homme nouveau de Mycènes.

Cette idée d'efficacité du καιρός se retrouve encore dans de nombreuses locutions adverbiales se rapportant à la parole efficace, celle qui s'oppose aux discours prolixes, complexes ou mal appropriés. On peut citer différents exemples :

Ph., chœur, 862 : Ὅρα, βλέπ᾽ εἰ **καίρια**
φθέγγῃ·
Prends garde et vois si ton propos convient à ce que l'heure exige.

Ph., Néoptolème, 1279 : εἰ δὲ μή τι **πρὸς καιρὸν λέγων**
κυρῶ, πέπαυμαι.
Mais si mon propos n'est pas opportun, je l'arrête-là.

Ant, coryphée, 724-725$_a$: Ἄναξ, σέ τ᾽ εἰκός, **εἴ τι καίριον λέγει**
μαθεῖν, σέ τ᾽ αὖ τοῦδ᾽·
Roi, il te convient, s'il parle à propos, d'apprendre de ton fils, comme à toi d'apprendre de ton père.

O.C., Créon-Œdipe, 808-809 : Χωρὶς **τό τ᾽ εἰπεῖν πολλὰ καὶ τὸ καίρια**.
Ὡς δὴ σὺ βραχέα, ταῦτα δ᾽ **ἐν καιρῷ λέγεις**.
-Ce sont deux choses très distinctes, parler longtemps et parler à propos.
-Dois-je entendre qu'ici tu parles peu mais à propos ?

O.R., Tirésias, 325-326$_a$: Ὁρῶ γὰρ οὐδε σοι **τὸ σὸν φώνημ᾽ ἰὸν**

[111] M.Trédé, *op.cit.*, p.s 49-52.
[112] Philostrate, *Vitae Sophistrarum*, I, 482-483= lat. ex tempore.

πρὸς καιρόν·

Je te vois toi-même ne pas dire ce qu'il faut ici. [113]

Au cœur d'une querelle ou en guise de simple avertissement, le motif de la parole qui touche droit au but sonne comme une mise en demeure de parler bref, où l'on retrouve une forme de l'idéal classique de la σωφροσυνή.

À côté d'αἰών, la vie d'un être, qui insiste sur le sentiment humain que la souffrance est décuplée dans la portion réduite d'une existence mortelle, à côté de χρόνος, temps de la progression des événements et du changement, καιρός est le temps aigu de l'action, que le héros souhaite opportune et efficace. Ces trois termes sont donc autant de variations sur le sentiment du temps, mais ils sont aussi des marqueurs poétiques du tragique, parce qu'ils interviennent dans le discours des personnages pour souligner les moments intenses et la marche des événements.

[113] La traduction de ces cinq citations est empruntée à Paul Mazon, C.U.F., 1958.

CHAPITRE II

LE SOULIGNEMENT DE L'INSTANT FATAL[114]

1. Ἀκμή : le moment d'agir.

À côté de καιρός, qui prend une part importante dans la désignation du moment de l'action[115], ἀκμή n'occupe qu'une très petite place dans le vocabulaire poétique du temps chez Sophocle, puisqu'on ne compte que quatre occurrences[116] du nom féminin et une seule de l'adjectif ἀκμαῖος. La racine indo-européenne *ak-, dont il est issu, est pourtant très prolifique en grec, où elle a donné un nombre considérable de dérivés ayant pour point commun de traduire l'idée de pointe. Ce premier sens matériel a induit celui de point culminant, celui aussi de vigueur, pour traduire enfin l'idée de moment opportun dans l'expression du temps.[117]C'est ce dernier sens dont se sert Sophocle dans son théâtre. À chaque fois, ἀκμή ou l'adjectif ἀκμαῖος figurent dans des expressions qui sont autant d'encouragements à l'action et servent à souligner la volonté d'agir des locuteurs. Les formules sont antithétiques, et par là assez conventionnelles, puisqu'elles opposent l'action à la parole, la marche à la station assise, l'action à l'hésitation. Ainsi qu'Ulysse, s'adressant au jeune Néoptolème, lui dit :

Ph., Ulysse, 11[b]-12-15 : Ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ
λέγειν; ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῖν λόγων,
[…]
Ἀλλ᾽ ἔργον ἤδη σὸν τὰ λοίφ᾽ ὑπηρετεῖν […]

Mais pourquoi faut-il parler de cela ? Ce n'est pas le moment pour les longs discours […] *Mais pour le reste, à toi, sans retard, de faire ton service* […] [118]

Bien qu'il s'agisse du début du prologue et que l'exposition des faits soit attendue pour contextualiser l'action qui va se dérouler, le choix d'interrompre si vite le récit embarassant de l'abandon de Philoctète sur l'île de Lemnos doit créer un premier suspens et diriger naturellement les personnages sur les traces du protagoniste. Ulysse, en homme d'action, entend aussi que son jeune second s'engage dans cette traque sans trop de scrupules ; aussi

[114] Ce chapitre procède par ordre alphabétique des termes-clés.
[115] Voir le chapitre précédent « Trois noms du temps ».
[116] *Ph*. 12, *Aj*. 811, *EL*. 22 et 1338 et *Aj*. 811.
[117] *DELG*, s.v. ἀκ-.
[118] On reprend à M. Mazon la traduction du vers 15 parce qu'elle rend bien l'idée d'un ordre donné à un soldat (ἔργον […] σὸν […] ὑπηρετεῖν).

le rappelle-t-il à son devoir de soldat et l'opposition λόγος / ἔργον prend-elle ici une couleur toute militaire. On retrouve cette même volonté d'engagement dans *Électre*, lorsque le précepteur d'Oreste, dès le début du prologue, le presse de prendre une décision :

EL., Précepteur, 21-22 : ξυνάπτετον λόγοισιν· ὡς ἐνταῦθ᾽ ἴμεν
ἵν᾽ οὐκέτ᾽ **ὀκνεῖν καιρός**, ἀλλ᾽ **ἔργων ἀκμή**.
Accordez vos idées, puisque nous nous engageons au point où il n'est plus temps d'hésiter, mais où l'heure est à l'action.

On reconnaît la double antithèse ὀκνεῖν/ ἔργων et λόγοισιν / ἀκμή, tandis que καιρός et ἀκμή sont ici de parfaits synonymes[119] visant, par la redondance créée, à forcer la décision d'Oreste. Mais ces oppositions peuvent encore avoir une dimension plus dramatique, quand elles viennent prendre place dans le discours des personnages juste avant une action majeure, comme c'est le cas dans les trois dernières occurrences recensées. Ainsi entend- on Tecmesse inviter les Salaminiens à entamer des recherches pour retrouver Ajax disparu :

Aj., Tecmesse-Coryphée, 809-814 : **T**. Οἴμοι, τί δράσω, τέκνον; οὐχ ἱδρυτέον·
ἀλλ᾽ εἶμι κἀγὼ κεῖσ᾽ ὅποιπερ ἂν σθένω.
Χωρῶμεν, **ἐγκονῶμεν, οὐχ ἕδρας ἀκμὴ**
σῴζειν θέλοντας ἄνδρα γ᾽ ὃς **σπεύδῃ θανεῖν**.
Χ.Χωρεῖν ἕτοιμος, κοὐ λόγῳ δείξω μόνον·
τάχος γὰρ ἔργου καὶ ποδῶν ἅμ᾽ ἕψεται.
T. Hélas ! Que faire, mon enfant ? Il ne faut pas rester sans rien faire. J'irai là-bas, moi -même, jusqu'où j'en aurai la force. Partons, pressons-nous, l'heure n'est pas à l'inaction, si nous voulons sauver un homme qui court à la mort.
C. Je suis prêt à partir, et je ne le prouverai pas seulement avec des discours. Mes actes suivront aussi rapides que mes pas.

Ce texte est tout entier marqué par l'idée d'un empressement, qui semble gagner tous les personnages, y compris Ajax, pressé de mourir (ὃς σπεύδῃ θανεῖν). L'asyndète Χωρῶμεν, ἐγκονῶμεν renforce cette idée déjà créée par les échos lexicaux : ainsi peut-on considérer que l'expression οὐχ ἕδρας ἀκμὴ est un strict équivalent de οὐχ ἱδρυτέον du vers 809. L'affolement transparaît aussi dans la réplique du chœur, qui quitte exceptionnellement l'*orchestra* sur cette phrase, pour laisser la place vide et donner l'illusion que l'on a changé de décor et qu'Ajax se trouve bien hors du camp grec, dans un lieu isolé au bord de la mer. Juste après ce double encouragement à le retrouver, Sophocle donne, en effet, la troisième scène du premier épisode, montrant le suicide du héros. Le caractère exceptionnel de cette sortie

[119]M.Trédé, *op.cit.*, p. 49 à 52 : καιρός et ἀκμή sont souvent synonymes.

du chœur pendant l'action tragique[120] ainsi que la mort d'Ajax, qui intervient dans la suite immédiate, sont donc soulignés par un texte exprimant l'urgence à chaque vers, proclamant le désir d'aller vite et d'agir, mais d'une manière très ironique, par la répétition et la litote, autant de procédés pour créer une rhétorique paradoxale de l'atermoiement. Plus tard, dans le troisième *stasimon*, Tecmesse utilise à nouveau ἀκμή pour καιρός en réclamant l'arrivée de Teucros, qui pourrait soulager son inquiétude devant l'échéance des funérailles d'Ajax [121]: « *Qu'il arriverait à propos* (ἀκμαῖος), *s'il venait m'aider à apprêter le corps de son frère !* ». Et, le temps d'un échange supplémentaire avec le chœur, voilà Teucros qui survient opportunément, au vers 974. L'ἀκμή est donc ici un signal lexical de soulignement pour annoncer la venue du nouveau personnage principal et engager l'intrigue sur la question épineuse des funérailles du héros, qui va occuper la seconde partie de la tragédie et dont Teucros va porter toute la responsabilité.

On peut enfin citer le troisième exemple de l'emploi stratégique d'ἀκμή, après les retrouvailles d'Oreste et Électre, et alors même que les jeunes gens se laissent aller à parler trop longuement. Le précepteur se charge, comme au début de la pièce, de leur rappeler la nécessité d'une action rapide :

EL., Précepteur, 1335-1338 : Καὶ νῦν, **ἀπαλλαχθέντε** τῶν μακρῶν λόγων
καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς,
εἴσω παρέλθεθ᾽· ὡς τὸ μὲν μέλλειν κακὸν
ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστ᾽, ἀπηλλάχθαι δ᾽ ἀκμή.

À présent, renoncez à vos longs discours et à vos cris de joie insatiables ! Entrez à l'intérieur ! Tarder dans de telles circonstances serait une faute et le temps est venu d'en finir.

La reprise du verbe ἀπαλλαχθέντε par la forme ἀπηλλάχθαι et l'emploi du parfait passif forment un bel effet stylistique indiquant à la fois la nécessité d'entrer dans l'action tout en montrant subtilement le poids du passé dans le présent : le précepteur ne saurait mieux annoncer que *le temps du meurtre est venu*, puisque la répétition du même verbe sert à montrer la coïncidence entre le fait de *mettre un terme* aux heureuses retrouvailles du frère et de la sœur et le fait de *mettre un terme* à la vengeance ourdie depuis longtemps. L'ἀκμή est ici, plus que dans les autres exemples donnés, ce moment aigu, où les personnages se préparent à accomplir des actes importants qui les engagent entièrement, comme c'est le cas d'Oreste, qui, tel le Kairos de Lysippe avec sa lame à la main[122], s'apprête à manier le couteau contre Clytemnestre et Égisthe, réalisant là une vengeance opportune.

[120] Il arrive que le chœur quitte l'*orchestra* où il évolue, par exemple chez Eschyle, dans *Les Euménides*, à partir du vers 231, où les déesses de la vengeance quittent Delphes pour Athènes ; chez Euripide, le chœur accompagne les funérailles d'Alceste à partir du vers 747 et dans *Hélène*, il accompagne l'héroïne dans le palais au vers 385.
[121] *Aj.* 921.
[122] *Anthologie Palatine*, XVI, 275, épigramme de Poseidippos citée par Monique Trédé, op.cit., p. 51.

2. Ἄρτι, Ἀρτίως : justement.

Ἄρτι « à l'instant » et ἀρτίως « justement », dérivé de l'adjectif ἄρτιος « bien adapté », ne se rencontrent pas chez Homère, mais sont deux adverbes fréquents dans le théâtre de Sophocle. Ἀρτίως se trouve à trente-cinq reprises et ἄρτι onze fois. L'étymologie est intéressante parce que « le rapport avec la racine de ἀραρίσκω est certain » selon P. Chantraine [123]: ce verbe signifiant « ajuster, adapter » donne aux deux adverbes le premier sens de « justement, d'une manière qui tombe juste » qui va évoluer et se généraliser avec l'acception temporelle « à l'instant, justement », propre à marquer la coïncidence. Quand on comptabilise les emplois de ces deux termes dans les sept tragédies de Sophocle, on note immédiatement que certaines pièces cumulent les occurrences. Ainsi trouve-t-on ἀρτίως sept fois dans *Œdipe Roi*[124], dans *Ajax*[125] et dans les *Trachiniennes*[126], six fois dans *Antigone*[127], quatre fois dans *Électre*[128], trois fois dans *Œdipe à Colone*[129] et une seule fois dans *Philoctète*[130]. Quant à ἄρτι, son emploi le plus significatif se trouve dans *Ajax*[131] où l'on peut en relever six occurrences pour une seule dans les autres tragédies[132].

L'observation d'ἀρτίως dans *Œdipe Roi* permet de mettre en évidence ce qu'on appelle communément « la marche du destin », la métaphore prenant vraiment corps dans le texte avec la répétition de l'adverbe dans le discours d'Œdipe lui-même, comme l'explique M. Fartzoff[133] :

« […] Créon arrive « à propos » alors qu'Œdipe l'attend (v.78) ; le roi l'emploie également à deux reprises au moment où il se lie lui-même à la malédiction publique qu'il profère : il veut que le meurtrier soit chassé comme l'oracle vient « justement » de le proclamer(v.243), et s'inclut dans la malédiction qu'il vient « justement » de lancer (v.251) ; après les paroles de Jocaste, il fait écho à ce passage : il craint d'être victime des malédictions qu'il vient « justement » de proférer (v.745). Lorsqu'Œdipe souhaite voir celui qui donna l'enfant au berger corinthien, le chœur lui fait remarquer une coïncidence : cet homme est « précisément » le témoin de témoin de la mort de Laïos qu'il désirait voir (v.767 ss.), et Œdipe souligne la chose en disant à Jocaste que c'est l'homme qu'il désirait voir « à l'instant » (v. 1054) […] ».

Cet exemple permet de saisir un choix poétique manifeste dans l'usage répété de ces adverbes pour souligner des convergences troublantes entre la parole et l'action, marquant ainsi les grandes étapes de la réalisation des oracles dans le temps de l'intrigue.

---

[123] *DELG*, s.v. ἄρτι.
[124] *O.R*. 78, 243, 251, 473, 726, 1054.
[125] *Aj*. 25, 678, 735, 787, 898, 941, 1321.
[126] *Tr*. 346, 664, 674, 806, 864, 1082,1130.
[127] *Ant*. 8, 245, 492, 561, 1282, 1297.
[128] *El.* 347,481, 792, 1234.
[129] *O.C.* 818, 892, 1150.
[130] *Ph*. 764.
[131] *Aj*. 9, 352, 595, 720, 798, 1272.
[132] *Ph*. 735; *O.R*. 742; *Trach*.220*; El.* 1386; *Ant*. 1282.
[133]Cf. M. Fartzoff « *Œdipe-Roi* : le tragique et le texte théâtral », *PALLAS* ,84, 2010, p. 299-309.

3. Ἄφαρ : tout à coup et Ἐξαίφνης : soudainement.

Chez Sophocle, ἄφαρ se rencontre exclusivement[134] dans les *Trachiniennes*[135] et son sens combine la notion de rapidité et de continuité. Si Homère[136] l'emploie souvent comme mot de liaison au commencement d'une proposition avec ou sans la particule δέ (ἄφαρ δέ) pour signifier le surgissement de l'événement (« Tout d'un coup », « Et alors »), Sophocle, lui, l'utilise comme un adverbe. Dans les quatre occurrences qui nous intéressent, le mot se trouve dans un chant du chœur. Tantôt il médite sur le temps qui passe et le bonheur qui « brusquement a fui » ; tantôt il repense au sort de Déjanire qui a « brusquement été retirée » des bras de sa mère pour passer aux bras d'Héraklès ; tantôt, et c'est l'exemple le plus pertinent pour notre étude, il souligne la rapidité avec laquelle la prophétie divine en est venue à se réaliser :

Trach., chœur, 821-823 : Ἴδ᾽ οἷον, ὦ παῖδες, προσέμειξεν **ἄφαρ**
τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας
Voyez, mes enfants, comme il nous a soudainement atteints, le vieil oracle proclamé par la divine prescience.

Et de rappeler le calendrier prévu pour le héros : la fin des travaux imposés au fils de Zeus correspond « exactement, v. 828 » -ὀρθῶς- aux événements nouveaux qui voient le retour d'Héraklès et au dévoilement du destin en marche – Ἃ δ᾽ ἐρχομένα μοῖρα v.850- qui révèle enfin à Déjanire son erreur terrible. Le même monologue insiste donc sur la réalisation de l'oracle, précise, rapide, conforme aux prévisions.

Quant à ἐξαίφνης, adverbe homérique, souvent associé à l'image du feu qui jaillit[137], il est préféré par Sophocle à αἶψα que l'on trouve chez Eschyle[138] et à αἴφνης que l'on trouve chez Euripide[139]. Le terme est formé vraisemblablement à partir d'un génitif et du préverbe ἐξ- qui renforce l'expressivité de l'adverbe αἴφνης et rend l'idée d'un parachèvement du procès décrit, que l'on pourrait traduire en français par la locution « *tout soudain* ». Quand on sait aussi que son usage est plus ancien que celui d'αἴφνης[140], on comprend que l'archaïsme du mot et la force superlative du préverbe s'avèrent deux atouts poétiques efficaces pour attirer

---

[134] F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum,* OLMS, 1986, p. 111 : *« Singulare, etsi in aliis etiam vocabulis similia observantur, in solis ἄφαρ exstare Trachiniis.* »
[135] *Tr*. 133, 529, 821, 958.
[136] *OD.* 8, 409 ; *Il.* 19, 405 ; 23, 593.
[137] *Il.*, XVII, 738 ou XXI, 14.
[138] *Suppl*. 481.
[139] *I.A*. 1581.
[140] *DELG*, s.v. αἶψα.

l'attention sur ce qui va être bouleversé. Si l'origine d'αἶψα reste obscure, son sens comme celui de ses dérivés est lié à l'idée de vitesse et surtout de changement, comme en témoignent les emplois de l'adverbe chez Platon, notamment dans le *Parménide*[141],où le philosophe examine le mécanisme de la succession menant au changement et fait d'ἐξαίφνης un point entre deux états contraires, impossible à situer dans le temps, contrairement à νῦν. L'adverbe devient même un substantif τὸ ἐξαίφνης, qui désigne l'instant du changement[142].

Sophocle, pour sa part, emploie ἐξαίφνης à sept reprises[143], presque toujours au sein d'un récit[144] qui veut justement marquer un changement subit de situation : c'est le garde décrivant à Créon la soudaine saute de vent et de poussière qui l'a aveuglé, l'empêchant de bien discerner Antigone sur la tombe de son frère ; c'est encore la nourrice racontant la brusque disparition de Déjanire, réfugiée dans sa chambre avant de se donner la mort ou le messager rapportant au chœur des Athéniens la disparition d'Œdipe à Colone. Ce dernier exemple mérite qu'on s'y attarde, d'abord parce que l'adverbe y est répété trois fois en l'espace de quelques vers[145], ensuite parce que son usage y paraît presque relever d'une mécanique poétique: il est systématiquement placé en position antépénultième du vers, transformant le trimètre iambique en vers spondaïque, propice à mimer les effets volontaires d'un messager ayant le goût du spectaculaire ; il accompagne des aoristes (πτύξας, θώϋξεν, δείσαντας) dont il renforce l'acuïté temporelle et vise aussi à renforcer le mystère d'une scène où se manifeste le divin, en traduisant la brusquerie d'un son ou d'une émotion, par contraste avec le silence[146] qui régnait auparavant :

O.C., Messager, 1610-1611 et 1623-1625 : ὁ δ' ὡς ἀκούει φθόγγον **ἐξαίφνης** πικρόν,
πτύξας ἐπ' αὐταῖς χεῖρας εἶπεν· (…)
ἦν μὲν σιωπή· φθέγμα δ' **ἐξαίφνης** τινὸς
θώϋξεν αὐτόν, ὥστε πάντας ὀρθίας
στῆσαι φόβῳ δείσαντας **ἐξαίφνης** τρίχας.

À peine entend-il soudain ce bruit perçant, qu'il ouvre ses bras autour d'elles et leur dit […]
Le silence s'était fait, quand soudain une voix le héla, si bien tous, soudain terrorisés, virent leurs cheveux se dresser tout droit.

L'enclavement de l'adverbe en grec au vers 1610 traduit bien l'intention poétique, qui est de décrire un son inattendu et brutal à la fois ; la simultanéité rendue par le mouvement de la protase (ὡς ἀκούει φθόγγον ἐξαίφνης πικρόν) et de l'apodose (πτύξας ἐπ' αὐταῖς χεῖρας εἶπεν·) montre le geste réflexe d'Œdipe protégeant instinctivement ses filles et, dans la suite,

[141] PLAT. *Parm*. 156 d3.
[142] O. Contensou, *L'Exaiphnès chez Platon. Parménide, Banquet, lettre VII. Une analyse conceptuelle*, Montréal.
[143] *O.C.* 1610, 1623, 1625 ; *Ph*. 751 ; *Ant*. 417 ; *Trach*. 912 ; *Aj*.170.
[144] *O.C.*, *Ant.*, *Tr*.
[145] On se fonde ici sur le texte établi par Alphonse Dain dans l'édition des Belles Lettres, ou celui de R.C. Jebb ; Hugh Lloyd-Jones, pour sa part, modifie le vers 1625 et lit εὐθέως à la place de ἐξαίφνης.
[146] On retrouve le même contraste entre les piaillements bruyants des ennemis d'Ajax et leur mutisme devant son apparition soudaine (ἐξαίφνης).

la même immédiateté entre le bruit perçu et la réaction épidermique qui gagne tout le groupe des témoins. Le plaisir du récit explique la répétition si rapprochée de l'adverbe, que Sophocle n'emploie pas, par ailleurs, pour marquer l'arrêt de la progression du drame, y compris dans les deux dernières occurrences, qui concernent spécifiquement le discours des personnages : dans *Ajax*, le chœur des Salaminiens y espère la soudaine apparition de son maître en majesté et dans *Philoctète*, Néoptolème s'interroge sur les cris de douleur soudains poussés par le héros. On voit donc que seul l'exemple relevé dans *Œdipe à Colone* peut être pertinent pour notre propos ; encore faut-il dire que l'instant fatal, volontairement dérobé aux regards des spectateurs, ne pouvait apparaître que dans un récit qui est naturellement tenté de compenser l'absence d'éléments visibles par le spectacle du discours. Cela explique la concentration particulière d' ἐξαίφνης dans ce court passage de l'*exodos*.

4. Ὀψέ : trop tard et Πρῷ : trop tôt

Le premier adverbe est employé quatre fois chez Sophocle[147], pour une fois chez Eschyle[148] et une fois chez Euripide[149]. L'origine en serait la préposition mycénienne *opi* ou grecque ὀπί « derrière, après », ὀψέ reprenant ce sens dans un usage tardif accompagné du génitif. Dans trois occurrences sur quatre[150], Sophocle l'emploie dans un discours sur la prise de conscience tardive d'une faute. On le relève surtout à la fin des pièces, dans les cinquième et sixième épisodes d'*Œdipe à Colone* ou dans l'*exodos* d'*Antigone*. Il s'accompagne d'un verbe de pensée[151] et parfois d'un intensif (ἄγαν) pour souligner l'erreur commise :

O.C.,Polynice, 1264: ἀγὼ πανώλης **ὄψ' ἄγαν** ἐκμανθάνω·
Maudit que je suis, j'apprends tout cela trop tard !

Ant., coryphée, 1270 : οἴμ' ὡς ἔοικας **ὀψὲ** τὴν δίκην ἰδεῖν.
Hélas ! Je crois que tu as compris la justice trop tard.

Tr., nourrice, 934 : **ὄψ´** ἐκδιδαχθεὶς τῶν κατ´ οἶκον οὕνεκα
ἄκουσα πρὸς τοῦ θηρὸς ἔρξειεν τάδε.
(Hyllos) a appris trop tard des gens de la maison qu'elle a agi contre son gré à l'instigation du monstre.

---

[147] *O.C.* 1264, 1536, *Ant*. 1270, *Tr*. 934.
[148] ESCHL., *Ag.* 1425.
[149] *O.R*. 99.
[150] Dans toutes les occurrences citées sauf *O.C.* 1536, qui est une réflexion sur le pouvoir des dieux, découvrant « même longtemps après » ceux qui se sont détournés d'eux.
[151] ἐκδιδάσκω in *Tr*., ὁράω avec le sens de μανθάνω in *Ant*., ἐκμανθάνω in *O.C*. 1264.

Dans ces trois cas de figure, Sophocle reprend l'idée de *la leçon tardive*, courante chez les tragiques, puisqu'on la trouve illustrée chez Eschyle[152] et chez Euripide[153]. Mais, alors que la réplique de Polynice n'a que l'apparence d'une lamentation, celle du coryphée devant Créon et celle de la nourrice, compatissant au malheur d'Hyllos, sont authentiques et contribuent au pathétique de la scène. Voyant le roi accablé de malheur, le chef du chœur thébain souligne sa déchéance, amorcée dès le vers 1106, lorsque Créon décidait de renoncer à ses propres édits pour se soumettre aux avis de Tirésias et que commençait pour lui une course contre le Destin, perdue d'avance[154]. La cruauté du sort de celui qui comprend *trop tard* la bêtise de son acharnement se retrouve dans l'extrait des *Trachiniennes*, quoiqu'avec moins de force, puisqu'il s'agit d'un récit et non d'une scène sur le vif comme dans la fin d'*Antigone*. Hyllos, qui a voué sa mère à la mort pour la croire coupable de l'attentat contre Héraklès, reçoit ici sa première leçon tragique avant d'entamer son propre parcours héroïque auprès de son père. Remarquons pour finir l'intérêt de ces répliques essentiellement distribuées en fin de drame, comme s'il s'agissait de clore la pièce sur l'idée d'impuissance totale des personnages dans le temps qui leur est imparti ; prisonniers de leur aveuglement tout au long de la progression dramatique, ils sont finalement obligés d'accuser le coup du destin, sans l'avoir jamais vu s'abattre sur eux ou sans en avoir compris les signes. Ὀψέ est donc un des mots du temps parmi les plus cruels.

Quant à πρῷ ou πρωΐ, il est associé au petit matin, au début de la journée. On le trouve dans l'*Iliade*[155] ou chez les historiens[156] pour désigner le point du jour. Il est plus rare au théâtre, puisqu'on ne trouve qu'une seule occurrence chez Eschyle[157] et une autre chez Sophocle, dans les *Trachiniennes* où il participe de l'ironie involontaire déployée constamment dans le discours de Déjanire. Elle s'adresse à l'envoyé Lichas et fait le point sur le message qu'elle veut lui voir délivrer à Héraklès, encore au cap Cénée :

Tr., Déjanire, 631 : Τί δῆτ´ ἂν ἄλλο γ´ ἐννέποις; δέδοικα γὰρ
μὴ **πρῷ** λέγοις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ,
πρὶν εἰδέναι τἀκεῖθεν εἰ ποθούμεθα.

N'as-tu rien de plus à lui dire ? J'ai peur que tu ne lui parles trop tôt de mes désirs, avant que je sache si je suis désirée là-bas.

Son tact et son sens stratégique lui font craindre d'importuner Héraklès avec ses propres désirs, alors qu'il vient de lui imposer la présence de la princesse d'Œchalie et qu'elle lui fait, en retour, apporter un cadeau de bienvenue, dont il ignore la nature magique, puisqu'il s'agit de la tunique de Nessos imprégnée du philtre d'amour censé le ramener à elle. Hésitante, elle

[152] *Ag*. 1425.
[153] *Bacch*. 1345 ; *Or*. 99 ; *El*.111.
[154] Il s'exclamait alors : « *On se bat sans espoir contre le destin*. »
[155] *IL.* VIII, 530 ; XVIII, 277 et 303.
[156] HDT. IX, 101 et XÉN. Hell. I, 1, 30 ou XÉN. Cyr. I, 4, 16.
[157] *Pr*.696.

ne tient pas à ce que Lichas parle « *trop tôt* » de son impatience à le revoir, c'est-à-dire πρὸ καιροῦ, avant le moment opportun. Cet excès de délicatesse, bien sûr, conduira Héraklès à ignorer jusqu'à la fin quasiment les véritables motivations de Déjanire à son endroit. Le décalage entre ses désirs et ceux d'Héraklès, entre l'absence de scrupule du héros et sa trop grande délicatesse prouve donc qu'elle ne sait pas saisir le καιρός et qu'elle est vouée, tout au plus, à n'être que l'exécutante d'une action dont elle n'a pas la maîtrise. Enfin, il est peut-être intéressant de noter que ce jeu du *trop tôt-trop tard* intervient dans le deuxième épisode de la pièce, soit de « *bonne heure* », selon le sens premier de l'adverbe[158]. On pourrait y voir une volonté de souligner l'unité de temps et la correspondance entre le temps scénique imposé par le genre et le temps dramatique vécu par les personnages.

5. Ῥοπή : le point de bascule.

On repère chez Sophocle trois occurrences[159] de ce vieux nom verbal dérivé de ῥέπω, « incliner, s'abattre ». Dans un ensemble de dérivés nombreux ayant pour la plupart un vocalisme *e*, ῥοπή tient lieu d'exception[160]. Le terme qui désigne d'abord le fait de pencher ou l'inclinaison est associé à l'image de la balance et Sophocle l'emploie dans un sens métaphorique pour désigner le moment critique où une vie va basculer. Toutefois, il est possible d'établir des nuances de sens. La traduction de ce nom a posé de nombreuses difficultés dès le XIII° siècle, quand il s'est agi de rendre compte de son utilisation dans les ouvrages scientifiques, chez Aristote[161] et chez Eutocios commentant Archimède[162]. Dans le livre IV de sa *Physique*, comme dans l'ouvrage d'Eutocios, ῥοπή renvoie à « l'inclination qu'a un corps à se mouvoir selon le mouvement naturel avec une vitesse proportionnelle à son poids.[163]» Chez Archimède, par contre, il a le sens de « poids susceptible de faire pencher la balance d'un côté plutôt que de l'autre ». Le latin utilise donc *momentum* pour rendre l'idée de mouvement contenue dans ῥοπή tel qu'il est employé chez Aristote et Eutocios, et *pondus* pour le même terme utilisé par Archimède. Le sens technique de ce terme, on le voit, n'est pas univoque et l'on peut établir de pareilles distinctions dans son emploi poétique, tel qu'il apparaît chez Sophocle. Dans *Œdipe Roi*, il s'agit, dans une formule euphémisante, de commenter la mort de Polybe, roi de Corinthe :

O.R., Corinthien, 961 : Σμικρὰ παλαιὰ σώματ᾽ εὐνάζει ῥοπή.

---

[158] De même ὀψέ signifie « tard le soir » et se retrouve utilisé dans l'*exodos*, à la fin de l'intrigue. Lire la rubrique précédente consacrée à cet adverbe.
[159] *Tr*. 82, O.C. 1508 et *O.R*. 961.
[160] *DELG s.v.* ῥέπω.
[161] ARSTT., *Physique*, 216a 13-20.
[162] ARCHIM., « Sur l'équilibre des figures planes », in *Archimedis opera omnia cum commentarii Eutocii*, Teubner, 1915-1972, III, 264, 13-14.
[163] B. Cassin (dir.*), Vocabulaire européen des philosophies*, « *Moment* », p.s 813-818.

Le moindre heurt suffit à mettre un vieil homme à terre[164].

Ῥοπή ici associé à l'adjectif σμικρά traduit l'idée d'un poids, léger mais déterminant, qui va faire pencher la balance vers la mort selon la conception traditionnelle de la vie rappelée par Jebb[165] et dont Platon se souvient dans la *République*[166]. Il est intéressant de noter qu'Euripide emploie la même association de nom et de l'adjectif dans son *Hippolyte*[167] pour exprimer le lien ténu qui retient Hippolyte à la vie.

Dans les *Trachiniennes*, Déjanire évoque avec le mot ῥοπή le sort d'Héraklès en suspens, voué à la vie ou à la mort selon le double oracle des dieux qu'elle vient de rappeler. Ῥοπή désigne l' alternative radicale d'un destin au bord de s'accomplir.

Tr., Déjanire., 82 : Ἐν οὖν ῥοπῇ τοιᾷδε κειμένῳ, τέκνον
Le voici donc arrivé au moment décisif, mon enfant.

Enfin, dans *Œdipe à Colone,* Œdipe annonce qu'il va se plier à la volonté de Zeus et rejoindre le bois sacré où doit s'achever sa vie.

O.C., Œdipe, 1508 : Ῥοπὴ βίου μοι·
C'est pour ma vie l'heure décisive.

Seule cette dernière occurrence renvoie nettement au sens temporel de ῥοπή qui sert à marquer le passage entre un avant et un après. Prononçant cette phrase définitive, Œdipe va se soustraire au monde des hommes et changer aussi de statut : le criminel repentant va laisser place à l'élu des dieux. Dans les deux premiers exemples, par contre, on peut reconnaître plus précisément l'image du poids susceptible de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre, qui renvoie à la théorie mécanique d'Archimède : le vieux roi Polybe, selon le messager de Corinthe, est mort de vieillesse et il a suffi d'une chiquenaude pour coucher (εὐνάζει) littéralement son vieux corps à terre. Quant à Héraklès, son existence jusqu' alors en équilibre sur les plateaux de la balance doit subir la loi de la pesée, c'est-à-dire rencontrer son destin ultime. On observe donc que ce terme souvent associé spontanément à la notion de temps est davantage lié à l'idée de mouvement et de poids, le sens technique et premier du mot ayant naturellement entraîné le sens temporel et métaphorique.

---

[164] Traduction empruntée à Paul Mazon, Belles Lettres, 1985.

[165] R.C. Jebb, *op.cit, Vol.I,* 179: "The live is conceived as resting in one scale of a nicely poised balance: in the other scale is that which sustains the life. Lessen this sustaining force ever so little, and the inclination, though due to a slight cause, bring the life to the ground." La métaphore est confirmée par les nombreux modèles de στάθμοι conservés dans les cabinets d'antiquités ou des originaux retrouvés à Pompéï cf. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Anthony Rich, Libra/ σταθμός, p. 361-362.

[166] PLAT, *Rsp*.556 e.

[167] EUR., *Hipp.* 1163.

6. Ξυρόν : sur le fil du rasoir.

Ξυρόν n'est employé qu'une seule fois chez Sophocle, dans *Antigone*. Le terme mérite néanmoins un commentaire, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un nom très ancien, que l'on trouve pour la première fois chez Homère[168] dans l'expression proverbiale du « tranchant du rasoir » -ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς-, utilisée par le vieux Nestor pour pousser Diomède à prendre part à la bataille, où les Achéens se trouvent en mauvaise posture. Au V° siècle, Hérodote[169], mais aussi Eschyle[170] et Euripide[171] s'en souviennent avec Sophocle. Ce nom neutre dérivé du verbe ξύω « racler, écorcher, rendre lisse » désigne un couteau-racloir ou un rasoir. Sophocle préfère le neutre au masculin aussi attesté en attique, rendant la métaphore plus lisible :

Ant., Tirésias, 996 : Φρόνει βεβὼς αὖ νῦν **ἐπὶ ξυροῦ τύχης**.
Comprends cette fois que tu marches aujourd'hui sur le tranchant de ton destin.

L'originalité de Sophocle consiste à remplacer ἀκμῆς par τύχης, autrement dit à substituer une image simple par une métaphore un peu plus complexe : l'ἀκμή contient déjà l'idée de pointe, d'acuité, qui souligne en la renforçant l'image de la lame tranchante. L'emploi de τύχης[172] en complément apparaît plus original, parce que le mot lui-même possède un sens plus large et aussi plus vague, auquel ξυρόν va apporter un relief concret, celui du moment précis où le destin d'un être peut basculer. Laurence Villard, qui consacre un point à l'expression ἐπὶ ξυροῦ dans son essai sur l'histoire de Tychè[173], écrit que « l'idée du tranchant n'a aucune part avec l'expression symbolique d'un risque fatal. C'est l'image même du sort humain suspendu entre deux abîmes et toujours près de tomber. » Ξυρόν évoquant la frontière de l'irrémédiable, comme le mouvement du balancier (ῥοπή) suggère l'avant et l'après, s'inscrit naturellement dans le vocabulaire du temps, au nombre des termes qui montrent le point d'équilibre très fragile où le bonheur et le malheur se concurrencent, ce moment critique où le temps se rappelle aux mortels, comme Créon, dans notre exemple, encore aveuglé par l'*hybris.* Chez Homère, l'entrée de Diomède dans le combat pouvait faire pencher la balance du côté de la victoire ; pour Créon, c'est l'ultime moment, où pourrait encore s'enrayer l'obscure logique divine.

---

[168] *Il.* X, 173.
[169] HDT, VI, 11,4.
[170] ESCHL., *Ch*. 883.
[171] EUR., *H. f..*, 630.
[172] Voir l'étude de ce terme infra : Première partie, chapitre V : Hasard et nécessité.
[173] L. Villard, *Tychè, Des origines à la fin du V° siècle avant J.C.*, Thèse sous la direction de Raymond Weil, Paris IV Sorbonne, 1987.

CHAPITRE III

PETITE CHRONOLOGIE TRAGIQUE

Si l'on s'applique à considérer la tragédie comme un intervalle de temps au cours duquel un personnage subit une nécessité qui le pousse à agir[174], on doit alors envisager la forme même de l'enchaînement des événements selon une chronologie, où temps et logique sont liés : les causes, enfouies dans la nuit d'un passé plus ou moins proche, éclatent à la lumière du présent de l'action, entraînant des conséquences pour un avenir, lui aussi plongé dans l'ombre insaisissable de l'incertain. Certains mots privilégiés ou certaines tournures vont servir à souligner cette chronologie, visant à mettre en évidence l'espace étroit et resserré du présent tragique, là où se déploie l'action d'un héros pris entre les deux inconnus du passé et de l'avenir.

1. Le passé.

1.1. Νύξ : la nuit, prémisse tragique.

Le lecteur moderne ne s'étonne pas de la présence du lexique de la nuit chez Sophocle, tant il est habitué à voir la tragédie shakespearienne plongée dans un nocturne violent, associé à la tromperie ou à la mort[175], ce que confirme l'étymologie du nom racine νύξ, conservé dans la plupart des langues indo-européennes avec le vocalisme –o- et qui s'applique non seulement à traduire la nuit, mais aussi la mort, ce qui est sombre et dangereux[176]: comme si l'absence de lumière créait un vide que l'imaginaire s'était empressé de remplir,on voit là qu'un glissement s'est opéré entre le sens naturel de la nuit comme

[174] Cette définition est déjà donnée par Maurice Croiset dans *La fatalité chez Sophocle,* 293 : « (C'est) un espace étroit, où la volonté humaine se meut, où elle développe, en agissant, le caractère dont elle est la résultante. Tout le drame, pour Sophocle, tient entre ces deux inconnus : cet intervalle de lumière est le domaine propre de la tragédie. Et pour que la tragédie ressemble à la vie, il faut qu'il y ait de l'ombre des deux côtés, dans le passé et dans l'avenir. »

[175] Si la tragédie française classique, à cause de l'unité de temps et de la règle de bienséance, empêche les scènes nocturnes, par contre, plus libre dans ses choix dramaturgiques, Shakespeare plonge nombre de ses pièces dans l'ombre de la nuit : la nuit peut occuper jusqu'à un tiers de *Macbeth* ou du *Roi Lear* et jusqu'à 40 % de certaines pièces comme *Roméo et Juliette* ou *Hamlet*. cf. S. Kadi (dir), *La nuit dans les œuvres de Shakespeare et de ses contemporains* : l'invisible présence, actes du colloque tenu à l'université de Valenciennes, oct.1988, presses universitaires de Valenciennes, 2000.

[176] *DELG*, s.v. νύξ.

mesure du temps quotidien[177], battant le rythme de progression de χρόνος, et le sens poétique induit par une mythologie hésiodique très féconde, faisant de la Nuit la mère de tous les maux incarnant la condition humaine[178]. Mais quelle est l'importance exacte de ce lexique chez Sophocle ? Et surtout, quel usage dramatique en fait-il dans ses pièces ?

On peut répondre d'abord sans erreur que ἡ νύξ, la nuit, occupe une place non négligeable dans le cours des sept pièces conservées, puisque le terme apparaît jusqu'à vingt-trois fois, sans compter l'adjectif νύκτερος (deux fois[179]) ou l'adverbe νύκτωρ (deux fois[180]). Dans la plupart des cas, ce nom a une fonction de sujet au nominatif (onze fois) ; mais on le trouve aussi comme complément à l'accusatif (une seule occurrence), au datif (trois fois) ou au génitif (huit fois). Enfin, dans ce relevé, on distingue deux pluriels. Il est remarquable de constater la prédominance des nominatifs qui font de la nuit un sujet agissant, et non pas un simple complément de temps, comme il est d'usage comparativement dans la prose d'un historien du Ve siècle, comme Thucydide[181]. Et l'on peut même ajouter une occurrence, où νύξ est invoquée par Électre, comme une déesse[182], ce qui lui confère *a priori* un statut plus intéressant que celui de simple frontière chronologique entre les jours.

Ἡ νύξ s'emploie seul, dans la majorité des cas. Cependant, parmi les rares épithètes qui lui sont accolées, on retrouve les adjectifs eschyléens qui désignent la nuit à la manière d'Hésiode comme « noire » - μέλαινα-, ou « bienveillante » -εὐφρόνη-, notamment quand νύξ renvoie à l'expérience commune à tous les hommes, celle du sommeil réparateur[183]. Par exemple, dans *Électre*, le précepteur invite Oreste et Pylade à décider rapidement de leur action en indiquant ainsi la naissance du jour :

El., Précepteur, 17-19 : ὡς ἡμὶν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας
ἑῷα κινεῖ φθέγματ᾽ ὀρνίθων σαφῆ,
μέλαινά τ᾽ ἄστρων ἐκλέλοιπεν **εὐφρόνη.**

Déjà l'éclat brillant du soleil inspire aux oiseaux leurs clairs chants matinaux et le calme nocturne des étoiles a disparu.

L'association descriptive des deux adjectifs μέλαινα et εὐφρόνη sert à marquer doublement le contraste avec la nouvelle lumière du matin décrite au vers 17, visuellement d'abord, et, sur le plan sonore ensuite, avec le chant des oiseaux mentionné au vers 18. La nuit est décrite

[177]A. Cabantous, *Histoire de la nuit, XVII° - XVIII° siècle*, Fayard, Paris, 2009. Notamment ch. I « Effets de la nuit », p.17-52.
[178] HÉS., *Theog*., 123 sq. et la réécriture de CIC., *De natura deorum*, III, 44.
[179] *El.*, 410 et *Aj*., 217.
[180] *Aj.*, 47 et 1056.
[181]G. H. Coulter., *Expressions of time in ancient Greek*, Cambridge, 2014. Cette étude grammaticale insiste notamment sur l'emploi majoritaire et plus étendu qu'à l'ordinaire du génitif absolu avec des noms relatifs au temps comme νύξ, χειμών, θέρος, ce qui semble un trait caractéristique du style de Thucydide. Cf. chapitre II.
[182] *El.*, 203.
[183]C. Ramnoux *La Nuit et les enfants de la nuit*, Flammarion, Paris, 1959, en particulier le chapitre intitulé « Puissance de la ténèbre dans l'*Orestie* », p.109 à 154.

par l'absence de lumière et par l'absence de bruit, comme un temps de calme absolu, d'ordre parfait et d'unité avant le désordre programmé du jour à venir, qui sera celui de la vengeance d'Oreste.

Mais l'évocation de la nuit chez Sophocle ne renvoie pas souvent à cette image de calme parfait. Le poète innove, en effet, en variant ses épithètes par la mention de « la nuit terrible[184] » -νύξ αἰανής-, de « la sombre nuit[185] »- νοφερά νὺξ -, de « la nuit constellée[186] »- αἰόλα νὺξ-. Il utilise αἰανής dans *Ajax*, en se souvenant peut-être des Euménides, les« tristes enfants de la nuit » d'Eschyle[187] : avec cet adjectif, il évoque « la sombre voûte de la nuit » à laquelle succède « le jour aux blancs coursiers », quand le héros feint de se soumettre aux Atrides et rassure son monde avec l'évocation d'une sorte de mouvement naturel qui verrait toujours les forces les plus sauvages finir par céder devant la puissance du droit ; lui-même, comme la nuit cède au jour, pourrait donc se soumettre à ses chefs grecs. La comparaison est d'autant plus intéressante que Tecmesse, un peu plus tôt, a parlé de lui en utilisant l'adjectif νύκτερος[188] , qui situe son action en pleine nuit, mais qui associe aussi étroitement le héros à l'univers nocturne, comme si sa folie en faisait un des fils naturels de la nuit. Dans cet exemple, αἰανής (ᾱ, déplorable, pénible, dur) ne doit pas être confondu avec son homonyme αἰανής (ᾰ, éternel, perpétuel) : la première forme doit être ici préférée à la seconde avec le sens figuré de « sombre », c'est-à-dire « de mauvais augure », comme un synonyme de δεινότης[189]. Le « νυκτὸς αἰανὴς κύκλος [190]» dans la bouche d'Ajax, loin d'être une évocation poétique de la voie lactée, semble donc être plutôt un rappel douloureusement ironique de la nuit sauvage qu'il a passée à pourfendre des troupeaux, prisonnier de sa folie sous le dais des étoiles. Et l'on mesure l'écart de cette évocation avec la précédente, voire l'antinomie de la connotation nocturne, car, si le précepteur d'Oreste voyait la nuit comme le temps de l'ordre et de l'unité, dans *Ajax*, νύξ s'avère bien plus le temps du désordre.

Quant à δνοφερά, comme le précédent adjectif, il s'agit d'un terme poétique, qu'on trouve attesté deux fois dans l'*Odyssée*[191]à propos de la nuit et deux fois dans l'*Iliade*[192] à propos de l'eau d'une source, mais aussi dans la *Théogonie*[193] associé à la terre ou chez Eschyle[194] pour

---

[184] *Aj*. 672.
[185] *El.* 91.
[186]*Tr*. 133.
[187] *Eum*. 416 : «ἡμεῖς γάρ ἐσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα ».
[188] *Aj*., 216-217 : « Saisi par la folie, notre noble Ajax, cette nuit, s'est déshonoré. »
[189] On suit la proposition de Jebb, *op.cit*., vol.I, 141.
[190] J. de Romilly, « Cycles et cercles chez les auteurs grecs » in *Tragédies grecques au fil des ans*, Les Belles Lettres, Paris, 2007. On peut hésiter sur la traduction de κύκλος, comme le rappelle J. de Romilly. La langue grecque se sert de ce terme pour désigner le mouvement de la lune, du soleil, le mouvement même de la nuit qui s'efface progressivement devant le jour : « Quoiqu'il en soit, écrit-elle, ces cercles et ces cycles animaient le ciel. Et ceci explique tout d'abord que les Grecs, pour qui l'ordre du monde, le « cosmos » était divin, se soient trouvés, plus que d'autres peuples, portés à étendre à tout l'univers ces notions d'ordre, de mouvements réguliers et parfaits, d'alternance, et de cycle. » (p.113).
[191] *Od*. 13, 269; 15, 50.
[192] *Il.* 9, 15 ; 16, 4.
[193] *Thgn.* 243.
[194] *Eum*., 379.

qualifier les ténèbres : autant dire qu'il a l'attrait pur d'un archaïsme, remarquable parce qu'on ne le lit qu'une seule fois chez Sophocle. C'est Électre qui revendique de passer le plus clair de son temps dans les lamentations du deuil et prend la lumière du jour à témoin de la souffrance volontaire qu'elle s'inflige et qui la laisse ensanglantée « à chaque fois que disparaît la sombre nuit ». La nuit est très clairement associée ici au temps du deuil, d'autant plus douloureux qu'il est caché et secret.

Enfin, l'adjectif αἰόλα, qui note d'abord la mobilité et l'état changeant, se trouve associé à la nuit par analogie pour suggérer, non pas la course des astres, mais la bigarrure des constellations dans le ciel noir, spectacle magnifique qui ne saurait durer, tout comme la richesse ou les malheurs, d'après le chœur. Et l'on reconnaît là la manière intéressante dont Sophocle mélange parfois le sens littéral et le sens figuré des mots, cette « nuit étoilée » devenant le pendant positif du malheur et servant uniquement à évoquer la versatilité de l'existence.

L'analyse de ces trois dernières épithètes ne suffit cependant pas à faire apparaître tous les usages tragiques de νύξ chez Sophocle. D'abord, et bien plus que ne le laissent entendre les quelques termes évoqués précédemment, ἡ νύξ est incontestablement associée au temps de l'angoisse, du deuil et du malheur. Le mot se retrouve couramment dans le discours moral du chœur ou des femmes évoquant la souffrance. Indiscutablement, la nuit de Sophocle n'est pas un temps de repos pour le guerrier : que l'on en juge plutôt. C'est de nuit qu'Ajax commet l'irréparable, alors que tous les feux du campement sont éteints et qu'il se déplace sans attirer l'attention[195]. C'est à la Nuit et à Hadès, sombre gardien, que le héros confie son épée, enfouie en pleine terre[196], indiquant à qui veut bien comprendre son intention de rejoindre le royaume des ombres. Cette même nuit est identifiée comme le temps du chagrin par le chœur de ses fidèles Salaminiens :

Aj., chœur, 208-209 *:* Τί δ' ἐνήλλακται τῆς ἠρεμίας
νὺξ ἥδε βάρος;
Ah ! Quel pesant chagrin nous a donc, après le calme, apporté la nuit qui s'achève !

C'est encore la nuit qu'Agamemnon meurt au cours du « banquet infâme » dont se souvient Électre, tout à sa douleur[197]et là encore qu'Ulysse enlève Hélénos[198]. En outre, ce temps est moins dédié au sommeil qu'aux veilles angoissées et aux rêves cauchemardesques, surtout pour les personnages féminins. Ainsi Déjanire, dans les *Trachiniennes,* se plaint- elle :

Tr., Déjanire, 29-28 : (…) νὺξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νὺξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.
La même nuit qui m'enlève un chagrin m'en apporte un autre à son tour.

[195] *Aj*., 285-286[a].
[196] *Aj*., 660.
[197] *El.*, 203-204.
[198] *Philoc*., 606.

Elle évoque aussi bien la course du temps, l'éternelle noria des jours et des nuits, que la succession infernale des chagrins, et l'on voit parfaitement s'illustrer dans cet exemple une nuit devenue sujet agissant, qui, telle une ouvrière infatigable et obsessionnelle, entretient le malheur des femmes, cela dès le début de leur mariage[199]. Mais, quand on associe la nuit aux personnages féminins de la tragédie, on pense surtout à Clytemnestre. Pourquoi envoie-t-elle des libations à Agamemnon, sinon « par peur de la nuit [200]» -ἐκ δείματός του νυκτέρου -, tant elle est hantée par des visions nocturnes, qu'elle a du mal à interpréter[201] ? La nuit est devenue pour elle un havre sans repos, où « chaque heure nouvelle (la) maintient sans arrêt comme morte [202]».

Synonyme de mort, la nuit peut aussi être évoquée symboliquement comme une image de la cécité qui s'empare de certains hommes. On en trouve deux exemples, d'abord dans *Oedipe Roi*, lorsque le roi de Thèbes fait ce reproche plein d'ironie tragique au devin Tirésias : « Tu ne te nourris que de nuit[203] », lui reprochant d'être aveugle et donc incapable de comprendre le monde de ceux qui voient. Le second exemple se trouve dans *Œdipe à Colone*, lorsqu'Antigone et Ismène, désespérées par la disparition de leur père, tentent de raconter les circonstances exactes de son départ :

OC. Antigone, 1681-1684 : ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ
φερόμενον. τάλαινα, νῶν δ᾽ ὀλεθρία
νὺξ ἐπ᾽ ὄμμασιν βέβακε.

(…) mais les plaines obscures s'emparèrent de lui, emporté dans un trépas mystérieux ! Infortunée ! Une nuit funeste s'est répandue sur nos yeux.

Dans cet exemple, et le lieu rendu mal identifiable- ἄσκοποι - et la mort elle-même rendue peu compréhensible- ἀφανεῖ - et les spectateurs aveuglés-ἐπ᾽ ὄμμασιν βέβακε- sont engloutis par la nuit : ces triples ténèbres empêchent que ne soit révélé le secret de la tombe d'Œdipe, permettant ainsi au culte du héros de naître dans une aura de mystère.

On le voit, le discours des personnages sur la nuit traduit le plus souvent leurs inquiétudes, à moins qu'il n'exprime encore une pensée plus traditionnelle et amère sur le temps qui passe, inexorable et versatile, faisant et défaisant le malheur et le bonheur des hommes. La nuit y est alors mentionnée au même titre que le jour, comme un maillon de χρόνος[204].

---

[199] *Trach*., 149-150.
[200] *El.*, 410.
[201] *El.*, 644.
[202] *El.*, 780-781.
[203] *OR*, 374.
[204] Ce discours sur le temps intégrant l'élément nocturne s'observe en particulier dans *OC* 618, *Trach*. 94 et 133, *Aj.* 672 et *El.* 1365.

Mais, pour conclure cette observation du lexique de la nuit chez Sophocle, il faut encore se demander quelle est sa fonction dramatique. Existe-t-elle véritablement ? Si l'on observe l'usage que font de la nuit les trois tragiques grecs, on remarque une nette évolution entre une occurrence unique chez Eschyle, dans son *Agamemnon* et les sept références à la nuit qui sont exploitées dans le théâtre tragique d'Euripide[205]. En effet, *Agamemnon* commence dans un entre deux grisâtre, avec l'apparition d'un flambeau « qui, la nuit, fait naître la lumière comme au milieu du jour[206] » et annonce le retour du roi. Cette scène du veilleur, qui ouvre le prologue, sert à marquer le début de l'action dramatique en soulignant l'idée du retour par le commencement d'un jour nouveau, tout en marquant fortement le changement qui s'opère après des années d'attente. S'il peut reprendre l'idée d'Eschyle qui consiste à initier l'action dramatique au petit jour, Sophocle ne développe pas pour autant de véritables scènes nocturnes. Seules quatre tragédies évoquent la nuit qui précède le drame et encore, sans en tirer le même parti dramatique. On apprend, par exemple, par la bouche d'Antigone que l'armée d'Argos est partie durant la nuit qui vient de s'achèver[207]. Dans *Ajax*, Ulysse évoque presqu'immédiatement le forfait perpétré dans la nuit par le héros rendu fou[208]. *Électre* débute avec la remarque du précepteur d'Oreste, qui le presse d'agir en voyant la nuit laisser place au jour[209]. Enfin, dans *Les Trachiniennes*, Déjanire évoque la terreur soudaine qui l'a

---

[205] Euripide, pour sa part, varie l'usage dramatique de la nuit pour autant qu'on puisse en juger d'après les sept pièces tragiques qui la mentionnent. Dans *Ion* (v.82-85) et dans *Oreste* (v.176-179), elle est un élément positif du discours des personnages : Ion salue « l'éther en feu (qui) chasse les étoiles vers la nuit divine ». Sortant du temple d'Apollon, dont il est le desservant, il décrit avec enthousiasme et solennité le passage de la nuit au jour par l'image mythologique du « radieux quadrige » solaire, dont la course décrit une « roue », symbole de l'alternance harmonieuse du jour et de la nuit. Dans *Oreste*, Électre appelle la nuit de ses vœux, pour qu'elle continue de plonger le héros tourmenté dans le sommeIl. Synonyme d'harmonie ou pourvoyeuse de repos, cette nuit n'a rien de négatif. Par contre, comme chez Sophocle, elle contribue à une anthropologie de la peur tout à fait typique de la tragédie, dans *Hécube, Les Troyennes* et *Iphigénie en Tauride* : dans les deux premières tragédies, la vieille reine troyenne sort d'un sommeil cauchemardesque, dès le prologue, et vient faire part de ses inquiétudes. Le rêve prémonitoire de la mort de ses enfants dans *Hécube* ou la simple inquiétude liée au sort des femmes de Troie justifient son discours inquiet. Il en est de même pour le personnage d'Iphigénie (42- 60), qui entre en scène pour partager le récit de son cauchemar dans l'espoir d'être ainsi soulagée de sa peur. Le cas d'*Électre* est un peu à part, dans la mesure où, bien que l'héroïne apparaisse aussi sur scène dès le prologue pour mentionner la nuit, elle n'en a pas peur ; la nuit s'avère plutôt son alliée comme elle est celle d'Oreste. Ses premières paroles sont une invocation à « la nuit noire, nourrice des étoiles d'or » qui la voit accomplir les tâches domestiques auxquelles elle est réduite depuis sa déchéance ; quant à son frère, il annonce ses intentions vengeresses pour le jour qui vient en racontant sa visite nocturne sur la tombe d'Agamemnon (90). Le secret et le silence nocturnes conviennent donc à ces deux personnages relégués. Un dernier cas de figure, celui de *Rhésos*, permet d'observer une autre variante, tout à fait novatrice, dans l'usage que fait Euripide de la nuit : tout le début de la pièce est plongé dans le noir , depuis le prologue jusqu'à la fin du troisième *stasimon* où l'on entend le chant du rossignol; c'est là l'originalité de cette tragédie, qui ne se contente pas de signaler la fin de la nuit pour s'ouvrir sur le jour fatidique, mais la prolonge volontairement et même l'exploite sur le plan dramatique. Le réveil abrupt d'Hector, la panique qui se lève dans le camp troyen à l'idée d'une fuite des Grecs, la description des feux qui illuminent la flotte, l'entrée d'Ulysse et Diomède à l'aveuglette dans le campement troyen, tout contribue à ce que la nuit devienne ici un élément majeur et original de l'organisation dramatique.

[206] *Ag*.22-23ª : « Ὦ χαῖρε λαμπτὴρ νυκτὸς ἡμερήσιον φάος πιφαύσκων » : « *Je te salue, flambeau, qui, la nuit, comme en plein jour déclares la lumière.* » Trad. P. Judet de la Combe, Les Belles Lettres, Paris, 2015.

[207] *Ant*. 16.

[208] *Aj*. 21 et aussi 141.

[209] *El.* 19 et aussi 91.

éveillée brusquement dans la nuit, alors qu'elle goûtait un paisible sommeil[210]. Cette peur prémonitoire explique le long lamento du prologue : on comprend qu'elle vient de s'éveiller et qu'elle confie sa terreur à ses suivantes.

En mentionnant la nuit qui s'achève, il s'agit donc avant tout de poser une borne temporelle, dont la mention est nécessaire pour la bonne compréhension des événements du jour : les frères d'Antigone sont morts durant les combats qui s'achèvent et vont devoir être inhumés ; Ajax a été pris, dans la nuit, d'un accès de rage dont il va payer les conséquences au petit jour ; Oreste a voyagé en secret durant la nuit et s'apprête à accomplir sa vengeance en plein jour. Quant à Déjanire, son rêve intuitif va la pousser à agir pour déjouer l'échéance fatale qui doit la priver d'Héraklès. Seul peut-être le cas d'*Ajax* sort de l'ordinaire, puisque le prologue laisse entrevoir, le temps d'une courte scène[211], un épisode que l'on pourrait qualifier de scène nocturne, tant le héros est encore habité par la folie et manipulé par Athéna, comme il l'a été toute la nuit précédente. La démonstration de cette folie se fait selon le principe très théâtral de la mise en abîme, puisqu'Ulysse regarde Ajax, sans en être vu, la déesse ayant pris soin de voiler son regard. L'élément nocturne est en quelque sorte une métaphore supplémentaire de l'aveuglement d'Ajax, de la magie déployée par Athéna et peut-être aussi un signe distinctif permettant de redonner à Ulysse agissant dans la nuit un peu de son caractère épique.

Néanmoins, de la nuit de folie d'Ajax, on ne verra que les conséquences ; des nuits torturées d'Électre ou de Déjanire, minées l'une et l'autre par la solitude ou le sentiment d'abandon, on verra le point d'aboutissement dans le jour tragique qui amènera sa solution. La nuit, évoquée au cours des récits ou dans les premiers éléments de discours, sert donc essentiellement de point d'appui pour faire comprendre que l'on se situe au début de l'action dramatique, c'est-à-dire au moment précis du point du jour, où la pièce commence, alors que l'action donnée à voir est la suite logique d'événements non représentés sur scène. Elle devient alors une façon naturelle de présenter les faits que l'on va voir comme un enchaînement chronologique ininterrompu et donner ainsi l'épaisseur de la vraisemblance et la fluidité d'une logique déjà en marche, comme si les faits présentés au public se situaient dans un *continuum* dont il s'agirait seulement d'emprunter le mouvement pour en saisir toute l'étendue, si c'était possible. Comme thème, la nuit n'est jamais tragique au sens dramatique du terme comme elle le sera chez Shakespeare, par exemple, exaltant sur scène les crimes et les plus sombres caractères, mais elle figure bien souvent l'habitude du malheur ou l'état du deuil, voire exceptionnellement dans *Ajax,* la crise.

Prémisse du présent dramatique dans les récits des personnages, la nuit encadre l'action et peut aussi bien signifier, exceptionnellement, l'ordre et le calme que le désordre intérieur provoqué par l'inquiétude ou la folie. Chez Sophocle, en effet, le temps tragique en scène est bien plutôt celui de la révélation, de la compréhension des choses, de la prise de conscience, des décisions, qui toutes mûrissent à la clarté du jour.

---

[210]*Trach*. 175-176ª.
[211] *Aj*. 91-117.

1.2. Πάρος : le passé comme cheville dramatique.

Parmi les adverbes qui renvoient au passé, πάρος occupe une place importance dans les sept tragédies conservées de Sophocle, puisqu'on en relève vingt-trois exemples. Vingt de ces occurrences intéressent notre étude[212]. « Jadis, naguère, auparavant », les traductions françaises sont peu satisfaisantes, parce qu'elles offrent peu de précision sur l'époque ainsi désignée. Or, si l'on fait l'hypothèse d'une tragédie consciente de la temporalité qu'elle déploie, il faut tenter de comprendre comment Sophocle utilise cet adverbe : l'emploie-t-il pour se référer au passé lointain et extra-scénique ? S'en sert-il comme d'un lien pour nouer certaines étapes du temps intérieur du drame ? C'est ce qu'il faut examiner.

Constatons d'abord que, si le terme paraît relativement anodin, et si πάρος peut servir assez simplement à l'évocation du passé[213], son usage est presque toujours poétique, c'est-à-dire qu'il permet de faire valoir le présent dramatique, et cela de différentes façons. La première prend la forme d'une leçon sur le temps distillée par le chœur :

Tr., chœur, 723-724 : Ταρβεῖν μὲν ἔργα δείν΄ ἀναγκαίως ἔχει,
τὴν δ΄ ἐλπίδ΄ οὐ χρὴ **τῆς τύχης** κρίνειν **πάρος.**
De terribles événements sont forcément à craindre, mais il ne faut pas condamner tout espoir avant l'événement.

Dans l'espace de ces deux vers, on reconnaît la tension entre *trop tard* et *trop tôt,* les deux bornes du temps tragique, qui vident le présent de sa consistance puisqu'aucune action entreprise ne peut y être réellement efficiente. Tout est déjà ordonné et l'avenir d'Héraklès compromis, après le récit de Déjanire, relatant son expérience sur le flocon de laine désintégré par le poison. Le vers 723 prend acte qu'il est *nécessairement trop tard*. Et le vers suivant, dans son inquiétante prudence, ne laisse pas de place raisonnable à l'espoir : il faut que les événements aient lieu pour que l'on décide ou non s'il convient d'être confiant. C'est dans cet intervalle entre le pressentiment et la réalisation des faits que Déjanire et le chœur vont se tenir encore quelque temps ; mais pour l'heure, il est *trop tôt*. L'inconfort cruel de l'attente tragique se trouve résumé dans ce vers 724, d'autant plus remarquable qu'il prend place seulement dix vers avant l'entrée d'Hyllos[214] et sa révélation sur les faits confirmant la vision pessimiste du chœur. Πάρος souligne donc ici le bref laps temporel, avant lequel la fatalité déjà en marche n'a pas encore atteint son but.

[212] Trois occurrences renvoient plutôt à la notion de lieu *: El.* 1502, *Aj.* 73 et *O.C.* 418. On ne traitera pas les vingt exemples, mais on retiendra en priorité les occurrences les plus intéressantes pour notre propos.
[213] En particulier dans *Tr.* 906 et 1229 ; *El.* 1445 et 1460 ; *O.C.* 551. Dans chacun de ces vers, πάρος renvoie à un passé indéfini.
[214] Hyllos entre au vers 734.

On en trouve un autre exemple dans *Antigone*, lorsque Créon reçoit Tirésias et l'accueille par cette formule de soumission : « *Je ne me suis pas écarté jusqu'à maintenant (πάρος) de ton conseil* ». L'adverbe renvoie à l'expérience politique de Créon à la tête de Thèbes jusqu'au présent, expérience positive de l'avis même du devin (994), mais qui va s'achever justement au moment même où il formule ce satisfecit. En effet, dans le long dialogue qui s'engage ensuite entre les deux hommes, Créon va rejeter violemment les conseils de Tirésias qui le met en cause. La borne donnée par πάρος au vers 993 marque le tournant à partir duquel le roi n'écoutera plus que lui-même. Au vers 996, le devin utilisera même une image plus parlante pour le mettre en garde : « *Comprends qu'aujourd'hui* (νῦν) *tu as le pied sur le tranchant de ton destin* (ἐπὶ ξυροῦ τύχης). » Le texte joue sur l'opposition entre le passé qui s'achève (993, πάρος) et le présent (996, νῦν), qui marque une nouvelle étape pour le personnage, puisque s'y joue son sort. Comme dans les *Trachiniennes*, on remarque que πάρος marque ici une mince frontière temporelle, plus qu'une véritable période et qu'il sert clairement à souligner le caractère fatal du jour présent.

Sophocle réserve encore cet adverbe à un autre usage poétique intéressant, qui consiste à faire le lien entre le présent et le passé, et cela dans le temps intérieur du drame. Ainsi, dans l'*exodos* d'*Œdipe Roi*, un échange entre Œdipe et Créon établit nettement le rapport d'opposition avec leur seconde rencontre (532-630), qui a tourné à la dispute menaçante. Cette fois, Œdipe est désespéré et inquiet devant Créon dont il redoute la vengeance : « *Ne me suis-je pas montré injuste en tout à son encontre la dernière fois* (1421, πάρος) ? » Et Créon de le rassurer : « *Je ne suis pas venu pour me moquer de toi, ni pour te reprocher tes insultes de naguère* (1423, πάρος)». Ce passé est identifiable, puisqu'il renvoie à une scène marquante, tout en soulignant le contraste entre les deux personnages, dont les rôles se sont inversés, le roi tout puissant devenant le paria abattu par le sort ; le prince bafoué devenant le seul recours possible pour Thèbes. La répétition rapprochée de l'adverbe donne au propos de Créon une nuance d'ironie qui laisse entendre l'étendue réelle de son pouvoir sur le nouvel Œdipe et, sur le plan poétique, Sophocle permet au spectateur de raviver sa mémoire des faits montrés en scène, ce qui met en valeur l'étendue du drame et son unité[215]. Dans le même ordre d'idée, on peut citer un court dialogue lyrique entre Antigone et le chœur à la fin d'*Œdipe à Colone*, lorsque les filles du vieux héros se retrouvent seules et désespérées :

O.C., Antigone-Chœur, 1738-1739 et 1744 : Ἀντιγόνη- ἀλλὰ ποῖ φύγω;
Χορός- καὶ **πάρος** ἀπέφυγε. (…)
Ἀντιγόνη- μόγος ἔχει.
Χορός - καὶ **πάρος** ἐπεῖχε.

Antigone- Mais où fuir ?
Chœur- Vous en avez déjà réchappé (…)

[215] ARSTT., *Poet*. 51 a 4-5 : Aristote insiste sur l'étendue du drame représenté pour autant que « la mémoire puisse aisément retenir » les faits.

Antigone- La souffrance me tient.
Chœur- Elle te tenait déjà par le passé.

La répétition de πάρος vise à faire entendre raison à Antigone, a priori hors de tout danger désormais : le chœur lui rappelle qu'il n'est plus besoin de fuir. En effet, l'errance des filles d'Œdipe n'est plus qu'une hantise dépassée, depuis que Thésée s'est engagé solennellement à prendre soin d'elles (1636) et qu'il a effectivement donné des preuves de son engagement à les protéger en déjouant le projet de Créon de les enlever et de les ramener à Thèbes (818-819 et 826-832). Peut-être est-ce la crainte que lui inspire encore Créon qui rend à Antigone les mêmes mots de désespoir qui étaient les siens dans le troisième épisode. Déjà, elle s'exclamait, quasiment comme au vers 1738 :« *Ah ! Malheureuse ! Où fuir ?* [216]». Cet écho fait pourtant valoir un changement dans la situation, puisque désormais la faveur d'Œdipe est acquise à Athènes et à ses protégées et qu'elles ne se rendront à Thèbes que de leur plein gré et avec l'appui de Thésée (1768-1776). L'expression de leur souffrance se trouve, elle aussi, amoindrie par le chœur au rang d'habitude (1744). Il cherche une nouvelle fois à calmer le chagrin d'Antigone, dont rend bien compte leur échange lyrique, où les vers morcelés créent une tension pathétique en décalage total avec la bonne nouvelle de l'apothéose d'Œdipe.

Comme dans la scène de l'enlèvement, seule l'apparition de Thésée rétablira le calme dans l'esprit de la jeune fille. Dans ce court passage, πάρος est un élément du passé et aussi un gage pour le futur proche : le jeu sur cet adverbe permet, en effet, de se remémorer des scènes du passé intérieur du drame (l'errance sur les chemins, l'enlèvement), de mesurer les changements opérés et de constater que, pour Antigone, ces changements n'existent pas vraiment puisqu'elle semble affligée à jamais par le chagrin. Le but du poète est, semble-t-il, de lui donner l'étoffe d'une héroïne pathétique, pour ensuite la projeter dans le futur hors scène de la guerre des Sept (1770-1773), qui a ouvert *Antigone*.

C'est justement un lien avec le temps hors scène, que permet aussi l'emploi de πάρος chez Sophocle. Deux exemples figurent dans *Œdipe Roi*, dans le prologue et dans le quatrième épisode, où l'adverbe renvoie au récit du mythe, c'est-à-dire à un temps non représenté. Le premier est une allusion du grand prêtre à l'exploit d'Œdipe vainqueur de la sphinge. Il vient le supplier de redresser Thèbes en proie à la maladie :

O.R., prêtre, 47-48 : (…) ὡς σὲ **νῦν** μὲν ἥδε γῆ
σωτῆρα κλῄζει τῆς **πάρος** προθυμίας
Cette terre t'appelle aujourd'hui son sauveur au nom de ton engagement passé.

L'héroïsme a valu à Œdipe son titre de τύραννος. Πρόθυμος il fut, quand il affronta le monstre, πρόθυμος il reste, quand il s'engage à remédier aux problèmes de la cité. Pourtant, une ironie involontaire s'est glissée dans le jeu entre les deux adverbes de temps νῦν et πάρος : celui qui *hier* mettait son zèle et son intelligence au service de la cité, va mettre

[216] *O.C.,* 828.

aujourd'hui ses efforts à se détruire lui-même. Sa προθυμία d'hier est même ternie aujourd'hui par le sentiment de sa propre supériorité. Réitérer à l'identique l'exploit du passé va donc s'avérer impossible, parce que le passé n'est pas le garant du présent.

De même au vers 1116, la référence au passé par l'entremise de l'adverbe πάρος est aussi lourde de sens et renvoie au temps du mythe. Œdipe voit entrer le berger, ancien serviteur de Laïos et s'adressant au coryphée, lui dit :

O.R., Œdipe, 1115-1116 : (…) τῇ δ´ ἐπιστήμῃ σύ μου
προὔχοις τάχ´ ἄν που, τὸν βοτῆρ´ ἰδὼν **πάρος**.
Tu me surpasses peut-être bien sur le plan du savoir, puisque tu as vu le berger autrefois.

Avec πάρος, revient au cœur du texte la question des générations. Le temps évoqué par Œdipe, ici, est celui de sa petite enfance, où il fut abandonné, sans en avoir gardé le moindre souvenir. Le coryphée, qui va lui certifier que le berger est bien l'homme de Laïos (1117-1118), est un témoin fiable de ce passé lointain car son âge le donne pour son exact contemporain. Alors qu'il fait cette concession sur l'ἐπιστήμη du vieillard, supérieure à la sienne, Œdipe lâche prise et admet que la maîtrise du passé de Thèbes est hors de sa portée, puisqu'il est l'homme providentiel, venu d'ailleurs, hors de la filiation royale *a priori*. Dans cette pièce, plus que dans aucune autre, peut-être, le passé lointain revient agir au présent.
Ces quelques exemples de l'emploi de πάρος montrent bien que la référence au passé n'est pas anodine et que Sophocle tisse régulièrement des liens entre son action et le mythe qui la précède, ou à l'intérieur même du drame, pour mieux faire valoir l'importance de la donnée temporelle dans l'économie poétique de ses pièces.

2. Le présent :

Ὥρα : C'est le moment !

À côté de l'adverbe νῦν et du nom féminin ἡμέρα[217], ὥρα n'occupe qu'une très petite place dans les choix lexicaux de Sophocle pour évoquer le présent. On n'en recense, en effet, que trois occurrences dans les sept pièces conservées, huit en tout, si l'on compte son utilisation dans les fragments. Néanmoins, les deux sens principaux de ce nom se trouvent illustrés dans ces seules occurrences. La première signification, conforme à l'étymologie[218], renvoie à l'idée d'« une période de temps défini et considéré dans son retour cyclique ». Ὥρα peut alors désigner indifféremment une saison, une année, un mois, un jour. Ce sens, très fréquent chez Homère, mais aussi chez Pindare, Hérodote et Hésiode est incarné dans le pluriel du nom[219] :

[217] On retrouvera, dans la deuxième partie, l'étude concernant νῦν et ἡμέρα au gré de la lecture des différentes pièces.
[218] *DELG*, *s.v. ὥρα.*
[219] *LSJ*, *s.v. ὥρα.*

ὥραι. On en trouve justement un exemple dans *Œdipe Roi*, dans la *parodos*, lorsque le chœur fait son entrée après le départ de Créon et qu'il adresse une prière aux dieux, ignorant tout encore du message délivré par l'oracle :

OR, Chœur, 154-157 : ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφὶ σοὶ ἁζόμενος τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν
ἐξανύσεις χρέος·

Dieu de Délos que l'on invoque à grands cris, Apollon Guérisseur, avec crainte, je me demande quelle dette, inédite ou bien au terme de la saison qui s'accomplit, tu me feras payer en retour.

L'interrogation anxieuse des Thébains permet à la fois de réfléchir aux rapports entre les dieux et les hommes et à la notion de temps au sein de la tragédie. Si l'on traduit χρέος par son premier sens, « créance, dû, dette, paiement[220] », plutôt que par une tournure plus euphémisante comme « obligation[221] », voire carrément neutre comme « chose/ thing [222]», on fait apparaître un élément intéressant sur la nature du lien entre le temps et le sentiment tragique : la course du temps, perçu ici comme une boucle se refermant et permettant de revenir sur le passé (περιτελλομέναις, πάλιν), fait inévitablement resurgir d'anciens contentieux qui doivent être réglés (ἐξανύσεις). On est alors tenté d'interpréter les ὥραι non plus seulement comme le simple mouvement des saisons qui se succèdent, mais comme le passage des générations, rappelant ici très ironiquement le spectre de la malédiction, qui dans le cas d'Œdipe, se répercute de père en fils, depuis Labdacos jusqu'à Œdipe lui-même et ses enfants. Le cœur même du tragique d'Œdipe se trouve ainsi évoqué dans cette prière au dieu du destin ; plus qu'une simple invocation au dieu, elle est à entendre comme la vérité même en passe d'être révélée. Mais la dette d'Œdipe est pour l'instant encore envisagée sous deux formes possibles, celle d'une nouveauté inédite (νέον), d'un malheur de surcroît pourrait-on dire, ou celle d'une répétition, d'un retour de l'épreuve passée. Dans ce début de la pièce[223], on reconnaît là une technique propre à Sophocle et qui consiste à énoncer des prémisses ouvertes avant d'enclencher une logique particulière dans laquelle se dissoudra l'une des possibilités pour faire émerger la véritable option tragique. En ceci, ces quelques vers constituent un jalon remarquable du texte puisqu'ils acheminent déjà insensiblement le sens vers la compréhension du malheur d'Œdipe, coupable sans être responsable des forfaits perpétrés dans le passé. Tout à la fois ignorant de la vérité et bien au fait de l'histoire passée de Thèbes, le chœur tente d'expliquer la peste qui ravage sa cité par l'hypothèse de l'inattendu, du hasard malheureux (νέον), mais il envisage aussi en parallèle le retour du

[220] Cf. J. Bollack, 1995.
[221] Cf. P. Mazon 1958.
[222] Cf. R.C. Jebb, 1883, Lloyd-Jones,1994.
[223] Cf. ESCH. *Ag*.1- 8: dans les vers d'O.R. comme dans le début du prologue d'Agamemnon, apparaît une dimension cosmique, qui vise à inscrire le drame dans ce qu'Aristote aurait appelé l'Universel.

malheur, comme dans l'ancienne épopée, Homère évoquait le retour des saisons par cette même expression[224] (περιτελλομέναις ὥραις). Mais dans la tragédie, il n'y a pas de place pour le hasard et le temps n'entraîne le héros dans sa course que jusqu'au point de maturité, où il prendra conscience des faits. Ὥρα indique ici cette densité particulière du présent tragique.

Les deux autres occurrences du nom renvoient plutôt à la notion de καιρός. C'est le second sens du nom ὥρα. Seulement, ainsi qu'on le verra à travers les exemples, ce temps indiqué comme opportun par le chœur s'avère vain, puisqu'il est en décalage total avec le personnage principal et qu'il ne s'agit pas d'un καιρός heureux. L'expression, qui se veut forte, donnée dans les deux cas en tête de réplique, se résout alors à n'être finalement qu'un simple synonyme de νῦν δε. Dans le premier exemple, le chœur manifeste son émotion dans un passage lyrique. Ὥρα sert alors à marquer le moment présent comme un point de progrès remarquable dans sa compréhension de la situation. Par exemple, dans *Œdipe Roi*, la troupe des vieillards thébains s'émeut des propos de Tirésias, qui a accusé le roi d'être le meurtrier de Laïos. Dans le premier *stasimon*, si le chœur a bien perçu que le moment du châtiment était arrivé, il semble pourtant ignorer la révélation du devin puisqu'il s'interroge sur l'identité dudit meurtrier et l'imagine ensuite poursuivi par Apollon, en exécuteur de Zeus :

OR, chœur, 467-469 : Ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν ·

Il est l'heure pour lui de régler son pas sur la fuite, plus impétueusement que les chevaux du vent.

Dans la *parodos*[225], le chœur recourait déjà à l'image de la course, mais c'était celle du dieu Arès, incarnation du meurtre brutal, qu'il suppliait de détourner ses pas de Thèbes au plus vite. La métaphore a donc évolué vers une compréhension plus exacte de l'oracle, puisqu' à la vision initiale du meurtre incarné par un dieu s'est substituée celle d'un meurtrier humain, dont il ne veut pas encore admettre l'identité, mais qu'il voit comme la proie des Kères. La formule Ὥρα νιν … νωμᾶν marque donc un changement dans la compréhension de la situation, d'abord vue comme le fait d'une divinité impitoyable, à présent vue comme la conséquence des actes d'un homme coupable. Elle crée une urgence en contradiction avec le lent cheminement d'Œdipe, fondé sur une révélation progressive de la vérité au fil de son enquête. Elle anticipe aussi une situation à venir, le futur exil solitaire d'Œdipe. En effet, le chœur semble être toujours en avance sur le héros, et cela malgré les difficultés qu'il exprime à admettre la vérité qui se fait jour progressivement. On en voit un autre exemple pertinent avec la dernière occurrence d'ὥρα, dans *Ajax*. Il se situe aussi au début de la pièce, alors que Tecmesse entreprend le récit des forfaits nocturnes du héros. Les fidèles Salaminiens ont eu

[224] *Od*. II, 107; XI, 295; XIV, 294; XIX, 152.
[225] *O.R*. 190-197.

vent de la rumeur relatant les faits et déjà cèdent à la peur des représailles, avant même de connaître l'ampleur du désastre commis : « *Hélas ! J'ai peur de ce qui vient* », s'exclament-ils au vers 229. Tecmesse conforte alors leur inquiétude par un récit presqu'extatique du massacre et,en proie à l'émotion la plus forte, les marins s'écrient :

Aj., Chœur, 245-247 : Ὥρα τιν᾽ ἤδη τοι
κρᾶτα καλύμμασι κρυψάμενον
ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι
C'est le moment de couvrir ma tête d'un voile et de m'enfuir à pas furtif.

Outre que la formule Ὥρα… ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι s'apparente à l'exemple précédent par l'image de la fuite, il faut remarquer un autre point commun qui consiste dans le sentiment de la honte vécue par le chœur avant même qu'Ajax lui-même ne vienne à l'exprimer à partir du vers 333. Le chœur anticipe donc le discours et les émotions du héros. Dans la *parodos*, il n'osait pas croire à la compromission de son maître qu'il enjoignait à réagir contre une rumeur jugée insultante. Dans le premier épisode, on constate qu'il a déjà changé sa vision de la situation et c'est ce que veut indiquer Sophocle en utilisant ce marquage lexical à la fois très clair mais ironique, dans la mesure où l'ὥρα indiquée de façon trop péremptoire par les Salaminiens fait long feu : en effet, dès que Tecmesse leur indique la fin de la crise d'Ajax, les voilà trop vite rassurés et prêts à croire que tout ira bien[226]. L'ὥρα du chœur n'est donc pas le καιρός héroïque, puisque ce moment présent, souligné par un lyrisme très imagé, s'avère en fait une simple étape, parfois incertaine, floue à son esprit et même réversible, dans le cheminement vers la vérité qu'il mène en parallèle à celui du héros.

3. Le futur : l'horizon d'attente tragique.

3.1. Καταστροφή : le dénouement.

Ce nom féminin, créé à partir de στροφή « action de tourner », est dérivé du verbe στρέφω « tourner ». À côté de στρόφος « cordon, corde, lien », il est formé sur le vocalisme *o*, et sert de base à de nombreux dérivés. Le préverbe κατα- induit à la fois l'idée d'un changement du tout au tout par son acception première de « vers le bas », d'où la traduction de « bouleversement »[227], et aussi l'idée d'achèvement d'une action, d'où la traduction de « fin souvent donnée à καταστροφή**.** Dans ce sens, il est déjà employé par Eschyle une fois[228] . On le trouve surtout utilisé chez les historiens, Thucydide[229] à propos des braves morts à la guerre

[226] *Aj*., 263: Ἀλλ᾽ εἰ πέπαυται, κάρτ᾽ ἂν εὐτυχεῖν δοκῶ·/ φρούδου γὰρ ἤδη τοῦ κακοῦ μείων λόγος.
Si la crise est finie, tout ira bien, selon moi, car, dès qu'il s'éloigne, le mal paraît moins grave.
[227] ESCHL, *Eum.*490.
[228] ESCHL, *Suppl.* 442 : ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή, « Pas de fin sans chagrin ».
[229] THC., II, 42,2 : δοκεῖ δέ μοι δηλοῦν ἀνδρὸς. ἀρετὴν πρώτη τε μηνύουσα καὶ τελευταία βεβαιοῦσα ἡ νῦν τῶνδε καταστρωφή.

et Polybe[230] à plusieurs reprises, avec ou sans le complément βίου. Il est alors l'équivalent de « mort », de même que le verbe καταστρέφω peut se traduire par « cesser »[231]et dans le grec tardif être synonyme de « mourir »[232].Chez Sophocle, le terme est prononcé par Œdipe dans sa prière aux Érinyes ; il s'agit de l'unique occurrence du nom :

O.C., Œdipe, 101-103 : Ἀλλά μοι, θεαί,
βίου κατ᾽ ὀμφὰς τὰς Ἀπόλλωνος δότε
πέρασιν ἤδη καὶ **καταστροφήν** τινα.
Alors, déesses, selon les prédictions d'Apollon, accordez-moi enfin de trouver un terme, un dénouement à ma vie.

Καταστροφή, qui a le complément βίου en facteur commun avec πέρασις, signifie bien ici « la fin de la vie »[233]et permet d'établir une nuance de sens : alors que πέρασις évoque plutôt le passage de la vie à la mort, καταστροφή suppose le terme ultime du cheminement, les deux mots résumant fort bien l'état du héros errant depuis longtemps sur les chemins et trouvant refuge finalement dans le bois des Érinyes, comme si son parcours géographique préfigurait son parcours métaphysique.

3.2. Παῦλα : la fin de la souffrance.

Alors que παύω[234] s'avère fréquent dans les tragédies de Sophocle, les noms et adjectifs dérivés de ce verbe sont peu nombreux. Ainsi παῦλα se retrouve à trois reprises dans le corpus sophocléen, comme le nom d'agent assez rare παυστήρ « qui fait cesser » et l'adjectif παυστήριος « qui met fin à ». Παῦλα, « pause, cessation, fin », est utilisé sans préfixe contrairement à l'emploi courant d'autres dérivés nominaux de παύω qui sont précédés d'ἀνά-dans ἀνάπαυμα « repos, relâche », ἀνάπαυσις « relâche, détente », δια- dans διάπαυμα «interruption », ou encore κατα- dans κατάπαυμα «déposition ».[235] Le mot est associé à l'idée de la fin des souffrances physiques ou morales dans les trois occurrences repérées[236] ; ainsi dans *Œdipe à Colone* :

O.C., Œdipe, 88 : ταύτην ἔλεξε **παῦλαν** ἐν χρόνῳ μακρῷ
(Apollon) m'a dit quelle trêve j'obtiendrais après un long temps (…)

---

[230] POL., V, 54,4 : τὴν αὐτὴν ἐποιήσαντο τοῦ βίου καταστροφήν et aussi I, 13, 5 ; II, 10,5.
[231] ESCHL, *Perses*, 787-788, parvenir à la fin d'un discours.
[232] J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles, Commentaries VII, The Œdipus Coloneus*, Leiden, Brill, 1984. On trouve ce sens chez Plutarque, *Morales* 253 d et *Thésée*, 19.
[233] Voir Πέρασις.
[234] Voir l'étude de ce verbe dans le chapitre IV. La progression du temp.
[235] *DELG*, s.v. παῦλα.
[236] J.C. Kamerbeck signale notamment l'emploi de παῦλά dans le corpus hippocratique. Cf *Commentaries*, Brill, 1959, vol. II, p.251.

Le terme garde une certaine opacité volontaire, parce qu'Œdipe rapporte les mots de l'oracle qui lui a prédit une « trêve » au bout de longs jours d'errance ; simple repos à l'abri dans le bois des Déesses Redoutables ou mort, il ne découvrira que plus tard la signification exacte de ce terme oblique. Dans *Philoctète*, le même nom appartient également à une prophétie, celle du devin Hélénos que rapporte Néoptolème :

Ph., Néoptolème, 1329-1330 : Καὶ **παῦλαν** ἴσθι τῆσδε μή ποτ᾽ ἂν τυχεῖν
νόσου βαρείας […]
Et sache que jamais il n'y aura de fin à ce mal cruel […]

Son sens ne revêt cependant ici aucune ambiguïté, puisqu'il évoque la guérison du mal qui tourmente le vieux guerrier et qui interviendra à la seule condition qu'il quitte l'île de Lemnos pour retourner à Troie. Enfin, dans la bouche d'Héraklès παῦλα est associé à la mort :

Tr., Héraklès, 1255-1256 : **παῦλά** τοι κακῶν
αὕτη, τελευτὴ τοῦδε τἀνδρὸς ὑστάτη.
La voilà, la fin de mes malheurs, l'heure ultime d'Héraklès !

Le héros associe à une première périphrase euphémisante, παῦλα κακῶν, une seconde plus explicite, τελευτὴ ὕστατη, qui rajoute une dimension pathétique à sa déclaration et permet de souligner ce temps fort de la reconnaissance de son propre sort et l'acceptation de sa mort.Dans les trois exemples cités, παῦλα reprend une parole oraculaire et permet d'entretenir le suspense tragique en laissant ouverte la signification précise du nom : guérison, mort, rétablissement d'un *statu quo ante*, rien n'est dit précisément. C'est un point commun avec παυστήρ et παυστήριος. En effet, ces deux termes servent toujours à désigner *celui qui mettra un terme aux malheurs* et, hormis dans *Électre*, où Oreste est désigné par l'héroïne comme celui « qui viendra mettre un terme à (ses) maux[237] » - Ὀρέστην τῶνδε (…) παυστῆρ᾽ ἐφήξειν -, ce nom et cet adjectif renvoient à une divinité. Ainsi, dans *Philoctète*, est-ce Héraklès lui-même, intervenant à la fin de l'*exodos*[238], qui annonce au héros qu'il enverra Asclépios à Troie « pour qu'il guérisse (s)on mal » Ἀσκληπιὸν/παυστῆρα (…) σῆς νόσου -. Ou bien encore, entend-on au début d'*Œdipe Roi*[239] le grand prêtre de Zeus faire la prière que « Phébus, qui a envoyé ces oracles, vienne maintenant nous sauver en mettant un terme à ce fléau » - Φοῖβος (…) σωτήρ θ΄ ἵκοιτο καὶ νόσου παυστήριος-. Ces formules servent à projeter l'intrigue vers son terme en instillant l'espoir d'une issue heureuse à la pièce, la fin des malheurs signifiant naturellement la fin de la tragédie. Le futur évoqué relève seulement du vœu ou de l'intention dans *Électre* et *Œdipe Roi*, où les espoirs formulés se

[237] *Él*., 304.
[238] *Ph*., 1438.
[239] *O.R*., 150.

réaliseront dans le cadre de l'intrigue. Par contre, dans le cas particulier de *Philoctète*, la parole divine affirme un futur certain[240], mais qui renvoie à la suite du mythe, donnant ainsi une perspective à la pièce, puisque le temps qui y est évoqué déborde largement du cadre scénique.

3.3. Πέρασις : le terme.

Pour nommer la fin de l'existence, Sophocle emploie une seule occurrence du nom d'action féminin πέρασις. Cet hapax se trouve dans *Œdipe à Colone* au vers 103 :

O.C., Œdipe, 101b-103: (…) Ἀλλά μοι, θεαί,
βίου κατ᾽ ὀμφὰς τὰς Ἀπόλλωνος δότε
πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφήν τινα (…)
Alors, déesses, selon les prédictions d'Apollon, accordez-moi enfin de trouver un terme, un dénouement à ma vie.

La famille de πέρασις dérive de l'adverbe souche πέρα « *de l'autre côté* », qui est à rapprocher du sanskrit et de l'avestique *para* « *de côté, à l'écart* ». Tous les mots de ce groupe lexical se rapportent à la notion de passage et très souvent ce passage fait référence à la mer ou au voyage d'une rive à l'autre d'un cours d'eau. Vraisemblablement, ce premier sens fut combiné à l'influence de πέρας « la limite, l'extrémité » et de περαίνω « terminer » qui permirent de créer le sens de « but » que l'on retrouve dans le verbe περαιόω « achever une transaction » et dans la πέρασις de Sophocle[241].

On peut lire ce nom comme un synonyme de τελευτή « la fin »; néanmoins, πέρασις parle d'accomplissement final plus que de mort, de la conclusion d'un parcours, sens souligné par καταστροφή qui ajoute à l'expression d'Œdipe la notion de dénouement, comme si l'existence était vue à la manière d'une intrigue dont on attend la scène finale. La prière d'Œdipe fixe le sujet de la pièce et annonce l'importance de la fin : sa mort sera un passage vers une autre dimension, un parachèvement au sens où les philosophes grecs[242] emploient τό πέρας, pour désigner un être métaphysiquement achevé, parfait, comme le sera Œdipe arrivé au bout de son parcours terrestre. On peut donc comprendre aussi πέρασις comme un synonyme de τό τέλος, non pas simplement comme « cause finale », mais aussi comme « perfection » au sens du finalisme aristotélicien[243] qui voit dans le *télos* à la fois une conséquence et une garantie de la perfection de l'univers.

S'il n'utilise ce mot qu'une seule fois, Sophocle emploie par ailleurs la préposition πέραν « *au-delà, de l'autre côté de* » assez fréquemment et le verbe περαώ « *passer un fleuve, un*

[240] M. Dorati, *Finestre sul Futuro*, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 187 notamment.
[241] *DELG,* s.v. πέρα.
[242] I. Gobry, *Le Vocabulaire grec de la philosophie*, Ellipses, 2010.
[243] P. Pellegrin, *Dictionnaire Aristote*, Ellipses, 2007.

bras de mer ». Ce verbe se retrouve chez Sophocle dans quatre emplois distincts : le premier renvoie à la traversée maritime, comme réalité ou comme image[244] ; le second se rapporte très concrètement, à la manière des didascalies, aux personnages qui sortent du palais et dont on annonce l'arrivée[245] ; le troisième évoque le départ d'un personnage ou son éloignement[246] et le dernier, le plus intéressant pour notre propos, est un emploi métaphorique servant à désigner le passage de la vie à la mort dans une formule de clausule restée célèbre parce qu'elle énonce un lieu commun solonien sur la destinée humaine :

O.R., chœur, 1528-1530 : ὥστε θνητὸν ὄντ᾽ ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν᾽ ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου **περάσῃ** μηδὲν ἀλγεινὸν παθών.

De sorte que, fixant notre réflexion sur le jour de sa mort, on ne juge aucun mortel heureux avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir souffert de chagrin.

On retrouve dans cet exemple l'idée d'un passage à franchir, d'un ultime obstacle qui doit servir de référence à l'appréciation de la vie d'un homme et de mesure à son bonheur[247]. Comme l'emploi de πέρασις, celui du verbe περαώ dans cet exemple, parle moins d'une fin que d'un point d'accomplissement ultime, d'une ligne d'horizon que fixe le sage, ce que laisse entendre ἐπισκοποῦντα[248] . L'association de ce participe au verbe περάσῃ dont le sujet est τέρμα renforce l'idée d'un horizon d'attente tragique. Au-delà du sens philosophique de la formule gnomique, il est intéressant de noter que ces vers de clausule définissent la ligne de tension de toute tragédie dont le propos est bien d'observer la rencontre du héros avec son destin, ce qui n'est pas exactement la mort, mais ce moment ultime où il doit affronter sa vérité.

3.4. Τελευτή : la fin.

À la première lecture, on s'attend à trouver de nombreuses occurrences du nom féminin **τελευτή**, « la fin », puisque les personnages de Sophocle souffrent et parfois meurent. Pourtant, on n'en relève que cinq exemples, pris exclusivement dans deux pièces, *Œdipe à Colonne* et *Les Trachiniennes*. Il s'agit d'un nom d'action tiré du verbe τελεύω, « achever »,

[244] *Aj*. 461 et *Ant*.337.
[245] *O.R.* 531 et *Ant*. 386.
[246] *O.C.* 155 et 895.
[247] Voir sur ces trois vers le commentaire de Diane Cuny, *Une Leçon de vie, les Réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, 2007, 123 et 357.
[248] Jebb commente l'utilisation d' ἐπισκοποῦντα en insistant sur le sens particulier du verbe dans ce vers: « I take the exact sense to be: -« fixing one's eye on the final day (as on a point towards which one is moving), that one should see it », i.e. "until one shall have had experience of it." Thus ἐπισκοπεῖν is used in a sense closely akin to its common sense of « attentively considering » a thing: and the whole phrase is virtually equivalent to, « waiting meditatively to see the final day » (…)

qui « ne comporte pas la diversité d'emplois de **τέλος** » selon Pierre Chantraine[249]. Attesté chez Homère avec le premier sens d' « accomplissement », il sera de plus en plus employé au sens de « cessation », surtout pour désigner la fin de la vie. En observant le petit corpus lexical chez Sophocle, on remarque que quatre emplois sur les cinq recensés renvoient effectivement à l'idée de la mort. Un seul utilise plutôt ce terme comme synonyme de « résultat » :

O.C., Antigone, 1197-1198 : γνώσῃ κακοῦ
θυμοῦ τελευτὴν ὡς κακὴ προσγίγνεται.
Tu réaliseras combien désastreux est le résultat d'un désastreux courroux.

Signifiant à son père qu'il se trompe de cible en nourrissant une colère injuste contre un fils qu'il ne veut pas même écouter, Antigone l'enjoint plutôt à considérer les véritables causes de son malheur, qui appartiennent au passé. Son discours volontiers moralisateur voudrait l'obliger à minimiser sa situation présente pour mieux envisager l'origine exacte de sa souffrance. Le terme **τελευτή** devient donc un synonyme de « conséquence » et replace le protagoniste dans la logique de la faute assumée, pour le rendre sensible aux conséquences de l'*hybris.*

Dans les quatre autres exemples relevés, on notera à chaque fois que le sens de **τελευτή** renvoie à la mort, avec des nuances de sens et de degré. Notre premier exemple emploie simplement le mot dans un sens adverbial signifiant « finalement » :

O.C., 1220-1224, chœur : ὁ δ᾽ ἐπίκουρος ἰσοτέλεστος,
Ἅιδος ὅτε μοῖρ᾽ ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
θάνατος **ἐς τελευτάν**.
Et alors arrive le secours qui s'accomplit également pour tous, au moment où se révèle le destin envoyé par Hadès, sans chant d'hyménée, sans lyre, sans danse, la mort finalement.

Le discours du chœur est un des plus marquants exemples du pessimisme de Sophocle concernant l'existence humaine : la vie ne vaut pas la peine d'être vécue et la mort est envisagée comme une délivrance à souhaiter au plus vite. Au-delà du *topos*[250], et en nous contentant d'observer l'usage des mots, remarquons que ἐς τελευτάν fait écho à ἰσοτέλεστος et marque avec insistance l'idée que l'existence humaine est un lot limité dans le temps qu'il n'est pas raisonnable de vouloir prolonger. Les deux expressions, par leur placement même en fin de vers, soulignent l'image de la portion de temps reprise dans μοῖρα, que l'on choisit de donner ici sans majuscule pour renvoyer, plutôt qu'à la Destinée personnifiée, à l'idée de « part de mort ». Cette μοῖρα θανάτου apporté aux hommes par

[249] *DELG,* s.v. τέλος.
[250] On retrouve la même idée dans les mêmes termes chez Théognis, *Th*., 425-428 ou Hérodote, I, 31.

Hadès est l'exact contraire de la μοῖρα βίου que l'on trouve mentionnée ailleurs chez Sophocle[251] ou encore chez Homère[252]. La part d'Hadès révélée à l'homme à la pointe extrême de sa vie est la découverte du néant, que Sophocle décrit avec trois adjectifs privatifs qui sonnent comme les antithèses même de la vie. L'expression est forte et moins conventionnelle que l'usage traditionnel de **τελευτή** qui envisage plutôt la mort comme la dernière étape d'un parcours arrivant à échéance que comme une part nouvelle ouvrant sur l'exacte antithèse de la vie, un grand néant vide de chants, de danses et de musique.

On trouve l'emploi plus traditionnel de **τελευτή** dans les *Trachiniennes*, lorsque Déjanire rapporte à Hyllos les termes de l'oracle révélé à Héraklès avant son départ pour l'Eubée :

Tr., 79, Déjanire : ὡς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν
Soit il est sur le point de mettre un terme à sa vie…

La première possibilité est qu'il perde la vie. La redondance τελευτὴν … τελεῖν équivaut bien à τελευτᾶν et permet grâce au jeu sonore des allitérations en τ de marquer efficacement l'idée d'une fin possible, envisagée brièvement en un seul vers, alors que l'autre hypothèse, celle d'une vie heureuse, sera développée sur deux vers.

On retrouve **τελευτή** dans un usage plus intéressant sur le plan dramatique à la fin de la pièce, au moment où Héraklès supplie son fils de l'emporter sur l'Oeta pour y dresser son bûcher funèbre.

Trach., 1255-1256, Héraklès : παῦλα τοι κακῶν
αὕτη, τελευτὴ τοῦδε τἀνδρος ὑστάτη.
Voilà donc la fin de mes maux, la fin ultime d'Héraklès.

Il est intéressant de voir que le héros n'a ici aucun pressentiment du fait qu'il deviendra immortel. Son expression est celle de l'homme ordinaire qui constate l'échéance de son terme, mais sans excès de pleurs. L'emploi de τελευτὴ ὑστάτη augmente certes l'emphase lyrique de ses derniers mots prononcés avant qu'on ne l'emmène. Mais Sophocle montre surtout ici un Héraklès pressé d'en finir avec la douleur et marquant lui-même le tempo de ses funérailles en bousculant Hyllos, en le forçant à lui obéir par des injonctions vives et un discours marqué par la précipitation. Notons enfin la conjonction entre la fin de la pièce et l'emploi d'un nom qui marque justement le terme d'une vie.
La même situation d'énonciation montrant un père s'adressant à ses enfants pour leur annoncer la réalité de sa fin proche se lit encore dans *Œdipe à Colone*, lorsqu'Œdipe annonce tranquillement à ses deux filles qu'il sait sa fin arrivée en entendant gronder le tonnerre de Zeus:

[251] *Ant*. 896.
[252] *IL*. 4, 170.

O.C., 1472-1473 : Ὦ παῖδες, ἥκει τῷδ' ἐπ' ἀνδρὶ θέσφατος
βίου τελευτή, κοὐκέτ' ἔστ' ἀποστροφή.
Mes filles, voici qu'arrive la fin de la vie que les dieux m'ont prescrite. Y échapper est désormais impossible.

3.5. Τέλος : le couronnement de la vie.

L'idée d'achèvement se trouve encore dans le nom neutre **τέλος,** un support particulièrement bien employé dans certaines pièces comme *Œdipe à Colone*, où il est utilisé six fois ou *Ajax*, où on le retrouve sept fois. Le mot est recensé vingt-six fois en tout, si l'on compte aussi son usage adverbial. C'est un terme dont il est difficile de démêler le sens. Onians[253] en compte trois principaux : « la fin », « la troupe », « le paiement », qui recoupent les propositions de Pierre Chantraine[254]. Pour l'étymologie, son étude rattache **τέλος** à la racine *tel-e_2- et insiste sur son sens : « […] τέλος signifie proprement « achèvement », cette notion rendant compte de tous les emplois. » Ceci se vérifie d'abord dans les formes adverbiales en usage chez Sophocle, avec une gamme variée d'expressions comme ἐς τέλος « *à la fin* »[255], τέλος δὲ « *enfin* »[256] , διὰ τέλους « *jusqu'à la fin, continuellement, sans relâche* »[257], τέλος γε μέντοι « *et à la fin* [258]». Mais nous verrons aussi que Sophocle utilise τέλος au sens d' « *accomplissement* », d' « *avènement* », en lien avec notre observation qui vise à repérer les marqueurs de la progression du temps.

Dans l'idée d' « *accomplissement* », et à côté de nombreuses occurrences liées à « la fin », le premier sens attendu en lien avec le tragique, est celui de « fin de la vie » qu'on relève deux fois dans *Œdipe à Colone*. Encore faudra-t-il réviser cette traduction spontanée. La première occurrence est aux vers 1530-1531 lorsqu'Œdipe confie le secret de sa mort à Thésée et lui fait promettre de le transmettre à son tour uniquement au plus digne quand il atteindra « le terme de sa vie » - τέλος τοῦ ζῆν-. L'image forte de ce passage est celle de la transmission du secret, génération après génération, formant comme une grande chaîne d'éternité, et qui annule toute idée de finitude.

Le deuxième exemple se trouve dans un chant du chœur aux vers 1720-1721, après la disparition du vieil homme dans le bois des Érinyes, sous la protection du roi d'Athènes. Réconfortant ses filles en pleurs, les Coloniates les invitent à calmer leur chagrin « puisque le *telos* de sa vie *a été délié* heureusement »-ἐπεὶ ὀλβίως γ' ἔλυσεν τὸ τέλος, φίλαι, βίου-.

---

[253] R.B. Onians, *Origins of European thoughts*, Cambridge, 1951:"It is a word which puzzles philologists."(426).
[254] *DELG*, p.s 1101 à 1103.
[255] *Ph*.409.
[256] *Aj*. 268, 301, 391, 1019 ; Ant.268.
[257] *Aj*. 685
[258] *Ant*. 233.

Jebb[259] et Kamerbeek[260] font remarquer l'un et l'autre que le verbe ἔλυσεν qui signifie déjà ici « mettre fin » fait redondance avec τὸ τέλος… βίου. L'expression de Sophocle mélange donc ἔλυσε βίον et ἀφίκετο τὸ τέλος βίου, créant un pléonasme qu'on peut voir aussi chez Euripide[261]. Par ailleurs, selon Onians, τέλος ne signifie en aucun cas la fin ou la mort, mais désigne plutôt « une portion du destin humain[262] ». Comprenons que τέλος est à envisager comme une part pleine de l'existence et non comme le néant après la mort.

On trouve une variante de sens dans les *Trachiniennes*, au vers 167, quand Déjanire rappelle aux femmes de Trachis le contenu de la tablette testamentaire laissée par Héraklès, stipulant qu'après trois ans et trois mois d'absence, l'heure fatidique serait arrivée pour lui, soit de mourir, soit, « ayant échappé à cette portion de temps » - ὑπεκδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος-, de vivre exempt de tout chagrin. Le groupe nominal τοῦ χρόνου τέλος est synonyme de τὸ τέλος… βίου vu dans l'exemple précédent. Χρόνος mis en place de βίος permet au poète de jouer sur la notion de délai si importante aux yeux de Déjanire, puisqu'il conditionne la réalisation de l'oracle prescrit à Héraklès. En l'espace de quatre vers, Sophocle l'emploie trois fois et dans notre exemple, il lui donne le relief d'un moment de crise ou de danger imminent grâce au verbe ὑπεκδραμόντα, de ὑπεκτρέχω « échapper en courant ».

Un second emploi intéressant pour notre étude est celui de « résultat » ou de « conséquence » lié à la notion d'« événement ». C'est, par exemple, Polynice, qui déplore d'avoir été maudit par Œdipe, son père et d'avoir entrepris en vain son expédition (ὁδοῦ) jusqu'à Colone pour obtenir son aide :

O.C., Polynice, 1400$_b$-1401 :(…) οἷον ἆρ' ὁδοῦ τέλος
Ἄργους ἀφωρμήθημεν, ὦ τάλας ἐγώ
Pour quel résultat avons-nous quitté Argos ? Ah, pauvre de moi !

Dans les deux exemples qui suivent, le τέλος est associé à Zeus, ordonnateur des événements : le chœur des Coloniates, effrayé par le bruit du tonnerre, s'exclame :

O.C., chœur, 1468 : Τί μὰν ἀφήσει τέλος;
Ah ! Que va-t-il déchaîner comme conséquence ?

Le sujet d'ἀφήσει est le nouvel éclair (ἀστραπὰ, v.1467) qui vient de zébrer le ciel en déclenchant la terreur des vieillards tout en annonçant à Œdipe qu'il était temps pour lui d'entrer dans le bois des déesses pour y rencontrer son destin. La formule du vers 1468 est intéressante à cause de son ambiguïté, adaptée à la fois aux conséquences du phénomène naturel et du renoncement d'Œdipe à la vie terrestre.

[259] R.C. Jebb, *op.cit*. , II, p. 262.
[260] J.C. Kamerbeek, *op.cit*.VII.
[261] EUR., *El.* 956 τέλος κάμψῃ βίου au lieu de κάμψῃς βίον employé dans *Helen*.1666.
[262] R.B. Onians, *Origins of European thought*, Cambridge, 1951: « The *telos* is life, not the end. A portion of fate is a portion of time."(p.437)

On trouve une autre mention de ce τέλος distribué aux hommes par Zeus au début des *Trachiniennes*, lorsque Déjanire raconte le roman de ses amours et comment Zeus régla la lutte entre Achelôos et Héraklès :

Trach., Déjanire, 26: Τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς
Zeus des Batailles régla heureusement l'affaire.

Mieux qu'une « issue », ou un simple « dénouement », le τέλος accordé par Zeus a été son mariage avec Héraklès, soit « un événement » qui entraîne Déjanire dans le présent tragique, fait d'inquiétude et d'attente. On comprend aussi que ce τέλος est à comprendre dans le sens de « pouvoir de décision » comme lorsqu'Œdipe réclame de décider seul[263] du combat qui oppose Créon et Polynice. Zeus comme Œdipe ont avec le τέλος un pouvoir d'arbitrage.

Sophocle emploie donc τέλος pour évoquer la conclusion d'une vie ou d'un parcours, sans qu'il s'agisse forcément de la mort ; il l'emploie ensuite pour parler d'un but à atteindre ou d'une mission à accomplir. Somme toute, aucune connotation négative ne vient grever le sens de ce terme plutôt neutre chez Sophocle, ce qui est remarquable, quand on compare cet usage avec celui qu'en fait Eschyle dans *Agamemnon*[264], où il est associé systématiquement à l'idée de meurtre ou de sacrifice sanglant.

3.6. Τέρμα : le but ultime.

Le nom neutre τέρμα, « terme, but d'une course, pointe extrême » est commun chez Homère et l'ensemble des poètes. Pierre Chantraine propose l'hypothèse du verbe τείρω « user en frottant » pour sa racine et en fait remonter l'origine au sanskrit *tarati, tirati*, «aller au-delà ». Ce nom se retrouve cinq fois[265] dans l'œuvre de Sophocle avec le sens général de « but, fin, objectif atteint ». C'est son emploi métaphorique désignant la fin de la vie qui nous intéresse d'abord ici, et que l'on ne trouve qu'une seule fois, à la fin *d'Œdipe Roi*[266]. Néanmoins, on peut citer en écho à cet exemple, un autre passage qui réutilise l'image de la borne à franchir avec l'adjectif dérivé de τέρμα, τερμίος au début d'*Œdipe à Colone :*

O.C., Œdipe, 87-95 : ὅς μοι, τὰ πόλλ' ἐκειν' ὅτ' ἐξέχρη κακά,
ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ
ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν

[263] *O.C.,* 422b- 423 : « ἐν δ'ἐμοι τέλος αὐτοῖν γένοιτο τῆσδε τῆς μάχης πέρι »/ "Pourvu que me revienne le pouvoir d'arbitrer leur combat".
[264] *Ag.* 972-974, 1107 et 1109 : La réplique finale de Clytemnestre accueillant son époux et le rassurant sur le faste déployé pour son retour est un modèle de langage à double entente, où τέλος et ses dérivés, sous le couvert d'une formule de bienvenue, servent à évoquer l'accomplissement du meurtre préparé et sur le point d'être perpétré. De même, un peu plus tard, Cassandre en transe emploie-t-elle à plusieurs reprises ces mêmes mots pour évoquer la vision du sacrifice sanglant d'Agamemnon.
[265] *El* .686 et 1396, *O.C.* 725, *O.R.* 1530, *Aj.*48.
[266] *O.R.*, 1528-1530 : voir l'analyse de ces vers sous la rubrique πέρασις.

σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν,
ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον,
κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις,
ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν οἵ μ᾽ ἀπήλασαν,
σημεῖα δ᾽ ἥξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα,
ἢ σεισμὸν ἢ βροτήν τιν᾽ ἢ Διὸς σέλας.

C'est Phébus qui, le jour où il m'a prédit tous ces malheurs, m'a parlé du repos après de nombreuses années, quand j'aurais atteint le pays ultime où je trouverais un siège et un abri hospitalier chez les Vénérables Déesses ; qu'à cet endroit, je doublerais la borne de ma misérable vie, devenant un bienfaiteur pour mes hôtes en m'y installant, un fléau pour ceux qui m'ont envoyé sur la route, qui m'ont chassé.

Dans ce nouveau passage, la métaphore du vers 91 est forgée sur le verbe polysémique κάμπτω « *se plier, faire fléchir, doubler un but, diriger un cheval* », qui développe l'image de la course hippique déjà contenue dans l'adjectif τερμία au vers 89. Elle montre Œdipe « *doublant la borne de (sa) misérable vie* », comme un conducteur de char guidant son attelage autour de la borne de la carrière et l'engageant dans la dernière étape de l'épreuve avant d'atteindre son but. Le nom θάνατος ou le verbe θνῄσκω ne sont jamais employés ici, comme si la réalité de la mort était éludée au profit d'un euphémisme qui laisse l'issue de la pièce dans le flou : va-t-il s'engager dans un nouvel épisode aventureux une fois parvenu dans le bois des Érinyes ? Va-t-il périr ? L'image hippique pour désigner la limite ou la conclusion de toute chose et notamment de l'existence humaine n'est pas très originale puisqu'Eschyle et Euripide, et plus tard Virgile, mais aussi Ovide et Stace dans la littérature latine, l'utilisent avec des termes tels que καμπτήρ « *borne de l'hippodrome* » ou ses synonymes νύσσα, τέρμα[267] ou *meta* en latin[268]. Mais le choix poétique de Sophocle de ne pas dire la mort explicitement est intéressant parce qu'il exploite l'ambiguïté oraculaire de Loxias et, de ce fait, entretient le suspens dramatique qui prépare l'épisode final de la mort désincarnée d'Œdipe. Alors que les signes divins prescrits très clairement dans l'oracle de Delphes vont advenir et annoncer sans ambiguïté le moment où il devra pénétrer dans le bois sacré, la réalité de sa mort ne va devenir une évidence que très progressivement dans le texte, tandis qu'à l'inverse, le personnage va peu à peu se désincarner pour mieux disparaître à la fin. On voit toute la ressource que le poète tire du choix des mots employés dans un sens second : en l'occurrence, il souligne le caractère sibyllin des paroles d'Apollon l'Oblique avec une expression elle-même oblique qu'a remarquée Jacques Jouanna[269], à la suite de Jebb[270]. Aussi bien dans *Œdipe Roi* que dans

[267] ESCH., FR. 2999; EUR. *Alc*. 643; *Hipp*. 87, *Él*. 956.
[268] A. Rich, *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*, Molière, réimp. 2004, p. 402-403.
[269] J. Jouanna, *Sophocle*, Fayard, p. 168sqq.
[270] R.C. Jebb, Sophocles, The Plays and Fragments, 26: « *Far more poetical is the conception of Sophocles, that Apollo has appointed the sign, but not named the place* ». La comparaison avec la fin des *Phéniciennes (1703-1707)* d'Euripide, dans laquelle Œdipe traduit l'oracle en termes clairs et parle de sa mort, fait nettement pencher le jugement de Jebb en faveur de Sophocle.

Œdipe à Colone, Sophocle s'efforce de multiplier les mots pour dire l'issue de l'intrigue sans jamais parler directement de mort, soit parce que le héros d'*Œdipe Roi* n'a vécu qu'une partie des péripéties de son long parcours d'existence, soit parce que le même personnage, vieilli et rompu aux rigueurs de l'errance dans *Œdipe à Colone,* va connaître une rédemption plus importante que sa mort elle-même ; ces deux exemples permettant de rappeler encore que l'issue d'une tragédie n'est pas systématiquement la mort du protagoniste.

C'est ce que semble aussi indiquer un autre usage de τέρμα désigne par trois fois le but que s'est fixé le héros sans plus de nuance métaphorique. Il s'agit d'un but concret pour Oreste, décrit en champion hippique par son précepteur qui veut convaincre Clytemnestre de la mort de son fils. Le jeune homme, raconte-t-il, a clos sa première course par une victoire qui a fait éclater son talent naturel[271]. Le même mot, employé par le chœur au vers 1396, alors qu'Oreste a pénétré dans le palais pour y tuer Clytemnestre, désigne cette fois-ci l'accomplissement de la mission qu'il s'était fixée, ses gestes se déployant dans l'espace hors-scène, simultanément avec le commentaire produit par les Mycéniennes :

EL., chœur, 1396-1397 : Ἑρμῆς σφ᾽ ἄγει δόλον σκότῳ
κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα κουκέτ᾽ ἀμμένει.
Hermès le conduit précisément à son but, cachant sa ruse dans l'ombre et ne souffrant plus d'attendre désormais.

Comme Ulysse[272], le héros est conduit par le dieu de la fourberie, Hermès, qui guide à la fois son esprit rusé et sa main assassine. L'étonnant récit du chœur, qui tient à la fois de la didascalie et de la vision extatique, semble suivre, pas à pas, la progression du prince meurtrier dans l'enceinte du palais, et fait partie de ces passages du texte dramatique qui contribuent à la création d'une dynamique interne, à la poétisation du destin en marche, que nous analyserons plus tard, plus en détails.[273] Contentons-nous pour l'instant d'observer que ce même mot τέρμα s'emploie chez Sophocle pour parler d'une action qui détermine la vocation tragique du personnage : une course hippique aboutissant à la fausse mort d'Oreste et conditionnant son plan secret, sa vengeance sanglante, l'assassinat fantasmé des chefs grecs pour Ajax ou bien encore une place sûre, à l'écart du monde et de ses anciens tourments pour le vieil Œdipe réfugié à Colone :

Aj. , Ulysse, 48 : Ἦ καὶ παρέστη κἀπὶ τέρμ᾽ ἀφίκετο ;
Est-ce qu'il s'est approché d'eux ? Est-ce qu'il a atteint son but ?

La question d'Ulysse adressée à Athéna peut sembler de pure rhétorique, quand on lit bien l'annonce de l'intervention de la déesse, stipulée dès le vers 45 et qui brise tout suspens sur l'issue d'une attaque nocturne dont on a pourtant pas eu encore le récit complet ; mais elle

[271] *EL.* 686 : « δρόμου δ᾽ ἰσώσας τῇ φύσει τὰ τέρματα»
[272] *Ph*. 133.
[273] Voir la deuxième partie.

n'a pourtant pas érodé la curiosité du limier, qui réagit ici à la fois en chasseur curieux de connaître les agissements de celui qu'il traque, et en flatteur soucieux de rendre hommage au sens du *kairos* de la déesse: tout le passage, depuis le vers 34 jusqu'au vers 51 ,semble en effet vouloir insister sur la pertinence des interventions d'Athéna, tutrice d'un Ulysse reconnaissant et protectrice d'un Ajax inconscient. La question posée par Ulysse a cependant un intérêt essentiel, celui de contribuer au jeu cruel et ambigu qui se joue au détriment d'Ajax : croyant assassiner les chefs de l'armée, il égorgera des bestiaux, atteignant bien le but qu'il s'était fixé, mais sur une cible dénaturée. L'interrogation sur le τέρμα, atteint ou non, est intéressante en ce qu'elle souligne par un terme neutre l'ambiguïté entre la mission rêvée et la mission réalisée par Ajax, qui sera au cœur de son tourment.

Quant au personnage d'Œdipe aux abois, il utilise le même terme sans article, qu'il faut toutefois considérer avec son complément au génitif, ce dernier complément l'emportant pour le sens :

O.C., Œdipe, 725 : « φαίνοιτ᾽ ἄν ἤδη τέρμα τῆς σωτηρίας »
(C'est de vous seuls, chers vieillards,) que peut me venir désormais la réalisation de mon salut.

Le génitif τῆς σωτηρίας peut être compris comme servant à la définition[274] du terme qui le précède, dont pourrait rendre compte plus exactement une périphrase comme « *l'issue qui consiste dans mon salut* ». Cette tournure est la marque d'un haut style que l'on trouve fréquemment chez Sophocle. Τέρμα ne marque donc pas la fin de l'espoir, mais tout au contraire le parachèvement de son salut, qui est son but ultime lorsqu'il s'aventure sur la route de Colone et trouve refuge dans le bois des Érynies.

Dans ces derniers exemples, chaque τέρμα évoque en soi l'intention que se fixe le personnage et représente, non sa mort, mais le terme tragique qui conditionne toutes ses autres actions et dont on va voir l'accomplissement ou les conséquences, la pièce fixant ce point comme un aboutissement ou comme un commencement.

[274] A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, BRILL, Leiden, 1982, p. 53: "*The defining genitive provides a description of the regens in terms of its content, and is equivalent to an appositional construction.*"

CHAPITRE IV

LA PROGRESSION DU TEMPS

1. La marche du temps.

1.1. Ἐκτείνω : tendre-étendre.

« Étendre, étendre, allonger », le sens général de ce verbe s'applique à bien des domaines concrets, par exemple, pour parler d'une armée que l'on déploie ou d'un discours que l'on développe. On trouve quatre occurrences du terme chez Sophocle, qui l'applique à l'homme qui s'étend pour dormir dans *Philoctète*[275]. Deux autres emplois intéressants le désignent comme un terme servant à souligner une annonce ou un récit important. Par exemple, dans *Œdipe Roi*, la *parodos* s'ouvre sur un chant du chœur saisi d'effroi après l'annonce de Créon sur la nécessité de trouver l'assassin de Laïos et qui, plutôt que l'apaisement, manifeste sa peur de l'avenir en ces termes :

O.R., chœur, 153 : Ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα(…)
Mon âme est tendue par l'angoisse.

Dans *Les Trachiniennes*, au contraire, on trouve l'emploi d' ἐκτείνω juste avant que Déjanire n'entreprenne le récit détaillé de la disparition du flocon de laine et ne fasse part de ses craintes concernant son cadeau empoisonné. Elle prépare son annonce par ce qui apparaît comme une formule de rhétorique qu'utilise l'orateur, quand il doit prendre courage avant de se lancer dans la narration du pire :

Tr., Déjanire, 679: μείζον ´ ἐκτενῶ λόγον.
Je te raconte l'histoire en détail.

Mais l'emploi d'ἐκτείνω le plus intéressant se trouve à la fin d'*Ajax*, alors que tout a été dit, que les funérailles vont enfin pouvoir se faire et qu'Ulysse a retrouvé l'amitié de Teucros pour avoir su plaider la cause du héros contre les Atrides. Dans l'ultime scène de l'*exodos*, Teucros prend congé d'Ulysse par ces mots :

Aj., Teucros, 1402-1403 : Ἅλις· ἤδη γὰρ πολὺς ἐκτέταται
χρόνος.
C'est assez. Trop de temps s'est déjà écoulé.

[275] *Ph*. 859.

Bien sûr, on s'accorde avec les grands commentateurs[276] de ce texte pour dire que Teucros renvoie sans doute aux longs discours qui ont mis aux prises Ménélas, Agamemnon, Ulysse, sur la question de la sépulture d'Ajax : ces controverses occupent environ 350 vers, depuis le quatrième épisode jusqu'à l'avant dernière scène de l'*exodos*, ce qui est considérable et explique en partie la remarque de Teucros. Le temps des funérailles ne saurait être remis plus longtemps et sa dernière tirade précipite l'action hors scène par la simple mention des gestes du rite et l'éloge du héros. Mais le lecteur contemporain ne peut s'empêcher de remarquer la place particulière de cette formule sur le temps écoulé, sans songer au temps de la représentation elle-même qui touche à sa fin et que la remarque de Teucros signale de façon opportune et appuyée. On se plaît à penser que χρόνος superpose ici le temps du mythe et celui de la représentation. À moins qu'il ne s'agisse de marquer brutalement l'arrêt d'une progression dramatique, où le temps a joué un rôle considérable comme pour rappeler un des thèmes fondamentaux de la pièce[277].

1.2. Κάμπτω : fléchir.

« Fléchir », le premier sens de ce verbe ancien, déjà attesté chez Homère[278], se retrouve à quatre reprises dans l'œuvre conservée de Sophocle. Parmi ces occurrences, une seule intéresse notre étude, parce qu'elle est employée métaphoriquement pour évoquer le fait d'aborder le tournant final de l'existence[279]. L'image hippique est utilisée au premier degré une fois dans *Électre*, dans le récit de la fausse mort d'Oreste, quand le précepteur raconte la course de char au cours de laquelle aurait péri son jeune maître[280]. Les trois autres emplois du verbe κάμπτω se situent dans *Œdipe à Colone,* deux fois[281] avec le sens de « fléchir ses genoux, s'asseoir », quand le vieillard éreinté par la marche souhaite s'installer sur une pierre pour s'y reposer. Le dernier exemple se trouve lui aussi dans le prologue, au vers 91, lorsqu'Œdipe relate les mots de l'oracle qui a prédit la fin de ses maux :

O.C., Œdipe,91 : ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον(…)
C'est là que j'arriverai au tournant de ma misérable vie.

La métaphore offre un substitut judicieux au verbe θνήσκω, dont l'absence permet d'entretenir le doute sur l'issue exacte promise au héros. Le caractère oblique de la parole oraculaire élude la réalité de la mort au profit d'un euphémisme qui trouvera son sens au cours de l'*exodos*, quand le messager racontera la disparition miraculeuse d'Œdipe. L'emploi

[276] R.C. Jebb, *op.cit.,* vol.7, p. 208.
[277] Voir à ce sujet la deuxième partie .
[278] Par exemple, *Il.* VII, 118 ou *Od*.V, 453.
[279] Euripide recourt à la même image dans *Hippolyte*, 87, *Électre* 956 et *Héraklès* 787.
[280] *El.* 744.
[281] *O.C.* 19 et 85.

du verbe κάμπτω peut donc s'inscrire au nombre des termes-clés, dont l'emploi poétique trouve un sens supplémentaire dans la proposition dramatique. En l'occurrence, la parole oraculaire est proleptique.

1.3. Κατουρίζω : conduire au but.

Κατουρίζω est une occurrence unique dans le théâtre conservé de Sophocle, mais qui mérite un commentaire pour l'image qu'il transcrit. Il s'agit d'un composé de οὐρίζω, «pousser à l'aide d'un vent favorable », employé métaphoriquement dans le langage tragique avec le sens de « seconder, mener sur la bonne voie ». On le trouve deux fois chez Eschyle, dans les *Choéphores* au vers 319, dans les *Perses* au vers 602 et une fois chez Sophocle dans *Œdipe Roi* au vers 695, où il développe la métaphore d'un Œdipe capitaine de vaisseau, tenant le cap dans les malheurs. Κατουρίζω,lui, est un hapax intéressant davantage notre étude parce qu'il sert au soulignement du moment crucial où les personnages comprennent et disent que les prédictions divines se sont réalisées. Il a donc une valeur de soulignement. Il est employé dans un passage lyrique chanté par le chœur des femmes de Trachis, dans le troisème *stasimon*. Hyllos a fait le récit des souffrances d'Héraklès devant Déjanire atterrée d'apprendre qu'elle est criminelle malgré elle. Le chœur reconnaît immédiatement la réalisation de l'ancien oracle prévoyant la fin des épreuves du héros :

Tr., Chœur, 825 : καὶ τάδ´ ἔμπεδα
κατουρίζει.
Et le (l'oracle) voilà qui conduit les événements sans faute, tout droit à leur but.

Ce verbe du succès sonne ici sans joie, et de manière très ironique dans les paroles du chœur qui s'était pourtant enthousiasmé avec Déjanire du retour du héros. Mais sans y voir de sarcasme particulier, peut-être faut-il comprendre simplement l'image comme une définition exacte du destin, qui atteint toujours son but, sans défaillir (ἔμπεδα) et sans s'égarer hors du sillon tracé (ὀρθῶς). Notons enfin avec Kamerbeek[282] que l'image du bon vent (οὖρος) était déjà employée par Hyllos au vers 815, avec cette fois une très nette amertume à l'égard de Déjanire, qu'il pensait coupable. Peut-être s'agit-il, à dix vers d'intervalle, d'une contamination métaphorique.

[282] J.C. Kamerbeek, II, *op.cit*., p.s 178-179.

1.4. Προσέρπω : approcher subrepticement.

Le verbe de mouvement προσέρπω est un terme expressif, que son étymologie rattache à l'image du serpent[283]. Alors qu'il est employé chez Pindare dans des formules votives plutôt optimistes[284], les tragiques, en l'occurrence Eschyle et Sophocle, utilisent προσέρπω et son participe neutre substantivé τὸ προσέρπον avec l'idée métaphorique de glissement et l'appliquent à la description du temps qui vient, d'un futur proche toujours associé à la peur de celui qui parle. L'usage qu'en fait Sophocle est apparemment hérité d'Eschyle, chez qui ce terme poétique se retrouve deux fois dans *Prométhée enchaîné*[285]. Il n'est pas anodin que le verbe se place dans la bouche même du héros, empêché de bouger et vivant tout mouvement extérieur vers lui comme une agression. Ainsi s'écrit-il « Toute approche m'emplit de crainte ! » -Πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον. -ou supplie qu'on prête attention au « sort qui le menace dans l'avenir »- τὰς προσερπούσας τύχας. Ces deux éléments, la crainte et l'avenir menaçant, se retrouvent dans deux occurrences intéressantes chez Sophocle.

La première se situe dans *Ajax*[286], où le chœur manifeste son inquiétude devant la menace d'une sanction, après le forfait de son maître : « Hélas ! J'ai peur de ce qui vient ! »- Οἴμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον·- L'expression est très proche de celle d'Eschyle. Un deuxième emploi se situe dans *Œdipe Roi*, au début de la dispute entre le roi et Créon, qu'il accuse de vouloir usurper son pouvoir et de manoeuvrer en secret pour le renverser : « […] *croyais-tu que je ne distinguerais pas ce beau travail, rampant cauteuleusement* -τοὔργον […] προσέρπον-[287]*vers moi, et que je ne me défendrais pas en connaissance de cause* ? ». On retrouve ici l'image d'une dynamique du malheur, en marche contre le héros[288], tant il est vrai que ce verbe suggère presque toujours le danger chez Sophocle[289].La formule d'Œdipe est particulièrement ironique, car il reproche à Créon ce que les dieux eux-mêmes ont fomenté contre lui, un vaste piège tendu par- delà les générations, qui est effectivement en passe de se refermer sur lui et dont il perçoit peut-être l'insidieuse pression, l'exprimant à travers cette image sous-entendue du serpent glissant à sa rencontre. L'avenir que le Prométhée d'Eschyle voyait comme un sombre sort fondant sur lui, fidèle à la vision d'une transcendance toute verticale et impénétrable, prend, chez Sophocle, la forme plus démiurgique d'une œuvre humaine, telle aussi la tragédie construite autour du personnage qu'elle entraîne dans sa

---

[283] *DELG,* s.v. ἕρπω.
[284] PD., *P*. i, 57 et *N.*, 7, 68.
[285] ESCH., *Pr*. 127 et 272.
[286] *Aj*., 227ᵃ.
[287] *OR*, 538-539. On choisit de donner ici *in extenso* la belle traduction de Jean Bollack, particulièrement intéressante pour notre propos.
[288] Voir 1.2. Στείχω.
[289] Quand il ne l'emploie pas comme un simple synonyme de ἰέναι (*EL.* 900), Sophocle suggère avec προσέρπω l'imminence d'un nouvel assaut de la maladie de Philoctète *(Ph*. 787), ou bien la violence d'une menace proférée par Agamemnon à l'encontre de Teucros (*Aj.* 1255).

logique poétique. On se plaît à penser que le τοὔργον (…) προσέρπον dénoncé par Œdipe est une allusion autotélique.

1.5. Στείχω : avancer.

Ce verbe de mouvement se retrouve 28 fois dans les pièces conservées de Sophocle, à une exception près : on n'en trouve aucune occurrence dans *Électre*, cela malgré son sens assez commun à l'époque classique de « marcher- aller ». Encore verrons-nous que seuls deux emplois métaphoriques intéressent véritablement notre étude.

Il s'agit d'un verbe dont l'étymologie est bien connue et dont les ramifications dans les langues indo-européennes sont nombreuses[290].Le présent thématique à vocalisme *e* στείχω correspond avec le gothique *steigan* « aller ». Les dérivés nominaux proposent, parmi d'autres formes nombreuses, *steg* en vieil allemand avec le sens de « le sentier, passerelle », *staiga* « le sentier », en gothique, qui attestent le sens spécifique de « passage étroit », éclairant le sens primitif du verbe στείχω chez Homère[291], où il est employé pour dire « marcher en ligne, en ordre », et notamment dans l'*Iliade*[292], où il s'inscrit dans un contexte militaire. Cependant l'utilisation majoritaire de préverbes et d'indications sur la direction du mouvement tend à faire de ce verbe un simple synonyme d'« aller vers », de « marcher en direction de ». Françoise Létoublon conclut son étude en affirmant qu'après Homère *« les occurrences du sens neutralisé deviennent numériquement majoritaires, dans une telle proportion que l'on peut même douter de la réalité du sens « marcher en ligne » à l'époque classique*. »

Cette dernière remarque nous amène à considérer de plus près les emplois du même verbe chez Sophocle et à remarquer que dans la plus grande majorité des occurrences, seize fois, στείχω signifie simplement « aller ; à huit reprises, il veut dire « s'en aller » ; à deux reprises, « venir, arriver ». Il s'agit donc bien d'un emploi banalisé, où στείχω est un substitut d'ἔρχομαι, et dont se sert parfois le dramaturge pour souligner l'entrée et la sortie d'un personnage, encore n'est-ce souvent que pour parler des intentions des uns et des autres de s'en aller. Le terme n'a donc aucune valeur performative particulière. Par contre, deux emplois métaphoriques s'avèrent plus intéressants. Tous deux figurent dans *Antigone* et tous deux ont pour sujet le malheur montré comme un ennemi fondant sur le héros[293] :

Ant., Antigone, 9-10 : ἢ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;
Ou t'échappe-t-il que le malheur est en marche et que ceux qui nous haïssent visent ceux que nous aimons [294]*?*

---

[290] *DELG*., *s.v*. στείχω.
[291] Pour une étude précise de l'évolution de ce verbe, lire *Il allait pareil à la nuit, Les verbes de mouvement : supplétisme et aspect verbal*, Françoise Létoublon, Paris, Klincksieck, 1985, plus spécifiquement les p.s 168-170.
[292] *Il.* 2, 833 ; 9, 86 ; 11, 331 ; 16, 258.
[293] F. Ellendt, op.cit., p.s 692 : « *utrumque de ingruente malo dictum* ».
[294] Traduction largement inspirée de celle de Paul Mazon.

Ant., Créon, 184-186 : Ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ᾽ ὁρῶν ἀεί,
οὔτ᾽ ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὁρῶν
στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,
Pour ma part, Zeus qui voit toujours tout m'en soit témoin, je ne peux me taire en voyant le malheur en marche vers ma cité, au lieu du salut.

Dans les deux occurrences, le sujet de στείχω est un terme abstrait, soit le pluriel neutre κακά, soit le féminin singulier ἄτη. L'alliance réalisée dans les deux exemples entre le verbe de mouvement, concret, et le malheur allégorisé, donne une dimension poétique intéressante à l'idée de la marche du malheur, quand on sait que la guerre des Sept vient de s'achever et que l'image ainsi créée trouve donc sa force et sa justification dans le contexte immédiat qui explique à la fois la sensibilité d'Antigone, ayant perdu ses deux frères, et la tension de Créon, commandant au pouvoir fragile. Mais il faut aussi noter que Sophocle ne prête pas ces métaphores à n'importe quel personnage : Antigone et Créon ont ce privilège parce que ce sont les deux personnages principaux et que leur faire utiliser des expressions synonymes revient à souligner leur ressemblance ; l'un et l'autre semble doué de prescience, ou si l'on veut d'une sensibilité aiguisée, qui leur fait voir clairement (« ἤ σε **λανθάνει** » et « τὴν ἄτην **ὁρῶν** στείχουσαν ») l'avenir. Maintenant que les Argiens ont déserté la plaine de Thèbes, c'est une autre guerre qu'ils doivent mener et l'ennemi est redoutable puisqu'il s'agit de la fatalité, qui marche en ligne rangée sur eux.
Retrouvant le sens militaire du verbe qu'Homère utilisait dans l'*Iliade*, Sophocle en renouvelle l'emploi par un usage poétique qui permet de désigner les deux personnages principaux comme des héros particulièrement sensibles à ce qui va advenir et dont ils reconnaissent déjà la couleur funeste.

2. L'achèvement et l'avènement.

2.1. Ἀνύω : réaliser.

« Achever, aller au bout de la route, mener à son terme, réaliser », les sens de ce verbe intéressent notre étude, parce que s'y expriment à la fois l'idée d'achèvement et celle de hâte. On en recense onze occurrences en tout chez Sophocle. Seules deux d'entre elles s'avèrent pertinentes, qui parlent de l'accomplissement d'un oracle. Le premier exemple se trouve dans *Antigone*, au cours de l'*exodos* :

Ant., coryphée, 1178 : ὦ μάντι, τοὔπος ὡς ἄρ᾽ ὀρθὸν **ἤνυσας**.
Ah ! Devin, ainsi tu as bien réalisé ta prophétie !

Le messager, qui vient au palais annoncer la mort d'Hémon et d'Antigone, s'est d'abord exprimé en termes généraux sur la fragilité du bonheur, avant que le coryphée ne le pousse par ses questions à révéler l'horrible nouvelle. Sa réflexion du vers 1178 sert à souligner l'effet de cette annonce en le dramatisant par une allusion très claire au dialogue entre Créon et le devin Tirésias dans le cinquième épisode. Cette analepse permet d'établir un lien causal entre la parole prophétique, qui prévoyait funestement que le roi fournirait « un mort issu de ses entrailles en échange d'un mort[295] », et les événements relatés qui la réalisent.

Le second exemple se lit dans *Œdipe à Colone*, dans le premier épisode :

O.C., Œdipe, 453-454 : (…) συννοῶν τε τἀξ ἐμοῦ
παλαίφαθ᾽ ἁ μοὶ Φοῖβος **ἤνυσέν** ποτε.

Je pense en moi-même aux vieilles prophéties me concernant et que Phébus a enfin réalisées pour moi.

Œdipe vient de recueillir de la bouche d'Ismène de nouveaux oracles, prédisant que des gens d'Argos vont venir à sa recherche pour leur salut, sans pour autant lui accorder le droit d'avoir sa sépulture en terre thébaine. Il demande alors la protection d'Athènes, interprétant cette nouvelle prophétie à l'aune de l'ancienne, qui garantissait qu'il trouverait son repos dans le sanctuaire des Déesses Redoutables. Dans son argumentation pour convaincre les Coloniates de l'aider, il montre donc ici sa conviction que la parole divine entre en acte et il ne fait que confirmer cette certitude, qui lui était apparue limpide dès le prologue[296].

2.2. Ἐρείπω : abattre.

Verbe de la chute et de la destruction, ἐρείπω « abattre, faire tomber » est attesté chez Homère dans l'usage transitif[297], comme dans l'usage intransitif[298] ; on compte quatre occurrences[299] dans les pièces conservées de Sophocle, dont deux qui intéressent particulièrement notre étude. Dans les deux cas, le verbe décrit l'action divine qui s'abat tout à coup sur les hommes pour les ruiner ou pour les avertir. Le premier exemple se trouve dans le deuxième *stasimon* d'*Antigone,* alors qu'Ismène et Antigone viennent d'être emprisonnées et emmenées sur ordre de Créon. Le chœur réfléchit au malheur qui s'abat sur les différentes générations de la famille des Labdacides sans répit, comme les vagues d'une mer en furie[300].

[295] *Ant*., Tirésias, 1066-1067.
[296] Voir les vers 96-97.
[297] *IL.* 12, 258 ; 15, 361 par exemple.
[298] *IL*.5, 47 ; 5, 68 ; 21, 243 par exemple.
[299] *Ant.*596*, Aj*.309 ; *O.C.*1462 et 1373.
[300] Vers 586 à 592.

Les quatre vers suivants décrivent exactement ce que nous nommons « fatalité », à savoir un sort qui s'abat sur des hommes prisonniers de leur destinée et sans espoir de s'en délivrer :

Ant., chœur, 594-597 : Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι **πίπτοντ'**,
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' **ἐρείπει**
, οὐδ' ἔχει λύσιν.

Depuis très longtemps, je vois s'abattre sur la maison des Labdacides les malheurs des morts sur de nouveaux malheurs, sans qu'une génération ne délivre la suivante, mais c'est quelque dieu qui les abat, et cela sans fin.

Ἐρείπω et πίπτω se lisent comme deux verbes complémentaires, qui se renforcent l'un l'autre: la violence aveugle des malheurs qui « tombent » sur les Labdacides est rendue dans un premier temps par la double répétition terme à terme πήματα (…) ἐπὶ πήμασι et γενεὰν γένος ; cet acharnement est ensuite dénoncé comme l'œuvre des dieux puisqu' ἐρείπει a bien un sujet identifié, θεῶν τις. En l'occurrence, il n'y a pas de fin prévue à cet enchaînement de malheurs : Antigone et Ismène ne sont que les nouveaux maillons de la jeune génération sous la coupe des dieux.

Le second exemple de l'emploi d'ἐρείπω se lit aussi dans un chant du chœur, dans *Œdipe à Colone*, dans le cinquième *stasimon*, au moment où se manifeste bruyamment la présence du Zeus τερπικέραυνος de l'*Iliade* par le tonnerre et l'éclair. Alors que le vieux héros envisage ces signes sereinement, puisqu'il y reconnaît le message de l'oracle, et que la foudre est un rappel de l'ordre et du bien voulu par le souverain des dieux, le chœur, lui, plein de superstition, s'effraie :

O.C., chœur, 1462-1463 : ἴδε μάλα μέγας **ἐρείπεται**
κτύπος ἄφατος ὅδε διόβολος·

Ah ! Effroyable ! Terrible ! Voici que s'abat sur nous un fracas monstrueux, envoyé par Zeus !

Ce qui relie cet emploi au précédent est l'usage du présent et l'image du signe divin qui fond sur les hommes. Le chœur, témoin direct ou commentateur des faits, utilise avec un à propos très expressif ce verbe servant par ailleurs à décrire la destruction des murs et des édifices[301]. Qu'il s'agisse d'un malheur ou qu'il s'agisse d'un moyen de communiquer avec les mortels, la fatalité transcendantale revêt un caractère violent que rend bien ἐρείπω.

2.3. Κιχάνω : atteindre.

[301] On relève ce sens dans l'*Iliade*, par exemple en XII, 258 ou XV 361, mais aussi dans *Œdipe à Colone*, au vers 1373, lorsqu'Œdipe fait face à Polynice et lui annonce qu'il n'abattra jamais Thèbes.

Vieux verbe épique attesté chez Homère, κιχάνω « atteindre, trouver » n'est employé que cinq fois chez Sophocle. Deux occurrences pertinentes se trouvent dans *Œdipe à Colone* au cours du cinquième *stasimon*, et toutes deux évoquent le but atteint par le sort. Le premier exemple accompagne les signes que Zeus envoie à Œdipe et auxquels le chœur réagit avec une certaine frayeur :

O.C., chœur, 1448-1450 : Νέα τάδε νεόθεν ἦλθέ μοι
κακὰ βαρύποτμὰ παρ᾽ ἀλαοῦ ξένου
εἴ τι μοῖρα μὴ **κιγχάνει**.
Inouïes, inouïes sont les lourdes peines que m'aura values là cet étranger aveugle-à moins que ce ne soit le Destin lui-même qui atteint aujourd'hui son but[302].

La critique hésite entre deux interprétations de ce passage : la première[303] voit dans ces vers le commentaire du départ de Polynice, renié par Œdipe et prêt à se sacrifier dans une guerre qui lui sera fatale ; l'autre voit plutôt cette remarque comme une annonce des signes divins, tonnerre et foudre de Zeus, qui se font entendre par trois fois dans cette partie, et dès le vers 1455, marquant le moment où le héros va devoir quitter le monde des vivants.Quoiqu'il en soit, l'intérêt du vers 1450 est de souligner explicitement le pas en avant opéré vers la fin, dans un *stasimon* semi-lyrique où interviennent alternativement le chœur chantant et Œdipe et ses filles parlant. La mention du destin qui atteint son but est un signe de l'accélération des événements. Un peu plus loin, le verbe κιχάνω appliqué à Thésée paraît d'abord utilisé dans un emploi purement géographique : on attend ce prince, qui tarde à venir ; or son arrivée assurera la pleine réalisation de l'oracle. Œdipe s'inquiète :

O.C., *Œdipe*, 1487 : Ἆρ᾽ ἐγγὺς ἀνήρ; ἆρ᾽ ἔτ᾽ ἐμψύχου, τέκνα,
κιχήσεταί μου καὶ κατορθοῦντος φρένα;
L'homme est-il proche ? Me trouvera-t-il encore en vie et l'esprit plein de raison, mes enfants ?

L'intérêt dramatique apparaît, comme pour le premier exemple, quand on considère l'ensemble du cinquième *stasimon*, réglé pour attiser le suspense, l'alternance du thrène chanté par le chœur contrastant avec le dialogue entre Œdipe et ses filles, tendu par l'impatience. Le premier emploi du verbe κιχάνω était intransitif ; le destin était à l'œuvre. Le second appelle un complément, précisant la cible du destin , qui n'est autre qu'Œdipe lui-même ἐμψύχου (…) καὶ κατορθοῦντος φρένα, un homme bien vivant et sain d'esprit. Là réside bien toute l'originalité de cette tragédie de la mort invisible, qui se termine non par une catastrophe, mais par l'apothéose d'un héros vivant.

[302] La traduction de ces deux vers est empruntée à Mazon.
[303] C'est la préférence de R.C. Jebb et aussi celle de Kamerbeek.

2.4. Παύω : mettre un terme.

Le verbe παύω est fréquent dans le corpus sophocléen : on en recense trente- six occurrences en comptant les formes qui apparaissent dans les fragments ; vingt- sept, pour ne répertorier que celles qui figurent dans les tragédies. Son sens à la voie active est « faire cesser », à la voie moyenne « cesser de » et à la voix passive « être empêché de ». C'est un verbe déjà employé par Homère, commun et néanmoins intéressant, puisqu'il peut servir *a priori* d'indicateur de la fin de la tragédie ou plutôt d'un progrès vers cette fin.

Sur les vingt-sept formes recensées, vingt-cinq servent de marqueurs dans la progression de l'action en cours, essentiellement à l'impératif (10 formes), au futur (5) et au parfait (4)[304]. Il s'agit tantôt d'ordonner la fin d'une discussion[305] pour mieux signifier le passage au temps de l'action, tantôt de se projeter dans un futur proche mais hors scène (la guérison de Philoctète[306]) ou dans un futur très proche et dans le cadre du drame en scène (la vengeance d'Oreste et Électre[307]) ; enfin, l'emploi de παύω au parfait, s'il ne concerne que quatre occurrences[308], mérite une observation, puisque le parfait est le temps traduisant le mieux, en grec, l'incidence du passé sur le présent et qu'il agit souvent comme un amplificateur du sens même du verbe.

Par exemple, sur les quatre parfaits trouvés dans les pièces de Sophocle, trois sont à relever dans *Ajax* et permettent de comprendre la situation du héros, retenu entre deux malheurs, sa folie nocturne, qui appartient au passé récent, et la honte, conséquence de sa crise, ui le mine depuis le réveil de sa conscience et l'accapare désormais : au vers 263, le chœur, plein d'optimisme, rassure Tecmesse par ces mots : « Si sa crise est finie (πέπαυται), tout ira bien, je pense ». Le verbe revêt ici un sens quasi médical et signifie, dans l'esprit naïf des Salaminiens, la guérison d'Ajax. Tecmesse, néanmoins, lui fait alors mesurer la gravité de son malheur :

Aj., Tecmesse, 271-276 : Ἀνὴρ ἐκεῖνος, ἡνίκ' **ἦν** ἐν τῇ νόσῳ,
αὐτὸς μὲν ἥδεθ' οἷσιν **εἶχετ'** ἐν κακοῖς,
ἡμᾶς δὲ τοὺς φρονοῦντας **ἠνία** ξυνών·
νῦν δ' ὡς **ἔληξε κἀνέπνευσε** τῆς νόσου,
κεῖνός τε λύπῃ πᾶς **ἐλήλαται** κακῇ
ἡμεῖς θ' ὁμοίως οὐδὲν ἧσσον ἢ πάρος.

Cet infortuné, tant qu'il était pris dans son délire, se complaisait dans le mal qui le possédait, et nous attristait, nous, qui en étions témoins, dans notre bon sens; mais maintenant que le

[304] Se reporter au tableau en annexe qui synthétise les formes de παύω.
[305] *O.R.* 631 ; *Él*. 1428 ; *Aj*. 483.
[306] *Ph*. 1379 er 1424.
[307] *El*.. 987-988 et 1295.
[308] *Ph*. 1280 ; *Aj*. 263, 279 et 787.

mal a cessé et le laisse respirer, il est tout entier la proie d'un affreux chagrin, et le nôtre n'en est pas moins vif qu'auparavant.

L'imparfait dans les vers 271-273 insiste sur la durée de sa crise de folie, tandis que l'aoriste du vers 274 valide la fin définitive de cette crise. Pour autant ἐλήλαται, parfait moyen de ἐλαύνω, en montre bien les conséquences au présent et confirme qu'à un mal (νόσος) vient de succéder un autre mal (λύπη). Et quelques vers plus loin, le chœur montre qu'il comprend le passage d'Ajax de Charybde en Scylla, lorsqu'il le décrit par le participe parfait moyen-passif πεπαυμένος, *qui a cessé de* (souffrir), donc *qui est guéri*, et qu'il constate dans le même temps qu'il n'en est pas plus heureux au présent (εὐφραίνεται, v.280) que lorsqu'il était en crise (νοσῶν, V.280). Le jeu sur les temps revêt donc ici une certaine importance, parce qu'il montre, au plus près, la permanence du malheur du héros, qui ne quitte une souffrance que pour en découvrir une nouvelle, autant dire une nouvelle étape vers la réalisation de son sort, tous les événements s'enchaînant, grâce à ce parfait, dans un flux temporel qui ne laisse aucun vide, aucun répit, aucun espoir surtout de rémission possible, mais entraîne le personnage dans une étape supplémentaire vers sa fin.

Si l'on veut, à présent, observer les emplois majeurs de παύω dans le soulignement de la progression de l'action, on peut noter que Sophocle l'utilise de différentes manières et d'abord comme παῦλα et παυστήρ[309], pour signifier la fin d'un mal physique ou d'un tourment, dans des expressions qui donnent aux personnages la promesse d'un futur possible ou d'un apaisement enfin donné à leur situation. Par exemple, dans *Philoctète*, Héraklès livre une clé du futur à son ami en lui indiquant qu'il verra cesser son horrible mal (νόσου **παύσῃ** λυγρᾶς, v.1424), s'il consent à quitter Lemnos pour Troie. Dans son ultime tentative pour lui faire entendre raison, Néoptolème lui avait déjà désigné les Grecs par la périphrase « *ceux qui feront cesser la progression de ton abcès douloureux* » - (…) τοὺς μὲν οὖν σε τήνδε τ᾽ ἔμπυον βάσιν/ **παύσοντας** ἄλγους (…) v. 1378-1379- ; l'idée sous-entendue étant que la fin de son bannissement correspondrait aussi à la fin de sa maladie, la fin de la tragédie devant idéalement valider ce retour de Philoctète à la vie. La place de παύω, recensé quatre fois dans l'*exodos* de *la pièce,* participe à l'évidence de l'intention poétique visant à rendre compte des progrès du drame, puisque le sens du verbe rappelle à chaque fois l'idée de *guérison* et plus largement de *cessation*[310]. Pour terminer sur ce premier emploi de παύω ouvrant sur le futur

---

[309] Voir l'étude de ces deux noms dans le chapitre IV de la première partie.

[310] On remarque une propension dans l'emploi de ce verbe en fin de pièce, dans un quatrième épisode ou dans un *exodos*, comme si ce choix lexical servait à profiler la conclusion du drame. Cette observation est surtout pertinente dans *Électre*, dans *Philoctète* et dans une moindre mesure dans *Ajax* et dans *Œdipe à Colone,* par exemple dans la réplique de clôture énoncée par le chœur :

O.C., chœur, 1177 : ἀλλ᾽ ἀποπαύετε μηδ᾽ ἐπὶ πλείω / θρῆνον ἐγείρετε·

Allons ! Cessez et n'éveillez plus le deuil.

On peut voir deux fonctions à ἀποπαύετε : il s'agit d'abord simplement d'annoncer la fin de la tragédie et d'insister, d'autre part, sur le caractère heureux de cette fin, puisqu' Œdipe, devenu un héros athénien dans son

des personnages, notons que les participes parfaits moyens-passifs, πεπαυμένην (*Aj.* 787) et πεπαυμένος (*Aj.* 279), s'ils évoquent également l'état de rémission d'Ajax et de Tecmesse, n'en soulignent pas moins, l'un comme l'autre, un cap du malheur franchi par les personnages, puisque, sans être débarrassés de toute douleur, ils s'acheminent, l'un vers le remords funeste, et l'autre vers le deuil. Παύω devient alors un verbe ironique , indiquant fallacieusement un répit qui ne viendra pas et ouvrant sur une perspective biaisée[311].

Un autre emploi consiste à faire de παύω un marqueur rythmique de la progression de l'intrigue. En indiquant, à l'impératif, qu'il faut se taire, faire cesser toute parole, le locuteur indique la fin d'une scène et l'entrée d'un nouveau personnage ou même le début d'une nouvelle séquence. Ce rôle est souvent dévolu au chœur. Les Thébains mettent ainsi fin à la querelle entre Œdipe et Créon : « *Princes ! Arrêtez ! Je vois Jocaste (…)* » (*OR*, 631). Dans *Électre*, les Mycéniennes demandent aux jeunes gens de cesser leurs discours parce qu'Égisthe approche et qu'il est temps de se placer en embuscade : « *Arrêtez !* » (*Él.*, 1428). Ce verbe agit un peu comme un signal sonore, indiquant une rupture nécessaire pour se mobiliser dans l'action. La formule est conventionnelle parce qu'elle reprend l'opposition traditionnelle entre la parole et l'action, mais ce procédé est d'autant plus visible que les formes de l'impératif se placent toujours en tête de vers[312]. Elles peuvent servir à exprimer clairement un projet, à mots couverts, comme par exemple, lorsqu'Électre supplie Chrysothémis de rejoindre son projet de vengeance contre Égisthe :

El., Électre, 987-988 : παῦσον ἐκ κακῶν ἐμέ,
παῦσον δὲ σαυτήν
Mets fin à mes maux et mets fin aux tiens aussi.

Outre l'anaphore, le choix de l'impératif aoriste fait toute la force persuasive du discours d'Électre, lassée d'attendre un Oreste qu'elle pense perdu pour sa cause et prête à agir elle-même avec sa sœur. *Mettre fin aux malheurs* signifie pour elle entrer dans l'action par le meurtre en sortant des larmes et des plaintes, quitter un statut de victime passive et un rôle féminin convenu. Au cœur du troisième épisode, sa colère et sa détermination arrivent à maturité dans l'*agôn* avec Chrysothémis, précédant à propos la nouvelle entrée d'Oreste et sa reconnaissance, qui ira de paire avec l'exécution de leur vengeance commune.

---

apothéose finale, ne réclame pas d'être pleuré comme un mortel, mais, bien au contraire, célébré comme un dieu.

[311] On peut en trouver un autre exemple dans *Tr.* 587, où παύω n'est qu'une parade, c'est-à-dire que Déjanire y envisage de renoncer à son plan pour reconquérir l'amour d'Héraklès (πεπαύσομαι), mais sa prudence n'est qu'une velléité de langage qui n'entravera jamais les faits : dans ce cas, παύω participe au soulignement de la progression dramatique, serait-ce de manière ironique, en créant une pause très artificielle dans la marche des événements, puisque la discussion avec le chœur (584-597) n'aboutit pas à un renoncement de sa part, mais bien à un renforcement de son projet.

[312] *O.R.* 631, *El* 987-988 et 1428, *Ph* 1275, *Ant* 280, *OC* 1751, *Aj* 483 et 1353.

2.5. Προσμίγνυμι : advenir.

Chez Sophocle, ce verbe n'est pas utilisé au sens étymologique de « mélanger, unir, joindre », mais au sens plus général de « se présenter à, arriver ». On n'en relève que deux occurrences, l'une dans *Philoctète* où il signifie littéralement « entrer en contact [313]» et l'autre dans les *Trachiniennes*, où l'on peut le comprendre comme un synonyme d'«advenir[314]» :

Tr., chœur, 821-822 : Ἴδ΄ οἷον, ὦ παῖδες, **προσέμειξεν** ἄφαρ
τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν (…)
Voyez donc, mes enfants, combien soudaine s'est présentée à nous la parole divine de l'oracle.

Ces vers se situent au tout début du troisième *stasimon*, alors que Déjanire, confuse et coupable, a quitté la scène. Le chœur commente l'agonie du héros, qui prouve que l'oracle annonçant la fin des travaux d'Héraklès a commencé de se réaliser. Προσμίγνυμι rend l'idée d'une rencontre entre le divin et l'humain, d'une conjonction entre la parole oraculaire et des événements vécus, ce que souligne le préverbe directionnel προσ- .Les traductions anglaises rendent bien l'image d'un sort vertical, qui atteint les hommes depuis le haut des cieux, par exemple celle de R.C. Jebb[315] : « *See, maidens, how suddently the divine word (…)* ***hath come upon us***(…) » ou bien celle de H. Lloyd-Jones[316] : « *See, maidens, how swiftly there* ***has come upon us*** *the oracular* (…) ». Ces vers du chœur servent à souligner la progression des faits, en établissant un lien entre le récit racontant les événements qui ont eu lieu hors scène et le rappel de l'oracle. Il faut bien souligner que rien n'a lieu en direct sur scène : la réalisation des prédictions divines s'est opérée hors de la vue du spectateur, ce dont rend compte la forme d'aoriste du verbe προσέμειξεν ainsi que la formule déictique Ἴδ΄ οἷον (…) qui appelle le constat.

2.6. Φθίω : disparaître.

Parmi la vingtaine d'occurrences du verbe φθίω « consumer, faire périr, détruire », une seule retient paticulièrement notre attention, parce qu'elle correspond à l'annonce de la fin pour Clytemnestre :

El., chœur, 1414 : Ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σοι

[313] *Ph.*, Néoptolème, 106 : « Il n'est pas sans danger, alors, *d'entrer en contact* (προσμεῖξαι) avec lui ? »
[314] F. Ellendt, *op.cit.*, p. 666 : « proprie non dicitur. Tralate *evenire* significat. »
[315] R.C. Jebb, *op.cit.*, V, p. 133.
[316] H. Lloyd-Jones, *Women of Trachis*, Loeb Classical Library, p. 207.

μοῖρα καθαμερία **φθίνει, φθίνει**.
Ô cité, ô race infortunée, aujourd'hui le destin qui était tien, en ce jour fixé disparaît, disparaît !

Dans la première scène de l'*exodos*, le chœur entame avec ces vers un *kommos* qui renforce la tension dramatique au moment où, à l'intérieur du palais, Oreste procède à sa vengeance par le meurtre de Clytemnestre. Le moment est marqué à la fois par l'adverbe νῦν, par l'adjectif καθαμερία employé ici comme synonyme de νῦν et par le présent φθίνει. Loin du sentiment de scandale devant le meurtre perpétré hors scène, cette parole du chœur est plutôt un cri de libération, qui s'accorde bien avec la fin de la pièce, où le jeune prince triomphe sans remords. En parachevant sa vengeance, Oreste épuise en ce jour le capital des malheurs de sa cité et de sa famille et dénoue progressivement- ce que dit la répétition φθίνει, φθίνει-, les liens de la fatalité.

3. Verbes du renversement.

3.1. Καταρρέπω : renverser.

Sophocle fait un usage unique de ce verbe dérivé de ῥέπω « pencher ». Il est à rapprocher du dérivé nominal ῥοπή « la balance »[317]. On le trouve dans l'*exodos*, lorsque le messager vient annoncer la mort d'Hémon :

Ant., messager, 1158-1159 : τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη **καταρρέπει**
τὸν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ᾽ ἀεί·
La fortune redresse et la fortune renverse l'homme heureux et l'homme malheureux, sans cesse.

Il s'agit, par cette leçon, d'anticiper sur le récit des événements funestes qui vont clore la pièce, rapidement et brutalement. On retrouve ici une réflexion sur l'inconstance de la destinée humaine[318], générale et détachée encore du contexte et des personnages. La formule est originale, car elle place sur un pied d'égalité l'homme heureux et l'homme malheureux : la répartition binaire des éléments et l'adverbe final ἀεί, qui marque une alternance perpétuelle des heurs et malheurs de l'homme, laissent entendre que l'infortuné peut regagner le bonheur dans le cycle constant de hauts et de bas qui règle son existence. Or, ni Eurydice, ni Créon, surtout, ne regagnera une vie sereine : elle est morte et le roi va sombrer dans la folie suite au choc devant ces morts successives. Il faut donc relever l'ironie de cette réflexion générale très ouverte, trop ouverte, juste avant le récit en cascade du pire. Le caractère unique du verbe dans le vocabulaire sophocléen retient notre attention, notamment

[317] Voir ce mot *supra.*
[318] Pour un commentaire complet du discours du messager, lire Diane Cuny, *op.cit*., p.s 360-363.

à cause de son préverbe κατα- qui vient renforcer l'image du mouvement de chute et lui confère une valeur prédictive.

3.2. Κλίνω : faire tomber.

« Faire pencher, faire pencher, faire tomber » : Κλίνω est le verbe du basculement, du point de passage où tout peut s'effondrer, moment particulièrement sensible dans une tragédie. On trouve huit[319] occurrences de ce verbe dans les œuvres conservées de Sophocle, dont quatre qui correspondent bien à l'énonciation du drame.

Le premier exemple à relever pour notre étude est gnomique. À la fin du prologue d'*Ajax*[320], Athéna fait la leçon à Ulysse sur les vicissitudes de l'existence humaine :

Aj., Athéna, 131-132 : Ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τἀνθρώπεια·
Car une journée abaisse et relève toutes les affaires humaines[321].

À la fin de ce premier mouvement, la déesse, qui a mis en scène le spectacle de la folie d'Ajax, indique la morale de la fable dont elle est l'instigatrice. En même temps que la démonstration de la fragilité de l'existence humaine, elle fait celle de la toute-puissance divine dans l'antithèse κλίνει τε κἀνάγει. Ce pouvoir absolu de décliner chance et malchance rappelle le thème de la roue de la fortune, que l'on trouve déjà exprimé dans l'*Iliade*[322] ; Sophocle, en dramaturge, resserre l'étau chronologique autour du héros à une journée[323] (ἡμέρα), la fameuse journée où tout va se jouer sous les yeux du spectateur, où malheur et bonheur vont alterner. Ces vers ont donc une valeur éthique, mais ils sont aussi une annonce générale de ce que l'on va voir, Ajax étant d'abord humilié avant d'être racheté par l'amitié d'Ulysse.

Un emploi très différent du verbe κλίνω se trouve dans *Œdipe à Colone*, où il va servir à évoquer non pas l'idée de chute, mais celle de franchissement. Dans la *parodos*, le chœur demande à Œdipe de bien vouloir quitter le bois sacré des Euménides, interdit aux humains :

O.C., chœur, 192-193 : :Αὐτοῦ· μηκέτι τοῦδ᾽ αὐτοπέτρου
βήματος ἔξω πόδα **κλίνῃς**.
Arrête-toi là ! Ne dépasse pas le pied au-delà de la marche que forme le rocher.

---

[319] *O.R*. 1262 ; *Ant.*1188 et 1342 ; *Tr.*101, 1006 et 1226 ; *O.C*. 193 *; Aj*. 134.
[320] Pour l'analyse du prologue, voir *infra.*
[321] Trad. de Diane Cuny in *Une leçon de vie, Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres,2007, p.s 347 et suivantes pour le commentaire de ces vers.
[322] *Il.* 8, 69 ; 19, 223 ; 22, 209.
[323] Pour l'analyse de ce terme et son emploi chez Sophocle, voir supra, chapitre III, *Petite chronologie tragique*,

Même si ces vers posent des difficultés de compréhension, la situation du personnage peut nous aider à les comprendre. Œdipe, sorti du bois sur l'injonction du chœur, est guidé par lui, car il s'est aperçu du fait que le vieillard était aveugle. En lui demandant d'arrêter sa marche, il fixe une borne au-delà de laquelle un mortel n'a pas le droit de se tenir. Quelques vers auparavant, il s'était déjà exclamé qu'il était « trop loin, bien trop loin[324] » dans le territoire sacré des Euménides. Le verbe sert donc à marquer la frontière, où il va se tenir jusqu'à ce que Thésée l'accompagne enfin dans le saint des saints, invisible pour les spectateurs. Loin de parler de la déchéance d'Œdipe, ce verbe, par l'indication scénique qu'il donne, montre le héros comme un personnage entre deux mondes, -ce sera sa posture dans toute la pièce- celui des hommes dont il est las, et celui des dieux, auquel il ne parviendra qu'à la fin de la pièce. Pour l'instant, il lui est demandé de ne pas faire d'écart, de ne pas outrepasser la limite, autrement dit de ne pas commettre une nouvelle faute qui pourrait lui nuire. Κλίνω peut donc se lire comme un mot-clé, car, même s'il n'appartient pas au lexique de la temporalité, il décrit l'action empêchée, la marche en avant du héros arrêtée : or, une particularité du temps tragique chez Sophocle réside, comme on le verra dans l'étude des pièces complètes, dans ce paradoxe dramaturgique que l'intrigue progresse, alors même que les personnages sont condamnés à une fixité qui les retient.

Enfin, on relève dans *Antigone* deux autres emplois du même verbe, soulignant de façon plus appuyée que dans les exemples précédents la tension dramatique du moment, peut-être parce que l'on se situe dans la *parodos*, qui marque le pire dans cette pièce. Dans les deux cas, l'usage du verbe est lié à une tension extrême, la découverte du malheur qui s'est abattu sur la maisonnée pour Eurydice et, pour Créon, la prise de conscience de sa faute :

Ant., Eurydice, 1187-1189 : καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι᾽ ὤτων· ὑπτία δὲ **κλίνομαι**
δείσασα πρὸς δμωαῖσι κἀποπλήσσομαι.
Et le bruit d'un malheur dans la maison assaille mes oreilles ; effrayée, je tombe dans les bras de mes servantes et défaille.

La compréhension des faits se traduit par un malaise physique qu'elle décrit ici avec beaucoup de détails. La violence du phénomène est rendue d'abord par la métaphore guerrière φθόγγος […] βάλλει, qui transforme littéralement la nouvelle de la mort d'Hémon et Antigone en un trait d'archer rappelant l'usage épique du verbe βάλλω[325]. D'autre part la voix passive des deux verbes (κλίνομαι et κἀποπλήσσομαι) dont Eurydice est le sujet indique qu'elle n'est plus maîtresse d'elle-même, mais qu'elle s'abandonne passivement à la

[324] V. 155 : «Περᾷς γάρ, περᾷς ».
[325] Par exemple dans *IL.* 11, 350 (atteindre avec une javeline) ou *OD* 7, 64(Apollon atteint un guerrier par son trait d'argent).

force du malheur. Κλίνομαι dans le sens de «tomber à la renverse » indique la brutalité du choc perçu par cette mère.

Dans le cas de Créon, l'usage de κλίνω marque aussi la perte de repère dans l'espace et le désarroi, la perte du sens de tout ce qui a été entrepris par lui auparavant. Il se retrouve en scène avec deux dépouilles familières, celle d'Hémon, dans ses bras, et celle d'Eurydice, devant lui, au point que son esprit défaille en ces termes :

Ant., Créon, 1342 : ὤμοι μέλεος, οὐδ᾽ ἔχω
πρὸς πότερον ἴδω, πᾷ **κλιθῶ**· πάντα γὰρ
λέχρια τὰν χεροῖν(…)[326]

Malheur de moi ! Je ne sais vers lequel regarder, de quel côté me pencher, puisque tout vacille dans mes mains.

L'aoriste passif κλιθῶ, au sens de « pencher [327]», offre une redondance intéressante avec l'adjectif λέχρια « incliné, penché » qui en double le sens et la force expressive : les deux termes correlés décrivent Créon comme un homme perdu.

3.3. Σφάλλω : chuter.

Ce verbe qui, au premier degré, signifie « faire tomber » a, par extension, le sens de « faire échouer, tromper » et « échouer, se tromper » au médio-passif. On ne s'étonne pas de le rencontrer dix fois[328] dans les œuvres conservées de Sophocle, où il fait parfois figure de synonyme d'ἁμαρτάνω « commettre une erreur ». Cependant, son champ sémantique est différent, parce que l'idée qui prévaut dans σφάλλω et ses composés est celle de la chute, celle d'un homme en butte aux obstacles, et non pas l'idée plus abstraite, relative au droit, de connaître la responsabilité de celui qui commet une faute au regard de la loi. En effet, la famille de σφάλλω appartient au langage familier de la lutte. Il signifierait à proprement parler « faire trébucher en mettant un bâton entre les jambes »[329]. Dans notre corpus, cinq exemples s'avèrent intéressants, recouvrant deux sens principaux, « mourir » et « commettre une faute », et utilisés avec une grande variété d'intention.

Dans le premier cas, σφάλλω est employé comme un euphémisme. On en voit un exemple dans les *Trachiniennes* où sont concentrés cinq des dix occurrences du mot chez Sophocle. Le premier exemple se situe dans la troisième scène du premier épisode, lorsque Déjanire, au lieu de se réjouir franchement après le message de Lichas, s'abandonne à l'anxiété :

[326] On suit le texte établi par Jebb et corroboré par Kamerbeek pour ces trois vers.
[327] *LSJ*, sv. κλίνω, p. 961.
[328] *El.* 415 ; *Aj*. 450-453 ; *Tr*. 297 ; 621 ; 719 ; 723 ; 113 ;
[329] *DELG*, p. 1074-1075.

Tr., Déjanire, 296-297 : Ὅμως δ᾽ ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπουμένοις
ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα μὴ **σφαλῇ ποτε**.
Pourtant, il est dans la nature des gens qui considèrent bien les choses de craindre que celui qui triomphe ne chute un jour.

Cette réflexion générale sur le revers de fortune, qui attend un homme dont la chance a été complète, fait partie des croyances de la sagesse populaire grecque concernant la fragilité du bonheur humain. L'idée du temps comme un changement se retrouve à la fois dans le verbe σφαλῇ, mais surtout dans l'adverbe ποτε, qui rappelle en fin de vers le carctère éphémère du bonheur humain. Il est intéressant de voir que non seulement Déjanire ne se réjouit pas de la bonne fortune d'Héraklès, qui vient de remporter une victoire à Œchalie, mais il faut aussi remarquer que ces vers marquent une rupture nette avec l'enthousiasme de Lichas et celui du chœur. Diane Cuny[330] , commentant ce passage, écrit :

« *Déjanire justifie concrètement le sentiment de crainte qu'elle manifeste en prenant pour illustration le sort des jeunes captives. Elle évoque le sort des jeunes filles d'Œchalie, amenées à Trachis pour y être des esclaves. Elle décrit le malheur présent, lié à l'exil et à l'esclavage (v.298-300), et oppose le passé et le présent de ces femmes (301-302). Le rapprochement implicite avec Héraklès invite les spectateurs à réfléchir sur ce qu'ont en commun des êtres par ailleurs séparés par tout un réseau d'oppositions : un homme et des femmes, l'incarnation de la force et celle de la fragilité…au-delà des différences entre les individus, ils sont tous exposés à un retournement de fortune. La réflexion générale des vers 296-297(…) est donc à l'origine d'un développement où la pitié éprouvée à l'égard des captives se mêle, en raison du processus d'identification, au sentiment de crainte par rapport à l'avenir. Celui qui connaît la suite de la pièce peut- être sensible à la valeur prédictive de ces paroles.* »

Eugen Wolf[331] avait déjà pu remarquer en son temps déjà que certaines sentences « (…) *laissent au spectateur entrevoir et pressentir le déroulement à venir de l'action, alors que le personnage qui énonce la sentence n'est pas du tout conscient de cette application spécifique qu'elle a*.». Sophocle parsème son texte d'indices prémonitoires de la chute du héros, auxquels il faut être attentif pour voir se constituer le maillage lexical toujours plus serré à mesure que progresse l'action. Sur le plan strictement dramatique, on peut considérer que ces deux vers constituent une sorte d'annonce de la suite, un peu mystérieuse toutefois, et nécessitant une interprétation. Beaucoup plus transparente est l'annonce que l'on trouve aux vers 719-720 :

Tr., Déjanire, 719-720 : Καίτοι δέδοκται, **κεῖνος εἰ σφαλήσεται**,
ταὐτῇ σὺν ὁρμῇ κἀμὲ συνθανεῖν ἅμα·

[330] D. Cuny, *Une leçon de vie, Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Paris, 2007, p.s 23, 89-90, 195 et 245 pour le commentaire de ces deux vers.
[331] E. Wolf, *Sentenz, Une réflexion bei Sophokles*, 1910, cité par Diane Cuny, *op.cit*., p. 245-246.

Or, c'est décidé, s'il vient à chuter, je veux mourir moi aussi en même temps, du même coup.

Cette anticipation de l'action prend l'aspect d'un vœu formulé sous l'effet d'une terrible culpabilité, au moment où Déjanire prend conscience de son erreur funeste. Elle n'a pas encore été informée des effets de son offrande et Lichas ne l'a pas encore maudite et réduite au silence par le récit des souffrances du héros. La possibilité du danger menaçant Héraklès est pourtant claire dans son esprit au point que, si elle n'ose pas encore employer le verbe « mourir » mais l'euphémisme σφαλήσεται pour évoquer le sort de son époux, elle envisage tout de même, déjà, sa propre mort. La valeur prédictive de ses paroles n'en est que plus forte, puisqu'elle se montre résolue à agir (δέδοκται) dans une volonté de communauté de sort que souligne très clairement le vers 120.

Un second sens de σφάλλω n'est pas moins important pour notre étude. Il s'avère même être le sens majoritaire avec trois exemples. Il s'agit de l'idée de la faute ou de la défaillance. On le trouve illustré d'abord dans le premier épisode d'*Ajax*, lorsque le héros délibère sur ce qu'il doit faire en repensant aux actes fous qu'il a perpétrés contre les Atrides :

Aj., Ajax, 450-452 : Νῦν δ᾽ ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεὰ
ἤδη μ᾽ ἐπ᾽ αὐτοῖς χεῖρ᾽ ἐπεντύνοντ᾽ ἐμὴν
ἔσφηλεν, ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον […]

La déesse au regard terrifiant, la fille indomptable de Zeus, m'a fait trébucher à l'instant où ma main s'armait contre eux, car elle m'a mis en tête une maladie pareille à la rage […]

La lucidité et l'amertume se mêlent étroitement dans ce monologue. La conscience malheureuse du héros reconnaît l'origine divine de sa folie, montrée par lui comme un faux pas provoqué par l'adversaire. On retrouve ici l'origine guerrière du verbe σφάλλω, Ajax employant le vocabulaire de la lutte qui lui est familier. L'adverbe ἤδη marque la synchronisation parfaite entre son geste et l'intention de la déesse, comme une logique de cause à effet où l'on voit bien apparaître le partage entre l'humain et le divin.

Cette présentation de la fatalité que l'on peut qualifier de traditionnelle- la faute incombant aux hommes faillibles et le châtiment aux dieux impitoyables- n'est pas à généraliser. Sophocle ouvre même le débat au cœur de certaines de ses pièces sur la distinction nécessaire entre la faute involontaire et la faute volontaire. C'est le cas dans un dialogue des *Trachiniennes* entre le chœur et Déjanire, où les servantes formulent la pensée réconfortante et audacieuse que leur maîtresse ne doit pas culpabiliser pour un acte qu'elle n'a pas accompli volontairement :

Tr., Chœur, 727-728 : Ἀλλ΄ **ἀμφὶ τοῖς σφαλεῖσι μὴ ΄ξ ἑκουσίας**
ὀργὴ πέπειρα, τῆς σε τυγχάνειν πρέπει.

Mais pour ce qui concerne les gens qui commettent des fautes sans le vouloir, la colère est moins vive et c'est ce qui convient dans ton cas.

La vieille morale héroïque de Déjanire, qui voudrait concilier son acte honteux et sa réparation par une mort honorable, est littéralement balayée par le chœur, qui, lui, semble s'exprimer depuis un prétoire athénien du V° siècle, où la loi permettait de distinguer les homicides volontaires et les homicides involontaires[332]. Si Déjanire refuse cette distinction, c'est qu'elle se sent coupable d'avoir agi sous le coup de la jalousie et d'avoir œuvré par ruse en choisissant le recours à la magie. Elle a donc failli et va subir les conséquences de ses actes. Mais ici, le divin n'a nulle part explicite dans le châtiment de l'héroïne : c'est son acte non maîtrisé-la tentative de séduction par la magie-qui contient, en lui-même, son châtiment. Dans ce dialogue, où se traite une question de droit, le chœur aurait pu employer le verbe ἁμαρτάνω, au lieu de quoi il préfère le verbe imagé de l'homme qui trébuche, sans doute pour minimiser la faute de Déjanire, le choix du terme faisant partie de sa stratégie de persuasion.

Une dernière occurrence de σφάλλω permet de voir un autre usage de ce mot-clé, qui est l'ironie tragique. Au moment où Lichas s'apprête à rejoindre Héraklès, plein de zèle, il prête serment à Déjanire, s'engageant à ne « jamais faillir » à sa mission :

Tr., Lichas, 620-623 : Ἀλλ´ εἴπερ Ἑρμοῦ τήνδε πομπεύω τέχνην
βέβαιον, **οὔ τοι μὴ σφαλῶ γ´ ἐν σοί ποτε**,
τὸ μὴ οὐ τόδ´ ἄγγος ὡς ἔχει δεῖξαι φέρων
λόγων τε πίστιν ὧν ἔχεις ἐφαρμόσαι.

Va, si, j'exerce ce métier d'Hermès de façon sûre, ce n'est pas à propos de toi qu'on m'y verra jamais faillir et manquer de remettre ce coffret intact, en y joignant la garantie des mots que j'entends de toi.

Beau serment que celui d'un menteur, qui en outre va périr de la mort la plus sauvage, sous les coups d'Héraklès ! Celui qui affirme qu'il ne faillira pas, commet l'erreur fatidique qu'il lui faudra payer de sa vie[333].

4. Verbes du retard

4.1. Μέλλω : tarder.

Parmi les nombreuses occurrences du verbe μέλλω que l'on peut recenser chez Sophocle, il faut distinguer ici un sens intéressant, secondaire parmi les champs sémantiques du verbe, mais utilisé surtout chez les Tragiques[334], qui est « tarder, hésiter ». Ce sens regroupe

[332] D. Cuny, *op.cit*., p.s 268-269.
[333] Vers 772 à 782 : sa mort est racontée par Hyllos.
[334] *DELG*, p. 682 et Liddell-Scott, *op.cit*., III, p.1099.

seulement cinq exemples, mais tous traduisent l'impatience de celui qui s 'exprime. C'est par exemple Ajax, pressé de revoir son fils une dernière fois avant d'en finir :

Aj., Ajax, 540 : Τί δῆτα μέλλει μὴ οὐ παρουσίαν ἔχειν;
Pourquoi donc tarde-t-il à être présent ?

La formule, quoiqu'un peu complexe[335], trahit son autorité abrupte lorsqu'il s'adresse à Tecmesse et exige qu'elle fasse venir Eurysacès au plus vite pour lui transmettre ses dernières volontés. Cette courte scène marquant son impatience vise à mettre en valeur l'apparition de l'enfant muet auquel il va adresser ensuite son discours d'adieu.

On retrouve μέλλω dans le même sens péjoratif lorsqu'Électre évoque son propre malheur auquel s'ajoute l'absence de son frère, qui l'installe dans une passivité désespérante et l'empêche d'envisager l'avenir :

Él., Électre, 305 : **μέλλων** γὰρ αἰεὶ δρᾶν τι τὰς οὔσας τέ μου
καὶ τὰς ἀπούσας ἐλπίδας διέφθορεν.
À différer sans cesse, il a ruiné tous mes espoirs passés ou à naître.

Il est intéressant de remarquer ici l'expression d'une ironie inconsciente qui l'amène à associer μέλλω et δρᾶν, le verbe même de l'action, qui définira si bien Oreste dans la suite de la pièce où il apparaît véritablement comme l'homme du *kairos.* Cela permet un jeu d'oppositions que l'on retrouve assez souvent chez Sophocle entre l'idée de faire, d'accomplir ou d'être et celle de différer, de retarder[336] : cela n'est pas sans rappeler le conflit entre la parole et l'action si fréquent dans ses pièces, comme l'illustrent, pour finir, les quelques exemples ci-dessous :

O.R., Œdipe, 678 : Γύναι, τί **μέλλεις** κομίζειν δόμων τόνδ' ἔσω;
Femmes, que tardez-vous à l'emmener chez lui ?

O.C., chœur, 219 *:* Μακρὰ **μέλλετον**, ἀλλὰ τάχυνε.
Vous cherchez des délais. Allons ! Dépêche-toi.

O.C., messager, 1627 *:* Ὦ οὗτος οὗτος, Οἰδίπους, τί **μέλλομεν**
χωρεῖν;
Holà ! Holà ! Pourquoi tarder, Œdipe, à nous mettre en route ?

4.2. Τρίβω : perdre son temps.

[335] La périphrase παρουσίαν ἔχειν est donnée pour παρεῖναι ; la tournure μὴ οὐ + l'infinitif sert à exprimer un déni, un refus, un doute, ou une hésitation et l'on peut considérer que l'addition des deux négations annule l'effet négatif. On trouve aussi cette tournure chez Eschyle, *Prométhée*, 627, auquel Sophocle emprunte peut-être le raffinement de la litote. Cf. Moorhouse A.C., *op.cit*., p. 329.

[336] On retrouve l'opposition entre μέλλω et δρᾶν dans *Philoctète* aux vers 567 et 1256 ; entre μέλλω et ἔρδειν dans *Oedipe à Colone* au vers 1074 ; entre μέλλω et τελεῖν dans *Œdipe à Colone* au vers 1635.

On ne trouve qu'une seule occurrence du verbe τρίβω chez Sophocle. Il signifie « frotter, écraser » et s'emploie d'abord pour désigner des vêtements que l'on use, mais aussi un chemin que l'on fréquente, une personne que l'on fait souffrir ou encore le temps que l'on passe, le fait de retarder quelque chose ou simplement de s'occuper. Sophocle l'utilise exceptionnellement dans *Électre* :

El., Electre, 602 : τλήμων Ὀρέστης δυστυχῆ τρίβει βίον·
Le misérable Oreste use son existence malheureuse.

Électre, s'adressant à Clytemnestre, dresse une liste des reproches dans lesquels figurent sa propre vie misérable et celle de son frère, exilé au loin, qu'elle imagine comme son double malheureux. L'expression τρίβει βίον n'est pas originale en soi puisqu'on la trouve aussi chez Euripide[337] et chez Aristophane[338], mais la métaphore a l'avantage d'associer l'idée du malheur à celle de la perte de temps qui oblige Oreste et sa sœur à ronger leur frein en attendant des temps meilleurs. De ce point de vue, la traduction que donne Jebb[339] de ce vers paraît judicieuse, qui dit : « *The hapless Orestes is wearing out his ill-starred days in exile*. » Τρίβω renvoie alors à l'idée du temps inutile, parce qu'il oblige à remiser la vengeance.

[337] EUR., *H.* 84.
[338] AR., *Pax*, v. 589.
[339] R.C. Jebb, *op.cit.*, vol.6, p.89.

CHAPITRE V

SORT, HASARD ET NÉCESSITÉ.

Le destin, la chance, le hasard, le sort ont aussi leur place dans le lexique de la temporalité tragique, dans la mesure où ils sont censés régir l'existence des hommes, soit en les frappant inopinément, soit en préparant de longue date le scénario de leurs malheurs. Il est donc intéressant de voir quels sont les termes choisis par Sophocle et quelle importance il leur accorde dans le cadre de l'action qui se joue ou encore dans le récit des personnages.

1. Αἶσα : le destin malheureux.

Ce premier nom désignant le sort ne se lit que deux fois dans les tragédies conservées de Sophocle ; il est invoqué par le chœur dans les deux cas et se donne à comprendre comme un synonyme de μοῖρα, sans véritable différence de sens. Il s'agit d'un nom archaïque et achéen, déjà attesté chez Homère avec le sens de « part de butin » dans l'*Iliade*[340], et une signification plus abstraite dans l'*Odyssée*[341], où il désigne la destinée humaine. Si Eschyle divinise Αἶσα, Sophocle et Euripide ont la particularité, quant à eux, de l'employer uniquement dans les parties lyriques. On le trouve une première fois dans la *parodos* des *Trachiniennes*, quand les femmes de Trachis justifient leur entrée par l'anxiété de Déjanire qui les inquiète :

Tr., chœur, 110-111 : ἐνθυμίοις εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν **αἶσαν**.
Sur sa couche pleine d'anxiété et sans mari, la malheureuse se consume et attend son affreux destin.

Pour ces femmes, Déjanire est déjà une veuve éplorée, qu'elle n'est pourtant pas encore. Elles l'imaginent dans l'état de passivité le plus grand, soumise à la malchance au point de n'attendre rien d'autre que le malheur. L'effet accumulatif des adjectifs dans ces deux vers contribue à donner à αἶσα un sens péjoratif, mais aussi à renforcer le portrait que l'héroïne faisait d'elle-même dans le prologue : vouée au malheur depuis sa jeunesse, Déjanire est prédestinée à souffrir encore. On ne peut douter de la valeur prédictive de ces deux vers, qui renforcent l'*èthos* du personnage pathétique et préparent la suite.
La deuxième occurrence d'αἶσα se lit dans le *kommos* du premier épisode d'*Ajax* :

[340] Sur la parenté de sens et d'emploi entre αἶσα, μοῖρα et αἰών dans l'épopée homérique, lire C. Collobert, *Parier sur le temps*, chapitre IV. Le temps destinal (p.s 69 à 83).
[341] *Od.*, 5, 113.

Aj., chœur, 255-256 : πεφόβημαι λιθόλευστον Ἄρη
ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς, **τὸν αἶσ' ἄπλατος** ἴσχει.
J'ai peur de périr sous les coups d'une mort violente, lapidé en même temps que cet homme, qu'un destin terrible maintient sous sa coupe.

L'idée du sort partagé comme on partagerait un butin, que suggère le sens premier d'αἶσα, est soulignée par ξυναλγεῖν et son complément μετὰ τοῦδε, mais ici encore, c'est le destin du héros qui est nommé avec αἶσα, dont la connotation négative est apportée par ἄπλατος, « que l'on ne peut approcher » au sens premier du terme. Cet adjectif contribue, au même titre que le verbe ἴσχει, à créer la métaphore complexe d'un monstre inabordable à cause de la terreur qu'il suscite et retenant cependant Ajax dans ses griffes. Cette image se superpose à la première, celle de la lapidation, dans laquelle Arès, devenu synonyme de mort violente, donne le visage et le nom du meurtre au destin du héros. Le terme en lui-même est utilisé dans une intention pathétique ; il doit traduire à la fois la peur très humaine qu'ont les matelots d'être assimilés à leur maître et de subir son châtiment, et leur stupeur devant la révélation de Tecmesse sur les crimes du héros : l'hyperbole lyrique du vers 256 montre qu'ils ne condamnent pas l'homme, mais le voient bien comme la victime de forces plus hautes. Dans les deux exemples étudiés, αἶσα représente le destin malheureux, l'infortune du héros.

2. Ἀνάγκη : la nécessité.

Un constat s'impose au lecteur de Sophocle : la nécessité qui tient le personnage tragique en lisières s'exprime assez peu à travers la famille d'ἀνάγκη. Si la forme nominale (dix-huit occurrences en tout dans les sept pièces conservées) est plus usitée que la forme verbale (ἀναγκάζω, six fois), l'adjectif (ἀναγκαῖος, quatre fois), ou l'adverbe (ἀναγκαίως, une fois), il faut noter en plus que les pièces thébaines, où le destin pèse *a priori* fortement sur l'évolution des personnages, ne mettent pourtant pas particulièrement en lumière ἀνάγκη, terme auquel Sophocle semble avoir préféré τύχη[342].

Philoctète recense à lui seul huit emplois du nom, de l'adjectif et de l'adverbe et l'examen de ces emplois est assez emblématique de l'usage qu'en fait Sophocle de façon générale dans son théâtre. Lorsque le héros lui-même utilise ces termes, il n'est jamais question d'une nécessité divine s'exerçant contre lui. L'ἀνάγκη trouve dans sa bouche son sens le plus concret, renvoyant à sa souffrance physique, par exemple au vers 538, quand il dit à Néoptolème : « *Moi, j'ai appris à me résigner à la souffrance* ***par force*** (ἀνάγκῃ) ». Ou bien, affrontant Ulysse, il est amené à lui rappeler les circonstances de sa participation à l'aventure

[342] On compte six occurrences du nom et du verbe dans *Œdipe à Colone Œdipe Roi*, trois dans *Œdipe Roi* et une seule du nom dans *Antigone.*

troyenne (1025), lui étant parti libre et « *volontaire* » (ἑκόντα), tandis que le fils de Laërte a été emmené « ***par** la ruse* (κλοπῇ) *et **la contrainte*** (κἀνάγκῃ)[343]».

En l'occurrence, le mot rend assez bien compte de la situation du personnage, d'abord, parce qu'il est prisonnier de Lemnos malgré lui et aussi, parce que, même lorsqu'Ulysse lui révélera l'ordre des dieux qui le destine à rejoindre Troie, Philoctète n'y verra jamais qu'une forme supplémentaire de la contrainte des hommes à laquelle il refuse de se plier désormais. Le mot rend bien compte de l'usage tragique que fait Sophocle de la nécessité dans son théâtre : loin d'en faire une divinité ordonnatrice du destin, il la réduit à une dimension humaine.

3. Κήρ : la mort.

L'étymologie généralement admise explique que les Κῆρες θανάτοιο de l'*Iliade*, déesses du trépas, trouvent sans doute leur origine dans le verbe homérique κεραΐζω « dévaster, ravager, détruire ». La Κήρ serait donc à proprement parler « la destruction » et l'on rattache alors le mot à deux adjectifs ἀκήρατος « non endommagé, intact » et ἀκήριος « sauf », qui combinent l'idée de pureté et celle d'intégrité. Le terme n'en demeure pas moins complexe, puisqu'il recouvre des notions différentes comme le destin, la mort violente ou le démon personnEl. Quelle place et quel sens Sophocle accorde-t-il à ce mot dans son théâtre ? Le premier constat est qu'il s'agit d'un terme plutôt rare dans les sept pièces conservées. Le second est que sur les cinq occurrences recensées[344], seule une apparaît pertinente pour notre étude. Le terme se trouve dans *Œdipe Roi* sous la forme d'une personnification :

O.R., chœur, 471-472 : δειναὶ δ´ ἅμ´ ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.
Les terribles déesses le poursuivent, les Kères qui ne dévient pas leur chemin.

Au début du premier *stasimon*, le chœur médite sur l'identité du meurtrier de Laïos et imagine sa fuite devant les divinités impitoyables de la vengeance, celles qu'Eschyle nomme les Érinyes. Pourtant, l'intérêt du mot réside moins dans l'image mythologique de la poursuite induite par la personnification donnée au pluriel, que dans le sujet même du chant du chœur :

---

[343] Philoctète fait alors allusion à la ruse de Palamède pour obliger Ulysse à respecter le serment qui l'engageait auprès du roi Tyndare, père d'Hélène de Sparte.

[344] *O.R.* 472 ; *Tr.*133, 454 ; *Ph.* 42, 1166. Hormis l'exemple traité, les autres utilisations de Κήρ ou Κῆρες chez Sophocle s'avèrent peu pertinentes pour notre étude. Dans les *Trachiniennes*, il devient simple synonyme de συμφοραί, sens que recouvre souvent le mot au singulier, par exemple en 453-454 :
[…] ὡς ἐλευθέρῳ
ψευδεῖ καλεῖσθαι **κὴρ** πρόσεστιν **οὐ καλή**.
Pour un homme libre, être appelé menteur est un malheur funeste.
Dans les deux occurrences de *Philoctète*, il renvoie à la souffrance physique du héros et à la maladie qui affecte son pied.

les vieillards de Thèbes décrètent l'heure fatale arrivée[345] pour celui qui est resté jusqu'alors dans l'anonymat et ils décrivent, au présent, à la manière de visionnaires extatiques, la course contre l'évidence, contre la vérité, contre la culpabilité ; course perdue d'avance et qui vient de commencer. Les Kères sont donc à l'œuvre et représentent bien le destin d'Œdipe : l'adjectif rare ἀναπλάκητοι « qui ne s'égarent pas, qui ne commettent pas de faute » suppose l'idée d'un plan ourdi et suivi à la lettre, auquel il ne sera pas dérogé, le cheminement du protagoniste et la progression dramatique étant ainsi associés.

4. Μοῖρα : le lot de chacun.

À l'instar d'αἶσα et à l'inverse des Kères terribles, la μοῖρα évoque l'idée plus neutre et moins effrayante du destin humain vu comme un lot que chacun reçoit en héritage, très proche de l'αἰών, ce qui en fait un nom supplémentaire du temps tragique chez Sophocle.

L'étymologie[346] fait dériver le nom féminin du verbe μείρομαι « recevoir une part, partager, avoir sa part de ». Le plus-que-parfait εἵμαρται a donné le participe εἱμαρμένος, qui a fini par évincer complètement l'expression ἡ εἱμαρμένη μοῖρα pour signifier tout simplement « le destin ». Comme pour tous les termes de ce chapitre, les traductions concurrentes de « destin, sort, mort » indiquent un usage sémantique très large. Sophocle emploie μοῖρα à vingt-et-une reprises, ce qui donne à ce terme une importance certaine et le place en deuxième position de fréquence derrière τύχη, sans compter son doublet μόρος (12 occurrences, dont 10 uniquement dans *Antigone*[347]). Alors que dans les *Trachiniennes*, le dramaturge utilise μοῖρα dans son acception concrète, puisqu'il désigne ainsi des biens qu'Héraklès entend laisser en héritage à ses enfants[348], Sophocle en fait essentiellement ailleurs l'équivalent soit de la vie humaine, soit du destin. Quelques fois, qui nous intéressent en particulier, il en fait une force agissante dans le discours des personnages au cœur de l'action dramatique.

On peut donner un exemple parlant de chacune des deux premières définitions. Ainsi μοῖρα est-il le terme qui désigne, comme αἰών, la portion de vie d'un mortEl. Antigone, au moment de quitter le séjour des vivants déplore ainsi de descendre vers les siens « avant d'avoir usé jusqu'à son terme (sa) part de vie » (μοῖραν (…) βίου, 896). Le mouvement contradictoire et si pathétique du personnage qui réclame la mort et regrette dans le même temps une existence inaccomplie trouve dans cette expression une forme intéressante, puisque μοῖρα rappelle l'idée de destinée héritée, dont elle est la dépositaire malgré elle, en digne fille d'Œdipe ; le choix du mot rajoute à l'identité tragique du personnage.

---

[345] Vers 467 sv.

[346] *DELG,*sv. μοῖρα.

[347] *Ant*. 465, 554, 1329 avec le sens de « sort » et *Ant*. 56, 489, 629, 769, 1266, 1292, 1313 avec le sens de « mort ».

[348] *Tr.*163 (la tablette testamentaire contient les instructions du héros) et 1239 (il s'agit d'Iole, qu'Héraklès souhaite voir Hyllos épouser à sa mort).

Un second exemple pour la seconde définition permet de voir en μοῖρα un synonyme de πότμος, « le sort ». On trouve dans *Œdipe Roi* le mot employé par Jocaste, quand elle explique à Œdipe que le « sort » (μοῖρα,713) de Laïos était de mourir sous les coups d'un fils qui naîtrait de leur union, tel qu'en avait décidé l'oracle d'Apollon. Un peu plus tôt, lorsqu'il a affronté le roi en colère, Tirésias lui a affirmé que son propre « destin » (μοῖρα, 376) n'était pas de tomber sous ses coups. Dans les deux cas, l'idée de prédestination est attachée au mot, qui désigne alors une force aussi inflexible que le destin lui-même et qui rappelle la Moire de l'*Iliade*, loi suprême s'imposant non seulement aux hommes mais aux dieux eux-mêmes, allant jusqu'à les empêcher d'intervenir sur le champ de bataille lorsqu'a sonné l'heure de mourir[349]. Seulement, dans les exemples donnés, n'est-elle pas personnifiée et apparaît-elle bien comme une donnée incontournable et tenue pour certaine par les protagonistes, fût-ce à leur détriment.

Sophocle ménage enfin un troisième usage très dramaturgique du mot μοῖρα. Il s'agit, dans trois cas de figure, de marquer fortement la transition entre un événement qui vient d'avoir lieu et un autre, non moins terrible, que l'on va annoncer dans la scène qui suit. L'emploi de μοῖρα associé alors à un verbe de mouvement laisse volontairement entendre que la Parque divine est à l'œuvre. Dans les trois exemples choisis, c'est le chœur qui fait ce commentaire. Ainsi, lorsque Déjanire comprend l'erreur fatale qu'elle a commise en offrant la tunique enduite du baume de Nessos à Héraklès et qu'elle entre silencieuse dans le palais sous les accusations d'Hyllos, le chœur commente l'inconscience de l'épouse jalouse par une phrase à double entente :

Tr., Chœur, 850-851 : Ἁ δ´ ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολί–
αν καὶ μεγάλαν ἄταν.
Et le Destin en marche dévoile un perfide et immense désastre.

La Moire ici personnifiée est une force de progression et de dévoilement du malheur, qui renvoie aussi bien à la prise de conscience du mal perpétré à l'encontre du héros qu'à sa conséquence, qui a lieu hors scène dans le temps même de cette annonce et qui sera découverte dans la scène suivante, à savoir le suicide de Déjanire.

Les deux exemples suivants se situent dans les *exodoi* et expriment le contentement du chœur devant une action majeure qui marque l'ultime étape de l'action. Dans *Œdipe à Colone*, il s'agit du moment qui suit le départ de Polynice et qui précède les sommations de Zeus avertissant Œdipe que son heure est venue. Le chœur s'exclame alors : « *C'est le destin qui atteint son but !*» (μοῖρα […] κιγχάνει, 1450). De même dans *Électre*, les femmes de Mycènes s'adressent à leur cité et mêlent leur chant aux cris de Clytemnestre qu'on assassine

[349] Par exemple dans la Patroclie (*Il.* XVI, 433 sv.), Zeus déplore que la μοῖρα de Sarpédon soit d'être tué par Patrocle. Quand il envisage d'intervenir, Héra lui rappelle qu'il ne peut affranchir de la mort un mortel « au sort depuis longtemps marqué ».

et aux répliques d'Électre comptant les coups :« *Voici que le destin qui suit tes jours* (μοῖρα καθαμερία) *commence à faiblir, à faiblir !* » (1414). Dans ce cas, la « moire journalière » paraît être cette part de malheur dont les Atrides finissent par épuiser la matière dans le double crime final. L'expression au présent de tentative marque, mieux que la répétition, plutôt une action qui commence et s'oriente vers son résultat : la fin du malheur des Labdacides.

Pour finir, on notera deux occurrences de μοῖρα divinisée : à la toute fin de *Philoctète*, le héros lui-même fait ses adieux à Lemnos en espérant arriver à bon port, « *là où*, dit-il, *me mènent la Grande Moire* (ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει, 1466), *le conseil de mes amis et Celui devant qui tout ploie, qui a tout décidé*. » Il reconnaît et accepte enfin le destin qui lui a été prescrit par Zeus (1415) et qu'Héraklès est venu lui rappeler. Cette expression de l'allégeance à la loi des dieux est sans doute conventionnelle dans l'*exodos,* alors que la pièce entière s'est appliquée à montrer les efforts très humains qu'il faisait pour résister aux tentatives multiples de persuasion venant des Grecs. Sa soumission doit en apparaître ainsi plus totale. Un dernier exemple montre les Moires, au pluriel, ce qui est unique chez Sophocle : il s'agit d'un chant de consolation du chœur qui donne à Antigone l'exemple de la fille de Borée, que « les Moires aux longs jours (Μοῖραι μακραίωνες, 987) ont aussi attaquée ». Il s'agit d'un rare exemple où les Moires sont associées à l'image guerrière des Kères ou à celle sanglante qu'elles ont presque systématiquement dans l'*Iliade.* Mais plus intéressant encore se trouve être l'adjectif μακραίωνες, « qui durent longtemps », rappelant la triade mythologique des Parques filant la vie humaine, ou plus simplement, le temps de l'αἰών dont hérite chaque mortEl. L'association des deux images est originale et pertinente au moment où l'héroïne disparaît entre deux gardes, vouée à la mort par Créon.
Plus important sans doute, remarquons que chacune des occurrences de μοῖρα citées plus haut se trouve mise en évidence dans le présent de l'énonciation, parce que la μοῖρα de chacun se dévoile justement au présent[350] : elle est naturellement liée aux événements qui en dévoilent la nature dans la progression dramatique. Cela explique l'emploi de ce terme dans des moments forts de révélation ou de reconnaissance du sort qui s'abat.

5. Πότμος : le sort.

Ce nom masculin est un dérivé du verbe πίπτω « tomber », dérivé unique avec le vocalisme *o *pot-*, mais ancien et important. Il signifie mot-à-mot « ce qui tombe sur quelqu'un, le

[350] R. Rehm, 2003, p. 65 à 86: "To adopt the current biological model, *moira* resembles DNA, a set of predetermined proclivities whose actualization emerges only with the passage of time." (p.70)

destin ». Chez Homère[351], son sens est négatif, puisqu'il est associé au destin malheureux et à la mort, mais chez les tragiques[352], il est souvent employé dans son acception la plus neutre, « ce qui arrive ». On trouve dix occurrences de ce terme dans les pièces de Sophocle avec des sens variant de « destinée » à « mort » en passant par « infortune ». Son caractère épique et ancien explique sans doute son utilisation fréquente, six fois sur dix, dans des passages lyriques. Πότμος est un nom intéressant parce que les tragiques, et Sophocle en particulier, l'emploient dans son sens étymologique qui renvoie à la verticalité transcendantale du sort jeté aux hommes par les dieux. On relève deux exemples du sens positif ou neutre du terme[353] ; pour le reste, πότμος est toujours chargé d'une connotation négative. Par exemple, dans son zèle à vouloir faire la vérité sur le meurtre de Laïos, Œdipe voue tous les récalcitrants à périr du même mal dont meurt aujourd'hui Thèbes (τῷ πότμῳ /τῷ νῦν φθερεῖσθαι, *O.R.*, 271[b]-272[a]). Ici exceptionnellement synonyme de « mort », le terme revêt le plus souvent le sens de « mauvaise fortune », comme lorsque la jeune Ismène déplore avec sa sœur Antigone la perte d'Œdipe dans le bois sacré des Euménides et qu'elle s'exclame : « Ah ! Malheureuse ! Quel destin (τίς… πότμος) nous attend toi et moi, ma chérie ? [354]» Le mot peut se comprendre comme un équivalent de « vicissitudes », tant l'avenir lui paraît incertain désormais que leur père n'est plus à leurs côtés. On trouve encore un emploi intéressant dans *Œdipe à Colone*[355], quand Polynice se présente à Œdipe en rappelant à la manière traditionnelle son lien filial, sujet à suspicion, et affirme qu'il est né « d'un funeste destin » (τοῦ κακοῦ πότμου, v.1323).

Mais les emplois les plus intéressants pour notre étude se trouvent surtout dans les passages lyriques, dans les déplorations, où ils permettent la création du pathétique et renvoient très nettement à l'idée de châtiment divin. Une occurrence très significative se lit ainsi dans le *kommos* de *Philoctète*, lorsque le héros comprend qu'il a été trompé par Néoptolème. Le chœur essaie de lui faire entendre raison :

Ph., chœur, 1116 -1118: **Πότμος, πότμος** σε δαιμόνων
τάδ' οὐδὲ σέ γε δόλος
ἔσχεν ὑπὸ χειρὸς ἐμᾶς.

Ce qui t'arrive est le destin, le destin envoyé par les dieux, ce n'est pas une fourberie dont j'aurais été l'instrument.

Manifestement, le chœur des marins a pris fait et cause pour Ulysse et il éprouve quelque malaise à faire face au héros en colère contre la perfidie des Grecs. Ses paroles semblent vouloir minimiser sa propre participation au complot visant à ramener Philoctète dans les filets d'Ulysse, aussi nomme-t-il la fatalité, qu'il identifie comme l'œuvre des dieux, se

[351] Par exemple dans *Il.* 2, 359 ou *Il.* 6, 412.
[352] Par exemple, chez Eschyle, in *Pers.*, 709 ou *Ag.*, 702.
[353] *Ant.*, 83, où il signifie « destinée » et *Tr.*88, où il se traduit par « le sort habituel ».
[354] *O.C.,* 1715.
[355] V.1284-1345.

défaussant de toute culpabilité. Cependant, ce passage ne laisse pas d'étonner, quand on le compare à la précédente tirade du même chœur :

Ph., chœur, 1095-1097 : Σύ τοι σύ τοι κατηξίωσας
, ὦ **βαρύποτμε**, κοὐκ
ἄλλοθεν ἔχει ἁ τύχα ἅδ' ἀπὸ μείζονος (…)
C'est toi, c'est bien toi, accablé par l'infortune, qui l'as voulu. Ce destin ne te vient pas d'ailleurs, ni d'une puissance supérieure.

L'accusation du vers 1095 par l'anaphore σύ τοι visait à créer chez Philoctète une prise de conscience de sa propre responsabilité, en dehors de toute intervention divine et voilà que, sur le même mode emphatique, elle devient déploration, par la répétitition de πότμος au vers 1116 et par l'emploi du déictique τάδε au vers 1117. La contradiction rend les commentateurs perplexes[356]. Que faut-il entendre par πότμος dans ce cas ? Destin envoyé par les dieux (πότμος …δαιμόνων), le terme contient sans doute aussi l'idée de châtiment envoyé pour une faute, le chœur sachant depuis les vers 192-194 que Philoctète a jadis commis l'erreur d'approcher de trop près le serpent, gardien de la nymphe Chrysè. S'il est βαρύποτμος « pressé par la fatalité », c'est que Philoctète a cumulé les erreurs et que son refus d'aider les Grecs en est une autre. Cet hapax, souligné par l'interpellation forte au vocatif, rappelle que Philoctète est un homme faillible et le désigne comme un infortuné par nature, le parfait candidat au tragique.

Pour finir, il faut noter l'emploi de πότμος spécifiquement dans *Antigone*, où l'on ne relève pas moins de cinq occurrences sur les dix recensées en tout. En laissant de côté l'exemple du vers 83, où le sens du mot est neutre, il faut remarquer les autres emplois, toujours dans un contexte lyrique. Il ne paraît pas anodin que les deux personnages principaux, Antigone et Créon, se partagent ces quatre occurrences, toujours à des moments cruciaux, dans la conscience de leur propre fin, c'est-à-dire à des moments qui intéressent particulièrement notre étude. Ainsi, dans le quatrième épisode, alors qu'elle est emmenée par les gardes de Créon, Antigone est submergée par l'émotion devant l'imminence de sa mort. Dans la deuxième antistrophe, au choeur qui lui rappelle qu'elle paie pour les fautes paternelles, elle répond qu'il s'agit là « de notre destin, à nous, les nobles Labdacides [357]» (ἁμετέρου πότμου /κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν). Πότμος est ici synonyme d'inceste et de filiation hasardeuse, fautes familiales qu'elle déplore dans les vers suivants, avant de pleurer sur son propre sort de fille sans amis et sans mari :

Ant., Antigone, 881-882 : τὸν δ' ἐμὸν **πότμον** ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.

[356] Voir J.C. Kamerbeek, *op.cit*., VI, p. 154.
[357] V. 860-861.

Et sur mon sort que nul ne pleure, aucun ami ne gémit.

La reprise de πότμος à vingt vers d'intervalle, appliqué cette fois-ci à son propre cas, fait naître le pathétique, car on voit Antigone prendre sa part aux erreurs familiales, qu'elle assume par la répétition de ce même terme, tout en se créant un personnage doublement misérable par la redondance πότμον ἀδάκρυτον/ οὐδεὶς (…)στενάζει, hyperbole où se perçoit un trait de l'ironie tragique : son chagrin lui fait ressentir un isolement absolu, et son expression un peu outrée n'en est que plus vraisemblable, alors que le troisième épisode a montré la compassion véritable d'Hémon pour le sort de la jeune fille.

On peut faire un commentaire parallèle des deux dernières occurrences de πότμος, créatrices du pathétique dans l'*exodos.* Dans un chant très agité, Créon se présente sur scène, tenant son fils mort dans ses bras, mais ce n'est là que le début de son malheur :

Ant., Créon, 1295-1296 : οἴμοι,
κακὸν τόδ᾽ ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
τίς ἄρα, τίς με **πότμος** ἔτι περιμένει;
Hélas ! J'ai là sous les yeux un nouveau malheur, misérable que je suis ! Quel sort, quel sort m'attend encore ?

L'emploi de πότμος est ici nettement lié à la mort, puisque, tenant dans ses bras le cadavre d'Hémon, il découvre en pleine stupeur la dépouille d'Eurydice, son épouse. L'utilisation de ce mot permet de dire qu'il admet cette mort supplémentaire comme une nouvelle réplique des dieux à son *hybris*. Presqu'à la fin de la pièce, dans sa dernière réplique, en proie au remords et à la folie, il s'exclame pour ses derniers mots :

Ant., Créon, 1345-1346 : […] τὰ δ᾽ ἐπὶ κρατί μοι
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.
Sur ma tête s'est abattu un sort insupportable.

On retrouve ici l'idée de fatalité verticale, qui fait de πότμος un châtiment divin foudroyant le roi. Le terme résonne d'autant mieux avant la conclusion du chœur sur « les grands coups » réservés aux « grands mots » des orgueilleux qui, dans leur inconscience, oublient les dieux.

6. Τύχη : un hasard orchestré par les dieux.

Dans le lexique du temps, τύχη occupe une place de choix, non seulement à cause de sa richesse sémantique[358], mais aussi à cause de l'importance de son emploi chez Sophocle, car

[358] L. Villard, *Tychè, des origines à la fin du V° siècle avant J.C.*, thèse sous la direction de Raymond Weil, Paris IV Sorbonne, 1987 : *« Les traditions très variées, non seulement d'un auteur à l'autre, mais même à l'intérieur d'une*

on ne recense pas moins de trente-huit occurrences de ce nom, principalement dans *Œdipe Roi*, dans *Ajax* et dans *Philoctète*[359]. Pour son étymologie, on admet « universellement[360] » le lien qui unit τεύχω « faire, fabriquer » à τυγχάνω « atteindre, rencontrer » dont est dérivé le nom d'action féminin τύχη. Se dessine donc l'idée, dès l'origine, d'une destinée construite et loin d'être un caprice gratuit du sort, ce que tend à confirmer l'analyse des emplois qu'en fait Sophocle. On trouve bien sûr chez notre auteur quelques emplois adverbiaux, quelques pluriels exceptionnels[361], mais c'est d'abord la grande amplitude de sens de ce mot qui retient l'attention, puisqu'il peut aussi bien renvoyer à la chance ou à la malchance et la traduction neutre de « sort » rend assez compte de cette ambivalence. Par ailleurs, la τύχη est associée au temps, qu'il soit durée ou instant crucial. Mais la grande originalité de Sophocle, comme l'a montré Laurence Villard, est d'avoir utilisé τύχη en lui adjoignant essentiellement deux adjectifs, θεία et ἀναγκαία. Ce faisant, le sort devient l'action des dieux et une nouvelle Ἀνάγκη, très loin de se résumer, on le voit, à un simple hasard.

Tout d'abord, une bonne part des emplois de τύχη chez Sophocle fait osciller le sens du mot entre chance et malchance. Il est utilisé deux fois dans la formulation d'un vœu[362], par exemple, lorsque Néoptolème se voit confier l'arc de Philoctète et encourage le vieux héros à le lui donner ξὺν τύχῃ, *pour qu'il lui porte chance*. Dans *Œdipe Roi*, on trouve τύχη deux fois synonyme de « salut », dans le prologue. C'est d'abord le prêtre d'Apollon qui témoigne à Œdipe toute sa confiance en rappelant son rôle passé de sauveur de Thèbes :

O.R., Prêtre, 52-53 : **Ὄρνιθι** γὰρ καὶ **τὴν τότ´ αἰσίῳ τύχην**
παρέσχες ἡμῖν (…)
Tu nous as apporté jadis le salut avec un présage favorable.

La τύχη, ici l'action d'Œdipe pour débarrasser Thèbes de la Sphinge, fut guidée par les dieux qui l'ont accompagnée d'un présage heureux- Ὄρνιθι(…) αἰσίῳ - . L'ordre des mots, rapprochant l'adjectif αἰσίῳ de τύχην, suggère que le sort, plutôt que le présage, fut favorable. En cela, les mots du prêtre ne font que répéter ce qu'il disait déjà au vers 38, en affirmant que tous les Thébains étaient persuadés qu'il bénéficiait alors de *l'aide d'un dieu* – προσθήκῃ θεοῦ-. Et lorsqu'Œdipe, un peu plus loin, voit arriver Créon, qu'il a envoyé

œuvre déterminée, attestent la richesse sémantique : ainsi parlera-t-on de chance, d'événement, de destinée, de hasard, de sort, de fortune, de succès, d'incident, de malheur, de situation, de coup du sort, et la liste n'est point close. » Introduction, vol.I. Il est inutile de préciser tout ce que l'on doit à la lecture de ce précieux essai qui retrace l'histoire de τύχη.

[359] On dénombre douze occurrences dans *Œdipe Roi*, huit dans *Ajax* et six dans *Philoctète*.

[360] *DELG.,* 1142-1143.

[361] Le terme est employé majoritairement au singulier à trois exceptions près : *PH*. 1418, *AJ*. 283, *O.R*. 977. Dans cette troisième occurrence, Sophocle choisit le pluriel neutre τὰ τῆς τύχης qui élargit le sens du mot en suggérant l'étendue d'action du sort.

[362] *Ph*., 775 et *O.R*. 80-81.

consulter l'oracle d'Apollon, c'est encore une τύχη heureuse qu'il invoque dans une prière informelle au dieu :

O.R., Œdipe, 80-81 : Ὦναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ **ἐν τύχῃ** γέ τῳ
σωτῆρι βαίη, λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι.
Apollon, mon maître, puisse Créon venir dans la chance d'un salut, radieux comme le laisse paraître son visage ![363]

Cette τύχη heureuse est assez rare, surtout quand elle vient explicitement des dieux. La chance est plutôt affaire humaine, et ressemble à s'y méprendre au καίρος. Ainsi, quand on lit, par exemple la recommandation d'Ulysse à Néoptolème :

Ph., Ulysse, 1068-1069 : Χώρει σύ· μὴ πρόσλευσσε, γενναῖός περ ὤν,
ἡμῶν ὅπως μὴ **τὴν τύχην** διαφθερεῖς.
Toi, en avant, ne regarde pas vers lui, tout généreux que tu sois, pour ne pas détruire notre chance.

Ce qu'Ulysse nomme ici leur « chance » est l'opportunité enfin trouvée de regagner Troie avec l'arc de Philoctète, dont ils se sont emparés en trahissant la confiance qu'avait le héros dans le jeune Néoptolème.Il n'entre aucune part divine dans ce calcul pressé et c'est bien l'occasion d'agir que mentionne ici un Ulysse cynique et dénué d'empathie pour celui qu'il trahit une seconde fois.

En dehors de ces quatre exemples plutôt connotés positivement, la τύχη reste surtout synonyme de malheur ou de malchance ou, au mieux, désigne une chance qui peut facilement tourner au désastre. L'ambivalence du terme se trouve illustrée dans cette forte recommandation[364] de Tirésias à Œdipe, le prévenant que *c'est son succès* – Αὕτη (…) ἡ τύχη διώλεσεν - dont il s'enorgueillit, *qui l'a perdu*. Par ailleurs, le terme est le plus souvent un synonyme de malchance ou de mauvais coup du sort. Dans *Œdipe Roi*, la τύχη désigne la mort[365] du roi Polybe, frappé *par un coup du sort* –πρὸς τῆς τύχης - et non par Œdipe, comme s'en réjouit Jocaste. Le même mot dans la bouche d'Œdipe, qui interroge Créon sur l'oracle, se charge d'une ambiguïté qu'il faut relever :

O.R., Œdipe, 102 : Ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μηνύει τύχην;
De quel homme (l'oracle) dénonce-t-il le sort ?

---

[363] Pour la traduction de ces deux vers, on suit à la lettre les indications du scholiaste qui en donne une paraphrase clarifiant l'ambiguïté : εἴθε οὖν παραγένοιτο Κρέων ἐπὶ τινι σωτηρίῳ τύχῃ λαπρὸς ὥσπερ ἐκ τῆς περὶ τὸ πρόσωπον καταστάσεως φαιδρός ἐστι. Cf. Kamerbeek, *op.cit.*, IV.
[364] *O.R.* 442.
[365] *O.R.* 949.

On adopte pour ce vers une traduction volontairement neutre, car on peut comprendre cette question de deux façons différentes, suivant que l'homme mentionné par Œdipe est le meurtrier de l'ancien roi de Thèbes, ou qu'il en est la victime : s'il s'agit, comme le pense J.C. Kamerbeek[366], et l'on se range volontiers à ses arguments, du meurtrier, la question posée est colorée d'une ironie involontaire qui sied particulièrement au personnage principal, puisqu'il s'auto-désigne sans le savoir. S'il s'agit de la victime, de Laïos, la τύχη devient un synonyme de « mort » et prend son sens le plus funeste.

Dans d'autres exemples, le mauvais sort est montré comme une puissance qui s'abat sur les hommes et les maintient dans un état de profond malheur : c'est la τύχη κακή dont parle Lichas au sujet de Iole, esclave d'Héraklès[367], celle dont parle Tecmesse à propos d'Ajax[368], c'est aussi le double sort malheureux d'Hector et Ajax[369] , morts par la malédiction de leurs dons respectifs, ou encore les peines de Tecmesse[370] auxquelles le coryphée aimerait compatir. D'une manière encore plus explicite, Œdipe parle de la malchance de Laïos comme d'un soldat à l'assaut :

O.R., Œdipe, 263 : νῦν δ΄ ἐς τὸ κείνου κρᾶτ΄ **ἐνήλαθ΄ ἡ τύχη**·
Or, voici que la malchance s'est ruée sur sa tête.

Le verbe rare[371] ἐνάλλομαι « bondir sur, prendre d'assaut », que Sophocle emprunte à Eschyle[372], crée ici l'image expressive d'un sort ennemi, qui investit la vie des hommes comme un guerrier investirait une place forte : le doublement de la préposition ἐς avec l'accusatif par le préverbe ἐν- souligne la violence de la malchance destructrice par sa redondance expressive. Dans le même ordre d'idée, Teucros[373] parle de l'écrasante-βαρεῖα-τύχη qui pèse sur ses épaules, lorsqu'il reçoit la confirmation de la mort d'Ajax. C'est enfin, Polynice sous le coup de la malédiction paternelle, qui parle de lui d'une façon si singulière qu'on croirait qu'il décrit son propre père errant sur les chemins en quête de son salut :

O.C., Polynice, 1404 : ἀλλ᾽ ὅντ᾽ ἄναυδον **τῇδε συγκῦρσαι τύχῃ**.
Mais je vais aller en silence à la rencontre de mon destin.

Le verbe συγκυρέω « rencontrer par hasard » ne se trouve qu'une seule fois employé chez Sophocle, dans cette réplique, où il fait redondance avec τύχη, puisque le nom et le verbe

[366] J.C. Kamerbeek, *op.cit*., IV, p. 49.
[367] *Tr*., 327.
[368] *Aj.*, 323.
[369] *Aj.*, 1028.
[370] *Aj*., 283.
[371] On le rencontre deux fois chez Sophocle, deux fois dans *O.R.*, au vers 263 pour parler de la τύχη de façon métaphorique, et au vers 1261 pour parler du roi se précipitant sur la porte qui cache le corps de Jocaste pendue.
[372] ESCHL, *Pers*., 516.
[373] *Aj.*, 980.

évoquent tous deux la rencontre hasardeuse d'un but que l'on ignore à l'avance. Par ces simples mots, Polynice, renvoyé à Thèbes au devant de la mort, partage avec son père la solitude et la résignation du héros tragique.

Pour le reste, si l'on cherche le hasard à l'œuvre dans les pièces de Sophocle, la τύχη n'en est pas le meilleur agent. Tout juste pourra-t-on l'entrevoir dans l'emploi très restreint de quelques formes adverbiales, par exemple dans *Antigone* au vers 1182, quand le chœur annonce l'entrée en scène d'Eurydice et se demande si elle a entendu le nom de son fils « ou si (elle arrive) par hasard »-ἢ τύχῃ πάρα -. De même, dans *Philoctète*, peut-on entendre le faux marchand affirmer au vers 546 que c'est « par hasard » - τύχῃ - qu'il a jeté l'ancre au même endroit que Néoptolème. Évidemment, cette parole mensongère contredit l'idée même du hasard, puisque son récit est construit dans l'optique d'endormir les craintes de Philoctète et qu'en réalité la τύχη est invoquée ici comme une preuve de vraisemblance. Dans le premier exemple, par contre, on peut déceler la présence d'une véritable contingence. Eurydice elle-même, pour répondre au chœur et justifier son arrivée inopinée, raconte qu'elle s'apprêtait à aller au temple de Pallas lorsqu'elle a entendu la nouvelle terrible concernant son fils :

Ant., Chœur- Eurydice, 1186-1188:

Χορός- […] ἐκ δὲ δωμάτων
ἤτοι κλύουσα παιδὸς ἢ **τύχῃ πάρα**.
Εὐρυδίκη - καὶ **τυγχάνω** τε κλῇθρ᾽ ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι᾽ ὤτων·

Chœur- […] Sort-elle de sa maison par hasard ou parce qu'elle a entendu des nouvelles de son fils ?
Eurydice- […] Et je me trouve tirer le verrou et ouvrir la porte lorsque le bruit d'un malheur pour les miens survient à mes oreilles.

Le hasard prend ici la forme de l'inadvertance d'un geste familier que souligne τυγχάνω au présent de narration, comme si la reine, racontant le choc qu'elle vient de subir, rejouait et donc revivait la scène en direct. Sa façon de raconter, que l'on peut juger naïve à cause de la parataxe καί τυγχάνω… καί με… βάλλει…, permet pourtant de décrire avec beaucoup d'efficience le rapport de simultanéïté entre son geste et la nouvelle funeste qui l'atteint comme une flèche. On peut même situer très exactement l'instant, où le hasard lui fait entendre la vérité : au début du vers 1173, le messager, répondant au coryphée qui l'interroge sur le sort d'Antigone et Hémon, a ce mot cinglant : Τεθνᾶσιν. Le doublet ἢ τύχῃ πάρα / τυγχάνω dans le dialogue entre le coryphée et Eurydice offre donc un bon exemple de ce qu'est le hasard en action et l'on voit que le poète en tire un parti dramatique intéressant en jouant notamment sur la temporalité, le présent de narration des vers 1186-1189 se superposant au présent de l'énonciation comme pour doubler le point de vue sur les faits

(après le coryphée et le public, la mère d'Hémon) grâce à cette analepse, qui souligne bien la contingence à l'œuvre en la présentant en léger différé.

Plus qu'un simple hasard, on vient de le voir, la τύχη est surtout liée au temps, et tout d'abord parce qu'elle renvoie aux événements eux-mêmes qu'elle désigne d'une façon à la fois floue et pourtant emblématique de ce qu'elle est par nature : un événement élaboré au sein d'un plan. Prenons un exemple qui se situe dans le second épisode *d'Œdipe Roi*, après l'altercation entre Œdipe et Créon:

O.R., chœur-Jocaste, 679-680 : Χορός -Γύναι, τί μέλλεις κομίζειν δόμων τόνδ΄ ἔσω;
Ἰοκάστη- Μαθοῦσά γ΄ **ἥτις ἡ τύχη**.
Chœur : Femme, pourquoi tardes-tu à l'emmener à l'intérieur de la maison ?
Jocaste : Quand j'aurai appris ce qui s'est passé.

La τύχη prend en l'occurrence une forme très concrète, puisque le mot ne désigne rien d'autre que l'origine de la dispute entre les deux hommes. On trouve un autre exemple, plus pertinent encore, du sens concret de ce mot dans le récit que fait Œdipe à Jocaste de l'incident qui l'amena à décider de quitter Corinthe :

O.R., Œdipe, 775-778 : (…) Ἡγόμην δ΄ ἀνὴρ
ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρίν μοι **τύχη**
τοιάδ΄ ἐπέστη, θαυμάσαι μὲν ἀξία,
σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία.
Je passais pour le premier des citoyens de cette ville, jusqu'à ce que survienne cet incident-là, qui méritait mon étonnement, mais qui ne méritait certes pas l'intérêt que j'y mis.

La τύχη peut se comprendre ici comme le coup du sort, qui va bouleverser le bonheur du jeune prince et s'avérer la cause exacte de tous ses efforts pour fuir Corinthe par la suite. À lire son récit, on peut cependant la réduire à un événement très concret et même trivial, puisque le terme désigne en fait l'insulte d'un convive aviné qui, lors d'un banquet, traite le garçon de fils « supposé » de son père. Le mot désigne donc bien le camouflet subi en public et non pas une cause extérieure et purement abstraite et hasardeuse.

D'autre part, on peut considérer que la τύχη est liée au temps, parce qu'elle agit comme χρόνος, en alternant les heurs et les malheurs au sein de l'existence humaine, dans un ordre où les changements surviennent de façon cyclique, à la manière des jours et des nuits qui se succèdent. On peut en voir un bon exemple dans *Antigone* au début de l'*exodos* qui montre la chute de Créon :

Ant., Messager, 1158-1159 : **τύχη** γὰρ ὀρθοῖ καὶ **τύχη** καταρρέπει
τὸν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ᾽ ἀεί·
La fortune redresse et la fortune abat l'homme heureux comme l'homme malheureux, à chaque instant.

Le messager tient la τύχη, dont il répète le nom, comme la force responsable des changements de l'existence humaine. La formule n'est pas unique chez Sophocle, puisqu'on peut en lire d'autres équivalents dans *Ajax*, aux vers 131-132[a] [374]ou dans les *Trachiniennes* aux vers 29[b]-30[375] : dans un cas c'est ἡμέρα, dans l'autre νύξ, qui sont invoquées comme les agents du temps, capables de faire et défaire l'existence des hommes. Comme l'a bien souligné Laurence Villard[376], ces similitudes formelles, qui donnent la τύχη comme un exact synonyme du jour ou de la nuit, montrent qu'elle « *obéit aux mêmes lois que les cycles du temps et qu'ils ont la même puissance* » sur la destinée humaine. Du reste, Œdipe lui-même associe la τύχη au temps dans un passage célèbre du troisième épisode, au moment même où Jocaste comprend sa réelle identité et fuit :

O.R., Œdipe, 1080-1083 : Ἐγὼ δ᾽ ἐμαυτὸν παῖδα **τῆς Τύχης** νέμων
τῆς εὖ διδούσης, οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
Τῆς γὰρ πέφυκα μητρός· οἱ δὲ συγγενεῖς
μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν.
Je me considère, moi, comme l'enfant de la Chance, qui apporte bonne fortune, et je n'en aurai pas honte. C'est elle, la mère dont je suis né. Et les mois qui sont nés avec moi m'ont fait tour à tour petit et grand.

On voit ici comment la notion de temps et celle de fortune sont intimement liées par l'image de la filiation - παῖδα -, celle de la naissance-πέφυκα -, celle encore de la fraternité-συγγενεῖς -, celle même de l'éducation, le verbe διορίζω « décider, régler » induisant l'idée que sa vie s'est conformée aux principes établis par le temps. C'est d'abord le sentiment de sa propre grandeur et celui de sa légitimité qu'exprime ici Œdipe, dans un accès de colère qui marque sans doute le point culminant de son aveuglement. En s'affirmant « fils de Fortune », il se prétend au diapason même du Temps qui régit l'univers et fait croître et décroître réputations, fortunes et destins. Les mois qui, selon ses propres mots, sont ses « frères » l'ont inscrit à l'intérieur d'un ordre des choses typiquement humain, dont il semble accepter les aléas. Sophocle emploie souvent le mois comme unité de mesure de la durée[377] ; mais il s'agit d'une durée morcelée, qui implique donc changements et bouleversements : implicitement, ce que dit Œdipe, c'est que les grandes étapes de sa vie sont liées à la marche du temps et

[374] Voir l'article ἡμέρα supra : Première partie, chapitre III. Petite chronologie tragique.
[375] Voir l'article νύξ supra : Première partie, chapitre III. Petite chronologie tragique.
[376] *Op.cit,* chapitre V.
[377] Voir par exemple *Ant*. 607, *Tr.* 647, *Ph*. 721.

qu'il l'accepte. Les deux adjectifs μικρὸν καὶ μέγαν rappellent, malgré lui, son histoire personnelle, marquée par l'alternance des revers du sort. Le plus frappant est qu'il prolonge ici une leçon que lui dispensait déjà Jocaste aux vers 977-978 et qui forme un parallèle saisissant[378] avec ses propres mots sur la τύχη :

O.R., Jocaste, 977-978 : Τί δ΄ ἂν φοβοῖτ΄ ἄνθρωπος, ᾧ **τὰ τῆς τύχης**
κρατεῖ, **πρόνοια** δ΄ ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
εἰκῇ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.

Qu'aurait à craindre un homme, que dominent les changements de la Fortune, puisqu'il n'y a de prévision claire pour rien ? Le plus fort consiste à vivre à son gré, comme on peut.

Les termes sont bien différents de ceux employés par Œdipe, car la τύχη de Jocaste n'est pas une mère, mais une puissance obscure. Pour Œdipe, elle est généreuse et formatrice, tandis que pour la reine, elle est une force impondérable dont on peut cependant très bien s'accommoder. Plus qu'une simple périphrase, τὰ τῆς τύχης veut montrer l'amplitude d'action de la Fortune, car, comme les mois permettent de mieux suggérer la durée de *chronos*, le pluriel neutre, à la fois vague et insistant, suggère les aléas du sort et décrit le hasard en maître de l'homme, sans qu'aucune prévision divine ne puisse venir éclairer les événements à venir. Cette vision sacrilège[379] des choses s'explique notamment par le fait que la reine, au moment où elle prononce ces paroles, pense l'oracle incertain et va jusqu'à exprimer des doutes sur sa véracité et, ce faisant, sa leçon est qu'Œdipe, sans l'aide des dieux, ne doit compter que sur lui-même. La reprise κρατεῖ… κράτιστον…suggère qu'au caractère aléatoire de la destinée, l'homme doit répondre par une égale aptitude à se détacher des événements fortuits et qu'il lui faut maîtriser ce qui pourrait l'effrayer. Sa solution pour répondre aux incertitudes de l'existence est toute entière dans l'adverbe εἰκῇ, unique chez Sophocle[380], qui induit l'idée d'un lâcher-prise, d'une vie sans repère sûr et prévisible, où l'on s'adapte aux événements tels qu'ils se présentent.

Si l'on peut voir dans ce dernier exemple, une τύχη relativement proche de ce que l'on appellerait volontiers une péripétie ou un accident, il reste plusieurs occurrences où le mot est associé au moment décisif par l'image de la balance, qui doit pencher d'un côté ou de l'autre. Par exemple, après sa confrontation avec Créon, le garde, plein de sagesse, tempère

---

[378] Parallèle signalé et commenté par G.M. Kirkwood, *A study of sophoclean drama*, Cornell University Press, 1958, p.133-134.

[379]Sur la critique des oracles et des devins chez Sophocle, voir J. Jouanna, *Sophocle*, ch.V « Les hommes et les dieux » passim et *Oracles et devins chez Sophocle*, 1997, p.313 : « Dans *Œdipe Roi*, de scène en scène depuis l'arrivée du devin jusqu'à l'arrivée du messager de Corinthe, le spectateur assiste à une gradation lente mais régulière de la mise en question des oracles et des devins. »

[380] J.C.Kamerbeek, *op.cit*., IV, p.191-192, relève l'adverbe deux fois chez Eschyle dans son *Prométhée* en 450 et 885 et deux fois chez Euripide, dans son *Électre* en 379 et dans les *Bacchantes* en 686. Laurence Villard, commentant l'emploi de cet adverbe « de création récente et d'usage limité » à l'époque de Sophocle, explique que « vivre εἰκῇ, c'est retourner à l'état sauvage dont les inventions de Prométhée ont délivré l'humanité ; (…) c'est encore, à l'instar des Ménades, se coucher *au petit bonheur* et *comme cela se trouve*, puisqu'aussi bien le terme est glosé par un scholiaste de Sophocle avec les termes ὡς ἔτυχε. » cf. *op.cit*., p. 342-343.

le roi qui veut absolument qu'on lui ramène les contrevenants à sa loi, qui ont enseveli le corps de Polynice malgré son interdiction :

Ant., le garde, 328 : τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ.
Cela, le sort en décidera.

La mention de cette τύχη, dont le pouvoir de décision surpasse l'autorité du tyran est, en soi, une critique de l'*hybris* de Créon. Elle témoigne aussi d'une vision de l'existence, où les hommes n'ont que peu de part à la réalisation de leurs objectifs, puisqu'ils sont dominés *in fine* par le sort, qui pourvoit, ou non, à la moindre de leurs actions. La même leçon de se retrouve dans les *Trachiniennes*, juste après le récit de Déjanire décrivant le flocon de laine transformé en écume sanglante. Le chœur voudrait apaiser ses craintes et dit :

Tr., chœur, 723-724 : Ταρβεῖν μὲν ἔργα δείν΄ ἀναγκαίως ἔχει,
τὴν δ΄ ἐλπίδ΄ οὐ χρὴ **τῆς τύχης κρίνειν πάρος**.
Des actions affreuses inspirent nécessairement la crainte, mais il ne faut pas juger d'un pressentiment avant l'événement.

Dans cet exemple, la τύχη est « ce qui advient ». Elle est en concurrence avec le pressentiment, vain, dans la mesure où les faits l'emportent toujours sur les suppositions. On voit ici le chœur distinguer rationnellement entre la prévision d'un acte et sa réalisation, alors que Déjanire est sur le point de reconnaître que de mauvaises intentions ont guidé ses actes et que sa responsabilité est donc engagée[381]. Dans notre exemple, la τύχη ne décide rien, mais l'emporte toujours sur les hypothèses ou les intentions. Autrement dit, elle est un élément de vérité.

On relève enfin un dernier exemple, où le sort est rattaché au moment décisif par une image des plus expressives. Le devin Tirésias s'adresse à Créon dans l'intention de créer un choc qui l'amènerait à quitter sa superbe :

ANT., Tirésias, 996 : φρόνει βεβὼς αὖ νῦν **ἐπὶ ξυροῦ τύχης**.
Comprends cette fois que tu as maintenant le pied sur le tranchant de ton destin.

À l'image de la balance qui permet de décider, Sophocle rajoute celle du rasoir qui tranche pour rendre l'idée d'un sort que l'on n'affronte jamais sans danger. L'expression ἐπὶ ξυροῦ τύχης est une invention de Sophocle. Il l'emprunte à Homère[382] , chez qui l'on trouve ἐπὶ

[381] D. Cuny, *op. cit*., 268-269 : le dialogue entre Déjanire et le chœur témoigne des débats juridiques contemporains de Sophocle et notamment du passage de la morale héroïco-homérique à une morale de la responsabilité personnelle , où les motivations criminelles entrent en ligne de compte dans le jugement de la faute volontaire ou involontaire.
[382] *IL*., X, 173.

ξυροῦ ἀκμῆς[383], image double de la pointe et du rasoir-racloir. La formule se retrouve ensuite chez Hérodote[384], chez Eschyle[385] et même chez Euripide[386], qui l'abrègent en ἐπὶ ξυροῦ. L'originalité de Sophocle est donc de substituer τύχης à ἀκμῆς et de prêter au sort le caractère dangereux d'une pointe, que peut avoir καιρός par ailleurs, mais que ne possède pas τύχη, dont le sens originel est beaucoup plus large[387].

Cette τύχη décisive et dangereuse, Sophocle la particularise encore en lui adjoignant l'épithète ἀναγκαία, métamorphosant ainsi le sort en nécessité. C'est lui donner un nouveau relief, assez original, puisque le lien est établi explicitement avec le divin et que l'on retrouve donc chez notre auteur, une valeur religieuse que la pensée primitive accordait à τύχη[388]. On ne trouve pas moins de quatre occurrences de cette association. Si l'on excepte le vers 48 relevé dans *Électre,* les trois autres exemples laissent apparaître clairement que la τύχη n'est rien moins qu'une manifestation du pouvoir des dieux sur les hommes. L'argument ne vaut cependant pas pour le discours d'Oreste, qui fait répéter à son vieux précepteur le mensonge habile, qui doit faire croire à la mort du jeune prince :

EL., Oreste, 48-50 : τέθνηκ᾽ Ὀρέστης **ἐξ ἀναγκαίας τύχης**.
ἄθλοισι Πυθικοῖσιν ἐκ τροχηλάτων
δίφρων κυλισθείς·ὧδ᾽ ὁ μῦθος ἑστάτω.

Oreste est mort en étant le jouet du sort. Il a roulé hors de son char en marche lors des jeux pythiques. Que les choses soient dites ainsi.

La τύχη serait ici l'accident fomenté par la nécessité, en réalité un faux hasard entièrement orchestré par Oreste, qui entend tordre le sort à sa guise en créant lui-même une ἀνάγκη capable d'endormir les soupçons à son sujet. Ni les dieux, ni le hasard n'ont donc de rôle à jouer dans cette partie du plan d'Oreste, mais seulement l'imagination de l'ambitieux, ce dont témoigne la clausule du vers 50.

Mais, pour les trois occurrences restantes, il semble bien que la τύχη ἀναγκαία soit l'équivalent de la Nécessité divine. On peut vérifier l'hypothèse dans deux exemples relevés dans *Ajax*. La première fois, Tecmesse tente de détourner Ajax de l'idée de la mort en recourant à l'argument, né de son expérience, selon lequel les mortels ne sauraient maîtriser leur destinée :

AJ., Tecmesse, 485-486 : Ὦ δέσποτ᾽ Αἴας, **τῆς ἀναγκαίας τύχης**
οὐκ ἔστιν οὐδὲν μεῖζον ἀνθρώποις κακόν.

---

[383] Sur ξυρόν, voir supra première partie, chapitre II. Le soulignement de l'instant.
[384] HDT, VI, 11, 4.
[385] ESCHL, *Ch*. 883.
[386] EUR., *H. f.* 630.
[387] L. Villard, *op.cit*., chapitre V, passim.
[388] L. Villard, ibidem.

O Ajax, mon maître, il n'est pas de pire malheur pour les hommes que d'être le jouet du sort.

Cette sentence pathétique vaut pour lui aussi bien que pour elle, puisqu'elle parle ici en connaissance de cause : son propre exemple va servir à illustrer l'idée que les hommes sont sous le joug du sort, comme elle-même passa du statut de princesse en Phrygie à celui d'esclave dans le camp des Grecs. Si le nom des dieux n'est pas prononcé, sa formule s'apparente à la même sentence enjoignant les hommes d'accepter les aléas de l'existence, que celle énoncée par Athéna, qui en faisait la leçon explicite aux vers 131-132[389]du prologue. La τύχη ἀναγκαία invoquée par elle est donc décrite comme un pouvoir que les dieux ont sur les hommes, esclaves du sort, comme elle-même l'est des Grecs. Du reste, dans le troisième épisode, juste avant la découverte du corps d'Ajax, elle utilise les mêmes mots, adressés au chœur et au messager, venu lui annoncer que le jour déciderait de la mort ou du salut d'Ajax, d'après l'oracle de Calchas consulté par Teucros :

AJ., Tecmesse, 803 : Οἴ ᾽γώ, φίλοι, πρόστητ᾽ **ἀναγκαίας τύχης.**
Hélas de moi, mes amis, épargnez-moi d'être le jouet du sort.

Cette réaction immédiate à l'annonce de la parole oraculaire traduit à nouveau sa crainte de déchoir une nouvelle fois, car la mort d'Ajax entraînerait irrévocablement sa propre perte et celle de son fils. Une nouvelle fois son existence serait à la fois livrée au hasard et soumise à une force que les mortels ne maîtrisent pas. La τύχη de Sophocle est donc liée au divin et s'il en fallait un autre exemple, le plus explicite serait certainement ce passage du discours de Néoptolème à Philoctète, où le jeune homme fait littéralement la leçon au vieux héros :

Ph., Néoptolème, 1316-1317 : [···] Ἀνθρώποισι **τὰς μὲν ἐκ θεῶν**
τύχας δοθείσας ἔστ᾽ **ἀναγκαῖον** φέρειν·
Les hommes doivent nécessairement supporter le sort que leur attribuent les dieux.

On retrouve dans sa formule les trois éléments repérés précédemment, à savoir une τύχη qui est le lot des hommes, les dieux présentés en instance distributrice de cette τύχη et la notion de contrainte, qui suppose l'absence de choix pour les mortels et donc leur résignation face au sort. Cette entrée en matière ne disculpe pas entièrement Philoctète des maux dont il souffre, puisque le fils d'Achille établit une distinction[390] entre la blessure que lui infligea jadis

[389] *Aj*. 131-132 : Ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν/ ἅπαντα τἀνθρώπεια· « *Un jour suffit à faire monter ou descendre toutes les affaires humaines*. »

[390] Il a établi cette distinction une première fois entre les vers 192-200, mais les deux catégories de ses souffrances, les plus anciennes, liées à la morsure du serpent et les actuelles, liées à son sentiment d'abandon et de solitude, étaient toutes deux qualifiées par lui de θεία. En effet, dans la *parodos*, Néoptolème est savant du seul savoir que lui a dispensé Ulysse au sujet de Philoctète. Il ne l'a pas encore rencontré et n'a pas encore engagé avec lui la bataille de la persuasion pour qu'il se rende aux raisons des Grecs. Il suppose donc que si les dieux le

le gardien de Chrysè et la complaisance au mal dans laquelle il demeure, obtus à toute proposition qui lui est faite de regagner le monde des hommes, à savoir le champ troyen. Pour sa blessure ancienne, qui lui valut d'être abandonné sur Lemnos, Néoptolème lui redit explicitement que sa culpabilité n'est pas engagée :

Ph, Néoptolème, 1326 : Σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ᾽ ἄλγος **ἐκ θείας τύχης**.
Ce mal dont tu souffres t'est venu des dieux.

Et l'on voit cette fois, en place de l'adjectif ἀναγκαία, l'adjectif θεία qui désigne clairement l'origine divine du sort qu'il a subi. Par contre, pour son comportement actuel, Néoptolème ne l'épargne pas et lui explique qu'il n'a droit à aucune indulgence[391]. Ainsi se trouve minimisée la τύχη des dieux et l'homme remis, pour une part, devant sa propre responsabilité. Un dernier exemple, pourtant, permet de redonner aux dieux leur importance ; il se situe dans *Œdipe à Colone*, où s'exprime à la fois l'inquiétude devant la mort à venir et la confiance dans ce qui doit advenir. L'apothéose du héros a eu lieu hors scène et le messager revient pour en informer le chœur. Curieux, celui-ci demande :

O.C., coryphée, 1585 : πῶς; ἆρα **θείᾳ κἀπόνῳ** τάλας **τύχῃ**;
Comment est-il mort ? Le pauvre a- t-il échappé à la douleur par quelque divine chance ?

Les dieux pourraient donc intervenir dans la destinée humaine sans chercher à leur nuire ? La τύχη divine se manifestant en dernier ressort aurait-elle épargné Œdipe ? C'est ce que paraît suggérer l'adjectif ἄπονος « dépourvu de douleur », emploi unique chez Sophocle et donc remarquable. Le choix des dieux n'imposerait pas toujours aux hommes la souffrance, l'inquiétude ou l'inconfort des aléas : il faut dire qu'Œdipe a connu son lot de malheurs tout au long de son existence et que sa mort vise à son héroïsation. Peut-être peut-on aussi voir dans cette mention d'une τύχη ἄπονος un écho de la prière qu'Ajax adressait à Hermès[392], guide des morts, en souhaitant pour sa part qu'il l'« endorme doucement »-εὖ(…) κοιμίσαι - et que sa mort arrive par « un saut facile et prompt » - ξὺν ἀσφαδάστῳ καὶ ταχεῖ πηδήματι-sur son glaive. L'adjectif unique ἀσφαδάστος, « sans convulsions », sans doute un souvenir eschyléen[393], peut se lire comme un synonyme d'ἄπονος et le parallèle entre les deux exemples est renforcé si l'on songe que ce sont les dieux, qui, dans les deux cas, doivent pourvoir à l'εὐθανασία des héros.

---

tiennent isolé sur l'île de Lemnos depuis si longtemps, c'est « *parce qu'ils ne veulent pas qu'il tende contre Troie son arme divine (…) avant l'heure où il est prédit à cette ville qu'elle doit tomber sous ses traits.* » (Trad. Mazon) Dans son idée, toute la souffrance de Philoctète fait partie d'un plan voulu par les dieux. Il est intéressant de voir que son interprétation évolue et que la responsabilité du héros entre pour une part égale à celle des dieux dans l'explication de sa situation à la fin de la pièce.

[391] *Ph*. 1318-1320.

[392] *Aj*.831-834.

[393] ESCHL, *Ag*. 1293.

Ainsi la τύχη de Sophocle est-elle liée au temps : rarement « hasard », elle figure plutôt l'incursion des dieux dans le monde des mortels, cette force capable de tout bouleverser soudainement, mais à quoi les individus n'entendent rien et qu'ils ne peuvent prévoir, parce qu'ils ont ce caractère héroïque qui les fait décider seuls des choix à faire, mais n'en comprennent pas pour autant le sens de leurs actions. La τύχη ambivalente, ambiguë, reconnue pour dangereuse a donc une place prépondérante dans le théâtre de Sophocle, parce qu'elle est une figure de l'instabilité à laquelle sont soumis les hommes. Elle est « ce qui arrive » et l'on comprend mieux le choix de Sophocle d'en faire un terme-clé de sa langue tragique, puisqu'elle traduit justement la trajectoire changée, l'action engagée qui mène à la révélation de la μοῖρα du héros tragique.

DEUXIÈME PARTIE

TEMPORALITÉ ET ÉNONCIATION : L'EFFET TRAGIQUE AU CŒUR DU DISCOURS DRAMATIQUE.

Pour bien montrer le moment où le héros rencontre son destin prescrit par les dieux, le dramaturge doit configurer la marche de son personnage vers cette fin programmée et en marquer les étapes. Dans la tragédie, le destin prend en effet la forme d'un enchaînement causal, où la nécessité divine prend l'apparence de la nécessité logique, où les ressorts émotionnels naissent d'un agencement poétique : pour cela, le temps joue un rôle primordial[394]. Le travail de concaténation qui sous-tend le déroulement de l'intrigue dessine en effet une temporalité particulière, faite de causes et d'effets, de suspens et d'accélérations, d'ellipses et de soulignements qui créent la cohérence du tout parachevé qu'est l'œuvre dramatique[395]. Cette temporalité propre à chaque pièce se constitue véritablement au cœur de l'énonciation, les mots du temps formant les traits saillants d'une poétique liée aux grands gestes rituels (supplications, offrandes, prières…) accomplis sur scène et soulignant certains moments importants. Ils opèrent au cœur des textes, dans le discours même des personnages, comme des indices majeurs de ce que l'on nomme communément *l'effet tragique,* et permettent de distinguer les personnages, à souligner les grandes étapes de la progression dramatique et à créer l'unité poétique du drame en dessinant pour chaque pièce des lignes de force poétiques particulières. Mettre à jour cette ἐνέργεια, pour chaque pièce, fera voir comment l'œuvre entière assure une unité d'action et l'action tragique apparaîtra alors comme un tout indivisible, dont aucune scène ne peut être retranchée. Ces observations permettront d'envisager *le tragique* sous un angle purement dramatique, comme une poétique.

[394] V. Goldschmidt, « Le problème de la tragédie d'après Platon », in *Revue des Études grecques*, tome 61, fascicule 284-285, janvier-juin 1948, p. 58 : « […] *la condition essentielle de la tragédie :* […]*se construire dans le temps et* […] *être, comme les discours judiciaires, « pressée par l'eau qui coule ».* […] *La tragédie n'est faite que de paroles irrévocables, d'actions irréparables et d'événements dont l'enchaînement rigoureux est déterminé par la causalité mécanique du Devenir*. »

[395] V. Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin, Paris, 1982, II. *La Poétique*, B. IV. La fable comme totalité organisée, p. 238 et suivantes.

CHAPITRE I

L'ÉTERNITÉ DU κλέος.

« *Je vois bien que nous, les vivants, ne sommes rien d'autre que des fantômes ou des ombres légères* ». Ainsi s'exprime Ulysse devant Athéna, à la fin du prologue d'*Ajax*[396]. Le sentiment d'insignifiance qu'ont les mortels face aux dieux leur dicte d'être humbles. Mais chez un héros, la reconnaissance de sa finitude mortelle peut être dépassée par la façon dont il va appréhender le temps et envisager sa mort, non pas comme le terme ultime de son existence, mais plutôt comme la possibilité d'atteindre à la gloire et à l'immortalité. Certains héros des tragédies de Sophocle, à l'instar des grands guerriers homériques[397], ont ce souci de dépasser les bornes de l'αἰών, d'en nier les limites, en travaillant à leur gloire, seule capable de vaincre le caractère destructeur du temps. La tragédie n'est plus alors, seulement, un temps de représentation, mais aussi un intervalle du temps de la fiction, où se déploie l'effort du personnage héroïque en quête de son κλέος en même temps qu'une expérience humaine et civique toujours remarquable, en ceci qu'elle le fait passer du statut de personnage marginal à celui de héros. Un changement radical s'opère dans l'espace de la tragédie, qui infère naturellement une transformation dans la manière d'appréhender le temps : il n'est plus seulement cette force destructrice qui broie les hommes et les réduit à n'être que des ombres, mais il devient une énergie productrice de sens, d'un sens que le héros va donner à son existence, modelée à la mesure de sa τιμή. Ainsi la misère et la grandeur d'Héraklès, d'Ajax, de Philoctète sont-elles liées à leur manière d'envisager le temps comme une source de leur salut et de leur gloire. Et, sous l'œil de la cité rassemblée pour la cérémonie des Dionysies, leurs fantômes reprennent corps. Non sans souffrir, ils voient ainsi leur gloire héroïque rejaillir sur leur patrie d'adoption[398], qui revit dans le cours du spectacle le miracle de leur réhabilitation ou de leur apothéose, comme une expérience exceptionnelle, dont le sens vaut à la fois pour l'individu et pour la communauté.

---

[396] *Aj*. 125-126.

[397] C. Collobert, *Parier sur le temps, La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Les Belles Lettres, Paris, 2011, notamment Partie I. « Représentations et expériences héroïques du temps » et Partie II. ch. 2. « Affronter le destin : une éthique de la renommée. »

[398] M. Jost*, Aspects de la vie religieuse en Grèce du début du V° siècle à la fin du III° siècle avant J.-C.*, SEDES, 1992, p. 65: « *Après leur mort, la force surhumaine qui a animé la personnalité des héros durant leur vie continue à se manifester en faveur des hommes(…)les héros, comme les dieux, sont essentiellement des protecteurs de la communauté civique*. » et p. 163 : « *Les Grandes Dionysies, si elles honorent le dieu de la fécondité et le protecteur du théâtre, sont en même temps une véritable fête patriotique, conçue pour exalter la puissance d'Athènes devant les Alliés et les étrangers, et pour affirmer le rôle de civilisatrice, « d'école de la Grèce », que lui avait assigné Périclès* (Thucydide, II, 41). »)

1. *Les Trachiniennes* : Héraklès face à son destin.

Héraklès, le demi-dieu, doit mourir. Mais comment arrêter, en pleine course, un héros habitué à voler de triomphe en triomphe ? La pièce de Sophocle retrace ses derniers voyages, qui l'ont emporté loin de Tirynthe et des bornes tempérées de sa vie de famille, et l'ont façonné en homme « *au cœur cru* [399]», suivant uniquement la loi de ses propres désirs. Pour interrompre le fil du temps et de l'existence terrestre de cet Héraklès sauvage, le poète lui ménage un piège, comme un nouvel exploit à accomplir : puisqu'aucun lieu ne le retient, puisqu'il ne connaît aucun repos dans ses incessants allers et retours, il lui faudra relever l'ultime défi d'« *échapper au terme fixé*[400] » à sa vie. Ce treizième travail, qui ne dit pas son nom, prend la forme d'une tragédie du retour forcé. Le héros va y faire l'expérience de la condition de mortel et de la réversibilité des valeurs qu'il croyait siennes jusqu'alors. En éprouvant la souffrance cruelle qu'il infligeait jadis aux monstres, Héraklès devient simple homme, l'espace d'un instant, dans le temps de la représentation. Mais si le mythe héroïque peut sembler un peu écorché, il n'est pas pour autant battu en brèche, puisque ce passage obligé du sacrifice de soi annonce son apothéose, et ainsi son inscription au nombre des dieux.

En outre, le présent de la tragédie donne ici à réfléchir à l'utilité de l'éthique héroïque héritée des temps les plus reculés, éthique sauvage et brutale des héros précédant la génération troyenne : a-t-elle encore un sens et un intérêt pour la cité du Ve siècle, que l'on suppose beaucoup plus policée, lorsqu'on lit, par exemple, l'éloge d'Athènes par Périclès dans son discours en l'honneur des victimes de la guerre du Péloponnèse [401] ? Il semblerait que Sophocle veuille rappeler que le courage sans douceur reste une valeur éternelle de l'Athènes du Ve siècle et que son Héraklès, loin de déchoir, représente plutôt la figure incontournable d'une nécessité sauvage, qui mérite, plus que jamais, l'attention de la cité. Sa démonstration se fait en deux temps et permet de distinguer le sort de Déjanire, femme et simple mortelle, et celui d'Héraklès, héros vaillant et habitué à la gloire : deux façons différentes d'appréhender le temps s'opposent ici.

1.1. Le temps, un ennemi naturel de Déjanire.

1.1.1. Le temps de la nature.

Au personnage de Déjanire est dévolu le rôle d'inscrire la trame de la pièce dans une chronologie qui donne au présent dramatique à la fois une épaisseur vraisemblable,

[399] *Tr.*975 : le vieillard, qui accompagne Héraklès sur son brancard, le présente à Hyllos comme « ὠμόφρων».
[400] *Tr*. 167 : «ἢ τοῦθ΄ ὑπεκδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος ».
[401] Thucydide, *La Guerre du Péloponèse*, II, 36-46.

profondément humaine et une dynamique. Avec ce personnage s'illustre bien l'évolution qui s'opère chez Sophocle dans la vision et le traitement du temps depuis Eschyle : désormais, le temps de la tragédie est moins celui de l'accomplissement de la justice qu'un changement, dont souffrent les mortels et que le dramaturge s'applique à décrire du point de vue des personnages pour mieux faire ressortir l'expérience personnelle qu'en fait chacun[402]. Dès le prologue, en effet, l'épouse d'Héraklès va placer son discours sous le signe du temps, en évoquant la variabilité de la vie, prenant l'exemple de sa propre expérience de femme. Elle associe son αἰών à des images qui l'inscrivent dans la nature, puisque, pour elle, le temps est celui de la nature, dans son irréversible progression, dans ses successions et ses répétitions. Elle fait ainsi écho au chœur des Trachiniennes, qui, dès la *parodos*, établit déjà le parallèle entre les intermittences du bonheur et la course des astres :

Tr., Chœur, 129- 135 : […] ἀλλ´ ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι **κυκλοῦσιν**, **οἷον Ἄρ–**
κτου στροφάδες κέλευθοι.
Μένει γὰρ **οὔτ´ αἰόλα**
νὺξ βροτοῖσιν **οὔτε** Κῆ
ρες **οὔτε** πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβακε, τῷ δ'ἐπέρχεται
χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.

[…] *Mais la joie et la peine alternent pour tous, comme la ronde des étoiles de l'Ourse. Rien ne dure pour les mortels, ni la nuit constellée, ni les malheurs, ni la richesse ; brusquement, tout s'est enfui, et c'est à un autre d'en profiter puis d'en éprouver la perte*[403].

Ce lieu commun[404] dit que chaque homme reçoit, à son tour, sa part de bonheur et de malheur. Il sert de consolation à l'épouse alarmée en modifiant l'échelle de son expérience individuelle, soudain grandie métaphoriquement à la hauteur d'un phénomène naturel aussi grandiose que la course des étoiles : comme l'alternance de l'hiver et de l'été, celle du jour et de la nuit, ici suggérée, relativise la souffrance humaine, non pas pour l'amoindrir, mais pour l'inscrire au contraire, et c'est ce qui nous intéresse ici, dans l'ordre supérieur de la nature, puisque le passage du temps est la donnée essentielle, le « fonds » pour reprendre un terme de Jacqueline de Romilly, par rapport auquel le personnage sophocléen réagit et s'exprime. La beauté de la nuit étoilée est cette part de bonheur fugace que Déjanire a brièvement goûté. Cette amère philosophie du temps qui passe se dit d'une façon à la fois solennelle et abrupte, dans la répétition de l'image du cycle, au vers 127 par le verbe κυκλοῦσιν, au vers 128 par le

[402] J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Vrin, Paris, 1971, chapitre IV « *Le temps dans l'œuvre de Sophocle* ».
[403] La traduction des vers 134-135 suit celle de P. Mazon.
[404] J.C. Kamerbeek, *op.cit* : la comparaison se retrouve aussi chez Hérodote (I, 207.2), chez Thucydide (VII 77.3, 4), chez Pindare (*Ol*. II 36, 37). Quant au thème du retournement de fortune, il n'est pas chez Sophocle un élément positif ou une raison d'espérer une amélioration du sort comme chez Euripide : cf. D.Cuny, *op.cit*., p. 365, note 120.

groupe nominal Ἄρκτου στροφάδες κέλευθοι décrivant la révolution des astres dans le ciel, par la litote des vers 129-130 et enfin par le chiasme final, chiasme bancal dont la parataxe incomplète (ἀλλ᾽ἄφαρ βέβακε, **τῷ δ'**ἐπέρχεται) accentue l'idée d'une distribution du sort à la fois brusque (ἄφαρ) et éphémère, le parfait βέβακε exprimant une action achevée, mais aussi équitable dans l'assurance énoncée ici d'un partage systématique, à tous, du malheur comme du bonheur. L'existence humaine est donc décrite comme étant soumise à la fois à la mutabilité des choses et à un ordre prévisible[405].

Or Déjanire se montre particulièrement sensible à l'image du cycle naturel opéré par le temps dans son existence de femme et d'épouse. Dans le premier épisode, répondant aux femmes de Trachis, elle évoque le passage de la jeunesse insouciante et innocente à la maturité faite d'inquiétudes. Les images qu'elle choisit sont, elles aussi, empruntées aux réalités champêtres :

Tr., Déjanire, 144-150 : Τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε **βόσκεται**
χώροισιν αὑτοῦ, καί νιν οὐ θάλπος θεοῦ,
οὐδ´ ὄμβρος, οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν **κλονεῖ**,
ἀλλ´ ἡδοναῖς ἄμοχθον **ἐξαίρει** βίον
ἐς τοῦθ´ **ἕως** τις ἀντὶ παρθένου γυνὴ
κληθῇ λάβῃ τ´ **ἐν νυκτὶ** φροντίδων μέρος
ἤτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη.

La jeunesse pâture dans ses propres campagnes, et ni le grand soleil, ni la pluie ni aucun vent ne l'en chassent ; elle grandit, sans fatigue, au sein des plaisirs, jusqu'à l'âge où la jeune fille, prend le nom de femme et reçoit dans la nuit sa part de soucis, tremblant pour son mari et ses enfants.

La métaphore filée, relayée par les trois verbes βόσκεται, κλονεῖ et ἐξαίρει, suggère le tableau rustique d'une jeunesse capricante[406], qui s'ébaudit et croît dans une nature où même les fléaux ordinaires n'entament en rien son élan vital. La transition du bonheur le plus inconscient au malheur passe par la maturité naturelle, qui fait de la jeune fille une épouse et

[405] P. Easterling, *Sophocles'Trachiniae*, Cambridge, 1982, p. 91.

[406] Après R.C. Jebb, J.C. Kamerbeek suppose que les verbes évoquent la croissance des plantes, tout en notant « it is nowhere else use of plants ». On préférera donc voir ici l'image du chevreau ou de la jeune cavale folle, comme le suggèrent aussi les vers 558-559 d'*Ajax*, dans lesquels le héros, s'adressant à son fils, lui dit : « Τέως δὲ κούφοις πνεύμασιν **βόσκου**, νέαν /ψυχὴν **ἀτάλλων**, μητρὶ τῇδε χαρμονήν » : « *Jusque là, nourris-toi du souffle léger des vents et fais croître ta jeune vie pour la plus grande joie de ta mère.* » Le verbe βόσκω s'applique surtout au petit bétail, vaches, chevaux, chèvres depuis Homère et aussi aux esclaves, aux troupes et aux femmes que l'on doit nourrir, chez les historiens (Hdt, Th.) d'après le *D.E.L.G.* Peut-être le participe substantivé,τὸ (…) νεάζον, commande-t-il le choix de cette première image, rapprochant la jeunesse d'une troupe bondissante et désordonnée, toujours en mouvement, car il est utilisé comme un nom abstrait en même temps que collectif et signifie « la jeunesse » ou « les jeunes ». cf. Kamerbeek. Cette métaphore du jeune troupeau induit les deux autres images dynamiques, celle de la bousculade, amenée par le verbe dénominatif κλονεῖ et celle de la croissance, induite par le verbe ἐξαίρει.

une mère de famille. Son univers est alors celui de la nuit sans sommeil, vouée aux veilles anxieuses. Déjanire exprime son propre désenchantement par ce double tableau contradictoire d'une existence coupée en deux par le mariage, qui transforme en être nocturne et tremblant la vierge infatigable qu'aucun phénomène naturel n'apeurait jadis, fût-il extrême. Le temps dévolu aux personnages féminins dans les tragédies de Sophocle est souvent celui de la nuit[407], aussi ne faut-il pas lire le vers 149 comme une allusion à la seule nuit des noces, qui marquerait ce passage traumatisant de la jeunesse à la maturité, mais plutôt, suivant les recommandations de R.C. Jebb, en lisant ἐν νυκτὶ comme un complément de μέρος, à rattacher à λάβῃ, et qui serait l'équivalent d' ἐννυχίων φροντίδων. Cela permet d'élargir la signification des vers 149-150 et d'y voir comme la description de la vie ordinaire de Déjanire. Sur le plan symbolique, il est aussi intéressant de remarquer comment la reine s'associe spontanément à la nuit, quand les femmes du chœur faisaient de la nuit étoilée un signe de l'éphémère existence humaine[408] : le temps tel que le vivent ces femmes est destructeur et il se dit avec les mots de la nature, qu'elles connaissent intimement et dont elles disent la violence, au point que l'on[409] a pu lire le début de la *parodos* , qui décrit le lever du soleil, comme une double image d'enfantement et de meurtre :

Tr., Chœur, 94-96 : Ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον
Ἅλιον, Ἅλιον αἰτῶ (…)

Je t'implore, Soleil, Soleil, que la nuit, dépouillée de ses étoiles, met au monde et endort à son tour sur un lit flamboyant.

Le participe ἐναριζομένα, du verbe ἐναρίζω « *dépouiller* », est un terme emprunté à l'univers épique et renvoie à l'image saisissante des « *armes enlevées à l'ennemi abattu*[410] », telle qu'on peut la lire en ces termes dans l'*Iliade* à maintes reprises[411]. Le chiasme qui structure ces vers met en évidence la double antithèse de la vie et de la mort (τίκτει κατευνάζει τε) et de la lumière à laquelle s'oppose les ténèbres d'une nuit déparée de ses étoiles au moment du petit jour (αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα […] φλογιζόμενον). Dans les propos des Trachiniennes et dans ceux de la reine, la même logique prévaut, celle de la nature impitoyable, qui tisse un réseau de thèmes antithétiques, nuit et jour, jeunesse et maturité, fertilité et infertilité, comme nous le voyons aussi dans l'exemple suivant. En effet, une même inspiration bucolique

---

[407] Voir partie I. « Le vocabulaire du temps, chapitre III. Petite chronologie tragique, 1. Le passé, 1.1. Νύξ : la nuit tragique»

[408] Vers 132-135, cités plus haut.

[409] C. Segal, *Sophocles' Tragic world, Divinity, Nature, Society, Harvard University Press, 1995, p. 31: "*At the opening of the parodos, however, the cyclical rhythm of nature possess something of the violence that haunts the rest of the action. The passing of night into day and of day into night appears under the metaphors of killing and rebirth (…) In these lines the most basic movements of time and nature seem pervaded by the elemental forces of sexuality and death. (…) The night which, in its death, "*gives birth to and puts to rest the blazing sun*" symbolizes the destructive force of time and nature (…) ".

[410] *DELG, sv.* « ἔναρα ».

[411] *Il.* XVII, 187, 413, par exemple.

se retrouve plus tard, dans le second épisode, alors que Déjanire a dû admettre sous son toit le cortège des captives, à la tête duquel se trouve Iole, sa jeune rivale dans le cœur d'Héraklès :

Tr., Déjanire : 547-551 : Ὁρῶ γὰρ ἥβην τὴν μὲν **ἕρπουσαν** πρόσω,
τὴν δὲ **φθίνουσαν**· ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς **ἄνθος**, τῶν δ´ ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ´ οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς **νεωτέρας** δ´ ἀνήρ.

Je vois sa jeunesse s'épanouir dans sa plus belle fleur, alors que la mienne se fâne. L'œil aime cueillir la fleur de l'une, tandis qu'il s'écarte de l'autre. Voilà pourquoi je crains que, si Héraklès est bien officiellement mon époux, il ne soit en réalité l'amant de cette jeune femme.

La métaphore florale, qui induit l'idée de fertilité et d'infertilité, dit bien son appréhension devant l'apparition d'Iole et souligne l'idée d'un temps particulièrement agressif, qui, de façon cyclique et froide, fait croître et fait dépérir les êtres tour à tour et en parallèle, comme le suggère la parataxe ἥβην τὴν μὲν ἕρπουσαν/ τὴν δὲ φθίνουσαν. Le temps de Déjanire est passé, voici arrivé le règne de Iole. Le pessimisme de l'image n'étonne pas pourtant, car dès les premiers vers du prologue, s'est ouverte sa méditation sur le temps qui passe. D'emblée, le texte a fait entendre Déjanire comme un personnage doté d'une sagesse toute solonienne, puisqu'elle se réfère à un adage bien connu des Grecs[412] :

Tr., Déjanire, 1-5 : **Λόγος** μέν ἐστ´ **ἀρχαῖος** ἀνθρώπων φανεὶς
ὡς οὐκ ἂν **αἰῶν**´ ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις, οὔτ´ εἰ χρηστὸς οὔτ´ εἴ τῳ κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἅιδου μολεῖν,
ἔξοιδ´ ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν (…)

C'est une vérité admise de toute éternité chez les hommes, que l'on ne peut savoir si la part d'existence d'un mortel fut heureuse ou malheureuse, avant qu'il ne meure. Mais moi, avant même d'être descendue chez Hadès, je sais qu'elle est pleine de malheurs et d'amertume (…).

Son entrée en matière déroute un peu, à cause d'un double effet de rupture : premièrement, son discours est entamé par ce qui, dans *Œdipe-Roi*[413], fera office de

[412] D. Cuny, *Une leçon de vie, Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Paris, 2007 : Sophocle reprend ici une sentence très populaire qu'on trouve aussi chez Eschyle (*Ag*., 928-929) et chez Euripide (*And*.100 ; *Héraclides* 863-866 ; *Troy*. 509-510 ; *El.* 953-956)). Le public athénien connaissait par ailleurs le récit d'Hérodote (I, 30-33), dans lequel Solon fait la leçon au roi Crésus en refusant de le déclarer heureux malgré les richesses qu'il déployait sous son regard.

[413] *O.R.*, vers 1528-1530 : « ὥστε θνητὸν ὄντ´ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν/ ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν´ ὀλβίζειν, πρὶν ἂν/ τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθών. » : « *de sorte qu'en attendant d'examiner le dernier jour de sa vie, on ne peut considérer aucun mortel comme heureux, avant qu'il n'ait atteint le terme de sa vie sans éprouver de souffrance*. » On retrouve aussi trace de cet adage dans le fragment 646 (Radt) de

conclusion ; ensuite, elle rompt d'emblée avec le « *discours ancien*[414] » de la morale traditionnelle, en se faisant le juge de sa propre vie et en s'octroyant une part de malheur au-dessus du lot commun. Le mot αἰών, signifiant ici « *la part d'existence dévolue à chacun* »[415], terme lyrique et synonyme d'aléa est un marqueur lexical remarquable au seuil de la pièce, car il semble désigner Déjanire comme une héroïne pathétique par excellence, par nature pourrait-on dire, et cela même avant l'avènement du pire. Elle paraît, en effet, se considérer comme étant née pour le malheur et s'exprime avec l'autorité de qui fait exception à la règle commune. Son αἰών est donc immédiatement présenté, avant même le récit qu'elle en fera, comme un destin à la fois singulier et remarquable par le malheur qui le détermine. L'*hybris* la pousse à juger elle-même sa propre existence, d'emblée. Dans un temps où l'introspection ne signifie rien, elle refuse ce qui vaut pour tous, y compris pour le héros lui-même, à savoir que l'on tient sa τιμή du regard qu'autrui porte sur vous. Or, Déjanire ne veut ici d'autre miroir sur sa vie que son propre regard. Prendre ainsi le contre-pied de la sagesse ordinaire lui permet alors de se présenter comme une mortelle sortant du lot commun et se hissant à une hauteur d'orgueil qu'Héraklès lui-même n'atteindra pas. En effet, cette sentence sur le temps, qui borne le début de l'action dramatique, doit être remarquée, non seulement parce qu'elle en donne le ton, pathétique, mais aussi parce qu'elle place Déjanire sur un pied d'égalité avec Héraklès : la première partie de l'œuvre sera donc la démonstration en action de cette vérité éprouvée par elle, que le temps travaille depuis toujours à son malheur, qui sera parachevé par sa mort à la fin du quatrième épisode. Destinée logique, semble-t-il, mais dans laquelle Déjanire, et cela malgré sa conscience aiguë du malheur qui dirige son existence, ignore qu'elle n'est qu'« *un agent agi* [416]» du sort d'Héraklès. La deuxième partie sera, quant à elle, la seconde démonstration en action, mettant au cœur de la pièce l'existence plus haute que celle d'une simple mortelle, celle d'un héros demi-dieu, qui va, après les succès et les victoires, éprouver le malheur et la déchéance pour la première fois, pour mourir et accéder à l'immortalité. En quelque sorte, Sophocle propose, dans les *Trachiniennes*, de comparer deux destinées différentes par nature, et l'entrée en matière des vers 1 à 5 sert à bien situer la première action dans une temporalité toute humaine, celles des femmes qui appréhendent le passage du temps concrètement, par les phénomènes naturels, comme la course des astres ou la germination. Ces références à la nature inscrivent l'action générale dans le cours irrépressible de χρόνος qui se déploie sans faillir et elles forment le premier cadre poétique de la fatalité à l'œuvre.

Tyndare, preuve s'il en fallait de l'intérêt particulier de Sophocle pour cette morale *:* « *Il ne faut pas regarder comme heureux le sort d'un homme qui réussit avant qu'il ait complètement achevé sa viee t soit à la fin de sa course. Car en un bref et court moment, le lot d'un mauvais destin détruit le bonheur d'une vaste fortune, quand il y a un retournement et que cela semble bon aux dieux.* » (Trad. D. Cuny, ibidem, note 50, p. 123).

[414] D. Cuny*, ibidem* : Déjanire est « *le seul personnage* (tragique*) à revendiquer explicitement ce lieu commun solonien, (*et*) aussi le seul à le prendre non comme illustration, mais comme contre-exemple*. » p. 124.

[415] Voir à ce sujet la première partie, chapitre 1.

[416] Cette expression parlante est reprise à l'article de V. Goldschmidt « Le problème de la tragédie d'après Platon », in *REG*, 61, fascicule 284-285, janvier-juin 1948, p.s 19 à 63.

1.1.2. Déjanire obsédée[417] par le temps.

Une autre forme de *fatum* se reconnaît dans l'idée d'un malheur aux racines lointaines, enfouies dans le passé : le passé lointain, celui de la jeunesse et des premiers temps du mariage, mais aussi le passé récent, celui qui tient Héraklès loin des siens. Or, il va s'avérer que ce passé, dont Déjanire se fait à la fois la comptable et la narratrice, a des répercussions sur le présent dramatique. En effet, si le récit de son histoire personnelle prend tant d'importance dans le prologue et plus largement dans la première partie, c'est, sans doute, à la fois pour mimer le rite préalable et indispensable à tout échange, qui consiste à se présenter[418], mais aussi pour installer les faits du passé dont les conséquences vont prendre forme dans le présent de l'action, puisqu'il en est littéralement la source ou la cause irrévocable. Cette obsession du temps passé, qui lui fait remonter la chaîne des événements jusqu'à la conjoncture présente, s'explique en outre par l'ignorance de l'endroit où se trouve Héraklès. Isolée à Trachis, Déjanire semble perdue. Ainsi temps et espace forment-ils une zone floue qui tient Déjanire isolée de la réalité vécue par Héraklès et cela entretient chez elle un état d'inquiétude, qui ne fait qu'accroître son angoisse naturelle et va la précipiter vers l'irréparable.

On découvre en effet Déjanire comme obsédée par le temps passé, dès l'ouverture du prologue. Racontant sa jeunesse, elle revit l'époque dangereuse, où elle était l'objet de la convoitise du monstre divin Achélôos.L'usage presque systématique de l'imparfait duratif (vers 9 : Μνηστὴρ γὰρ **ἦν** μοι ποταμός ; vers 10 : ὅς μ΄ ἐν τρισὶν μορφαῖσιν **ἐξῄτει** πατρός; vers 16 : δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν **ἐπηυχόμην**) ou l'optatif de répétititon dans le passé (vers 14: **διερραίνοντο**) traduisent bien le long acharnement du dieu protéïforme et la répétition de ses assauts sans cesse repoussés, jusqu'à ce que χρόνῳ δ᾽ ἐν ὑστέρῳ μέν(vers 18) « *après un temps, mais à la vérité assez tard* », arrive Héraklès, dont l'intervention immédiate est donnée alors à l'aoriste (vers 19 : ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς). Cet épisode ne trouve son terme officiel qu'avec l'intervention de Zeus-des- combats qui « *apporta une issue* (τέλος δ΄, vers 26) *heureuse* » à la confrontation en faisant d'Héraklès le vainqueur du monstre, alors qu'il n'y a pas réellement de fin des malheurs pour Déjanire. En effet, le texte marque bien leur continuation, à partir du vers 27, par la reprise sceptique « εἰ δὴ καλῶς· » sur laquelle se suspend sa voix et par le passage au présent d'actualité, qui vient à partir du vers 27 entretenir l'image d'une existence inquiète, engluée dans la répétition des jours et des nuits :

Tr., Déjanire, 26-30 : Τέλος δ᾽ ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς,
εἰ δὴ καλῶς. Λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
ξυστᾶσ᾽ ἀεί τιν᾽ ἐκ φόβου φόβον τρέφω,

[417] On tire ce titre d'une observation de J.C. Kamerbeek, à propos des vers 164-167.
[418] F. Dupont, « *L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations* », in *Lalies* 20, 2000, p 145 à 150.

κείνου προκηραίνουσα. νὺξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νὺξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.

Zeus-des-Combats conclut heureusement l'affaire, si l'on peut dire « heureusement », car depuis que j'ai été unie à Héraklès comme son épouse choisie, je nourris en permanence peur sur peur, anxieuse pour lui. La nuit fait entrer le malheur, la nuit le fait disparaître, dans une succession sans fin.

Comme Électre, Déjanire connaît un sentiment d'éternité du malheur : le temps passé à attendre le retour du guerrier est évoqué au présent (τρέφω, εἰσάγει, ἀπωθεῖ) pour souligner l'actualité d'une anxiété, qui paraît ne devoir pas cesser. L'adverbe ἀεί (v.28) est renforcé par la double répétititon terme à terme de φόβος et de νύξ entre les vers 28 et 30, qui rappelle, dans sa surenchère, les nuits d'angoisse de Clytemnestre[419]. L'ἦθος de ce personnage va s'avérer extrêmement important pour expliquer l'enchaînement des événements qui vont suivre, sa passion jalouse pour Héraklès déclenchant malgré elle le mécanisme de l'accomplissement du destin prévu depuis longtemps pour le héros, et l'on voit que Sophocle s'applique, dès ce début, à définir entièrement Déjanire par son inquiétude pour son époux, inventant l'hapax προκηραίνουσα : littéralement, elle « *s'inquiète du fond du cœur*[420] » pour lui, selon la glose du scholiaste. Le choix de cette forme verbale amplifiée par le préfixe προ-qui crée sa singularité, forme, dans le réseau lexical des vers 26 à 30, un point de focale qui attire une nouvelle fois notre attention sur le caractère du personnage. On comprend en outre que sa résignation au malheur s'est renforcée à force de vivre au rythme particulier du héros :

Tr., Déjanire, 34-35 : τοιοῦτος **αἰὼν** εἰς δόμους τε κἀκ δόμων
ἀεὶ τὸν ἄνδρ᾽ ἔπεμπε λατρεύοντά τῳ.

Une telle existence, vouée au service d'un tiers, le renvoyait à la maison puis l'en expédiait loin, continuellement.

Les mots qu'elle emploie pour décrire la vie d'Héraklès sont un écho parfait à ceux qu'elle utilisait aux vers précédents pour parler d'elle : ἀεὶ et αἰὼν donnent l'idée d'une répétition impossible à rompre, les incessants voyages d'Héraklès au service d'Eurysthée équivalant les sempiternelles inquiétudes de Déjanire. Bien avant les vers 83 à 85 qui scellent explicitement

[419] *El*., 780-782, Clytemnestre : « *Le doux sommeil ne pouvait plus, ni jour ni nuit, envelopper mes paupières et chaque heure nouvelle me maintenait sans arrêt dans les angoisses de la mort*. » (Trad.P. Mazon). Ou encore chez Eschyle, *Ag*., 864-865, Clytemnestre : « (…) *et, quand là-dessus vient un messager puis un autre, toujours portant pires nouvelles, et tous clamant du malheur pour la maison*. » (Trad. P.Mazon).

[420]« Μεριμνῶσα κατὰ τὸ κέαρ ». Par comparaison, Euripide emploie le simple verbe κηραίνω, « *être anxieux* », par exemple dans *Hipp*. 223 et *H. F*. 518, quand Eschyle crée un ἐκκηραίνω « *affaiblir, épuiser* » dans *Eum*. 128. Ces éléments sont signalés à la fois par Jebb et par Kamerbeek.

son destin avec celui du héros[421], on voit donc que le lexique de la temporalité permet de réunir les deux époux dans une même logique, qui va être rompue dans le cours de l'action. Charles Segal a parlé de la *synchronie*[422] qui unissait les destins des deux personnages : on la voit se réaliser ici concrètement dans le lexique et l'image, que l'on retrouve encore dans la *parodos,* quand le chœur tisse la double métaphore qui parachève la description de leurs destins jumeaux : Héraklès y est comparé au marin balloté « *par les flots d'une vie aux labeurs sans fin, pareille à la mer de Crète*[423] » , tandis que Déjanire se voit rappeler la leçon de sagesse selon laquelle le malheur est une perspective naturelle et donc raisonnable :

Tr., Chœur, 129-130 : ἀλλ᾽ ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν […]
Joies et peines viennent pour tous tour à tour […]

Cette image cyclique d'une vie où alternent malheurs et bonheurs peut se lire comme le doublet de la métaphore maritime des vagues qui s'éloignent et repartent à l'assaut du rivage, développée par le chœur pour évoquer les départs et les retours du héros[424]. Ici, « *Zeus est conçu comme l'intelligence distributrice* », selon l'expression même de Diane Cuny[425], c'est-à-dire qu'il accorde à chacun son lot, sans tenir compte des fautes ou des mérites éventuels. Dans sa tentative d'apaisement, le chœur essaie donc de normaliser la situation vécue par Déjanire en se situant du point de vue temporel le plus large, celui d'un χρόνος mobile et aléatoire, alors que l'épouse d'Héraklès va très rapidement lui opposer sa vision des choses, focalisée sur la journée vécue dans la tension du présent dramatique. Mais encore faut-il noter que la vision de l'existence cyclique et répétitive est à l'exact opposé de la démonstration de la tragédie, qui, dans l'agencement qu'elle propose des événements, établit au contraire une tension linéaire et progressive dans la logique du malheur.

1.1.3. Temps et conscience.

Et le moment de la rupture est arrivé : Déjanire le sent et le dit dès le prologue.

Tr., Déjanire, 36-37 : **Νῦν δ᾽** ἡνίκ᾽ ἄθλων τῶνδ᾽ ὑπερτελὴς ἔφυ,
ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ᾽ ἔχω.

---

[421] « *Ne veux-tu pas courir à son aide, mon enfant ? Nous sommes sauvés s'il garde la vie sauve ou nous sommes morts avec lui*. » Du sort d'Héraklès dépend le sort de son épouse et de sa maison toute entière.
[422] C. Segal, *Sophocles' Tragic world, Divinity, Nature, Society*, Harward University Press, 1995, chapitre 2: "*Heroic Values in the Trachinian Women*".
[423] *Tr*., 116-118ª :« οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ/ τρέφει, τὸ δ΄ αὔξει βιότου/ πολύπονον ὥσπερ πέλαγος Κρήσιον· »
[424] *Tr.* 112-119.
[425] D. Cuny, *op.cit*., p.366-367.

Et aujourd'hui qu'il a triomphé de ses travaux, c'est maintenant que j'éprouve la plus grande peur.

La formule d'entrée est conventionnelle -Νῦν δ'-, mais elle marque fortement un tournant de son discours en soulignant son état d'inquiétude maximale sous la forme d'un paradoxe défiant la raison, les triomphes d'Héraklès devant normalement susciter plus de joie que d'inquiétude. Mais cela rappelle surtout combien ce personnage féminin est la proie de ses émotions : la périphrase ταρβήσασ΄ ἔχω est d'un emploi plutôt rare chez Sophocle[426] qui la préfère ici à la forme simple τετάρβηκα, et l'on peut considérer ce choix stylistique comme un effet propre à souligner un changement. Déjanire n'est plus désormais dans une inquiétude routinière, mais elle a passé un degré supplémentaire indiqué par les trois adverbes νῦν, ἐνταῦθα, μάλιστα. Cet état de suprême frayeur est du reste indiqué par la périphrase elle-même[427] : elle a commencé par le passé à être effrayée et désormais sa frayeur est mûre, parvenue à l'état d'angoisse. Par deux fois, Déjanire s'essaie à dater le commencement de cet état nouveau. D'abord au vers 38, « *depuis le moment où Héraklès a tué le vaillant Iphitos* [428]» : sa victoire correspond à l'installation de son foyer à Trachis, d'où le héros est reparti pour une ultime aventure. Plus loin, elle fait même le compte du temps passé :

Tr., Déjanire, 44-45 : χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ΄ ἤδη δέκα
μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ΄ ἀκήρυκτος μένει.

Ce n'est pas un peu de temps qui s'est écoulé, mais déjà dix mois et cinq de plus, qu'il reste sans donner signe de vie.

S'efforçant de justifier son inquiétude, elle remonte en trois temps l'échelle chronologique du passé récent pour mesurer l'absence d'Héraklès. Ces deux vers marquent bien les étapes de sa remémoration : les trois compléments de temps se lisent comme une gradation qui débute par une litote (χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν), que vient justifier l'addition de dix premiers mois (ἀλλ᾽ ἤδη δέκα μῆνας) auxquels s'en rajoutent cinq (πρὸς ἄλλοις πέντ΄). Ce retour sur le passé en trois étapes montre mieux qu'un *lamento* à quel point l'existence de Déjanire est conditionnée par l'attente et combien le temps s'avère un acteur primordial dans sa vie. Cela est si vrai qu'en lisant les vers 44 et 45, on en oublierait presque le sujet, Héraklès, rejeté en fin de proposition et accusé d'ingratitude par l'adjectif exceptionnel ἀκήρυκτος[429] « *qui ne*

[426] Jebb signale qu'elle est rare quand le verbe est intransitif et renvoie à un autre exemple dans *O.R.* 731.

[427] Kamerbeek indique : « If τετάρβηκα often means « I am fearing » *implying* « I started to fear and now am in a state of fear », the same is *explicitely* expressed by the periphrasis. »

[428] *Tr.* 38 : « Ἐξ οὗ γὰρ ἔκτα κεῖνος Ἰφίτου βίαν ».

[429] L'adjectif ἀκήρυκτος est rare, mais on le trouve par exemple chez Hérodote 5, 81, chez Xénophon *An*.3.3.5 ou encore chez Eschine 2.3.3, appliqué à la guerre ; dans les *Héraclides* d'Euripide, 89, il signifie *« qui n'a pas été proclamé vainqueur par les hérauts* ». Sophocle l'utilise une seule fois, ici, au sens de « *qui ne fait pas parler de lui* », plus général que l'emploi spécifiquement lié à la guerre qui en est fait chez les historiens ou les orateurs et même dans un sens encore différent de l'usage qu'en fait Euripide : il semble que le préfixe privatif l'emporte ici

donne pas signe de vie ». Alors que son époux est lié au vide et à l'absence, y compris par le lexique, Déjanire tente de donner au présent de l'énonciation le relief d'un temps concret et incarné, ce qu'elle parvient à faire dans la fin de sa première tirade :

Tr., Déjanire, 43 puis 46 - 48 : Σχεδὸν δ´ ἐπίσταμαί **τι πῆμ´** ἔχοντά νιν·
[…]
Κἄστιν **τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην** ἐμοὶ
δέλτον λιπὼν ἔστειχε, **τὴν** ἐγὼ θαμὰ
θεοῖς ἀρῶμαι **πημονῆς** ἄτερ λαβεῖν.

Je suis presque certaine que quelque malheur lui est arrivé. […] Oui, il y a là quelque affreux malheur. En atteste cette tablette qu'il m'a laissée en partant et je prie souvent les dieux de l'avoir reçue sans que cela n'implique une souffrance.

Le présent n'est plus seulement le temps de la longue répétition des inquiétudes. Il est devenu actualité tragique, c'est-à-dire le temps aigu du paroxysme de ses tourments et il rime avec la prescience d'un malheur, dont le nom n'apparaît pas moins de trois fois en trois vers : deux occurrences de πῆμα aux vers 43 et 46 et une de son doublet πημονή au vers 48 transforment la fin de sa tirade en une sorte de litanie incantatoire pleine d'affolement, dans laquelle elle confirme et rejette à la fois le pire. Le début emphatique du vers 46 (Κἄστιν) marque une certitude nouvelle par rapport à l'expression encore prudente du vers 43 (Σχεδὸν) : Déjanire réalise en direct, en l'espace de trois vers, qu'elle possède une preuve concrète de son mauvais pressentiment, la tablette d'Héraklès qu'elle brandit sous les yeux de sa nourrice. L'expression Σχεδὸν δ´ ἐπίσταμαί,« je suis presque certaine » doit être relevée, car elle est symptomatique d'un premier état de conscience en train d'opérer dans l'esprit du personnage et qui va progressivement s'éclairer, Sophocle s'appliquant à montrer le cheminement intérieur de ses héros ; quand bien même Déjanire n'est pas Œdipe, son trouble devant l'imminence du danger n'en est pas moins intéressant parce qu'il participe de la volonté poétique de soulignement des étapes successives menant à ce qu'on peut appeler la conscience tragique. On sait que Sophocle aime à brouiller les pistes, multiplier les contradictions, segmenter cette progression[430] : on peut observer ici le point de départ de cette marche vers la révélation d'un destin ; encore faut-il noter que rien dans les paroles et les gestes prononcés jusque là ne met sur la piste d'une faute commise. Déjanire n'a pas encore vu les captives et n'a pas encore décidé de récupérer l'amour d'Héraklès par des moyens magiques. L'expression de son inquiétude est donc pur pressentiment et s'incarne dans l'objet scénique de la tablette testamentaire.

pour le sens sur l'image du héraut ou de la bannière, la métaphore étant presque gommée pour ne plus laisser apparaître que l'idée de disparition volontaire.

[430] A. Machin, *Cohérence et continuité dans la tragédie de Sophocle*, Québec, 1981.

1.1.4. La nourrice, premier agent du καιρός.

Mais Déjanire, ne l'oublions pas, se situe plutôt dans la catégorie des personnages qui subissent l'action. La mention de la tablette arrive à la toute fin de sa tirade, comme un point d'aboutissement de son explication ; or, devant cet objet qui cautionne ses sentiments et qui appellerait normalement une prise de décision de sa part, elle se tait désormais. C'est la nourrice qui va lui indiquer la voie de l'action de manière délicate et assez habile. Sa réplique reprend d'abord à son compte la double temporalité entendue dans le discours de Déjanire : elle l'a vue souvent (« πολλὰ μέν σ' ἐγὼ/κατεῖδον ἤδη πανδάκρυτ'ὀδύρματα », v.49-50) pleurer sur l'absence de son époux (vers 49 à 51), mais aujourd'hui (νῦν δε, v. 52), il faut qu'elle envoie l'un de ses fils, Hyllos, à la recherche du héros. Pour elle, il est clair qu'au temps des pleurs doit succéder le temps de l'action. Pas moins de six vers sont consacrés à cette recommandation, alors que le chagrin est rapidement évoqué en trois vers. On note immédiatement la différence d'ἦθος qui sépare ces deux personnages[431]. Alors que le νῦν prononcé par Déjanire au vers 36 marquait un degré supplémentaire dans l'expression pathétique de sa crainte, le νῦν de la nourrice ouvre sur un discours on ne peut plus pragmatique. En témoignent bien ses trois derniers vers :

TRACH., Nourrice, 58-60 : **Ἐγγὺς δ'** ὅδ' αὐτὸς **ἀρτίπους** θρῴσκει δόμοις,
ὥστ', εἴ τί σοι **πρὸς καιρὸν** ἐννέπειν δοκῶ,
πάρεστι χρῆσθαι τἀνδρὶ τοῖς τ' ἐμοῖς λόγοις.

Le voici tout près qui se hâte à point nommé vers le palais, de sorte que, s'il te semble que je parle à propos, il convient de tirer parti de l'homme et de mes conseils.

La nourrice se fait l'agent du καιρός, si l'on entend par là le moment décisif pour agir, insistant dans cet appel sur l'expression de l'opportunité qui prend des formes multiples, adjectivales (Ἐγγὺς, ἀρτίπους), adverbiale (πρὸς καιρὸν), et verbale (πάρεστι χρῆσθαι). À cela s'ajoute la notion d'urgence (ἀρτίπους, θρῴσκει) qui permet de marquer une légère accélération dans la progression de l'intrigue, de mettre en relief le présent dramatique par l'adjectif homérique ἀρτίπους, qui fait d'Hyllos une sorte de second Achille-aux-pieds-agiles, et permet enfin de justifier l'apparition de ce nouveau personnage.

1.2. Fatalité structurante : Héraklès doit mourir.

1.2.1. Une fatalité qui annonce ses coups : tablettes et oracles.

[431] G.M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1958-1994, précise à propos des personnages des *Trachiniennes*: "*Of the prologue as a whole we may say that, (…) it is a typical Sophoclean scene in that the character relationships in it are designed to emphasize specific traits of the main figure. We shall see that these traits are further displayed later in the drama and serve an important part in conveying its meaning.*"

Contrairement à ce qui se passe dans *Ajax*, la fatalité n'est absolument pas masquée dans *Les Trachiniennes*. Les annonces répétées de ce qui doit advenir sont nombreuses au point que beaucoup de critiques ont pu souligner, à l'instar de Paul Mazon, « *le flux continu de messages ou d'oracles*[432] » sous lequel ploierait le public. Sans souscrire à cette appréciation, on doit admettre que la fatalité est l'objet d'un travail poétique particulier, qui contribue à la structuration de l'intrigue. Pas moins de cinq mentions permettent un dévoilement progressif de la volonté des dieux. Les trois premières se situent dans le prologue ou dans le premier épisode. Elles sont faites par Déjanire, à l'adresse d'interlocuteurs divers, ce qui justifie la précision progressive de son discours, toujours plus détaillé sur le contenu du message divin adressé à Héraklès. La quatrième intervient dans le troisième *stasimon*, au moment important où Déjanire quitte la scène, silencieuse, après le récit accusateur d'Hyllos. Le chœur, alors, vient rappeler et souligner le travail obscur des dieux et tourne ainsi la première page de ce drame, faisant une transition vers la dernière étape. Celle-ci correspond à l'entrée en scène du héros, qui se charge de l'ultime référence aux oracles en explicitant sa situation. Aucun devin ne s'exprime au cours de la pièce, mais les deux personnages principaux, au début et à la fin, prennent soin de mentionner les éléments flous et complexes portés partiellement à leur connaissance. Le chœur, personnage neutre et empathique, se fait le commentateur de la situation et le lien transitionnel entre les protagonistes inévitablement unis par l'arrêt divin. On pourrait discuter de savoir si la structure des *Trachiniennes* est ouverte ou fermée[433], mais on voit d'emblée, assez clairement, que Sophocle fait progresser l'intrigue de Déjanire à Héraklès dans un mouvement de lente révélation, qui aboutit à la prise de conscience d'Héraklès sur son sort, ce que l'on peut considérer comme une fin suffisante et pertinente de l'intrigue, qui a voulu raconter comment un héros invincible était rattrapé, comme n'importe quel mortel, par un destin fixé pour lui de longue date.

Il reste à observer plus finement comment Sophocle intègre le thème oraculaire à la temporalité de la pièce : on a déjà bien vu combien toute la pensée de Déjanire était pétrie par l'obsession du passé ; la mention des oracles fait aussi l'objet d'un travail poétique singulier, où le décompte du temps s'avère primordial.

La première mention de la volonté des dieux intervient dès le prologue, lorsque, s'adressant à la nourrice, Déjanire évoque l'avenir sous la forme d'un pressentiment, qui va s'incarner dans un objet scénique[434] :

Tr., Déjanire, 43-48 : Σχεδὸν δ᾽ ἐπίσταμαί τι πῆμ᾽ ἔχοντά νιν·
χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ᾽ ἤδη δέκα

[432] P. Mazon, CUF, notice p. 8.

[433] Pour une définition pertinente de la *fin ouverte* et de la *fin fermée*, se reporter à M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1991, particulièrement au chapitre 6 « *Story and Plot* » et aux p.s 239 à 245.

[434] En se référant à la définition large qu'en donne Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, on peut appeler *objet scénique* « *l'objet théâtral dans son statut textuel, comme ce qui est syntagme nominal, non animé et dont on pourrait à la rigueur donner une figuration scénique*. » (I, p. 143)

μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ´ ἀκήρυκτος μένει.
Κἄστιν τι δεινὸν **πῆμα**· τοιαύτην ἐμοὶ
δέλτον λιπὼν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ
θεοῖς ἀρῶμαι **πημονῆς** ἄτερ λαβεῖν.

Je suis presque certaine que quelque malheur lui est arrivé. Cela ne fait pas quelques jours, mais déjà dix mois auxquels s'ajoutent cinq autres, qu'il reste sans donner de ses nouvelles ! Oui, il y a là quelque affreux malheur. En atteste cette tablette qu'il m'a laissée en partant et je prie souvent les dieux de l'avoir reçue sans que cela n'implique une souffrance.

Le double destin de Déjanire et d'Héraklès est là, concentré tout entier dans cette tablette (δέλτον), associée d'emblée à l'idée de malheur par la répétition πῆμα / πημονῆς, qui renforce l'intuition du pire, que Déjanire ne précisera pourtant pas immédiatement. La mention de cet objet symbolique permet donc de développer une tension entre ce qui est visible, l'objet, et ce qui est encore obscur et de l'ordre de la simple intuition[435]. Sans qu'elle ne dise rien encore du contenu de la tablette, Déjanire indique pourtant une donnée intéressante qui est le temps de l'absence d'Héraklès, soit quinze mois. Son inquiétude s'en trouve justifiée, bien qu'elle retienne encore l'explication majeure sur la prescription de l'oracle concernant ce délai planifié par les dieux.

La deuxième annonce, toujours dans le prologue, est faite encore par Déjanire, qui s'adresse, cette fois, à Hyllos :

Tr. Déjanire- Hyllos, 77-85 : Δ Ἆρ' οἶσθα δῆτ', ὦ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι
μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας πέρι;
Υ Τὰ ποῖα, μῆτερ; τὸν λόγον γὰρ ἀγνοῶ.
Δ Ὡς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἆθλον εἰς τό γ' ὕστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίοτον εὐαίων' ἔχειν.
Ἐν οὖν ῥοπῇ τοιᾷδε κειμένῳ, τέκνον,
οὐκ εἶ ξυνέρξων, ἡνίκ' ἢ σεσώσμεθα
κείνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα;

D.- Ne sais-tu pas, mon fils, qu'il m'a laissé de sûrs oracles quand il a quitté ce pays ?
Hy. – Lesquels, mère ? J'ignore ce dont tu parles.
D.- Ou bien il va trouver le terme de sa vie ou bien, ayant remporté cette épreuve, il va désormais passer le reste de son temps dans le calme. Mon enfant, quand son sort se trouve à

[435] C. Segal, *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, chapitre 3 « Symbolisme visuel et effets visuels chez Sophocle », Paris, La Découverte, 1987 : l'auteur montre comment Sophocle attire l'attention du spectateur sur certains thèmes centraux de ses œuvres par la mention et l'utilisation d'objets, qui deviennent des « symboles visuels ». Par exemple, pour les *Trachiniennes*, il cite la tunique empoisonnée et l'on est tenté de rajouter la tablette testamentaire, régulièrement mentionnée et qui incarne littéralement le temps destinal d'Héraklès.

un moment décisif, ne vas-tu pas aller à son aide ? Nous sommes sauvés, s'il a la vie sauve, ou bien nous sommes perdus en même temps que lui.

Le changement d'interlocuteur a amené aussi un changement de ton et une modification des informations délivrées. À l'inquiétude affolée succède chez Déjanire la volonté de pousser Hyllos dans une action capable d'influer sur le sens du destin, puisqu'il ne semble pas déterminé. En effet, l'alternative de la vie heureuse ou de la destruction de la famille entière offre pour le futur la perspective la plus vaste, c'est-à-dire une balance parfaite entre le malheur et le bonheur, comme si les dieux n'avaient rien décidé pour l'instant qui ne soit dans le pouvoir des hommes de changer eux-mêmes. Les μαντεῖα laissés par Héraklès sont d'authentiques paroles délivrées à Dodone : en cela, ils peuvent être qualifiés de πιστὰ, mais ils ne sont pas énoncés comme des arrêts irrévocables, ce qui permet d'entretenir chez les protagonistes cette part d'initiative, qu'ils pourront bien appeler encore leur *liberté d'action* en attendant que toute la clarté soit faite sur l'exactitude du message divin et qu'ils en mesurent l'exacte limite. L'autre élément nouveau et essentiel délivré par Déjanire est ici le lien fatal qui l'unit, ainsi que sa famille, au héros. Sa sauvegarde induit leur vie sauve à tous. Cette donnée permet d'expliquer le diptyque selon lequel se construit la pièce, la mort de Déjanire constituant un préalable à la mort d'Héraklès ; mais elle permet aussi, à ce stade de l'intrigue, de motiver l'action d'Hyllos, jusque là plutôt indifférent au sort de son père :

Tr., Hyllos, 88-91 : νῦν δ' ὁ ξυνήθης πότμος οὐκ εἴα πατρὸς
ἡμᾶς προταρβεῖν οὐδὲ δειμαίνειν ἄγαν.
Νῦν δ' ὡς ξυνίημ', οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ
πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι.

Mais le sort ordinaire de mon père ne me permettait ni crainte ni frayeur exagérées. À présent que je t'écoute, je ne négligerai rien pour faire toute la vérité sur ce point.

Jusqu'alors, Hyllos était habitué à ce que la bonne fortune relève *in extremis* le sort ordinaire du héros soumis à la servitude de travaux surhumains. À cet égard l'emploi du nom πότμος est intéressant : son sens ne signifie pas la mort ou le destin funeste comme dans l'épopée, mais, de façon beaucoup plus neutre, il désigne ici la chance qui sourit habituellement à Héraklès et l'amène à vaincre[436]. Les vers 88-89 expliquent par l'imparfait d'habitude, une sorte d'indifférence d'Hyllos, forgée par la réussite coutumière de son père. Faisant cet aveu, il s'affirme aussi comme l'exact contraire de Déjanire, dont le trait majeur est l'anxiété (προταρβεῖν) et la peur excessive (δειμαίνειν ἄγαν). Alors, quel va être le déclencheur de son action ? Pour Hyllos, le moment présent correspond à une prise de conscience qui s'exprime au vers 90 avec l'expression consacrée Νῦν δ'[437], suivie ici du verbe de perception

[436] J.C. Kamerbeek, *op. cit.*, p. 47.
[437] Le premier νῦν δ΄ du vers 88 signifie simplement « mais » et n'est pas l'expression du présent.

ξυνίημι, employé dans le sens homérique de « *faire attention à* »[438]. L'aventure vers laquelle il s'élance naît d'une nouvelle compréhension de la situation. Vouloir faire toute la vérité (οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ /πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ´ ἀλήθειαν πέρι) transforme Hyllos en enquêteur tragique, à l'instar d'Œdipe. Sa résolution nouvelle exprimée par la double négation (οὐδὲν… τὸ μὴ…πυθέσθαι) répond exactement aux reproches formulés par Déjanire au vers 66 :

Tr., Déjanire, 66 : τὸ μὴ πυθέσθαι ποῦ᾽στιν αἰσχύνην φέρει.
Ne pas chercher à savoir où il se trouve est une honte.

Il va donc relever le défi proposé : faire parler l'oracle plus clairement, peut-être influencer le destin du héros et vérifier la rumeur qui faisait tout son savoir jusque- là[439]. Le voici lancé dans l'action, tandis que Déjanire conclut avec une ironie involontaire :

Tr., Déjanire, 92-93 : Χώρει νυν, ὦ παῖ· καὶ γὰρ ὑστέρῳ τό γ´εὖ
πράσσειν, ἐπεὶ πύθοιτο, κέρδος ἐμπολᾷ.
Alors va, mon fils ! Même pour qui est parti trop tard, le succès, quand on l'apprend, procure du profit.

L'optatif gnomique fait de cette formule finale une vérité générale en même temps qu'une parole augurale, où l'on reconnaît l'ironie tragique, à lire comme une antiphrase et valant aussi bien pour la mère que pour le fils. En se terminant d'une façon exagérément optimiste, le prologue offre un contraste saisissant entre son début et sa fin et cultive le trouble en projetant sur la suite l'illusion suspecte du bonheur.

La troisième mention de la volonté des dieux intervient au début du premier épisode et renoue avec les effets dramatiques de la toute première annonce. Déjanire, retrouvant l'anxiété du prologue, poursuit et augmente son autoportrait d'épouse inquiète. Après avoir expliqué la connaissance intime qu'ont du malheur les épouses et les mères, elle précise :

Tr., Déjanire, 153-154 : Πάθη μὲν οὖν δὴ πόλλ᾽ ἔγωγ᾽ ἐκλαυσάμην·
ἓν δ᾽, οἷον οὔπω πρόσθεν, **αὐτίκ**᾽ ἐξερῶ.
Pour moi, bien des malheurs m'ont fait pleurer. Pourtant il en est un, que je n'ai jamais dit auparavant, que je vais dire sans tarder.

L'annonce relève de la *captatio* et se justifie parce que Déjanire se trouve face à un nouveau public, celui des femmes de Trachis, qui n'ont pas encore entendu l'histoire de la tablette testamentaire laissée par Héraklès avant son départ, mentionnée ici pour la troisième fois[440]. L'explication faussement inédite qu'elle s'apprête à donner au chœur insiste sur le caractère

[438] J.C. Kamerbeek, *ibidem*.
[439] Voir les vers 69-70, 72, 74-75.
[440] La tablette est mentionnée une première fois aux vers 46-47, puis son contenu est explicité aux vers 76-85. La première fois, l'explication s'adressait à la seule nourrice et la deuxième fois à Hyllos.

exceptionnel des instructions laissées par le héros, qui aurait eu cette fois, selon elle, le pressentiment de son propre malheur :

Tr., Déjanire, 161-177 : **Νῦν δ**᾽, ὡς ἔτ´ οὐκ ὤν, εἶπε μὲν λέχους ὅ τι
χρείη μ´ ἑλέσθαι κτῆσιν, εἶπε δ´ ἣν τέκνοις
μοῖραν πατρῴας γῆς διαιρετὸν νέμοι,
χρόνον προτάξας, ὡς **τρίμηνος ἡνίκα**
χώρας ἀπείη κἀνιαύσιος βεβώς,
τότ᾽ ἢ θανεῖν χρείη σφε **τῷδε τῷ χρόνῳ**,
ἢ τοῦθ᾽ ὑπεκδραμόντα **τοῦ χρόνου τέλος**
τὸ λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπήτῳ βίῳ.
Τοιαῦτ᾽ ἔφραζε πρὸς θεῶν εἱμαρμένα
τῶν Ἡρακλείων ἐκτελευτᾶσθαι πόνων,
ὡς τὴν παλαιὰν φηγὸν αὐδῆσαί **ποτε**
Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων ἔφη.
Καὶ τῶνδε ναμέρτεια συμβαίνει **χρόνου**
τοῦ νῦν παρόντος, ὡς τελεσθῆναι χρεών·
ὥσθ᾽ ἡδέως εὕδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμὲ
φόβῳ, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν
πάντων ἀρίστου φωτὸς ἐστερημένην.

Mais à présent, comme s'il n'était déjà plus en vie, il indiqua quels biens me revenaient à titre d'épouse et il indiqua en outre partager ses possessions entre ses enfants. Il ajouta que son absence durerait un an et trois mois, ce délai devant marquer le terme soit de ses jours, soit de ses maux. Telle est, m'expliquait-il, la fin assignée par les dieux aux travaux d'Héraclès : par la voix des deux tourterelles, le vieux chêne de Dodone l'avait jadis prophétisée. Or le temps marqué est venu. Dans quel sens les destins vont-ils s'accomplir ? À peine goûtais-je un peu de sommeil que l'anxiété m'a chassée du lit : s'il me fallait demeurer veuve du plus noble des êtres!

Plus que les éléments véritablement nouveaux que sont l'héritage et l'origine oraculaire des instructions laissées par Héraklès, l'insistance sur le délai et le temps échu, qui ramènent au présent dramatique, font un écho très fort au vers 82 qui identifiait déjà ce présent comme le temps décisif où doit se jouer le destin du héros et des siens[441]. Νῦν, qui ouvre ces vers, renvoie au dernier départ d'Héraklès, un passé proche datant de quinze mois en arrière, où il aurait pris des mesures concernant sa famille, *a priori* sans raison apparente, dans une pure intuition de sa mort ou avec la précaution prudente de celui qui connaît l'ambiguïté maligne de la parole oraculaire : la fin à ses travaux était donc déjà envisagée par lui comme la fin possible de son existence , au point qu'il a indiqué lui-même l'échéance fatale à son épouse (χρόνον προτάξας) et qu'il a recalculé le temps qu'il lui restait à vivre (τρίμηνος[…]

[441] *Tr.* 82 : ᾽Εν οὖν ῥοπῇ τοιᾷδε κειμένῳ » : *« Le voici parvenu à un tournant ».*

κἀνιαύσιος). Citant les paroles de son époux, qui reprennent celles de l'oracle, Déjanire fait bien le lien entre « *ce moment* » - τότε- reconnu pour décisif et le présent de l'énonciation (τῷδε τῷ χρόνῳ et χρόνου τοῦ νῦν παρόντος). Mieux encore l'alternative de la vie ou de la mort se dit aussi avec les mots du temps : soit Héraklès meurt, soit « *il échappe au terme (imposé par) le temps* » - τοῦ χρόνου τέλος **-.** *Chronos* est montré ici comme un piège dont il est possible de s'extirper. L'image évoque, non pas simplement la vie, contraire de la mort, mais bien la crise qu'il faudrait affronter et dépasser pour envisager ensuite une existence exempte de tout chagrin. L'alternative qui s'offre à lui est donc moins optimiste que la vie ou la mort ; il s'agit plutôt d'un ultime danger à surmonter, que Déjanire évoquait en termes militaires ou sportifs au vers 80[442] , plus neutres que dans cette nouvelle version de l'oracle, qui ne propose pas de réelle échappatoire en dehors de la mort ou du danger. Si ce discours rapporté par Déjanire reprend exactement celui des prêtresses de Dodone, on comprend mieux l'extrême prudence du héros devant la menace qui barre son horizon. La conscience d'aborder une échéance primordiale s'exprime moins ici sur le mode de la déploration qu'avec les mots du temps, pour dire la tension aiguë du moment où l'hypothèse devient réalité, et la nature profonde du présent dramatique, qui se vit comme un resserrement, y compris pour Déjanire elle-même : son état d'anxiété, que l'on pouvait jusque là expliquer par son seul caractère, devient dans son discours une conséquence directe (ὥσθ', v.175) de sa compréhension des termes de l'oracle et de ce que Kamerbeek appelle son « *obsession du temps* ». Autrement dit, le cauchemar qui la jette hors de son lit et explique sa présence en scène dès le prologue trouve ici son explication, grammaticale et logique, dans ce subordonnant qui souligne le lien entre cause et effet et permet de nuancer un peu l'image globale du personnage, dont les craintes sont aussi présentées comme les fruits de son raisonnement et non pas seulement comme un simple discours des affects.

La quatrième mention de la fatalité à l'œuvre est due au chœur, qui s'exprime dans le troisième *stasimon.* Elle fait office de transition entre le premier volet dramatique consacré à Déjanire et le second, consacré à Héraklès. Situé juste après le départ de la reine en silence, ce commentaire lyrique sert aussi à souligner la première grande étape tragique :

Tr., Chœur, 821-829: Ἴδ' οἷον, ὦ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ
τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας,
ὅ τ' ἔλακεν, ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι
δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι·
καὶ τάδ' ὀρθῶς ἔμπεδα
κατουρίζει.

Voyez donc, mes enfants, comme la parole divine de l'ancienne prophétie nous a rapidement atteints. Elle annonçait que, lorsque le temps du labour serait arrivé à son terme pour la

[442] Tr.80 : τοῦτον ἄρας ἆθλον.

douzième année révolue, ce serait la fin des travaux à endurer pour le fils de Zeus. Et voilà l'oracle qui arrive exactement, sans faillir, à bon port.

La métaphore du champ labouré pour la douzième année reprend peut-être en écho l'image employée par Déjanire elle-même, lorsqu'elle évoquait, dans le prologue, les allers et retours incessants d'Héraklès par l'image commune[443] du temps des semailles et des moissons : *« Nous avons eu des enfants. Lui, comme le cultivateur, qui a pris la charge d'un champ éloigné, ne les a jamais vus qu'une fois à l'époque des semailles et une fois à l'époque des moissons*.[444]» disait- elle. Au vers 825, le choix de δωδέκατος ἄροτος[445] semble répondre au propos de Déjanire, et ainsi renforcer la fonction de transition de cette annonce faite en des termes que partagent spécifiquement d'autres femmes. D'autre part, il s'agit là de l'unique mention du délai de douze ans, écoulé depuis la prédiction de l'oracle. Les Trachiniennes évoquent cet élément nouveau comme une évidence bien connue, ce qui contredit un peu l'idée première d'un chœur ignorant la tradition et peu au fait des prédictions concernant Héraklès : néanmoins, cette nouveauté participe de la stratégie de dévoilement progressif mise en place par Sophocle , en même temps que cela crée une perspective temporelle très longue, comme si les événements du présent n'étaient que l'aboutissement logique et naturel tant attendu par tous depuis fort longtemps. Surtout, cette mention du temps écoulé sert à remailler une chronologie vague jusque-là, en confirmant l'idée que Déjanire n'a jamais été que l'agent passif et le jouet du destin d'Héraklès, dans chacune des décisions qu'elle a prises depuis le début du prologue et que, toute la première partie de la pièce n'a servi qu'à préparer cet aboutissement. Il y a, du reste, une vraie contradiction dans l'emploi d' ἄφαρ au vers 821, marquant la soudaineté du sort qui atteint les hommes et l'insistance sur la longue patience du destin, qui dans un règlement d'horloge infaillible parvient à son terme. L'image maritime induite par le verbe κατουρίζει au vers 829 donne même une tonalité plutôt ironique aux propos des Trachiniennes, d'autant plus qu'il fait écho aux vœux qu'elles formulaient quelque temps auparavant[446], dans l'impatience joyeuse de voir accoster le bateau du retour amenant Héraklès à son bord. Elles ignoraient que le vaisseau hisserait le pavillon noir et leur joie vient de se muer en sarcasme.

Mais le comble de l'ironie tragique n'est atteint que dans l'*exodos*, quand le fils de Zeus lui-même explique l'œuvre de la fatalité, qui lui est révélée en même temps que l'entière vérité sur son sort. Le nom de Nessos sert de déclencheur à sa prise de conscience, mais il est

---

[443] J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris, 1962.

[444] *Tr*. 31-33 : « Κἀφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κεῖνός ποτε, /γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών,/σπείρων μόνον προσεῖδε κἀξαμῶν ἅπαξ· »

[445] Le nom ἄροτος est employé ici dans un sens rare de « *temps du labour* », que l'on ne trouve qu'une seule autre fois chez Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* au vers 448.

[446] Notamment les vers 655-658, espérant un retour victorieux : « Ἀφίκοιτ΄ ἀφίκοιτο· μὴ σταίη /πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῷ / πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει–/ε […] » : « *Qu'il arrive ! Qu'il arrive ! Que le navire aux nombreuses rames qui le ramène ne s'arrête pas avant qu'il n'ait atteint cette cité ! […] ».*

remarquable qu'en l'espace de huit vers (1143-1150), le héros passe de la stupéfaction désespérée à la volonté très rationnelle d'organiser sa mort :

Tr., Héraklès, 1147-1150 : κάλει τὸ πᾶν μοι σπέρμα σῶν ὁμαιμόνων,
κάλει δὲ τὴν τάλαιναν Ἀλκμήνην, Διὸς
μάτην ἄκοιτιν, ὡς τελευταίαν ἐμοῦ
φήμην πύθησθε θεσφάτων ὅς᾽ οἶδ᾽ ἐγώ.

Appelle tes frères à mon chevet, appelle la malheureuse Alcmène, inutile épouse de Zeus, afin que vous soyez informés de la prophétie sur ma mort annoncée par les dieux, telle qu'elle m'est connue.

Gardant la maîtrise de soi, après un épisode somme-toute assez bref, où la douleur physique l'a métamorphosé en victime, le héros devient le relais de la parole des dieux auprès de ses proches, sur lesquels il veut exercer une dernière fois son autorité dans la circonstance solennelle de sa propre mort. La situation d'énonciation est particulière en ceci que l'oracle, révélé à lui douze ans auparavant, va être répété par sa propre voix à ses proches, en l'occurrence au seul Hyllos, unique héritier présent. La φήμη est bien ici, d'après Kamerbeek, le message divin en question et non la transcription ou l'explication qu'en pourrait donner Héraklès. Il est possible alors de considérer que ce fils de Zeus, proclamant la propre parole de son père divin, minimise volontairement ses réactions de simple mortel devant l'évidence de sa mort à venir pour adopter déjà la stature de héros divinisé promise par son apothéose. Non plus seulement un effet de son *hybris*, cette façon autoritaire d'évoquer la volonté des dieux est peut-être à considérer comme une première marque de son détachement de la condition humaine. Quelques vers plus loin, entreprenant le récit de l'ancienne consultation oraculaire, il cite ce qui lui a été annoncé par son père jadis [447] en retrouvant la tournure sibylline du message, qu'il parvient désormais à interpréter :

Tr., Héraklès, 1160-1163 : πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο,
ἀλλ´ ὅστις Ἅιδου φθίμενος οἰκήτωρ πέλοι.
Ὅδ´ οὖν ὁ θὴρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν
πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ´ ἔκτεινεν θανών.

La mort ne me viendrait pas d'un vivant, mais d'un mort, d'un habitant de l'Hadès. C'est bien ce Centaure monstrueux, ainsi que la prédiction divine l'avait dit, qui m'a tué : un vivant tué par un mort.

Parvenu quasiment à l'ultime étape dramatique, Sophocle réassemble les éléments du mystère divin et il en confie l'élucidation au seul personnage à même de trouver une logique aux événements qui se sont enchaînés jusque là. Il redouble même les explications en citant une nouvelle prophétie, qui montre Héraklès apprivoisant progressivement l'idée de sa fin :

[447] *Tr.*1159 : Ἐμοὶ γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι : « Il m'avait été prophétisé par mon père, jadis […] »

Tr., Héraklès, 1164-1173 : Φανῶ δ᾽ ἐγὼ τούτοισι συμβαίνοντ΄ ἴσα
μαντεῖα καινά, τοῖς πάλαι ξυνήγορα,
ἃ τῶν ὀρείων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγὼ
Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος εἰσεγραψάμην
πρὸς τῆς πατρῴας καὶ πολυγλώσσου δρυός,
ἥ μοι χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν
ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ
λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς·
τὸ δ΄ ἦν ἄρ᾽ οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ·
τοῖς γὰρ θανοῦσι μόχθος οὐ προσγίγνεται.

Je te ferai encore connaître une nouvelle prophétie, qui s'accorde avec la précédente, et donne raison aux mots de jadis. M'étant rendu dans le bois sacré des Selles montagnards, qui dorment à même la terre, je l'ai notée pour moi, sous la dictée du chêne paternel aux mille voix ; elle me déclara qu'au temps présent, à l'heure où nous sommes aujourd'hui, s'achèveraient les malheurs qui m'accablent. Et je vivais dans l'illusion du bonheur à venir, alors que cela ne signifiait rien d'autre que ma mort, car, pour les morts, il n'y a plus de souffrance !

Cette ultime mention de la tablette évoquée par Déjanire dans la première partie de la pièce n'apporte pas de révélation supplémentaire sur son contenu, sinon qu'elle cite la langue sibylline de l'oracle entre le vers 1169 et 1171[a] et insiste sur le présent comme le temps de l'aboutissement d'une destinée. Les deux adjectifs ζῶντι καὶ παρόντι peuvent se lire comme des synonymes, quoique ζῶντι serve à personnifier le temps, le présentant comme un agent efficient, opérant au cœur de la vie d'un homme. Héraklès connaissait donc l'échéance, mais non pas le contenu, car il n'avait pas perçu l'ironique latitude d'une expression comme « μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ λύσιν τελεῖσθαι » : si la λύσις est bien un dénouement et une délivrance, ce nom forme ici une redondance redoutable avec l'infinitif τελεῖσθαι, qui annonce la fin.

1.2.2. Mémoire et oubli : annonces obliques et prémonitions de la mort du héros.

On voit bien que la fatalité est donc présente au cœur de la pièce, la précision de son dessein devenant toujours plus évidente au fur et à mesure que progresse l'intrigue. Mais en lisant les répliques de Déjanire et, dans le second volet du diptyque, celles d'Héraklès, on s'aperçoit qu'ils sont l'un et l'autre leur propre dupe, sentant le danger approcher et comme conscients d'une échéance primordiale, jusqu'à pouvoir rappeler les faits exacts à l'origine de leur malheur, et tout à la fois oublieux de la gravité de leur situation. Les intermittences de leur mémoire faillible semblent alors une condition essentielle pour que se réalise l'oracle

divin et la progression de l'intrigue se fait au rythme étrange de cette alternance entre la prémonition du pire, le rappel candide des faits qui expliquent tout, mais qu'ils évoquent à titre anecdotique, sans y prêter plus d'attention et qu'ils enfouissent dans leur mémoire, et la surprise finale, où se dévoile leur sort, trop tard.

Depuis le prologue et jusqu'au début du troisième épisode, nombreuses sont les formules de soulignement par lesquelles Déjanire exprime son état d'alarme et l'acuité de sa conscience devant le danger à venir. Sa crainte du veuvage et le poids de l'absence du héros expliquent les premières formules inquiètes : « *Je suis presque certaine qu'il lui est arrivé malheur !* » (43), « *Oui, il y a là quelque affreux malheur, si j'en crois la tablette qu'il a laissée en partant.* » (46-47[a]), « *Il se trouve donc arrivé à l'heure décisive* » (82). Dans la *parodos*, le chœur renforce cette image de l'épouse éplorée en décrivant Déjanire comme une « *malheureuse qui n'attend plus qu'un affreux destin* » (110-111). Ce faisant, on est passé de la crainte pour Héraklès à la crainte pour Déjanire, ce qui permet de lier le sort des deux protagonistes dans l'idée d'un malheur commun.

Dans le premier épisode, ses prémonitions se renforcent et se multiplient en même temps qu'elles se nuancent : d'abord, en précisant le contenu de la tablette testamentaire, elle révèle un élément nouveau aux vers 161-162 : « *Cette fois, comme s'il n'était plus, il indiquait quels biens je devais hériter*. » Ce changement dans les habitudes du héros laisse entendre clairement qu'Héraklès partait pour son dernier exploit, sans espoir d'un retour. Or, il ne s'agit plus d'une intuition morbide, mais d'une déduction qu'elle tire du contenu même de la tablette où figurent les dates de l'échéance fatale indiquées par l'oracle : Héraklès et Déjanire savent qu'après une année et trois mois, le chêne de Dodone a prescrit la fin des travaux héroïques. Sans bien comprendre encore l'exacte signification des paroles obliques de Zeus, mais en se fiant à la logique des dates, Déjanire conclut que « *la vérité des prophéties concorde à cette heure*. » (173-174) et sa crainte qu'il ne meure reste entière. Dans un deuxième temps, et alors même qu'elle apprend la victoire de son époux sur Oechalie, et qu'elle devrait normalement se réjouir de le savoir en vie, émue sans doute par le spectacle pitoyable des captives que l'on amène jusqu'à Trachis, la reine a cette phrase : « *Cependant, pour un esprit prudent, il est naturel de craindre qu'un homme qui réussit ne connaisse un jour des revers* » (296-297). Associant le sort des femmes réduites en esclavage à celui du héros triomphant, Déjanire s'exprime selon la sagesse pessimisme qui invite habituellement, chez Sophocle, à considérer l'existence comme une suite d'aléas incontournables, le malheur succédant au bonheur. Dans le même temps, cette parole semble vouloir porter son sens plus loin et annoncer la déchéance du héros. Il est intéressant de constater que, dès l'arrivée du cortège des femmes, les formules de soulignement prononcées par Déjanire n'expriment plus seulement son inquiétude, mais prennent la tournure d'annonces dramatiques, comme pour bien marquer que se joue-là un tournant dans la marche vers la fin d'Héraklès. C'est ainsi qu'un peu plus loin, la reine prononce cette phrase à double entente : « *Quel désastre secret ai-je fait entrer sous mon toit ?* » (375) Son dépit jaloux face à la jeune princesse d'Oechalie et le commandement qui lui est fait de l'accueillir suffisent à expliquer sa remarque. Mais ses mots rappelent aussi inévitablement qu'elle tient « *enfermé avec soin chez (elle)* » (578[b]-579)

un autre « *secret désastre* » prêt à être activé par ses soins, le sang de Nessos, qui va bientôt servir son stratagème de reconquête amoureuse en menant Héraklès à la mort.
Depuis le début, le discours de la reine, se charge régulièrement d'une double entente propice à renforcer l'émotion dramatique. Pourtant, dans le deuxième épisode, le récit de la scène primitive, au cours de laquelle Nessos lui confia son sang (555-557), est relaté avec une candeur égale à sa bonne foi, lorsqu'elle demande conseil aux femmes du chœur pour l'encourager dans sa démarche magique (586-597). Comme il arrive souvent chez Sophocle, le chœur conserve une neutralité favorable à l'engagement du protagoniste et Déjanire n'écoute au fond que ses propres encouragements, quand les femmes de Trachis la poussent à agir pour savoir ce qu'il en est du fameux philtre. Dans la scène suivante, elle se conforte encore elle-même en évoquant un ancien vœu prononcé par elle jadis. Cette promesse faite à elle-même et révélée dans un pur élan de sincérité permet de mesurer la part d'inconscience du personnage, qui livre ses indices sans même y prendre garde :

Tr., Déjanire, 610-613 : Οὕτω γὰρ ηὔγμην, εἴ ποτ᾽ αὐτὸν ἐς δόμους
ἴδοιμι σωθέντ΄ ἢ κλύοιμι πανδίκως,
στελεῖν χιτῶνι τῷδε καὶ φανεῖν θεοῖς
θυτῆρα καινῷ καινὸν ἐν πεπλώματι.
Tel a été mon vœu : si un jour je voyais ou j'entendais qu'il était de retour sain et sauf chez lui, mon devoir serait de lui faire revêtir cette robe et de le présenter aux dieux en nouveau sacrificateur paré d'un vêtement nouveau.

Son vœu remonte à loin (ποτε) sans qu'on sache exactement la date de cette prière, mais on peut supposer que cette promesse date du dernier départ d'Héraklès, soit une année et trois mois révolus en arrière, alors qu'elle prenait connaissance du contenu alarmant de la tablette testamentaire. La parfaite sincérité de Déjanire s'exprime notamment dans l'emploi de l'adverbe πανδίκως au vers 611, que l'on fait porter sur στελεῖν, comme le suggère Kamerbeek après Jebb : si l'on voulait plaider l'innocence de Déjanire, on pourrait avancer sa volonté prudente, mais déterminée, de jouer son ultime chance et de répondre fidèlement à son devoir d'épouse, ce que dit l'adverbe πανδίκως. La Nécessité prend ici des couleurs ironiques toutes nouvelles, celles de l'engagement plein et entier d'une épouse loyale à sa parole, incapable pourtant de relier entre eux les éléments du passé qu'elle indique à ses différents interlocuteurs, allant jusqu'à ignorer totalement la source d'un danger qu'elle redoute sans l'avoir identifié.

Mais sitôt enclenché le processus magique, Déjanire retrouve les premiers tourments de sa conscience et, dans le troisième épisode, ce sont désormais les accents du regret que l'on entend résonner dans son discours : « *Femmes*, dit-elle aux vers 663-664, *comme j'ai peur d'être allée trop loin dans tout ce que je viens de faire !* », et plus loin, « (…) *Je me demande avec inquiétude si je ne vais pas apparaître bientôt comme ayant accompli un grand désastre, à la place d'un grand espoir !* »(666-667). L'expérience menée à partir d'un brin de laine lui permet désormais de voir la vérité, mais trop tard :

Tr., Déjanire, 706-718 : ὁρῶ δ´ ἔμ´ ἔργον δεινὸν ἐξειργασμένην.
Πόθεν γὰρ ἄν ποτ´, ἀντὶ τοῦ θνήσκων ὁ θὴρ
ἐμοὶ παρέσχ´ εὔνοιαν, ἧς ἔθνησχ´ ὕπερ;
οὐκ ἔστιν· ἀλλὰ τὸν βαλόντ´ ἀποφθίσαι
χρήζων ἔθελγέ μ´· **ὧν ἐγὼ μεθύστερον,**
ὅτ' οὐκέτ´ ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνυμαι.
Μόνη γὰρ αὐτόν, εἴ τι μὴ ψευσθήσομαι
γνώμης, ἐγὼ δύστηνος ἐξαποφθερῶ·
τὸν γὰρ βαλόντ´ ἄτρακτον οἶδα καὶ θεόν,
Χείρωνα πημήναντα, χὧνπερ ἂν θίγῃ
φθείρει τὰ πάντα κνώδαλ´· ἐκ δὲ τοῦδ´ ὅδε
σφαγῶν διελθὼν ἰὸς αἵματος μέλας
πῶς οὐκ ὀλεῖ καὶ τόνδε; **δόξῃ γοῦν ἐμῇ.**

Je vois bien que j'ai commis un acte terrible. Comment et pourquoi le monstre mourant m'aurait-il voulu du bien, à moi, à cause de qui il mourait ? Impossible. Non, il me servait son discours enjôleur parce qu'il désirait détruire celui qui l'avait frappé. Cela, j'en acquiers la connaissance trop tard, lorsqu'il n'y a plus rien à faire. Moi seule, à moins que je ne me trompe, moi seule, malheureuse, je causerai sa perte ! Je sais que sa flèche lancée contre Nessos a blessé même un dieu, Chiron, et qu'elle tue tous les monstres qu'elle touche. Et ce sang noir empoisonné, qui est passé par les plaies du centaure, comment pourrait-il ne pas anéantir Héraklès même ? J'en suis certaine pour ma part.

Le passé va s'éclairer à la flamme du présent : le spectacle de la laine embrasée sert en effet de révélateur à Déjanire, qui d'un seul coup, est capable d'établir intuitivement un parallèle avec le sort réservé à Héraklès, anticipant ainsi le récit d'Hyllos, et aussi de réfléchir vraiment, pour la première fois, à la logique des faits et aux motivations de Nessos. Le danger que représentait ce monstre affleure à nouveau dans sa mémoire, mais trop tard pour qu'elle puisse opérer différemment. Ainsi les dés sont-ils jetés et c'est le chœur, dans le troisième *stasimon*, qui va commenter une dernière fois le cheminement de sa conscience entre les vers 841 et 851, expliquant sa compréhension tronquée de la situation par les élans de sa jalousie : « *Il y a des choses qu'elle n'a pas comprises. Il y en a d'autres qui lui sont venues d'un avis étranger par de funestes relations.* » (843^{b}-845) Sa faiblesse est donc clairement imputée à la magie de Nessos, qui a subverti son esprit, jusqu'à la priver de l'entendement ordinaire, qui aurait pu lui dicter réserve et prudence.

Mais quand on considère, à présent, le parcours d'Héraklès, plus court et concentré dans le quatrième épisode presqu'entièrement, force est de constater qu'il suit peu ou prou les mêmes méandres, entre intuition prémonitoire et connaissance claire de l'avenir projeté par les dieux, en passant par une phase d'oubli étonnant. On a vu, dans les propos de Déjanire,

que lors de son dernier départ de Trachis, Héraklès avait donné des instructions particulières, laissant entendre qu'il n'ignorait rien de l'échéance annoncée et de sa signification. Pourtant, sous le coup de la douleur, le héros accuse à la fois Déjanire (1050) puis « *un désastre aveugle* » au vers 1104 (τυφλῆς ὑπ΄ἄτης), avant de se souvenir au vers 1145 de la prédiction qui lui avait été faite jadis dans les bois des Selles. Sa mémoire lui revient instantanément, dès lors qu'il entend prononcer le nom de Nessos, comme Œdipe abordant le bois sacré des Érinyes avec une sérénité toute neuve, dès lors qu'il entend prononcer leur nom. En l'occurrence, Héraklès revient même sur l'illusion d'une vie heureuse qu'il avait nourrie en comprenant partiellement la parole divine : « *Je vivrais heureux, croyais-je, alors qu'il ne s'agissait de rien d'autre que de mourir !* » (1171[b]-1172). Mais aussitôt, il lui faut avouer au vers 1174 que « *ces prédictions se réalisent clairement* » (Ταῦτ'[…] λαμπρὰ συμβαίνει[…]) et, sans rechigner, il aborde la dernière phase de son existence, en essayant de garder quelque maîtrise sur sa mort et sur ses funérailles. Et c'est lui-même, qui dans l'*exodos*, clôt ses aventures de mortel par ces mots :

Tr., Héraklès, 1255-1256 : […] παῦλά τοι κακῶν
αὕτη, τελευτὴ τοῦδε τἀνδρὸς ὑστάτη.
Voici la fin de mes maux, l'heure ultime d'Héraklès !

Malgré la solennité de la formulation, on ne peut que remarquer la sobriété et le calme avec lequel il admet l'échéance prévue par les dieux, avec quelle simplicité aussi, il avoue s'être leurré en toute bonne foi sur la signification de la prophétie. Ce faisant, il rejoint le personnage de Déjanire par cette égale sincérité ou cette faiblesse, très humaine, qui les empêche de penser trop à la mort, jusqu'à en méconnaître les signes annonciateurs.

1.3. Deux temporalités différentes.

Les deux époux, Déjanire et Héraklès, ne se rencontrent jamais dans le cours de l'action. Ce parti pris poétique, en même temps qu'il règle la contrainte dramaturgique du premier acteur, sert aussi à marquer l'opposition des personnages sur la question du temps. Tandis que, sur scène, Déjanire se situe dans le temps figé de l'attente, temps suspendu au retour du héros et *a priori* vide de toute action, Héraklès, lui, poursuit sa geste héroïque dans un temps parallèle et extra-scénique dont rendent compte les récits. Le genre tragique lui-même, bien sûr, leur assigne ces rôles traditionnels, inscrivant le personnage féminin dans l'attente passive et le personnage masculin dans l'action héroïque[448], mais cette opposition se double d'un autre décalage, qui voit l'absent agir au sein de récits rapportés et celle qui est présente sur scène, donner l'impression que le temps s'est figé, puisqu'elle n'agit pas, du moins pas immédiatement.

[448] Qu'on pense, par exemple, à Electre et Oreste, ou encore à Clytemnestre et Agamemnon.

1.3.1. Permanence et attente.

On peut rappeler ici que Déjanire souffre d'attendre Héraklès indéfiniment. On ne compte pas ses remarques sur la longueur du temps passé depuis que son époux a quitté Trachis. Dès le prologue, faisant le compte du temps de l'absence, elle emploie cette litote significative de son impatience : « *Ce n'est pas depuis peu* » (v.44, χρόνον γὰρ οὐχι βαιόν) qu'il est parti. Plus tard, lorsqu'elle accueille Lichas, elle ne peut s'empêcher de préciser qu'elle l'a attendu « *longtemps* » (v.226[b]-227[a], χρόνῳ πολλῷ), puis l'interrogeant sur Héraklès, elle lui demande si c'est à Œchalie qu'il est resté « *pendant un temps si imprévu, pendant des jours sans nombre* » (v. 246[b]-247[a], τὸν ἄσκοπον χρόνον (…) ἡμερῶν ἀνήριθμον): l'adjectif ἄσκοπος, qui signifie littéralement « *qu'on ne peut se représenter* », renforce l'idée contenue dans ἀνήριθμος d'un temps uniforme et lisse, où les jours ne se comptent plus, mais se suivent et font le lit de l'ennui. Charles Segal[449], commentant ce passage, décrit ainsi Déjanire: "*She is totally immersed in time as a current from which she cannot get free*. " Même quand elle sait que Lichas lui ment, elle tente de le retenir et de forcer l'entretien en trahissant une nouvelle fois son existence en déshérence :

Tr., Déjanire, 395-396 : Ὡς ἐκ ταχείας **σὺν χρόνῳ βραδεῖ** μολὼν
ᾄσσεις, πρὶν ἡμᾶς κἀννεώσασθαι λόγους.
Comment ? Après un temps si long, tu t'enfuis déjà, avant que nous n'ayons repris nos entretiens ?

Dans chacun de ces exemples, le nom du temps est employé avec un ou plusieurs adjectifs traduisant la lenteur, la longueur, l'éternité, montrant Déjanire réduite à l'impuissance, à l'ignorance et à une passivité inhérente à son statut d'épouse. Isolée à Trachis, dans la maison d'un hôte, qui n'est pas sa maison, elle se retrouve donc doublement perdue, même s'il est vrai que Sophocle n'insiste pas sur cette donnée du lieu étranger. Sa façon d'être est aussi remarquable tant Déjanire semble toujours subir les événements. Dans le premier récit de sa jeunesse ne dit-elle pas d'elle-même qu'elle « *était assise* » (v. 24, **ἥμην**) en attendant le règlement du combat entre Héraklès et Achéloos ? Le chœur des femmes de Trachis la décrit « *se morfondant sur son lit déserté* » (v. 110, ἐνθυμίοις **εὐναῖς** ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι) et elle-même dit être tombée au bas de son lit à cause d'un cauchemar prémonitoire. Plus tard, elle se voit avec Iole « *toutes deux attendant l'étreinte de l'époux sous la même couverture* » (v.539-540[a], καὶ νῦν δύ΄ οὖσαι **μίμνομεν** μιᾶς ὑπὸ/χλαίνης ὑπαγκάλισμα·). La reine apparaît donc comme un personnage passif, dont l'attitude physique correspond assez bien à la langueur dont elle souffre, ces deux éléments servant à la définir et à la montrer dans toute l'impuissance d'un « agent agi » du destin.

[449] C. Segal, *Sophocles' tragic world, divinity, nature, society*, Harvard University Press, 1998, ch.2, p. 32.

1.3.2. Héraklès insaisissable : le temps dynamique du κλέος.

Héraklès, quant à lui, agit dès le début de la tragédie, mais dans une dimension parallèle, extra-scénique et uniquement par les récits rapportés. Ce qui le caractérise est l'éloignement, à la fois dans l'espace et dans le temps. Il est insaisissable et, en cela, s'oppose radicalement à Déjanire, personnage de l'ici et maintenant, parce qu'il est accaparé par sa tâche héroïque : par ses allers et retours incessants entre Trachis et l'aventure, il est comme emporté dans un χρόνος rythmé, dont il ne voit pas la fin. Voilà déjà une première façon, pour lui, d'échapper à la finitude de son αἰών.

Nul ne sait, où il se trouve. Dans la *parodos*, il faut même que le chœur interroge le soleil pour espérer une réponse : « *Soleil, Soleil, je t'implore, viens me dire où gîte le fils d'Alcmène*. » Il compare alors l'existence du héros aux mouvements sempiternels du ressac de la mer de Crète, reprenant une remarque de Déjanire sur ses incessants allers et retours, contraints par la nécessité d'un αἰών soumis à la loi d'Eurysthée[450].

L'enchaînement des faits montre, en effet, le héros s'acheminant vers son destin selon la double pente de la volonté divine et de sa propre obstination. On voit très bien la logique des événements qui conduisent Héraklès : ivresse et démesure du héros, moqueries d'Eurytos, première vengeance par le meurtre d'Iphitos, châtiment du servage, deuxième vengeance à l'encontre d'Eurytos, passion pour Iole, vengeance de Déjanire et fin d'Héraklès. Toute son histoire se trouve là en filigrane, tenue par la logique du crime et de la vengeance. Pourtant, le travail poétique de Sophocle réduit cette longue chaîne à ses deux derniers maillons, que la tragédie développe en une progression qui n'est pas uniquement de pure logique, un événement en entraînant un autre, mais qui ressortit aussi à une dynamique moins linéaire, opposant, en l'occurrence, les deux protagonistes : face à Déjanire, immobile et affligée par l'attente mortifère, Héraklès, lui, maîtrise les échéances fixées pour lui par les dieux, du moins les connaît-il, et il apparaît sans cesse en mouvement.

Il va et vient, errant d'une cité à l'autre, d'une aventure à l'autre, d'une femme à une autre. Ayant d'abord dû quitter Tirynthe et installer sa famille à Trachis après le meurtre d'Iphitos (v. 39 et 270-271), il a ensuite passé une année en Lydie[451], est revenu en Eubée

---

[450] *Tr*. 34-35.

[451] *Tr*.69: Τὸν μὲν παρελθόντ᾽ἄροτον ἐν μήκει χρόνου. Il n'est pas inintéressant de mettre en parallèle le contexte et l'expression empruntés à Eschyle (*Ag*., 610) et le vers 69 des *Trachiniennes*. Dans *Agamemnon*, Clytemnestre dicte un message plein d'ironie mordante -ne se compare-t-elle pas à un chien de garde ?- au héraut venu annoncer l'arrivée du roi. Ses propos visent à rassurer Agamemnon sur sa parfaite fidélité et sur l'intégrité des biens royaux conservés par elle ἐν μήκει χρόνου « *durant sa longue absence* ». Le reproche contenu dans la périphrase qui clôt le vers 610, et qui englobe les dix ans de la guerre et du retour du guerrier, se retrouve dans l'ironie même des vers de Sophocle (69-70) : « *L'an passé, tout au long des mois, on raconte qu'il a souffert l'esclavage chez une femme de Lydie* ». Comme dans un écho inversé, Sophocle prête à la rumeur de Trachis la même ironie qui était celle de Clytemnestre chez Eschyle, mis à part que la reine d'Argos plaide sa fidélité, tandis que les nouvelles venant de Lydie insistent sur l'avilissement d'un héros. « *Durant tout ce temps* »,

(v.74-75) pour ravager la cité d'Œchalie, puis a pris le chemin du retour, s'arrêtant dans le golfe maliaque (v. 194-195), où les habitants l'ont fêté. C'est là, sur le promontoire du cap cénéen (v. 753) qu'il a offert un sacrifice à Zeus et a revêtu la tunique empoisonnée apportée par Lichas. Le récit, on le voit, multiplie les lieux parce qu'il suit l'itinéraire de retour du héros. Les dernières étapes, pourtant, vont marquer le coup d'arrêt net de sa progression : d'abord c'est le peuple maliaque, réuni autour de lui pour l'interroger sur ses exploits, qui empêche qu' « *il mette un pied devant l'autre* » (v. 195[b], οὐδ΄ ἔχει βῆναι πρόσω·). Cet arrêt symbolique le retient à l'endroit de son supplice. Ensuite, c'est Héraklès lui-même qui va réclamer à Hyllos qu'on le « *transporte hors de ce pays au plus vite* » (v. 801[b]-802[a], ἀλλά μ΄ ἔκ γε τῆσδε γῆς/πόρθμευσον ὡς τάχιστα), souhaitant même être déposé « *là où personne ne (le) puisse voir* » (v. 800, ἐνταῦθ΄ ὅπου με μή τις ὄψεται βροτῶν·). En quelque sorte, il atteint là le but ultime de son parcours, qui est la disparition totale de son être physique, vœu qui sera réalisé à l'issue de la pièce, lorsque son fils l'emmènera sur l'Œta. Il est donc un héros itinérant, dont l'image mouvante correspond à sa réputation. Il va d'une aventure à l'autre, ne rentrant dans son foyer que pour mieux courir à l'exploit, à la guerre, à la conquête d'une cité ou d'une femme[452].

Il est insaisissable encore, parce que Sophocle évoque ses actions en dehors de toute chronologie stricte : le retour sur son passé se fait souvent en deux fois, évoqué par deux personnages différents, avec des intentions différentes. D'autre part, Sophocle ne se situe pas dans le corps principal du mythe, celui des douze travaux, mais dans ses aventures secondaires. Son plus lointain haut-fait mentionné est son combat contre Achéloos pour la main de Déjanire : néanmoins, cette mention du combat contre le monstre intervient dès le vers 18 du prologue pour bien rappeler sa réputation de héros civilisateur. Déjanire ne raconte pourtant pas les faits ; il faudra attendre le premier *stasimon* pour entendre le chœur chanter cet exploit, comme un exemple de la puissance de Cypris, déesse de l'Amour. De même, l'épisode du meurtre d'Iphitos, peu glorieux *a priori*, puisqu'il montre un héros rude, tuant par traîtrise, et obligé pour cela de se soumettre à la vengeance de Zeus, cet épisode, seulement mentionné par Déjanire (38-39), sera repris et développé par Lichas dans un récit très long[453] et appliqué, remontant la chronologie des faits, imbriquant des récits dans le récit principal (le récit de l'humiliation d'Héraklès en plein banquet occupe pas moins de 8 vers), ne reculant pas devant l'aveu qu'il a été un « *esclave acheté* » - ἐμπολητείς-(250) ; le but de ce déploiement narratif, qui fait apparaître Héraklès comme un infatigable guerrier, est de détourner la reine de l'unique vrai motif de la prise d'Œchalie, Iole. Ce faisant, le récit ne

---

une souveraine a été réduite à n'être que la δωμάτων κύνα en son palais et un héros a perdu sa réputation, en se faisant le serviteur d'une barbare. Longueur de temps, ironie et humiliation semblent indubitablement liées dans cette expression utilisée par les deux poètes tragiques.

[452] En parallèle de son itinéraire géographique, on peut aussi considérer les intermittences de son cœur, qui complètent le caractère mobile du personnage : pas moins de trois femmes sont mentionnées dans les *Trachiniennes*, Déjanire, Omphale et Iole, toutes trois liées à ses aventures, sans compter toutes celles qui appartiennent à l'histoire passée et que la reine mentionne avec une mansuétude un peu désabusée au vers 460.

[453] *Tr.* 248 à 290.

remplit pas sa fonction de panégyrique du héros ; il s'agit plutôt d'un stratagème constituant un élément du rouage poétique, qui ramène progressivement Héraklès jusqu'au présent dramatique, conduit par la logique de la passion amoureuse ; Cypris étant invoquée souvent comme la divinité responsable du drame.

Héraklès est encore un héros insaisissable, parce qu'il est absent, bien que Sophocle donne constamment des gages de son retour. On peut ici donner deux exemples de sa façon de suggérer sa présence : par exemple, Hyllos sait, dès les vers 74-75, qu'« *il ferait campagne sur la terre d'Eubée, le pays d'Eurytos, ou du moins s'y préparerait* [454]». Et dès après le premier *stasimon*, voilà la guerre en question achevée, la victoire remportée et Lichas arrivant avec les captives. Il est inutile de crier à la maladresse, ou au manque de vraisemblance, mais il faut voir plutôt que la progression du temps, soudain accéléré, souligne la volonté poétique de montrer un héros agissant et aussi de marquer une étape majeure dans la logique du drame. Une autre façon de rendre Héraklès présent à l'esprit du spectateur est de le tenir en haleine par des annonces répétées sur l'imminence de son retour. Même s'il faut attendre longtemps avant de le voir apparaître sur scène (pas avant le vers 981, si l'on se réfère à ses premières paroles), dès que la bonne nouvelle de sa victoire est connue, Sophocle rythme la progression du drame par des proclamations de son arrivée:

Tr., Messager, 185-186 : Τάχ᾽ ἐς δόμους σοὺς τὸν πολύζηλον πόσιν
ἥξειν, φανέντα σὺν κράτει νικηφόρῳ
Bientôt, l'époux tant désiré franchira ce seuil, dans tout l'éclat de sa force victorieuse.

Tr., Messager, 199 : […] ὄψει δ᾽ αὐτὸν αὐτίκ᾽ ἐμφανῆ.
Vous le verrez bientôt paraître en personne !

Tr., Choeur, 644-646 : Ὁ γὰρ Διός, Ἀλκμήνας κόρος,
σεῦται πάσας ἀρετᾶς
λάφυρ᾽ ἔχων ἐπ´ οἴκους·
Car il vole vers ses foyers, le fils de Zeus, le fils d'Alcmène, chargé du butin que lui vaut sa bravoure sans défaillance.

Tr., Choeur, 655 : Ἀφίκοιτ´ ἀφίκοιτο·
Qu'il arrive ! Qu'il arrive !

Tr., Hyllos, 805-806 : […] καί νιν αὐτίκα
ἢ ζῶντ᾽ ἐσόψεσθ᾽ ἢ τεθνηκότ᾽ ἀρτίως.
Vous le verrez bientôt ; peut-être vit-il encore, peut-être vient-il de rendre l'âme.

Tr., Chœur, 829-830 : καὶ τάδ᾽ ὀρθῶς ἔμπεδα

[454] Εὐβοῖδα χώραν φασίν, Εὐρύτου πόλιν, / ἐπιστρατεύειν αὐτὸν ἢ μέλλειν ἔτι.

κατουρίζει[…]
Or cet oracle arrive à bon port aujourd'hui […]

Tr., Chœur, 964 et 968 : Ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἥδε τις στάσις·
[…] Αἰαῖ, ὅδ᾽ἀναύδατος φέρεται.
Vers nous s'avance une troupe étrangère
[…] Et lui, sans une plainte, il se laisse porter.

Ces annonces nombreuses et régulières montrent que les *Trachiniennes* sont bien une tragédie du retour : le héros est attendu chez lui, dans l'espace fictionnel et aussi dans l'espace scénique, situé à Athènes, où son épiphanie douloureuse sera reçue comme une première phase. Elles servent à générer la tension qui souligne, depuis le début de la pièce, le passage du temps dramatique et qui conduit littéralement le protagoniste sur l'espace scénique, où doit s'achever son αἰών. Elles sont le plus souvent le fait d'un messager ou du chœur et permettent d'instaurer un *continuum*, car l'effet de progression est essentiel au sein de la tragédie, qui ne doit jamais perdre de vue sa fin.

1.4. Le renversement du sort.

Mais l'opposition que l'on a fait apparaître entre les deux personnages principaux est anéantie par le renversement de l'action, et cela assez tôt, dès la troisième scène du premier épisode, lorsqu'entre le cortège des captives. Aussitôt s'enclenche un mouvement, qui sort Déjanire de sa passivité et, conséquemmement, va dépouiller progressivement Héraklès de sa gloire.

1.4.1. Déjanire, l'agent du destin d'Héraklès.

Dès l'arrivée de Lichas et des femmes captives, la reine quitte alors l'engourdissement passif qui la maintenait dans la plainte et devient « *celle qui a fait mal en croyant faire bien* » (ἥμαρτε χρηστὰ μωμένη, 1136). Comment ? Tout simplement en se mettant au service d'Héraklès et de ses intérêts, non sans quelques ambiguïtés.
D'abord, elle agit selon les lois de l'hospitalité : elle accueille Iole avec bienveillance ; mais, l'acceptant au palais, elle s'exclame au vers 467 « Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ῥείτω κατ´ οὖρον· » : « *Bien, les choses doivent suivre leur cours !* ». Comprenons qu'elle ne parle pas d'un vent favorable (οὖρος), mais bien de la fatalité dont elle semble prendre acte. Plus qu'une ironie amère, on peut entendre là l'écho d'une expression eschyléenne, qui se retrouve dans la bouche d'Étéocle des *Sept contre Thèbes*[455] pour maudire « *la race entière de Laios* » et

[455] *Tr.* 690.

appeler à son anéantissement. Ce rapprochement autorise alors à la considérer comme un véritable agent du destin d'Héraklès.

Ensuite, toujours en se conformant aux lois de l'hospitalité, elle prépare des cadeaux que Lichas va emporter avec lui jusqu'au cap Cénée : après le don (le cortège des femmes), le contre-don, car, « *alors que tu es arrivé avec un tel cortège, repartir les mains vides,* οὐ δίκαιά» (v. 494-495) « *ce n'est pas convenable* », dit-elle en épouse soucieuse des usages ; à moins qu'elle ne veuille dire « *ce n'est pas juste* »,en femme jalouse et ourdissant déjà sa vengeance.

Enfin, elle agit dans une logique de piété : puisqu'Héraklès doit sacrifier à Zeus et qu'il a pris soin de fonder (237, 754, 761) un sanctuaire destiné à recevoir le sacrifice promis au dieu, 12 taureaux et 100 bœufs, il lui faut un vêtement neuf, qu'elle avait fait vœu (ηὔγμην /Εὔχομαι, v. 610) de lui offrir, s'il revenait chez lui. Faire le vœu d'offrir une étoffe somptueuse, voilà qui rappelle encore Eschyle[456] et une autre reine avec la vengeance au cœur, Clytemnestre : si Héraklès ne foule pas ici un tapis de pourpre, la tunique que lui prépare Déjanire est un cadeau tout aussi cruel. Ce vœu est l'acte de langage qui ordonne la marche du destin.

1.4.2. Héraklès arrêté dans sa course vers la gloire.

Quant à lui, Héraklès connaît un coup d'arrêt immédiat dans cette seconde phase de la progression dramatique. L'invention de Sophocle consiste à le montrer deux fois, sous deux formes différentes, dans le récit d'un témoin, son fils Hyllos, puis dans l'action, sur scène.
Tout d'abord, le récit d'Hyllos (749-812) suit patiemment, cette fois, la chronologie des faits et indique tous les détails de cette mise à mort d'Héraklès. Son intérêt, au regard de notre sujet, est de montrer le héros soudain transformé : il est arrêté net dans le rituel précis du sacrifice à Zeus, car dans le même temps que (ὅπως 765) la flamme du sacrifice s'élève, son propre corps se couvre d'une sueur suspecte : de sacrificateur, il devient victime sacrifiée. Même s'il tente encore de parler à Lichas, ce ne sont plus bientôt que ses cris qui résonnent, jusqu'à remplir le paysage tout entier : il se roule à terre (Ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε), il soubresaute (μετάρσιος), il crie (βοῶν), hurle (ἰύζων). « Ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος /βοῶν, ἰύζων· » (786-787) D'homme, il est devenu animal par la posture et par la voix. Et quand il saisit Lichas par le pied pour le fracasser contre les rochers, ce n'est plus Héraklès, mais Polyphème qui agit ; ce n'est plus un héros plein de gloire mais un monstre, attaqué de l'intérieur par un autre monstre, toujours agissant. En effet, au moment de mourir, Nessos a confié à Déjanire le cadeau le plus pernicieux qui soit :

Tr., Déjanire (Nessos), 572-574 : ἐὰν γὰρ **ἀμφίθρεπτον αἷμα** τῶν ἐμῶν
σφαγῶν ἐνέγκῃ χερσὶν ᾗ μελαγχόλους
ἔβαψεν ἰοὺς **θρέμμα** Λερναίας ὕδρας […]

[456] *Ag.*, 963.

Si tu recueilles de tes mains du sang coagulé autour de ma blessure, à l'endroit où l'hydre de Lerne a imprégné la flèche de son fiel noir […]

C'est ce double sang, celui de l'hydre mêlé à celui de Nessos, qui agit contre le héros et le terrasse. C'est ce sang (ἀμφίθρεπτον) mot-à-mot« *coagulé tout autour* » de sa blessure, que reçoit Héraklès en cadeau, comme par un retour cinglant du sort, puisque l'Hydre de Lerne, nommée ici une première fois au coeur même l'adjectif ἀμφίθρεπτον, fut le θρέμμα[457], proprement « le nourrisson » et « le monstre », qu'Héra éleva jadis dans l'intention de nuire un jour à Héraklès : il la tua, certes, mais Héra finit tout de même par atteindre son but ici, de façon très détournée, par le biais de cette flèche qui donna la mort au monstre de Lerne, puis au centaure Nessos, avant d'infecter le héros grâce au consentement innocent de Déjanire, qui ne pouvait détecter ce piège tramé de longue date. Le passé héroïque d'Héraklès se rappelle donc à lui de la manière la plus féroce et la plus ironique qui soit, en lui retirant jusqu'au bénéfice de sa victoire sur le monstre de Lerne, jusqu'à son aura de héros civilisateur de la Grèce. Et, si l'on croyait jusqu'alors que le destin du héros avait été fixé par Zeus, on se trompait en partie, puisqu'il apparaît maintenant que pas moins de trois divinités liguées l'entraînent à sa perte : Zeus, en est la cause officielle, relayée par l'oracle dès le début de la pièce ; Cypris, en est la cause logique, puisque le désir amoureux est le rouage essentiel de l'engrenage dramatique ; et Héra, en est la cause cachée et révélée ici, vieille ennemie fatidique, dont il n'est pas besoin de citer le nom, tant il se niche en filigrane dans tout le cycle principal de son histoire mythique.

Lorsqu'il arrive enfin sur scène, au vers 971, Héraklès n'est plus le héros civilisateur de jadis. Le premier temps de l'*exodos* le montre, en effet, en proie aux assauts du mal. Cette partie chantée est d'autant plus pathétique qu'il est perdu et ne reconnaît pas l'endroit où il se trouve : « *O Zeus ! Où suis-je arrivé ? Chez quels mortels suis-je étendu, torturé par des douleurs sans fin ? ».* Son expression est souvent réduite à des cris. Et quand il reprend conscience, c'est pour faire le constat de sa déchéance : « À présent (Νῦν), me voici privé de mes membres (ἄναρθρος) et rompu entièrement (κατερρακωμένος) ! » (1103) Quelques vers plus loin son expression est encore plus radicale puisqu'il s'associe au néant, autant dire à la mort : « Tout néant que je sois (κἂν τὸ μηδὲν ὦ), quand bien même je serais hors d'état de marcher (κἂν μηδὲν ἕρπω) » (1107-1108) : l'adjectif substantivé τὸ μηδὲν l'associe au rien. Le présent dramatique vécu par Héraklès, à ce moment-là, est un temps de pure souffrance et d'anéantissement total de son être.

D'autre part, s'il n'est plus dans le mouvement des voyages ni dans la logique humiliation-vengeance, Héraklès est tout de même soumis à un nouveau rythme, avec le cycle du retour et de l'apaisement du mal[458] : les formules illocutoires qui expriment ce regain de la douleur

[457] θρέμμα désigne aussi bien les nourrissons, que les animaux ou les monstres. Sophocle l'emploie aussi dans les *Trachiniennes* pour désigner le lion de Némée (1093) ou Cerbère (1099).

[458] Héraklès partage avec Philoctète ces cycles qui alternent crises aiguës et apaisement du mal : Sophocle en tire un parti dramatique important.

sont nombreuses (aux vers 987, 1010, 1026 à 1031, 1082, 1088). Elles décrivent son mal, comme un animal féroce qui le torture (λωβᾶται, 1031), qui l'enfièvre (ἔθαλψεν, 1081), qui le dévore (βρύκει, 987 ; δαίνυται,1088), qui le transperce (θρώσκει, 1026), qui le prend d'assaut (Ἧπταί μου, τοτοτοῖ, ἥδ΄ αὖθ΄ ἕρπει, » : « *Je suis entre ses mains, tototoï, la voici qui recommence encore !* » 1010). Ces images constituent autant d'énoncés performatifs qui paraissent décrire le héros aux prises avec un des monstres qu'il terrassait jadis. Héraklès est devenu désormais une proie. Plus qu'une proie, une véritable femme : c'est lui, qui, s'adressant à son fils se désole de pleurer « ὥστε παρθένος » : « comme une fille » (1071) et s'avoue « à présent (νῦν) une simple femme/ θῆλυς » (1075). Voilà le cycle complet de sa métamorphose achevé : le sacrificateur est devenu la victime sacrifiée ; le tueur de monstre est devenu la proie d'un monstre ; et un monstre lui-même, et pour lui-même, puisqu'il se voit devenu femme, un rien. Il est temps alors pour Sophocle de raccompagner son personnage sur le chemin de la gloire.

1.5. Comment Sophocle ramène Héraklès sur le chemin de la gloire.

Dans la tragédie, la réhabilitation du héros ne peut passer que par le discours. En l'espace de 303 vers (983-1263), le temps de sa présence en scène, Héraklès va regagner, en effet, son κλέος anéanti et sa stature de héros.

1.5.1. Le passé au secours du présent.

Très naturellement, c'est par la variation des vers que Sophocle fait comprendre le changement qui, progressivement, s'opère chez son protagoniste. À partir du vers 1044, on quitte, en effet, le récitatif ou le chanté pour le parlé. Héraklès s'exprime en longues tirades (65 vers, par exemple, entre les vers 1046 et 1111) ou dans des échanges soutenus de type agonistique avec Hyllos, dont il entend se faire obéir (vers 1114 à 1140). La plainte douloureuse est remplacée par le discours autoritaire et parfois même vindicatif, puisqu'il n'hésite pas à maudire son fils, dès que ce dernier semble fléchir devant ses demandes : « Si tu manques à ta parole, voue-toi toi-même au malheur » lui dit-il, par exemple, au vers 1189. Il est très surprenant de voir avec quel sang- froid réagit Héraklès sitôt que le nom de Nessos est prononcé au vers 1141: une seule réplique permet d'exprimer son choc devant la vérité (8 vers, 1143 à 1150), et immédiatement, il regagne sa faculté de penser, puisque son premier souci est d'expliquer les oracles qui lui furent dictés « jadis » (Sophocle emploie deux fois l'adverbe πάλαι aux vers 1159 et 1165) : le futur oblique proposé par les messages divins prend du sens tout à coup, puisque les deux messages délivrés par le passé , à deux époques différentes, concordent avec le présent, se complètent et s'éclairent l'un l'autre ; « mourir du fait d'un mort » et « voir la fin de ses malheurs » étaient à comprendre comme une seule et

même échéance et elle doit aboutir en ce jour. Voilà qui soudain l'incite à retrouver sa fermeté et sa résolution originelles pour redevenir maître de cette fin, autant qu'il le peut.

Mais il est intéressant de voir que tout son propos, lorsqu'il évoque le passé, ne vise qu'à revendiquer son statut de héros ἀλεξίκακος *« écarteur des maux »*, de bienfaiteur du monde grec. Par exemple, s'il réclame à toute force qu'Hyllos lui livre Déjanire, c'est pour la châtier comme il a toujours « châtié les méchants » (v. 1111). Sa rudesse est alors d'une autre sorte que la violence qui lui faisait empoigner Lichas au Cap Cénée : il n'est déjà plus tout à fait cet homme à qui la douleur atroce donnait « un cœur cru » (ὠμόφρων, 975) ; il est à nouveau dans une logique héroïque qui réclame vengeance légitime de toute atteinte à l'honneur. Il en est de même, quand il rappelle lui-même ses exploits passés dans un long catalogue (1091-1102) vantant la force de ses mains dompteuses de monstres. Bien sûr, on peut y voir le regret d'un passé glorieux, mais, en se souvenant que c'est là le seul *locus* évoquant les douze travaux, on peut aussi considérer qu'il s'agit d'une adresse aux spectateurs athéniens du spectacle tragique, puisque son mythe extrêmement populaire en Attique en a fait une figure du culte public et du culte privé, dans cette région de la Grèce, où l'on a recensé pas moins de trente quatre temples ou autels à sa gloire. Rappeler ses exploits au sein de la tragédie sert à légitimer son culte et Héraklès redevenant maître de lui-même prend en charge son propre panégyrique d'une certaine façon.

1.5.2. Hyllos et l'avenir d'Héraklès.

La maîtrise de sa souffrance passe aussi par le langage, et cela de plusieurs manières : en véritable acteur de son propre drame, il use d'abord d'un procédé spectaculaire, qui lui fait lever le voile recouvrant ses blessures pour les exhiber devant son fils, et devant tous (1077-1078). Il devient alors le commentateur de sa propre douleur (1076-1080) : « *Rends-toi compte du mal que j'endure* » (σκέψαι δ´ ὁποίας ταῦτα συμφορᾶς ὕπο πέπονθα·) ou « *regardez tous ce corps misérable* » (θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας) ou encore « *contemplez le malheureux !* » (ὁρᾶτε τὸν δύστηνον). Comme le corps d'Ajax exhibé sur scène, ce corps brûlé d'Héraklès sert d'argument compassionnel : mais ici, c'est Héraklès lui-même qui plaide sa cause, auprès de son fils, parce qu'il attend de lui qu'il l'aide à recouvrer sa dignité. Cette distance montre que le présent dramatique n'est plus uniquement un temps de souffrance pure, mais déjà un temps de reconstruction de son image.

On peut d'abord penser qu'il n'y a pas de futur pour Héraklès, puisqu'il va vers sa fin. Et, s'il se projette parfois dans une action future, c'est une action dégradée. Par exemple, au vers 1109, il affirme en parlant de Déjanire : « χειρώσομαι » (je la dompterai), comme s'il s'agissait d'un monstre de l'ancien temps qu'il lui faille terrasser. Le futur envisagé n'est plus à la hauteur du passé ; voilà pourquoi, dès le vers 1143, dès l'épisode de la reconnaissance, on ne trouve plus dans ses répliques l'expression du futur, du moins pas pour lui-même, comme si, comprenant désormais son incapacité à agir physiquement, il y renonçait.

Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne se projette pas dans l'avenir : en transférant ses capacités à son fils Hyllos, Héraklès va, en effet, chercher à perpétuer son nom et à poursuivre son action. Hyllos procédera au rituel du sacrifice tel que son père le lui ordonne et deviendra donc le nouveau sacrificateur, reprenant cette fonction sacrée d'Héraklès et il épousera Iole, pour ne pas diminuer le κλέος de son père. Le futur va être désormais assumé et pris en charge par Hyllos que l'on entend obéir à son père : ἐξυπηρετήσομεν (nous te servirons, 1156), Οὐ μὴ λάβω, δράσω (j'accomplirai mon serment) γάρ· εὔχομαι δ'ὅμως (1190), τὰ δ' ἄλλα πράξω (j'exécuterai tout le reste, 1215), ποήσω (je le ferai, 1249).
Son obéissance répond à l'autorité d'Héraklès, qui est aussi un engagement dans le futur immédiat. On ne compte pas moins de 17 formes verbales exprimant la notion d'ordre et d'obligation entre les vers 1175 et 1254 (soit 59 vers), par lesquelles Héraklès lui explique ce qu'il attend de lui. Il lui indique « les plus hauts sommets de l'Oeta, où règne Zeus » (1191) ; le bûcher à construire sera en bois de chêne et en olivier sauvage par référence à Zeus et à Athéna, le silence devra régner. Il devra enfin y déposer Héraklès avant d'embrasser l'édifice à l'aide de torches taillées dans le pin. Tous ces détails d'une extrême précision, et qu'il entend faire respecter, visent à reproduire l'ordre strict d'un rituel, qui doit faire oublier le désordre de sa douleur et de sa rage. Ce faisant, Héraklès règle lui-même sa fin et nous assistons ainsi à la fondation de son culte par lui-même, dans l'*exodos* de la tragédie qui en montre l'αἴτιον, car « dans la tragédie, par fiction narrative et par métaphore, Héraklès le civilisateur est détruit par le feu comme un animal sauvage, sans doute pour être mieux immortalisé » explique Claude Calame[459]. Hyllos devient alors sacrificateur à la place de son père, dont il reprend le rôle décrit dans le cérémonial du Cap Cénée[460]. Une continuïté s'opère entre Zeus et son fils, entre Héraklès et Hyllos.

Dans le dernier temps de l'*exodos*, le temps s'accélère : il enjoint Hyllos à exécuter ses ordres au plus tôt et les incitations à aller vite sont nombreuses : « Allez ! Faites vite et emportez-moi ! 1255» (Ἄγ' ἐγκονεῖτ', αἴρεσθε·) ou « Va donc, avant de réveiller ma souffrance ! 1259» (Ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινῆσαι νόσον). En même temps qu'elles marquent la conclusion du drame, ces petites phrases suscitent l'interrogation : Héraklès veut- il mourir au plus vite pour échapper à la douleur ? Cela est-il envisageable pour un héros de sa trempe prétendant à l'immortalité ? Si on les relie à sa dernière injonction, elles peuvent trouver un sens tout à l'honneur du héros. Parlant à son cœur, il dit en effet:

Tr., Héraklès, 1260-1263 : […] ὦ ψυχὴ σκληρά, χάλυβος
λιθοκόλλητον στόμιον παρέχουσ',
ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον
τελέουσ' ἀεκούσιον ἔργον.

[459] C. Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?,* chapitre VIII. « Héraclès, héros tragique et victime sacrificiellle : entre drame et culte » , Folio, Gallimard, 2015, p. 321 à 354.
[460] C. Calame, *ibidem.*

O mon cœur dur à la peine, mettant à mes lèvres la griffe d'acier qui scelle le marbre, étouffe mon cri, puisque tu vas achever ce que tu as à faire sous la contrainte avec joie.

L'image du crampon de fer servant à sceller les blocs de marbre suggère l'idée que, comme les pierres d'une maison doivent être unies pour la bonne maîtrise et le bon maintien de l'ouvrage, les deux lèvres d'Héraklès doivent être scellées désormais par le silence, puisqu'il aborde la dernière phase de son existence et doit bientôt être déposé sur le bûcher du Mont Oita, comme la victime offerte en sacrifice à Zeus, ou mieux encore comme le prêtre-sacrificateur voué au culte de Zeus qu'il était dans la scène du Cap Cénée. Aucun cri ne doit venir entacher cette cérémonie rituelle, comme il en a déjà fait la recommandation à Hyllos aux vers 1199-1201[461]. Ce n'est donc pas vers sa mort que s'achemine Héraklès, puisque les préparatifs demandés à son fils ne sont pas ceux de ses funérailles-on ne pourrait imaginer des funérailles sans thrènes ni cris[462]-, mais c'est vers l'éternité qu'il entend atteindre, dans la joie (ἐπίχαρτον). Il ne s'agit donc pas pour lui de mourir au plus vite pour échapper aux souffrances, mais de quitter au plus vite son enveloppe de mortel et les contingences inhérentes à cette condition.

1.5.3. La transmission et la perpétuation de son image et de son nom.

Mais la véritable condition de son retour à la gloire est la perpétuation de son nom. Elle passe par son fils Hyllos, qui va devoir prouver qu'il est bien *« tel qu'on puisse l'appeler fils* (d'Héraklès) » (1157). Pour s'assurer son obéissance, le héros fait jurer Hyllos en lui prenant la main solennellement : le geste a valeur d'engagement et une fois seulement cette garantie obtenue.

La seconde demande d'Héraklès concerne Iole : « *Mon vœu est qu'aucun autre que toi ne la possède* » (1225-1226) lui dit-il. Comment comprendre ce vœu très particulier, sinon en repensant à l'ἦθος du héros, intéressé seulement par l'assouvissement de ses désirs et par le contentement de sa gloire, agissant uniquement selon son bon gré ? Si Iole venait à épouser un autre homme qu'Hyllos, aux yeux d'Héraklès, ce serait une perte, une diminution de son κλέος. Voilà pourquoi, malgré ses réticences, le garçon fait acte d'obédience et se soumet en tout à son père. L'autorité d'Héraklès l'a emporté et une part du futur peut s'envisager à travers les noces d'Hyllos et Iole, comme à travers la passation des pouvoirs sacrés que lui transmet son père.

La temporalité singulière déployée dans *Les Trachiniennes* propose donc une progression depuis l'amont très lointain du passé glorieux d'Héraklès, où rien ne laissait soupçonner sa

[461] P. Holt, « The End of the *Trachiniai* and the Fate of Herakles », *JHS*, 1989, p. 69 à 80:"This ritual is not a funeral."

[462] Cela n'empêchera pas les larmes d'Hyllos, dans sa dernière réplique, mais pour ce qui concerne le héros, il est lui, déjà, dans une autre dimension que celle de la simple douleur morale ou physique.

chute, jusqu'au présent dramatique, très intense qui l'accompagne au seuil de l'apothéose: rien n'en est montré, rien n'est même dit de sa montée sur l'Olympe, mais nous assistons aux préparatifs de l'événement par la double transformation d'Héraklès- le héros fait simple mortel,puis le mortel sur le chemin de la divinisation- et la tragédie de Sophocle prend alors une dimension cultuelle évidente ; dans l'actualité de la représentation dramatique, s'invente un culte populaire.

Donner à voir le spectacle de cette métamorphose à Athènes, sur la terre même de l'Attique qui s'enorgueillit d'avoir fait d'Héraklès un dieu et d'avoir contribué à l'extension de son culte en Grèce et dans le monde[463], est une manière pour Sophocle d'amener le public à réfléchir aux dieux qu'il veut pour la cité. S'il choisit de montrer la dégradation physique du héros et tout aussitôt, son dépassement de lui-même, le dramaturge fait un choix plutôt original, alors que toute la seconde moitié du Ve siècle tend à passer sous silence désormais ses travaux de force pour s'intéresser à l'image idéalisée de demi- dieu ou encore uniquement à sa souffrance morale[464]. L'Héraklès de Sophocle accomplit l'effort sur soi sous les yeux des spectateurs, dans le laps compté de la représentation. Le choix de Sophocle, contre la tendance, est donc un choix théâtral saisissant ; celui du moment édifiant.

2. *Ajax,* décadence et grandeur d'un héros athénien.

Ajax s'inscrit dans une réflexion sur le temps en posant la question de l'éternité du héros : est-on un héros pour toujours ? Est-il possible que l'ἀρετή du grand guerrier de l'*Iliade* ne soit pas une valeur permanente et qu'il puisse déchoir en l'espace d'une seule nuit ? Dans cette tragédie de la supplication, Sophocle, racontant la reconquête de la gloire, oppose deux temporalités, celle de l'épopée et celle, nouvelle, de la tragédie.

2.1. La fatalité en mode mineur.

On a pu dire très souvent que les dieux de Sophocle étaient lointains et désincarnés[465]. Concernant Athéna dans *Ajax*, il convient d'apporter des nuances considérables à cette affirmation. Quand on s'interroge sur le statut d'Athéna et son rôle dans *Ajax*, on doit d'abord convenir que son action proprement dite est circonscrite au seul prologue de la pièce et qu'elle est donc exclue de l'action dramatique en tant que telle. C'est en ordonnatrice du spectacle qu'intervient Athéna : elle joue de son pouvoir pour exhiber le héros déchu et l'on assiste avec Ulysse à la démonstration de sa force et plus exactement de son esprit de vengeance. Elle ne représente pas une fatalité surnaturelle, hasardeuse, gratuite et lointaine,

[463] P. Holt, *ibidem : « Twenty-four cults to him in Attika, ranging from large public temples to small private shrines, have been catalogued, and since many of these are small and known only by chance, the actual total was probably much higher. »(p. 71).*
[464] P. Holt, *ibidem*.
[465] J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1970 ou F. Allègre, *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre*, Paris, 1905.

cette force aveugle qui s'abat sur les hommes sans qu'ils s'y attendent et sans qu'ils comprennent ce qui leur arrive. Au contraire, elle est ici la justice divine réclamant le prix à payer pour une faute commise à son encontre par excès d'*hybris*, ce dont Ajax se reconnaîtra bien coupable ; elle est aussi un personnage de théâtre à part entière, non seulement parce qu'elle assume le rôle de metteur en scène dans le prologue, consciente de l'illusion comique procurée par sa magie, mais encore par son caractère de γοργῶπις θεά[466], et l'on est tenté d'ajouter que, sur ce point notamment, Sophocle lui ôte un peu de son aura olympienne, car sa démonstration de force dessert sa gloire plutôt qu'elle ne la conforte. Si sa présence se justifie par la leçon de tempérance qu'elle entend donner sur le vif à son protégé, Ulysse, encore faut-il noter que son intervention fait surtout apparaître sa puissance comme une cruauté capricieuse, qui ne se donne la peine d'invoquer aucune cause vraisemblable pour explication et qui ouvre le drame sur un mode temporel bien singulier : le prologue se donne à lire, en effet, comme un triptyque, didactique et clos sur lui-même, vain pourrait-on dire aussi, puisque toutes les intentions de la divinité vont rester des vœux pieux et donner une vision singulièrement écornée de la justice divine. Ainsi, au sentiment religieux qui devrait naturellement l'emporter à la fin du prologue, se substitue l'impression bien plus forte que le divin est ici minoré, parce que rendu concret, c'est-à-dire incarné par un personnage, certes sans corps, mais doué de passions. Osons même l'hypothèse que la divinité est conçue ici par Sophocle comme un doublet d'Ajax, l'orgueil de l'un étant lié étroitement à la haine de l'autre. Si Athéna se dresse au seuil de l'œuvre en maîtresse du jeu dramatique et en dispensatrice de la morale pour infliger un châtiment au héros et rappeler la toute-puissance divine, le drame entier de Sophocle va rétablir Ajax dans sa gloire et consacrer sa grandeur.

2.1.1. Ἀεί, πάλαι, καὶ νῦν , les termes d'un contrat de confiance.

Le premier mot prononcé par la voix d'Athéna, au début du vers 1, place d'emblée le duo qu'elle forme avec Ulysse du côté de l'immuable, dans le temps même où cet ἀεί s'avère justement compromis pour Ajax, le héros ayant perdu en l'espace d'une nuit toute raison et tout honneur et par là tout espoir de conserver son statut de héros. Or, dans le premier dialogue noué avec Ulysse, aparté de connivence où se confortent leurs liens anciens, ἀεί s'attache d'emblée à rappeler l'image du bon « chien de Laconie » sur la piste de son gibier : la déesse se plaît à flatter son limier, en ravivant leur éternelle amitié qui ne connaît pas de heurts, contrairement à sa relation avec Ajax. W.B. Stanford voit dans l'emploi de ce terme initial la réminiscence de vers anciens de l'épopée homérique[467], ce qui renforcerait l'idée que

[466] V. 450.

[467] W.B. Stanford, *Sophocles Ajax*, London, 1963, p. 52. Dans l'*Iliade*, X, 278-279a, Ulysse adresse une prière à Athéna en ces termes : « Κλῦθί μοι, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, ἥ τέ μοι **αἰεὶ**/ ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίστασαι(…)». « Écoute-moi, fille de Zeus Porte- Égide, toi qui toujours secondes mes travaux (…) ». Dans l'*Odyssée* (XIII, 301), Athéna emploie une formule à l'identique pour parler d'elle, lorsqu'elle s'adresse à Ulysse en le rassurant, quand il se croit perdu : « (…) ἥ τέ μοι **αἰεὶ** / ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίσταμαι ». Et au début du vers 330 du même chant, **αἰεὶ** sert encore à marquer la permanence d'une relation de confiance entre la déesse et le héros.

Sophocle calque ses personnages sur leurs doublets épiques pour mieux en montrer les transformations dans la progression tragique, qu'il s'apprête à dérouler dès la fin du prologue : et Ulysse et Ajax, comme nous le verrons, vont surprendre par les variations de leur ἦθος. Mais faire entendre l'adverbe ἀεί à l'initiale de la pièce revient aussi à en donner la clé, dont la résonnance va s'étendre jusqu'à la fin de l'intrigue, puisque le protagoniste a justement perdu cette éternité de la gloire, dont jouit encore Ulysse, et que le fils de Télamon va devoir reconquérir par delà la mort. Dans le prologue, cependant, Ajax n'a pas encore conscience de cette perte, puisqu'il se trouve encore en proie à la démence et l'on peut facilement mesurer le degré d'ironie du vers 117, quand, s'adressant à Athéna, il l'a prie d'être « toujours- ἀεί » à ses côtés en alliée : il a pourtant perdu la protection de la déesse en même temps que sa réputation héroïque, et sa prière, dégradée par l'ironie involontaire qui la sous- tend, montre toute l'inconscience du personnage. Il suffit d'ailleurs de comparer cette prière à celle d'Ulysse aux vers 34-35 pour comprendre que le parallélisme joue en la défaveur d'Ajax. Quand le premier se présente humblement comme « guidé par la main » divine, le second, sûr de lui, plein de sa propre suffisance aveugle, espère une « alliée- σύμμαχον » : c'est dire qu'il est encore dans la logique guerrière de son éternel triomphe.

La connivence entre Ulysse et la divinité s'exprime aussi par un second adverbe qui revient comme un refrain dans le prologue : il s'agit de πάλαι. Athéna la première, au vers 5, avoue qu'elle observe son protégé sur les traces d'Ajax « depuis un moment ». Comme en écho, dans la réplique suivante, Ulysse commente à son tour sa propre action et déclare au vers 20 qu'il suit la piste de son ennemi « depuis un moment ». Et pour faire assaut d'amabilité, la déesse redit encore une fois au vers 36 qu'elle l'a rejoint dans le but de le protéger « depuis un moment ». Cette répétition, outre qu'elle marque fortement le lien de l'amitié entre Ulysse et Athéna, permet aussi de situer les personnages à une autre échelle que dans le temps immuable de l'épopée : avec πάλαι, Ulysse et Athéna entrent imperceptiblement dans le temps de l'action dramatique. En effet, en suivant les distinctions établies par Jacques Jouanna pour la traduction de l'adverbe πάλαι[468], on peut dire qu'il sert à désigner ici le moment initial d'un passé non révolu, qui a donc des implications dans le présent du drame, et que ce passé proche et extra-scénique nous ramène aux crimes d'Ajax durant la nuit qui précède le temps du drame. Le début de la pièce, qui n'est pas exactement un commencement, s'offre bien plutôt comme la continuité naturelle de la crise paroxystique. Il est encore intéressant de noter comment la troisième occurence de l'adverbe, qui se situe immédiatement après la *captatio benevolentiae* d'Ulysse aux vers 34-35, insiste sur le changement de chronologie dont Athéna prend l'initiative :

Aj., Ulysse-Athéna, 34-36 : -Καιρὸν δ᾽ ἐφήκεις· πάντα γὰρ τά τ᾽ οὖν πάρος
τά τ᾽ εἰσέπειτα σῇ κυβερνῶμαι χερί.

[468] J. Jouanna, « *Sémantique et temporalité tragique : remarques surle sens de palaios et de palai à partir du Philoctète de Sophocle* », REG, 117, 2004/1, p. 21-36 : « Dans le genre tragique(…) les personnages n'ont aucune prise sur le passé révolu qui est toujours de l'ordre du tragique, alors que le passé non révolu entre toujours dans la dimension de l'action dramatique. »

-Ἔγνων, Ὀδυσσεῦ, καὶ πάλαι φύλαξ ἔβην (…)

-Mais tu es arrivée à point nommé, car en toutes choses, par le passé comme dans l'avenir, je me laisse guider par ta main.

-Je le sais, Ulysse, et c'est pourquoi je suis arrivée il y a un moment pour te protéger (…)

Alors que le limier veut une dernière fois rendre hommage à leur impérissable entente en se situant encore et toujours du côté de l'ἀεί, la déesse, elle, déplace le curseur du temps en le rapprochant du présent dramatique. À cela, il n'y a rien d'étonnant puisqu'elle a décidé qu'aujourd'hui était le jour de sa vengeance. Une troisième locution adverbiale vient, en effet, souder leurs liens et ouvrir le drame : καὶ νῦν (v.3). On ne manque pas de repérer la répétition de ce qui va rapidement apparaître comme une injonction à l'action : dès le vers 3, la déesse voit « cette fois » son protégé aux aguets devant la baraque d'Ajax, l'ayant vu maintes fois auparavant traquer ses ennemis. Lui répondant en écho, Ulysse reconnaît au vers 18 que « cette fois encore » elle a bien compris sa démarche. Enfin, au vers 65, terminant au présent de narration le récit de la folie sanglante du fils de Télamon, la déesse conclut très habilement que « maintenant, il maltraite (ses victimes) entravées dans son barquement ». Avec καὶ νῦν, répété trois fois dans l'espace limité du premier dialogue, Sophocle permet une nouvelle fois de faire comprendre l'entente entre l'homme et la déesse, si étroite qu'il réemploie ses mots, calquant son langage sur le sien ; il permet aussi, comme c'est le cas avec l'emploi de πάλαι, d'introduire la dimension du présent dramatique en soulignant la particularité de ce jour où ils se retrouvent et où Ajax, lui, défaille.

Au seuil du drame, Athéna marque donc bien sa préférence pour Ulysse qu'elle conforte dans l'idée de leur relation indestructible et qu'elle amène progressivement à considérer le jour présent comme le jour d'une action légitime contre Ajax. Rien n'est encore dit pourtant. Rien ne sera dit d'ailleurs de la faute véritable ni du châtiment, comme si la déesse manœvrière n'était pas si sûre de son protégé et de la possibilité d'en faire son bras armé.

2.1.2. La faute tragique lointaine et le brouillage volontaire sur l'origine de la faute.

Du reste, Athéna ne demande à aucun moment à Ulysse d'agir en son nom, pas plus qu'elle n'explique la raison pour laquelle elle se montre aussi cruelle envers le fils de Télamon. Est-ce l'idée même du crime qu'il aurait voulu perpétrer contre les Atrides qui mérite un châtiment ? Mais la lèse-majesté ne signifie rien dans l'esprit des Grecs. Comme le rappelle F. Allègre[469]:« *Pour les Grecs la vengeance est légitime, elle est en quelque sorte un devoir*. » Le jugement pour les armes d'Achille lui a-t-il paru injuste que son envie de revanche peut très bien s'expliquer à la fois par sa noblesse et par son caractère orgueilleux. De surcroît, il n'a jamais égorgé que du bétail et l'on ne comprend pas la disproportion extraordinaire entre cette faute supposée et le châtiment radical qui lui est réservé et qui le conduit au suicide. La

[469] F. Allègre, *op.cit*., chapitre II, p. 51-105.

situation, telle qu'elle est exposée dans le prologue, vise en effet à brouiller les causes et les conséquences, car s'y entrecroisent, comme nous le verrons, deux degrés très différents et presque paradoxaux de la nécessité, le choix des dieux et le choix d'Ajax.

Tout ce qu'Athéna demande à Ulysse est de rapporter aux autres Grecs ce qu'il va voir par l'entremise de son pouvoir[470] : un Ajax encore en proie à *l'hybris*, prêt même à s'en prendre à son concurrent, et donc dangereux. Le but divin serait donc de le perdre de réputation pour que s'enclenche naturellement chez le héros déchu, pétri des valeurs anciennes de la noblesse épique, un processus où l'orgueil, la honte et la conscience de la perte de son κλέος l'entraîneront à la mort. Mais encore ne voit-on pas pourquoi Athéna se sent personnellement offensée des actes perpétrés par Ajax durant la nuit qui précède. On peut même penser que la déesse se trouve assez vengée par l'humiliation publique du héros. Mais la réponse à cette énigme se découvre assez tard dans le cours de l'intrigue, dans le troisième épisode, aux vers 762 à 775. C'est un messager venu annoncer l'arrivée de Teucros, qui va raconter l'origine de la malédiction du héros en rapportant le récit qu'en fit le devin Calchas.On apprend par deux anecdotes qu'Ajax a offensé les dieux en prétendant devant son père d'abord « obtenir la gloire sans eux [471]», en insultant ensuite Athéna, qu'il a congédiée en pleine bataille, en affirmant que « de (son) côté le front ne rompra(it) pas[472]». L'intérêt de cette révélation est double : en premier lieu, elle confirme qu'Athéna est bien à l'origine des malheurs d'Ajax ; en second lieu, elle permet de juger que le héros est aussi responsable de sa déchéance, générée par son orgueil. La fatalité qui s'abat sur lui provient donc d'erreurs anciennes, réitérées, qui appartiennent au fond de son caractère, sans qu'on puisse exactement les dater[473], et c'est là sans doute que réside la cruauté d'Athéna, qui se rappelle au guerrier, au moment même où il pouvait espérer sa plus belle consécration en héritant des armes d'Achille. Et au lieu de la gloire, il va connaître la déchéance.

Ajax, pour sa part, ne méconnaît pas la haine que lui voue Athéna. Reprenant conscience après sa crise d'égarement, il la mentionne à trois reprises : « la belliqueuse fille de Zeus m'a infligé un mortel outrage » reconnaît-il aux vers 401-402. Un peu plus tard[474], revenant sur les événements de la nuit, il déplore que « la fille de Zeus au regard terrible, la déesse indomptable » l'ait fait trébucher au moment où il voulait assouvir sa vengeance contre les Atrides. Et finalement, prenant la décision du suicide, il dit vouloir échapper « à la terrible colère de la déesse [475]» en quittant le campement guerrier pour le rivage marin. On comprend

[470] Vers 67.
[471] Vers 769.
[472] Vers 775.
[473] Le vers 762 précise « ἀπ΄οἴκων εὐθυς ἐξορμώμενος »: Ajax s'est lancé dans son discours irréfléchi « au moment où il quittait la maison » de son père pour partir à la guerre. Tout dans l'expression suggère le mouvement impulsif, à la fois l'adverbe temporel εὐθυς et le participe ἐξορμώμενος, qui parle d'un élan le poussant hors de chez lui. Le discours de l'*hybris* s'accorde donc avec une attitude physique, celle de l'enthousiasme qui guide l'intrépide guerrier.
[474] V. 450 sv.
[475] V. 656.

qu'il n'identifie pas exactement ni la cause de son problème ni le moment de sa véritable faute, qu'il fait remonter seulement à la nuit précédente, c'est-à-dire au moment du jugement des armes. À cette méconnaissance du moment exact de sa faute et aussi de sa faute elle-même vient s'ajouter un élément, qui dans son esprit peut faire office de malédiction funeste : il s'agit du glaive dont Hector lui a jadis fait présent et qui va servir à sa mort, comme si l'ennemi vaincu prenait finalement sa revanche par l'entremise ironique d'une arme glorieuse :

Aj., Ajax, 661- 665 : Ἐγὼ γὰρ ἐξ οὗ χειρὶ τοῦτ᾽ ἐδεξάμην
παρ᾽ Ἕκτορος δώρημα δυσμενεστάτου,
οὔπω τι κεδνὸν ἔσχον Ἀργείων πάρα.
Ἀλλ᾽ ἔστ᾽ ἀληθὴς ἡ βροτῶν παροιμία,
ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κοὐκ ὀνήσιμα.

Pour ma part, depuis le jour où je reçus ce don d'Hector, mon pire ennemi, je n'ai plus jamais rien eu de bon de la part des Grecs, tant est vrai ce proverbe qui dit que « les cadeaux de nos ennemis ne sont pas des cadeaux et n'ont rien de profitable. »

Le don de l'épée marque clairement pour lui l'origine de son malheur et de sa mésentente avec les hommes de son propre camp, soulignant là le comble de son amertume. Teucros ira même plus loin dans l'erreur, quand, découvrant le cadavre de son frère, il se remémorera la façon dont périt Hector, attaché au char d'Achille par la ceinture dont Ajax lui avait fait don :

Aj., Teucros, 1036-1037 : ἐγὼ μὲν οὖν καὶ ταῦτα καὶ τὰ πάντ᾽ **ἀεὶ**
φάσκοιμ᾽ ἂν ἀνθρώποισι μηχανᾶν θεούς·

Pour moi, je dirais que ces événements comme tous les autres sont toujours ourdis par les dieux.

L'idée d'un complot divin entièrement gratuit, appliqué à perdre les héros, est donc la version de la fatalité choisie par Ajax puis par Teucros pour s'expliquer les événements. Encore s'agit-il d'une fausse piste.

Mais retenons pour ce point que Sophocle entretient volontairement le flou sur l'élément fatal déterminant dans la destinée d'Ajax : c'est le passé lointain, ancien, répété et non daté qui pèse dans la balance de son destin et non, comme il le croit, sa seule erreur de la veille, au soir du legs des armes d'Achille et encore moins un contre-don funeste que les dieux auraient transformé en jeu cruel contre les hommes. Il n'a pas reconnu pleinement la colère d'Athéna, il n'a pas mesuré sa propre culpabilité et surtout, il n'a pas compris que le moment crucial où tout se jouait pour lui était arrivé. Ajax va considérer le jour qui vient comme le jour où il devra mettre fin à son déshonneur, mais jamais véritablement comme le jour de la vengeance d'Athéna. Voilà pourquoi il va prendre la résolution de mourir en se croyant libre de son choix,

alors que la déesse a bien actionné le levier de la nécessité divine. Là se trouve l'intérêt poétique du drame, dans cet entrelacement des deux logiques, humaine et divine.

2.1.3. L'oracle de Calchas à contre-temps : fatalité inopérante dans le drame ?

En effet, tout s'est ordonné depuis le prologue pour qu'Ajax ne dévie pas du choix de la mort, logique, si l'on se rapporte aux règles du déterminisme héroïque qui conditionnent son comportement. Et jusqu'au troisième épisode, on ignore quelle part va prendre exactement la Nécessité divine dans cette intrigue. Alors qu'Ajax vient de prononcer son fameux monologue oblique[476] et qu'il a quitté la scène, c'est-à-dire le campement grec, pour trouver refuge dans une nature isolée en bord de mer, entre le messager porteur de nouvelles. Son intervention assez longue, après un chant du chœur, permet d'étirer judicieusement le temps de la représentation pour rendre vraisemblable le délai au cours duquel le héros échappe à la vigilance des siens et se suicide. Un autre intérêt réside dans la révélation qui est faite sur les intentions d'Athéna et sur l'importance du présent de la représentation qui concorde soudain avec le temps de sa vengeance :

Aj., Messager, 751-757 : εἰς χεῖρα Τεύκρου δεξιὰν φιλοφρόνως
θεὶς εἶπε κἀπέσκηψε, παντοίᾳ τέχνῃ
εἶρξαι **κατ' ἦμαρ τοὐμφανὲς τὸ νῦν τόδε**
Αἴανθ' ὑπὸ σκηναῖσι μηδ' ἀφέντ' ἐᾶν,
εἰ ζῶντ' ἐκεῖνον εἰσιδεῖν θέλοι ποτέ.
Ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν **τῇδε θἠμέρᾳ μόνῃ**
δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων.

(…) prenant amicalement la main de Teucros, (Calchas) lui dit et lui recommanda d'enfermer par tous les moyens Ajax dans sa baraque et de ne pas l'en laisser sortir tant que ce jour luirait, s'il voulait jamais revoir celui-ci vivant, car c'est dans ce seul jour que la colère de la déesse Athéna, selon lui, le poursuivrait.

On se souvient que dans sa relation à Ulysse, le temps d'Athéna était celui, immuable, de l'ἀεί. Tout à coup, le voici circonscrit en un seul jour, et ce seul jour ramassé dans la chronologie dense de la représentation. L'arbitraire divin change de mesure : le présent dramatique équivaut au jour unique où Ajax va faire l'expérience de son destin. Encore n'est-ce pas certain, car telle qu'elle est représentée la Δίκη ne semble pas arrêtée, mais susceptible d'être réduite par l'action des hommes, une Δίκη potentiellement inoffensive donc, pour peu qu'Ajax reste confiné dans ses quartiers et puisse se soustraire à la lumière du jour. On sait, bien sûr, qu'il ne faut jamais se fier à l'alternative proposée par un oracle, ou alors envisager

[476] Vers 646-692.

la pire des deux options, qui s'avère toujours la vraie voie du destin. Néanmoins, sur le plan poétique, celui de l'agencement des faits, cette possibilité d'une échappatoire n'en définit que mieux la notion de hasard souverain, n'en renforce que mieux la cruauté de la fatalité, puisque la formulation entretient l'illusion d'une Nécessité ouverte et que, de surcroît, l'annonce du messager intervient trop tard, c'est-à-dire exactement alors qu' Ajax vient de partir –« φροῦδος ἀρτίως.»[477]On peut mesurer ici la perfection de la synchronisation poétique dans le décalage entre la décision humaine et l'annonce divine, à contre-temps et donc inopérante dans le cours de l'action dramatique.

L'oracle relaté ici est donc marginal à plusieurs titres. C'est d'abord un élément extra-scénique, révélé lors d'un aparté entre Calchas et Teucros, qui avaient quitté l'assemblée des rois. Ensuite, la parole divine est rapportée, par Calchas une première fois puis par le messager; il s'agit d'une parole ambiguë et vaine de surcroît, suggérant la possibilité d'un salut et tout à la fois niant cette possibilité par le fait qu'elle est délivrée trop tard dans le cours de l'action. Alors quel peut en être l'intérêt ? Celui de définir justement la notion de destin, par le biais de deux termes *a priori* anodins, ἦμαρ et ἡμέρα : la révélation de Calchas a l'avantage de donner ces deux noms pour des synonymes. Encore faut-il bien mesurer leur champ de signification, car on ne peut les lire comme de simples éléments du lexique du temps calendaire, alors ils s'appliquent à un héros tel qu'Ajax. En effet, l'ἦμαρ ἐμφανές du vers 753 désigne autant le délai du jour crucial au cours duquel se joue sa destinée, que cette destinée elle-même, rendue visible enfin, alors qu'elle était cachée jusque là. Au sens purement chronologique vient se superposer une signification plus religieuse, dont on trouve sans surprise la source dans l'*Iliade*[478], pour évoquer le sort d'Hector. L'allusion homérique est d'autant plus intéressante qu'Ajax lui-même et son frère Teucros veulent voir un lien, et comme un nœud, attachant son sort à celui du premier guerrier troyen. Le poète renforce ce lien par un autre, poétique et intertextuel, puisqu'il joue sur le rappel de l' ἦμαρ αἴσιμον, *le moment fatal*, où Zeus voit la balance qui soupèse les deux *kères*, celle d'Achille et celle d'Hector, pencher en défaveur du troyen. Le mot ἦμαρ, choisi ici par Sophocle, devient clairement un synonyme de κήρ, *la mort*, en désignant la destinée expérimentée par le héros ; il s'agit moins d'un jour précis que du moment où tout se joue et pour nommer ce moment particulier, les Grecs ont trouvé « l'unité la plus naturelle[479] » qui soit, le jour. Le terme ne renvoie plus alors à une date, mais plutôt au caractère fatal de l'instant vécu par le héros. Mais, si Sophocle se souvient d'Homère, il donne pourtant un relief original à ce mot ἦμαρ,

---

[477] Vers 735.

[478] Chant XXII, 209-213 : « ἀλλ᾽ ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπὶ κρουνοὺς ἀφίκοντο,/καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα, / ἐν δ᾽ ἐτίθει **δύο κῆρε** τανηλεγέος θανάτοιο,/τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ᾽ Ἕκτορος ἱπποδάμοιο,/ἕλκε δὲ μέσσα λαβών· ῥέπε δ᾽ Ἕκτορος **αἴσιμον ἦμαρ**,/ὤιχετο δ᾽ εἰς Ἀΐδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων. » « Comme ils passaient la quatrième fois près des fontaines, Zeus laissa pendre les plateaux de sa balance d'or. Il y plaça les deux déesses du trépas cruel, celles d'Achille, et celle d'Hector dompteur de cavales ; puis il la souleva, et le sort d'Hector l'emporta et plongea dans l'Hadès. Et Apollon le quitta. » (Traduction de Frédéric Mugler, La Différence, Paris, 1989.)

[479] R. B. Onians, *Les origines de la pensée européenne*, Paris, Seuil, 1999 (trad.), p.487-488 : «(…) ἦμαρ est le destin éprouvé par l'individu, non la lumière du jour universellement partagée ; il ne dure pas exactement un jour, c'est une phase de la fortune dont la durée est plus ou moins longue. »

employé non plus dans le cadre du poème épique mais dans l'espace du poème dramatique, mis en scène dans le temps circonscrit d'une représentation ; aussi vient-il souligner presque naturellement le présent de l'action. Entre le vers 753 et le vers 802, pas moins de quatre rappels se font écho, soulignant avec insistance la couleur dramatique du présent : à l'emphatique « κατ᾽ ἦμαρ τοὐμφανὲς τὸ νῦν τόδε » (v.753) répond « τῇδε θἠμέρᾳ μόνῃ » (v.756), repris encore au vers 778 dans la formule « τῇδε θἠμέρᾳ », puis aux vers 801-802 dans « καθ᾽ ἡμέραν τὴν νῦν ». Ce jour, commencé pour Ajax dans la repentance d'une action déplorable, doit parachever son destin. Or, Ajax a déjà résolu de mourir lorsque résonnent ces quatre avertissements sur le danger du jour présent. Croyant prendre sa décision en toute liberté, il n'en est donc pas moins le jouet d'une fatalité décidée par les dieux. Le poète s'est plu ici à ne pas faire concorder la cause et sa conséquence, mais à les distendre à l'extrême, jusqu'à nous faire croire que deux logiques s'opposent, dont l'une peut presque apparaître comme inopérante. Cette volonté poétique de gommer l'efficience de la Δίκη d'Athéna concorde bien avec la manière de Sophocle de dissimuler les dieux dans leur arrière-monde pour privilégier toujours la résultante humaine. Elle s'explique aussi, sans doute, par le fait qu'Athéna, qui incarne la justice aux yeux des Athéniens, ne peut pas agir directement contre Ajax au moment même où il adopte une posture plus tempérée et qu'il quitte le délire de la colère pour faire paraître le visage de la σωφροσύνη, compatible avec l'image d'un héros de la patrie.

La fatalité n'est donc pas donnée ici comme une logique, mais plutôt comme une poétique : elle opère dans les ténèbres de la nuit extra-scénique, puis de façon presqu'oublieuse dans les révélations indirectes du troisième épisode, via le discours rapporté et commenté du devin, enfin par le biais d'une ironie majeure insinuant qu'Ajax pourrait bénéficier de l'aide d'un dieu :

Aj., Messager, 778-779 : Ἀλλ᾽ εἴπερ ἔστι τῇδε θἠμέρᾳ, τάχ᾽ ἂν
γενοίμεθ᾽ αὐτοῦ **σὺν θεῷ σωτήριοι**.
Cependant, s'il échappe à ce jour, nous le sauverons peut-être avec l'aide des dieux.

L'hypothèse de Calchas est d'abord étrange, car elle paraît ignorer délibérément la cause du malheur d'Ajax, pourtant exposé clairement par lui quelques vers plus haut : espérer qu'un dieu puisse intervenir en sa faveur - σὺν θεῷ σωτήριοι -, c'est oublier un peu vite sa faute, car si le fils de Télamon s'est aliéné Athéna, c'est bien parce qu'il refusait son aide sur le champ de bataille. Quand Télamon lui-même rappelait qu'il fallait toujours souhaiter « la victoire avec l'aide d'un dieu » -σὺν θεῷ δ᾽ἀεὶ κρατεῖν-(vers 765), Ajax répondait crânement qu'il entendait bien vaincre « sans leur aide » - δίχα κείνων- (vers 768-769). Comprenons alors que la formule du devin, si elle n'est ni une simple maladresse ni un vœu pieux, exprime l'ironie suprême des dieux, rappelant, par un réseau d'échos rapprochés, l'origine de la faute, et cela par la voix-même de leur messager-instrument. Encore cette ironie est-elle aussi savamment agencée par le poète, qui établit lui-même un écho cruel entre l'adjectif σωτήριοι du vers 779

et le σεσωσμένον prononcé par Ajax au vers 692 : suggérant à la fois le sentiment du salut apporté par sa réconciliation avec lui-même ou la libération radicale de toute honte donnée par la mort, le choix ambigu de σεσωσμένον se trouve en quelque sorte doublé par la duplicité du sens de σωτήριοι, dont ne sait s'il s'agit d' une contre-vérité maligne ou d' un espoir insensé.
Le principe de fatalité, on a pu le voir ici, diffracté dans les réseaux lexicaux, s'inscrit dans le cœur du texte et prend des formes bien plus raffinées qu'une intervention divine directe.

2.2. Intermittences d'Ajax : χρόνος, ἦθος, θυμός.

Ajax est-il admissible au rang des héros d'Athènes ? Ses qualités de guerrier ne laissent aucun doute sur sa capacité à incarner un protecteur de la cité. Pourtant, son caractère entier et taciturne, sa μεγαλοψυχία et l'épisode de sa folie sanglante pourraient en faire un candidat très controversé[480]. Sophocle a sans doute conscience de cette faiblesse du personnage au regard du projet poétique et civique, par lequel il veut consacrer cette haute figure épique. Comment donner une part d'humanité au plus galvanique des héros grecs ? Comment le conduire à la σωφροσύνη tout en lui conservant cet ἦθος héroïque qui fait sa singularité et sa grandeur ? La réponse pourrait se trouver dans le rapport que le poète va établir entre Ajax et le temps : le passé récent, épouvantable, celui de la nuit hors-scène ; le moment présent, qui correspond au réveil de sa conscience critique ; et le futur : mais quel futur Ajax peut-il envisager au lendemain du forfait épouvantable qui l'a déshonoré ? En observant les variations de son θυμός aux prises avec le temps, on fera apparaître la lente transformation du personnage, la lutte qu'il mène parfois contre lui-même et la constante manifestation de son *hybris*, dont les accès sont tempérés néanmoins par l'humanité que lui donne Sophocle.

2.2.1. La nuit du forfait : le passé récent, non révolu, et ses incidences dans le drame.

Quand s'ouvre le drame, l'enquête d'Ulysse a commencé, suite aux crimes perpétrés par « l'homme au bouclier » durant la nuit qui a précédé, c'est-à-dire dans un temps hors scène. Aussi le début d'*Ajax* n'est-il pas, à proprement dire, un commencement ; il se présente plutôt comme la continuïté d'une action, ce que les personnages secondaires s'appliquent à souligner régulièrement, depuis le prologue jusqu'à la fin du second épisode, avec la mention répétée de νύξ, pour évoquer la nuit du forfait. Quand bien même est respectée la convention, qui veut que l'intrigue commence avec le point du jour nouveau, ce passé récent, n'est pas tout à fait révolu, puisqu'il marque fortement le discours des personnages : tout en

[480] W.B. Stanford, *Sophocles Ajax*, Bristol Classical Press, 1963-2002 (réimpr.), Introduction: "Ajax as a controversial hero."

précisant ainsi le contexte circonstanciel, Sophocle prolonge volontairement le temps de transition entre la nuit précédente et le jour nouveau, instaurant un climat de clair-obscur, qui convient aussi bien à l'expression du doute sur la culpabilité du héros, qu'à l'instauration d'une métaphore sur le sentiment de déshonneur qui rejette progressivement Ajax du côté des ténèbres. La nuit n'est donc pas seulement mentionnée pour clarifier la progression du récit, mais également pour filer une longue métaphore, qui va éclairer les changements dans la personnalité d'Ajax. En effet, le héros solaire de l'*Iliade* a disparu au profit d'un nouvel *èthos,* plus sombre.

Rares sont les mentions de la nuit purement circonstantielles dans *Ajax*. Elle est un élément temporel dans quelques mentions faites par les personnages secondaires. Par exemple, lorsque Tecmesse raconte sa version des faits au coryphée, elle prend soin, au début de son récit, de préciser le moment de l'action :

Aj., Tecmesse, 285-256 : κεῖνος γὰρ **ἄκρας νυκτός, ἡνίχ' ἕσπεροι**
λαμπτῆρες οὐκέτ' ᾖθον (…)
Au cœur de la nuit, alors que les feux du soir ne brûlaient plus, celui-ci (se saisit de son épée…)

Il s'agit de savoir quand exactement a pu agir Ajax et l'emploi de l'adjectif ἄκρος est sujet à discussion, parce que son interprétation fait varier la chronologie des faits. Alors que Jebb comprend qu'il s'agit de la fin de la nuit (« at dead of night »), Kamerbeek plaide pour le début de la nuit[481] , en s'appuyant sur le vers 261, dans lequel Tecmesse précise : « *À présent, toute l'armée dort.* » Stanford, quant à lui, explique qu'il s'agit du cœur de la nuit. Comment trancher ? Contentons-nous de remarquer que le poète cherche, sinon à indiquer précisément le début de l'attaque, du moins, et plus sûrement, le fait qu'Ajax n'a pas perdu son sens tactique, même sous l'influence pernicieuse d'Athéna : il attend que les feux des bivouacs soient parfaitement éteints pour devenir un homme de l'ombre et se livrer à son crime. Du reste, dans le prologue, la déesse rappelait elle-même à Ulysse quel guerrier prudent et brave avait toujours été Ajax au moment d'entrer en action[482] . Même en proie à la folie, il semblerait donc qu'il ait su garder ce sens pratique et inné du *kairos*. En plus de Tecmesse, le chœur a aussi ce rôle de préciser le temps du drame au début de la *parodos* :

Aj., chœur, 141-147 : **Ὡς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς**
μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς
ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἱππομανῆ
λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν
βοτὰ καὶ λείαν,
ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,

[481] J.C. Kamerbeek, *op.cit.,* p.74 : « When separated from the evening, the night has its culmination-point at the beginning and this is pretty well in accordance with school. Περὶ πρῶτον ὕπνον »
[482] V. 119-120: «τούτου τίς ἄν σοι τἀνδρὸς ἢ **προνούστερος**/ ἢ δρᾶν **ἀμείνων** ηὑρέθη **τὰ καίρια**; »

κτείνοντ᾽ αἴθωνι σιδήρῳ.

Ainsi, maintenant, dans la nuit qui vient de finir, d'affreuses rumeurs nous parviennent pour notre déshonneur : tu te serais élancé dans la prairie où paissent les cavales pour tuer le bétail des Danéens, reste du butin conquis par nos lances, égorgé par ton épée flamboyante.

Le complément de temps initial cherche à notifier le début de la rumeur, c'est-à-dire la condamnation d'Ajax à l'opprobre générale. Ce génitif absolu associé à l'adverbe νῦν du présent immédiat permet de faire déborder le temps hors scène dans l'action du drame qui commence, tout comme l'exhibition du guerrier fou dans le prologue a permis de faire voir un reste de sa grande crise nocturne, qui va s'apaiser en même temps que la nuit va disparaître. Aux ténèbres de la folie va succéder le retour à la lucidité, et l'on voit bien dans notre exemple que le poète s'applique à marquer la transition entre la nuit et le jour parce qu'elle correspond au passage de la folie au chagrin né du retour à la conscience. Νύξ se charge ainsi presque naturellement de refléter les sentiments douloureux, comme en témoigne, par exemple, une remarque du coryphée:

Aj., Coryphée, 208-209 : **Τί δ' ἐνήλλακται** τῆς ἡμερίας
νὺξ ἥδε βάρος;

Quel fardeau nouveau cette nuit a-t-elle échangé contre le calme dont nous jouissions ?

Le fidèle serviteur d'Ajax s'émeut déjà pour son maître, qui n'a pas encore paru sur scène. Le poids du chagrin qu'il supporte vient s'ajouter (Τί δ') à celui du jour précédent, lors de la spoliation des armes d'Achille, et voilà que « cette nuit » semble vouloir marquer un *continuum* du malheur, tout en rompant définitivement avec le calme des jours de gloire. On trouvera d'ailleurs un écho de cette idée dans les propos d'Ajax lui-même, un peu plus tard :

Aj., Ajax, 473-474 : Αἰσχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χρῄζειν βίου,
κακοῖσιν ὅστις μηδὲν **ἐξαλλάσσεται**.

C'est une honte pour un homme de vouloir prolonger sa vie, quand il ne voit aucun changement se produire dans ses malheurs.

Le verbe de l'échange (ἀλλάσσω) se retrouve dans les deux occurrences, avec cette particularité, dans le premier exemple, que la nuit se charge d'opérer le remplacement du calme par le chagrin. Νύξ ,presque personnifiée ici, a pour ainsi dire perdu toute fonction circonstantielle et c'est ainsi qu'il faut considérer presque tous ses emplois dans *Ajax,* les connotations symboliques l'emportant sur la dénotation temporelle. Mieux encore, on s'aperçoit que le personnage d'Ajax lui-même est associé à la nuit de façon plus ou moins directe. Ainsi, une remarque d'Ulysse au début du prologue, purement circonstantielle à la première lecture, s'avère chargée d'un sens plus symbolique :

Aj., Ulysse, 21-22 : **Νυκτὸς** γὰρ ἡμᾶς τῆσδε πρᾶγος **ἄσκοπον**
ἔχει περάνας(…)
Il a, cette nuit même, perpétré une obscure action contre nous.

Dans le récit qui suit, tout contribue à créer cette impression que le passé récent est en prise directe avec le présent de l'action dramatique en cours : ainsi Ulysse précise-t-il, au présent de narration, qu'il vient « juste » -ἀρτίως v.25- de découvrir les dégats commis dans la nuit, qu'il s'est mis « immédiatement »- εὐθέως v.32- à sa recherche, pour constater , dubitatif, qu'il ne sait pas identifier avec certitude les traces laissées : «(…) κοὐκ ἔχω μαθεῖν ὅτου. » avoue -t-il au vers 33[b].L'enquête semble avoir débuté sous nos yeux en temps réel et elle se perd déjà dans le doute légitime de l'enquêteur. C'est que les faits eux-mêmes sont « obscurs », « invisibles » selon l'adjectif utilisé par Ulysse au vers 21 : ἄσκοπος, littéralement « qu'on ne peut observer » est un terme intéressant qui tisse un lien sémantique fort entre la circonstance des faits - Νυκτὸς γὰρ ἡμᾶς τῆσδε – et les faits eux-mêmes- πρᾶγος ἄσκοπον- ; autrement dit, une affaire ténébreuse a été perpétrée dans les ténèbres, par un individu dont on n'a pas encore confirmé l'identité. Plutôt que de choisir une traduction, dans laquelle ἄσκοπος serait synonyme d'« incroyable[483] », on suivra avec intérêt W.B. Stanford[484], qui lit l'adjectif dans son sens premier et le rattache à l'idée d'absence de visibilité : « *he has accomplished an obscure deed towards us* ». L'intérêt de ce choix est qu'il tient compte du jeu poétique instauré dans le dialogue entre Ulysse et Athéna : on se souvient qu'Ulysse l'entend, mais ne la voit pas ; de même, Ajax sortant de sa baraque, aura le regard voilé par la déesse pour le couper de la réalité. L'obscurité de la nuit est donc d'emblée liée à ce que l'on ne voit pas, à ce que l'on ne comprend pas. Elle instaure un mystère qui s'éclaircira avec le jour, dès qu'Ajax aura recouvré la vue et par là même une conscience nette de ses actes.

Il est bien évident à présent que les différentes mentions de la nuit ne servent jamais de simples marqueurs temporels, mais qu'elles revêtent toujours une signification supplémentaire en associant systématiquement la nuit à Ajax, soit à son action, soit à son caractère. Νύξ est, par exemple, synonyme de l'infamie du guerrier, ce que l'on voit dans plusieurs occurrences, comme au vers 47 du prologue, lorsqu'Athéna dresse l'accusation d'Ajax en une formule lapidaire :

Aj., Athéna, 47 : Νύκτωρ ἐφ᾽ ὑμᾶς δόλιος ὁρμᾶται μόνος.
Pendant la nuit, en secret, il s'est attaqué à nous, tout seul.

[483] Par exemple la traduction de P. Mazon (« *Il a, cette nuit même, perpétré contre nous un forfait incroyable* »), celle aussi de R.C. Jebb (« (…) *a thing which passes thought* »), ou encore celle de H. Lloyd-Jones « (…) *a thing appalling* »).
[484] W.B. Stanford, *Sophocles Ajax*, Bristol Classical Press, 2002 (rééd.).

L'accusation ne saurait être plus cinglante. Trois mots l'établissent : Νύκτωρ, δόλιος en milieu de vers et μόνος, isolé et mis en évidence après le verbe, en fin de vers. La filiation de sens entre eux est évidente : le contexte nocturne a favorisé sa trahison, lui permettant d'agir sans témoin, sa solitude le désignant comme unique coupable. Cette même idée se retrouve dans le discours de Tecmesse, quand elle informe le coryphée au vers 217 :

Aj., Tecmesse, 216-217 : ὁ κλεινὸς
νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη.
Le glorieux Ajax, cette nuit, s'est déhonoré.

Le génitif adverbial νύκτερος incite d'abord à considérer la mention de la nuit comme un simple complément renvoyant à l'épisode hors scène qui précède le début du drame de Sophocle, mais tous les commentateurs signalent que l'ordre des mots[485] est si singulier ici, qu'il faut bien y déceler une intention poétique : placé entre κλεινὸς et Αἴας, l'enjambement lui donne une force expressive, que le simple νύκτωρ n'aurait pas rendue[486]. De plus, quand le premier réflexe de Tecmesse est de désigner Ajax par un adjectif à sa gloire, νύκτερος se trouve ici associé plus étroitement au nom du héros, comme une épithète nouvelle qui marquerait le changement de sa nature : « Ajax-de-la-nuit » a remplacé désormais l'Ajax solaire du chant XVII [487]de l'*Iliade*, le guerrier qui demandait Zeus la faveur de mourir sous un ciel clair.

Ce changement d'*èthos* se voit encore mieux dans les trois occurrences où Ajax lui-même évoque la nuit. Ainsi, au vers 660 formule-t-il un vœu :

Aj., Ajax, 660 : ἀλλ᾽ αὐτὸ νὺξ Ἅιδης τε σῳζόντων κάτω.
Puissent la Nuit et Hadès conserver (mon épée) sous terre.»

Dans le même monologue, donnant un exemple des puissances qui cèdent à l'ordre naturel des choses, il mentionne à nouveau la nuit :

Aj., Ajax, 672-673 : ἐξίσταται δὲ **νυκτὸς αἰανὴς κύκλος**
τῇ λευκοπώλῳ φέγγος ἡμέρᾳ φλέγειν·
Le char lugubre de la nuit s'efface devant le jour aux blancs coursiers.

---

[485] W.B. Stanford, J.C. Kamerbbek, R.C. Jebb.
[486] J.C. Kamerbeek, *op.cit.,* p.64.
[487] *Iliade*, XVII, 465-467: "Ζεῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ᾽ ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν,/ποίησον δ᾽ αἴθρην, δὸς δ᾽ ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι·/ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεί νύ τοι εὔαδεν οὕτως." "Grand Zeus ! Tire de ce brouillard les fils des Achéens. Donne-nous un ciel clair, et permets que nos yeux y voient. Puis fais-nous périr en plein jour, puisqu'il te plaît ainsi ! » (Trad. Frédéric Mugler, La Différence, Paris, 1989.)

L'association de la nuit et d'Hadès n'étonne pas dans un moment aussi proche de sa mort. Plus étonnant est le propos suivant, faisant le constat presque fataliste des changements opérés naturellement au sein de la nature. Le jour triomphe au vers 673, alors qu'Ajax a bien l'intention de rejoindre la nuit pour toujours. Ce guerrier que l'épopée associe traditionnellement à la flamme, à la lumière, au feu[488], prend ici le parti de la nuit qui l'a amené à se déshonorer. C'était ce qu'il réclamait déjà dans le *kommos* du premier épisode avec des accents de pure détresse :

Aj., Ajax, 394-397 : ᾿Ιὼ
σκότος, ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ὦ φαεννότατον, ὡς ἐμοί,
ἕλεσθ᾿ ἕλεσθέ μ᾿ οἰκήτορα,
ἕλεσθέ μ᾿·

Hélas ! Ténèbres, qui êtes ma lumière ! Érèbe, pour moi plein soleil ! Prenez-moi, prenez un nouvel habitant, prenez-moi !

Le changement radical de son caractère se trouve ici concentré dans l'image contradictoire du *soleil noir*, où perce son authentique désarroi. Cette prière apparaît même comme le parfait inverse de celle de l'*Iliade* : le guerrier trompe-la-mort qui s'adressait aux dieux dans un élan de vigueur belliqueuse pour réclamer de mourir au combat, s'est transformé en un homme de l'ombre, dont les valeurs se sont soudain inversées. Au lieu de l'éclat d'une mort glorieuse sous le jour, il désire à présent l'anonymat de la nuit. Du moins n'est-ce qu'une étape dans son cheminement vers la réconciliation avec soi-même.

2.2.2. La soumission d'Ajax aux aléas de chronos : l'humanité d'Ajax.

En effet, cet *Ajax-de-la-nuit* ne va pas rester tout d'une pièce, inaccessible à la pitié, campé sur l'idée farouche et âpre qu'il a de lui-même. Et s'il est difficile de trouver la part sensible du héros et de croire même à la réforme de son cœur, quand on connaît les détours de sa pensée habitée par l'idée de la mort, on peut tout de même considérer le deuxième épisode comme un rebondissement intéressant dans l'évolution du personnage. Émergeant de sa nuit criminelle dans le premier épisode, il a pris immédiatement la décision de mourir[489] et indiqué ses volontés pour assurer la survie de son fils[490]. Aussi, son discours à partir du vers 646 surprend-il, car son rapport au temps semble s'être modifié ou nuancé durant le moment, où retiré dans sa baraque avec son enfant, il a dû reconsidérer en lui-même les arguments de Tecmesse[491], qui l'enjoignait à vivre. Après le chant du chœur[492], c'est un Ajax méditatif qui

[488] W.B. Stanford, *op.cit*., "*Light symbolism*", p. 275-276.
[489] Vers 361, 391, 426-427.
[490] Vers 545- 576.
[491] Vers 485- 524.
[492] Stasimon des vers 596-645.

réapparaît, soumis aux aléas de *chronos* et converti à la σωφροσύνη de l'homme du commun, qui accepte la réversibilité naturelle des choses. Son monologue et la présence muette de Tecmesse indiquent qu'il se parle à lui-même, avec un calme nouveau, qui intrigue :

Aj., Ajax, 646-653 : **Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος**
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·
κοὐκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἁλίσκεται
χὠ δεινὸς ὅρκος χαὶ περισκελεῖς φρένες.
Κἀγὼ γάρ, ὃς τὰ δείν' ἐκαρτέρουν **τότε**,
βαφῇ σίδηρος ὡς, ἐθηλύνθην στόμα
πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός· οἰκτίρω δέ νιν
χήραν παρ' ἐχθροῖς παῖδά τ' ὀρφανὸν λιπεῖν.

Le temps, dans sa longue et interminable course, révèle ce qui était caché et dérobe ce qui s'étalait au grand jour. Et il n'est rien à quoi s'attendre : on prend en défaut le serment inébranlable comme l'esprit inflexible. Même moi, qui tout à l'heure étais endurci par l'obstination comme le fer à la trempe, je m'adoucis devant cette femme et déplore de la laisser veuve, et mon fils orphelin, au milieu de nos ennemis.

Sa pensée suit d'abord un cours général, reprenant une vérité sur les revirements de la fortune humaine, déjà proférée par Athéna à la fin du prologue et qui va s'avérer si prégnante concernant son destin héroïque[493]. Puis, il l'illustre par deux exemples, dans lesquels on peut retrouver le reflet de son caractère intraitable (χὠ δεινὸς ὅρκος χαὶ περισκελεῖς φρένες) et il en vient enfin à parler de lui , et d'abord par le biais d'une métaphore filée[494] : l'image du tranchant de l'épée émoussée (ἐθηλύνθην στόμα[495]) est suffisamment ambiguë pour entretenir le doute sur la vérité de cette confession, mais on peut admettre aussi que le héros exprime ses sentiments, surtout le plus inattendu, celui de la pitié, par des termes appartenant à l'expérience guerrière, qui forge sa nature profonde et sa valeur. L'homme d'airain se serait-il alors transformé en âme sensible ? On peut le croire en lisant les vers 652-653, qui accordent soudain une attention particulière à Tecmesse, rabrouée pourtant à la fin du premier épisode.

[493] Vers 131-132. Athéna qui croit commenter la chute d'un illustre guerrier, annonce en fait la réhabilitation d'Ajax à la fin de la pièce. On reviendra plus précisément sur ce point en 4. A. infra.

[494] On repère ici une technique d'écriture fréquente chez Sophocle et qui consiste à décliner un thème à la fois en élément rhétorique, poétique et dramatique. G.M. Kirkwood a montré, par exemple, comment l'épée dans *Ajax* se trouve à la fois traitée comme objet scénique, comme image et comme élément de langage, Sophocle préparant l'apparition physique de l'épée par une métaphore, ou inversement, jusqu'à en faire un élément structurel important de sa pièce : « It is primarily an element of structure, and it is often concerned very closely with character portrayal too. » in *A study of Sophoclean drama*, Cornell University Press, London, 1958, p.s 222-225.

[495] On a suivi la recommandation de J.C. Kamerbeek, qui suggère de ne pas traduire στόμα, parce que le terme désigne à la fois le discours d'Ajax, adouci par la présence de Tecmesse, et la pointe de son arme, à laquelle manifestement, il se compare. Ce fil de l'épée émoussé serait donc sa volonté, soudain ébranlée par ses sentiments pour sa compagne et son enfant.

Ce discours nouveau est à la fois remarquable et indispensable à la progression tragique du personnage, car, jusqu'alors, Ajax est apparu uniquement centré sur lui-même, plein d'amertume sur son sort et surtout incapable de recourir aux sentiments. Deux exemples peuvent assez le montrer : songeant à son père, aux yeux duquel il ne veut pas déchoir, il affirme qu'il ne veut pas apparaître comme étant né « ἄσπλαγχνος[496]», c'est-à-dire « lâche » et plus littéralement « sans entrailles » ; un adjectif que Paul Mazon traduit par l'ambigu « sans cœur», qui pourrait laisser penser qu'Ajax se soucie de donner une image d'homme sensible, alors qu'en fait seule sa réputation de guerrier sans faille lui importe. Autrement encore, il fait ses recommandations à Tecmesse au sujet de son fils, dont il ordonne qu'il soit « *dressé sans tarder aux cruelles moeurs de son père-* ὠμοῖς (…) ἐν νόμοις πατρὸς[497]». Là encore, se fait entendre sa volonté de transmettre une image de guerrier plutôt que le souvenir d'un père tendre[498]. Il faut donc considérer avec attention l'expression du changement qu'il indique par l'adverbe τότε à la fin du vers 650, et qui marque pour lui l'accession à des sentiments nouveaux. On pourrait douter qu'ils soient authentiques, car son calme souligne la détermination de son esprit et lui permet de donner le change devant Tecmesse et devant le chœur. Ils n'en sont pas moins intéressants, parce qu'ils dévoilent un versant inédit du personnage qu'Athènes veut célèbrer et consacrer en tant que héros de la patrie dans ce drame tragique ; or, comment le public de Sophocle pourrait-il admirer un personnage implacable et inaccessible aux sentiments humains[499]? Cependant, ces sentiments ne signifient pas pour autant un changement de point de vue, ni une résolution nouvelle à vivre, qui serait contradictoire avec le personnage-même. Au contraire, poursuivant sa réflexion sur les aléas de *chronos*, Ajax se compare aux grandes forces de l'univers devant céder au temps :

Aj., Ajax, 668-677 : Ἄρχοντές εἰσιν, ὥσθ' ὑπεικτέον. Τί μή;
Καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερώτατα
τιμαῖς ὑπείκει· τοῦτο μὲν νιφοστιβεῖς
χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρπῳ θέρει·
ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανὴς κύκλος
τῇ λευκοπώλῳ φέγγος ἡμέρᾳ φλέγειν·
δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισε
στένοντα πόντον· ἐν δ' ὁ παγκρατὴς ὕπνος
λύει πεδήσας, οὐδ' ἀεὶ λαβὼν ἔχει.
Ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν;

[496] Vers 472.
[497] Vers 548.
[498] Ces deux exemples seront commentés plus précisément *infra.*
[499] W.B. Stanford commente ce monologue ironique et notamment ces vers : "(…) Sophocles makes him the kind of person whom cultivated fifth-century Athenians could admire, and also kind of person who can utter some of the sublimest philosophical poetry ever spoken."*op.cit., Appendix D "Ajax's third monologue"* (646-692).

Ce sont les chefs : il faut leur obéir. Comment faire autrement ? Même les forces les plus terribles et les plus puissantes cèdent devant l'autorité. L'hiver qui foule la neige fait place à l'été plein de fruits et le char obscur de la nuit s'écarte devant l'attelage blanc du jour pour faire briller son éclat. Le souffle des vents terribles apaise les lamentations de la mer. Le sommeil tout-puissant libère ceux qu'il avait entravés et ne retient pas ses prisonniers pour toujours. Et nous, comment ne saurions-nous pas être raisonnables ?[500]

Dans ce discours adressé au chœur et à Tecmesse, il se montre rassurant sur le fait qu'il n'est pas seul à devoir céder à l'autorité et qu'il n'est donc pas devenu un homme faible. Du reste, le nombre de termes évoquant la force dit assez son obsession de ne pas sembler déchoir. Il se voit tout à la fois dans « l'hiver glacial », dans « le char lugubre de la nuit », dans « les bourrasques du vent » et dans « les chaînes du sommeil » et ce choix correspond naturellement à son *èthos* de héros jaloux de sa gloire et de sa puissance. Faisant acte d'obédience aux Atrides, à la nature, aux dieux, il ne renie pas pour autant cet *èthos*, mais il le complète et le complexifie : en plus d'être le guerrier inflexible, à la volonté inaltérable, il gagne un langage adouci et un cœur accessible à la raison. Autrement dit, son θυμός héroïque se double d'un θυμός sensible. Mais ces comparaisons lui permettent aussi de reconsidérer entièrement sa situation, car elles effacent toute trace d'humiliation personnelle en l'inscrivant dans l'ordre cosmique des forces de la nature. Dès lors, sa mort ne sera plus une échappatoire à la honte et la preuve d'un échec personnel, mais un mouvement naturel, inscrit dans l'ordre des choses et même grandiose. En effet, son rapport au temps long, à *chronos,* a changé depuis le *kommos* du premier épisode, où il exprimait encore sa haine de la longueur du temps, qui le retenait prisonnier dans la plaine troyenne :

Aj., Ajax, 412-415 : Ἰὼ
πόροι ἁλίρροθοι
πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον,
πολὺν πολύν με **δαρόν** τε δὴ
κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν **χρόνον**·
Ah ! Détroits aux flots grondants, grottes marines et prairies du bord de mer, longtemps, longtemps, interminablement, vous m'avez retenu devant Troie.

À l'écouter, la mer l'entoure et le cerne : elle est partout autour de lui, dans les flots (ἁλίρροθοι), dans les grottes (πάραλά) et même dans les pâtures (ἐπάκτιον). C'est le mouvement des vagues, flux et reflux, leur incessant va-et-vient, qui crée chez lui l'impression insupportable d'immutabilité, qu'il traduit par la répétititon emphatique « πολὺν πολύν (…) δαρόν (…) χρόνον.» La mer et le *chronos* forment une double association reliée pour lui à

[500] Cette traduction s'inspire beaucoup de celle de Paul Mazon, notamment pour les vers 672-673 : son choix de rendre « νυκτὸς αἰανὴς **κύκλος** » par « le char lugubre de la nuit » nous paraît la meilleure option possible pour filer la métaphore de l'attelage, reprise ensuite dans « τῇ **λευκοπώλῳ** (…) ἡμέρᾳ. »

l'idée de sa défaite. Par contre, dans les images du deuxième épisode, Ajax, en s'inscrivant lui-même dans le paysage universel, devient capable d'observer les variations de *chronos ;* il les admet et mieux, entend y participer. Peut-être n'est-ce qu'un effet de pure rhétorique, mais il suffit à le sortir de l'état de désolation qui était le sien, à fonder davantage sa résolution à mourir et à lui redonner à la fois sa grandeur héroïque perdue et une part d'humanité, qui se traduit dans son sentiment de pitié pour les siens et dans son allégeance à la σωφροσύνη. À ce moment du drame, il est donc devenu un homme tel que les dieux les aiment[501].

2.2.3. Signification du présent et du futur : *hybris* d'Ajax.

On l'aura compris, l'évolution d'Ajax, très marquée dans le troisième monologue, ne signifie pas pour autant qu'il renonce un instant à son projet de mourir. Sa façon d'envisager le présent et le futur montre, au contraire, qu'il n'entend pas prolonger son temps, car il reste fidèle au code de l'honneur qui guide chacune de ses actions. Tout d'abord le jour présent est pour lui, et cela depuis le premier épisode, associé à l'idée de son insupportable déchéance. D'autre part, il ne se projette jamais dans le futur autrement que pour envisager sa mort.

L'adverbe νῦν scande le début de la pièce avec des significations bien différentes selon les personnages. On a déjà vu qu'il s'agit pour Athéna et Ulysse d'annoncer le temps de l'action, lié à la vengeance divine[502]. Pour Tecmesse, νῦν indique le temps d'après la crise, le moment du réveil d'Ajax : ce présent, notifié à trois reprises dans les deux premières scènes du premier épisode, correspond à la fois à un répit pour le héros qui sort du tumulte de la folie et à un état de dépression lié à sa prise de conscience. Ainsi, le vers 259 dit :

Aj., Tecmesse, 259 : **καὶ νῦν** φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει·
Et maintenant qu'il a recouvré la raison, un nouveau mal l'étreint.

Le présent qui s'ouvre après sa nuit criminelle ne peut jamais marquer qu'un surcroît de souffrance pour Ajax.C'est là exactement le coeur du drame de Sophocle, là qu'est son sujet tout entier, dans le chagrin d'un homme bien conscient de sa défaillance, qui va cheminer jusqu'au bout de lui-même. Les interventions de Tecmesse en montrent la nature paradoxale, car ce présent a la forme d'une rémission éphémère :

Aj., Tecmesse, 274 : **νῦν δ'** ὡς ἔληξε κἀνέπνευσε τῆς νόσου,
κεῖνός τε λύπῃ πᾶς ἐλήλαται κακῇ (…)
Or maintenant qu'il marque la pause et reprend son souffle au sortir de la maladie, il est tout entier la proie du chagrin.

[501] Vers 132b-133 : « τοὺς δὲ **σώφρονας**/ θεοὶ φιλοῦσι » : « Les dieux aiment les modestes » dit Athéna à Ulysse à la fin du prologue.
[502] Cf. 1. La fatalité en mode mineur. A. Athéna au seuil du drame : signification du présent pour Athéna.

Νῦν est le moment aigu, où Ajax comprend ce qu'il a fait et en éprouve de la souffrance, quand seuls ses proches jusqu'alors connaissaient ce même état d'affliction et de honte , parce qu'ils avaient été témoins de ses forfaits. Or, un héros tel qu'Ajax ne peut pas connaître de phase de répit : le repos, fût-il de l'esprit, n'entre pas dans les composantes de son personnage héroïque. C'est sans doute pourquoi les descriptions de son état de prostration sont rapides et concentrées au début du premier épisode, parce qu'elles ne correspondent jamais qu'à une phase très courte dans son évolution. Ainsi lit-on encore les vers 323-324 :

Aj., Tecmesse, 323-324 : **Νῦν δ'** ἐν τοιᾷδε κείμενος κακῇ τύχῃ
ἄσιτος ἀνήρ, ἄποτος(…)
Et à présent, il est prostré dans son malheur, il ne mange plus, ne boit plus (…).

Cet état de léthargie et de sidération correspond assez bien à ce que dit le héros lui-même dans son long monologue des vers 430 à 480. Νῦν y est en effet associé à l'idée de souffrance et même de déchéance. C'est ce qu'il indique déjà au vers 426 avec des accents lyriques :

Aj., Ajax, 426-427 : (…) **τανῦν** δ' ἄτιμος
ὧδε πρόκειμαι.
Aujourd'hui, me voilà à terre, déchu.

Le présent est devenu le temps de la plainte pathétique, comme c'est le cas encore au début de son monologue :

Aj., Ajax, 432-433 : **νῦν** γὰρ πάρεστι καὶ δὶς αἰάζειν ἐμοὶ
καὶ τρίς·(…)
L'heure est venue de dire « Aias ! Hélas ! » deux fois, trois fois !

Son nom, présage malheureux de sa destinée, scandé par lui trois fois, résonne pourtant moins comme des pleurs, que comme l'affirmation de soi et de sa valeur. La mise en scène du moi souffrant d'Ajax n'est pas sans susciter la pitié, mais remarquons aussi que les notes pathétiques de cette entrée en matière s'estompent rapidement au profit d'un sursaut d'*hybris,* où l'on retrouve Ajax tel qu'en lui-même, comme si sa vraie nature lui interdisait de rester longtemps à terre. En effet, reprenant conscience, il se retourne naturellement vers la nuit précédente et il revisite les faits, allant jusqu'à les recomposer selon ses vœux pour mieux conclure avec amertume et dédain que la réalité du présent a joué contre lui : « *Si c'eût été Achille qui eût de son vivant attribué ses armes, afin de consacrer la valeur d'un héros, c'eût été moi, moi seul, qui les aurais prises en main*[503]» ose-t-il supposer. Et aussi après ces mots, écoutons-le :

[503] Cette traduction des vers 442-444 est empruntée à Paul Mazon.

Aj., Ajax, 445-446 : **Νῦν δ**᾽ αὔτ᾽ Ἀτρεῖδαι φωτὶ παντουργῷ φρένας
ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ᾽ ἀπώσαντες κράτη.
Mais aujourd'hui, les Atrides les (les armes) ont confiées à un homme capable de tout, écartant la valeur d'Ajax.

Νῦν δέ évoque, dans ce cas, la réalité difficilement admissible par lui, plus que le moment présent : on retrouve ici un usage classique de la particule adversative après un système irréEl. Le même jeu continue entre les vers 447 et 451, lorsque le héros suggère que « *si (s)es yeux et (s)on âme égarée ne (l)'eûssent fait alors dévier de (s)on plan, les Atrides n'auraient plus jamais rendu contre personne une sentence de ce genre*[504] », et aussitôt après cette hypothèse irréelle, il se trouve obligé d'admettre la vérité:

Aj., Ajax, 450-453 : **Νῦν δ'** ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεὰ
ἤδη μ᾽ ἐπ᾽ αὐτοῖς χεῖρ᾽ ἐπεντύνοντ᾽ ἐμὴν
ἔσφηλεν, ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον,
ὥστ᾽ ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἱμάξαι βοτοῖς·
Mais en réalité, la déesse au regard farouche, l'indomptable fille de Zeus, au moment où j'armais mon bras contre eux, m'a fait tomber, me jetant dans un mal pareil à la rage, si bien que j'ai trempé mes mains dans le sang de ces bêtes.

Très naturellement, confronté à ses actes, Ajax réfléchit alors à ce qu'il convient de faire et la quatrième occurrence de νῦν le ramène au présent de l'énonciation :

Aj., Ajax, 457 : **Καὶ νῦν** τί χρὴ δρᾶν;
Et maintenant, que faut-il que je fasse ?

Le présent est donc le temps vide de la souffrance, du désarroi ou du désaveu. Ajax élabore ensuite son plan et le futur va l'emporter nettement sur le passé dans le reste de son discours, parce qu'il se projette dans l'action qu'il lui convient d'accomplir. Le présent n'est jamais pour lui qu'une parenthèse, concentrée presqu'exclusivement dans son premier monologue, comme on l'a vu, parce qu'il renvoie à un état de prostration, temporaire chez ce héros, qui retrouve presqu'instantanément le sens de sa propre valeur, ou parce qu'il évoque une réalité qu'il a du mal à considérer et qu'il lui faut dépasser coûte que coûte. Du reste, sa dernière mention du présent se trouvera à la clausule de son troisième monologue :

Aj., Ajax, 691-692 : ὑμεῖς δ᾽ ἃ φράζω δρᾶτε, καὶ τάχ᾽ ἄν μ᾽ ἴσως
πύθοισθε, κεἰ **νῦν** δυστυχῶ, σεσωσμένον.

[504] Cette traduction est reprise à Paul Mazon pour les vers 447 à 449.

Vous, faites ce que je demande et peut-être apprendrez-vous bien vite que, malgré le mal dont je souffre aujourd'hui, j'ai trouvé mon salut.

Ce passage clôt le deuxième épisode et offre une ultime mention de sa souffrance, dont les marques explicites avaient disparu de son discours au profit du présent de vérité générale ou du futur : cela signifie qu'elle a œuvré sans discontinuer depuis le début du premier épisode, mais que le héros a su faire taire sa plainte pour laisser place à une détermination plus forte. C'est ce même travail souterrain d'une volonté progressivement muée en évidence que permet d'observer l'analyse du futur entre les premier et quatrième monologues d'Ajax. L'emploi récurrent de ce temps sert à acheminer doucement le spectateur vers la scène du suicide et par -delà, vers la deuxième partie de la pièce. Il sert aussi à montrer les progrès de sa décision finale, sans qu'elle apparaisse comme un coup de tête désespéré, mais bien comme une issue raisonnable, le fruit d'une réflexion, conforme à son *èthos*. Pour autant, le futur projette moins le personnage dans l'avenir qu'il ne traduit la volonté et la fermeté des intentions du héros face à la mort, dans cette forme contradictoire et presque paradoxale du discours, qui tient de l'euphémisme, faisant dévoiler au héros le scénario exact auquel il va se conformer, sans que ses proches puissent comprendre exactement ce que recouvre ce futur mentionné par lui. C'est en cela que se manifeste encore son *hybris*, puisque, s'il se montre préoccupé du sort des siens, il conserve aussi une haute image de lui-même, qui l'amène à voiler son dessein véritable pour être sûr de pouvoir le mettre à exécution.

Le futur traduit d'abord, chez lui, l'envie de quitter un environnement témoin de sa déchéance, l'envie aussi de trouver une échappatoire au jour présent devenu intolérable. Ainsi l'entend-on, dans son premier monologue, dresser un bilan catastrophique de sa situation et s'interroger : « *Et maintenant, que faut-il que je fasse* ? [505]» Immédiatement, il énonce à voix haute ce qu'en son for intérieur il rejette :

Aj., Ajax, 460-465 : Πότερα πρὸς οἴκους, ναυλόχους λιπὼν ἕδρας
μόνους τ᾽ Ἀτρείδας, πέλαγος Αἰγαῖον **περῶ**;
καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ **δηλώσω** φανεὶς
Τελαμῶνι; πῶς με **τλήσεταί** ποτ᾽ εἰσιδεῖν
γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ,
ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν;

Traverserai-je la mer Egée, en abandonnant notre flotte et les Atrides à leur sort, pour retourner dans ma patrie ? Et quel visage montrerai-je-à mon père Télamon en arrivant ? Comment supportera-t-il de me voir rentrer, privé des preuves de ma valeur, quand lui fut couronné de grandeur et de gloire ?

Chacune de ses questions porte en elle-même son refus, car ni la désertion, ni les retrouvailles avec le glorieux Télamon ne sont pour lui d'honnêtes perspectives. Ces futurs n'envisagent

[505] Vers 457 commenté supra.

donc pas un lendemain pour Ajax, mais ils lui permettent de fixer les bornes de son éthique personnelle, laquelle reste indubitablement conditionnée par cette *hybris* inhérente à sa nature ; il suffit de prêter attention à l'adjectif μόνους du vers 461 pour comprendre qu'il n'envisage pas de laisser les chefs de l'armée grecque sans son secours, et cela malgré la haine qui les lui fait voir aussi comme des ennemis personnels.De surcroît, en énonçant à voix haute des solutions allant contre sa nature héroïque, Ajax délibère avec circonspection, ce qui marque sa transformation par comparaison avec son premier état de folie.

Dans son second monologue, pourtant, l'emploi du futur varie quelque peu : à partir du moment où Tecmesse lui remet son fils, il entame un discours à valeur testamentaire, dans lequel l'usage du futur s'explique par sa volonté de préparer l'avenir et de rassurer Tecmesse. Il est presque entièrement tourné vers le temps d'après sa mort, qu'il se garde pourtant de mentionner. Tout ce monologue est à lire dans le souvenir de la scène des adieux entre Hector et Andromaque dans l'*Iliade*[506]. Par exemple, Ajax, comme Hector, se préoccupe de l'éducation qui sera donnée à son fils, mais il a d'emblée cette rudesse propre, qui lui fait ôter l'enfant des bras de Tecmesse en affirmant qu'« il n'aura pas peur (ταρβήσει γὰρ οὐ) en regardant ces récentes traces de sang[507]» s'il s'agit réellement de son enfant. Ce futur souligne une certitude, celle d'un trait de caractère inscrit, qui lui permet de se regarder avec dignité lorsqu'il regarde son enfant[508]. Il donne ensuite conseils et instructions, ce qui a pour effet immédiat de renforcer son image d'autorité : il laissera (λείψω, 563) Teucros pour veiller sur son enfant et fixe même à son frère un rôle précis à jouer. Teucros devra, en effet, présenter (δείξει, 569) le garçonnet à Télamon et à Erybée pour permettre sa reconnaissance officielle et ainsi devenir le garant que la lignée se perpétuera. Il sera aussi le bâton de vieillesse (γένηται γηροβοσκὸς, 570) de ses parents et l'on comprend qu'Ajax lui attribue les missions qu'il aurait remplies lui-même, dans d'autres circonstances, en tant que fils aîné et légitime. Il règle enfin la question délicate de l'attribution de ses armes en interdisant qu'elles soient remises à quiconque et offre son bouclier à Eurysacès, tandis que « les reste de (s)es armes sera enterré (τεθάψεται, 577) avec (lui) ». Cette dernière occurrence au futur du parfait est intéressante, qu'elle témoigne de son entière confiance dans la réalisation de ses volontés[509], ou qu'elle ait la valeur d'un ordre irrévocable[510], dans les deux cas, on peut y lire la preuve de son intangible assurance.

Dans son troisième monologue, à partir du vers 654, l'usage du futur change à nouveau de signification. Ajax décrit, en effet, les gestes qu'il va accomplir lorsqu'il aura quitté le

---

[506] *Iliade* VI, 399-496.
[507] Vers 545^{b}-546^{a}.
[508] Ajax considère son fils comme un autre lui-même, dont il espère qu'il sera fidèle à l'image de grandeur qu'il entend lui transmettre. Cette idée qu'Eurysacès est amené à devenir le nouvel Ajax sera développée infra en 4. *La réhabilitation du héros*. C. *Ajax et l'image de soi dans le regard des autres*.
[509] W.B. Stanford, *op.cit*., p. 133.
[510] A.C. Moorhouse, *The syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982, p. 202.

campement. Sophocle anticipe alors sur la scène du suicide, montrant le héros déjà tout entier concentré sur la préparation de sa fin, dont il semble répéter le scénario :

Aj., Ajax, 654-659 : Ἀλλ᾽ **εἶμι** πρός τε λουτρὰ καὶ παρακτίους
λειμῶνας, ὡς ἂν λύμαθ᾽ ἁγνίσας ἐμὰ
μῆνιν βαρεῖαν ἐξαλύξωμαι θεᾶς·
μολών τε χῶρον ἔνθ᾽ ἂν ἀστιβῆ **κίχω**,
κρύψω τόδ᾽ ἔγχος τοὐμόν, ἔχθιστον βελῶν,
γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις **ὄψεται**·
Mais j'irai au rivage qui borde la prairie, pour purifier mes souillures par un bain, et me garder de la colère redoutable de la déesse ; puis, je chercherai quelque lieu désert et j'y cacherai mon épée, la plus détestée des armes, en l'enfouissant dans la terre, afin que nul ne la voie.

Chaque verbe décrit un geste précis guidé pourtant par une intention opaque : d'abord un premier futur (εἶμι) lui fait quitter le campement pour le rivage, sans que l'on sache s'il veut s'y purifier pour mieux réintégrer le camp grec ou si le rituel est une préparation à mourir ; puis, un autre verbe de mouvement au futur, (κίχω), indique son intention de s'éloigner plus encore de toute présence humaine, quand les deux derniers verbes, κρύψω et (μή τις) ὄψεται, évoquent, non sans ambiguïté l'idée de disparition : l'épée sera enterrée, soit parce c'est une arme maudite qu'il convient d'escamoter par précaution, soit parce qu'elle pourra servir au sacrifice d'Ajax[511]. Quoi qu'il en soit, le futur marque bien ici une volonté claire, même s'il est difficile d'en connaître les intentions exactes.

Quant au quatrième et dernier monologue d'Ajax, il comporte quelques occurrences du futur, dans des emplois nouveaux, qui témoignent encore d'ultimes changements chez le héros. Le premier est à considérer comme un futur de politesse[512], quand il adresse à Zeus sa dernière prière :

Aj., Ajax, 825 : **Αἰτήσομαι** δέ σ᾽ οὐ μακρὸν γέρας λαχεῖν·
Je ne te demanderai pas de m'accorder une grande faveur.

La litote signale un ton d'humilité inédit chez celui qui jadis répudia vertement Athéna du champ de bataille. Il est lié à sa peur d'être jeté aux chiens, si jamais les Atrides découvrent son corps avant Teucros. Ce souci de la conservation de sa dépouille mortelle rejoint le thème central de la pièce, puisque Sophocle consacre Ajax en tant que héros athénien, en racontant comment, mort, sa sépulture devient un enjeu d'importance pour réparer sa réputation et permettre la création de son culte. Si modeste que semble donc ce début de prière à Zeus, il

[511] κρύψω a un sens ambigu notamment parce qu'on en retrouve l'écho au vers 899, quand Tecmesse décrit ce qu'elle voit : «Αἴας ὅδ᾽ ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγὴς / κεῖται, **κρυφαίῳ** φασγάνῳ περιπτυχής. » : « Ajax gît là, baignant dans son sang encore tout fumant, transpercé par un fer que son corps nous cache. » (Trad. P. Mazon).
[512] A.C. Moorhouse*, op.cit*., p. 203: "*The future can express a weak or polite form of command*."

témoigne, dans sa forme comme dans l'idée qui le motive, d'une ultime métamorphose d'Ajax, à la fois capable de quitter son parler ordinaire plein d'*hybris* et conscient encore de sa valeur, qui doit pouvoir être révélée par- delà sa mort. Mais une seconde occurrence mérite encore un commentaire. Elle montre, cette fois, un Ajax préoccupé de la réaction de ses parents à l'annonce de sa mort, et l'expression du futur nourrit alors des accents pathétiques, qui contribuent à nuancer une nouvelle fois l'image du héros, que l'on a toujours vu plus concentré sur lui-même que sur le sort des siens. En effet, si l'on a déjà entendu Ajax évoquer la figure de Télamon[513], c'était uniquement par pur réflexe d'orgueil héroïque, le fils ne voulant pas déchoir devant un père valeureux. Ici, il gagne plutôt la sensibilité d'un enfant qui voit ses parents devenir vieux et fragiles et s'en émeut :

Aj., Ajax, 846-851 : Ἥλιε, πατρῴαν τὴν ἐμὴν **ὅταν** χθόνα
ἴδῃς, ἐπισχὼν χρυσόνωτον ἡνίαν
ἄγγειλον ἄτας τὰς ἐμὰς μόρον τ᾽ ἐμὸν
γέροντι πατρὶ τῇ τε δυστήνῳ τροφῷ.
Ἦ που τάλαινα, τήνδ᾽ **ὅταν κλύῃ** φάτιν,
ἥσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει.

Soleil, quand tu verras la terre de ma patrie, retiens tes rênes d'or et annonce mes malheurs et ma mort à mon vieux père et à la malheureuse qui m'a nourri. La misérable ! Quand elle apprendra cette nouvelle, elle fera résonner ses lamentations dans toute la ville !

Le soleil ne doit pas être un protecteur, mais un témoin et un messager[514]: parce qu'il voit tout et que sa course est parvenue haut dans le ciel, il va pouvoir raconter les faits aux parents d'Ajax restés à Salamine. J.C. Kamerbeek propose néanmoins une autre justification plus intéressante : il signale que le dieu Hélios est souvent invoqué dans *l'Iliade* comme le témoin des traités et des serments[515] et c'est à ce titre que s'expliquerait la prière d'Ajax au Soleil, car ce dernier estime avoir été l'objet d'une injustice. Ce n'est pourtant pas l'animosité qui l'emporte ici, mais plutôt le chagrin, car il se projette à deux reprises dans le temps d'après sa mort, par le biais d'un système éventuel (ὅταν (…) ἴδῃς (…) ἄγγειλον et ὅταν κλύῃ (…) ἥσει), où le futur du verbe ᾄδω apporte soudain un accent pathétique, d'autant plus fort qu'il est exceptionnel. On entend dans ses mots l'écho des vers 624 à 634, dans lesquels le chœur des marins, plein d'empathie, évoquait déjà le chagrin de la mère d'Ajax dans des termes assez semblables[516]. Il imagine « celle qui l'a nourri » entonnant le thrène pour son enfant, lui-même : l'originalité de cette vision est qu'elle le projette à la fois dans un futur assez proche, en même temps qu'elle le ramène à son état de petit garçon dépendant de la protection d'une

[513] Voir les vers 460-465 du premier monologue, commentés supra.
[514] Tous les commentateurs rappellent l'exemple célèbre de *l'Odyssée*, VIII, 270, dans lequel Hélios raconte à Héphaïstos les amours d'Arès et Aphrodite.
[515]Par exemples, *Il.* III, 276 sqq. ou *Il.*, XIX, 258sqq.
[516] Par exemple, si le chœur emploie le mot μήτηρ, il utilise aussi ἔντροφος, qui rappelle τροφός employé par Ajax ici.

mère. C'est donc un Ajax dénué de superbe qui s'exprime ici. Le choix même du nom τροφός, répertorié uniquement dans l'*Ajax* de Sophocle comme substitut de μήτηρ [517], souligne cette mise à nu. Mais il ne faudrait pas pour autant lire ces vers comme une preuve de sa défaillance ultime. Au contraire, Sophocle complète ainsi le portrait de son personnage en lui donnant l'indispensable part d'humanité qui va permettre aux spectateurs de voir en lui un héros digne d'être révéré par la cité toute entière. Pour finir, il est indispensable de relever que le dernier mot prononcé par Ajax est un verbe au futur :

Aj., Ajax, 865 : τὰ δ᾽ ἄλλ᾽ ἐν Ἅιδου τοῖς κάτω **μυθήσομαι**.
Désormais, c'est chez Hadès, à ceux d'en bas que je parlerai.

S'il met ainsi un terme à ses prières, il se projette aussi dans la mort et en suggère une vision, qui, loin de le faire apparaître comme un être taciturne et solitaire, montre qu'il envisage l'au-delà comme une sorte de communion des héros, où il pourra continuer de s'exprimer et de faire valoir sa grandeur. La vision d'Ajax aux enfers est donc assez loin de celle qui était donnée par Homère dans le chant XI[518] de l'*Odyssée,* où il se tient à l'écart et refuse de répondre un seul mot aux sollicitations d'Ulysse, contre lequel il conserve une rancœur tenace. Sophocle a manifestement pris le parti d'offrir d'Ajax une image décalée par rapport à la tradition épique, soulignant une dernière fois son humanité plutôt que sa μεγαλοψυχία.

Au présent comme au futur, le héros conforte donc sa grandeur : le moment présent, qui est d'abord un moment de souffrance, est malgré tout transcendé par sa conscience de soi. Pour le futur, il ne l'envisage évidemment jamais comme un lendemain possible : sa survie au milieu des Grecs est une hypothèse d'emblée rejetée. Par contre, Ajax se projette dans le temps d'après sa mort, pour réfléchir à l'éducation de son fils et donc à la perpétuation de son nom, pour imaginer le chagrin de sa mère et même sa propre mort, sans *pathos* excessif. À chaque fois, Sophocle retouche l'image trop entière qu'en avait laissée la tradition épique, en nuançant son *hybris* d'une touche d'humanité et en bridant l'expression pathétique, qu'il préfère confier aux personnages secondaires.

2.3. La course contre le temps.

Le temps est un personnage omniprésent dans *Ajax*. Il est le premier opposant du héros, qui cherche, pour son compte, à interrompre la marche des jours et se situe volontiers hors de toute chronologie humaine, dès lors qu'il s'est fixé l'objectif de mourir pour reconquérir une éternité perdue dans le déshonneur. Mais, le temps est aussi l'ennemi de Tecmesse et des compagnons fidèles d'Ajax, qui voudraient pouvoir faire mentir l'oracle de Calchas et n'y parviennent pas, par la faute d'un retard savamment calculé par les dieux et mis en scène par Sophocle. Enfin, *chronos* est l'énergie qui pousse Teucros à réhabiliter Ajax,

[517] F. Ellendt, *op.cit*. et *L.S.J.*
[518] *Od.*, XI, 543-564.

dans une hâte, qui s'explique par sa volonté de s'amender après l'échec de sa première mission et, tout à la fois, par son anxiété, face à la menace des Atrides. Le temps, est donc, comme on va le voir, un principe dynamique, qui œuvre pourtant différemment en fonction des personnages et de leur logique propre.

2.3.1. L'urgence de la mort et la volonté de rompre avec la continuité du temps.

Dès la deuxième scène[519] du premier épisode, et cela jusqu'au vers 865, depuis le moment où Ajax sort de sa torpeur jusqu'à sa mort, Sophocle modifie la perception de l'étalement du temps dans l'intrigue : il ne s'agit plus alors de suggérer une profondeur temporelle, comme c'était le cas dans le prologue, en marquant la continuïté avec les événements nocturnes extra-scéniques. On peut même considérer qu'il recherche l'effet inverse, puisqu'il va accélérer subjectivement l'effet d'écoulement du temps, en laissant à Ajax le soin d'exprimer son empressement à mourir. C'est ainsi que dans le *kommos*, le protagoniste affirme à trois reprises sa volonté de rompre à la fois avec le présent et avec le passé :

Aj., Ajax, 416-417 et 421 : ἀλλ᾽ **οὐκέτι** μ᾽, **οὐκέτ᾽** ἀμπνοὰς
ἔχοντα· (…)
οὐκέτ᾽ ἄνδρα μὴ τόνδ᾽ ἴδητ᾽(…)
Mais, plus jamais, plus jamais tant que j'aurai un souffle de vie (vous ne me retiendrez). (…) Plus jamais vous ne verrez ce héros (…).

S'adressant à la nature qui l'entoure, aux eaux du Scamandre, qui furent les témoins des années qu'il passa dans la plaine de Troie, il marque ici sur le mode lyrique l'envie de disparaître en se soustrayant tout à coup au temps long de la guerre [520](πολὺν πολύν (…) χρόνον,414-415), qui a permis pourtant de faire de lui un héros. L'emphase de la répétition exprime son sentiment de déchéance devant l'idéal d'une gloire éternelle, désormais compromise. La répétition de la négation οὐκέτι montre assez bien que le personnage n'appartient déjà plus à la temporalité ordinaire : dans les vers 416-417, il prend congé du présent dans une expression euphémisante, qui traduit sa volonté de mourir et le vers 421 procède à une rupture plus radicale encore avec sa réputation héroïque. L'anaphore, comme l'a montré G.M. Kirkwood[521], procède souvent par paliers chez Sophocle, établissant tantôt un effet de contraste, tantôt un effet de clarification entre les deux étapes : dans notre exemple, le vers 421 explique la radicalité des propos tenus aux vers 416-417, car s'il ne veut plus rester dans la plaine troyenne, c'est bien parce que sa réputation héroïque a été salie.

[519] Vers 348-544.
[520] J.C. Kamerbeek signale le parallèle avec *Il.* XVIII, 101-106, où Achille, privé désormais de Patrocle, exprime son désintérêt pour la guerre, sa certitude de ne jamais rentrer dans sa patrie et en même temps sa haute idée du guerrier qu'il fut. L'écho est évidemment pertinent, car il contribue indirectement à la restauration de l'image d'Ajax, ici en pleine conscience de ses manquements, et donc sur le chemin de sa rédemption héroïque.
[521] *Op.cit*, p. 216-217.

Cela est si vrai que la clausule de la troisième antistrophe s'achève sur une image qui lève définitivement le doute sur l'état d'esprit du personnage :

Aj., Ajax, 426—427 : τανῦν δ᾽ ἄτιμος
ὧδε πρόκειται.
Et maintenant, le voilà exposé devant vous, privé d'honneur.

La traduction de Paul Mazon pour ce court passage est très intéressante, car elle commente l'idée qu'Ajax est déjà mort au monde, parlant de lui à la troisième personne, avec la morgue du héros qu'il n'a jamais cessé d'être et la distance aux choses d'un vivant en sursis, ce que les vers précédents avaient exprimé avec force : « *Et ce n'est plus à cette heure qu'un mort qu'on enterre dans l'ignominie* [522]». Par cette formule, le personnage finit de s'enterrer vivant, oserait-on dire, et parachève sa propre disparition programmée dès le vers 416. Mais le verbe πρόκειται, s'il entretient l'ambiguïté de sens avec l'idée de la mort qu'il anticipe, prépare peut-être d'avantage la vision du cadavre placé sous le regard de tous, tel que les spectateurs le verront tout au long la deuxième partie de la tragédie, plutôt qu'il n'exprime l'image de l'inhumation. En effet, le sens premier de πρόκειμαι, « être placé devant quelqu'un[523] », est d'abord spatial et renvoie à l'idée d'exposition ; de plus, l'adjectif ἄτιμος, « *frappé d'infamie* », plaide plutôt en faveur d'une traduction plus neutre des vers 426-427, qui montrent un Ajax à terre, c'est-à-dire humilié devant le chœur de ses soldats fidèles, mais non pas encore enterré[524], à moins que ce ne soit au sens figuré du terme.

Non seulement Ajax prend immédiatement congé de la vie dès son retour à la raison, mais il semble animé par un sentiment d'urgence, qui se traduit par l'usage combiné de l'impératif et de l'adjectif ταχύς. À peine a-t-il abandonné les accents lyriques de la plainte, qu'il prend un certain nombre de résolutions qui ne peuvent attendre : la première concerne son fils qu'il réclame à Tecmesse (**Κόμιζέ** νύν μοι παῖδα τὸν ἐμόν, ὡς ἴδω. *Apporte-moi mon fils à présent, que je le voie,* 530) et il répète son ordre, quand elle s'attarde dans ses explications (**Δός** μοι προσειπεῖν αὐτὸν αὐτὸν ἐμφανῆ τ᾽ ἰδεῖν. *Laisse-moi lui parler et le voir de mes yeux*. 538) ; son impatience balaie tous les atermoiements (Τί δῆτα μέλλει μὴ οὐ παρουσίαν ἔχειν; 540. *Pourquoi tarde-t-il à paraître ?*) et elle grandit encore lorsque paraît enfin Eurysacès (**Αἶρ**᾽ αὐτόν, **αἶρε** δεῦρο·*Donne-le, donne-le ici même*, 545). Ayant donné ses instructions sur son éducation, il essaie de lui faire manœuvrer le bouclier auquel il doit son nom :

AJ., Ajax, 574-576 : Ἀλλ᾽ αὐτό μοι σύ, παῖ, λαβὼν ἐπώνυμον,
Εὐρύσακες, **ἴσχε** διὰ πολυρράφου στρέφων

[522] C.U.F, Sophocle, tome II, traduction des vers 425-426.
[523] Cf. Liddle-Scott: "1. to be set before one 2. Lie exposed, esp. lie dead."
[524] La traduction de R.C. Jebb propose: « *But now, behold, he hath been humbled to the dust*! ». L'idée d'humiliation l'emporte ici nettement sur l'anticipation de la vision macabre.

πόρπακος, ἑπτάβοιον ἄρρηκτον σάκος·

Mais, toi -même, mon fils, prends ce large bouclier, auquel tu dois ton nom; ***tiens-le fortement****, par sa poignée couverte de lanières bien cousues, l'indestructible aux sept peaux de bœuf.*

Encore cette scène est-elle rapide, développée dans le laps très court de l'énonciation de ces trois vers, et brusquement interrompue, quand Ajax est repris par l'urgence de son propre projet, qui se manifeste par son désir soudain d'une retraite solitaire. Il demande alors à Tecmesse de le débarrasser de l'enfant aussi promptement qu'il réclamait sa présence (Ἀλλ' **ὡς τάχος** τὸν παῖδα τόνδ' ἤδη **δέχου** καὶ δῶμα **πάκτου**, *Allons ! prends vite cet enfant et ferme la porte,* 578-579[a]*)*. Il se retire ensuite dans son baraquement, le temps de raffermir encore sa résolution : irascible, il réitère son ordre, plus vindicatif encore avec le comparatif de ταχύς, (**Πύκαζε θᾶσσον·** *Ferme la porte au plus vite*, 581[a]) et clôt son dialogue avec Tecmesse sur une image qui se trouve être encore un présage de ses intentions véritables en même temps que l'expression de sa volonté d'en finir au plus vite : voulant couper court aux émotions, il affirme en effet dans une sorte de proverbe cinglant[525] qu' *« un bon médecin ne pleurniche pas des formules magiques, pour guérir un mal qui réclame en urgence un scalpel* (πρὸς **τομῶντι** πήματι)». Le participe neutre τομῶν est issu du verbe τομάω, d'un emploi unique et que l'on peut traduire par « avoir besoin d'un scalpel » : Sophocle le fait dériver du nom féminin τομή[526], « l'incision ». Le suffixe -αω, qui termine communément les verbes exprimant le désir ou une volonté irrépressible[527], est propre ici à souligner la double idée de rapidité et de radicalité du remède qu'il va s'appliquer. Ce terme est donc à compter au nombre des expressions qui disent l'urgence dans laquelle se trouve le héros.

Plus Ajax s'approche de l'issue, plus se multiplient les occurrences de ταχύς. Par exemple, à la fin du troisième monologue, prenant congé de ses proches, il dit :

Aj., Ajax, 691-692 : ὑμεῖς δ' ἃ φράζω δρᾶτε, καὶ **τάχ'** ἄν μ' ἴσως
πύθοισθε, κεἰ νῦν δυστυχῶ, σεσωσμένον.

Quant à vous, faites ce que je dis et bien vite peut-être vous rendrez-vous compte que, si pour l'instant je souffre, j'ai trouvé mon salut.

---

[525]D. Cuny,*op.cit*., 44-45 : ces vers 581[b]-582 font appel à l'image du bon médecin, métaphore fréquente chez Platon, par laquelle Sophocle désigne ici toute personne qui s'attache à guérir un mal. En l'occurrence, il s'agit d'Ajax lui-même. On reconnaît la μεγαλοψυχία d'Ajax au fait qu'il s'applique à lui-même une référence positive, celle du bon médecin. On peut se souvenir plus généralement que « la référence à l'individu de noble naissance est caractéristique du héros sophocléen. »

[526] P. Chantraine, *Morphologie historique du grec*, Klincksieck, Paris, 1945-2002 (rééd.), p. 237-238.Peut-être peut-on voir dans cet *hapax* un nouvel exemple du goût de Sophocle pour la langue d'Homère, où le système des dénominatifs est bien constitué, notamment dans le lexique médical auquel peut s'apparenter le verbe τομάω.

[527] W.B. Stanford, *op.cit*., Appendix C. note 12, p. 265.

L'adverbe τάχα sert ici à doubler le sens de ἴσως, l'idée de probabilité se rajoutant à celle de proximité dans le temps[528]. Dans le dernier monologue d'Ajax, l'effet se renforce au vers 822 quand il évoque l'épée enfoncée dans le sol devant lui pour qu'elle le fasse mourir διὰ τάχους, « *au plus vite* ». La rapidité espérée est liée ici à l'espoir d'une *mort douce*, comme au vers 833 lorsqu'il invoque Hermès, à qui il demande de mourir ξὺν ἀσφαδάστῳ καὶ ταχεῖ πηδήματι « *dans un bond rapide et sans douleur* », décrivant ainsi le dernier geste que les spectateurs ne verront pas. Au vers 843, il invoque enfin les Érinyes, ταχεῖαι ποίνιμοι, « *promptes à la vengeance* ». Il réclame leur aide pour entraîner ses ennemis, les Atrides, à leur perte, dans le même mouvement qui le verra quitter la vie. Son discours final, enchaînant prières et invocations, atteint son acmé dans cette vision infernale, qui convoque les Érinyes au festin sanglant, où il rêve de sacrifier l'armée des Grecs tout entière[529], prouvant, s'il en était besoin, qu'il ne s'est pas soumis à la σωφροσύνη à la manière d'une âme docile, mais qu'il a gardé son caractère indomptable.

2.3.2. La course contre l'arrêt des dieux.

Mais tandis qu'Ajax se précipite le plus vite possible vers sa fin, Tecmesse, le chœur et le messager entament aussi une course contre l'arrêt divin : les logiques sont différentes bien que les mots soient presque les mêmes. Par exemple, on retrouve l'adverbe τάχα dans la bouche du messager venu annoncer l'oracle de Calchas concernant Ajax :

Aj., Messager, 778-779 : Ἀλλ' εἴπερ ἔστι τῇδε θἠμέρᾳ, **τάχ**' ἂν
γενοίμεθ' αὐτοῦ σὺν θεῷ σωτήριοι.

Mais s'il réchappe à cette journée, peut-être pourrons-nous rapidement le secourir avec l'aide d'un dieu.

Il rapporte ici les dernières paroles du devin et, aussitôt, « εὐθύς, 780 », dit-il pour achever son récit, Teucros s'est levé pour l'envoyer jusqu'au campement des Grecs afin de s'assurer qu'Ajax ne quitterait pas son baraquement. À l'idée de probabilité, qui domine le sens dans des vers 778-779, se rajoute la proximité dans le temps, « bientôt », « rapidement », qui forme le premier sens de l'adverbe[530] τάχα et que l'on ne peut négliger ici, car l'adverbe prend la résonnance de l'ironie tragique, d'autant plus que le coryphée a déjà signalé qu'Ajax venait de partir (φροῦδος ἀρτίως, 735) et le messager lui-même a compris qu'il arrivait trop tard :

---

[528] R.C. Jebb, *op.cit*., signale qu'il s'agit là d'un redoublement que l'on retrouve à plusieurs reprises chez Thucydide (VI. 10, 4 ; 34, 2 ; 78, 3), et qui exprime une forte probabilité.

[529] Vers 845-846 : Ἴτ', ὦ ταχεῖαι ποίνιμοί τ' Ἐρινύες, /γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ· » : « *Venez, déesses promptes à la vengeance, Erinyes venez manger, n'épargnez pas leur armée entière*. » L'impératif « Ἴτε », devenu simple interjection apposée à deux autres impératifs, participe aussi à la création d'un effet d'urgence. Cf. M. Biraud, *Les interjections du théâtre grec antique*, Peeters, Louvain, 2010, p. 28-29.

[530] *DELG sv.* ταχύς : l'adverbe τάχα est employé avec le sens temporel de « bientôt » chez Homère, Pindare et parfois dans la tragédie et la prose attique ; de ce premier sens découle « probablement ».

Aj., messager, 737-739 : Ἰοὺ ἰού·

βραδεῖαν ἡμᾶς ἆρ᾽ ὁ τήνδε τὴν ὁδὸν
πέμπων ἔπεμψεν ἢ ᾽φάνην ἐγὼ **βραδύς**.

Hélas ! Hélas ! C'est un long chemin, qu'il m'a envoyé faire celui qui m'a envoyé, à moins que ce ne soit moi, qui semble lent !

Les doublets βραδεῖαν/ βραδύς et πέμπων ἔπεμψεν forment un chiasme très expressif qui fait alterner l'idée de longueur et de lenteur et l'idée d'éloignement et de mouvement, βραδεῖαν et βραδύς semblant annuler tout effet cinétique pour mieux traduire le désarroi du messager, dont la mission a échoué. Un peu plus loin, au vers 798, le même messager annonce que Teucros « *vient d'arriver* » (Πάρεστ᾽ ἐκεῖνος ἄρτι·), sans qu'on l'ait encore vu paraître, ce qui annule en quelque sorte la bonne nouvelle ; Tecmesse, pleine d'angoisse, ne s'y trompe pas et presse alors le chœur de partir à la recherche du héros :

Aj., Tecmesse, 804 et 811-812 : καὶ **σπεύσαθ'**, οἱ μὲν Τεῦκρον **ἐν τάχει** μολεῖν (…)

Χωρῶμεν, **ἐγκονῶμεν**, οὐχ ἕδρας ἀκμὴ
σώζειν θέλοντας ἄνδρα γ᾽ ὃς **σπεύδῃ** θανεῖν.

Hâtez-vous ! Que les uns fassent venir Teucros au plus vite(…) Marchons, dépêchons-nous, ce n'est pas le moment de rester inactifs, alors que nous voulons sauver un homme qui se précipite vers la mort.

La concentration des éléments lexicaux relatifs à l'idée d'empressement révèle assez clairement l'intention poétique: la reprise du verbe σπεύδω, « se presser », dans un écart de vers plutôt restreint, son synonyme ἐγκονέω, le verbe de mouvement χωρέω, la locution adverbiale ἐν τάχει, sont autant d'éléments lexicaux auxquels on peut rajouter l'énergique asyndète[531] « Χωρῶμεν, ἐγκονῶμεν » et la litote « οὐχ ἕδρας ἀκμὴ[532] » -« *ce n'est pas le moment de rester inactifs* »-, qui permettent la montée en tension du drame à la césure de la pièce. Hâte et mouvement, retard et lenteur, probabilité et proximité temporelle se combinent étroitement dans les deux premières scènes du troisième épisode, juste avant la dernière apparition d'Ajax. L'effet de cumul nourrit bien sûr l'illusion d'un sauvetage possible

[531] Sophocle aime prendre la liberté de l'asyndète, fréquente, quand il s'agit de souligner une tension. W.B. Stanford la compare aux entorses architecturales dans la structure du Parthénon, qui permettent d'obtenir cependant une impression d'ensemble pleine de force et de clarté. Cf. *op.cit*., Appendix C., p. 269.

[532] Cette litote elle-même comporte deux termes très intéressants : ἕδρα, « le siège » et « l'inaction », se retrouve pour la troisième fois dans le texte après le vers 780, où il s'agissait de Teucros se levant « de son siège » pour envoyer le messager promptement vers le campement et au vers 788, où Tecmesse avoue qu'elle vient de sortir « de sa torpeur ». La troisième occurrence du vers 811 peut être lue comme un choix lexical intentionnel, qui permet de décliner au fil du texte, qui plus est dans la même scène, le thème de l'inaction. D'autre part, ἀκμή, [voir l'étude lexicale de ce mot supra I. *Le vocabulaire du temp*] qui désigne le moment le plus aigu d'une action, se trouve ici mis en évidence ; un effet tragique majeur se produit dans l'emploi de ce terme, voyant des personnages déployer des efforts considérables et vains dans le temps même que tout est déjà décidé à leur insu.

d'Ajax, créant un faux suspens, alors que le public athénien connaît bien l'issue du drame ; dans le même temps, ce procédé prépare au mieux le contraste du monologue final, déployé sur cinquante vers avec la hâte solennelle d'un héros farouchement résolu à mourir.

2.3.3. Τάχα : Teucros et la course contre le temps.

Une fois qu'Ajax est mort, une nouvelle dynamique inerve le quatrième épisode et l'*exodos*, puisqu'il s'agit de tout faire pour lui donner une sépulture le plus rapidement possible, selon les vœux mêmes du héros, qui souhaitait que Teucros, le premier, trouve son corps et le relève avant que ses ennemis ne jette son corps aux chiens[533]. La hâte que l'on a vue s'exprimer chez les personnages secondaires tout au long du troisième épisode trouve donc encore à s'exprimer dans la deuxième partie de la pièce et crée une nouvelle tension autour de la double question du rite funéraire à accomplir et de la réputation d'Ajax à préserver. Sophocle fait le choix original d'aller contre la tradition du mythe qui voyait Teucros échouer dans cette entreprise et rentrer humilié à Salamine, où Télamon lui faisait payer par l'exil le prix de son échec. Ce scénario, bien qu'évoqué[534], va rester une simple crainte de Teucros, que l'on va voir, au contraire, déployer son énergie à veiller sur le corps de son frère, mais aussi sur sa mémoire et sur le rite qui doit parachever le cérémonial de réhabilitation du héros.

Il convient d'abord de noter que l'arrivée de Teucros, au début du quatrième épisode, est présentée comme un événement opportun, une sorte de *kairos* bénéfique, du moins aux yeux de Tecmesse, qui était apparue extrêmement désemparée à la découverte du cadavre d'Ajax :

Aj., Tecmesse, 921-922 : Ποῦ Τεῦκρος; ὡς **ἀκμαῖος**, εἰ βαίη, μόλοι,
πεπτῶτ᾽ ἀδελφὸν τόνδε συγκαθαρμόσαι.
Où est Teucros ? Comme il viendrait à propos s'il arrivait pour apprêter le corps de son frère.

Son arrivée était déjà annoncée par le chœur au vers 798, avant même les recherches entreprises par le chœur et par Tecmesse. On voit donc que Sophocle ménage ses effets temporels en retardant volontairement l'entrée de Teucros dans l'action et en le soulignant, ici pour la deuxième fois, par l'adjectif ἀκμαῖος, « *opportun* », pour préparer l'intervention de ce nouveau personnage et le mettre en valeur, puisqu'effectivement, il sera le protagoniste de la deuxième partie de la pièce. Son rôle s'en trouve ainsi défini : il ne peut pas être celui qui empêchera Ajax de mourir, mais il sera l'agent de sa gloire retrouvée. L'adjectif ἀκμαῖος, utilisé au vers 921, désigne clairement Teucros comme celui qui va pourvoir à la réhabilitation

[533]Vers 826-830.
[534] Vers 1008-1020.

d'Ajax. La condition en est pourtant que son illustre frère meure. C'est donc bien le temps qui fait ici la nécessité tragique, ce qui explique peut-être que Sophocle insiste tant sur le retard qui l'amène à contre-temps :

Aj., Teucros, 996- 999 : Ὦ φίλτατ᾽ Αἴας, τὸν σὸν ὡς ἐπῃσθόμην
μόρον **διώκων** κἀξιχνοσκοπούμενος.
Ὀξεῖα γάρ σου βάξις **ὡς θεοῦ τινος**
διῆλθ᾽ Ἀχαιοὺς πάντας ὡς οἴχει θανών.

Ô très cher Ajax, quand j'ai compris que j'étais à la poursuite de ton destin funeste et que j'en suivais la trace! Une prompte rumeur, comme venant d'un dieu, se répandait dans les rangs des Grecs, disant que tu étais mort.

Dans ces vers se trouve l'idée de rapidité, que l'on peut lire dans le filigrane du participe διώκων et dans l'adjectif ὀξεῖα. Teucros se montre empressé et motivé par l'urgence d'agir pour le bien d'Ajax. Διώκω, verbe de la poursuite et de la chasse, contient cette notion de rapidité, que signalent J.C. Kamerbeek et R.C. Jeeb[535]. En utilisant ce terme, Teucros se décrit comme un pisteur rapide, renouvelant ainsi l'image première d'Ulysse dans le prologue, décrit par Athéna comme un bon « chien de Laconie » ; ses pas l'amènent ici directement sur le lieu de la mort d'Ajax. En outre, la « prompte rumeur » qui le guide met en concurrence la voix des hommes (διῆλθ᾽ Ἀχαιοὺς πάντας) et celle des dieux, cités à simple titre de comparaison (ὡς θεοῦ τινος). La façon quasi surnaturelle, dont il arrive à trouver immédiatement le lieu de retraite du héros, est ainsi expliquée par la rapidité des hommes envoyés sur l'ordre de Tecmesse au vers 804. On se souvient que la parole oraculaire a été délivrée si tardivement que Teucros n'avait pu agir efficacement : Sophocle met donc bien en parallèle les retards du *logos* divin et la rapidité du *logos* humain, investi cependant d'une efficience quasi surnaturelle, pour montrer comment la première mission de Teucros a été contrecarrée par les dieux, et comment, ensuite, il a été aiguillé vers un nouveau but ,qu'il doit atteindre, celui-là, grâce à des messagers *aux pieds agiles*, dont on peut penser que la promptitude est commandée par *« une certaine divinité* », en l'occurrence, Athéna. Donc, la comparaison du vers 998, loin de minimiser l'action des dieux, la reconnaît et l'exprime à la façon indirecte dont s'exprime habituellement l'ironie tragique.

Et l'efficacité de Teucros se mesure immédiatement dans sa première décision, au sujet d'Eurysacès. Il lui faut soustraire l'enfant au pouvoir des Atrides et, avec la même rapidité

[535] À propos de διώκω, Kamerbeek et Jebb notent, à la suite d'Ellendt, que l'idée de rapidité se retrouve déjà dans les vers 90-91 des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle : « Ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ-/τρεπὴς ἐπὶ πόλιν **διώκων**. » « *L'armée des boucliers blancs s'avance et, prête au combat,* ***se hâte*** *vers la ville* ». (Trad. P. Mazon, CUF, 1920). Sophocle joue sur cette même notion de rapidité dans *Électre*, aux vers 871-872 : « **Ὑφ᾽ ἡδονῆς** τοι, φιλτάτη, **διώκομαι**/τὸ κόσμιον μεθεῖσα σὺν τάχει μολεῖν· » « *O ma chère,* ***la joie me presse*** *de courir à toi sans tarder, au mépris de toute retenue*. » (Trad. Paul Mazon, CUF, 1958). Le D.E.L.G. insiste surtout sur les sens dominants « chasser, poursuivre » qui se perpétuent jusque dans le grec moderne.

qui l'a conduit jusqu'à Ajax, il ordonne de faire venir le garçon près de la dépouille de son père, qui devient comme une sorte de sanctuaire sacré[536], le protégeant des atteintes ennemies :

Aj., Teucros, 985-988 : Οὐχ ὅσον **τάχος**
δῆτ' αὐτὸν ἄξεις δεῦρο, μή τις ὡς κενῆς
σκύμνον λεαίνης δυσμενῶν ἀναρπάσῃ;
ἴθ', ἐγκόνει, σύγκαμνε·

Ne vas[537]-tu pas le conduire bien vite jusqu'ici, afin qu'il ne risque pas d'être enlevé par l'un de nos ennemis comme le petit de la lionne privée de son compagnon. Allez ! Dépêche-toi, aide-nous !

La place exceptionnelle de δῆτα,[538] en tête de vers, créant un effet de *continuum* entre les vers, et les trois impératifs du vers 988 miment l'excitation du discours de Teucros, qui correspond à l'empressement du personnage à œuvrer au plus vite pour préserver la dépouille du mort et sa famille. Pourtant, après cette première phase rapide et enlevée, il s'engage dans un long monologue de quarante-sept vers[539], où percent son chagrin et l'amertume de son premier échec. Sophocle aime à varier les effets, le temps lent de la plainte succédant aux accents vifs de l'action. C'est donc au chœur que va revenir le rôle de remotiver sa mission, une première fois à l'approche de Ménélas et une deuxième fois après le départ de l'Atride. Ces deux interventions sonnent comme des rappels du thème majeur de l'ensevelissement d'Ajax, et contribuent à entretenir l'effet d'empressement qui caractérise la deuxième partie de la pièce, tout entière dédiée à la consécration du héros :

Aj., Coryphée, 1040-1041 : **Μὴ τεῖνε** μακράν, ἀλλ' ὅπως κρύψεις τάφῳ
φράζου τὸν ἄνδρα χὤ τι μυθήσει **τάχα.**

Ne prolonge pas plus longtemps ton discours, mais réfléchis à la façon dont tu vas déposer cet homme au tombeau et aussi au discours que tu vas tenir bientôt !

Cette première intervention offre une opposition traditionnelle entre la parole longue, et donc inutile (Μὴ τεῖνε μακράν[540]), et l'action immédiate (τάχα), exprimée au futur (κρύψεις et μυθήσει), qui prépare le spectateur à écouter l'échange des arguments entre Teucros et Ménélas. Cette action est double et de deux natures, ce qui est bien montré par la

[536] O. Taplin, *Greek Tragedy in action*, Routledge, London, 1978-2003 (rééd.), 7. 4. 2, p.s 108-109.
[537] Les discussions des commentateurs portent sur l'identification du personnage qui sert ici d'interlocuteur à Teucros : s'agit-il de Tecmesse ? S'agit-il du chœur des marins ? W.B. Stanford tranche en faveur de Tecmesse, dont les derniers mots ont été prononcés au vers 973 et qui, selon lui, ne sort de scène qu'après le vers 989, répondant à l'attente de Teucros.
[538] R.C. Jebb, *op.cit*., p. 150 : "*There is no other example of δῆτα as first word of a verse. It is usually read as first word a a clause(…) With Sophocles the words sometimes run on from the end of one trimeter to the beginning of the next, as if there were no break between the verses*."
[539] Vers 992-1039.
[540] S- e. μακράν (ῥῆσιν).

construction de κρύψεις et μυθήσει, tous deux dépendants de φράζου : il s'agit d'abord de trouver concrètement une solution pour les funérailles d'Ajax et ensuite de fourbir ses arguments pour légitimer le rite. Déjà s'esquisse l'importance du discours sur le mort, qui permettra de le réhabiliter. Déjà se dessine la double fonction du tombeau, qui servira à la fois à satisfaire à la coutume des funérailles, en même temps qu'il permettra de conserver la mémoire du héros, c'est-à-dire à nourrir un *logos* de l'éloge. Une deuxième intervention du chœur, après l'échec de la négociation avec Ménélas, relance Teucros dans la course contre le temps pour qu'Ajax trouve enfin un lieu de repos :

Aj., Coryphée, 1164-1167 : Ἀλλ᾽ ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, **ταχύνας**
σπεῦσον κοίλην κάπετόν τιν᾽ ἰδεῖν
τῷδ᾽, ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον
τάφον εὑρώεντα καθέξει.

Mais, dépêche-toi, Teucros, aussi vite que tu le peux, presse-toi et pourvois à creuser une fosse profonde pour cet homme, où il puisse remplir un tombeau humide qui garde sa mémoire à jamais parmi les hommes.

Le chœur trouve des mots capables de redonner à Teucros l'énergie de mener à bien sa mission après un très long échange avec Ménélas, où, dans un monologue (v. 1093-1117), puis dans un dialogue vif (v. 1120-1162), il a défendu la cause d'Ajax en pure perte. Le conflit entre la parole longue et l'action efficace se retrouve donc ici aussi, sous-jacent, puisque la relance du chœur ne s'intéresse aucunement à ce qui a été dit entre les deux Grecs, mais force Teucros à revenir à l'essentiel[541]. Celui-ci répond immédiatement aux vœux des marins, dès qu'il a accueilli Tecmesse et Eurysachès et les a prémunis contre l'ennemi par un geste censé les protéger de quiconque viendrait les arracher au mort, en coupant une boucle de ses cheveux qu'il leur confie[542]. C'est là un exemple intéressant de la parole rituelle dotée d'un pouvoir d'efficience et prononcée comme une incantation magique[543]. Puis, il s'éclipse après le vers 1184, leur ayant ayant assuré qu'il reviendrait après avoir pourvu aux préparatifs des funérailles (τάφου μεληθῶ τῷδε, 1184). Dans sa dernière tirade, qui clôt le quatrième épisode, son discours est devenu véritablement un *logos* de l'action, d'abord parce qu'il y décrit un rite s'accomplissant en même temps que la parole prononcée, ensuite parce qu'il s'agit d'un discours d'ordonnance, où s'exprime sa nouvelle autorité[544], enfin parce qu'il

[541] Il faut dire aussi que la vision du temps exprimée par le chœur lui-même dans le *stasimon* suivant est pleine de lassitude et que l'on y sent sa volonté ferme de rompre avec le temps long de la guerre qui s'éternise. Ce passage des vers 1185-1191 sera plus précisément commenté infra.

[542] Vers 1178-1179 : « γένους ἅπαντος ῥίζαν ἐξημημένος, / αὕτως ὅπωσπερ τόνδ᾽ ἐγὼ τέμνω πλόκον ». « (…) *qu'il soit retranché de toute sa race, tout comme je coupe moi-même cette boucle de cheveux* ».

[543] A. Henrichs, « *The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Soph*okles », *Classical Antiquity*, vol.12 n°2, oct. 1993, p.s 165-180.

[544] On ne relève pas moins de cinq impératifs entre les vers 1180 et 1184 : « **Ἔχ**᾽ αὐτόν, ὦ παῖ, καὶ **φύλασσε**, μηδέ σε /**κινησάτω** τις, ἀλλὰ **προσπεσὼν ἔχου**./ Ὑμεῖς τε μὴ γυναῖκες ἀντ᾽ ἀνδρῶν πέλας/ **παρέστατ᾽, ἀλλ᾽ ἀρήγετ**᾽, ἔστ᾽ ἐγὼ μόλω/ τάφου μεληθεὶς τῷδε, κἂν μηδεὶς ἐᾷ. » : « *Prends-la, mon enfant, et garde-*

annonce ce qu'il va faire hors scène et que ces préparatifs correspondent exactement à ce que les Salaminiens attendent de lui depuis le vers 1040.

Et cette force illocutoire du *logos,* qui participe à l'expression de sa hâte*,* va jusqu'à contaminer deux autres de ses répliques finales, qui sont des nœuds importants de la progression, le premier étant situé à son retour en scène, au vers 1223 :

Aj., Teucros, 1223-1224 : Καὶ μὴν ἰδὼν **ἔσπευσα** τὸν στρατηλάτην
Ἀγαμέμνον᾽ἡμῖν δεῦρο τόνδ᾽**ὁρμώμενον** ·
J'ai hâté le pas en voyant notre chef, Agammenon, s'élancer ici vers nous.

La tension du moment se dit avec les mots de la hâte pour souligner le danger que représente cette visite du chef de l'armée grecque. L'hostilité comprise dans le verbe ὁρμῶμαι, « s'élancer pour attaquer[545] », qui décrit le mouvement de l'Atride, prépare à l'affrontement verbal qui va suivre et explique la rapidité de Teucros par le danger imminent. Les deux verbes de mouvement, l'un ayant Teucros pour sujet (ἔσπευσα), l'autre Agamemnon (ὁρμώμενον), se répondent dans une symétrie de sens qui trouvera son équivalent dans l'*agon* verbal qui les opposera ensuite. Mais, c'est surtout parvenu à la fin de l'*exodos*, une fois qu'il a congédié Ulysse, que Teucros manifeste une dernière fois sa hâte d'agir :

Aj., Teucros, 1402-1417: **Ἅλις**· ἤδη γὰρ **πολὺς ἐκτέταται**
χρόνος. Ἀλλ᾽ οἱ μὲν κοίλην κάπετον
χερσὶ **ταχύνετε**, τοὶ δ᾽ ὑψίβατον
τρίποδ᾽ ἀμφίπυρον λουτρῶν ὁσίων
θέσθ᾽ ἐπίκαιρον· μία δ᾽ ἐκ κλισίας
ἀνδρῶν ἴλη τὸν ὑπασπίδιον
κόσμον **φερέτω.**
Παῖ, σὺ δὲ πατρός γ᾽, ὅσον ἰσχύεις,
φιλότητι θιγὼν πλευρὰς σὺν ἐμοὶ
τάσδ᾽ **ἐπικούφιζ᾽**· ἔτι γὰρ θερμαὶ
σύριγγες ἄνω φυσῶσι μέλαν
μένος. Ἀλλ᾽ **ἄγε** πᾶς, φίλος ὅστις ἀνὴρ
φησὶ παρεῖναι, **σούσθω**, **βάτω**,
τῷδ᾽ ἀνδρὶ πονῶν τῷ πάντ᾽ ἀγαθῷ
κοὐδενί πω λῴονι θνητῶν
Αἴαντος, ὅτ᾽ ἦν, τότε φωνῶ.

---

la. Que personne ne te fasse bouger d'ici, tiens-bon, genoux à terre. Et vous, demeurez là en hommes et non en femmes : défendez-les jusqu'à ce que je revienne, après avoir pourvu aux préparatifs pour sa tombe, même si l'on m'en m'empêche. »

[545] Il s'agit d'un verbe épique, souvent recensé dans l'*Iliade* pour décrire un mouvement d'attaque (*IL.* V, 855 ; XVII, 530 ; XIII, 182, 496, 526) ou une fuite hâtive (*IL.* III, 142 ; XIII, 188).

Assez ! Trop de temps s'est déjà écoulé. Allons ! Hâtez-vous à creuser de vos mains une fosse profonde. Que d'autres installent au milieu du feu le haut trépied qui convient aux saintes ablutions.Et qu'enfin un groupe d'hommes apporte du campement l'armure que couvrait son bouclier.Quant à toi, mon enfant, dans la mesure de tes forces, saisis les flancs de ton père et soulève-le avec moi. De ses veines encore chaudes jaillit du sang noir ! Mais, allons, que tous ceux qui se disent ses amis se précipitent, accourent pour apporter leurs soins à ce héros, le meilleur des hommes, Ajax, lorsqu'il vivait ; c'est de cette époque que je parle.

L'adverbe ἅλις en tête du vers 1402 joue le rôle d'un mot-clé, qui commande la rapidité avec laquelle la fin de l'action se dénoue. Trois expressions synonymes s'enchaînent pour dire l'urgence de procéder aux funérailles. On reconnaît notamment l'injonction faite par le coryphée aux vers 1164-1165 (Ἀλλ᾽ ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύνας/ σπεῦσον κοίλην κάπετόν τιν᾽ ἰδεῖν), que Teucros reprend ici à son compte dans une tournure presque similaire (Ἀλλ᾽ οἱ μὲν κοίλην κάπετον/ χερσὶ ταχύνετε). Cette ultime scène[546], très brève, revêt un intérêt dramatique indéniable, puisqu'elle joint à l'expression de la hâte, la description réaliste et solennelle du rite, s'accomplissant en direct, chacun jouant son rôle sous les ordres de Teucros, qui multiplie les impératifs à la deuxième (ταχύνετε, θέσθ᾽, ἐπικούφιζ᾽, ἄγε) et à la troisième (φερέτω, σούσθω, βάτω,) personne. L'hypotypose des vers 1411-1412 est, elle-même, renforcée par l'effet de rapidité donné par l'asyndète « σούσθω, βάτω, 1414 », justifiée en quelque sorte par le délitement soudain du corps d'Ajax. On peut y voir un intérêt supplémentaire, car la clôture de la pièce, qui correspond à une baisse de l'intensité dramatique commandée très naturellement par les retrouvailles du héros avec la gloire, conserve ainsi une part de tension, dans cette ultime démonstration du rite qui passe par le discours efficient de Teucros.

2.4. La réhabilitation du héros.

Plusieurs personnages contribuent à la réhabilitation d'Ajax, chacun à sa manière : Ulysse obtient gain de cause auprès des Atrides en plaidant l'humanité d'Ajax. C'est une étape décisive dans la restauration de l'image du héros, loin de sa réputation de guerrier sanglant. Le chœur, lui, oeuvre également à la résurrection d'Ajax : son amour de Salamine et sa conscience du temps contribuent, dans quelques moments-clés, à conjurer la nouvelle et déplorable réputation du héros pour l'installer dans une éternité hors temps et hors lieu. Enfin, l'éternité de la gloire sera reconquise dans une bataille des images, mettant en concurrence la réputation passée et présente du héros.

2.4.1. Καιρός : Ulysse et le point de bascule, où Ajax redevient un homme.

[546] Il s'agit de la quatrième scène de l'*exodos*. Elle s'étend du vers 1402 au vers 1420.

On a vu que le frère d'Ajax était intervenu *à point nommé* pour mettre la famille du héros en sécurité. Un autre personnage, à la fois son alter ego, son adversaire, voire son ennemi, arrive pour défaire le nœud inextricable de la situation : il s'agit d'Ulysse. Et l'on ne pourrait mieux le définir que comme l'homme véritable du καιρός. Pour se référer à l'étymologie de ce nom[547], il est celui qui arrive dans un moment décisif, c'est-à-dire celui qui interrompt le déroulement continu de χρόνος et vient marquer une sorte de ligne de séparation entre un avant et un après. Dans *Ajax,* Sophocle construit le rôle d'Ulysse à partir de ce mot-thème, qui jalonne le début et la fin de la pièce et correspond aux deux interventions du personnage, dans le prologue et dans l'*exodos*. Au début, tout d'abord, Ulysse apparaît d'emblée comme l'affidé de la déesse Athéna, à l'autorité de laquelle il se soumet en ces termes :

Aj., Ulysse, 34-35 : **Καιρὸν** δ᾽ ἐφήκεις· πάντα γὰρ **τά τ᾽ οὖν πάρος**
τά τ᾽ εἰσέπειτα σῇ κυβερνῶμαι χερί.
Tu arrives à point nommé. Pour toutes choses, celles d'autrefois et celles de demain, c'est par ta main que je suis guidé.

Dans les errances de son début d'enquête, il attendait l'intervention de la déesse. Ce premier καιρός constitue donc le présent efficace, qui le met enfin sur le chemin de sa proie, moment crucial, où il va vivre une nouvelle aventure humaine, à compter au nombre de celles qu'il a déjà vécues sous la tutelle d'Athéna par le passé (τά τ᾽ οὖν πάρος) et qu'il vivra encore dans le futur (τά τ᾽εἰσέπειτα). Il souligne ainsi sa relation de confiance, vouée à se poursuivre, alors qu'Ajax a, lui, rompu le pacte de fidélité avec la déesse. Charles Segal[548] a bien expliqué qu'Ulysse montrait ainsi le visage emblématique du mortel obligé de se borner aux limites strictes qui lui étaient fixées par les dieux. Au contraire d'un Ajax tout en défiance, Ulysse représente ici la soumission à l'ordre naturel des choses, sa souplesse faite de bon sens, lui étant dictée par la conscience de sa condition de mortel. Autrement dit, quand son adversaire cède à l'ὕβρις, Ulysse a la sagesse de cultiver la σωφροσύνη. Il en fait même la démonstration dans le dialogue qui suit, en interrogeant la déesse sur le compte de son adversaire et en montrant son incompréhension totale devant les manifestations de la folie d'Ajax, comme s'il était parfaitement étranger lui-même à toute violence : c'est qu'en effet Ulysse incarne un tout autre homme que le guerrier qu'il était dans l'*Iliade*. L'Ulysse d'*Ajax* a soin d'agir *à point nommé*, comme jadis Ajax pouvait être προνούστερος[549], « *plus prudent* » et δρᾶν ἀμείνων **τὰ καίρια** « *plein de bravoure au moment d'agir* ». Ainsi peut-on voir en Ulysse une facette disparue du personnage d'Ajax, qui est très marquée dans le texte, puisqu'une deuxième fois dans son discours au vers 38, il demande à Athéna avec insistance :

Aj., Ulysse, 38 : Ἦ καί, φίλη δέσποινα, **πρὸς καιρὸν** πονῶ;

[547] Pour une étude plus précise des emplois de ce mots chez Sophocle voir supra I. Le vocabulaire du temps, p. XXXX.
[548] C. Segal, *Tragedy and civilization*, Harvard University Press, 1981, chapitre 5.
[549] Vers 119-120 : réplique d'Athéna.

Cela veut-il dire, chère patronne, que j'œuvre à bon escient ?

L'emploi adverbial πρὸς καιρὸν souligne ici sa volonté d'agir selon le rythme qui a été fixé par Athéna, puisque c'est elle qui ordonne le καιρός. Sa crainte d'œuvrer en dehors du scénario prévu par la déesse permet de mesurer à nouveau l'écart qui le sépare de son ancien frère d'armes[550]. Cette sagesse d'Ulysse, faite de soumission à l'ordre des dieux et d'humilité devant la condition humaine, l'amène presque naturellement à devenir celui qui va dénouer la situation finale. Or, lorsqu'il entre à nouveau en scène au vers 1316, les funérailles d'Ajax semblent très compromises, tant le dialogue avec Agamemnon s'est enlisé dans une querelle personnelle, où les injures ont remplacé les arguments. Son arrivée représente donc, selon les mots de F. Allègre[551], une vraie « *détente dans l'émotion* », dans un moment de haute tension, qui ne laisse pas espérer d'issue positive. Le coryphée sait pourtant reconnaître en Ulysse celui qui va défaire le nœud, que les deux Atrides ont successivement resserré :

Aj., coryphée, 1316-1317 : Ἄναξ, Ὀδυσσεῦ, **καιρὸν** ἴσθ' ἐληλυθώς,
εἰ μὴ **ξυνάψων**, ἀλλὰ **συλλύσων** πάρει.

Roi Ulysse, sache que tu arrives à point nommé, si ce n'est pas pour faire le nœud, mais pour le défaire.

Autant que l'idée d'*à propos* contenu dans καιρὸν, importe ici la métaphore du nœud : nœud de la situation dramatique, mais aussi nœud de l'intrigue, l'image est construite par l'opposition de sens des deux formes participiales ξυνάψων, « *nouer ensemble* » et συλλύσων, « *aider à délier* ». On[552] a pu voir dans l'utilisation de ces deux verbes les prémices de la théorie d'Aristote[553] sur la complication (δεσίς) et la résolution (λύσις) d'une intrigue dramatique. L'intérêt de cette lecture est qu'elle permet de réfléchir au moment ainsi désigné par le coryphée[554], puisque le caractère auto-référentiel de ces deux vers est manifeste. Comment Aristote définit-il, en effet, ces deux termes ? « *Le nouement comprend les événements*

---

[550] À titre d'exemple, on peut noter que, si Ulysse dit répondre à l'appel d'Athéna, dont la voix résonne à son oreille comme « *le clairon étrusque au pavillon d'airain*[550] », Ajax, pour sa part, s'engage dans sa folie meurtrière sans avoir jamais entendu aucune trompette l'appeler au combat comme le lui fait remarquer Tecmesse (vers 290-291[a]).

[551] F. Allègre, *op.cit*., p. 64.

[552] C. Segal, *op. cit.,* ibidem.

[553] Aristote, *Poétique*, 18, 55b24-29.

[554] Les commentateurs ont longuement discuté de la structure d'*Ajax*, la jugeant imparfaite, critiquant sévèrement toute la partie du drame qui se situe après le suicide du héros et la trouvant souvent moins réussie : en 1898, par exemple, L. Campbell, dans son article «*Le point culminant de la tragédie grecque* », a considéré que « l'acmé » d'Ajax se situait au moment du suicide du héros, toute la deuxième partie étant jugée par lui comme une « descente » pathétique de la pièce. Plus tard, en 1905, F. Allègre a critiqué sévèrement cette proposition en affirmant, pour sa part, que *« le point culminant de l'Ajax (était) dans le retour du héros à la raison, après le prologue* ». Remarquons le problème posé par la terminologie : les mots « acmé », « descente », comme « dénouement » ne sont pas applicables à la tragédie grecque qu'on a trop souvent voulu plier à des normes modernes, à la définition floue et surtout anachroniques. Si l'on se réferre ici à la théorie d'Aristote, c'est uniquement parce que l'on retrouve un parallèle lexical intéressant entre λύσις et συλλύσων.

extérieurs à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs. J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement, ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin.[555] » L'arrivée d'Ulysse, marquée dans le texte aux vers 1316-1317, correspond à cette fameuse ligne de démarcation qui indique le καιρός à l'œuvre et sépare l'avant et l'après d'une action. C'est bien là, en l'occurrence, que débute le dénouement. Et cette λύσις, mise en œuvre par lui, consiste d'abord à rappeler fermement à l'Atride la primauté des lois divines, c'est-à-dire du droit, sur certaines prérogatives humaines dictées par la violence et la rancœur. Il parle πρὸς θεῶν, « *au nom des dieux*, 1332 » et conserve donc la déférence à l'égard des dieux qu'on lui voyait déjà au début de la pièce. Il demande à Agamemnon de ne pas « *fouler au pied le droit*, 1335»- τὴν δίκην πατεῖν- et lui rappelle qu'« *il serait contraire au droit qu'Ajax soit déshonoré*, 1342 »- οὐκ ἂν ἐνδίκως γ᾽ ἀτιμάζοιτό - par un traitement indigne de sa dépouille et que cela serait littéralement un attentat contre « *les lois divines*, 1343 »- τοὺς θεῶν νόμους- : on le voit, Ulysse reste le champion d'Athéna et plaide la cause de son ennemi avec la tempérance du mortel qui ne veut surtout pas s'aviser de contrevenir à l'ordre établi par les dieux. C'est là son argument principal et on peut considérer que l'expérience qu'il a faite du pouvoir d'Athéna dans le prologue a renforcé cette conviction, au point que, dans l'*exodos*, il plaide non pas même pour Ajax, mais pour lui-même[556], comme il tente de l'expliquer à Agamemnon. Comprenons qu'en Ajax, il reconnaît n'importe quel homme, y compris lui-même. Ulysse n'a donc pas changé depuis le début de la pièce, puisque c'est la même humilité, la même compassion qui lui faisait déjà dire :

Aj., Ulysse, 125-126 : Ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν
εἴδωλ᾽ ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.

Je vois bien que nous ne sommes rien d'autre, nous autres vivants, que des fantômes ou des ombres légères.

Son action finale, si décisive, qu'elle va enfin permettre d'envisager les funérailles et la réhabilitation officielle du héros, passe donc par un *logos* compassionnel, qui entend restaurer la dignité d'Ajax en tant que frère humain. Ces deux vers sentencieux du début sont donc à lire en regard de son argumentaire final, comme des jalons qui bornent la pièce et fixent le cadre dans lequel Ulysse va intervenir : il n'est pas un *dieu sorti de la machine*, mais travaille au nom des dieux et son intervention n'a rien d'extraordinaire, puisqu'elle se contente d'affirmer l'humaine condition d'Ajax. Mais ses qualités de souplesse, d'humanité, de compassion sont essentielles, car elles vont permettre à l'homme *politikos* qu'est Ulysse de réintégrer Ajax à la cité, lui dont l'héroïsme épique ne peut s'accomoder de compromis et le

[555] Traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980, p. 97.
[556] Vers 1365 : «(…) καὶ γὰρ αὐτὸς ἐνθάδ᾽ ἵξομαι. » : « *Moi-même, je serai un jour enterré là-même*. »

condamne d'emblée à rester *apolis*[557]. Et, ce faisant, le καιρός, dont Ulysse est l'agent scrupuleux, devient le moment exact, où se réalise la célèbre sentence d'Athéna :

Aj., Athéna, 131-132 : Ὡς ἡμέρα **κλίνει** τε **κἀνάγει** πάλιν
ἅπαντα τἀνθρώπεια·
Car un jour voit les affaires humaines chuter et rependre à nouveau.

La déesse a été littéralement prise au mot et, si l'ironie tragique peut jouer contre les dieux, en voilà bien l'exemple ! Au début de la pièce, la leçon s'appliquait à l'orgueilleux, auquel il fallait rappeler que l'existence humaine doit se soumettre à χρόνος et à ses aléas. Mais, grâce à l'intervention finale d'Ulysse, elle peut aussi se lire comme une annonce de l'issue du drame, où Ajax va regagner les hauteurs, non plus celles, funestes, de l'ὕβρις, mais celles de l'éternité de la gloire.

2.4.2. La reconquête d'un ἀεί.

Or, la question de l'éternité regarde à la fois les dieux et les hommes : au début de la pièce, on se souvient qu'un premier ἀεί, celui d'Athéna, marquait sa relation de confiance avec Ulysse. Mais, dès lors qu'aucun dieu, ni même aucun héros, ne sert de guide aux mortels, le sens d'ἀεί s'en trouve réduit à ne plus signifier que le long *continuum* des jours qui s'écoulent. Il n'est plus une preuve de gloire mais l'épreuve, plus banale, de l'ennui. Or, il est intéressant de voir que, dans *Ajax*, à côté de l'ἀεί d'Athéna, indiqué comme un jalon majeur du sens de la pièce, à son début, Sophocle décline cette autre signification, dégradée, pour marquer, semble-t-il, à quelle profondeur de désespoir a sombré Ajax, et à quelle hauteur, son nom pourra à nouveau s'inscrire. Et ce sont les marins de Salamine, troupe fidèle à son maître, qui va permettre de comprendre ce parcours du sens[558]. En effet, ils partagent avec leur maître un sentiment d'échec qui se dit avec le mot « *éternité* », et l'on découvre que l' ἀεί, considéré du point de vue de simples mortels, perdus sans le repère de leur maître déchu, s'avère être un équivalent de χρόνος:

Aj., chœur, 600-604 : ἐγὼ δ᾽ ὁ τλάμων **παλαιὸς ἀφ᾽ οὗ χρόνος**
᾽Ιδαῖα μίμνων λειμώνι᾽ ἔπαυλα **μηνῶν**
ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι
χρόνῳ τρυχόμενος κακὰν ἐλπίδ᾽ ἔχων
ἔτι μέ ποτ᾽ ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἅιδαν.

[557] C. Segal, *Tragedy and civilization*, Harvard University Press, London, 1981, p. 150.
[558] A. Henrichs, « *The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophocles* » in *Classical Antiqu*ity, Vol.12 n°2, octobre 1993, p.165-180: « *As so often in tragedy, the choral voice emerges as the instigator and guarantor of ritual performance, an essential role of choral poetry since the archaic period* », p. 170.

Et moi, malheureux depuis un temps bien long, je campe sur les prairies de l'Ida, où j'ai fait mon lit depuis des mois sans nombre, consumé par le temps qui passe, avec l'amer espoir d'atteindre encore un jour le terrifiant, le sombre Hadès.

L' ἀεί dégradé des marins, enlisés dans le temps continu d'une guerre sans fin, ressemble à s'y méprendre au πολύν χρόνον, dont se plaignait Ajax aux vers 414-415[559]. On retrouve ici l'expression d'un identique sentiment d'emprisonnement, à la fois temporel et géographique : les prairies de l'Ida (Ἰδαῖα(…) λειμώνια, 601) sont devenues des campements militaires (ἔπαυλα, 601), où le temps s'écoule sans autre perspective qu'une mort sans gloire. Le passé paraît ancien déjà (παλαιὸς ἀφ᾽ οὗ χρόνος, 600), mais sans âge, car on ne peut dénombrer les mois écoulés (μηνῶν ἀνήριθμος) ; le futur est une perspective horrifiante (μέ ποτ᾽ ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἅιδαν, 604) et le présent se vit dans l'inaction et l'attente, qu'expriment les formes passives et moyennes des verbes (εὐνῶμαι, τρυχόμενος) , la métaphore de l'usure (χρόνῳ τρυχόμενος, 603) et surtout, en plein cœur de cette strophe lyrique, l'adverbe αἰὲν. La répétition de χρόνος aux vers 600 et 603 en explique le sens : il s'agit pour les marins de Salamine d'une sensation de longueur du temps, qui n'a rien à voir avec l'inscription de leur nom dans la mémoire des hommes ; simplement, un ennui que rien ne vient interrompre. C'est d'ailleurs un sentiment qu'ils nourrissent tout au long de la pièce, puisqu'on en retrouve l'expression au début du troisième *stasimon* :

Aj., Chœur, 1184-1191 : Τίς ἄρα **νέατος** ἐς πότε λή-
ξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός,
τὰν **ἄπαυστον αἰὲν** ἐμοὶ
δορυσσοήτων μόχθων ἄταν ἐπάγων
ἄν τὰν εὐρώδεα Τρωΐαν,
δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων;

Quelle sera la dernière ? Quand viendra la fin ? Le nombre des années vagabondes m'apporte continuellement la souffrance sans fin des malheurs de la guerre, à travers la plaine troyenne, ruine et honte des Grecs.

L'éternité a ici le caractère insipide de l'infini qui serait dénaturé par la honte, car la guerre n'est pas évoquée comme un ferment de la gloire, mais plutôt comme un reproche (ὄνειδος) permanent que se font les Grecs à eux-mêmes. Ils végètent sous les remparts de Troie sans pouvoir mettre un terme à ce malheur infamant (δύστανον), que représente un χρόνος devenu impossible à cerner, à dénombrer, à interrompre : le temps lui-même semble pris d'une sorte de folie, qui le transforme en une errance perpétuelle (πολυπλάγκτων[560]).

[559] Voir *supra* le commentaire précis de ce passage.

[560] L'adjectif πολυπλάγκτος est appliqué chez Homère (*Od*. XVII, 425) pour désigner des pirates et chez Eschyle (*Suppl*. 572) pour qualifier Io, dont on sait que l'errance était la manifestation de sa folie.

Jusqu'alors, l'impétueux Ajax leur servait de rempart contre la peur ou contre leurs ennemis[561] et les voilà désormais privés du guide indispensable, qui justifiait leur présence à Troie, tout comme Athéna guide les entreprises d'Ulysse. Pour briser cette malédiction d'une *éternité de honte,* les marins espèrent un changement, qui se traduit simplement par leur volonté de changer de paysage :

Aj., chœur, 1216-1222 : Γενοίμαν ἵν᾽ ὑλᾶεν ἔπεστι πόντου
πρόβλημ᾽ ἁλίκλυστον, ἄκραν
ὑπὸ πλάκα Σουνίου,
τὰς ἱερὰς ὅπως
προσείποιμεν Ἀθάνας.

Que ne suis-je à l'ombre des bois qui couronnent le promontoire de Sounion et ses vagues retentissantes, pour saluer les murs sacrés d'Athènes !

Dans la formulation de ce vœu plein d'espoir, on relève la mention du cap Sounion et celle d'Athènes, patrie d'adoption d'Ajax, qui lui rend hommage dans cette pièce. Ces seules évocations effacent le pathétique lié à leur sentiment d'exil, loin de Salamine. Elles permettent aussi de bien voir combien la démarche poétique de Sophocle est politique, dans le sens premier du terme : les Salaminiens rêvent d'Athènes, comme les Athéniens révèrent le héros né à Salamine. La fusion et la confusion des deux cités permet d'ailleurs aux marins de retrouver le sens noble du mot « éternité ». En effet, au vers 599, Salamine est décrite comme une cité *glorieuse pour toujours* :

Aj., Chœur, 97-599 : Ὦ **κλεινὰ** Σαλαμίς, σὺ μέν που
ναίεις ἁλίπλακτος, εὐδαίμων,
πᾶσιν περίφαντος **ἀεί**·

Illustre Salamine, tu es, je crois, heureuse au milieu des flots et auréolée de gloire pour tous à jamais.

C'est ici véritablement un éloge de la cité, et indirectement l'éloge d'Ajax, qu'entament les marins. Ils l'ont quittée voilà bientôt neuf années et supposent (που) aujourd'hui qu'elle a conservé sa glorieuse réputation : ils l'espèrent inchangée. Leur sentiment patriotique forme, certes, un contraste ironique avec la fin du premier épisode marquée par la conscience d'Ajax d'avoir perdu à tout jamais, et surtout aux yeux de ses parents, sa propre réputation de gloire, mais encore ce chant d'amour à Salamine résonne-t-il pour les spectateurs athéniens comme un hommage à leur histoire et à leur cité. Bien sûr, et R.C. Jebb le rappelle dans son commentaire, il n'est pas question de lire le vers 599 comme une allusion anachronique à la

[561] Vers 1211-1212 : « Καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δείματος ἦν μοι /προβολὰ καὶ βελέων θούριος Αἴας· » : « *Auparavant, du moins, contre les peurs de la nuit et contre les traits des ennemis, l'impétueux Ajax était mon rempart*. » Voir *infra* le commentaire précis de des deux vers.

victoire sur les Perses en 480 ; néanmoins ἀεί autorise que l'on y pense, d'autant mieux quand on se souvient qu'Ajax a été admis au nombre officiel des héros athénien depuis Clisthène, qu'il avait un temple, un culte, des fêtes et même une tribu Aiantis et , plus encore, quand Hérodote raconte même qu'Ajax et Télamon auraient été vus se battant aux côtés des Grecs au cours de la fameuse bataille de Salamine, prêtant leur concours divin à la victoire hellène[562]. Il est bien certain que les spectateurs athéniens qui voient Ajax sur scène reconnaissent en lui une figure tutélaire et aimable, que Sophocle est, semble-t-il, le premier à vouloir consacrer en tant que héros athénien au sein de sa tragédie. En effet, pour le peu qu'on en sait, Eschyle a bien traité l'histoire d'Ajax dans une trilogie disparue[563], mais le personnage restait fidèle à son image épique, et encore sa mort n'était-elle relatée que sous la forme d'un récit. Athènes s'offrait donc avec Ajax un ancêtre digne et puissant, ancrant profondément ses racines dans la noble épopée et confortant ainsi son image de grandeur. Il restait à Sophocle de le consacrer héros de la patrie au cours du rituel des Grandes Dionysies. Voilà pourquoi ἀεί sonne comme un des mots-clés de cette tragédie, porteur de son sens profond, un sens éminemment politique. Dès le début de la pièce, Ajax a perdu cette éternité de la gloire, mais il va la recouvrer et la mention de Salamine au début du premier *stasimon* joue un peu le rôle d'un *memorandum :* le grand Salaminien ne peut être déchu totalement et pour toujours, puisque sa cité perdure, elle, dans sa grandeur. Ces marins, si désespérés, quand ils éprouvent la solitude de leur condition de soldats privés d'un chef aimé, retrouvent pourtant le sens de leur grandeur en évoquant Athènes, ou Salamine, et, comme par contamination, puisqu'on a bien vu qu'il y avait entre le chœur et Ajax comme une transmission des états d'âme, un lieu qui soit réservé à la mémoire de leur maître :

Aj., Coryphée, 1164-1167 : Ἀλλ' ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύνας
σπεῦσον κοίλην κάπετόν τιν' ἰδεῖν
τῷδ', ἔνθα βροτοῖς **τὸν ἀείμνηστον**
τάφον εὐρώεντα **καθέξει**.

Mais, dépêche-toi, Teucros, aussi vite que tu le peux, presse-toi de pourvoir à creuser une fosse profonde pour cet homme, où il prendra possession du tombeau humide qui gardera sa mémoire à jamais parmi les hommes.

Par ces mots, le coryphée prélude à l'héroïsation d'Ajax, car il anticipe l'enterrement effectif du héros en fondant d'abord sa tombe par cette réplique, qui envisage nettement que son

[562] Hérodote, VII, 64 : « (…) *Le jour parut, et comme le soleil se levait, un tremblement de terre ébranla le continent et les flots. Les Grecs jugèrent à propos d'adresser des prières aux dieux et d'invoquer le secours des Éacides. Ils mirent à exécution ce dessein ; ils prièrent tous les dieux, puis aussitôt ils appelèrent de Salamine Ajax et Télamon ; enfin ils envoyèrent un navire à Égine pour ramener Éaque et les autres Éacides* (...)» (Trad. P. Giguet et P. Demont, 1987). Pas moins de trois générations héroïques sont convoquées pour repousser les Perses : le grand-père Éaque, son fils Télamon et son petit-fils Ajax.

[563] *Le Jugement des armes* racontait les circonstances qui amenèrent les Atrides à préférer Ulysse à Ajax dans l'attribution des armes d'Achille. Le second volet, *Les Femmes thraces*, développait le récit de son suicide et le troisième volet, *Les Femmes de Salamine* montrait Teucer chassé de Salamine par Télamon, qui n'avait pas pu supporter de le voir rentrer sans Ajax.

tombeau sera le lieu éternel qui gardera la trace de sa grandeur. Loin d'être uniquement un encouragement à l'action de Teucros, ces vers permettent aussi la construction poétique d'un premier lieu de mémoire dédié à Ajax. Il est intéresssant de voir comment Sophocle nomme d'abord la tombe « *une fosse profonde*, (κοίλην κάπετόν), avant d'en faire un monument de commémoration (τὸν ἀείμνηστον τάφον), passant du concret à l'abstrait, afin de mieux rappeler l'importance d'atteindre un ἀεί pour Ajax. Mortel, dont la nature périssable transparaît bien dans l'adjectif κοίλην, Ajax va devenir immortel par la fondation de son culte : ces deux états, pourtant, apparaissent ici côte à côte, non pas comme des états antinomiques et concurrents, mais plutôt comme l'indication d'un passage ou d'une métamorphose d'Ajax que raconterait la tragédie de Sophocle[564]. La tombe ainsi désignée, doit d'abord accueillir la dépouille fragile de l'homme- Ajax, mais aussi perpétuer la mémoire du héros puissant qu'il redevient dans la mort : un verbe en témoigne, καθέξει au vers 1167, verbe d'action au futur, qui désigne le fils de Télamon comme un personnage « *prenant possession*[565] » de son nouveau lieu d'habitation, son tombeau devenant son nouveau royaume. Ce mot-clé sert à marquer sa transformation de l'état de dépouille passive et sans attrait, telle que Ménélas et Agamemnon le considèrent, à l'état de relique puissante, légitimant le culte fondé avec la construction du tombeau.Du reste, la désignation concrète de cette tombe (κοίλην κάπετόν) reste solennelle et noble puisqu'elle peut se lire comme un rappel de l'expression homérique qui désigne la tombe d'Hector dans l'*Iliade*[566] : Sophocle s'applique ainsi à rapprocher une nouvelle fois le destin de ces deux personnages par la citation homérique. Teucros réemploiera d'ailleurs la même expression au vers 1403, dans la scène finale de l'*exodos*. Cette gémellité du sort entre Ajax et Hector se retrouve même dans la fusion entre Salamine-Athènes et Troie, quand on songe à la localisation de cette supposée tombe d'Ajax, située sur la côte troyenne, au cap Rhoiteion. Le héros, resté en terre étrangère et ennemie, appartient pourtant et surtout au passé glorieux : les lieux se confondent et ne renvoient à rien d'autre qu'au temps des héros. Cela est si vrai qu'Ajax lui-même, après avoir honni la Troade et les ondes du Scamandre[567], finit par les associer avec les lieux de son enfance dans la prière finale qu'il adresse à la nature qui l'a nourri :

Aj., Ajax, 859- 863 : Ὦ φέγγος, ὦ γῆς ἱερὸν οἰκείας πέδον
Σαλαμῖνος, ὦ πατρῷον ἑστίας βάθρον,
κλειναί τ' Ἀθῆναι καὶ τὸ σύντροφον γένος
κρῆναί τε ποταμοί θ' οἵδε, καὶ τὰ Τρωϊκὰ
πεδία προσαυδῶ, χαίρετ', ὦ τροφῆς ἐμοί·

[564] C. Segal, *Sophocles' Tragic world, Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, London, 1995, chapitre 1: "*Sophocles paradoxically juxtaposes monumentality and precariousness*".
[565] L.S. κατέχω, II. possess, occupy, cf. Eschyle, *Ag*., 454.
[566] *IL.* XXIV, 797.
[567] Vers 412-427.

Ô lumière ! Ô sol sacré de Salamine, ma patrie, foyers de mes ancêtres ! Ô glorieuse Athènes et son peuple frère, et vous, fontaines, fleuves et campagnes de Troie, je vous salue ! Adieu, ô vous qui m'avez nourri !

De même qu'il ne souhaite plus s'inscrire dans la temporalité ordinaire d'un homme soumis aux aléas de χρόνος, de même Ajax ne conçoit plus de séparation géographique entre Salamine, foyer de sa jeunesse, Athènes, jumelle née du même aïeul commun, Érechtée[568], et Troie, sa terre nourricière pendant près de dix années. On voit ici comment, tout en regagnant la sérénité, il s'extrait à la fois de l'ordre temporel et de l'ordre spatial pour rejoindre, de fait, une éternité de gloire dans laquelle son nom sera révéré en tous lieux. Sa réconciliation avec lui-même se double d'une réconciliation des contrées ennemies, qui pouvaient aussi se disputer la primauté de son culte. Quant au tombeau ἀείμνηστον, « *qui garde sa mémoire à jamais pour les hommes* », il peut s'agir aussi bien d'une allusion au sanctuaire célèbre, où Alexandre le Grand se rendait pour accomplir des sacrifices[569], que de la tragédie de Sophocle elle-même, l'œuvre servant d'écrin à la gloire du personnage et consacrant le culte du héros à l'occasion de la fête des Grandes Dionysies. En effet, Sophocle n'oublie pas d'évoquer les hauts-faits du grand Ajax dans le plaidoyer que Teucros adresse à Agamemnon[570] : champion hors pair, il épargna à la flotte grecque de subir les flammes qu'apportait avec lui un Hector bondissant de carène en carène ; il affronta volontairement le même Hector en combat singulier. Ce retour sur son passé glorieux est fait sur le ton du reproche, car l'Atride oublieux feint d'ignorer désormais les grandes qualités guerrières d'Ajax. Comme un remède administré contre l'ingratitude des hommes, le frère du héros rappelle donc ses exploits et s'exclame :

Aj., Teucros, 1266-1267 : Φεῦ· τοῦ θανόντος ὡς ταχεῖά τις βροτοῖς
χάρις διαρρεῖ καὶ προδοῦσ᾽ ἁλίσκεται (…)

Hélas ! Comme elle s'enfuit vite la gratitude des hommes-pourtant due à ce mort- et comme elle est convaincue de trahison !

Teucros, dont on a vu qu'il avait pour mission de sauvegarder la famille d'Ajax et d'œuvrer aux funérailles du héros, est aussi le gardien de sa mémoire, celui qui va perpétuer sa réputation dans des récits racontant des aventures, que les Atrides feignent déjà d'oublier : Teucros ne s'adresse-t-il pas à Agamemnon en lui disant : « *Tu ne te souviens plus de rien ?* οὐ

[568] *IL.*, XI, 547et *Aj.* , vers 202 : Tecmesse interpelle le chœur des marins en les nommant « *race des fils d'Érechtée, nés de la terre* ».

[569] R.C. Jebb, *op.cit*., p.s 175 : Pausanias (I, 35,5), mais aussi Strabon (XIII, 595) ou encore Diodore (XVII, 17) mentionnent l'existence d'une tombe et d'un culte rendu à Ajax dans un lieu nommé Rhoiteion, sur la côte troyenne. D'après Diodore, Alexandre le Grand se serait rendu sur cette tombe, et également sur celle d'Achille, pour leur rendre hommage et apporter des offrandes. Pausanias, lui, évoque des reliques qui auraient été trouvées dans cette tombe : de gigantesques ossements, qui auraient justifié le culte rendu au héros.

[570] Vers 1272-1289.

μνημονεύεις οὐκέτ᾽ οὐδέν(…) ,1274ª ». Tandis que le roi renie Ajax en refusant de se souvenir de ses exploits passés, Teucros prend soin du corps et en même temps du passé héroïque de « *l'homme au bouclier* », parce qu'il fonde son culte et permet ainsi aux Athéniens de se souvenir. Ainsi, la pièce de Sophocle comble-t-elle ce vide menaçant de l'oubli, en racontant les origines du culte religieux rendu au héros[571], et en relayant la grande épopée, citée et magnifiée dans la cérémonie théâtrale des Grandes Dionysies.

2.4.3. L'ἦθος du guerrier : la permanence du héros dans le discours des autres personnages.

Mais, outre l'oubli, il existe une autre menace sérieuse pouvant empêcher Ajax de recouvrer son honneur déchu : c'est de voir perdurer l'image désastreuse d'un homme qui a porté atteinte à l'autorité et, ce faisant, à la société tout entière. Il est donc important de faire valoir sa grandeur et son courage et de montrer qu'il a conservé sa part d'héroïsme incontestable dans un moment où ses ennemis sont prompts à jeter à la voirie son κλέος en même temps que sa dépouille. Le portrait fragmenté du héros qu'offre la tragédie de Sophocle permet de bien voir qu'il y a, dans le discours des familiers d'Ajax, des images parfois très opposées du personnage, qui entrent en concurrence. Mais, après que chacun a évoqué *son* Ajax, il en ressort une *permanence* du héros, qui permet naturellement sa réintégration au firmament de l'ἀεί. Dans le discours des personnages secondaires se règlent la question du statut du héros et celle de son pouvoir, perdu et retrouvé.

Et pour commencer, quelle vision de lui-même le héros entend-il perpétuer? Celle d'un guerrier cruel et inflexible, semble-t-il, car l'image d'un Ajax sanglant (νεοσφαγής) est développée dans deux moments importants que l'on peut lire en parallèle. Ils marquent une évolution significative du statut d'Ajax entre le début et la fin de la pièce. Le premier se déroule au moment où le héros accueille son fils :

Aj., Ajax, 545-551 : Αἶρ᾽ αὐτόν, αἶρε δεῦρο· ταρβήσει γὰρ οὐ
νεοσφαγῆ που **τόνδε προσλεύσσων φόνον**,
εἴπερ δικαίως ἔστ᾽ ἐμὸς **τὰ πατρόθεν**.
Ἀλλ᾽ αὐτίκ᾽ **ὠμοῖς** αὐτὸν **ἐν νόμοις πατρὸς**
δεῖ πωλοδαμνεῖν κἀξομοιοῦσθαι φύσιν.
Ὦ παῖ, γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος,
τὰ δ᾽ ἄλλ᾽ ὅμοιος· καὶ γένοι᾽ ἂν οὐ κακός.

Approche-le de moi, approche-le ici. Il ne s'effraiera pas en portant son regard sur carnage récent, s'il est vraiment mon fils. Il faut le dresser sans tarder aux cruelles mœurs de son père, et que son caractère lui ressemble. O mon fils, sois plus heureux que ton père ; pour tout le reste ressemble-lui, et tu ne seras pas un homme méprisable.

[571] A. Henrichs, « *The Tomb of Aias and the prospect of the hero cult in Sophokles* », *Classical Antiquity*, 12, 1993, p. 165-180: "*The cult hero is thus seen in statu nascendi against the implicit but unmarked background of existing hero cult in the audience's present*."

Cette ultime rencontre se fait rite de passage, où l'enfant muet doit se confronter au sang versé par son père et donner ainsi la preuve de sa légitimité. Il espère faire ainsi d'Eurysacès un double de lui-même, un nouvel Ajax, qui lui ressemble en tous points (κἀξομοιοῦσθαι, ὅμοιος) pour faire perdurer son lignage et même son image, à l'identique. Le vœu de bonheur qu'il formule à l'endroit de son fils (γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος) projette ce dernier dans un futur idéal, à la fois meilleur (εὐτυχέστερος) que le présent dramatique et, tout à la fois, pareil (ὅμοιος) au passé glorieux, lorsqu' Ajax était un héros incontesté. Cette image, à laquelle, au moment de l'énonciation, il n'est plus conforme, il entend la perpétuer par son fils et réaffirmer sa propre excellence (καὶ γένοι᾽ ἂν οὐ κακός), annulant ainsi sa déchéance au présent. Et son projet prend forme immédiatement.

Plus vaillant que le jeune Astyanax, fils d'Hector, qui s'effraie du panache de son casque[572], le fils d'Ajax va rester, lui, sans trembler devant le spectacle des bœufs massacrés : ainsi se perpétue la rivalité du Troyen et du Grec et le Grec l'emporte à titre posthume, par l'entremise de son fils. Cette victoire sans bruit ni fureur est à remarquer, parce qu'elle établit un lien entre le passé et le futur d'Ajax. En effet, elle fait d'abord référence au passé de la grande épopée, qui n'était pas parvenue à départager les deux grands guerriers ; on peut considérer que la tragédie, elle, y parvient, d'autant plus que ce court épisode forge aussi l'*èthos* d'Eurysacès et en fait un personnage à part entière, en le lestant du même caractère intraitable que son père, auquel elle offre alors une postérité, c'est-à-dire un avenir, par ce fils ὅμοιος. Cela est si vrai que dans la scène finale de l'*exodos*, lorsque Teucros sollicite l'aide de chacun, il demande à l'enfant[573] : « *Quant à toi, mon enfant, dans la mesure de tes forces, saisis les flancs de ton père et soulève-le avec moi. De ses veines encore chaudes jaillit du sang noir ! ».* On comprend mieux*,* peut-être, l'hyperréalisme de la remarque finale à la lumière de l'épreuve du sang qu'Ajax a déjà fait subir à son fils dans le premier épisode : Eurysacès ne peut trembler devant la dépouille encore chaude de ce père qui lui demandait un identique courage devant les cadavres « *nouvellement égorgés* » de ses victimes animales, comme pour le préparer à cette tâche solennelle de ses propres funérailles. L'enfant muet, qui répond à la demande de son père, puis à celle de Teucros, réalise donc ce projet de voir se poursuivre une lignée héroïque d'hommes imperméables au spectacle de l'horreur.

Mais bien avant cette dernière scène, l'adjectif νεοσφαγής apparaît dans le *kommos* qui suit la mort d'Ajax. Le même mot, employé ici par Tecmesse, ne s'applique plus strictement au même objet :

Aj., Tecmesse, 898-899 : Αἴας ὅδ᾽ ἡμῖν **ἀρτίως νεοσφαγὴς**
κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχής.

Ajax est là, à terre, tué d'une blessure récente, le corps replié sur une épée invisible.

---

[572] *Il.* VI, 466-470 **: « ταρβήσας** χαλκόν τε ἰδὲ λόφον ἱππιοχαίτην »: "*Il avait peur du bronze et de ce panache aux longs crins"*

[573] Vers 1409-1413[a].

D'assassin, Ajax est ici devenu victime, sa propre victime, autosacrifiée au nom de l'honneur : que le même adjectif s'emploie d'abord pour les bêtes qu'il prenait pour les Atrides et désigne à présent le héros lui-même permet de voir s'opérer cette fameuse métamorphose de l'homme indigne vers le héros réhabilité. Il est, en effet, nécessaire, qu'Ajax lave la souillure de son crime par son propre sang[574] : l'eau ne saurait suffire à le purifier, car son acte dépasse l'entendement normal. Le même adjectif, dans deux discours différents, établit le lien entre les deux morts sanglantes et modifie ainsi l'image d'Ajax : la première vision de l'homme de marbre, indifférent au spectacle du sang, s'en trouve changée, si ce n'est améliorée, par l'image du héros sacrifié. Le parallèle avec l'Héraklès des *Trachiniennes* s'impose ici[575] : comme le fils de Zeus, qui sacrifiait des victimes sur l'autel du Cap Cénaion, s'est sacrifié sur le bûcher pour mettre fin à ses insupportables souffrances et gagner l'immortalité [576]par le feu, de même, Ajax a-t-il versé d'abord le sang de ses proies animales (ἄγρας, 93) avant de répandre son propre sang (αἱμάχθης, 909) pour pouvoir prétendre à sa part d'éternité[577]. Et cette purification singulière, où il joue à la fois le rôle du prêtre et de sa victime, se trouve être la première étape de sa rédemption, qui deviendra effective seulement lorsqu'il recevra « *les saintes ablutions*- λουτρά ὁσία», au vers 1405, soit à la fin de la pièce. C'est donc bien un parcours, de la souillure à la purification, qui est décrit par Sophocle et accompli dans le cours de l'action : Ajax n'y perd pas « *la force de l'acier trempé* [578]» qui est la sienne, puisqu'elle est transmise, dans l'épreuve, à son fils Eurysacès, qui perpétue ainsi son image héroïque ; il y gagne , par contre, une dimension religieuse supplémentaire, en procédant à sa propre catharsis sanglante, étape nécessaire, à la purification par l'eau et le feu , qui le sanctifiera dans l'*exodos*.

Son image évoluant, s'amendant et s'enrichissant dans le cours de l'action, la vision qu'en donnent les autres personnages permet donc de mesurer la *permanence* d'Ajax, très importante pour valider son héroïsation. Le personnage d'Ulysse, dont on a déjà montré en partie le rôle fondamental dans cette entreprise, permet lui aussi de faire évoluer significativement le statut d'Ajax entre le début et la fin de la pièce. C'est même au nom d'une

---

[574] C. Segal, *Tragedy and civilization*, Harvard University Press, London, 1981, p. 140-141.

[575] Lire la démonstration précise sur Héraklès sacrifiant-sacrifié dans « *Héraklès, héros tragique et victime sacrificielle : entre drame et culte*» dans *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?,* Cl. Calame, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2015, chapitre VIII.

[576] Claude Calame, commentant les grandes théories du sacrifice dans la tragédie attique classique, conclut qu'il faut « *ajouter au sacrifice, au-delà de la consécration aux dieux de la vie des êtres animés et mortels, une dimension relative au contrôle civilisé de la violence sauvage attachée à la mort ; et élaborer un modèle compréhensif de l'acte sacrificiel qui ne soit pas fondé sur la seule commensalité, mais aussi sur la question de l'immortalité*. »

[577] Son suicide comme acte de purification était évoqué par lui-même dans son fameux monologue oblique des vers 646-692 :

Aj., Ajax, 654-655: Ἀλλ᾽ εἶμι πρός τε λουτρὰ καὶ παρακτίους
λειμῶνας, ὡς ἂν λύμαθ᾽ ἁγνίσας ἐμὰ (…)

Mais je vais me rendre jusqu'aux prairies au bord de la mer, où je me laverai, de façon à me purifier de mes souillures(…).

[578] Vers 651 : « βαφῇ σίδηρος ὥς » : « *pareil au fer sortant de la trempe* ».

règle immuable de la fraternité guerrière qu'il va prendre le parti de son « *ennemi* ». Ce faisant, et malgré l'opinion négative qu'il a d'abord de son ancien compagnon d'armes, il va témoigner de la permanence d'Ajax en tant que membre de l'armée grecque. Il l'envisage pourtant très différemment entre le prologue et l'*exodos* : s'il le voit encore comme un ennemi à traquer au vers 78 (ἐχθρός (…) καὶ τανῦν ἔτι), dès qu'Athéna lui a offert la démonstration *in vivo* de sa folie meurtrière, il corrige spontanément cette image et se montre capable d'empathie pour un malheureux (δύστηνον), qui reste pourtant son ennemi (καίπερ ὄντα δυσμενῆ). Les deux adjectifs presque antinomiques, au début et à la fin du vers 122, témoignent de la capacité d'Ulysse à regarder cet ancien frère d'armes avec humanité. « *L'homme au bouclier* », par l'expérience du malheur, devient digne d'un intérêt nouveau aux yeux d'Ulysse et peut-être aussi aux yeux du public athénien. Le spectacle de sa souffrance réactive chez Ulysse une ancienne règle tacite, qui veut que l'on accorde de l'attention au membre défaillant d'un groupe.

Cette nuance intéressante dans le jugement d'Ulysse se retrouve au vers 1377, lorsqu'il veut conclure un nouveau pacte d'amitié avec Teucros, à l'issue de l'*agon* avec Agamemnon ; sans nier que l'homme fut son ennemi par le passé (τότ' ἐχθρὸς), il affirme pourtant le considérer différemment aujourd'hui, comme « *un ami* » (Καὶ νῦν(…) φίλος). Par ses paroles, Ulysse honore son ancien compagnon d'armes : il le réhabilite en tant que membre à part entière du groupe des Grecs et lui témoigne cette déférence que l'on se doit en tant que membres d'une même famille. Le nommant φίλος, il lui octroie la part d'αἰδώς[579] que ni Ménélas ni Agamemnon ne consentent à lui redonner. Ulysse marque ainsi son humanité et, plus encore, son autorité naturelle dans la hiérarchie militaire, car il se conforme à l'éthique guerrière, tandis que les Atrides oublient ces règles immuables de fraternité qui soudent les corps et les âmes dans un même esprit d'appartenance et fondent une conscience collective. Et tandis qu'Agamemnon maintient l'image d'un Ajax ennemi des Grecs (ἐχθρὸν ὧδ'αἰδῆ νέκυν;v.1356), Ulysse persiste, lui, dans sa volonté de nuancer sa vision :

Aj., Ulysse, 1357 : Νικᾷ γὰρ ἀρετή με τῆς ἔχθρας πολύ.
Pour moi, sa valeur l'emporte de beaucoup sur sa haine.

Cette affirmation de l'ἀρετή triomphante est un moment important, car elle restaure sa gloire héroïque dans une démarche de justice ; en effet, alors que l'Atride craint de déchoir devant son camp en réhabilitant Ajax, Ulysse invoque la Δίκη :

Aj., Ulysse, 1363 : Ἄνδρας μὲν οὖν Ἕλλησι πᾶσιν **ἐνδίκους**.
Nous passerons pour des hommes justes devant tous les Grecs.

[579] É. Benvéniste*, Vocabulaire des institutions européennes, 1. Economie, parenté, société*, Minuit, Paris, 1969 : Sur le lien entre αἰδώς et φίλος, voir le chapitre 4 «Philos » et notamment les p.s 340-341.

Cet argument d'autorité lui permet d'obtenir le consentement forcé d'Agamemnon, qui ne changera pourtant pas d'opinion sur Ajax, puisqu'il continuera de le voir comme son « *plus grand ennemi* [580]». Ce faisant, on voit bien la force de l'argument d'Ulysse, qui manœuvre très habilement en retouchant moins la réputation-même du guerrier qu'il ne valorise les qualités de ceux qui, comme lui, réintègrent Ajax au nombre des hommes valeureux. Sophocle fait ainsi un clin d'œil à cette Athènes, fière d'avoir inauguré le premier tribunal de justice sous l'égide d'Athéna, et qui va se montrer généreuse en admettant Ajax parmi ses pairs, qui fera preuve aussi de ce très ancien esprit de noblesse, capable de respecter l'infortune de l'un de ses membres et d'assumer ainsi sa part d'obligation en resserrant les liens du groupe[581]. C'est du reste au nom de cet esprit de corps qu'Ulysse rappelle à Agamemnon la valeur d'Ajax :

Aj., Ulysse, 1340-1341 : ἕν᾽ ἄνδρ᾽ ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι
Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.
(…) j'ai vu en cet homme le plus grand des Argiens venus en Troade, à l'exception d'Achille.

Ajax non nommé, si ce n'est par la périphrase « ἕν᾽ἄνδρ᾽ (…) ἄριστον Ἀργείων », retrouve ainsi sa place dans les rangs d'une armée prompte à le renier : c'est un homme, mais il est le meilleur des Grecs et le nom d'Achille, loin de la dévaloriser, rappelle au contraire sa propre vaillance, exceptionnelle. Ulysse ne fait que raviver la mémoire étrangement elliptique de l'Atride, pour qui ce passé de gloire semble être annulé définitivement. Son rôle est donc de réinscrire la figure d'Ajax dans le contexte de la guerre, pour faire oublier la nuit de sa folie. Voilà pourquoi ses mots gardent une certaine constance et qu'il clôt le débat avec Agamemnon en comptant définitivement Ajax parmi les braves :

Aj., Ulysse, 1380 : χρὴ τοῖς ἀρίστοις ἀνδράσιν πονεῖν βροτούς.
Les mortels ont des obligations envers les grands hommes.

Cette réplique fonde définitivement le culte d'Ajax, par une formule gnomique qui rétablit la hiérarchie entre les mortels et les héros, entre Ulysse et Ajax. La grandeur du limier (Teucros ne l'interpelle-t-il pas au vers suivant par le vocatif « Ἄριστ᾽ Ὀδυσσεῦ » ?) trouve ainsi son ultime expression, dans une paradoxale posture d'humilité, qui le replace au rang des simples hommes qu'oblige la noblesse des héros de la patrie. Ainsi, l'ennemi d'hier est devenu le héros d'aujourd'hui, parce qu'il a toujours appartenu à l'aristocratie des braves, que de simples mortels ne sauraient mettre au ban pour l'affaire d'une seule nuit.

Outre le problème de son statut, réglé, on l'a vu, par la métamorphose du massacreur fou en héros sacrificiel, la permanence d'Ajax se joue aussi sur la question de son pouvoir : mort, est-il devenu aussi insignifiant que le disent les Atrides ou a-t-il recouvré son ancienne faculté à protéger les siens, et par là-même, la patrie ? Cette question du *cadavre puissant* est

[580] Vers 1373.
[581] Avec le personnage de Thésée dans *Œdipe à Colone*, venant à l'aide d'Œdipe malmené et lui accordant la protection d'Athènes, Sophocle rendra également hommage à sa cité, capable d'étendre les bienfaits de la φιλία à un étranger arrivé sur son sol en suppliant.

essentielle, car elle permet de réfléchir à l'importance du personnage présent-absent dans la deuxième partie de l'œuvre.

Une image positive, celle du rempart, va apporter un éclairage à cette question. La métaphore, d'abord seulement inscrite dans le discours des personnages, va prendre corps, littéralement, dans l'objet scénique de la dépouille, exposée sur scène depuis le vers 915, jusqu'à la fin. À la fois objet-sanctuaire et sujet des débats, le cadavre d'Ajax omniprésent occupe à la fois l'espace verbal et l'espace scénique pour installer l'idée de sa permanence et de son pouvoir toujours efficient, en dépit des Atrides. En effet, si les marins[582] et Tecmesse[583] disent partager une communauté de sort avec Ajax, c'est parce qu'avec sa disparition, ils risquent de perdre en lui un protecteur et de se voir exposés à la rancune des chefs grecs. Ainsi entend-on le chœur définir la relation de Tecmesse et d'Ajax :

Aj., chœur, 211-212 : (…) σὲ λέχος δουριάλωτον
στέρξας ἀνέχει θούριος Αἴας·
L'impétueux Ajax aime et protège en toi l'épouse que sa lance a conquise.

Ajax est montré comme un guerrier jusque dans sa relation amoureuse : nommé θούριος, c'est-à-dire littéralement « *celui qui s'élance en avant* », sa conquête de Tecmesse s'est faite à la pointe de la lance (δουριάλωτον) et le verbe[584] ἀνέχει recouvre ici à la fois une posture physique et une posture morale : il se tient debout auprès de sa compagne et se fait le gardien de son honneur. L'image du rempart, implicitement constituée dans ces deux vers, va trouver une expansion dans le discours même de Tecmesse s'adressant à Ajax entre les vers 485 à 524, qui sont un véritable plaidoyer à sa cause, dans lequel elle reconnaît tout devoir à celui qui remplace pour elle patrie et richesse et plus encore[585] :

Aj., Tecmesse, 519 : (…) ἐν σοὶ πᾶσ᾽ ἔγωγε σῴζομαι.
En toi seul est tout mon salut.

Cette réplique, à entendre à la lettre, trouvera encore un écho dans le troisième *stasimon* chanté par les marins de Salamine juste après le refus de Ménélas de procéder aux funérailles. Leur pessimisme s'entend dans le rappel du passé et dans l'image d'un Ajax protecteur sans faiblesse :

Aj., Chœur, 1211-1212 : Καὶ πρὶν μὲν **αἰὲν** νυχίου δείματος ἦν μοι
προβολὰ καὶ βελέων θούριος Αἴας·

[582] Vers 256-257.
[583] Vers 496-505.
[584] J.C. Kamerbeek relève que le scholiaste commente ainsi ἀνέχει : ἀνυψοῖ, τιμᾷ.
[585] La référence à l'*Iliade* (VI, 405-432) est transparente :Tecmesse , comme Andromaque à Hector, adresse à Ajax un discours amoureux , dans lequel s'exprime surtout la crainte du veuvage et le sentiment d'abandon.

Autrefois, contre les craintes de la nuit et contre les traits ennemis, le vaillant Ajax était toujours mon rempart.

La même épithète que celle employée au vers 212, θούριος, qualifie Ajax comme un guerrier sur la défense, en mouvement[586] ; elle est complétée par le nom en attribut, προβολὰ, qui renvoie concrètement à l'image de la lance projetée en avant, en guise de protection. Dans son regret d'Ajax, le chœur rappelle le caractère infaillible du héros, qui se tenait toujours prêt (αἰὲν) à assurer leur sauvegarde, à la fois comme un père qui aurait su calmer leurs angoisses nocturnes (νυχίου δείματος) et comme un compagnon d'armes, habile dans sa tâche guerrière (βελέων). Ces deux compléments au génitif permettent, cette fois encore, de remarquer la double nature de la protection apportée par Ajax, à la fois morale et physique. L'image poursuit surtout une métaphore initiée par les Salaminiens dès le vers 158 :

Aj., chœur, 158-161 : Καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς
σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται·
μετὰ γὰρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ᾽ ἂν
καὶ μέγας ὀρθοῖθ᾽ ὑπὸ μικροτέρων.

Et cependant, les petits sans les grands se trouvent être un rempart de faible protection ; avec l'appui des grands, le faible devient fort, et le grand s'élève avec l'aide des petits.

Signifiant par là la conscience qu'ils ont d'appartenir avec Ajax à un corps constitué[587] dont la force vient de sa complémentarité, les marins recourent à une métaphore homérique : l'emploi de πύργος rappelle, en effet, les paroles d'Ulysse retrouvant Ajax dans la Νεκυία du chant XI[588] de l'*Odyssée* ou celles d'Hélène dans le chant III de l'*Iliade*, comparant à chaque fois Ajax à un rempart. La référence épique décuple, par son autorité poétique, l'effet de l'image employée par les marins, mais la pièce de Sophocle fait plus encore que filer la métaphore, puisqu'elle va lui donner une ampleur nouvelle par l'effective transformation du héros en rempart, dès après sa mort. Tout s'opère d'ailleurs assez vite avec la fameuse réplique de Teucros[589] qui invite Eurysacès à prendre place auprès du corps de son père, tandis qu'il va pourvoir aux préparatifs des funérailles. Albert Henrichs[590] a montré comment Sophocle développe à ce moment un paradoxe poétique puissant en dotant le cadavre du héros d'un pouvoir de protection sur l'enfant et sa mère. En effet, il s'agit moins pour Eurysacès de protéger le corps de son père contre les outrages éventuels que d'être protégé par lui, grâce à la force magique des cheveux qu'il doit garder en main :

---

[586] L'adjectif θούριος ou autrement θοῦρος, vient du verbe de mouvement θρώσκω « s'élancer, bondir », très fréquent chez Homère.
[587] Paul Mazon commente ces vers en les rapprochant d'un passage de Platon (*Lois*, 902, c), qui cite un proverbe de maçon : « *Grosses pierres sans petites pierres ne font rien de bien solide*. »
[588] *Od*. XI, 556 et *Il.* III, 229. Dans l'*Odyssée*, Homère emploie πύργος et dans l'*Iliade* ἕρκος.
[589] Vers 1168-1183 et plus particulièrement 1171- 1181.
[590] A. Henrichs, *op. cit*.

Aj., Teucros, 1171-1181 : Ὦ παῖ, πρόσελθε δεῦρο καὶ σταθεὶς πέλας
ἱκέτης ἔφαψαι πατρός, ὅς σ᾽ ἐγείνατο.
Θάκει δὲ προστρόπαιος ἐν χεροῖν ἔχων
κόμας ἐμὰς καὶ τῆσδε καὶ σαυτοῦ τρίτου,
ἱκτήριον θησαυρόν. Εἰ δέ τις στρατοῦ
βίᾳ σ᾽ ἀποσπάσειε τοῦδε τοῦ νεκροῦ,
κακὸς κακῶς ἄθαπτος ἐκπέσοι χθονός,
γένους ἅπαντος ῥίζαν ἐξημημένος,
αὔτως ὅπωσπερ τόνδ᾽ ἐγὼ τέμνω πλόκον.
Ἔχ᾽ αὐτόν, ὦ παῖ, καὶ φύλασσε, μηδέ σε
κινησάτω τις, ἀλλὰ προσπεσὼν ἔχου.

Approche, mon enfant, et viens par ici, en suppliant, pour toucher le corps du père qui t'a engendré; assieds-toi dans une posture de suppliant, tenant en main l'offrande sacrée de ma chevelure, celle de ta mère et la tienne. Si un soldat osait t'arracher de force à ce cadavre, que ce misérable, misérablement, soit chassé de cette terre et n'y trouve pas de sépulture, et qu'il soit retranché de sa race entière jusqu'à sa racine, tout comme ces cheveux que je coupe. Prends-les, mon enfant, garde-les. Que personne ne t'en sépare. Et demeure agenouillé.

On ne peut qu'être frappé par le caractère agressif de cette supplication, qui tourne à l'imprécation entre les vers 1175 et 1181, ce que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans la littérature, d'après A. Henrichs. Encore ne faut-il pas accorder plus d'importance à cette malédiction qu'aux recommandations qui accompagnent l'offrande sacrée des cheveux. En effet, par le fait de s'agenouiller près du cadavre, qui est le bénéficiaire de cette offrande, le jeune suppliant reçoit sa protection, en vertu de sa posture physique, puisqu'il est en contact avec la terre, et en vertu du contre-don, puisque son cadeau rituel appelle une réponse généreuse du mort. On se souvient que les dernières paroles d'Ajax étaient pour les dieux d'en-bas avec lesquels il espérait converser[591] : les forces chtoniennes l'ont désormais investi et, la seule force illocutoire du langage de Teucros, dote sa dépouille immobile et muette du même pouvoir de protection que celui qui était le sien de son vivant. En demandant à l'enfant de conserver scrupuleusement la mèche du sacrifice et un genou à terre, Teucros reconnaît solennellement, dans le cours d'un rite sacré, auquel il apporte la note sauvage qui convient à l'*èthos* d'Ajax, la puissance paradoxale et magique de son corps mort. Comme l'Oreste des *Euménides*[592] s'attache à la statue d'Athéna qui le protège des Érinyes, comme Amphityon et Mégara se mettent sous la tutelle de la statue de Zeus Sauveur dans *Héraklès*[593], Eurysacès est protégé ici par le corps-rempart de son père, qui regagne ainsi sa fonction initiale et

[591] Vers 865.
[592] ESCHL., *Euménides*, vers 235-243 : relevons qu'Eschyle emploie le même verbe φύλασσω (v. 243), repris par Sophocle.
[593] EUR., *Héraklès*, 44-54.

glorieuse de protecteur et peut prétendre en toute légitimité à recevoir un culte. Du reste, il est intéressant de relever que, lorsqu'Ulysse entre en scène dans l'*exodos*, il reconnaît lui aussi, et spontanément, la puissance d'Ajax en le nommant ἄλκιμος νεκρός, « *corps robuste* [594]», que les traductions édulcorent souvent en « *corps d'un brave* ». L'adjectif dérivé du nom féminin ἀλκή, «*la force agissante* », contredit le discours des Atrides, qui ne voient plus dans ce cadavre qu'un rebut à jeter aux chiens. On formule donc l'hypothèse que, loin d'être une simple expression de courtoisie, par laquelle Ulysse manifesterait son respect du mort[595], l'expression peut très bien être lue dans son sens littéral et renvoyer alors à cette nouvelle puissance d'Ajax mort. Cela, d'autant plus, que jusqu'à la fin, le corps d'Ajax, à l'inverse d'une simple dépouille mortelle, paraît encore animée des forces vives qui s'en échappent : Teucros fait remarquer que « *ses veines encore chaudes font jaillir un jet[596] noirâtre[597]»,* comme si la vie l'habitait encore, comme si elle pouvait enfin quitter son cadavre, maintenant que la question de sa gloire a trouvé son règlement dans sa mise au tombeau. Ainsi gagne-t-il la permanence de la gloire, dans la réaffirmation constante de son influence et de sa force quasi surnaturelle.

En jouant sur les retards de la vérité, sur l'empêchement d'un salut venu des dieux et, en parallèle, sur la double urgence de mourir et de procéder au rite funéraire, Sophocle donne au présent de sa pièce une intensité dramatique exceptionnelle, qui s'accorde avec la solennité du temps de la représentation dans le cadre d'une fête religieuse : sa pièce raconte, comme en temps réel, l'origine d'un culte, né de la convergence de plusieurs volontés humaines-celle d'Ajax, celle de Teucros et d'Ulysse, celle aussi des marins du chœur-diversement motivées, mais convergeant toutes vers la réhabilitation du héros. Ces déterminations créent la dynamique qui fait progressser l'intrigue. Par ailleurs, si les références homériques sont si constantes, c'est parce que Sophocle cherche à nouer un lien entre le passé glorieux de l'Ajax épique et l'éternité du tombeau, qu'il dresse sous les yeux des spectateurs, là où va se forger le souvenir de cette gloire, annulant par là- même la parenthèse de sa nuit honteuse. La déchéance d'Ajax n'aura pourtant pas été vaine : il fallait que *tout change pour que tout reste semblable* ; il fallait que l'Ajax tragique de Sophocle connaisse le fond de l'humiliation pour redevenir « *le rempart des Achéens* », identique à l'image de gloire que l'épopée avait élaborée.

---

[594] Vers 1319.

[595] J.C. Kamerbeek relève le commentaire du scholiaste qui note : « *(Ulysse) dévoile son opinion sur Ajax avec l'expression «τῷδ᾽ ἐπ᾽ ἀλκίμῳ νεκρῷ », à savoir qu'il montre la noblesse de sa mort*.» Le philologue propose, quant à lui, d'y voir simplement la traduction de « *le corps du héros* », sans autre signification particulière.

[596] On choisit de traduire par « *jet* » le nom μένος, qui désigne le principe de vie, la force vitale, plutôt que le sang.

[597] Vers 1411[b]-1413[a] : «…) ἔτι γὰρ θερμαὶ/ σύριγγες ἄνω φυσῶσι μέλαν/ μένος (…) ».

3. *Philoctète* ou l'aporie du temps humain.

Comme l'Héraklès des *Trachiniennes* ou Ajax, Philoctète est un héros destiné à expérimenter l'amer contre-temps qui l'éloigne de la gloire avant de retourner dans les pas de la fortune lui promettant une éternité glorieuse. Mais plus qu'eux encore, il va connaître, dans le cours du drame, le revers équivalant cette immortalité glorieuse : une éternité de souffrance, qui étire le dernier jour des dix années de son calvaire sur Lemnos jusqu'à lui faire regretter la mort, et pire encore, l'impossible départ de l'île au moment même où la chance paraît venir à son secours. C'est ce que raconte le drame de Sophocle : l'histoire d'un héros enlisé dans l'impasse du temps, si bien qu'aucun καιρός, fût-il préparé par le plus habile des manœuvriers, ne peut plus lui apparaître comme le remède à son mal, si bien encore que l'injonction même des dieux, qui ont prévu sa destinée, risque de faire long feu face à la résolution orgueilleuse d'un héros prêt à abandonner sa part de gloire. Depuis le piège qui lui est tendu par Ulysse et Néoptolème jusqu'à l'intervention divine d'Héraklès, qui le ramène à la vie glorieuse prévue pour lui, le dramaturge organise l'action en une succession d'échecs qui semblent vouloir le condamner à l'immobilité et au néant ; sa rancune à l'encontre de ses anciens frères d'armes en a fait un homme inflexible, que seul l'expédient d'une intervention divine pourra sauver de lui-même en le réinscrivant dans le temps mobile de l'histoire, propre à mettre un terme à ses souffrances et, en même temps, un terme à la guerre de Troie. Ce faisant, Sophocle fait évoluer ses personnages sur un fil ténu, puisqu'il bâtit presqu'entièrement sa progression selon la dynamique de l'empêchement, du retard, de la réticence ou du refus, véritable tour de force conduisant inexorablement son héros dans une impasse et son intrigue même dans l'étroit goulet d'une aporie aux limites de l'étiolement de l'action.

3.1. Le temps des hommes : une impasse tragique.

3.1.1. Le sentiment d'éternité de la souffrance.

Plus peut-être que n'importe quel autre héros de Sophocle, Philoctète est seul ; isolé à la fois dans l'espace et dans le temps, le temps long de l'abandon trouvant dans l'espace désolé de Lemnos un équivalent concret. C'est, du reste, par l'élément géographique que s'ouvre le prologue :

PH., Ulysse, 1-2 : Ἀκτὴ μὲν ἥδε τῆς περιρρύτου χθονὸς
Λήμνου, βροτοῖς **ἄστιπτος** οὐδ' οἰκουμένη (…)
Voici le rivage du pays de Lemnos baigné par les flots, déserté des mortels et inhabité (…)

Que ce lieu de l'abandon du héros soit évoqué en premier n'est pas surprenant. Presque chaque mot parle de la rudesse des conditions de vie de Philoctète et anticipe les premières

découvertes de Néoptolème à partir du vers 31. Le rivage abordé est une côte escarpée[598], Lemnos est une île isolée par les flots et les deux adjectifs du vers 2 soulignent la même idée d'un monde d'absolue solitude : ἄστιπτος « non foulé », hapax pour ἀστιβής, annonce déjà le thème important de στίβος « la trace de pas », que l'on retrouvera plus loin dans le texte, aux vers 29, puis 48. L'espace solitaire de Lemnos est donc un motif plus important que le contexte temporel, du moins à l'ouverture de la pièce.
Il est plaint par le chœur comme étant un « misérable, toujours seul » (μόνος αἰεί, 172), un homme dont « la vie échappe à l'ordinaire » (μὴ μέτριος αἰών, 179) et l'on comprend que le temps sans repères humains qu'il a passé sur son île est devenu pour lui une manière d'éternité, parce qu'il a dû oublier son ancienne existence d'homme privilégié par le sort et expérimenter le revers de sa première fortune[599]. Comme pour Électre[600], sa « part de vie » (αἰών), emplie de souffrance (284), s'étire indéfiniment, comme il en fait l'aveu à Néoptolème :

Ph., Philoctète, 285 : **Ὁ** μὲν **χρόνος** δὴ **διὰ χρόνου προὔβαινέ** μοι […]
Et pour moi, le temps passait, saison après saison […]

L'imparfait duratif (προὔβαινέ) suggère la marche inéxorable du temps, mais avec une nuance importante apportée par la prétérition διὰ χρόνου, qui évoque une progression discontinue. Ce qu'exprime ici Philoctète est son sentiment d'un temps long, progressant par étapes ou par bonds et non pas dans un *continuum* fluide[601].
Son impression de vivre loin de tout, depuis trop longtemps, se dit aussi dans des expressions fortes où il n'hésite pas à se proclamer mort [602]:

Ph., Philoctète, 311[b]-313 : […] ἀλλ' **ἀπόλλυμαι** τάλας
ἔτος τόδ' ἤδη **δέκατον** ἐν λιμῷ τε καὶ
κακοῖσι βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον.
[…] *et je meurs ainsi, malheureux, depuis dix ans, dans la faim, dans les souffrances, nourrissant un mal qui me dévore.*

Le présent décrit ici un processus plus qu'un état : Philoctète agonise depuis dix ans. Mais à cet abandon physique s'ajoute un autre mal, plus douloureux encore, celui d'avoir été oublié par ses anciens frères d'armes : « Je suis mort depuis longtemps pour vous » (τέθνηχ' ὑμῖν πάλαι, 1030[b]) les accuse-t-il. Autant dire, comme il le résumera lui-même dans un moment

[598] Ἀκτή par opposition à αἰγιαλός « côte plate ».
[599] Philoctète faisait partie de la première génération des héros partis pour Troie, archer réputé, ami d'Héraklès dont il avait hérité les armes. Promis à la gloire. Son abandon sur Lemnos marquait donc un véritable revers de fortune.
[600] Voir le chapitre II.2. « *Électre* : temps enchaîné, temps délié. »
[601] R.C. Jebb., *op.cit*., tome IV, p. 55.
[602] Sur toutes les expressions par lesquelles Philoctète signifie son désir de mourir ou son sentiment d'abandon, lire Ch. Mauduit, « Les morts de Philoctète », *REG*, 108, 1995, p.s 339 à 370.

de tension extrême face à Ulysse, qu'il est « un homme sans amis, seul, sans patrie, un mort chez les vivants » (ἄφιλον, ἔρημον, ἄπολιν, ἐν ζῶσιν νεκρόν, 1018), cette dernière image très forte étant mise en évidence par le choix d'une quadruple asyndète.

Mais l'éternité de sa souffrance s'exprime aussi sur scène d'une façon plus directe encore, dans la crise physique qui l'étreint soudain et le laisse néanti. Et l'on comprend mieux peut-être son impression de vivre un temps progressant « étape par étape » (διὰ χρόνου, 285), quand on observe les changements de rythme de l'action dramatique entre les vers 730 et 826, soit durant tout le second épisode, et même au-delà, si l'on considère que Philoctète ne se réveille que dans le troisième épisode[603]. En effet, le lecteur peut facilement repérer les différentes phases de cette crise, avec ses accélérations et ses répits et considérer que s'illustre- là parfaitement la définition du temps chez Sophocle donnée par Jacqueline de Romilly [604]: « une succession de retournements brusques et saisissants, arrivant à l'improviste et bouleversant le sort des êtres et leurs sentiments ». L'originalité ici réside dans la nature même de ces retournements, qui ne sont pas liés à l'incursion de la justice divine dans l'ordonnance de la vie humaine, mais liés au mal physique, très humain, éprouvé par le héros, et qui vient reconditionner littéralement la situation dramatique telle qu'elle était donnée à la fin du premier épisode. En effet, Néoptolème, sans avoir encore obtenu l'arc, avait gagné la confiance de Philoctète et tous deux sortaient de la grotte, amorçant le mouvement de départ pour rejoindre les navires, après avoir rassemblé les effets que le héros voulait emporter avec lui. Se dessinait donc déjà, bien trop tôt, une sorte de fin de la tragédie, arrivée là à un point de conciliation satisfaisante, jusqu'à ce que Sophocle relance le rythme et rebatte les cartes de l'enjeu tragique.
Observons ces changements, qui réalisent des variations propres à suggérer l'éternité de la souffrance du héros, assailli par les assauts répétés du mal et vivant en permanence selon ce rythme éprouvant, διὰ χρόνου, de la crise et du répit alternés. Tout commence par un coup d'arrêt net dans la progression vers la sortie qui s'entamait à peine :

Ph., Néoptolème, 730-731 : **Ἔρπ'**, εἰ θέλεις. Τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενὸς
λόγου σιωπᾷς κἀπόληκτος ὧδ' ἔχῃ;
Avance, si tu veux bien. Pourquoi donc es-tu ainsi muet, sans raison, et restes-tu saisi d'une telle stupeur ?

Sophocle crée assez souvent ce genre d'interruption dans la progression d'un personnage pour faire varier le rythme et marquer le passage à une nouvelle étape du drame[605]. L'épisode

[603] V. 867 à 974 (première scène du troisième épisode, qui correspond aussi à la crise morale de Néoptolème).
[604] J. De Romilly, *Le Temps dans la tragédie grecque*, 1971-2009 (seconde édition), chapitre IV.
[605] Par exemple, dans l'*exodos* le départ de Néoptolème et Philoctète sera interrompu par Héraklès avant que les personnages ne s'acheminent à nouveau vers les navires. Voir infra 3.2.3. Τὸ θαυμαστόν, l'effet de surprise pour sortir de l'aporie tragique.

de la crise est signalé par cet arrêt auquel succède un cri de douleur (732), qui souligne d'autant mieux la transition avec ce qui précède que la répétition de ᾷ ᾷ ᾷ ᾷ est hors mètre[606]. Le poète fait ensuite le choix de poursuivre le dialogue par des ἀντιλάβαι[607] , qui accélèrent le rythme naturellement. On entend Philoctète, happé par la douleur, mais la minimisant dans un euphémisme apotropaïque (Οὐδὲν δεινόν· ἀλλ' ἴθ', ὦ τέκνον. ,733), l'amadouant (735) et tout à coup submergé par elle (736) et en appelant aux dieux. Quand Néoptolème le presse ensuite de s'expliquer, il s'y efforce, mais son expression est toute en hyperboles, en invocations, en répétitions, en cris. La ponctuation forte des vers 742 à 750 montre cette désarticulation du λόγος, ce *sermo fractus* dont parle D. Mastronarde[608] qui marque l'intensité de la scène : Philoctète s'affole avec la répétition de « il me transperce » (διέρχεται, 743-744), haletant à chaque vocatif « τέκνον », qui lui permet de se raccrocher à son jeune interlocuteur comme à un sauveur. Parfois la parole s'écroule littéralement : il entame un discours (οἶσθ' ὦ τέκνον, 753), insiste en pensant lancer Néoptolème à sa place (οἶσθ' ὦ παῖ, 753) et devant sa dénégation (τί σοι; οὐκ οἶδα.), il s'effondre le temps d'une question et d'un long cri (παππαπαππαπαῖ ,754).

La deuxième phase commence alors par des recommandations qu'il parvient à faire normalement, en atteste sa tirade des vers 762 à 773 composée en trimètres iambiques. Quand le mal le reprend (783), le héros s'exprime sur vingt-quatre vers (782 à 805), mais ses paroles sont à nouveau entrecoupées de cris, les mots se répondent en paronymes (787-788) (προσέρπει/ προσέρχεται), les apostrophes se multiplient (ὦ παῖ, ὦ ξένε, ὦ διπλοῖ στατηλάται, ὦ θάνατε, ὦ τέκνον) montrant qu'il cherche désespérément n'importe quel recours, les questions s'enchaînent (804-805), courtes et pressantes, laissant Philoctète perdu, n'entendant plus, ne voyant plus.

La troisième phase de cette longue et belle scène recourt aux stichomythies dont Sophocle exploite l'intérêt dramatique en déployant un jeu de questions et de réponses qui fait

---

[606] T.B.L. Webster, (1970) p. 115 et J. Irigoin (1998) : « L'épisode ne compte que 86 trimètres iambiques au lieu des 97 vers attendus. » et note 5 « Les vers 732,736,739,750,785,787,790,796,804 sont des cris ou des exclamations représentés par un bacchée. »
À propos de l'interjection de douleur, Michèle Biraud explique que ce quadruple ᾷ est plus rare chez les Tragiques que dans la parole quotidienne. Elle classe ce ᾷ ᾷ ᾷ ᾷ dans les interjections à valeur illocutoire expressive, que l'on repère au début d'un tour de parole, suivies une fois sur trois par une question inquiète, comme c'est le cas ici avec le « τί ἔστιν; » de Néoptolème.Voir *Les Interjections dans le théâtre grec antique* (2010), p.s 80 à 94.

[607] Les ἀντιλάβαι sont d'un usage nouveau dans les tragédies pour marquer l'accélération du rythme. Les dramaturges emploient plus ordinairement les stychomythies. J. Jouanna (2001) compte jusqu'à 10 ἀντιλάβαι dans le seul second épisode du *Philoctète*, signe que le procédé gagne en faveur chez Sophocle, alors qu'il était exceptionnel chez Eschyle.

[608] D. Mastronarde, *Contact and Discontinuity.Some conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley, 1979, chapitre IV: le commentateur y analyse les dialogues tragiques en portant une attention particulière aux interruptions du discours. Il conclut que de vrais échanges interrompus sont rares dans la tragédie grecque, composée selon un haut degré de formalisme et dans une grande volonté de clarté qui exclut d'office les phrases suspendues pour leur préférer les phrases complètes.

apparaître le héros en proie au délire. Le dialogue progresse en déclinant le thème de l'abandon, créant un double réseau, sonore et sémantique, très dense dans cet ultime échange avant l'évanouissement du guerrier :

Ph., Philoctète/Néoptolème., 809-810:
Φι. Μή με **καταλίπῃς** μόνον·
Νε. Θάρσει **μενοῦμεν .**
Φι. Ἦ **μενεῖς** ;
Νε. Σαφῶς φρόνει .
Ph. *Ne me laisse pas seul.*
Néop. *Rassure-toi, nous restons*.
Ph. *Vraiment, tu resteras* ?
Néop. *N'aie aucun doute*.

Cet échange découpe le vers 810 en trois segments qui condensent une prestation de serment. La chute, « Σαφῶς φρόνει » est l'engagement de Néoptolème : « *N'aie aucun doute*. » Il amène une nouvelle nuance importante qui est celle de l'ironie tragique, puisque le jeune homme est en service commandé par Ulysse, qui lui a demandé de remiser son sens de l'honnêteté et de l'honneur en approchant Philoctète pour lui dérober ses armes infaillibles. On l'entend ici se prêter au jeu de la μῆτις et les trois vers suivants déclinent la thématique du serment qui va s'associer au thème de l'abandon par le biais du mot-clé χείρ, le geste de la main tendue étant à la fois le signe solennel du pacte et le signe du soutien apporté à un ami défaillant. Cela passe par l'expression : « σ'ἔνορκον (…) θέσθαι » en 811, par la réponse de Néoptolème en 812 qui argue de la θέμις et au vers 813 avec le mot πίστιν: « *Mets ta main dans la mienne en gage de ma foi*. ».

La dernière phase de ce dialogue marque une nouvelle rupture nette avec la progression thématique très visible jusqu'au vers 813. Le vers 814, désarticulé en trois répliques, montre un héros égaré, cherchant son salut dans un ailleurs (ἐκεῖσε ἄνω) et à partir du vers 816, on renoue avec le thème initial à travers le verbe μεθίημι, qui dit l'abandon. Mais cette fois-ci, et comme pour refermer le dialogue sur un jeu des contraires, car Philoctète supplie qu'on le laisse :

Ph., Philoctète- Néoptolème., 816:
Φι. Μέθες, μέθες με.
Νε. Ποῖ μεθῶ;
Φι. Μέθες ποτέ.
Phi.Lâche-moi, lâche-moi !
Néop.Où iras-tu si je te lâche ?
Phi. Lâche-moi enfin !

On réentend les mots de l'abandon : ἐάσειν (817), μεθίημι (818), ἐᾷ (820). Le λόγος de la crise ne se réduit pas ici à des cris ; il procède d'une intention : celle de faire entendre la solitude de Philoctète, de lui donner une résonnance. Pour cela, la cohérence du dialogue privilégie la répétition de μένω, μεθῶ, ἐάω, qui s'entendent comme des paronymes, la dislocation des vers aux trois temps forts de l'échange (810, 814, 816), le renversement thématique μή με καταλίπῃς/ μέθες με et, bien sûr, le soin particulier apporté à la clausule du vers 820 qui s'achève sur ἐᾷ.

Le présent douloureux vécu par Philoctète a donc la couleur de l'éternité, que le texte parvient à rendre dans les variations de sa crise physique, mais aussi morale (on le voit dans les derniers vers). L'originalité de ce second épisode réside dans l'intensité du dialogue tour à tour fracturé puis apaisé, traduisant les différentes phases du malaise. Et l'on mesure par ces changements, durant un épisode complet, l'épreuve que constitue, pour le héros, le passage d'un χρόνος progressant διὰ χρόνου.

3.1.2. L'impossible départ de Lemnos : progression du drame par l'échec.

À observer l'action dramatique dans son ensemble, on remarque très rapidement que le temps y joue un rôle majeur, parce que, plus que dans n'importe quelle autre pièce de Sophocle, les retards entraînant des revirements vont scander la progression de l'intrigue. On n'avance pas jusqu'à la fin de façon fluide comme dans *Antigone* ou *Oedipe Roi* ; au contraire, étape après étape, le dramaturge ménage des contre-temps qui créent l'effet particulier d'un retardement du départ espéré, d'autant plus troublant que l'on sait que Philoctète *doit* quitter Lemnos : la tragédie instaure donc en son sein une dialectique de l'empressement au départ et de la résistance à ce départ, littéralement opposée à son accomplissement et qui en fait l'originalité, puisqu'il faut attendre la fin de l'*exodos* pour que, dans un retournement ultime, s'accomplisse la volonté des dieux. Sophocle compose donc sa pièce en maître du temps et du rythme comme on va s'appliquer à le montrer.

Notre observation commence avec le premier épisode, c'est-à-dire avec l'éxécution du plan d'Ulysse. Néoptolème expose ses pseudo-déboires avec les Atrides, lorsqu'un couplet lyrique (391-402) suspend la réaction de Philoctète : sera-t-il convaincu par l'histoire du jeune homme auquel les marins prêtent main forte par leur chant ? Oui, le fils d'Achille est parvenu à se concilier le vieux guerrier assez facilement, quand il sonne soudain le départ : « *À présent je regagne le bord !* » (Νῦν δ'εἶμι πρὸς ναῦν·, 461). Ce faisant, il le force à le supplier de l'embarquer avec lui, réalisant-là la première partie du plan d'Ulysse. À nouveau, après le long argumentaire de Philoctète (468-506), Sophocle suspend l'intrigue par un couplet lyrique (507-518), dans lequel le chœur prend le parti de Philoctète. Néoptolème accepte enfin de l'emmener avec lui et les formules se multiplient, qui invitent à regagner les vaisseaux (526),

à partir au plus vite (533). Or, une nouvelle fois, Sophocle met un coup d'arrêt net à ce mouvement en avant, au moment même où Philoctète apaisé parle de ses malheurs au passé :

Ph., Philoctète- Coryphée, 538- 539 : ΦΙ- […] ἐγὼ δ' **ἀνάγκῃ** προὔμαθον στέργειν κακά.
ΧΟ- **Ἐπίσχετον**, μάθωμεν·[…]
Philoctète- Pour ma part, j'ai appris par nécessité à endurer mes maux.
Coryphée- Arrêtez, écoutons d'abord ! […]

Cette nouvelle suspension des progrès de l'intrigue s'explique par l'arrivée de deux personnages, le faux marchand délégué par Ulysse accompagné d'un marin. Leur venue était prévue dans le plan initial en cas de retard (ἐάν μοι τοῦ χρόνου δοκῆτέ τι κατασχολάζειν, 126[b]-127[a]). Il s'agit donc d'une étape nouvelle franchie par le maître des ruses dans la réalisation de son stratagème, bien que, sur le plan dramatique, la scène qui suit interrompe le mouvement initial du départ. Dès qu'il a entendu prononcer le nom de Philoctète (575), le dit- marchand annonce qu'Ulysse est sur les traces de Néoptolème, qu'il ne saurait tarder et enjoint Néoptolème à rembarquer au plus tôt (Χωρῶμεν, 576). La stratégie porte ses fruits, puisqu' immédiatement, Philoctète réclame de partir (ἀλλ' ὅσον τάχος ἔκπλει, 635, Ἴωμεν 637). Se noue alors entre le guerrier et le descendant d'Achille un jeu singulier :

Ph., Philoctète-Néoptolème, 637- 646 :
ΦΙ-**Ἴωμεν· ἥ** τοι **καίριος σπουδὴ** πόνου
λήξαντος ὕπνον κἀνάπαυλαν ἤγαγεν.
ΝΕ-Οὐκοῦν ἐπειδὰν πνεῦμα τοὐκ πρῴρας ἀνῇ,
τότε στελοῦμεν· νῦν γὰρ ἀντιοστατεῖ.
ΦΙ- Ἀεὶ καλὸς πλοῦς ἔσθ', ὅταν φεύγῃς κακά.
ΝΕ- Οὔκ, ἀλλὰ κἀκείνοισι ταῦτ' ἐναντία.
ΦΙ-Οὐκ ἔστι λῃσταῖς πνεῦμ' ἐναντιούμενον,
ὅταν παρῇ κλέψαι τι χἁρπάσαι βίᾳ.
ΝΕ-Ἀλλ' εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν, ἔνδοθεν λαβὼν
ὅτου σε χρεία καὶ πόθος μάλιστ' ἔχει.
Ph.- Allons ! Car une hâte opportune, une fois la peine passée, mène au sommeil et au repos.
Néop.-Eh bien, quand le vent à la proue aura faibli, à ce moment-là, nous partirons. Pour l'instant, il souffle de face.
Ph.- La navigation est toujours bonne, quand on fuit les malheurs.
Néop.- Mais non ! Pour eux aussi, le vent est contraire.
Ph.- Le vent n'est pas défavorable aux pirates, quand ils ont la possibilité de voler et de piller.
Néop- Bon, si tu le veux, partons, quand tu auras pris à l'intérieur ce dont tu as le plus besoin ou envie.

Alors que Philoctète invoque le καιρός et presse le mouvement, Néoptolème freine sa hâte avec des considérations météorologiques purement gratuites, dont le seul intérêt est qu'elles attisent l'impatience de son interlocuteur, auquel le plus jeune feint de céder finalement, alors qu'il a obtenu de lui ce qu'il voulait : qu'il l'accompagne avec ses armes. La manœuvre est habile et repose, on le voit, depuis le début de l'épisode, sur l'alternance quasi permanente de l'attente et de la hâte.

Le second épisode, dont on a déjà évoqué plus tôt les variations de rythme[609], incarne l'imprévu, le hasard malheureux, dont les Grecs venus récupérer Philoctète au plus vite, se seraient bien gardés. En effet, sa crise physique éclate alors même que toutes leurs espérances sont comblées : l'homme dont on a besoin consent à quitter Lemnos de son plein gré et cela avec ses armes, qu'il emporte avec lui, ayant fait la promesse au jeune homme qu'il lui prêterait son arc pour récompense de sa vertu (667-670). Pourtant, dans un moment de répit assez bref, Philoctète donne à ses adversaires, bien malgré lui, une nouvelle occasion de triompher rapidement :

Ph., Philoctète, 765-766 :[…] Λαμβάνει γὰρ οὖν
ὕπνος μ᾽, ὅταν περ τὸ κακὸν ἐξίῃ τόδε·
[…] *Le sommeil me prend, sitôt que le mal s'en va.*

L'aveu est une aubaine et Néoptolème réclame même de se voir confier l'arc ξὺν τύχῃ, « pour qu'il lui porte chance, 775 ». Cette formule peut n'être comprise que comme l'équivalent du vœu populaire espérant la bonne fortune, « τύχῃ ἀγαθῇ », mais on peut aussi y reconnaître, diluée dans le langage commun des mortels, la divine τύχη, la volonté de Zeus qui vient redresser les circonstances et offrir au fils d'Achille un καιρός inespéré pour d'achever sa mission sur une victoire totale. La situation à nouveau s'éclaircit.

Et pourtant, tout aussitôt, Sophocle invente un nouvel obstacle pour entraver encore la bonne marche des choses. Il y a d'abord, comme pour prévenir de ce nouveau retard, le chant entonné par le chœur des marins :

Ph., Chœur, 836-838 : Πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.
Pourquoi tardons-nous à agir ? Le bon moment, arbitre de toute action, obtient une grande victoire en un instant.

Ph. Chœur, 861-862[a] : Ὅρα, βλέπ᾽ εἰ καίρια
φθέγγει·
Fais attention ! Vois si ton propos répond à ce que l'heure exige.

[609] Voir 3.1.1. Le sentiment d'éternité de la souffrance.

La vertu de ce chant, qui l'incite à profiter du sommeil de l'homme pour s'emparer de son arme et partir, est d'exacerber le dilemme qui se noue dans l'esprit de Néoptolème depuis un bon moment ; on note, en effet, à plusieurs reprises depuis le début de la pièce, quelques remarques qui trahissent la mauvaise conscience du fils d'Achille, πάλαι « depuis un moment », avoue-t-il presque par inadvertance aux vers 589, 806,906, 966. L'adverbe de temps renvoie au début de la pièce, lorsqu'il faisait part à Ulysse de ses scrupules à agir contre un homme diminué, qui plus est par la ruse (86-87). La répétition de ces occurrences dans le discours du jeune héros montre que Sophocle a déroulé deux lignes temporelles depuis le début de l'intrigue : une première, où l'on suit la réalisation du plan d'Uysse, commandée par la hâte, et une autre, à peine sensible jusque- là, mais de plus en plus explicite, commandée par les réticences de Néoptolème, et qui générait les attentes stratégiques, temps de la réflexion, qui a permis la maturation de sa révolte contre l'opportunisme.

Dans le troisième épisode, sa crise morale sera l'obstacle supplémentaire qui va ralentir la marche du plan préparé. « *Hélas ! Que dois-je faire maintenant, moi ?* » (Παπαῖ· τί δῆτ᾽ἂν δρῷμ᾽ ἐγὼ τοὐνθένδε γε;,895). Cette question pleine de désarroi, ouvre une nouvelle phase dans sa relation avec Philoctète, puisque leur bonne entente est désormais minée par l'aveu de son mensonge et ainsi tout le gain[610] obtenu jusque-là disparaît. L'intrigue qui progressait depuis le début en montrant le succès du stratagème d'Ulysse, change du tout au tout et avance désormais selon une logique inverse, montrant l'échec de ce même plan. Il n'est qu'à lire l'explication suivante, qui laisse l'avantage à Philoctète, capable d'ébranler l'engagement du jeune homme, au point de le rallier quasiment à sa cause, jusqu'à ce qu'il repose la question-clé : « *Que ferons-nous, mes amis ?* » (Τί δρῶμεν, ἄνδρες;974).

Le vers 974 traduit le doute absolu du personnage tragique en plein dilemme, mais, partagé en deux segments, il introduit aussi celui qu'on n'attendait plus, Ulysse (974et sv.), dont le retour inopiné constitue en soi un nouvel imprévu. On en comprend le but : il s'agit pour lui de hâter le pas, de forcer le destin de Philoctète, et surtout ici de rétablir Néoptolème dans sa première mission, qu'il est sur le point d'abandonner. L'ἀντιλαβή est sans doute la transition la plus rude qui soit pour marquer une rupture nette ou ce que l'on pourra ici appeler un vrai coup de théâtre. Ulysse revient, en effet, et par son discours, rétablit la première mission de Néoptolème, dont il a pu saisir les hésitations coupables. Il rappelle et explique le commandement de Zeus, ce qui ne convainc pas Philoctète de le suivre. Son discours se veut uniquement efficace, aussi ne cherche-t-il pas à répondre aux récriminations de son ancien compagnon d'armes, mais toujours presse l'allure (1046-147 et 1065, par exemple). Comme il ne le persuade pas de le suivre, un nouveau délai est alors ménagé : Néoptolème finit par emboîter le pas d'Ulysse, abandonnant le vieux guerrier, mais il laisse le chœur auprès de lui

[610] Τὸ κέρδος , le profit, est au cœur du dialogue entre les personnages, chacun espérant retirer quelque gain de l'aventure ; pour Ulysse, remplir la commande des dieux, pour Néoptolème, gagner la gloire d'une mission réussie, pour Philoctète lui-même, retourner auprès des hommes et guérir de sa maladie, mais avant tout revenir en gloire après avoir été trop longtemps abandonné des hommes et des dieux.

avec la tâche d'user de persuasion. À ce stade de l'action, on peut considérer que la situation est compromise, puisque les Grecs sont entrés en possession de l'arc d'Héraklès, mais sans la présence du guerrier, leur mission n'est qu'une semi-victoire ou, pour tout dire, un échec.

À la place d'un troisième *stasimon,* commence alors un long *kommos* (1081-1217) entre Philoctète et les marins de Néoptolème. Lui ne peut se résoudre à accepter son sort et en appelle à la mort, enfermé dans son orgueil. Mais au cœur même de sa plainte, on peut relever des contradictions qui redisent le mouvement d'opposition constaté dans la logique de l'action, la hâte du départ et l'empêchement volontaire de ce départ :

Ph., Philoctète- chœur, 1177-1181 :

ΦΙ-Ἀπό νύν με λείπετ᾽ ἤδη.
ΧΟ-Φίλα μοι, φίλα ταῦτα παρήγγειλας ἑκόντι τε πράσσειν.
ἴωμεν ἴωμεν
ναὸς ἵν᾽ ἡμῖν τέτακται.
ΦΙ-Μή, πρὸς ἀραίου Διός, ἔλθῃς, ἱκετεύω.

Philoctète- Laissez-moi maintenant !
Chœur- L'ordre me va, me va fort bien. Je suis prêt à le suivre. Allons ! Allons ! Chacun vers son poste à bord.
Philoctète- Non ! Au nom de Zeus, de Zeus garant de mes imprécations, non, ne t'en vas pas. Je suis ton suppliant.

Rester (seul) ou partir (en relayant la volonté d'Ulysse), son dilemme occupe ces cent trente-huit vers sans qu'il n'en résulte rien d'autre que le désespoir. La situation est bloquée, comme en témoignent encore ces répliques :

Ph., Chœur- Philoctète, 1196-1197 :

ΧΟ- Βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὥς σε κελεύομεν.
ΦΙ- Οὐδέποτ᾽ οὐδέποτ᾽,[…]
Chœur- Pars donc, malheureux, comme nous te le commandons !
Philoctète- Non jamais, jamais […]

À la fin du troisième épisode, on pourrait considérer que le héros a encore regressé ; le bras-de-fer qui devait le faire céder aux raisons des Grecs n'a réussi qu'à le conforter dans son envie d'en finir : « Et je ne suis plus rien ! » (ἔτ᾽οὐδέν εἰμι, 1217[b]) dit-il avant de rentrer dans sa grotte, pour marquer une fin de non-recevoir. Lui est plus que jamais arc-bouté aux principes que lui dicte son orgueil blessé ; quant aux Grecs, leur mission est dans l'impasse. Mais la première partie de l'*exodos* (1218-1407) réserve une nouvelle surprise, un rebondissement qui confirme l'idée que la deuxième partie de la pièce (depuis le début du troisième épisode) suit les progrès de l'échec d'Ulysse. Notons d'abord que la transition avec la scène précédente

se fait par une réplique du chœur insistant sur le déroulement des événements, sur leur rythme :

Ph., Coryphée, 1218-1221 : Ἐγὼ μὲν ἤδη καὶ **πάλαι** νεὼς ὁμοῦ
στείχων ἂν ἦ σοι τῆς ἐμῆς, εἰ μὴ πέλας
Ὀδυσσέα στείχοντα τόν τ᾽ Ἀχιλλέως
γόνον πρὸς ἡμᾶς δεῦρ᾽ ἰόντ᾽ ἐλεύσσομεν.
Depuis longtemps déjà je serais parti et presque arrivé à mon bord, si je ne voyais là tout près Ulysse et le fils d'Achille qui viennent ici vers nous.

En même temps qu'est annoncé le retour des personnages principaux, est à nouveau souligné le retard qui mine le voyage des Grecs. Cette fois, il peut être attribué à l'inconstance du jeune homme :

Ph., Ulysse, 1222-1223 : Οὐκ ἂν φράσειας ἥντιν᾽ αὖ παλίντροπος
κέλευθον ἕρπεις ὧδε **σὺν σπουδῇ ταχύς**;
Ne me diras-tu pas pourquoi tu as fait demi-tour et où tu vas si vite à pareille allure ?

Ce retournement de Néoptolème, d'abord demi-tour physique, chemin rebroussé avant de devenir révolte contre l'autorité d'Ulysse, est marqué par l'empressement. Notons le changement : juqu'alors, s'il y avait hâte, c'était pour presser le pas de Philoctète, reprendre au plus vite le chemin de Troie en accomplissant la mission rapidement puisqu'elle avait été prescrite par Zeus lui-même. Ce zèle est maintenant dédié à la réparation d'une faute morale, d'une tromperie indigne et le dialogue qui suit, quasiment tout en *stychomythies* (1224-1262), traduit l'empressement du jeune héros à rétablir au plus tôt son illustre aîné. Désormais le retard n'est plus de mise. À Ulysse qui le menace de son épée, il répond même avec une certaine agressivité nouvelle en repoussant tout atermoiement :

Ph., Néoptolème, 1255-1256 : Ἀλλὰ κἀμέ τοι
ταὐτὸν τόδ᾽ ὄψει δρῶντα κοὐ μέλλοντ᾽ ἔτι.
Eh bien tu vas me voir en faire autant et sans tarder encore !

Le premier repli d'Ulysse s'opère à la fin de la scène, lorsqu'il se projette dans le futur proche, extra-scénique, invoquant l'autorité des Atrides :

Ph., Ulysse, 1257-1258 : Καίτοι σ᾽ **ἐάσω**· τῷ δὲ σύμπαντι στρατῷ
λέξω τάδ᾽ ἐλθών, ὅς σε **τιμωρήσεται**.
Je te laisserai-là malgré tout et j'irai raconter à l'armée tout entière ce qui s'est passé et elle te châtiera.

Pour le présent, il n'y a plus rien à faire, semble-t-il, aussi s'en remet-il à un autre temps (un futur indéterminé, mais proche) et à d'autres instances. Son second repli intervient, après que Néoptolème a rendu son arc à Philoctète.

Ph., Ulysse, 1293-1294 : Ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ γ', ᾧ θεοὶ ξυνίστορες,
ὑπέρ τ' Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ.
Et moi, je m'y oppose, les dieux en sont témoins, au nom des fils d'Atrée et de toute l'armée.

Ses dernières paroles marquent la fin de sa mission et son échec personnel, puisqu'aucune autorité, ni humaine ni divine, ne paraît pouvoir peser sur la décision de Néoptolème. Mais avant qu'il ne consente à aider vraiment Philoctète, à le ramener chez lui à Scyros, il faut attendre encore le vers 1402 : « Si tu veux, partons ! » (Εἰ δοκεῖ, στείχωμεν.) propose-t-il alors sans plus de détails. La solution adoptée *in extremis* n'est pas le triomphe de Philoctète, car sans l'aide des dieux, il ne sera pas guéri et il le sait. Tout juste Néoptolème lui permet-il d'échapper aux Atrides et au champ troyen qu'il déteste. Au vers 1408, tous deux réamorcent un mouvement de départ (Στεῖχε προσκύσας χθόνα), lorsqu'à nouveau ils sont arrêtés net par l'intervention d'Héraklès, qui va marquer le retour inopiné du héros dans la voie destinale prévue pour lui.

Mais, nous avons bien vu tout au long de cette observation du texte, que Philoctète est comme empêché constamment de quitter Lemnos, pour des raisons qui tiennent d'abord à la ruse mise en place par Ulysse, pour s'assurer habilement de faire naître chez l'homme l'envie du départ ; qui tiennent ensuite à l'homme lui-même, à son mal qui empêche et favorise à la fois le projet des Grecs ; qui tiennent surtout aux scrupules du jeune Néoptolème, tiraillé par le remords de mal agir. Toutes ces raisons conjuguées expliquent les revirements nombreux de l'action. Celle-ci, d'abord orientée vers la réalisation de la mission d'Ulysse, suit à la mi-temps de la pièce une direction inverse, qui favorise -peut-on croire- Philoctète. Mais ce jeu dramaturgique de haute volée, qui fait la part belle aux atermoiements et aux rebondissements, qui feint de suivre une logique pour en emprunter une autre, elle aussi feinte, qui progresse malgré tout au rythme du retard, réalise surtout le tour de force de présenter le temps des dieux à l'égal du temps des hommes, comme menant à une impasse, que seul le savoir-faire poétique de Sophocle pourra transformer en achèvement véritable.

3.1.3. Une question de génération.

Un dernier point mérite d'être relevé concernant le temps humain, tel qu'il est vécu dans le cours du drame, en scène : il s'agit du passage du temps qui sépare les générations, fussent-

elles héroïques. Les dix années que Philoctète a passées sur Lemnos correspondent aux dix ans de la guerre de Troie. Il les a vécues dans un isolement total, loin des tourments de la guerre, mais ce temps vécu hors du χρόνος ordinaire et mobile des mortels a aussi produit l'oubli de son nom et de sa réputation glorieuse. Ce constat amer est fait par lui dès sa première rencontre avec le jeune Néoptolème :

Ph., Philoctète, 251-252 : **Οὐδ' ὄνομ'** ἄρ' **οὐδὲ τῶν ἐμῶν κακῶν** κλέος
ᾔσθου ποτ' οὐδέν, οἷς ἐγὼ διωλλύμην;
Ni mon nom, ni le bruit des malheurs qui m'ont anéanti, rien de cela n'est venu jusqu'à toi ?

Son sentiment de solitude prend-là sa forme la plus exacerbée parce qu'il se double de l'oubli de son nom, comme s'il n'y avait aucune reconnaissance possible après dix années (312) passées sur un rivage isolé et que tout son passé héroïque s'était évanoui dans la mémoire des hommes de la jeune génération représentée par Néoptolème. Son κλέος même est réduit ici à n'être plus que « le bruit sur [ses]malheurs » (τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος).

En outre, l'immobilité à laquelle il a été condamné par les siens a rompu la transmission naturelle de l'histoire héroïque, au point que, lorsque Néoptolème lui avoue s'en venir d'Ilion (245), Philoctète s'étonne :

Ph., Philoctète, 246-247 : Πῶς εἶπας; οὐ γὰρ δὴ σύ γ' ἦσθα ναυβάτης
ἡμῖν **κατ' ἀρχὴν** τοῦ πρὸς Ἴλιον στόλου.
Que dis-tu ? Tu n'étais pourtant pas de la flotte qui partit avec nous pour Troie au début.

L'argument qu'Ulysse mettait en avant dans le prologue (72), à savoir l'innocence *a priori* de Néoptolème dans le conflit qui oppose Philoctète aux Atrides, devient la source d'une douleur nouvelle : « Enfant, l'interroge-t-il au vers 249, ne sais-tu pas qui tu as devant les yeux ? ». Mais si le jeune héros méconnaît – ou feint de méconnaître- Philoctète, ce dernier ignore aussi totalement les développements de la guerre, par exemple la mort d'Achille (333). Plus tard, il découvre encore la mort d'Ajax (410), le deuil qui atteint le vieux Nestor (424) à cause de la mort d'Antiloque, son fils (425), la fin de Patrocle (435). Les grands noms de la première expédition ont été fauchés par la mort et cette découverte l'amène à philosopher amèrement sur la destinée des hommes et le choix des dieux :

Ph., Philoctète, 446-447 : Ἔμελλ'· ἐπεὶ οὐδέν **πω** κακόν γ' ἀπώλετο,
ἀλλ' εὖ περιστέλλουσιν αὐτὰ δαίμονες […]
Naturellement, puisqu'aucune mauvaise créature n'est morte encore. Ce sont elles, au contraire, que les dieux entourent de leurs soins […]

Ce discours sur l'injustice des dieux, qui épargnent Thersite (445) mais abandonnent le fils de Pélée, sonne comme un des plus virulents qui soient dans les tragédies de Sophocle[611]. Toute sa tirade[612] nourrie par le dépit et la colère, pleine d'incompréhension (451) devant les choix opérés par les dieux traduit son propre dépit sur le sort qui lui a été octroyé. Ses mots le montrent perdu, sans plus de lien avec les hommes, ayant rompu le fil du temps qui le reliait à ses contemporains, incapable de trouver quelque sens que ce soit, y compris à la logique divine. L'impasse de son discours qui interroge sans trouver de réponse[613] est aussi l'impasse d'un homme qui aurait dû briller sur le champ de bataille, à l'égal d'Ajax, et qui s'est retrouvé seul face à lui-même pendant dix longues années, éprouvant l'indifférence du monde. Philoctète est donc un héros en rupture. L'espace et le temps l'ont éloigné des autres ; mais ici, face au jeune Néoptolème, il expérimente un autre aspect cruel de l'impasse temporelle où il a été maintenu : l'oubli a remplacé le κλέος, seul caapble de faire un héros.

3.2. La résistance au temps des dieux.

La tension mise en place par Sophocle dans *Philoctète* met aux prises deux forces contradictoires, à moins qu'elles ne se superposent ; d'une part Ulysse, qui, par sa ruse, veut obliger son ancien compagnon à quitter Lemnos pour rejoindre Troie avec ses armes et d'autre part les dieux, qui ne permettent plus à Philoctète de demeurer sur l'île et l'ont fait savoir clairement par l'intermédiaire du devin Hélénos, opportunément fait prisonnier par Ulysse : c'est sa parole qui a déclenché la mission de récupération du guerrier abandonné. Hommes et dieux paraissent donc d'accord pour régler le sort de Philoctète. Néanmoins, il est le seul à ignorer le destin préparé pour lui et cette découverte même s'avère insuffisante pour le convaincre de quitter Lemnos, tant sa haine du fils de Sisyphe est grande. Le temps dramatique va donc dérouler les deux temporalités conjuguées, visant un même but, et qui pourtant vont l'une et l'autre- du moins jusqu'à la mi-temps de l'*exodos*- achopper contre la résistance farouche du héros.

3.2.1. La prédiction d'Hélénos.

Comme toujours chez Sophocle, la voix des dieux est citée par bribes. Plus on se rapproche du dénouement, plus claires se font les indications censées dicter le destin du héros. Cette progressivité de la révélation est l'objet d'un jeu dramatique toujours intéressant, parce qu'il ménage un suspens qui rythme le temps de l'intrigue déployée sur scène. Dans le cas de *Philoctète*, la prophétie, révélée très tardivement dans la pièce, indique « que cet été même

[611] D. Cuny, *Une leçon de vie*, p. 261-264. L'auteur démontre que la tirade de Philoctète, pour étonnante qu'elle soit par sa virulence, n'en participe pas moins à la manière qu'a Sophocle de faire entendre des discours opposés dans le cadre d'une scène d'*agôn* : aux reproches que Philoctète adresse aux dieux répondra la critique de Néoptolème sur la justice des hommes. À l'imprudence de l'un répond la prudence et la nuance de l'autre.
[612] *Ph*. 446-452.
[613] *Ph.* 451-452.

Troie toute entière sera fatalement conquise» (ὡς ἔστ᾽ ἀνάγκη τοῦ παρεστῶτος θέρους/ Τροίαν ἁλῶναι πᾶσαν·, 1340-1341[a]). La volonté de Zeus ouvre donc une perspective hors scène, qui ne verra pas sa réalisation dans le temps du drame, mais dont les conditions de la réalisation seront âprement disputées et fortement compromises jusqu'au revirement final.

D'autre part, cette parole divine ne sera jamais tenue pour suffisante aux yeux du héros, parce qu'elle aura été dégradée par la stratégie mensongère mise au point par Ulysse et qu'elle aura perdu sa qualité de parole d'autorité. Tout le jeu de la construction dramatique consiste à faire obstacle au futur prévu par les dieux dans le temps scénique, car le sujet véritable de *Philoctète* est ce blocage de la temporalité, ce temps arrêté par les hommes, volontairement ou non, que Sophocle fait progresser selon la logique contradictoire de l'empêchement.

L'erreur d'Ulysse consiste, en effet, à diluer le vrai dans le faux, à confier à Néoptolème une vérité tronquée, dont il reproduit lui-même la manière quand il s'adresse à Philoctète. Au départ, les dieux ne sont même pas mentionnés. L'issue de la guerre est une simple affaire d'hommes. Il faut que Néoptolème répète à Philoctète que ce sont les Atrides qui sont venus le chercher chez lui, parce qu'ils avaient là « le seul moyen de prendre Ilion» (μόνην ἔχοντες τήνδ᾽ ἅλωσιν Ἰλίου, 61). Rien n'est expliqué clairement : ni l'arc ni la présence du fils de Péas, ni même celle, explicite, du fils d'Achille, n'est mentionnée. Ulysse fait même peser sur le jeune guerrier une nécessité qui s'apparente à du chantage :

Ph., Ulysse, 68-69 : Εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται,
οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνου πέδον.
Si tu ne t'empares pas de ses armes, il ne te sera pas possible de détruire le pays de Dardanos.

Il n'y a nulle mention ici non plus de la présence nécessaire de Philoctète. Il faut que Néoptolème s'émeuve du mensonge qu'il devra servir à Philoctète pour qu'enfin Ulysse consente à quelque clarté et encore la volonté de Zeus n'est-elle jamais évoquée :

Ph., Ulysse, 113 et 115 : **Αἱρεῖ** τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα […]
Οὔτ᾽ ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ᾽ ἐκεῖνα σοῦ.
Seules ces armes prendront Troie. Tu ne l'emporteras pas sans elles ni elles sans toi.

Le présent[614] (οὐκ ἔστι πέρσαι σοι au vers 113 et Αἱρεῖ au vers 115), traduit ici par le futur, marque une assurance que les événements se dérouleront comme l'indique Ulysse, qui endosse ici entièrement l'autorité de la prédiction. Plus tard, lorsque Néoptolème met en œuvre la stratégie commandée, il distille lui aussi une partie de la vérité qu'il connaît fort bien, puisqu'il la révélera intégralement dans l'*exodos*[615] et assure que les Grecs sont venus le

[614] A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, p. 188: « This is not strictly oracular, but the implication is "so it is fated" […] The present is used here to picture vividly, as if it were happening, what belongs to the future, and so makes more confident assertion».
[615] Aux vers 1326 à 1342.

chercher chez lui sous le prétexte « qu'il n'était pas permis, puisque [son] père était mort, qu'un autre que [lui] enlève la place » (ὡς **οὐ θέμις** γίγνοιτ᾽, ἐπεὶ κατέφθιτο/πατὴρ ἐμός, τὰ πέργαμ᾽ ἄλλον ἤ μ᾽ ἑλεῖν, 346-347). Il invoque bien cette fois la voix des dieux (θέμις), mais sans rien dire encore des autres exigences divines qui concernent proprement Philoctète, le but étant de gagner la confiance du guerrier en prétextant une pareille détestation des Atrides.

La première véritable mention d'Hélénos se fait dans le discours du faux marchand, délégué par Ulysse pour précipiter les événements :

Ph., Marchand, 610-613 : […] ὃς δὴ τά τ᾽ ἄλλ᾽ αὐτοῖσι πάντ᾽ ἐθέσπισεν
καὶ τἀπὶ Τροίᾳ πέργαμ᾽ **ὡς οὐ μή ποτε**
πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ
ἄγοιντο νήσου τῆσδ᾽ ἐφ᾽ ἧς ναίει **τὰ νῦν** […]

[…] *Entre autres oracles, Hélénos dit aux Grecs qu'ils ne détruiraient jamais les murailles troyennes, s'ils ne parvenaient par la persuasion à tirer Philoctète de cette île qu'il habite aujourd'hui* […]

Ces paroles s'adressent à Néoptolème, mais Philoctète, muet pour l'instant, en est le second et véritable destinataire. Cette fois, apparaît l'élément nouveau de la présence indispensable de Philoctète sur le champ troyen. La mention du présent (τὰ νῦν) indique aussi que celui qui se croyait oublié des hommes et des dieux est l'objet de toutes les attentions. S'il était sensible à l'argument de la gloire, Philoctète attendrait qu'Ulysse vienne enfin le récupérer sur Lemnos et lui permette de retrouver un rôle positif dans la guerre toujours en cours. Mais il n'en n'est rien ; aussi, lorsqu'Ulysse dévoile enfin sa présence et plaide pour le convaincre de les suivre, ses arguments pourtant véridiques et louables ne sont-ils pas entendus :

Ph., Ulysse, 989-990 : Ζεύς ἐσθ᾽, ἵν᾽ εἰδῇς, Ζεύς, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν,
Ζεύς, ᾧ δέδοκται ταῦθ᾽· ὑπηρετῶ δ᾽ ἐγώ.

C'est Zeus, sache-le bien, Zeus, qui gouverne ce pays, Zeus qui a décidé cela et moi je suis à son service.

L'argument d'autorité est martelé et Ulysse a beau se présenter humblement comme le simple exécutant d'une volonté supérieure, rien n'y fait. Philoctète soupçonne le mensonge jusque dans cette explication d'un destin préparé pour lui. Aussi n'entend-il pas sa recommandation du chemin à suivre (ἡ δ᾽ ὁδὸς πορευτέα, 993), ni même sa définition du but final d'une vie placée sous le signe de l'héroïsme ; celui d'« égaler les guerriers les plus vaillants, avec lesquels il faut conquérir et détruire Troie de fond en comble» (ἀλλ᾽ ὁμοίους τοῖς ἀρίστοισιν, μεθ᾽ ὧν / Τροίαν σ᾽ ἑλεῖν δεῖ καὶ κατασκάψαι βίᾳ, 996-997). L'ironie terrible de ces propos n'est pas tant que Philoctète s'en détourne, mais qu'Ulysse, qui les énonce avec sincérité, voit les valeurs qui y sont attachées complètement dénuées d'intérêt

pour Philoctète, lorsqu'il menace alors de se suicider. Son refus de se soumettre aux injonctions des dieux (πορευτέα ; δεῖ), de rester dans le temps figé d'une souffrance renouvelée et dans la solitude totale d'un monde excluant les autres hommes font tout un : sa révolte s'exprime dans le refus de toute nécessité, surtout la nécessité divine qui prend la forme d'une obligation ordonnée par un pair humain.
Il faut que Philoctète s'explique lui-même sur son attitude :

Ph., Néoptolème, 1358-1360 : οὐ γάρ με τἄλγος **τῶν παρελθόντων** δάκνει,
ἀλλ᾽ **οἷα** χρὴ παθεῖν με πρὸς τούτων **ἔτι**
δοκῶ προλεύσσειν·[...]
Car ce n'est pas le ressentiment des outrages passés qui me tourmente, mais ceux que je prévois avoir à souffrir de leur part dans l'avenir.

Lui parler de son κλέος ne sert à rien, car cela ne représente aucune perspective d'avenir pour lui ; c'est sans doute là une différence majeure entre Philoctète et l'Héraklès des *Trachiniennes* ou encore Ajax, qui vont, dans la mort, recouvrer leur gloire intacte ou leur honneur perdu. Le futur, quand il l'envisage auprès des Atrides, n'est qu'une continuation du passé et non une rupture avec lui. Le temps vécu par Philoctète est donc bien une impasse dont rien ne peut le sortir. Même lorsque Néoptolème tente de l'éclairer sur les raisons de son sort si contrarié, lorsqu'il lui révèle la faute commise en approchant le serpent gardien de la nymphe Chrysè, lorsqu'il essaie donc de donner un peu de sens et de raison aux événements du passé, cela n'ébranle pas ses certitudes.

Cette explication tardive de l'acharnement des dieux contre lui ne suscite pas d'autre réaction que l'envie désespérée de se soustraire aux Atrides. Pourtant, la prédiction d'Hélénos s'accompagnait d'un corollaire susceptible de le faire plier :

Ph., Néoptolème, 1329- 1335 : Καὶ **παῦλαν** ἴσθι τῆσδε **μή ποτ᾽ ἂν** τυχεῖν
νόσου βαρείας, **ἕως ἂν** αὐτὸς ἥλιος
ταύτῃ μὲν αἴρῃ, τῇδε δ᾽ αὖ δύνῃ πάλιν,
πρὶν ἂν τὰ Τροίας πεδί᾽ ἑκὼν αὐτὸς μόλῃς,
καὶ τοῖν παρ᾽ ἡμῖν ἐντυχὼν Ἀσκληπίδαιν
νόσου μαλαχθῇς τῆσδε, καὶ τὰ πέργαμα
ξὺν τοῖσδε τόξοις ξύν τ᾽ ἐμοὶ πέρσας φανῇς.
Sache que tu ne trouveras jamais de fin à ton terrible mal, aussi longtemps que le soleil se lèvera de ce côté et se couchera de l'autre, avant que tu n'ailles de ton plein gré dans la plaine de Troie, que tu ne sois soulagé de ton mal par les Asclépiades chez nous, pour qu'on te voie renverser la citadelle avec l'aide de ton arc et la mienne.

L'ordre des événements est intéressant, parce qu'il indique que sa guérison ne peut intervenir qu'après son retour à Troie: il faut d'abord que Philoctète se rende à Troie et aide à la prise

de la cité pour que son mal prenne fin. Le remède à sa souffrance se fera donc en deux temps, d'abord les Asclépiades soulageront sa blessure pour l'aider à retourner au combat ; ensuite, ils veilleront à sa guérison totale. Pour bien lui faire comprendre que son rapport au temps est faussé, la mention du lever et du coucher du soleil, c'est-à-dire de la marche normale et impassible de χρόνος, vient, comme une surenchère, et aussi par contraste, étayer l'image d'un héros aux marges de la vie ordinaire, figé dans sa souffrance et pour l'éternité, bourreau de lui-même, puisque sa volonté propre est mise en cause.

Ainsi, la prédiction d'Hélénos, finalement reprise par Néoptolème, ne joue-t-elle pas le rôle espéré : qu'elle soit diluée dans le mensonge d'Ulysse et de son jeune acolyte au début de la pièce, qu'elle soit énoncée comme un argument d'autorité, qu'elle soit expliquée même à la fin dans une ultime tentative de persuasion, la parole des dieux, parce qu'elle est relayée par des hommes, reste vaine.Le futur prévu pour Philoctète est sans efficience durant la quasi totalité de la progression, qui fait la démonstration d'une fin de non- recevoir, obstinée et volontairement contre-productive. Il ne faudra pas moins que l'intervention d'Héraklès en majesté pour qu'à nouveau cette parole divine retrouve quelque autorité et ramène Philoctète dans les pas de son destin.

3.2.2. Le καιρός manqué : l'échec du piège d'Ulysse.

Le καιρός lui-même, agent précieux de l'action héroïque dans les tragédies de Sophocle, est ici comme dénaturé et réduit. Monique Trédé a parlé d'un καιρός « suspendu ou refusé [616]» dans le *Philoctète*. Il est vrai que le mot lui-même n'apparaît que deux fois au cas du sujet dans cette pièce[617] : la première, dans une tirade du chœur des marins incitant Néoptolème à reprendre la mer au plus vite :

Ph., Chœur, 836-838 : **Πρὸς τί μενοῦμεν** πράσσειν;
καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
πολύ τι πολὺ **παρὰ πόδα** κράτος ἄρνυται.
Pourquoi tardons-nous à agir ? L'occasion décide de tout. Elle obtient sur- le- champ une grande, grande victoire.

Ce qui ressemble à un adage de la sagesse populaire, personnifiant καιρός en arbitre des situations, prompt à l'action efficace, est en fait un encouragement pour que le fils d'Achille fasse taire ses réticences et embarque sans plus se préoccuper du héros malade, qui a succombé à une crise de son mal. Le chœur délivre aisément sa tirade sur l'efficacité, mais

[616] M. Trédé, « *Kairos* dans le théâtre de Sophocle et son rôle dans l'action dans *Électre* et dans *Philoctète* », *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, janvier 1992, p.s 201-211.
[617] Voir aussi supra, Première partie, chapitre I. Trois noms du temp.

sans partager les codes de l'héroïsme de Néoptolème, ce qui fausse la portée de ses paroles et dénature le καιρός, dont il fait l'éloge comme d'un vulgaire coup bas ou d'une tromperie sans noblesse. C'est que ce moment, si commode pour s'emparer de l'arc et des flèches convoités, est survenu par le fait d'un vrai hasard, mais dans le cadre du stratagème d'approche dont Ulysse est l'instigateur et qui, depuis le début de la pièce, suscite les doutes du fils d'Achille. Son σόφισμα (14) a certes réglé ses discours mensongers, mais non pas les scrupules de Néoptolème, « qui refuse de saisir le *kairos* et de triompher par la ruse[618] ». L'opportunité ne s'avère pas conforme à ses valeurs héroïques[619], aussi la décline-t-il.

Le second emploi du terme se trouve dans la bouche même du dieu qui intervient sur scène pour dénouer la situation :

Ph, Héraklès, 1449-1451 : **Μή νυν χρόνιοι μέλλετε** πράσσειν·
καιρὸς καὶ πλοῦς
ὅδ' ἐπείγει γὰρ κατὰ πρύμνην.

Ne soyez donc pas si lents à passer aux actes. L'occasion vous y pousse et vous avez le vent en poupe.

Cette fois, on observe un propos quasi identique à celui du chœur : il s'agit d'une même recommandation pressante à prendre la mer, faite à Néoptolème et à Philoctète, qu'Héraklès appelle à rejoindre Troie. À nouveau, il faut presser le pas et saisir le moment d'embarquer, mais cet encouragement est immédiatement suivi d'effets, puisque le héros fait alors ses adieux à Lemnos sans rechigner et que le chœur s'achemine vers les navires. Seul le καιρός signalé directement par le dieu est donc reconnu d'emblée pour tEl. D'autre part, il arrive dans la logique de l'action à un moment où la situation est sur le point de dévier hors des prévisions divines, puisque Néoptolème a proposé, juste avant l'intervention d'Héraklès, de ramener son ami chez lui, prenant le parti de ne pas obéir aux ordres d'Ulysse. Ce καιρός, saisi enfin par les deux héros, n'est ni plus ni moins qu'un rebondissement, le signalement du coup de théâtre final par lequel la tragédie rejoint le mythe en ramenant Philoctète sur le chemin de Troie. Cette deuxième fin de la pièce[620], dans laquelle l'élément divin apparaît et agit, restaure donc l'ordre des choses et marque aussi l'échec des hommes, celui d'Ulysse en l'occurrence.

En effet, Ulysse n'est pas ici l'homme du καιρός, tel qu'il a pu l'être dans *Ajax*, trouvant l'occasion d'intervenir et de plaider la cause du héros. Dans *Philoctète*, Sophocle lui ôte ce rôle salvateur et ne le montre jamais que comme un homme pressé d'obéir à l'oracle et de rejoindre Troie. Le temps qui passe, et non pas exactement la recherche de l'occasion, sera son obsession. Par exemple, dès le prologue le thème du temps est inféodé au thème du mensonge, et l'action prévaut sur les explications traditionnelles de l'exposition. Il suffit de

[618] M. Trédé, *ibidem*.
[619] *Ph*.842, Κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος : « Mais se vanter d'un échec et de ses mensonges est honteux, répréhensible ».
[620] J. Jouanna, « La double fin de *Philoctète* : rythme et spectacle », *REG*, 114, 20001, p.s 359 à 382.

voir comment il coupe court aux explications sur les circonstances de l'abandon pour comprendre sa manière :

Ph., Ulysse, 5-12 : Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ᾽ ἐγώ **ποτε,**
ταχθεὶς τόδ᾽ ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὕπο,
νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα·
ὅτ᾽ οὔτε λοιβῆς ἡμὶν οὔτε θυμάτων
παρῆν ἑκήλοις προσθιγεῖν, ἀλλ᾽ ἀγρίαις
κατεῖχ᾽ ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις,
βοῶν, στενάζων. Ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ
λέγειν; **ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῖν λόγων** […]

(C'est là que) j'ai jadis déposé le fils de Péas, agissant sous les ordres de nos chefs, parce qu'une maladie dévorait son pied suppurant, alors qu'il ne nous était plus possible de procéder ni aux libations ni aux sacrifices tranquillement, car il emplissait notre campement tout entier, en permanence, de la sinistre sauvagerie de ses cris et de ses gémissements. Mais pourquoi faut-il parler de cela ? Le moment n'est pas aux longs discours […]

L'adverbe ἀεὶ, au vers 10, souligne la durée des imparfaits παρῆν et κατεῖχε et son sens se renforce encore à côté de l'adjectif πᾶν, temps et espace étant regroupés ici en une dimension unique, créée par les cris de souffrances insoutenables du héros. Après avoir pris soin d'emplir ses propres paroles des cris et des gémissements de Philoctète aux vers 9, 10, 11, Ulysse brise net l'effort explicatif et le passé se retrouve en quelque sorte résumé à ces clameurs, abrégé sous prétexte d'en venir aux faits. Se retrouve ici le lieu commun[621] de la concurrence entre la parole et l'action, justifié sans doute aussi par la nécessité de proposer un prologue vivant. Plus tard, Ulysse, en homme pressé, indique à Néoptolème qu'il enverra un de ses hommes, « si vous me semblez, gaspiller du temps [622]»dit-il : κατασχολάζειν, « perdre son temps » est une occurrence unique chez Sophocle[623] et un verbe rare, péjoratif qui plus est[624]. Ulysse ne dispose, en effet, que d'un délai restreint :

Ph., Ulysse, 83-85 : **νῦν** δ᾽ εἰς ἀναιδὲς **ἡμέρας μέρος βραχὺ**
δός μοι σεαυτόν, **κἆτα τὸν λοιπὸν χρόνον**
κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν.

Pour l'instant, prête-toi à moi pour une petite journée d'effronterie et pour le reste du temps à venir, qu'on te célèbre comme le plus scrupuleux de tous les mortels.

---

[621] Voir par exemple dans *Électre*, 22 : « ἵν᾽οὐκέτ᾽ ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ᾽ ἔργων ἀκμή ».
[622] *Ph.*, 126[b]-127[a] : (…) ἐάν μοι τοῦ χρόνου δοκῆτέ τι κατασχολάζειν.
[623] F. Ellendt, *op. cit.*, p. 374.
[624] R.C. Jebb, *op. cit.*, p. 28: "The compound κατασχολάζειν may be compared with καθυστερεῖν , where κατα merely implies that the delay is to be regretted or blamed (…)"

Sa proposition résume bien leur rapport différent au temps : d'un côté, Néoptolème se positionnera en pensant à ce « λοιπὸν χρόνον », ce temps restant, temps long des remords, qu'il ne veut pas avoir à vivre comme une infamie, de l'autre, Ulysse, espère une action brève dans un temps bref, avec la volonté de Zeus pour caution : pour lui, seul compte le présent synonyme d'action.

La progression de la pièce, dont on a déjà bien vu qu'elle s'acheminait vers sa fin par un tour de force consistant à avancer par bonds et selon le rythme de l'empêchement, explore donc les limites de l'action, ou plutôt de l'absence d'action, puisque le καιρός s'y trouve consciemment délaissé. Seul un dieu tutélaire et ami peut s'en prévaloir ; c'est le coup de théâtre final, ménagé par un dieu et surtout par le dramaturge.

3.2.3. Τὸ θαυμαστόν, l'effet de surprise pour sortir de l'aporie tragique.

Au vers 1409, l'apparition d'Héraklès va jouer, en effet, le rôle d'un rebondissement tout à fait surprenant. Le spectacle même de la μηχανή acheminant un habitant du ciel jusqu'aux contrées humaines[625] peut déjà suffire à étonner. Mais, la progression de l'action est, en l'occurrence, bien plus surprenante, car Sophocle feint d'abord de clore la tragédie de façon conventionnelle, avant de faire rebondir l'action une dernière fois après l'intervention d'Héraklès. C'est ce qu'on a appelé « la double fin de *Philoctète* [626]». Dans un premier temps, tout donne l'apparence que les choses s'achèvent, peut-être abruptement, sans doute hors du cours de l'histoire héroïque, mais néanmoins on s'achemine vers la fin, puisque Néoptolème abandonne tout effort de persuasion et se range aux raisons de Philoctète :

Ph., Néoptolème-Philoctète, 1402-1407 :

Νε. Εἰ δοκεῖ, στείχωμεν.

Φι. Ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.

Νε. Ἀντέρειδε νῦν βάσιν σήν.

Φι. Εἰς ὅσον γ' ἐγὼ σθένω.

Νε. Αἰτίαν δὲ πῶς Ἀχαιῶν φεύξομαι;

Φι. Μὴ φροντίσῃς.

Νε.Τί γάρ, ἐὰν πορθῶσι χώραν τὴν ἐμήν;

Φι. Ἐγὼ παρὼν-

Νε.Τίνα προσωφέλησιν ἕρξεις;

Φι. Βέλεσι τοῖς Ἡρακλέους-

[625] *Ph* 1413-1414.

[626] J. Jouanna, *ibidem.*

Νε.Πῶς λέγεις;

Φι. Εἴρξω πελάζειν.

Νε. Στεῖχε προσκύσας χθόνα.

Néoptolème.Si tu le veux, partons.
Philoctète. Ô généreuse parole !
Néop. À présent, affermis ton pas.
Ph. Autant, du moins, que j'en ai la force.
Néop.Mais comment échapperai-je aux accusations des Achéens ?
Ph. *Ne t'en inquiète pas.*
Néop.Comment donc, s'ils viennent ravager mon pays ?
Ph. Moi, je serai là.
Néop.Quel secours m'apporteras-tu ?
Ph. Avec les flèches d'Héraklès…
Néop.Que dis-tu ?
Ph. Je les repousserai de tes frontières.
Néop.Fais tes adieux à cette terre et avance.

Jacques Jouanna, qui a étudié ces vers en détails[627], montre que le spectateur attentif et bon connaisseur des pièces de Sophocle, pouvait très bien reconnaître ici les éléments signalant habituellement l'*exodos* : d'une part, le rythme du dialogue se trouve modifié par le découpage des vers en ἀντιλάβαι, dont le dramaturge se sert pour marquer la montée de l'émotion, notamment au vers 1407, réparti entre trois répliques et qui souligne le sommet de la rapidité de l'échange, mais aussi des sentiments entre les protagonistes. D'autre part, le trimètre iambique des parties parlées est remplacé ici par un vers plus exceptionnel chez notre auteur, le tétramètre trochaïque catalectique, supposant que les acteurs entonnent un récitatif accompagné de l'αὐλός.

Là encore, le marquage de l'émotion est plus appuyé. De plus, on relève des verbes indicateurs d'un mouvement de départ (στείχωμεν au vers 1402, Στεῖχε au vers 1407) et Néoptolème incite Philoctète à faire ses adieux à Lemnos (1407[c]), comme si véritablement le moment était venu. Pour parachever ce qu'on pourrait appeler le paradigme de dénouement, Sophocle arrête ses personnages en plein mouvement, créant une ultime suspension du temps, cette fois à l'initiative de Néoptolème, qui s'inquiète des représailles éventuelles des Atrides contre son pays pour le choix qu'il vient de faire d'embarquer avec lui le fils de Péas, loin de Troie. Ce dernier mouvement arrêté a pu être observé souvent dans le cours de la progression dramatique, dont il nous semble que c'est un trait principal ; mais il se retrouve surtout lors de la première crise morale de Néoptolème (893 et 895), lorsque le fils d'Achille, prêt à s'en aller, s'arrête soudain en proie à des scrupules. On en retrouve ici l'écho dans cet échange plus bref, où Néoptolème parvient cette fois à rassurer le jeune

[627] J. Jouanna, *ibidem.*

homme sur ses craintes : il sera à ses côtés pour affronter la colère des Atrides. Ces différents éléments métriques et lexicaux, mais aussi ce jeu du mouvement amorcé et retenu sont reconnaissables dans d'autres tragédies de Sophocle[628] pour signifier le moment du dénouement aux spectateurs. Or ici, bien entendu, la pièce n'est pas finie, puisqu'il est impossible que le cours de l'histoire héroïque soit modifié : « τοὺς μὲν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν [629]» recommandait Aristote en se fondant sur les pièces qu'il connaissait. Philoctète doit donc rejoindre Troie et la détruire. On peut donc affirmer avec Jacques Jouanna qu'en ménageant cette feinte dans l'organisation de sa progression, Sophocle « s'est amusé à pasticher la technique d'une véritable fin pour faire rebondir l'action [630]».

Mais comment faire repartir l'action ? Sophocle organise d'abord l'arrivée d'Héraklès comme une entrée dynamique, par le système de la μηχανή. Il choisit aussi de faire parler le dieu en dimètres anapestiques au moins jusqu'au moment de son immobilisation complète (1409-1417), ce qui suppose un rythme de récitatif soutenu et accompagné de l'αὐλός. Quand enfin Philoctète prend acte de la volonté des dieux (1445-1447), le dramaturge fait à nouveau le choix des anapestes pour signaler la montée de l'émotion, car on entend alors les adieux du héros à la terre de Lemnos. Ils interviennent d'ailleurs comme une continuation du premier faux départ (1407), ce qui permet un prolongement naturel du spectacle sans véritable rupture, comme si Héraklès n'avait fait que rectifier en douceur une décision que Philoctète était tout prêt à prendre, le discours amical de Néoptolème ayant préparé en quelque sorte le discours amical du dieu : « οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις» affirme d'emblée Philoctète au vers 1447, c'est-à-dire « je ne désobéirai pas à tes paroles ». Si la prédiction de Zeus est en bon chemin pour se réaliser, c'est donc grâce à l'entremise du μῦθος divin et non du λόγος humain, qui a échoué dans sa mission. La parole d'Héraklès est une parole agissante, qui, en initiant le mouvement du départ, remet le temps en marche.

Ainsi voit-on la λύσις intervenir très tardivement dans la pièce, après avoir repoussé le suspens jusqu'à son extrême limite, et prendre aussi la forme double d'une fausse puis d'une véritable fin ouverte sur l'avenir, puisque les protagonistes partent tous ensemble (Χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς, 1469) pour un voyage annoncé par le chœur comme un retour (νόστος, 1471) : retour à Troie ? Retour à Scyros ? La destination n'est pas exactement désignée, contribuant à clore la pièce sur l'impression d'un doute entretenu, ce qui est une façon ne ne pas refermer entièrement l'intrigue sur elle-même, ni même de la réinscrire explicitement dans le mythe. Avec le dénouement de *Philoctète*, Sophocle réalise donc l'effet de surprise (τὸ θαυμαστόν) prôné par Aristote comme un but en soi de la

[628] *Œdipe Roi*, *Ajax, Œdipe à Colone.*
[629] ARSTT. *Poet*. 53 b22(chapitre 14) : « Sans doute n'est-il pas loisible de défaire les histoires traditionnelles » (Traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot).
[630] J. Jouanna, *ibidem*, p. 369.

tragédie[631], but qu'il atteint ici par le moyen de l'irrationnel (l'apparition d'Héraklès), mais aussi par l'enchaînement causal des événements qui paraissent arriver « à dessein [632]», comme le préconise le Stagirite. Quant à la gloire retrouvée de Philoctète, elle est comme pour Ajax et l'Héraklès des *Trachiniennes* une perspective à venir hors du champ tragique, la tragédie ne faisant qu'en préparer les conditions et s'offrant comme le spectacle d'une impasse momentanée, où échoue le héros. Avec *Philoctète*, Sophocle met donc en concurrence le temps humain et le temps divin, expérimentant la dramaturgie aporétique de la progression par l'empêchement, une des formes des plus audacieuses pour faire parvenir une intrigue à sa fin, par une dynamique en contradiction apparente avec son but initial.

[631] ARSTT. *Poet*.56a20 (chapitre 18).
[632] Ibidem, 52a4-6 : «ὥσπερ ἐπίτηδες».

CHAPITRE II

CULTE FAMILIAL ET ACTION POLITIQUE : LE CONFLIT DE DEUX TEMPORALITÉS ?

Il semble naturel de réunir dans ce chapitre *Antigone* et *Électre,* deux tragédies où s'exprime également une fidélité exacerbée aux lois du γένος, au point que la tradition a parfois voulu confondre le nom des deux héroïnes comme si elles formaient l'avers et le revers d'une même médaille[633]. Cependant, c'est ici la question du temps qui permet d'agréger ces deux tragédies. En effet, les deux héroïnes ont pour trait commun d'usurper le droit des dieux à jouir d'un temps sans limite[634] ; toutes deux renoncent volontairement à leur part d'αἰών, cette part qui les définissait femmes et mortelles, pour lui préférer l'absolu du deuil. Face à elles, à leur exigence d'éternité, s'exercent les lois d'un καιρός politique, qui ne supporte pas les répétitions et les lenteurs, qui nécessite au contraire le *tranchant* du moment adéquat. *A priori* donc deux temporalités paraissent s'opposer dans ces tragédies : le culte familial et l'action politique. Nous tenterons de montrer pourtant, que, loin du cliché habituel qui installe Antigone et Créon ou Électre et Oreste en opposition, dans des logiques radicalement différentes, ces deux temporalités finissent, dans les deux cas, par se résoudre en une seule, qui correspond à la progression de la tragédie.

1. *Antigone* : la hâte et le retard.

La critique aborde systématiquement *Antigone* par le biais de la dialectique qui oppose la πόλις au γένος, cela depuis la génération romantique de Hegel jusqu'à Bernard Knox[635] et les exégètes contemporains à sa suite[636]. La structure de la pièce en « arc brisé [637]» y invite, bien sûr, tout comme le renversement de la force en faiblesse ou encore le développement très explicite des thèmes de l'intime et du public, associés respectivement au personnage féminin et au personnage masculin. On pourrait rajouter qu'*Antigone* synthétise une somme de motifs antithétiques particulièrement dense (le masculin/le féminin ; l'ami/ l'ennemi ; la loi divine/la loi humaine…), qui amène à orienter presque naturellement l'observation de la

[633] Dans l'*Anthologie Palatine*, VII, 37, on lit ainsi une épigramme de Dioscoride qui invente un dialogue entre un satyre, gardien du tombeau de Sophocle, et un passant, curieux de reconnaître le masque tragique qu'il tient à la main. Le satyre lui répond ces mots : Εἴτε σοι Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἁμάρτοις, εἴτε καὶ Ηλέκτραν· ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον : « Que tu l'appelles Antigone ou que tu l'appelles Électre, tu ne peux pas te tromper : l'une et l'autre sont le chef d'œuvre de leur auteur ».
[634] N. Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, Paris ,1999.
[635] B. Knox, (1964).
[636] Par exemple, Ulf Heuner (2001), pour citer un des travaux les plus récents.
[637] L'expression est de George Steiner (1984) pour parler de la structure en diptyque.

pièce vers une comparaison visant à décider finalement lequel d'Antigone ou de Créon pourra être désigné comme le héros véritable de la tragédie ; réflexion assez vaine cependant. Car, si l'on considère la tragédie sous l'angle du temps et de la progression de l'intrigue jusqu'à sa fin, il apparaît plus intéressant de noter avec quelle hâte se déploient les événements : « l'intérêt n'y faiblit pas un instant » écrit P. Mazon[638]. En effet, Sophocle, reprenant l'intrigue où Eschyle avait achevé *Les Sept contre Thèbes*, en déploie la fin[639], qui réinvente la chute de la maison d'Œdipe en en rallongeant la matière avec la chute de la maison de Créon. Son originalité réside dans la précipitation vers un τέλος en deux temps, dont les deux protagonistes semblent mûs par une hâte égale, quoique leurs motivations diffèrent, tout comme la nature de leur *hybris*. Cette fin n'offre aucune véritable victoire à aucun des protagonistes, les temporalités humaine et divine, que l'on croit d'abord concurrentes, se diluant dans leur double échec[640]. Est parachevée ici la ruine de deux familles, dans un épisode ne proposant ni conciliation ni apaisement. Cette pièce nocturne commence dans la nuit d'un armistice sanglant et se termine dans l'ombre d'un tombeau pour Antigone et dans les ténèbres de la folie pour Créon. Ce double échec ou cette double impuissance à peser véritablement sur les choses est développée tout au long de la pièce par le retard ou le temps long, qui offre un frein naturel à la précipitation dans laquelle se jettent Antigone et Créon, suggérant d'emblée qu'il n'y aura aucun vainqueur.

1.1. Premier temps : la mort d'Antigone.

1.1.1. Née damnée[641] : l'héritage du passé des Labdacides, plus un malheur inédit.

Dans le prologue en forme d'*agôn* entre Antigone et Ismène, outre le fait que les deux sœurs ne partagent pas les mêmes vues sur le respect des lois, il est important de voir quel rapport elles entretiennent, l'une et l'autre, avec le temps. C'est à Antigone que revient d'ouvrir le dialogue et son premier réflexe est de rappeler sa filiation à Œdipe, non pas tant pour évoquer en lui le père que pour redire l'origine de leurs malheurs :

---

[638] Notice d'introduction de l'édition des Belles Lettres (1955).

[639] *Les sept contre Thèbes* s'achève avec le long lamento du chœur qui accompagne le cortège funèbre d'Étéocle et Polynice, tombés à la guerre. Les vers 1005 à 1077 figurant dans l'édition des Belles Lettres sont apocryphes et inspirés de Sophocle. Quant aux *Phéniciennes* d'Euripide, la pièce se termine après l'annonce faite à Œdipe de la mort de Jocaste et de celle de ses fils ; Antigone y fait la promesse d'enterrer Polynice, fût-ce au péril de sa propre vie (1745-1746).

[640] F Allègre., 1905 : le critique, rappelant la lecture que fit Hegel de cette pièce qui était à ses yeux « le modèle idéal de la tragédie », développe l'idée que le conflit entre l'État et la famille, ruine également les deux adversaires pour que soient maintenues intactes ces deux puissances. Le triomphe de l'État entraîne d'abord le châtiment d'Antigone ; la revanche des dieux, dans le cinquième épisode et l'*exodos*, entraîne le châtiment de Créon. Une sorte d'équilibre est donc ménagé entre les deux parties du drame. Cf. p. 400 sqq.

[641] « Née damnée » est le titre d'un chapitre de l'étude que Jean Bollack (1999) consacre à *Antigon*e, qui reprend opportunément le titre d'un chapitre consacré à Œdipe dans *La Naissance d'Œdipe* (1995).

ANT., Antigone, 1-3 : ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,
ἆρ᾽ οἶσθ᾽ ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου κακῶν
ὁποῖον οὐχὶ νῷν **ἔτι** ζώσαιν **τελεῖ**;
Chère Ismène, sœur du même sang que moi, est-ce que tu connais un malheur, parmi ceux hérités d'Œdipe, que Zeus n'accomplira pas encore dans nos deux vies ?

Antigone installe l'idée d'un temps destinal dès le début du drame comme un fond contextuel qui doit expliquer la situation présente et son action à venir : en l'espace de trois vers, le sentiment du tragique, qui sera distillé dans toute la pièce, se trouve comme synthétisé et explicité par la triple idée de communauté de sang, de filiation et de *fatum* divin. Ce que Zeus va accomplir (τελεῖ) appartient au temps des dieux, que l'on va voir se réaliser dans le cours de l'intrigue ; à cet égard, on peut relever avec grand intérêt la remarque de Kamerbeek[642] qui propose de rattacher l'adverbe ἔτι au verbe τελεῖ avec l'idée qu'ils pourraient évoquer ce qui va se passer dans la suite immédiate, non pas, donc, le présent au sens strict, mais un futur proche, celui du cours de l'action. On se trouverait donc avec le vers 3 directement projeté dans l'intrigue. D'autre part, l'idée de filiation est confondue ici avec celle d'un héritage maudit : les malheurs hérités d'Œdipe (τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου κακῶν) renvoient au passé récent de la génération précédente, dont la malédiction se perpétue au présent pour les deux sœurs (νῷν ἔτι ζώσαιν). Le nom d'Œdipe est réduit à n'être qu'un complément dans un groupe nominal au génitif partitif, autrement dit, il n'est plus la figure paternelle, mais bien le maillon d'une chaîne fragile que la grammaire relie au présent par les subordonnants ὅ τι… ὁποῖον. Ce présent, justement, est incarné au vers 1 par les deux sœurs, étroitement liées par la redondance des deux adjectifs κοινὸν αὐτάδελφον qui les définissent comme une cellule endogamique : le caractère emphatique de ces deux synonymes soulignant l'étroitesse de leur lien dépasse cependant la simple expression de l'affection ou même l'allusion à Eschyle, à qui Sophocle emprunte ces mots[643]. Il rappelle la singularité de leur famille, dont elles représentent à la fois l'ultime génération et le fruit d'une consanguinité coupable, qui a aboli l'idée même de génération et du temps passant. Comme l'écrit Véronique Porret[644], « *ce vers initial déplie toute l'intrigue ; une famille entière est frappée, pas uniquement deux sœurs* (…) ». On peut lire αὐτάδελφον comme le marqueur poétique fort de ce lien particulier.
D'autre part, Antigone, dès le début du prologue, est sensible au malheur en marche. Elle l'annonce, imminent, à sa sœur :

ANT., Antigone, 7-10 : **καὶ νῦν** τί τοῦτ᾽ **αὖ** φασι πανδήμῳ πόλει
κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν **ἀρτίως**;

[642] J.C. Kamerbeek, *op.cit*., p. 38.
[643] Eschyle, *Euménides*, 89 : «Σὺ δ᾽ αὐτάδελφον αἷμα καὶ κοινοῦ πατρός » et *Sept contre Thèbes*, 718 «Ἀλλ᾽ αὐτάδελφον αἷμα δρέψασθαι θέλεις; »
[644] *Antigone, enjeux d'une traduction*, collectif, Campagne première, Paris, 2004, p.s 17-21.

ἔχεις τι κεἰσήκουσας; ἤ σε λανθάνει
πρὸς τοὺς φίλους **στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά**;

Et aujourd'hui encore, quelle est cette proclamation dont on parle, qu'aurait faite, tout à l'heure, notre chef à l'ensemble de la cité ? En as-tu entendu quelque chose ? Ou t'échappe-t-il que le malheur est en marche, et que ceux qui nous haïssent visent ceux que nous aimons [645]?

Antigone éprouve la proximité du malheur, rendue par la formule initiale καὶ νῦν qui donne un relief particulier au jour commençant, marqué par un supplément tragique, noté avec insistance par l'adverbe αὖ (vers 7) et par l'adverbe ἀρτίως (vers 8), dont on sait qu'il souligne chez Sophocle les articulations dramatiques[646]. Selon toute vraisemblance, sans doute est-il trop tôt pour qu'Antigone puisse déjà évoquer une décision politique prise par un roi, qui vient à peine d'entrer en fonction. Mais les vers 7 et 8 ont une fonction, celle de nouer le premier maillon de l'intrigue dans le chronotope mimétique, donnant au début de la tragédie une borne temporelle effective, pour mettre en relief le présent de la scène, que l'on ne figure pas comme une simple suite d'un passé servant de contexte obligé : bien sûr, Sophocle se doit de nouer les fils du mythe avec l'action qu'il invente par les références obligées au passé d'Œdipe, mais il s'applique ici aussi à ce que le nouement du drame soit clairement identifiable au début de l'intrigue pour en souligner l'unité et en fixer le premier élément de la progression rythmée.

En outre, l'image finale des maux rangés en ligne de bataille[647] s'avançant vers Antigone et Ismène est tout aussi parlante, parce qu'elle file une métaphore guerrière, justifiée par le contexte évoqué dans les vers précédents, et parce qu'elle instaure l'idée d'un progrès de l'action : un nouveau malheur, venant s'ajouter aux anciens, s'approche d'elles et les menace. Il ne s'agit même pas d'une annonce prémonitoire, puisqu'elle a déjà identifié la cause de ses futurs problèmes au vers 8 : la proclamation édictée par Créon.

Enfin, il est certain qu'Antigone se projette dès le début de la pièce dans un hors-temps qui l'exclut de la chronologie ordinaire. Sensible à ce qui va advenir, elle est déjà prête à mourir :

ANT., Antigone, 71-76 : Ἀλλ᾽ ἴσθ᾽ ὁποῖά σοι δοκεῖ, κεῖνον δ᾽ ἐγὼ
θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν.
φίλη μετ᾽ αὐτοῦ **κείσομαι**, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσασ᾽ ἐπεὶ **πλείων χρόνος**
ὃν δεῖ μ᾽ ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
ἐκεῖ γὰρ **αἰεὶ κείσομαι**·

Allons, sois ce que tu dois être. Pour moi, je l'enterrerai. Ce m'est un honneur de mourir en agissant ainsi. Je reposerai à ses côtés, chère à qui m'est cher, pieuse malgré mon crime. Il me

[645] On a emprunté à P. Mazon la traduction du vers 10.
[646] M. Fartzoff, 2010.
[647] Sur le verbe στείχω voir *supra.*

faut plaire plus longtemps à ceux d'en- bas qu'à ceux d'ici, car c'est là-bas que je reposerai pour toujours.

L'usage du futur pour évoquer son action prochaine (θάψω) en même temps que sa mort (κείσομαι), mêlé au présent de vérité générale (δεῖ μ'ἀρέσκειν), conforte l'impression qu'elle échappe, dès le prologue, au présent du commun des mortels, le temps d'Ismène, pour entrer dans une éternité (πλείων χρόνος au vers 74 et αἰεὶ au vers 76) qui la tient en dehors des contingences ordinaires.

De son côté, Ismène, rejette l'idée même d'un nouveau malheur venant se surajouter à la somme de ceux qu'elle supporte déjà. Toute sa première réplique la montre comme anesthésiée par la guerre fratricide qui vient de s'achever, et très loin d'avoir l'esprit et le cœur écorchés comme Antigone :

ANT., Ismène, 11-17 : Ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη φίλων
οὔθ' ἡδὺς **οὔτ'** ἀλγεινὸς **ἵκετ' ἐξ ὅτου**
δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο,
μιᾷ θανόντοιν **ἡμέρᾳ** διπλῇ χερί·
ἐπεὶ δὲ φροῦδός ἐστιν Ἀργείων στρατὸς
ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ' **ὑπέρτερον**,
οὔτ' εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ' **ἀτωμένη**.

Pour moi, Antigone, aucun récit n'est venu de nos amis, ni heureux, ni malheureux, depuis l'heure où toutes deux nous avons perdu nos deux frères, tués l'un par l'autre, dans une même journée. Depuis que l'armée argienne a levé le camp cette nuit même, je ne sais rien au- delà, qui rendrait mon sort plus heureux ou désastreux.

Pour Ismène, l'aube qui pointe n'est pas synonyme de désastre à venir. Aujourd'hui n'a pas le relief inquiétant qu'il avait dans la première tirade d'Antigone ; de surcroît, le cadrage temporel semble, pour Ismène, sans perspective particulière : un seul jour lui a retiré deux frères (vers 14) et la nuit qui s'achève, marquant une sorte de frontière ultime du malheur, paraît devoir la tenir loin de l'emprise même de la fatalité. Ses mots le disent : le verbe ἱκνέομαι (vers 12), pendant de στείχω au vers 10, est nié ; le présent vécu par Ismène est comme figé, plus rien ne venant la perturber, ni de bon ni de mauvais, ce qu'elle dit au vers 12 et redit au vers 17 avec l'alternance des adjectifs ou des participes passés antithétiques. Elle nie même qu'il existe pour elle un horizon fatal, alors que sa sœur s'ingéniait à décrire le mauvais sort planant sur leurs têtes : οὔτ' ἀτωμένη au vers 17 ne saurait mieux exprimer qu'elle n'est pas un personnage tragique, puisqu'elle n'éprouve pas la puissance de l'ἄτη.
Pourtant, Ismène ne méconnaît pas le passé. Elle en a même une conscience aiguë, mais cette histoire familiale, dont elle retrace par cœur la chronologie entre les vers 49 et 68, la fait aboutir à la conclusion qu'il vaut mieux céder à la force désormais. Le vers 49 s'ouvre sur l'évocation d'Œdipe qu'elle nomme quant à elle πατήρ ; au vers 53, ἔπειτα permet, dans un second temps, de se souvenir de leur mère, épouse et mère d'Œdipe, qui se suicida ; au vers

55, τρίτον parachève ce résumé en déplorant la double perte de leurs frères. Sa conclusion est simple :

ANT., Ismène, 58-60 : **Νῦν δ' αὖ** μόνα δὴ νὼ λελειμμένα σκόπει
ὅσῳ κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βίᾳ
ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν.
Et aujourd'hui à notre tour, seules toutes deux, abandonnées, vois de quelle façon horrible nous allons mourir, si, allant contre la loi, nous transgressons le décret du roi ou son pouvoir.

Pour Ismène, le présent sert à faire le compte des désastres familiaux d'une manière plus pragmatique que ne le faisait Antigone. Elle mesure les pertes et l'adverbe αὖ, qui marque l'accumulation, est employé par elle de façon critique, non pas comme le faisait Antigone au vers 7 pour rajouter un malheur nouveau à une liste étendue, mais pour constater qu' « *à leur tour* » elles risquent de compter au nombre des pertes. Sa logique n'est pas la même et son envie de vivre, malgré les avanies, se voit encore dans sa vision de la mort au vers 59 : tandis qu'Antigone envisageait la mort comme une éternité heureuse, Ismène imagine le pire (κάκιστος) : pour elle, la transgression, envisagée au futur avec le verbe παρέρχομαι, ne peut être que source du pire.

Ainsi voyons-nous l'importance du prologue, qui installe un cadre temporel spécifique à chaque intervenant et lui permet de définir son rapport au temps et ainsi son rapport à l'action: Antigone, dès le départ, cherche un prétexte dans le présent pour perpétuer et parachever le sort familial, en faisant de la décision de Créon un malheur inédit qui vient s'ajouter à la somme des maux rattachés à la destinée d'Œdipe. Ismène, pourtant héritière de la même histoire, et annihilée par elle, refuse quant à elle l'idée de fatalité et veut se soumettre aux lois humaines pour conserver son humble part de vie.

1.1.2. La concurrence fatale des dieux et des hommes.

Si la μοῖρα d'Antigone est de s'inscrire dans le sillage de son père, la τύχη qui l'amènera à son but est-elle d'essence divine ? Cette question trouve un premier écho dans une réflexion du chœur, lorsque le garde révèle que l'ordre royal a été enfreint et que le corps de Polynice a été recouvert pour de sommaires funérailles : « *Cela ne serait-il pas suscité par les dieux* (θεήλατος, 278) ? » interrogent les Thébains. Créon rejette cette hypothèse avec virulence, ne voulant y voir que la marque d'un complot qui depuis longtemps (παλαι, 1036[648]) s'ourdit contre lui, preuve que des adversaires sont à l'œuvre pour contrer son pouvoir, alors que les dieux ne sauraient honorer des contrevenants à sa loi. Le même garde, s'en remettant

[648] On verra plus loin à quel point l'impression qu'il a d'être l'objet d'un complot « depuis longtemps » nourrit l'idée d'un Créon en proie à l'*hybris*, dont un symptôme majeur serait son rapport illogique avec le temps qui passe : comment, en effet, le roi à peine intrônisé pourrait-il être déjà, au cours de la première journée de son mandat, être la proie d'adversaires cherchant à le subvertir ? Peut-être même ce rapport illogique au temps pourrait-il être un indice majeur pour désigner tous les héros tragiques de Sophocle.

toujours volontiers à la logique de l'imprévisible, conclut que seule « la chance permettra de décider (τοῦτο γὰρ τύχη κρινεῖ, 328) » de la prise du fautif. L'esprit superstitieux de l'homme craintif le pousse ensuite à présenter les circonstances de l'arrestation d'Antigone comme « un fléau céleste » (οὐράνιον ἄχος, 418) ou un « mal envoyé par les dieux » (θείαν νόσον, 421). La mise en scène de l'apparition d'Antigone en deuil, surgissant d'un nuage de poussière généré par un soudain vent d'orage, peut évidemment faire penser à l'intervention de quelque dieu ; du moins le discours du personnage le laisse-t-il entendre.

Mais à côté du discours du garde, celui du chœur veut laisser penser avec insistance qu'une fatalité ancienne, œuvrant depuis longtemps (ἀρχαῖα πήματα, 594-595) vient ici de se réactiver contre cette famille maudite : « un dieu l'abat, elle ne connaît aucune délivrance » (λύσιν, 596-597). À l'en croire, « aucune génération ne libère la génération suivante » (οὐδ᾽ ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, 596) ; ainsi explique-t-il le sort d'Antigone et de sa sœur Ismène, comme la continuation logique d'une chaîne de malédictions qui se poursuivent dans le présent, alors même que c'est le roi en personne, Créon, qui vient pourtant d'en décider avec force autorité. Créon ne serait-il qu'un instrument des dieux par lequel se parachèverait la destruction des Labdacides ? Le discours des Thébains est tout entier conduit par la double idée d'une fatalité transcendante et d'une fragilité du sort humain, qu'expérimentent une fois de plus les descendants d'Œdipe. Cette réflexion, qui se fait aussi prière à Zeus, rappelle la croyance en un dieu souverain, auquel même le temps ne résiste pas (604-610[649]) et qui dirige à sa guise les existences humaines, leur infligeant le châtiment mérité en cas d'orgueil :

Ant., Chœur, 611- 614 : **τό τ᾽ ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον**
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ᾽, οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ᾽ ἐκτὸς ἄτας.

Dans l'avenir proche, dans l'avenir lointain, comme dans le passé, voici quelle loi prévaudra : rien d'excessif n'entre dans la vie des mortels qui ne soit à désastre.

Le thème du châtiment de l'orgueil est récurrent dans *Antigone*, au point que le lecteur de Sophocle peut appliquer la morale de cette leçon sur l'*hybris* à tous les personnages de la tragédie, qui tour à tour vont être punis pour excès d'orgueil. Les compléments de temps par lesquels s'ouvrent les vers 611 et 612 se trouvent donc pleinement justifiés : Créon en a fait d'abord le reproche à l'héroïne aux vers 479 (φρονεῖν μεγ᾽), 480 (ὑβρίζειν)et 482 (ὕβρις). Voilà pour le passé récent (τὸ πρὶν), il va en faire le reproche à Hémon, à la fin de leur confrontation au vers 768 (φρονείτω μεῖζων ἢ κατ᾽ἄνδρ᾽ἰών[650]) ; voilà qui concerne le futur proche (τό τ᾽ἔπειτα). Lui-même essuiera une identique accusation pour son arrogance de la part de Tirésias, au vers 1028 (αὐθαδία), ce qui permet de justifer τὸ μέλλον et d'ouvrir la perspective de l'intrigue sur la deuxième partie de la pièce, où l'on assistera à son châtiment

[649] On peut trouver un écho de cet éloge de Zeus dans *Œdipe Roi* au vers 872.
[650] « Qu'il parte et aille ailleurs étaler son orgueil. »

pour avoir méprisé les lois des dieux. On comprend bien l'utilité de ce second *stasimon*, qui permet de construire l'unité entre les deux pans du diptyque tragique en réunissant les personnages et leur sort à travers un thème transversal, dont le chant des Thébains rappelle habilement le lien et la continuïté en les associant au thème identique de l'orgueil châtié[651].

Ainsi voit-on comment Sophocle opère la mise en place de la cause des événements montrés dans le cours de l'intrigue : comme toujours, ou presque, s'il ne fait pas intervenir les dieux directement, il leur prête un pouvoir certain dans le discours des personnages-et en l'occurrence, il est intéressant de confronter la superstition affolée du garde avec la sage piété du chœur, comme si le dramaturge avait voulu doubler la possibilité du divin tout en la distordant par l'effet comique induit grâce au garde. [652] D'autre part, tout en donnant une explication somme toute traditionnelle (la fatalité ruine la famille des Labdacides jusqu'au dernier représentant), il conduit l'intrigue en imposant le temps comme un facteur de progression, y compris pour le thème central du châtiment de l'*hybris.* Le chœur joue en cela un rôle essentiel, puisqu'il rappelle la puissance de Zeus comme le veut son attribution moraliste, mais l'auteur s'en sert aussi comme marqueur de la temporalité : il résume, rappelle et suggère ce qui doit advenir.

Néanmoins, les hommes entrent aussi en concurrence avec le divin pour convoquer la fatalité dans leur existence. Le premier d'entre eux, Créon, dès sa première apparition sur scène, se substitue aux dieux avec une spontanéïté toute ironique, quand il proclame :

Ant., Créon, 185-186 : οὔτ᾽ ἂν σιωπήσαιμι **τὴν ἄτην** ὁρῶν
στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας
Je ne puis me taire, quand j'entrevois le malheur en marche sur ma ville au lieu du salut.

Devin aveugle sur lui-même, celui qui veut témoigner de son souci de Thèbes en ce tout premier jour de son nouveau mandat royal, annonce en vérité sa propre défaite dès le début de la tragédie. Percevant bien le malheur en marche au lieu du salut que devrait apporter normalement la fin du conflit qui se clôt aux portes de la cité par la mort des fils d'Œdipe, Créon est doté de ce sens aigu de la prescience, qui signale d'emblée l'ἦθος des héros tragiques[653]. Dès ce premier épisode, quelque chose avance vers sa fin, puisqu'on enterrine

[651] Ce rôle poétique d'unification des deux parties de la progression dramatique par le chœur peut aussi s'observer, lorsqu'il associe Antigone et Créon, par la double métaphore : « la raison délirante et l'esprit en proie à la furie » (λόγου τ᾽ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς, 605). La traduction de P. Mazon propose une attribution claire du premier groupe nominal à Antigone et du second à Créon : « et voici une fille qui parle comme une démente et un roi qui devient un fou meurtrier ».

[652] Comme l'explique Pierre Judet de La Combe en prenant un exemple dans la *Médée* d'Euripide, le contraste des formes de deux discours qui se suivent, l'un énonçant une théorie, l'autre parodiant cette théorie, crée une dialectique dont la fonction est de renforcer la violence et l'isolement subits par le héros ; en l'occurrence, Antigone se trouve doublement condamnée, par les deux niveaux des discours dont elle est l'objet direct ou indirect : à la fois par la superstition du garde qui la fait apparaître elle-même comme une malédiction divine, et par le discours du chœur, sensible à la justice divine qu'il évoque comme une loi éternelle. Cf. *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?* (p. 257-260)

[653] Qu'il suffise de se souvenir d'Œdipe dans l'*OR :* 65-67.

par ses paroles l'idée que la nuit qui s'est achevée n'est pas une fin, mais une continuation ou plutôt le début d'un nouveau problème et c'est Créon lui-même qui s'en fait le héraut. Du reste, cette prescience se confirmera dans l'*exodos*, lorsqu'il s'exclamera avant même de découvrir son fils : « Malheur à moi, suis-je donc devin ? » (Ὦ τάλας ἐγώ, /ἆρ᾽ εἰμὶ μάντις;, 1211[b]-1212[a]).
Hémon, lui aussi, joue ce double rôle de victime et d'annonciateur du sort. Au plus fort de sa querelle avec le roi, il a par exemple ces paroles à valeur prédictive :

Ant., Hémon, 751 : Ἥδ᾽ οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ᾽ ὀλεῖ τινα.
Elle mourra, mais en mourant, elle en tuera un autre.

Il faut que Créon ait l'esprit aveuglé par la colère pour interpréter cette annonce comme une menace à son encontre (752). Pourtant Hémon répétera sa mise en garde juste avant de quitter la scène et de se diriger vers la tombe d'Antigone :

Ant., Hémon, 763[b]-765 : […] σύ τ᾽ οὐδαμὰ
τοὐμὸν **προσόψει** κρᾶτ᾽ ἐν ὀφθαλμοῖς ὁρῶν,
ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνῃ συνών.
Et toi non plus, tu ne verras plus mon visage de tes yeux : ainsi tu pourras délirer avec ceux de tes amis qui le voudront !

L'annonce de sa propre mort, réitérée ici à nouveau sous la forme indirecte d'une litote (σύ τ᾽ οὐδαμὰ / τοὐμὸν **προσόψει** κρᾶτ᾽ ἐν ὀφθαλμοῖς ὁρῶν), et de la folie qui va s'emparer de l'esprit de Créon (ὡς τοῖς θέλουσι τῶν φίλων μαίνῃ συνών) ouvre tout à coup l'intrigue, dont la progression s'était enlisée dans l'*agôn* du troisième épisode, sur la perspective d'un double voire d'un triple malheur.

Mais un autre personnage, plus inattendu peut-être, tant il est dépourvu de toute aspiration au κλέος, incarne aussi cette fatalité à visage humain, quoique très différemment des deux précédents personnages. Il s'agit du garde venant rendre compte de sa découverte au roi. Son préambule, qui peut passer pour maladroit, contient pourtant des indications intéressantes, autant de contre-indicateurs du *fatum*, comme si Sophocle jouait avec ses propres codes poétiques :

Ant., garde, 231-232 : Τοιαῦθ᾽ ἑλίσσων ἤνυτον σχολῇ βραδύς.
χοὕτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.
En méditant ces pensées, je me hâtais, pas du tout pressé, et ainsi le chemin le plus court devient très long.

Ant., garde, 236 : τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο πλὴν τὸ μόρσιμον.
Ne pas souffrir autre chose que ce que le sort me destine.

Ant., garde, 240 : οὐδ᾽ ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι.
Il ne serait pas juste que je succombe à quelque malheur.

Ant., garde, 274-275 : καὶ ταῦτ᾽ ἐνίκα, κἀμὲ τὸν δυσδαίμονα
πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τἀγαθὸν λαβεῖν.
Le sort, moi, pauvre diable, me condamne à m'en aller retirer ce beau lot !

Sorte d'antimodèle héroïque, ses tergiversations s'opposent à l'efficacité du temps court voulu pour l'action par Antigone. Elle a décidé de son geste dès le prologue et l'a exécuté sans attendre, en atteste l'adverbe ἀρτίως (245) par lequel le garde signale l'attentat qui vient d'être commis contre la loi de Créon. Lui a rallongé le chemin de sa mission par simple peur du roi. D'autre part, il est résigné à subir la part du destin alloué à chacun (τὸ μόρσιμον,236), quand Antigone, elle, cherche la grandeur d'un destin héroïque en provoquant son malheur. Enfin, il s'insurge contre l'injustice qui le verrait succomber à un châtiment immérité (240), alors qu'Antigone voit dans son propre sort un accomplissement très juste : elle dit œuvrer au nom de la Δίκη (538). Le chœur lui fait voir qu'elle se heurte « au trône de la Justice » (854) par son audace, tout comme Hémon montre à son père l'inanité de ses prétentions de justice (διὰ δίκης, 742-743), ce qui, à nouveau, peut servir à relier les deux protagonistes.

Quant aux jérémiades du garde, elles réduisent bien sûr son sort à une malchance ordinaire, et pourtant, ce personnage médiocre vient faire progresser la destinée de l'héroïne, dès sa première intervention, alors même qu'il ne l'a pas encore arrêtée, en instaurant dans son discours tous les motifs *a contrario* qui serviront ensuite à définir par contraste l'héroïsme de la fille d'Œdipe (l'action rapide, la recherche de la gloire, l'œuvre de justice). On notera en particulier l'un de ces motifs, celui de la lenteur et du temps long, revendiqués par le garde hésitant et apeuré devant la perspective d'un châtiment, alors même qu'Antigone et Créon s'appliqueront toujours à hâter la progression des événements, emportés par la force de leur *hybris*. Ainsi, au vers 329 s'engageait-il à ne plus revenir, mais dès le vers 390, il doit justifier son retour par la « joie inespérée » (παρ᾽ ἐλπίδας χαρὰ, 392) d'avoir pris Antigone sur le fait et il y voit même « une aubaine » ([ἐμον ϑ᾽] οὔρμαιον, 397[654]), sorte de καιρός dégradé pour l'anti-héros, qui, en outre, affirme n'avoir pas eu besoin d'une désignation par le hasard des dés (κλῆρος, 396) pour accomplir sa mission, cette fois-ci entièrement assumée. Il a su saisir sa chance, qui s'avère, par le jeu des inversions, la malchance d'Antigone, par laquelle elle progresse néanmoins vers l'accomplissement de son propre destin.

[654] Le thème du profit (κέρδος) fait aussi partie de ces motifs transversaux qui permettent de dérouler le fil du sens entre les deux parties du diptyque : cf. v.222, 310, 326, 462, 464,1032, 1047, 1061, 1326.

1.1.3. Antigone et le temps : appliquée à mourir.

L'intention d'Antigone, dès le prologue, est claire et annoncée par elle comme une intention ferme :

Ant., Antigone, 71-72 : […] κεῖνον δ᾽ ἐγὼ
θάψω· καλόν μοι τοῦτο **ποιούσῃ** θανεῖν.
J'enterrerai, moi, Polynice et je serai fière de mourir en agissant ainsi.

Son horizon d'attente ainsi fixé par ses propres soins, elle entreprend sans tarder de le réaliser et ne veut pas tergiverser :

Ant., Antigone, 74-76 :[…] ἐπεὶ **πλείων χρόνος**
ὃν **δεῖ** μ᾽ ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε.
ἐκεῖ **γὰρ αἰεὶ** κείσομαι· […]
Ne dois-je pas plus longtemps plaire à ceux d'en-bas qu'à ceux d'ici puisqu'aussi bien c'est là-bàs qu'à jamais je reposerai.

L'idée d'obligation (δεῖ) doublée par l'idée d'un temps long (πλείων χρόνος et αἰεί) montre assez sa détermination personnelle qui fait office de nécessité. Le futur volitif employé par elle dans ce passage vaut pour un présent désidératif, l'héroïne exprimant pour la première fois son projet. Une autre fois encore (89), elle répète son intention de « plaire » à tout prix à sa famille souterraine par obligation (χρή). Et l'on remarque que l'ἀνάγκη n'est pas invoquée par elle ; mais plutôt une nécessité toute personnelle, celle du besoin (χρή) et du devoir (δεῖ), qui s'opposent aux convenances plus policées et aimables d'une Ismène, qui veut rester, quant à elle, dans le cadre du convenable (οὐ πρέπει, 92), alors que sa sœur franchit les limites de la loi. Dans son affrontement avec sa sœur, son *hybris* atteint un premier pallier, lorsqu'elle la congédie :

Ant., Antigone, 95-97 : Ἀλλ᾽ ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν
παθεῖν **τὸ δεινὸν τοῦτο**· πείσομαι γὰρ οὐ
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.
Va donc, et laisse-nous, moi et ma mauvaise décision courir notre risque. Du moins, je n'en courrai pas qui ne puissse mener à une mort honteuse.

L'entreprise qu'Antigone dit « dangereuse » (τὸ δεινὸν τοῦτο) est qualifiée deux fois d'ἀμήχανα (90 et 92) par Ismène, autrement dit,« sans fondement, sans trame, sans préparation », comme si elle résidait dans l'impulsion du moment, sans autre forme de plan véritable que le seul *impetus* qui l'anime et lui sert de logique de l'action. Mais, malgré cette

impréparation, son intention de mourir n'en est pas moins un projet ancien, ce qu'elle avoue à Créon lors de leur première confrontation :

Ant., Antigone, 460[b]-462 :[…] θανουμένη γὰρ ἐξῄδη, τί δ᾽ οὔ;
κεἰ μὴ σὺ προὐκήρυξας. Εἰ δὲ **τοῦ χρόνου**
πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὔτ᾽ ἐγὼ λέγω.
Que je dusse mourir, ne le savais-je pas ? Et cela quand bien même tu n'aurais rien défendu. Mais si je mourais avant l'heure, je le dis tout haut, pour moi c'est tout profit.

Il y a donc chez elle une conscience nette à vouloir précipiter sa mort avant le temps normal. Du reste, c'est elle qui bouscule les décisions de Créon en l'interpelant, après qu'il a rappelé longuement (473-496) sa volonté d'appliquer fermement ses principes (473-496): «Pourquoi tardes-tu ? » (Τί δῆτα μέλλεις, 499). Et elle n'a de cesse de le répéter :

Ant., Antigone, 559[b]-560 :[…] ἡ δ᾽ ἐμὴ ψυχὴ **πάλαι**
τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν.
Ma vie à moi est morte depuis longtemps afin de servir les morts.

Peut-on comprendre à quand remonte cette décision ? Πάλαι renvoie-t-il à un passé lointain, au moment de la disparition d'Œdipe dans le bois de Colone ou plus proche, comme l'issue du combat qui a vu la mort de ses deux frères ou encore l'édit de Créon ? On connaît l'amplitude du sens [655] de cet adverbe, mais, ici, le texte n'apporte pas la réponse. Sans doute un peu comme Créon, Antigone est-elle dans un rapport assez flou au temps qui s'écoule. Son πάλαι n'est peut-être même qu'un effet de rhétorique visant à faire valoir sa détermination face à Ismène.

Quoiqu'il en soit, c'est un indice supplémentaire pour voir comment Antigone fabrique sa propre destinée et s'inscrit volontairement, par ce genre d'expression, dans le temps de la malédiction familiale, à moins qu'elle ne s'invente sa propre malédiction et une nécessité toute immanente pour mieux rejoindre son γένος maudit.

1.2. Second temps : La folie de Créon.

1.2.1. *Hybris* de Créon : la hâte, le retard et la distorsion du temps.

Plusieurs dynamiques contradictoires animent le personnage de Créon, successivement ou simultanément. Ce qui frappe d'abord chez lui, est son empressement à régner, c'est-à-dire à apparaître comme un souverain légitime. Sitôt le jour achevé, qui a vu la disparition d'Étéocle et Polynice, il s'est ainsi emparé du trône et du pouvoir :

[655] Sur πάλαι, lire l'article de Jacques Jouanna (2004).

Ant., Créon, 170-173 : **Ὅτ᾽** οὖν ἐκεῖνοι πρὸς διπλῆς μοίρας **μίαν**
καθ᾽ ἡμέραν ὤλοντο παίσαντές τε καὶ
πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι,
ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω
γένους κατ᾽ ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.
Depuis qu'ils sont morts, ayant achevé leur double destin en un seul jour, à la fois bourreaux et victimes dans la souillure d'une main suicidaire, c'est moi qui occupe le pouvoir et le trône pleinement, à cause de ma proche parenté avec les morts.

Aucune vacance, aucune latence, ni dans le temps de la fable, ni dans le temps de l'action dramatique ; l'enchaînement des faits (mort des deux frères, fin de la guerre, prise du pouvoir par Créon) parle en faveur de sa hâte à régner, à s'affirmer en nouveau roi légitime de Thèbes, à exercer son pouvoir en faisant un exemple *a fortiori* sur la personne d'Antigone ; le même *impetus* qui emporte Antigone vers sa fin anime aussi Créon. Du reste, son premier monologue témoigne assez de cette volonté de s'installer au plus vite dans son rôle en imposant son décret, dont il déploie l'explication sur près de cinquante vers (162-210). Sort-il ensuite du palais (au début de troisième épisode), c'est pour souligner l'*à- propos* de sa venue :

Ant., Créon, 387 : Τί δ᾽ ἔστι; **Ποίᾳ ξύμμετρος** προὔβην **τύχῃ**;
Que se passe-t-il ? À quel événement mon arrivée s'accorde-t-elle si bien ?

Il lui semble avoir le sens inné du καιρός : sa réplique dit bien sûr son ambition d'homme politique, tout en servant de formule de transition dans la progression des faits, dont une nouvelle étape est ainsi soulignée puisqu'il s'agit de l'arrestation d'Antigone ; cela d'autant mieux que sa formule fait écho à celle du chœur, qui précède, et qui l'annonçait, sortant du palais « au bon moment » (ἐς δέον,386). À le lire au pied de la lettre, sa marche en avant (προὔβην) serait guidée par sa bonne fortune (τύχῃ). On mesure parfaitement la double entente de cette réplique, par laquelle il se désigne lui-même comme personnage tragique, c'est-à-dire mû par une τυχή qui le dépasse et dont il n'a pas conscience. Mais sa hâte se mesure encore dans la suite ; Antigone et Ismène s'avouent coupables et aussitôt le roi d'ordonner l'emprisonnement des deux sœurs : « Ne tardons plus » dit-il (μὴ τριβὰς ἔτ᾽, 577). Pourtant, s'il parle déjà de leur mort (577), il n'en donne pas encore l'ordre et il faut attendre la fin de sa longue confrontation avec Hémon pour qu'à nouveau, dans un mouvement de précipitation, qui est pure réaction de rage, Créon fixe l'échéance de la condamnation d'Antigone :

Ant. , Créon, 760-761 : Ἄγαγε τὸ μῖσος ὡς **κατ᾽ ὄμματ᾽ αὐτίκα**
παρόντι θνήσκῃ **πλησία** τῷ νυμφίῳ.

Amène celle que je hais pour que, sous ses yeux, sur le champ, en sa présence, elle meure devant son fiancé.

Sa colère s'exprime dans l'accumulation des éléments circonstanciels de l'ici et maintenant, qui réduisent le présent au strict champ circonscrit par son ordre. L'expression pléonastique est propice à créer l'effet de la hâte, tant la surenchère renforce l'impératif de la mort imminente. Et pourtant, le départ précipité d'Hémon (765) va surseoir au châtiment.

L'emportement du roi change alors de forme. Il se modifie d'abord sous l'influence du chœur qui obtient facilement la relaxe d'Ismène (771), ce qui peut apparaître comme une reculade singulière, mais dans le même temps, il devient projet, énoncé avec force détails au futur volitif, esquissant le court horizon d'Antigone, qui paraît cette fois plus définitif que jamais: « je l'enfermerai (κρύψω, 776) vivante dans une grotte creusée dans le roc » ; « suppliant (Hadès), elle obtiendra (τεύξεται,778) peut-être de ne pas mourir ou alors elle reconnaîtra (γνώσεται,779) à ce moment-là (τηνικαῦθ',779) que c'est une peine inutile de respecter Hadès. » Sa vision de la fin d'Antigone est à la fois précise comme tout projet généré par un esprit emporté par le désir de nuire, mais elle va opérer surtout comme une parole prémonitoire pour son propre compte, puisqu'on ne peut lire le vers 779 sans penser à la reconnaissance tardive que fera Créon devant l'évidence de sa propre faute.

Et quoiqu'il ait manifesté son impatience de procéder au châtiment d'Antigone, son ordre précédent de la faire paraître accorde à l'héroïne encore un délai considérable pour chanter son désarroi en mêlant sa voix à celle du chœur (806-882), pour faire ensuite ses adieux en présence même du roi (883-943). Ainsi le temps imparti à l'héroïne, est-il rallongé, comme pour contrer le mouvement de hâte qui doit la précipiter vers la mort. Et ce jeu sur la hâte et le retard est souligné par Sophocle, dans les dernières répliques du quatrième épisode :

Ant., Créon-Antigone, 931-934 : -Τοιγὰρ τούτων τοῖσιν ἄγουσιν
κλαύμαθ' ὑπάρξει **βραδυτῆτος** ὕπερ.
-Οἴμοι, θανάτου τοῦτ' **ἐγγυτάτω**
τοὔπος ἀφῖκται.

Créon- C'est pourquoi, chez ceux qui l'emmènent, il y aura des pleurs, à cause de leur lenteur !
Antigone- Hélas ! Ce mot arrive en prélude à la mort !

Ant., Antigone, 937-939 : Ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον
καὶ θεοὶ προγενεῖς,
ἄγομαι δὴ κοὐκέτι μέλλω.

O cité de mes pères et vous dieux premiers nés de la terre de Thèbes, on m'emmène, je n'ai plus de temps !

Plus Créon fustige la lenteur des gardes (932), plus Antigone conçoit sa mort comme une évidence, elle-même étant emportée dans l'élan qu'elle appelait de ses vœux au début de la

pièce, mais qu'elle redoute à présent que le temps s'amenuise devant elle. Cette contradiction se retrouve aussi chez le personnage du roi : l'impuissance du tyran se fait jour dans son incapacité à utiliser le temps, puisqu'il procède trop vite (le décrêt hâtif), modifie ses premières intentions (la relaxe d'Ismène), crie des ordres qui vont s'avérer nuls et non avenus (la mise à mort d'Antigone sous les yeux d'Hémon) et qui vont laisser finalement toute opportunité à celle qu'il voudrait faire taire de s'exprimer face au chœur (ordre de l'emmener sur le lieu de sa mort), c'est-à-dire face au peuple de Thèbes.

Ce paradoxe de la hâte engendrant le retard peut sans doute s'expliquer parce que Créon souffre d'un rapport erroné au temps. James Moorwood[656] a pu parler d'un double schéma temporel à l'œuvre dans l'*Antigone* de Sophocle, se fondant sur certaines distorsions pour expliquer qu'à côté du temps mobile et rapide d'Antigone, temps établi avec précision et qui la précipite vers sa fin, le temps de Créon est, lui, beaucoup moins précis, du moins suppose-t-il de la part du lecteur-spectateur une souplesse dans l'acceptation de certaines invraisemblances, qui ne viseraient qu'à assurer l'unité temporelle de la pièce, tout en conservant à l'intrigue une intensité haletante et en concédant aux deux personnages l'espace temporel suffisant pour qu'ils existent *dramatiquement* à part égale. Les exemples des distorsions temporelles sont nombreux, à commencer par les vers 7 et 8 du prologue, qui concernent la nouvelle loi édictée par Créon : en effet, la nuit qui s'achève (ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, 16) a vu la mort d'Étéocle et Polynice, le départ de l'armée et, si l'on prend les mots d'Antigone à la lettre, Créon aurait déjà (Καὶ νῦν, 7) proclamé dans l'instant (ἀρτίως, 8) sa défense d'enterrer les morts indignes de la patrie. L'improbabilité d'une décision politique si matinale ne laisse pas d'étonner. Plus tard, dans le discours même de Créon, sa remarque sur des contradicteurs qui murmurent contre lui « depuis un moment » (πάλαι, 289) laisse encore penser qu'il est aux commandes de l'État depuis bien plus longtemps que le début du jour, alors que son décret concernant Polynice (194-206) vient d'être édicté. Ce nouveau roi (ταγὸς νεοχμὸς, 156) demandant aux dieux à refonder un nouvel état (νεαραῖσι ἐπὶ συντυχίαις, 157), s'inquiète, dès son premier discours, de faire connaître son âme dans l'exercice du pouvoir, dont il veut à toute force faire la preuve immédiate, alors qu'il a pris soin d'invoquer sa légitimité de souverain (170-174). De façon plus frappante encore, lorsqu'il s'adresse à Ismène (531-533), il s'en prend à elle comme si elle avait fomenté un complot de longue date contre lui dans l'idée de ruiner son trône et il s'accuse à l'imparfait duratif (οὐδ᾽ ἐμάνθανον, 532) d'avoir été aveugle, comme si le temps de son règne s'était dilaté. Même le messager, lorsqu'il évoque les revers de fortune de Créon, précise qu'il « gouvernait » à l'imparfait duratif (εὔθυνε,1164) le pays de Cadmos, comme s'il s'agissait d'un roi au règne long et bienheureux, oubliant bizarrement qu'il n'est que le roi d'un jour, jour tragique ! On peut bien sûr reconnaître ici un accès typique de l'*hybris* du prince dans ses propres répliques, mais plus globalement un traitement du temps volontiers distendu par Sophocle pour donner à Créon quelque ressemblance avec Œdipe et gommer même artificiellement, c'est-à-dire par la

[656] J. Moorwood, « The double Time Scheme in *Antigone* ", *The Classical Quarterly*, vol.43, 1, 1993, p. 320-321.

répétition d'incongruïtés dans le rapport du personnage au temps, l'idée d'un jour dramatique trop plein.

1.2.2. Le châtiment des dieux : l'annonce et son exécution.

Les dieux ont beau n'avoir aucune part dans la genèse du drame d'Antigone et de Créon, ils vont malgré tout se rappeler au roi au cours du cinquième épisode avec l'arrivée de Tirésias. Le premier coup de semonce intervient presque d'emblée au début du dialogue entre le devin et le roi :

Ant. , Tirésias, 996 : Φρόνει βεβὼς αὖ νῦν ἐπὶ ξυροῦ τύχης.
Comprends que tu as aujourd'hui le pied sur le tranchant de ton destin.

La partie est déjà jouée, ou presque, et tout l'intérêt réside encore une fois dans ce léger décalage entre le temps des dieux et le temps de Créon : en parallèle de ce qui se joue sur scène, Antigone s'apprête, en effet, à mourir dans sa tombe souterraine ; ce qu'indique l'expression imagée ἐπὶ ξυροῦ τύχης[657], une suspension du destin, juste avant le basculement final. Tirésias accuse alors le roi d'être responsable au premier chef des désordres constatés dans les sacrifices, c'est-à-dire dans les relations avec les dieux : lui qui gouvernait jusqu'alors δι᾽ ὀρθῆς « avec droiture », est la cause d'une souillure nouvelle : « la ville souffre ce mal-là à cause de tes idées [658]»(1015) lui dit-il. Effectivement, les dieux refusent les sacrifices, car en voulant débarrasser Thèbes du mauvais fils d'Œdipe, au nom de la préservation et de la pureté, au nom même des dieux qu'il entend honorer[659], Créon a provoqué lui-même, par sa propre décision, une tragédie inédite, préparée par lui-même et dont il va subir lui-même les conséquences[660]. Les termes de l'annonce sont on ne peut plus clairs, comme il ne subsiste aucun doute ni sur les causes, ni sur les effets de ces causes. C'est parce qu'il a précipité Antigone dans la tombe (1069) et retenu sur terre un mort réclamé par les dieux d'en-bas (1070-1071), qu'il va subir un châtiment. Et Tirésias lui parle alors immédiatement des délais et de la nature de son châtiment :

Ant., Tirésias, 1064-1067 : Ἀλλ᾽ εὖ γέ τοι κάτισθι **μὴ πολλοὺς ἔτι**
τρόχους ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελεῖν,
ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα
νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσει […]
Sache bien à ton tour que tu ne vivras plus beaucoup des courses rapides du soleil, que tu n'aies donné en personne un mort né de tes entrailles en échange des morts […]

[657] Sur le sens de cette expression et son emploi, voir la première partie.
[658] Notre traduction s'inspire de celle de Jean Bollack : « καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις. »
[659] Zeus, cf. v.304, 758.
[660] Cf.v. 1076. Voir *infra*.

L'imminence du châtiment est une idée qui prend alors beaucoup d'importance dans le texte, puisqu'elle revient dans le discours du devin un peu plus loin, avec une nunace intéressante :

Ant., Tirésias, 1074-1076 : Τούτων σε λωβητῆρες **ὑστεροφθόροι**
λοχῶσιν Ἅιδου καὶ θεῶν Ἐρινύες,
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς τοῖσδε ληφθῆναι κακοῖς.
C'est pourquoi, les Destructrices, qui tuent avec retard, les Érinyes de l'Hadès et des dieux, se tiennent en embuscade pour te prendre dans ces mêmes malheurs.

L'hapax ὑστεροφθόροι[661], «qui détruit avec retard », parle d'une vengeance retardée, lente à venir, justifiant quasiment la forme de la tragédie dont le nouement progresse jusqu'au vers 1114, c'est à-dire la toute fin du cinquième épisode, lorsque Créon quitte la scène pour gagner la sépulture d'Antigone. Quelques vers plus loin, de façon plus conventionnelle, la menace insiste sur l'imminence du châtiment par le biais d'une litote niant le temps long : « Dans peu de temps (οὐ μακροῦ χρόνου τριβή, 1078), les lamentations des hommes et des femmes se feront entendre dans ta maison. » Cette formule trouve un écho dans une réplique du chœur, qui veut convaincre Créon de revenir sur ses décisions antérieures. À Créon qui lui demande s'il faut céder, il rétorque :

Ant., Coryphée, 1103-1104 : Ὅσον γ', ἄναξ, **τάχιστα· συντέμνουσι** γὰρ
θεῶν **ποδώκεις** τοὺς κακόφρονας βλάβαι.
Oui, prince, et au plus vite ! Les châtiments divins ont les pieds rapides pour couper la route aux criminels.

Cette métaphore de la course entre le criminel et « les châtiments aux pieds rapides » va être exploitée sur le plan dramatique ensuite dans l'exécution du supplice de Créon. En effet, à partir du vers 1106, qui correspond à son renoncement, jusqu'à sa sortie de scène au vers 1346, Sophocle conduit l'intrigue selon le double mouvement de la précipitation et du retard, pour renforcer l'impression d'impuissance du héros face au sort. Il y a d'abord l'ordre donné à ses serviteurs (1108-1110) :

Ant., Créon, 1108-1110 : Ὧδ' ὡς ἔχω **στείχοιμ' ἄν· ἴτ' ἴτ'** ὀπάονες,
οἵ τ' ὄντες οἵ τ' ἀπόντες, ἀξίνας χεροῖν
ὁρμᾶσθ' ἑλόντες εἰς ἐπόψιον τόπον.
Je pars comme je suis. Allez, allez, mes serviteurs, tous, ici et ailleurs, prenez des haches en main et courez vers l'endroit que vous voyez là-bas.

[661] F.R. Earp (1944) identifie cet adjectif au nombre des termes d'emploi unique dans *Antigone,* p.31.

L'optatif στείχοιμ᾽et ἄν traduit la fermeté de sa résolution, le double impératif ἴτ᾽ ἴτ᾽, ainsi que la paronymie (ὀπάονες, οἵ τ᾽ ὄντες οἵ τ᾽ ἀπόντες) renforcée par les antonymes οἵ τ᾽ ὄντες οἵ τ᾽ ἀπόντες qui disent son affolement, ou encore le doublet du verbe ὁρμᾶσθ᾽et du participe ἑλόντες, tous deux signifiant le mouvement de l'élan, sont autant d'éléments pour traduire la tentative risible de Créon pour contrer la force de l'ἀναγκή, qu'il a pourtant déjà reconnue pour victorieuse[662].

Il disparaît alors dans le champ hors-scène et c'est le messager qui vient relayer l'action par son récit des événements, créant un délai supplémentaire, car il rallonge ainsi la perspective de l'échéance qui reverra Créon paraître sur scène. En effet, son discours se fait d'abord très moral et général, quand il rappelle longuement (1155-1160) le caractère éphémère du bonheur humain, selon lequel « toujours la fortune relève et la fortune renverse l'homme heureux et l'homme malheureux[663] ». Puis il applique sa formule à l'exemple du roi, jadis (ποτέ, 1161) protecteur de la cité florissante et aujourd'hui (καὶ νῦν, 1165) réduit à n'être plus qu'un « cadavre […] animé » (ἔμψυχον […] νεκρόν, 1167). L'explication est presqu'immédiate : « Hémon est mort » (1175).

Avec Eurydice, qui arrive selon un hasard orchestré (τύχῃ πάρα, 1182), le messager va fournir cette fois un récit circonstancié des événements. Il retrace toutes les étapes de leur expédition (les funérailles de Polynice, l'invocation aux dieux souterrains, la route vers la grotte d'Antigone, les cris d'Hémon qui les guident jusqu'au lieu). Citant alors les mots du roi, le messager rend compte des transformations de l'homme en même temps que de la progression de l'intrigue qui approche de son point le plus dramatique :

Ant., Messager/Créon, 1212-1213 : […] ἆρα δυστυχεστάτην
κέλευθον ἕρπω τῶν παρελθουσῶν ὁδῶν;
[…] *Je m'avance sur le chemin, le plus douloureux des chemins que j'aie jamais suivis.*

Cette route du malheur, qu'il emprunte physiquement pour atteindre le mausolée souterrain d'Antigone, est aussi la voie complexe et cachée jusque- là de son propre sort sur le point d'être révélé, en même temps que la marche de l'intrigue, qui en arrive à son point d'orgue avec la découverte des deux morts (1240). À nouveau, l'image de la marche du destin sert de jalon dans le texte pour souligner une étape importante de la progression dramatique[664].

Quant au châtiment lui-même, il se donne à voir sur scène, toujours avec les mêmes accents *a priori* incompatibles de la hâte et du retard : le coryphée joue-là un rôle important, puisque c'est lui qui guide littéralement le regard et la compréhension de Créon devant l'énormité de son malheur cumulé; il commente , par exemple, le fait qu'il a « reconnu trop tard son

[662] *Ant.* 1106 : ἀνάγκῃ δ᾽ οὐχὶ δυσμαχητέον, « Il est vain de lutter contre la nécessité ».

[663] *Ant*. 1158-1159 : τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει/τὸν εὐτυχοῦντα τόν τε δυστυχοῦντ᾽ ἀεί· Sur ce thème de l'avenir incertain chez Sophocle, lire l'aticle de Diane Cuny (2002).

[664] La même métaphore est développée longuement dans *Œdipe à Colonne* avec la même visée didactique. Voir *infra,* chapitre III.

châtiment » (**ὀψὲ** τὴν δίκην ἰδεῖν, 1270), ou bien il tente de le conduire vers une nouvelle découverte qu'il « verra vite » (**τάχ᾽** ὄψεται, 1280) être la dépouille de son épouse qui vient de mourir (ἄρτι, 1283 et ἀρτίως, 1297).

Dans l'expression de sa douleur, le temps prend encore une part importante, puisque Créon réclame à plusieurs reprises qu'on l'emmène rapidement (τάχος, 1321) loin du spectacle de ces morts familiers qui l'oppresse (1320-1325 et 1339).

1.2.3. Le dernier jour de la ruine des Labdacides, jour sans fin pour Créon.

Il a donc compris que ce jour, qui devait entériner définitivement la tragédie familiale d'Œdipe et être le début d'une ère nouvelle pour Thèbes, serait donc surtout le jour de sa propre ruine et celle de sa famille, comme le précise le serviteur rapportant les propos d'Eurydice, avant son suicide :

Ant., Serviteur, 1302-1305 : […] κωκύσασα **μὲν**
τοῦ **πρὶν** θανόντος Μεγαρέως κλεινὸν λάχος,
αὖθις δὲ τοῦδε, **λοίσθιον δὲ** σοὶ κακὰς
πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ.

Elle se lamenta d'abord sur le sort glorieux de Mégarée, qui mourut le premier, puis sur celui d'Hémon, et en dernier, elle invoqua le malheur sur toi, l'assassin de ses enfants.

Le passé lointain et hors- scène (Mégarée), le passé récent (Hémon) et le futur proche (le malheur de Créon) sont ainsi convoqués dans son *thrène*, qui prend une claire tournure performative avec l'appel au « malheur en action » (κακὰς/ πράξεις), faisant d'Eurydice l'instrument immédiat de la vengeance divine contre Créon.

Aussi, dans la scène finale, éprouve-t-il l'insupportable longueur du temps qui l'oblige à comprendre sa faute étape par étape, dans le dévoilement progressif de ses morts familiers, spectacle trop lent, dont il veut s'affranchir définitivement :

Ant., Créon, 1328-1332 : Ἴτω, ἴτω,
φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ᾽ ἔχων
ἐμοὶ **τερμίαν** ἄγων **ἁμέραν**
ὕπατος· ἴτω ἴτω,
ὅπως μηκέτ᾽ **ἆμαρ** ἄλλ᾽ εἰσίδω.

Qu'elle vienne, qu'elle vienne, qu'elle apparaisse, la plus belle des morts, qui m'amène le dernier jour, l'ultime. Qu'elle vienne, qu'elle vienne, que plus jamais je ne revoie de lendemain.

Sa prière est un écho intéressant à l'adage qu'il prononçait un peu plus tôt, disant qu'« il vaut mieux *finir sa vie* (τὸν βίον τελεῖν) en obéissant aux lois établies » (1113-1114). La première fois qu'il reconnaissait ses torts, Créon semblait devenu sage, de cette sagesse

acquise avec la souffrance, mais qui s'exprimait à la fois trop tard et trop tôt : trop tard, en effet, parce que rien n'arrêterait les effets de ses propres décisions ; trop tôt, parce que l'heure de son châtiment n'était pas encore arrivée et qu'il lui faudrait encore souffrir pour mesurer pleinement la gravité de son erreur et l'étendue du temps à supporter avec le malheur chevillé au cœur. *Finir sa vie* est un privilège que Sophocle ne lui accorde pas, tandis qu'il l'accorde à Antigone. Aussi, les accents pathétiques des vers 1328-1332 sont-ils d'autant plus poignants.

La mort signifierait la rupture avec le présent, qui est son véritable châtiment, puisqu'il le retient prisonnier dans son chagrin renouvelé sans cesse et sans perspective. C'est ce que lui explique le coryphée :

Ant., Coryphée, 1334-1335 : **Μέλλοντα** ταῦτα. **τῶν προκειμένων τι** χρὴ
πράσσειν· μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρὴ μέλειν.

Cela, c'est le futur. Il faut maintenant accomplir des tâches qui se présentent. Que s'occupent du futur ceux qui doivent s'en occuper.

Le vœu de mourir formulé par Créon est donc rejeté dans un futur qui est l'affaire des dieux (ὅτοισι χρὴ μέλειν), tandis que les hommes doivent s'atteler désormais aux funérailles des défunts (τῶν προκειμένων). Le sort du roi n'incombe plus à personne et l'on peut considérer qu'il quitte la scène en proie à un désarroi qui va le retenir prisonnier dans cette faille temporelle si familière aux héros de Sophocle, ce temps figé de la douleur, qu'expérimentent ailleurs Électre, Déjanire ou Philoctète par exemple. Seulement, dans les autres pièces, ce temps représenté ne dure pas, puisqu'une action finit toujours par les en extirper pour mieux les réinsérer dans un χρόνος mobile, qui se confond avec le temps de la représentation. En refusant à son personnage jusqu'à la perspective de sa mort, Sophocle donne une fin ouverte à sa pièce et condamne Créon à l'errance dans les limbes d'un ἀεί hors- scène, cas de figure inédit.

2. Électre : Temps enchaîné et temps délié[665] .

On a longtemps lu *Électre* comme une peinture des caractères, en remarquant d'emblée l'importance accordée par Sophocle à l'expression de la souffrance, cela, pensait-on, au

[665] Ce titre est emprunté au court essai autobiographique d'Odysseas Elytis, traduit par Malamati Soufarapis aux éditions de L'Échoppe, Paris, 2000. Le poète y réfléchit à la notion du temps à l'échelle de la vie d'un homme : « dégraisser le cérémonial des nécessités quotidiennes et supprimer les éléments neutres et incolores qui s'intercalent entre les événements importants de la vie et les affadissent » permet de prendre la véritable mesure d'une existence. De 1917 à 1979 il évoque les souvenirs les plus marquants de son parcours, dans un ordre qui n'est pas strictement chronologique, mais qui cherche à faire apparaître que « ce qui paraît le plus absurde se révèle logique et vice-versa ».

détriment de l'action, reléguée au second plan[666]. Tout le corps central de la tragédie serait en quelque sorte son point faible, faisant se succéder des tableaux qui ne contribueraient en rien à la progression de l'intrigue, réduite, quant à elle, à l'annonce programmatique du prologue et à son aboutissement dans l'*exodos*. Dans une lecture encore très romantique, on a pu aussi minimiser l'action dans *Électre* au nom de la « forme tardive d'un style dramatique à son crépuscule» [667] , où « la puissance d'une nouvelle ferveur d'âme » allait faire d'une *pièce à intrigue* une pièce où l'intrigue se réduisait à n'être que « (…) ce qu'un rocher qui roule est à l'avalanche qu'il déclenche ». C'était recaler encore une fois, quoique joliment, l'importance de l'action-cadre loin derrière le long *lamento* d'Électre. Mais, si l'on veut bien suivre l'injonction de Jean Bollack lorsqu'il demande d'analyser la tragédie « en tant que technique de la production d'un sens »[668] et considérer la pièce dans son entier, comme une proposition nouvelle recomposée par Sophocle à partir d'une matière donnée -le retour du prince et la vengeance du meurtre d'Agamemnon -, on doit alors s'efforcer d'expliquer l'une par l'autre l'action politique menée par Oreste et la déploration d'Électre, sans commettre l'erreur d'en hiérarchiser l'intérêt dramatique. Cela est d'autant plus nécessaire que la tragédie de Sophocle possède une véritable unité, que lui confère sa structure en miroir, comme l'a montré Charles Segal[669]. De plus, elle se clôt sur elle-même, le double meurtre soldant le compte fatal des Pélopides et libérant les derniers enfants d'Atrée de leurs chaînes tragiques. Le temps y est donc une donnée essentielle. Il est au cœur des préoccupations de tous les personnages, même s'il ne s'agit pas d'un seul et même χρόνος : comment l'ἀεί répétitif d'Électre, fait de souvenirs sanglants et celui de Clytemnestre, empli d'inquiétude, peuvent-ils se conjuguer au καιρός d'Oreste, qui a planifié son action avec Apollon ? Comment la temporalité figée des femmes peut-elle finir par se confondre avec le temps pressé et dynamique de l'ordre divin ? Les données temporelles organisées par Sophocle, même si elles semblent d'abord séparées, voire en totale opposition, finissent par s'enchevêtrer pour se réunir et s'incrire dans une même et unique progression logique qui donne son sens à l'intrigue. Le jour du retour d'Oreste est aussi le jour d'Électre[670], au cours duquel toutes les avanies supportées pendant de longues années vont prendre l'allure d'une crise paroxystique, nécessaire à la réalisation de l'action.

---

[666] F. Allègre, *op. cit*., p.174.
[667] K. Reinhardt, *op.cit*., p.185.
[668] J. Bollack, « La construction du sens dans l' *Antigone* de Sophocle », in *Antigone*, *Enjeux d'une traduction*, Campagne Première, 2004.
[669] C. Segal, « The *Electra* of Sophocles », in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol.97 , 1966, p. 473-545. Voir en ANNEXE 2. Le schéma structurel reproduit de l'article mentionné.
[670] I. M. Linforth, « Electra's Day in the Tragedy of Sophocles », in *Classical Philology* 19, n°2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963, p.89-126.

2.1. Les dysfonctionnements du temps dans *Électre*.

« La pièce se joue sur les franges du néant, qui lui donne sa force- néant de la justice, néant de la famille ». Ainsi Jean Bollack[671] présente-t-il *Électre* et l'on est immédiatement tenté de rajouter une limite supplémentaire où situer la pièce, qui est le néant du temps, car depuis le meurtre d'Agamemnon, χρόνος semble s'être arrêté dans Mycènes. Le palais des Pélopides est resté tout entier « dans son sang qui se fige », pour utiliser les mots de Baudelaire ; au point d'être devenu une prison pour Électre, la déclassée, et un tombeau pour Clytemnestre, la reine meurtrière. Sophocle prend un soin tout particulier à montrer l'immobilité dans laquelle végètent la mère et la fille, toutes deux réunies dans un temps arrêté malgré les différends profonds qui les opposent.

2.1.1. Ἀεί : *hybris* et châtiment.

Avec Nicole Loraux[672], on sait tout le parti que Sophocle a pu tirer de l'adverbe ἀεί, récurrent dans *Électre*, au point que sur les vingt-cinq occurrences relevées, quinze concernent directement l'héroïne[673]. Son analyse a mis en évidence le caractère anti-civique d'une Électre réfugiée dans le deuil pour toujours, quand la cité, au contraire, demande à juger les crimes afin de permettre que le temps normal reprenne son cours. Ἀεί est même constitutif de l'héroïne, « à elle seule, un thrène, une lamentation permanente ». Refusant de faire cesser ses pleurs en l'honneur d'Agamemnon, elle devient un anti-modèle, son deuil étant comme un rappel permanent pour la cité de l'impossibilité d'une résilience qui permettrait le retour de la concorde civile. De même, la pièce entière, parce qu'elle s'achève sur un double meurtre sans représailles, est-elle « anti- politique ». Elle montre un visage de la cité gouvernée dans l'exacte négation des valeurs ordinaires et se donne donc à lire comme une sorte de dystopie[674]. Un élément supplémentaire vient souligner la dimension sacrilège et hors norme de l'usage abusif d' ἀεί par Électre: Nicole Loraux rappelle qu'ἀεί est l'apanage du temps et des dieux, mais non pas des hommes. Qu'une mortelle comme Électre s'avise d'invoquer l'éternité est donc « un indice inquiétant d'une passion latente et mal dominée »[675], consistant à croire que l' ἀεί peut concerner l'humanité ; car, en perpétuant son deuil, la *sans-lit*[676]a détourné la force vive de son αἰών, voué normalement à la recréation de nouveau, c'est-à-dire à la procréation, assurant la perpétuation de la lignée. On pourrait rajouter que cette attitude extrême l'entraîne aux limites de l'admissible, puisqu'elle va jusqu'à recomposer la logique ordinaire de la filiation ; en effet, en comparant ses pleurs à

[671] *Électre*, trad. de Jean et Mayotte Bollack, Minuit, Paris, 2007.
[672] N. Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, Paris, 1999.
[673] Selon notre propre relevé.
[674] F. Dupont, *L'Insignifiance tragique*, Gallimard, Paris, 2001, notamment les p.s 91 à 128.
[675] N. Loraux, *op.cit.*, p. 51.
[676] Cette périphrase traduit l'étymologie du nom d'Électre : ἀ- λέκτρα.

ceux du rossignol qui a tué ses enfants[677], elle, qui pleure son père assassiné, donne à son deuil une tournure surprenante ; le choix de l'image instaure comme une distorsion contre-nature des liens de la φιλία familiale[678] : la fille d'un père assassiné semble devenir, par le biais de cette image, la mère indigne désolée par le meurtre de sa progéniture, dont elle s'accuse en pleurant. L'ordre générationnel et la vérité des faits sont inversés par la métaphore, marquant là le grave dysfonctionnement du temps depuis la mort du roi. Comme Antigone et Ismène, devenues les compagnes de leur père, Électre, en se faisant l'unique pleureuse d'Agamemnon[679], cultive avec son père un lien qui maintient le γένος des Atrides dans le passé et le condamne à s'éteindre.

L'*hybris* d'Électre serait donc tout entière dans cette appropriation contre-nature du temps des dieux, voué par elle aux pleurs pétrifiants qui l'assimilent à une nouvelle Niobé. C'est elle, du reste, qui établit le parallèle avec ce visage mythique de la mère en deuil[680], trahissant sans doute une part de complaisance au chagrin, que les femmes du chœur vont lui reprocher comme une marque d'outrance. Il est bien vrai que l'usage qui est fait de l'adverbe ἀεί contribue à corroborer l'image d'une Électre figée dans une existence passive, par exemple, avec l'association fréquente entre ἀεί et le nom du père. Clytemnestre lui reproche ainsi d'invoquer sans cesse le prétexte de son père (Πατὴρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ᾽ ἀεὶ, 525), de le pleurer toujours ((…) πατὴρ οὗτος σὸς ὃν θρηνεῖς ἀεὶ, 530). Mais il arrive un moment, où le chœur lui-même ne condamne plus cet amour obsessionnEl. Au contraire, lorsqu'Électre pense qu'Oreste est mort et qu'il lui faudra agir seule, les Mycéniennes chantent celle qui a choisi « comme lot une vie pleine de larmes » (πάγκλαυτον αἰῶνα κοινὸν, 1085) et qui a su vaincre sa honte pour mériter ainsi le double renom de fille sage et héroïque. Ainsi les larmes n'étaient-elles pas vaines puisqu'elles ont contribué au service de sa gloire. Un autre emploi d' ἀεί permet encore d'observer ce retournement de l'*hybris* d'Électre en une énergie toute positive et contribuant à l'action. Il s'agit du jeu sonore entre ἀεί et αἰαῖ : par exemple, quand le chœur la questionne (122[b]-123): « Pourquoi, sans cesse (ἀεί) t'épanches-tu ainsi en plaintes inépuisables ? », elle lui demande de l'abandonner à son chagrin, « (…) hélas (αἰαῖ)!, dit-elle, je t'en prie» (135-136). Quelques vers plus loin, lorsque la critique des femmes de Mycènes se fait plus directe, l'accusant de « passer la mesure » (ἀπὸ τῶν μετρίων, 140), elle rétorque de plus belle par le double nom d'Itys, répété comme un cri incessant (Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν, 148) et par le *thrênêtikon*[681] αἰαῖ(152) en écho. *A priori* le

[677] *Él*. 107.

[678] J. Alaux, « Remarques sur la φιλία des Labdacides dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol.7, n°1-2, 1992, p.209-229.

[679] *Él*. 100-101 : « κοὐδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ᾽ ἄλλης/ ἢ᾽ μοῦ φέρεται (…) » : *Aucune autre plainte ne s'élève pour ce crime, que la mienne.*

[680] *Él*. 150-152.

[681] M. Biraud, *Les Interjections du théâtre grec antique*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 2010 : « Sont invariablement qualifiées de *thrênêtika* et de *skhétliastika* les interjections constituées d'une voyelle [a] ou [o] dont l'émission est rythmée d'une double ou d'une quadruple constriction (αἰαῖ[a$\underline{i}^{a}\underline{i}$], οἰοῖ [o$\underline{i}^{o}\underline{i}$], αἰαῖ αἰαῖ, οἰοῖ οἰοῖ) ainsi que les formes monosyllabiques (οἴ[o^{i}] et αἴ[a^{i}]). »

rapprochement répété de l'adverbe et de l'interjection renforce immanquablement la posture de pleureuse éternelle adoptée par Électre. Néanmoins, si l'on suit bien Michèle Biraud[682], loin d'en faire un personnage féminin passif, ce jeu sonore aurait plutôt tendance à la présenter comme une héroïne énergique. En effet, αἰαῖ, dissyllabique long et rythmé, est conçu au théâtre pour extérioriser la violence de la souffrance et correspond à un pic paroxystique de la douleur dont on veut témoigner en la soulignant. Il s'agit moins d'un gémissement que d'un cri. Ce double emploi d' ἀεί/ αἰαῖ convient donc parfaitement à un personnage dont l' αἰών est consacré à la vengeance et qui, loin d'être replié sur son chagrin, le revendique haut et fort, réactivant dans son cri, jour après jour, *sans cesse*, l'énergie nécessaire à cette vengeance. Si la récurrence d' ἀεί est une marque de son *hybris*, on pourrait facilement avancer que cette *hybris* même est nécessaire à la progression de l'action qu'elle conditionne. Du reste, Électre elle-même parle à deux reprises de la Nécessité qui la pousse à agir comme elle fait : au vers 221, elle dit avoir « été forcée aux malheurs » (δεινοῖς ἠναγκάσθην) et en être consciente. Au vers 256, toujours face au chœur, elle affirme encore que c'est la force des choses qui la contraint à agir (ἀναγκάζει με δρᾶν) comme elle fait, c'est-à-dire à pleurer sans cesse. Les deux termes parlent suffisamment d'eux-mêmes : d'une part, Électre se voit comme une héroïne tragique, qui subit une contrainte qui la dépasse, et d'autre part, ses pleurs ne sont pas une défaite mais une action en marche, celle-là même qui l'amènera à rejoindre Oreste. Ses mots la déterminent donc comme une pièce majeure de l'action, d'autant plus importante qu'elle affirme en avoir pleinement conscience.

De plus, il faut encore remarquer qu'Électre, au plus fort de son chagrin, n'a pas perdu la raison et qu'elle connaît parfaitement les limites du temps qui lui est octroyé. Son ἀεί, invoqué comme un absolu, ne signifie pas pour elle l'éternité des dieux, mais bien l'avenir circonscrit qu'expérimentent tous les mortels, ni plus ni moins :

Él., Électre, 103-106 : Ἀλλ᾽ οὐ μὲν δὴ
λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων,
ἔστ᾽ ἂν παμφεγγεῖς ἄστρων
ῥιπάς, **λεύσσω** δὲ τόδ᾽ ἦμαρ (…)

Non, jamais je ne cesserai mes lamentations et mes plaintes lugubres tant que je vois l'éclat scintillant des étoiles et tant que je vois ce jour (…)

Son futur (οὐ μὲν δὴ/**λήξω**) s'inscrit toujours dans le cycle naturel des jours et des nuits, borné par les limites de l'existence (ἔστ᾽ ἂν). Cela peut sans doute suggérer qu'Électre comprend ἀεί comme un synonyme d' αἰών et qu'elle n'affirme jamais autre chose qu'un projet de vie : venger son père dans le temps qui lui est donné. Chaque jour nouveau voit la répétition de ce serment et l'on pourrait voir là un premier indice du rapprochement entre sa temporalité, et celle d'Oreste. Du reste, on mesure la portée prémonitoire de l'expression

[682] M. Biraud, *ibidem*, 117 sv.

« ἔστ᾽ ἂν […] λεύσσω δὲ τόδ᾽ ἦμαρ », qui indique malgré elle l'issue de son malheur. La lumière des étoiles a nourri ses rêves de vengeance comme celle du jour alimente son espoir d'un καιρός salvateur[683].

Il faut donc réviser l'idée selon laquelle Électre est emportée par un chagrin qui la mine et la tient en dehors de l'action, voire la réduit au statut de pleureuse. Son *hybris*, si tant est qu'on puisse encore utiliser ce terme pour ce qui la concerne[684], n'a rien à voir avec une prétention quelconque à l'éternité du deuil, mais elle tient bien plutôt à la détermination extraordinaire d'un ἦθος héroïque, forgé, comme nous le verrons, dans l'espoir d'un avenir.

Quant à Clytemnestre, plus encore que sa fille, elle est enfermée dans un temps arrêté[685]. Certes, elle semble avoir reconstruit un foyer avec Égisthe ; certes, elle a eu d'autres enfants avec lui[686]. Pourtant, le chœur, parlant de leur union insiste sur son caractère illégitime (οὐ θέμις, 493) et la qualifie d'ἄλεκτρα « sans lit » et d'ἄνυμφα « sans époux », tout comme l'est Électre ; ces deux adjectifs sont troublants parce qu'ils réunissent la mère et la fille dans un même état et les montrent toutes deux à la marge d'une vie accomplie, ce qui est *a priori* étonnant pour ce qui concerne la reine. Néanmoins, on comprend que le chœur condamne par ces termes un amour adultère, qui ne s'est jamais soucié de légitimité ni même de légitimation. Entachés du sang d'un crime (μιαιφόνων γάμων, 492), les deux amants n'ont pas attendu le temps propice du veuvage pour contracter un mariage officiel, qui aurait pu succéder à un deuil raisonnable. Au lieu de cela, Égisthe s'est assis sur le trône d'Agamemnon, comme le déplore Électre[687], et agit comme s'il était devenu roi. La reine, elle, a cru trouver un subterfuge pour enrayer la nécessité de la vengeance, en mutilant honteusement le corps du héros et en essuyant l'épée meurtrière sur sa tête pour purifier l'arme[688]. Ainsi, l'Érinys d'Agamemnon n'est plus censée pouvoir retrouver le chemin du monde des vivants pour y réclamer la justice. Les nouveaux tyrans de Mycènes ont agi sans respecter les délais ordinaires et un ordre des choses imposé par les convenances. Ils ont cru pouvoir passer outre et continuer à vivre en toute impunité. Du moins, est-ce ainsi qu'ils ont voulu que la situation apparaisse aux yeux de leurs ennemis. Pourtant, Clytemnestre, dès qu'elle apprend la mort d'Oreste, confie ses anciennes peurs au précepteur et notamment celle de voir réapparaître Oreste, son fils exilé. Et, dans ses paroles transperce clairement l'idée que son insouciance affichée n'était qu'apparence :

---

[683] C'est la lumière du jour qu'elle saluera dans une exclamation spontanée, quand elle reconnaîtra son frère vivant : « Ὦ φίλτατον φῶς » (1224ᵃ). Ce jour le plus doux est le jour parfait de sa délivrance et du retour d'Oreste. Elle peut enfin le célébrer en le marquant d'un superlatif qui le distingue des innombrables autres journées liées à l'attente.

[684] Le terme se retrouve trois fois dans la pièce, mais il n'est jamais rattaché au personnage d'Électre : au vers 271, il décrit l'attitude de Créon qui s'affiche aux côtés de la reine ; au vers 523, Clytemnestre nie être la proie de quelque *hybris* et au vers 881, Chrysothémis nie, elle aussi, être victime de l'*hybris*.

[685] Sur le temps arrêté de Clytemnestre, lire F. Dupont, *L'Insignifiance tragique*, p. 106 à 113 en particulier.

[686] *Él*. 589.

[687] *Él*. 266-274.

[688] *Él*. 442-447.

Él., Clytemnestre, 777-787 : (…) καί μ᾽, ἐπεὶ τῆσδε χθονὸς
ἐξῆλθεν, **οὐκέτ᾽** εἶδεν· ἐγκαλῶν δέ μοι
φόνους πατρῴους δείν᾽ ἐπηπείλει τελεῖν·
ὥστ᾽ **οὔτε νυκτὸς** ὕπνον **οὔτ᾽ ἐξ ἡμέρας**
ἐμὲ στεγάζειν ἡδύν, ἀλλ᾽ **ὁ προστατῶν**
χρόνος διῆγέ μ᾽ αἰὲν ὡς θανουμένην.
Νῦν δ᾽ – **ἡμέρᾳ γὰρ τῇδ᾽** ἀπήλλαγμαι φόβου
πρὸς τῆσδ᾽ ἐκείνου θ᾽· ἥδε γὰρ μείζων βλάβη
ξύνοικος ἦν μοι, τοὐμὸν ἐκπίνουσ᾽ **ἀεὶ**
ψυχῆς ἄκρατον αἷμα – **νῦν δ᾽** ἔκηλά που
τῶν τῆσδ᾽ ἀπειλῶν οὕνεχ᾽ ἡμερεύσομεν.

Depuis le jour où (Oreste) a quitté ce pays, il ne m'a plus revue. Parce qu'il me reprochait d'avoir tué son père, il me menaçait de s'acquitter d'une terrible vengeance, si bien que le doux sommeil ne me protégeait plus, ni jour ni nuit. Au contraire, le temps devant moi me guidait jour après jour comme si j'allais mourir. Mais maintenant, en ce jour, je suis délivrée de la peur qu'elle m'inspirait autant que lui. Car cette fille était, sous mon toit, un mal bien plus grand, sans cesse à boire le pur sang de ma vie. Mais maintenant, pour ce qui est de ses menaces, nous coulerons des jours tranquilles !

Il est intéressant de noter que Clytemnestre emploie le même ἀεὶ (785) qu'Électre pour évoquer ses tourments quotidiens. Seulement, pour elle, il ne s'agit ni d'une marque d'excès ni d'un engagement dans l'absolu, mais plutôt de l'expression d'une souffrance répétée et dont elle a pu mesurer la permanence, vivant chaque jour comme la répétition du précédent, dans l'angoisse : aussi pour elle, ἀεὶ rime-t-il avec *châtiment*. Autre distinction intéressante ; tandis qu'Électre confie encore son espoir aux jours et aux nuits qui se répètent et qui la gardent malgré elle dans l'ordre naturel du monde, Clytemnestre, elle, a perdu ces repères précieux en perdant le sommeil. Elle vit donc aux marges du temps et non pas dans le temps, comme l'exigerait normalement son statut de souveraine. De plus, sa vision de χρόνος est plus mortifère que celle d'Électre, puisque la reine parle d'un temps en progression (ὁ προστατῶν χρόνος), mais qui ne lui offre aucun avenir et même lui fait mesurer chaque pas vers la mort (διῆγέ μ᾽ αἰὲν ὡς θανουμένην[689]). L'ironie de cette formule, qui annonce la suite, est encore renforcée lorsqu'elle exprime sa confiance dans un nouvel avenir aux vers 765 et 787, la torture quotidienne de sa peur (ἀεὶ) étant alors remplacée par la tranquillité de chaque jour : ἡμερεύσομεν, du verbe ἡμερεύω « passer la journée », traduit l'idée d'un temps fragmenté, où chaque jour est vécu sans considération du suivant. Son vœu de tranquillité *au jour le jour* s'oppose bien évidemment au projet d'Électre d'une vengeance réactivée *avec chaque jour nouveau*, et qui va se réaliser dans le cours de la tragédie. Le temps qu'elle croyaitpouvoir maîtriser s'est donc avéré son ennemi, la maintenant dans une dépendance à la peur qui la tenait prostrée. Ainsi, autant l'ἀεὶ sempiternel d'Électre est-il propice à l'action,

[689] Sur les traductions de ce vers et les sens possibles de l'adjectif προστατῶν, voir *supra.*

parce qu'il l'appelle de tous ses vœux, *sans cesse*, autant l'ἀεὶ de Clytemnestre est-il un handicap et un châtiment avant l'heure.

2.1.2. Prégnance du passé dans le présent.

Un autre dysfonctionnement du temps dans *Électre* réside dans la permanence du passé lointain, passé extra- tragique, convoqué dans le discours des personnages, qui en éprouvent toujours la violence au point qu'ils ressassent leur traumatisme sans pouvoir le dépasser, du moins jusqu'à l'arrivée d'Oreste. Contrairement à d'autres pièces de Sophocle, qui dévoilent ce passé lointain pan par pan, le reconstituant au fur-et-à mesure que progresse l'action[690], *Électre* ne cultive aucun suspens autour des événements qui ont brisé les Atrides : ils sont connus de tous, assumés même crânement par les criminels[691], et l'enjeu dramatique ne réside donc pas dans le (re)découverte de ce que l'on aurait oublié, caché ou enfoui au tréfonds de sa conscience, mais dans la manière dont ce qui fut inerve ce qui est et ce qui va advenir dans le cours de l'intrigue; comment le passé rappelé quitte soudain son statut de souvenir traumatique pour devenir le ferment de l'action en marche. Ce passé extra- tragique tient les vivants arrimés aux morts et crée un effet de *temps arrêté*, tel que F. Dupont l'a montré[692]. Trois épisodes de ce passé jouent un rôle dans la progression de l'action : la mort d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon et la jeunesse d'Électre.

Le premier de ces événements, le sacrifice d'Iphigénie, est convoqué presqu' immédiatement dans le discours de Clytemnestre, lorsqu'elle fait face à Électre, car le contentieux du crime est indépassable et l'événement évoqué semble former une frontière temporelle qui les enclot, elle et sa fille, dans un espace-temps figé, où leur relation s'enlise dans une querelle permanente. En l'occurrence, la reine invoque le droit (δίκη, 528 et 538) qu'elle a eu de se venger d'Agamemnon, qu'elle présente comme un père indigne, parce qu'il a délibérément pris le parti de Ménélas au détriment de ses propres enfants en choisissant de sacrifier Iphigénie. Cet épisode n'appartient pas aux souvenirs propres d'Électre, mais plutôt à la mémoire des Atrides, dont elle est devenue la gardienne et qu'elle entretient avec application. En effet, pour renverser l'argument de la reine, elle lui rappelle un fait plus ancien, à l'origine du châtiment ordonné par Artémis (566-576) : un jour qu'il avait capturé à la chasse un cerf magnifique, Agamemnon s'est montré présomptueux, offensant ainsi la déesse, qui aurait exigé de lui un sacrifice équivalent, celui de sa fille, pour prix de son arrogance[693]. Sa décision de sacrifier Iphigénie était donc la seule solution (λύσις, 573) pour dénouer une situation dans l'impasse, qui maintenait toute la flotte à l'arrêt. L'argument du droit invoqué

---

[690] La plus emblématique d'entre elles, de ce point de vue, étant bien évidemment *Œdipe Roi*, mais on peut citer aussi les *Trachiniennes* et *Philoctète*.
[691] *Él*. 549-550[a].
[692] Voir supra et note 638 pour les références.
[693] On trouve dans *Ajax* l'évocation d'une raison similaire pour expliquer la folie du héros : aux vers 176-178, le chœur mentionne « un gibier dont (il) l'aurait frustrée » et qui serait la cause de la colère divine.

par Clytemnestre est nié par Électre (εἴτ᾽οὖν δικαιώς εἴτε μή, 560 et οὐ δίκῃ, 561) en même temps qu'est modifiée la vérité des faits par cette version complémentaire du passé, qui ne cherche pas à disculper le roi, mais fait remonter l'origine du mal à une querelle avec la divinité ; cela change considérablement la nature du crime, puisqu'il est réinscrit dans la logique de la faute et de son châtiment, qui régit la relation entre les hommes et les dieux. Mais l'intérêt des deux versions, celle de la mère et celle de la fille, est aussi de voir qu'Électre gagne ici une part d'autorité, sinon de légitimité, en restaurant la mémoire familiale, quand bien même son récit ne repose que sur des ouï-dire (ὡς ἐγὼ κλύω, 566) qui tiennent de la légende plus que de la preuve[694]. Pour elle, il s'agit bien sûr de rétablir la réputation du roi en minimisant sa responsabilité dans ce qui demeure le crime odieux d'une enfant, mais ce faisant, elle remet aussi en cause la loi du talion (ἄλλον ἀντ᾽ ἄλλου, 582) qu'a exercée Clytemnestre en assassinant l'Atride ; ce faisant, elle quitte son statut d'orpheline asservie pour devenir l'Érinys de son père, menaçant la reine à mots à peine voilés :

El. , Électre, 580-583 : Ὅρα, τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς
μὴ πῆμα σαυτῇ καὶ μετάγνοιαν τιθῇς·
εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ᾽ ἄλλου, σύ τοι
πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις.

Prends garde qu'en imposant cette loi à tous, tu ne t'imposes pas souffrance et remords à toi-même, car à tuer un homme pour un autre, tu seras, bien sûr, la première à mourir, quand tu rencontreras la justice sur ton chemin.

Ainsi, la réinterprétation de l'épisode majeur du sacrifice d'Iphigénie vaut moins pour lui-même que pour l'occasion qu'il offre à Électre de démontrer son autorité en niant la légitimité du meurtre d'Agamemnon et en annonçant à Clytemnestre la perspective de son châtiment[695]. Elle redonne à cet événement fondateur du passé une dimension qu'il avait perdue dans la version de Clytemnestre, en substituant à sa logique purement humaine une autre logique, celle des dieux, qui transcende le fait et l'explique tout à la fois. En même temps, Électre, bouche d'ombre annonçant le destin, dresse l'horizon d'attente de Clytemnestre, qui est aussi celui de la pièce. Et l'on retrouve là une technique dramatique favorite de Sophocle, qui tisse le récit du passé par petits épisodes analeptiques enchaînés– ici, le sacrifice d'Iphigénie puis l'origine de ce sacrifice- avant de faire de cette trame ancienne le support de la suite.

Le second épisode du passé qui affleure dans le discours des personnages est le meurtre du roi, acte fondateur de la nouvelle ère instituée par Clytemnestre dans le royaume d'Atrée

[694] Dans son édition critique d'*Électre*, à propos des vers 565-574, J.H. Kells (1973) rappelle que les tribunaux athéniens n'admettaient pas les preuves par ouï-dire.
[695] Nous n'ouvrirons évidemment pas le débat ici de savoir si, en condamnant la théorie du meurtre en échange du meurtre, Électre ne condamne pas, par ces mots, sa propre action et celle de son frère.

et qu'elle célèbre par un banquet mensuel[696]. Électre garde, cette fois, une mémoire vive de cette nuit primitive, véritable tournant de sa destinée :

Él., Électre, 201-208 : Ὦ πασᾶν κείνα πλέον **ἁμέρα**
ἐλθοῦσ᾽ ἐχθίστα δή μοι·
ὦ νύξ, ὦ δείπνων ἀρρήτων
ἔκπαγλ᾽ ἄχθη·
τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ
θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,
αἳ τὸν ἐμὸν εἷλον βίον
πρόδοτον, αἵ μ᾽ ἀπώλεσαν·

Ô ce jour-là, le plus horrible entre tous les jours de ma vie, il est venu sur moi ! Ô nuit, chagrin effrayant du festin innommable ! La mort honteuse que mon père a vue par ces mains complices ! Mains qui m'ont pris ma vie et m'ont trahie, qui m'ont anéantie moi aussi !

Son expression réactualise la scène, revécue dans l'émotion intense des phrases exclamatives. Elle recompte les coups portés contre Agamemnon (τοὺς (…) θανάτους), elle revoit la complicité des amants meurtriers (διδύμαιν χειροῖν), l'abomination du banquet qui célèbre leur crime (δείπνων ἀρρήτων/ ἔκπαγλ᾽ ἄχθη). Par-dessus tout, on note dans ses mots le marquage précis du temps : le jour du meurtre porte le sceau hyperbolique de l'exception. Il est d'abord désigné par un déictique qui le sort de l'anonymat des jours : Ὦ […] κείνα […] ἁμέρα. Il est ensuite qualifié par le degré absolu de l'horreur : πασᾶν […] ἐχθίστα. Il est distingué enfin par le comparatif, qui en fait un jour remarquable dans la marche ordinaire des autres jours : πλέον […] ἐλθοῦσ᾽[…]. Et l'on voit en particulier comment le temps a pu se détraquer dans son esprit, car le jour maudit s'est poursuivi dans la nuit infernale d'une fête, où les assassins redoublaient leur crime par l'horreur d'un banquet de célébration. Mieux encore, comme l'a montré Jean Bollack[697], Électre rapporte l'événement à elle. Elle semble devenue victime à part égale de son père : ce jour lui est advenu (ἐλθοῦσ᾽[…] μοι) ; c'est son père (ἐμὸς […] πατὴρ) et c'est sa vie (τὸν ἐμὸν […] βίον) qui ont été touchés par le meurtre. La tragédie a déjà eu lieu et si elle en revivifie le souvenir, c'est pour mieux justifier sa volonté de se venger personnellement.

Le troisième élément du passé à nourrir le discours au présent est l'évocation de la jeunesse d'Électre, liée à celle d'Oreste. Comme les deux autres souvenirs, celui-ci est prégnant, tellement qu'il semble presque que l'héroïne n'a jamais pu grandir véritablement après la nuit sanglante. Le chœur ne l'appelle-t-il pas fréquemment « mon enfant », usant de deux termes concurrents, παῖ (121, 212, 251, 829) et τέκνον (153, 175) Le caractère hypocoristique de ces termes ne peut pas entièrement occulter le fait qu'Électre, nommée

[696] *El*. 278-281.
[697] J. Bollack, « Le tragique, absolument. La Parodos lyrique de l'Électre de Sophocle », in *Les Fondements de la tradition classique*, en hommage à D. Pralon, Publications de l'Université de Provence, Anne Balansard, Gilles Dorival, Mireille Loubet (dir.), 2009, p. 87 à 102.

ainsi, conserve son statut de femme inaccomplie, restée figée dans le passé, comme elle l'exprime elle-même en déplorant d'être une malheureuse sans enfant (ἄτεκνος, 164) et sans mari (ἀνύμφευτος, 165). De plus, lorsqu'elle évoque sa relation à son frère Oreste, la logique générationnelle semble là encore entièrement faussée, puisqu'elle se donne à voir comme sa mère de substitution[698] :

Él., Électre, 1143-1150 : Οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς **πάλαι** τροφῆς
ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ **θάμ'** ἀμφὶ σοὶ
πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον· οὔτε γάρ **ποτε**
μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κἀμοῦ φίλος,
οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν, ἀλλ' ἐγὼ τροφός·
ἐγὼ δ' ἀδελφὴ σοὶ προσηυδώμην **ἀεί**.
Νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' **ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ**
θανόντι σὺν σοί· (…)

Hélas! Malheureuse que je suis pour les soins inutiles d'alors ; soins que je t'ai dispensés souvent avec le doux souci de ta personne ! Alors, tu n'étais pas aimé de ta mère plus que de moi. Ce n'étaient pas nos serviteurs, c'était moi qui te nourrissais. Toujours tu m'appelais ta sœur. Et maintenant, en un seul jour, tout cela a disparu avec ta mort.

Pleurant sur l'urne qui veut témoigner de la disparition de son frère, Électre pleure aussi sur leur jeunesse, temps de la complicité forcée par les événements, qui avaient transformé la sœur en mère et l'amour fraternel en pari sur le futur et sur la vengeance à venir (τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς ἀνωφελήτου). Par l'importance des adverbes de temps, les vers de Sophocle insistent bien sur le caractère révolu de cette époque (πάλαι, 1143 et ποτε, 1145) balayée par l'annonce qui vient d'être faite- la mort supposée d'Oreste- et sur les habitudes, qui nouaient les liens exceptionnels du frère et de la sœur (θαμά, 1144 et ἀεί, 1148). Désormais, cette période lointaine de l'enfance orpheline et complice est révolue, comme en atteste le brutal parfait résultatif du vers 1149 (ἐκλέλοιπε), appuyé par l'adverbe de temps νῦν. Son présent est devenu l'espace du vide, au point qu'elle prie son frère de l'accueillir, elle, « la fille de rien, dans le rien, afin qu'(elle) habite avec (lui), en- bas, pour le reste du temps» (τὴν μηδὲν εἰς τὸ μηδέν, ὡς σὺν σοὶ κάτω/ναίω τὸ λοιπόν·, 1166-1167[a]). Sa résolution à en finir avec sa situation d'esclave, déjà fermement établie plus tôt (954 sv.), se renforce ici, sa propre mort devenant un but en soi. Au sentiment d'échapper à la marche ordinaire du temps s'est joint cette fois le sentiment d'une nostalgie inepte, puisque le présent déçoit ses espoirs d'un renouveau. Mais Sophocle entraîne son personnage aux confins du néant au moment exact où se prépare sa résurrection, Oreste se révélant alors à elle[699].

[698] Elle-même interpelle Oreste, qu'elle n'a pourtant pas encore reconnu, par le vocatif παῖ au vers 1220[a].
[699] À partir du vers 1176.

Ainsi voit-on dans ces trois exemples que le passé extra- tragique convoqué par Électre dans l'ordinaire de son discours ne sert pas uniquement le *pathos* : il nourrit, au contraire, la détermination de l'héroïne à affirmer sa propre autorité et à servir la cause de sa vengeance. En dernier ressort, ce passé lui-même est aboli, réduit à un sentiment de néant, conséquence nécessaire de la ruse d'Oreste, pour laisser toute la place, à partir du vers 1223 à un présent d'action.

2.1.3. Νῦν : le présent, temps de la répétition.

Néanmoins, jusqu'à la révélation d'un Oreste vivant, le présent d'Électre est le temps de la répétition, celle des souffrances, dont elle est témoin et victime « jour et nuit, continuellement » (κατ᾽ ἦμαρ καὶ κατ᾽ εὐφρόνην ἀεὶ, 259) ; celle des insultes subies, si infamantes, qu'elle est capable d'en restituer la virulence *verbatim* (289-292 et 295[b]-298). C'est au présent d'actualité qu'elle dresse ainsi le portrait de Clytemnestre en furie domestique, qui l'« agonit d'injures » (ἐξονειδίζει κακά, 288), « décharge (sur elle) son arrogance »(ἐξυβρίζει, 293) et « hurle à (son) oreille» (βοᾷ παραστᾶσ᾽, 295), dès qu'elle entend parler du retour d'Oreste (ὅταν κλύῃ τινὸς ἥξοντ᾽ Ὀρέστην, 293[b]-294[a]). L'effet créé est celui d'une violence exacerbée et instinctive, qui se ravive au seul nom d'Oreste, braise toujours vivante d'un passé qui ne demande qu'à s'enflammer à nouveau. C'est au présent d' habitude, qu'est évoqué aussi Égisthe, piètre substitut du roi, que Clytemnestre a installé sur son trône et dans son lit et qu'Électre observe chaque jour avec davantage de rancœur, la répétition anaphorique de ce spectacle médiocre activant un degré supplémentaire de sa colère (ὅταν[…]ἴδω(267), εἰσίδω δ᾽(268), ἴδω δὲ(271)). Pour elle, le temps s'est donc « figé en arrière », selon le mot d'Apollinaire, donnant l'illusion d'un éternel recommencement du pire, sans échappatoire possible.

Et ce sentiment est d'autant plus vif que Clytemnestre a littéralement perverti le présent en instituant une commémoration mensuelle du meurtre d'Agamemnon qui rejoue le banquet initial au cours duquel fut tué le roi :

ÉL, Électre, 278-285 : (…) εὑροῦσ᾽ **ἐκείνην ἡμέραν ἐν ᾗ τότε**
πατέρα τὸν ἀμὸν ἐκ δόλου **κατέκτανεν**,
ταύτῃ χοροὺς ἵστησι καὶ μηλοσφαγεῖ
θεοῖσιν **ἔμμην᾽ ἱερὰ** τοῖς σωτηρίοις.
Ἐγὼ δ᾽ **ὁρῶσ᾽** ἡ δύσμορος κατὰ στέγας
κλαίω, τέτηκα, κἀπικωκύω πατρὸς
τὴν δυστάλαιναν δαῖτ᾽ ἐπωνομασμένην
αὐτὴ πρὸς αὑτήν·

Elle trouve ce jour où, jadis, par ruse, elle a assassiné mon père : ce jour-là, elle instaure des chœurs et elle sacrifie ses victimes mensuelles aux dieux qui l'ont sauvée. Et moi, malheureuse,

je vois cela dans ma maison et je pleure, je me consume et je me lamente sur le misérable festin qui porte le nom de « Festin d'Agamemnon », seule avec moi-même.

La reine a fixé désormais le nouveau tempo du temps de Mycènes : elle a réduit l'avenir de sa cité en rétrécissant l'empan de χρόνος à la mesure d'un mois et elle rejoue le scénario du banquet fatidique, sous prétexte d'honorer Zeus et Apollon[700]. Électre, évoquant au présent d'actualité ce qui est devenu un nouveau rite royal, entérine l'impression que le temps tourne en boucle, sur lui-même. Cette réactualisation mensuelle du passé porte une double marque d'infamie, due à la subversion des sacrifices propitiatoires[701] détournés de leur véritable destinataire, Agamemnon, pour servir de garantie à la reine meurtrière[702] ; la seconde marque étant le choix du jour dédié à la cérémonie. Procédant ainsi, Clytemnestre superpose le présent (ἐκείνην ἡμέραν ἐν ᾗ (….) ταύτῃ) et le passé (τότε) et enraye la marche naturelle du temps. Comme l'écrit Florence Dupont[703] : « *Elle a détourné la mémoire du deuil en une mémoire de joie, mais en arrêtant (…) le temps*. » Ce qu'exprime Électre est donc l'incapacité pour elle de se délivrer du passé, non seulement parce que son pire souvenir est ainsi ravivé, mais aussi parce que l'événement du régicide s'en trouve dévoyé et comme nié. Les reproches qu'Électre adresse à sa mère portent justement sur son étonnante manière de vouloir effacer simplement le règne de l'Atride en remplaçant un époux par un autre, ses enfants par d'autres : en effet, Clytemnestre se comporte « aujourd'hui » (τανῦν,585) de façon scandaleuse en vivant auprès de l'homme avec lequel « jadis » (πρόσθεν, 588) elle assassina Agamemnon, lui donnant même maintenant des enfants (παιδοποιεῖς, 589), comme pour effacer les enfants « jadis légitimes » (τοὺς δὲ πρόσθεν εὐσεβεῖς, 589) qu'elle eut alors avec l'Atride et qui furent détrônés en même temps que mourait leur père. Le crime de Clytemnestre est donc double, si l'on considère qu'elle a cherché à effacer entièrement le passé en reconstituant une famille royale pour remplacer les descendants d'Agamemnon.

2.1.4. Oreste a échappé au temps perverti de Mycènes.

Mais pour évaluer parfaitement le dysfonctionnement du temps à Mycènes, il suffit de comparer le rapport d'Oreste à χρόνος avec celui d'Électre ou Clytemnestre : lui a pu échapper à l'inertie qui les menace et son rôle va consister à réenclencher la marche normale des événements après des années d'immobilisme. Contrairement à sa sœur, il n'a, en effet, aucun souvenir de la cité de ses ancêtres et le pédagogue doit la lui présenter dans le

[700] J. H. Kells, *Sophocles Electra* : Zeus et Apollon sont habituellement associés à la sécurité de la maison, de ses habitants et de ses biens.
[701] Les commentateurs s'accordent à dire que les sacrifices mensuels ne sont pas exceptionnels en Grèce (Kamerbeek). On commémore le jour de la mort d'Agamemnon (fin janvier) et un culte lui est même dédié en Laconie (Jebb).
[702] *ÉL.* 636 : Clytemnestre invoque Phébus Préservateur dans l'espoir qu'il la délivre de ses terreurs nocturnes.
[703] F. Dupont, *op.cit*., p. 108.

prologue : la réalité géographique (4-10), mais aussi l'origine sanglante de son exil forcé (11-14) sont rappelées par le vieux maître, devenu lui-même méconnaissable après des années (χρόνῳ μακρῷ, 42) passées à l'étranger auprès de son pupille. Pour Oreste échappé de Mycènes et de sa malédiction, le temps a poursuivi son cours. Il est même devenu l'allié du jeune prince, qui va utiliser l'avantage de la métamorphose physique de son tuteur pour entrer dans le palais sans éveiller les soupçons (42-43). L'autre avantage, qui le distingue de sa sœur, est d'avoir été épargné par le sentiment du malheur. C'est ainsi que le chœur le présente à Électre, comme une force vive qui pourra rétablir les Atrides dans leur dignité royale :

ÉL., chœur, 159-162 : κρυπτᾷ τ᾽ ἀχέων **ἐν ἥβᾳ**
ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ **ποτε** Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν,
Διὸς εὔφρονι
λήματι μολόντα τάνδε γᾶν
Ὀρέσταν.

Lui aussi, heureux dans sa jeunesse restée à l'abri des chagrins, lui que la glorieuse terre de Mycènes accueillera un jour en prince, quand il reviendra dans ce pays par l'heureuse résolution de Zeus, Oreste !

Effectivement, Oreste a vécu une jeunesse normale et heureuse, quoique sa sœur le plaigne à cause de sa condition d'exilé et l'imagine menant une vie misérable auprès de son hôte (τλήμων Ὀρέστην δυστυχῆ τρίβει βίον, 602). Parce qu'il vient de l'extérieur et qu'il n'a pas subi la loi de Clytemnestre, il amène avec lui l'énergie d'un αἰών qui s'est déroulé hors de toute influence néfaste. Son premier geste fort, celui de sacrifier ses cheveux (51-52) sur la tombe de son père, peut être considéré comme la marque de son entrée dans l'âge adulte, qui s'avère aussi correspondre au temps de sa vengeance. L'enfant heureux qu'il était hors des frontières de l'Argolide entre dans la maturité par ce sacrifice, qui le désigne symboliquement comme l'héritier d'Agamemnon, adressant ainsi au mort un signe clair de son retour et de sa volonté de perpétuer son nom et son règne. Sur le plan dramatique, ce geste de purification marque le préalable à la vengeance, puisqu'il est annoncé comme tel (πρῶτον, 51-52) par Oreste lui-même. Sans souvenir précis ni des visages ni du crime, ayant au contraire grandi normalement sous la tutelle du pédagogue fidèle et soucieux de préparer l'enfant à renouer un jour avec sa φυσίς royale (14), Oreste a donc échappé entièrement à l'attraction du chagrin qui paralyse. Son maître en a conscience et il l'empêche de connaître cet état en le gardant éloigné d'Électre et de ses pleurs à la fin du prologue (82^b-83^b) : « *Ne faisons rien passer avant l'ordre de Loxias* » lui recommande-t-il fermement en le guidant vers le tombeau d'Agamemnon. L'ἐνέργεια du jeune prince doit être préservée jusqu'au moment où il entrera véritablement en scène pour l'accomplissement final.

2.2. Le τέλος d'Oreste

En effet, la vengeance d'Oreste s'inscrit dans un temps mesuré et scénarisé avec précision et le but atteint doit être considéré comme une fin en soi, c'est à-dire comme l'accomplissement ou le couronnement du jeune prince de retour. Nicole Loraux a commenté cette singularité « anti- politique » et la « force corrosive [704]» du choix dramatique fait par Sophocle en ne proposant pas de suite au double parricide, comme l'ont fait Eschyle et Euripide. Pour notre étude, il importe de montrer ici les étapes qui mènent Oreste jusqu'à son but et à l'accomplissement de son rôle.

2.2.1. La vengeance comme un voyage.

En classant *Électre* parmi les tragédies du retour, Jacques Jouanna[705] met l'accent sur l'idée d'un parcours qu'Oreste doit accomplir pour recouvrer ses droits et sa place à Mycènes. Sous le regard de son précepteur et avec son aide, il va en effet devoir accomplir un « voyage », qui va le mener des rives sûres d'une enfance heureuse jusqu'aux bords plus tourmentés de l'âge adulte, dans lequel il va entrer par un double meurtre. La récurrence[706] du nom ὁδός au sein de la pièce prend du sens, quand on se souvient qu'Oreste regagne le royaume de son père, après un long exil et qu'en outre la pièce elle-même va proposer un cheminement balisé, menant le jeune prince jusqu'à sa cible : l'intérieur du palais et le couple royal à abattre. Ce passage, forcément dramatique, du prince inexpérimenté à l'état de souverain adulte n'est peut-être pas sans rappeler les rites de l'éphébie militaire, dans les cités du -IV° siècle[707]. Le parcours d'Oreste pourrait donc s'apparenter à l'un de ces rituels de passage[708], dont on sait aujourd'hui qu'ils avaient une grande importance dans « l'imaginaire et la représentation » mentale des Anciens, bien avant les traces attestées au IV° siècle[709]. On peut ainsi comprendre

[704] N. Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, Paris, 1999, p.s 37-41.

[705] J. Jouanna, *Sophocle*, Fayard, Paris, 2007, p. 559 et « *L'Electre* de Sophocle, tragédie du retour », in *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du colloque international d'Aix en Provence*, 1993, p. 173-187.

[706] On trouve ὁδός mentionné sept fois aux vers 68, 404,1273, 1295, 1314, 1318, 1501. Hormis au vers 404, où s'exprime Chrysothémis, ce sont toujours soit Électre (68,1273, 1314, 1318, 1501), soit Oreste (1295) qui emploient le terme.

[707] P. Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir*, La Découverte, Paris 1991, p.s 151 à 174.

[708] On est tenté d'appliquer la méthode de Pierre Vidal-Naquet (1971), qui propose « une lecture éphébique du *Philoctète* de Sophocle », en relevant tous les éléments de l'action d'Oreste qui rappellent le récit étiologique de la fête des Apatouries, au cours de laquelle les éphèbes athéniens accomplissent leur passage à l'âge adulte: ils sacrifient leur chevelure (comme Oreste, sur le tombeau d'Agamemnon) ; ils vivent en dehors de la χώρα (comme Oreste, qui fait son apprentissage en dehors de Mycènes, où il ne pénètre véritablement qu'à la fin de la pièce en entrant dans le palais) ; ils combattent seuls, sans armée, puisqu'ils ne sont pas encore des hoplites confirmés et surtout ils utilisent l'embuscade, la ruse et la nuit pour arriver à la victoire (comme Oreste, selon les propres commandements d'Apollon aux vers 36-38). Ce à quoi on pourrait rajouter l'insistance sur sa jeunesse, le vocabulaire militaire qu'il emploie pour définir son action (par exemple aux vers 1288-1294) ; autant d'éléments qui étayent assez bien l'hypothèse d'un apprentissage militaire et politique.

[709] A.S. Chankowski, *L'Éphébie hellénistique. Étude d'une institution civique dans les cités grecques de la mer Égée et de l'Asie Mineure*, De Boccard, Paris, 2010.

chacun des emplois d'ὁδός dans un double sens, géographique et stratégique. Conformément aux indications que donne Pierre Chantraine, Sophocle emploie surtout ὁδός dans son sens métaphorique de « voie, moyen, méthode, direction qui vous mène au but », le terme s'ouvrant sur un champ sémantique beaucoup plus large que son synonyme κέλευθος[710]. Par exemple, Oreste prie les dieux de ses pères de lui accorder le succès dans son entreprise (δέξασθέ μ᾽ εὐτυχοῦντα ταῖσδε ταῖς ὁδοῖς ,68), alors même qu'il découvre Mycènes et qu'il s'apprête à mettre en œuvre son plan de vengeance. Le terme ὁδός s'entend ici aussi bien dans le sens spatial qu'actionnEl. De même, Électre se réjouit-elle de le revoir après un si long temps ([…] χρόνῳ μακρῷ φιλτάταν ὁδὸν, 1273), ayant accompli « un voyage cher à son cœur » ; et un plus loin, consciente du plan mis en place par son frère, lui accorde-t-elle toute latitude pour prendre l'initiative puisqu'il est revenu « d'une pareille façon » ([…] τοιαύτην […] ἐξήκεις ὁδὸν, 1318) : ὁδός renvoie alors davantage à l'idée de stratégie.

Un troisième sens, temporel, peut aussi servir la compréhension d'autres occurrences du terme. Quelques vers auparavant, toute à ses émotions, Électre concevait à peine qu'« une seule et même occasion » (μιᾷ […] τῇδ᾽ ὁδῷ, 1314) ait pu faire apparaître Oreste à ses yeux à la fois vivant et mort : la traduction temporelle d' ὁδός , empruntée à Hugh Lloyd-Jones[711], permet de souligner judicieusement le raccourci de l'expression qui embrasse la double expérience, malheureuse d'abord, puis heureuse, de la perte d'un frère et des retrouvailles inespérées. Et, cette fois encore, ὁδός renvoie à la ruse imaginée par Oreste en même temps qu'au parcours tortueux emprunté par lui pour arriver jusqu'à sa sœur. De même, lorsqu'Oreste demande à Électre de lui indiquer l'endroit où se poster pour que « sa venue aujourd'hui » (τῇ νῦν ὁδῷ, 1295) tétanise leurs ennemis, l'adverbe de temps enclavé permet-il de comprendre qu'il parle-là de l'occasion guettée pour apparaître sous sa véritable identité, son inquiétude portant sur le juste déroulement des actes prévus. Enfin, s'adressant à Égisthe, tout à la fin de l'*exodos*, il lui signifie que « [son] voyage - à savoir sa mort - prend du retard » (ἡ δ᾽ ὁδὸς βραδύνεται·, 1501), l'ironie de l'euphémisme servant à couper court aux sarcasmes de sa victime aux abois.Ὁδός est donc le terme qui symbolise le mieux la mission initiatique d'Oreste, comme en atteste aussi l'emploi du verbe ὁδοιπορῶ, lorsqu'il prend contact avec les femmes du chœur, au moment de son entrée en scène finale:

ÉL., Oreste, 1098-1099 : Ἆρ᾽, ὦ γυναῖκες, ὀρθά τ᾽ εἰσηκούσαμεν
ὀρθῶς θ᾽ **ὁδοιποροῦμεν** ἔνθα χρῄζομεν;
Femmes, avons-nous entendu les bonnes recommandations ? Marchons-nous bien vers l'endroit où nous voulons aller ?

[710] DELG, sv. ὁδός.
[711] *Sophocles, Electra*, Loeb Classical Library, I, 1994: "How could I cease to do so, when on this one occasion I have seen you dead and living?"(1313[b]-1315[a]).

Le but du voyage fixé clairement dès le prologue (23-76) se trouve quasiment atteint au moment où le protagoniste reparaît à nouveau sous le couvert de l'anonymat et l'on reconnaît une fois de plus la polysémie du verbe, après avoir noté la polysémie du nom ; ὁδός recoupe donc à la fois l'idée que sa vengeance se conçoit comme un voyage de retour, comme une ruse et tout à la fois comme le bon moment pour agir, un équivalent du καίρος. Et l'on n'est pas surpris de retrouver un terme spatial et concret pour signifier le temps.

2.2.2. Oreste et le καίρος.

La maîtrise de la temporalité dans *Électre* vaut à la fois pour le personnage principal et pour l'œuvre elle-même. Il s'agit, en effet, de donner au moment d'Oreste l'épaisseur de l'exceptionnalité en même temps que le naturel de la vraisemblance. La tragédie invite le spectateur à observer le surgissement du καιρός dans le cadre clos d'une action bornée soigneusement par le prologue et l'*exodos*, où rien ne relève du hasard, mais plutôt d'une opportunité préparée et contrôlée sur le plan dramatique. Il est d'ailleurs intéressant de noter avec M. Trédé[712] que l'ambivalence du mot καιρός (*qui décide* et *tranche*, mais aussi *qui est adapté*) réunit les deux sens illustrés par la forme même d'une tragédie où Oreste *doit décider* lui-même du moment de la vengeance en en préparant les circonstances, c'est-à-dire *en adaptant* le moment de l'action à entreprendre.

Le motif du καιρός sert ici de bornage à l'action, en marquant au début et à la fin la nécessité d'agir. Ce jalon permet de désigner Oreste au début comme celui qui doit se venger, et, à la fin, il sert à accuser le contraste entre la parole et l'action pour créer une tension et aussi une dynamique inhérente au mot, qui suppose, dans son sens temporel, une urgence et une rapidité d'exécution. Ainsi, καιρός fait-il office de mot-clé dans un chronotope[713] orienté tout entier vers l'action, qui encadre littéralement la pièce. Si l'on observe ainsi le prologue, on relève que le dialogue entre Oreste et son pédagogue laisse régulièrement place à une remarque sur l'occasion d'agir. C'est d'abord le vieil homme qui invite son prince à cesser de temporiser : « (Nous allons où) il n'est plus l'heure d'hésiter, mais où il est temps d'agir » ([…] οὐκέτ᾽ ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ᾽ ἔργων ἀκμή, 22). Quelques vers plus loin, alors qu'il donne ses directives, Oreste prie son maître de le redresser, « si j'en viens, dit-il, à manquer mon but » (εἰ μή τι καιροῦ τυγχάνω, 31). Le καιρός devient leur obsession à tous deux, une faille temporelle qu'il faut guetter et saisir, pour entrer dans le palais par exemple (39) ou plus généralement pour agir à bon escient :

ÉL., Oreste, 75-76 : νὼ δ᾽ ἔξιμεν καιρὸς γάρ, ὅσπερ ἀνδράσι
μέγιστος ἔργου παντός ἐστ᾽ ἐπιστάτης.

[712] M. Trédé, *Kairos. L'à-propos et l'occasion*, Klincksieck, 1993, p. 201.
[713] Pour rappel, le chronotope, expression reprise de M. Bakhtine (1978), est l'espace-temps formant le cadre de l'action sur scène (on parle de chronotope mimétique) ou de l'action évoquée par des récits (on parle alors de chronotope diégétique). André Petitjean (1992) a utilisé cette notion pour étudier les textes du théâtre.

Nous deux, nous allons partir. Car c'est l'heure. Pour les hommes, elle est l'autorité suprême qui commande à toute action.

Tel un soldat qui mettrait au point un plan minuté, on entend dans les mots d'Oreste le goût de la précision et de la prudence et surtout l'assurance d'un homme guidé uniquement par un sens aigu de l'à-propos, qui lui sert l'intelligence stratégique, comme une affirmation aussi de sa maturité nouvelle gagnée dans l'action. Et il est intéressant de voir ensuite, dans la fin de la pièce, comment καιρός refait son apparition dans le texte, en même temps que le trio reformé par Oreste, son précepteur et Pylade. L'heure de la vengeance a sonné. Tout est prêt pour l'exécution du plan, rien ne doit venir ralentir la marche des événements programmés. Et, à peine s'est-il fait reconnaître d'Électre, qu'Oreste incite déjà sa sœur au silence, par exemple au vers 1235, quand il lui demande de se taire et d'attendre (ἀλλὰ σῖγ' ἔχουσα πρόσμενε), ou bien au vers 1259, en lui faisant la recommandation suivante : « *Tant que l'occasion n'est pas encore venue, renonce à parler longuement* » (Οὗ μή 'στι καιρός μὴ μακρὰν βούλου λέγειν). On comprend que le personnage est concentré sur son projet de vengeance et qu'il lui faut absolument couper court aux effusions sentimentales qui risqueraient de retarder son action ou plutôt de lui faire manquer l'occasion d'agir, tant il est aux aguets du καιρός qui lui permettra d'accomplir sa mission. Aussi ne s'étonne-t-on pas d'entendre la même injonction au silence, dans une version peut-être encore plus cinglante, quelques vers plus loin :

ÉL., Oreste, 1288-1294 : Τὰ μὲν περισσεύοντα τῶν λόγων ἄφες,
καὶ μήτε μήτηρ ὡς κακὴ δίδασκέ με
μήθ' ὡς πατρῴαν κτῆσιν Αἴγισθος δόμων
ἀντλεῖ, τὰ δ' ἐκχεῖ, τὰ δὲ διασπείρει μάτην·
χρόνου γὰρ ἄν σοι καιρὸν ἐξείργοι λόγος.
Ἃ δ' ἁρμόσει μοι **τῷ παρόντι νῦν χρόνῳ**
σήμαιν'(…)

Laisse-là les discours superflus et ne m'apprends pas que notre mère est méchante ni qu'Égisthe dilapide la fortune de la maison de notre père, en la gaspillant et en la distribuant sans raison ; car le récit t'empêcherait de saisir l'occasion. Et explique-moi plutôt ce qui s'accorde aux circonstances présentes [...]

Oreste emploie ici le vocabulaire de l'action militaire[714] (ἁρμόσει, σήμαιν'), confirmant qu'il est tout entier tourner vers l'action et peu disposé à écouter les intrigues de palais, soucieux qu'il est de s'adapter aux circonstances présentes et de ne pas commettre de faux

[714] J. H. Kells, *Sophocles Electra*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge University Press, 1973.

pas. Il a endossé pleinement son rôle de prince. Dans ses mots, le καιρός, devenu synonyme d' ἔργον, est indubitablement l'opposé traditionnel du λόγος, et l'on a pu commenter ce passage en y voyant une critique de l'*Électre* d'Euripide[715], où la jeune femme se laisse aller à raconter le caractère de Clytemnestre et l'insolence d'Égisthe. R.C. Jebb y voit pour sa part un commentaire du poète sur son art: "*These verses intimate the poet's opinion that it would be a fault in art to retard the action at this point by a long narrative*." Oreste ordonnerait la rapidité, comme Œdipe à Colone demande à Antigone d'être brève sur le récit de son sauvetage par Thésée[716] : dans les deux cas, on s'achemine vers la fin de la pièce et le spectacle ne peut supporter de nouveaux atermoiements dans la progression de l'action. Cette hypothèse s'avère intéressante puisqu'elle tient compte de la dimension autotélique de l'écriture poétique de Sophocle, où le temps est à la fois une donnée importante de l'intrigue et une condition essentielle de la bonne marche du spectacle. Il convient enfin de remarquer que cette attention répétée au καιρός sert à souligner un degré de tension supplémentaire et amène littéralement Oreste à la vengeance. Chacune de ces remarques, qu'elle émane d'Oreste ou du précepteur, est à considérer, en effet, comme une forme poétique et strictement verbale de la Nécessité qui pousse le personnage vers son τέλος. Un dernier exemple permet de le voir. Avant le premier meurtre, le précepteur réitère la même injonction à se taire et à agir :

ÉL., Précepteur, 1364-1371 : **Ἀρκεῖν δοκεῖ μοι**· τοὺς γὰρ ἐν μέσῳ λόγους,
πολλαὶ κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ᾽ ἴσαι
αἳ ταῦτά σοι δείξουσιν, Ἠλέκτρα, σαφῆ.
Σφῷν δ᾽ ἐννέπω γε τοῖν παρεστώτοιν ὅτι
νῦν καιρὸς ἔρδειν· **νῦν** Κλυταιμήστρα μόνη,
νῦν οὔτις ἀνδρῶν ἔνδον· **εἰ δ᾽ ἐφέξετον**,
φροντίζεθ᾽ ὡς τούτοις τε καὶ σοφωτέροις
ἄλλοισι τούτων πλείοσιν μαχούμενοι.

C'est assez, il me semble ! Ce qui s'est passé dans l'intervalle, bien des nuits et autant de jours tournent, qui te le révéleront clairement, Électre. Mais à tous les deux, qui vous tenez-là, je dis que c'est maintenant le bon moment d'agir. En ce moment, Clytemnestre est seule. En ce moment, à l'intérieur, il n'y a aucun homme. Si vous attendez, pensez que vous devrez les combattre, et d'autres encore, plus experts qu'eux et plus nombreux.

On retrouve ici à la fois l'ordre pressant de cesser les discours inutiles (1364), l'avis ironique adressé à Électre sur tout le temps qu'elle pourra passer à tirer au clair les ressorts du matricide (1364-1366), des éléments de pensée stratégique prouvant le caractère quasi militaire de cette expédition de chasseurs(1370-1371) et, bien sûr, la tension instaurée par la répétition de νῦν aux vers 1368 et 1369 pour démultiplier encore l'idée d'un καιρὸς

[715] Euripide, *É.*, 300-338 ou 907-951.
[716] *O.C.* 1115-1116.

éphémère et fragile, qu'il faut pouvoir saisir à point nommé. Cet ultime avertissement est efficace, puisqu'il pousse Oreste à prendre l'initiative d'entrer avec Pylade dans le palais pour affronter Clytemnestre. Et Sophocle souligne la prise de conscience de son personnage devant cette Nécessité faite d'urgence et d'efficacité en donnant la parole une dernière fois au héros, en ces termes :

ÉL., Oreste, 1372-1374 : **Οὐκ ἂν μακρῶν** ἔθ᾽ ἡμὶν οὐδὲν ἂν **λόγων**,
Πυλάδη, τόδ᾽ εἴη τοὔργον, ἀλλ᾽ ὅσον **τάχος**
χωρεῖν ἔσω(…)

Notre travail, Pylade, se passe de longs discours, mais il s'agit d'entrer au plus vite dans le palais (…)

Assez ironiquement, Oreste se convainc ainsi lui-même d'agir en renonçant aux mots qui l'ont jusque-là plutôt bien servi dans sa cause. On se souvient, en effet, qu'il s'était inventé un destin de toutes pièces, en se forgeant un personnage de jeune premier athlétique, concourant aux jeux pythiques et mourant « sous le coup d'un sort fatal » (ἐξ ἀναγκαίας τύχης, 48[b]). Lorsque son complice entreprenait de convaincre Clytemnestre de sa mort en lui racontant les faits, il brodait même sur ce thème de la fatalité en affirmant que « quand un dieu veut nuire à un homme, fût-il fort, ce dernier ne peut lui échapper » (ὅταν δέ τις θεῶν/ βλάπτῃ, δύναιτ᾽ ἂν οὐδ᾽ ἂν ἰσχύων φυγεῖν., 696[b]-697). Son sens aigu du καιρός s'accompagne donc aussi d'une remarquable capacité poétique à se fabriquer un malheur digne de la tragédie, purement fictif, reposant uniquement sur la puissance évocatrice du λόγος, instrument au service de sa gloire, comme il le rappelle lui-même : « Aucun mot, à mon avis, n'est capable de faire du mal, s'il procure un avantage » (δοκῶ μὲν οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν·,60). Comme Ulysse dans *Philoctète*[717], Oreste travaille à « son profit » et varie sans scrupules son mode d'action, tantôt par l'élaboration d'un mensonge vraisemblable, tantôt par un opportunisme qui lui tient lieu de Τύχη.

Du reste, si Apollon a bien prescrit le but de sa mission (36-37) , c'est le fils de l'Atride en personne qui en a préparé les étapes formant le scénario complet de l'intrigue déployée en partie sous les yeux du public, et, pour une autre partie, dans un temps parallèle hors-scène : d'abord, le précepteur doit entrer dans le palais pour y prendre ses renseignements sous le couvert d'une fausse identité(39-41) ; il doit ensuite annoncer à Clytemnestre la mort de son fils(44-50) ; pendant ce temps, Oreste doit procéder aux rites de purification sur la tombe de son père(51-53), après quoi, il doit apparaître avec l'urne censée contenir ses propres cendres pour mieux persuader chacun de sa disparition(53-58); enfin, il doit profiter de l'occasion pour surprendre ses adversaires (65-66). Son plan ainsi établi permet, en plus de sa fonction programmatique, d'assurer la cohérence du chronotope, au moment où disparaît celui qui faisait figure de protagoniste dans le prologue et que l'on ne reverra qu'à partir du vers 1098.

[717] *Ph*. 111 : Ὅταν τι δρᾷς εἰς κέρδος, οὐκ ὀκνεῖν πρέπει : « quand il y a un profit à faire, il n'y a pas à hésiter ».

Seuls les moments vraiment critiques de ce plan seront figurés sur scène, Sophocle choisissant l'ellipse pour l'intrusion du précepteur dans le palais et pour son enquête initiale. Plus original est son choix de rendre compte du sacrifice d'Oreste sur la tombe d'Agammenon : il se déroule, en effet, simultanément à l'annonce de la mort d'Oreste par le précepteur (660-803). Rien n'en paraît sur scène, sinon les conséquences, le débat entre les deux sœurs sur la découverte des cheveux d'Oreste (871-946). Le spectateur comprend, grâce à cette scène, que la progression du plan suit le déroulement annoncé et il mesure aussi l'importance du personnage de Chrysothémis, qui devient, malgré elle, l'agent du καιρός d'Oreste, quand bien même sa découverte est d'abord contestée par Électre, influencée par la fausse annonce du précepteur.

2.2.3. Une vengeance sans reste, une tragédie sans suite.

Mais le τέλος d'Oreste, outre qu'il est programmé et accompli selon un plan établi, présente encore une particularité qui permet de mesurer l'originalité de Sophocle, car, contrairement aux choix opérés par Eschyle et Euripide, son Oreste n'éprouve aucun remords après le double meurtre qui l'amène à Mycènes. Il n'entonne aucun chant de triomphe et aucun thrène n'accompagne ses meurtres successifs. Les dieux eux-mêmes abandonnent le vengeur « sans reste », comme si le sang nouveau répandu ne souillait pas la cité ni n'appelait aucune procédure de mise au ban du meurtrier. Florence Dupont a donc qualifié ce crime de « crime parfait »[718], en ceci qu'il est parfaitement adapté à la temporalité d'une tragédie isolée, qui ne s'inscrit pas le sillage eschyléen : ici, aucune suite ne développe la temporalité théogonique visant à montrer la naissance du tribunal de l'Aréopage. Même la monstration du cadavre de Clytemnestre n'est pas destinée à la cité, mais au seul Égisthe, comme le lui précise Oreste : « *Ce n'est pas à moi, c'est à toi de voir ce qui se trouve là et de saluer un proche*. » (1470-1471). L'explication donnée par Florence Dupont est que ce double meurtre prend place dans un temps arrêté, celui du deuil éternel d'Électre, auquel Oreste se conforme et s'intègre.

Ainsi doit-on comprendre que Sophocle applique au mythe sa part d'imaginaire propre en adaptant son personnage à la qualité spécifique de sa tragédie sans suite, c'est-à-dire ayant une unité se suffisant à elle-même. Mieux, plusieurs passages du texte laissent entendre que le poète revendique cette adaptation du fonds à la forme. Par exemple, lorsque le chœur commente le meurtre de Clytemnestre, il s'exclame :

ÉL., chœur, 1413-1414 : Ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σοι
μοῖρα καθαμερία φθίνει, φθίνει.

Ô cité, ô race infortunée, aujourd'hui le sort qui t'a poursuivie jour après jour disparaît, oui, disparaît !

[718] F. Dupont, *op.cit*., p.s 91-128.

On comprend, par l'emploi du présent (φθίνει), par la répétition emphatique du verbe, comme par l'utilisation métaphorique de l'adjectif καθαμερία, que le chœur prend acte ici de la fin de la malédiction. Comme l'explique J.H. Kells[719], l'image du jour arrivant à son terme est sous-tendue dans la métaphore d'une μοῖρα καθαμερία : la maison de Pélops a crû dans le matin, a atteint son zénith et décline à présent jusqu'à voir disparaître le sort qui l'accompagnait de génération en génération[720]. En quelque sorte, Oreste solde dans le sang les malheurs anciens et fait aussi table rase du passé. Avec le meurtre de Clytemnestre, s'achève sous nos yeux (νῦν) une nouvelle phase de la destinée des Atrides, parvenus au soir de leur histoire. Et dès qu'il devient clair que la reine est morte, le chœur poursuit son chant :

ÉL., chœur, 1419-1421 : **Τελοῦσ' ἀραί**·ζῶσιν οἱ γᾶς ὑπαὶ κείμενοι·
παλίρρυτον γὰρ αἷμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν
κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες.

Les prédictions s'accomplissent! Ils vivent, ceux qui étaient couchés sous terre, ils font couler le sang de leurs assassins pour se rembourser, les morts d'autrefois!

La force illocutoire de ces paroles accompagne le geste fatal d'Oreste et de Pylade à l'intérieur du palais : la vengeance s'accomplit en même temps que le chœur annonce la fin des imprécations (Τελοῦσ' ἀραί·). Les Érinyes (Ἀραί) ont donc atteint ici leur but et leur rôle s'arrête à ce moment même. Il faut noter le pluriel (οἱ γᾶς ὑπαὶ κείμενοι et οἱ πάλαι θανόντες), qui renvoie indifféremment à Agamemnon et à Oreste, « mort en paroles [721]» et ressuscité, comme si tous deux, faisant cause commune, venaient accomplir leur juste vengeance. Les deux générations confondues, celle du père assassiné et celle du fils prétendument mort, s'associent dans ce pluriel. S'il est dit que le sang coule « en sens inverse » (παλίρρυτον γὰρ αἷμ'), c'est pour signifier que le sang de Clytemnestre va recouvrir le sang d'Agamemnon, qu'il va le purifier en coulant une deuxième fois et annuler ainsi le premier crime. La mission de purification qu'il se fixait dans le prologue (70) est ainsi accomplie et validée par ces paroles du chœur.

Et puisque la tragédie n'admet pas de suite, il faut en souligner la clôture. C'est au chœur qu'échoie encore cette fonction :

ÉL., chœur, 1508-1510 : Ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες

[719] J.H. Kells, *op.cit.*, p. 220.

[720] Peut-être n'est-il pas interdit de lire dans cette métaphore un écho à l'image de l'orage (χειμών) que l'on trouve à la fin des *Choéphores* (1065-1076), lorsque le chœur prend congé d'Oreste en rappelant les malheurs des générations successives et en pleurant sur le sort du héros vengeur, ce « *troisième orage dont le souffle brutal vient de s'abattre soudain sur le palais […]* ».

[721] V.59[b] : λόγῳ θανών.

τῇ **νῦν** ὁρμῇ **τελεωθέν**.

Atride, que de souffrances, avant qu'à grand-peine, délivré, tu ne sortes parfait de l'emportement de ce jour[722].

La clausule τελεωθέν souligne fermement que « la fin est bien une fin », selon l'expression de Nicole Loraux[723]. Ce verbe marque non seulement le terme officiel de la mission remplie, mais aussi la victoire de son exécutant désormais « délivré » du poids de toute nécessité. Il n'est sans doute pas anodin que le même verbe qui marquait la fin du rôle des Érinyes (1419) serve ici dans sa forme participiale pour souligner le triomphe d'Oreste et l'accomplissement de son rôle de vengeur. En quelque sorte, ce parallèle lexical autorise à voir en l'Atride l'instrument des déesses, ni plus ni moins. Τελεωθέν s'applique, en outre, à qui a atteint une certaine maturité de corps et d'âme[724], comme c'est le cas pour Oreste, dont il s'agit ici du couronnement[725], célébré ainsi par le chœur. La fin de la tragédie, qui ne laisse aucun espace aux remords ou au châtiment du meurtrier comme le veut la tradition, se clôt donc sur elle-même, en même temps qu'Oreste referme les portes du palais sur sa seconde victime. On ne le verra pas revenir pour se présenter devant la cité et réclamer sa légitimation, mais τελεωθέν évoque une manière de consécration que l'on ne trouve pas chez Eschyle, ni chez Euripide[726]. La formule du chœur n'implique donc aucun développement futur, quand bien même on a voulu lire dans une précédente réaction d'Égisthe une allusion possible aux « malheurs à venir » qui attendent les descendants de Pélops (1498), c'est-à-dire aux représailles traditionnelles qui pourraient s'abattre sur les meurtriers[727]. On se range plutôt à l'idée que ces malheurs futurs sont ceux qui vont emporter Égisthe dans l'instant qui suit sa déclaration, lorsqu'il aura passé la porte du palais. Ainsi s'achève le voyage d'Oreste sur sa terre natale, par une libération et un accomplissement, loin de l'aliénation au sort raconté par le mythe.

2.3. La progression de l'action dans le long entre-deux pathétique.

Par ailleurs, on a parfois tendance à considérer que l'action de la pièce se résume aux deux interventions d'Oreste au début et à la fin de la pièce. Pourtant, dans le long

---

[722] On choisit ici de donner la traduction de Jean Bollack (2007), qui rend au mieux l'idée de parachèvement.
[723] N. Loraux, *op.cit*., p. 40.
[724] Plat. *Rep*. 487 ; Hdt. III, 86 et *O.C*. 1089.
[725] *Supra* Τέλος .
[726] On peut lire dans les paroles du chœur d'Euripide un vers où se retrouve l'idée de clôture, juste après le meurtre de Clytemnestre : Τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν. (Pour cette maison, c'est la fin de grands malheurs, 1232). Néanmoins la connotation de τέρμα est négative et ne suggère rien d'heureux comme l'adverbe τελεωθέν chez Sophocle.
[727] D.H. Roberts, « Sophoclean endings : an other story », in *Aretusa*, vol.1, 1988, 2, p.s 177 à 196.

intermédiaire pathétique où évoluent les personnages féminins, traditionnellement voués aux pleurs, Sophocle prend soin d'amorcer l'action principale et de préparer Électre à rejoindre Oreste dans sa vengeance - à moins que ce ne soit Oreste qui ne rejoigne Électre dans son propre projet de vengeance, comme le pense Florence Dupont[728].

2.3.1. Formes du hasard tragique.

On a pu remarquer que la tragédie de Sophocle ne laissait quasiment aucune place au hasard. *Électre*, en particulier, où tout est concerté pour aboutir à un but fixé dès le début, ne donne jamais du hasard qu'une forme élaborée et ménagée par le poète, qui organise le temps dans le déroulement de l'intrigue. Ainsi le hasard devient-il nécessité dramatique. La τύχη se fond en une ἀνάγκη poétique.

2.3.1.1. Des contre- temps volontaires.

Cette ἀνάγκη poétique peut prendre d'abord la forme contradictoire du retard. Par exemple, dans l'ordonnance de la tragédie, on remarque des contre- temps orchestrés de manière à laisser au héros le temps nécessaire à ses préparatifs de vengeance. Dès la fin du prologue, les cris d'Électre se font entendre dans le palais et Oreste la reconnaît immédiatement à sa plainte. La réunion du frère et de la sœur pourrait très bien avoir lieu à ce moment-là, comme dans la tragédie d'Euripide, qui choisit de mettre les deux protagonistes en présence dès la *parodos*[729]. Or, Sophocle décale volontairement leurs retrouvailles, qui font l'objet d'une attente, aussi bien que la mise en œuvre de la vengeance. On observe même la stratégie d'évitement du précepteur, qui met en garde son prince contre l'erreur que constitueraient des effusions sentimentales à ce point de l'action :

ÉL. , Oreste – Précepteur, 80-85 :

ΟΡΕΣΤΗΣ Ἆρ᾽ ἐστὶν ἡ δύστηνος Ἠλέκτρα; θέλεις
μείνωμεν αὐτοῦ κἀνακούσωμεν γόων;

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ Ἥκιστα· **μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου**
πειρώμεθ᾽ ἔρδειν, κἀπὸ τῶνδ᾽ ἀρχηγετεῖν
πατρὸς χέοντες λουτρά· ταῦτα γὰρ φέρει
νίκην τ᾽ ἐφ᾽ ἡμῖν καὶ **κράτος τῶν δρωμένων**.

[728] F. Dupont, *op.cit*.

[729] Dès la fin du prologue de l'*Électre* d'Euripide, Oreste et Pylade se tiennent en embuscade pour écouter la complainte de celle qu'ils prennent d'abord pour une servante et qui chante son malheur (122-166). Oreste se manifeste ensuite et lui pose des questions qui le confirment dans l'idée qu'il s'agit de sa sœur, mais sans rien dire de sa propre identité. Il faut attendre la scène suivante, où intervient un vieux témoin du passé, qui reconnaît Oreste à la cicatrice sur ses sourcils (573), pour qu'aient lieu enfin les retrouvailles entre le frère et la sœur (578-579), soit dans la première moitié de la pièce. On mesure la différence de traitement avec Sophocle, qui relègue la scène des retrouvailles à la fin de sa tragédie, comme un préalable aux deux meurtres qui vont se succéder.

Oreste.- N'est-ce pas la malheureuse Électre ? Restons, veux-tu, et entendons sa plainte ?
Le pédagogue.- Non, surtout pas. Essayons de ne rien faire avant les ordres de Loxias et pour cela, commençons par verser des libations en l'honneur de ton père ; car c'est cela qui nous apportera la victoire et le succès de notre entreprise.

Alors qu'Oreste a reconnu sa sœur spontanément, son tuteur le rappelle à l'ordre des tâches qu'ils se sont fixé d'accomplir : pour l'heure, ce qui compte est d'assurer leur victoire (νίκην, 85) et le succès des événements en cours (κράτος τῶν δρωμένων, 85). Le pragmatisme des hommes d'action guide leurs pas et même les conditionne ; le maître d'Oreste lui donne ici une leçon de καιρός, dont il lui enseigne *le tranchant*, c'est-à-dire le caractère impitoyable de celui qui doit rester concentré sur sa mission sans céder à son cœur. Ce retard concerté au service de l'action est dûment signalé dans le dialogue pour souligner l'originalité du traitement des événements. De même, plus tard, la rencontre entre Chrysothémis et Oreste est-elle manquée de peu, mais, là encore, à dessein : la jeune fille ne peut que constater le passage de son frère sur la tombe d'Agamemnon. Son annonce, faite dans l'empressement d'une joie inespérée (871-874), s'accompagne de la certitude d'avoir reconnu l'absent enfin revenu, puisqu'une boucle de ses cheveux, laissée en offrande sur le tertre, en atteste : « Καὶ νῦν ϑ᾽ ὁμοίως καὶ τότ᾽ ἐξεπίσταμαι /μή του τόδ᾽ ἀγλάϊσμα πλὴν κείνου μολεῖν· » (*Oui, je le sais maintenant, comme je l'ai su tout à l'heure : une telle offrande ne saurait venir d'un autre que lui*, 907-908). À ce moment-là de l'intrigue, leurs retrouvailles permettraient de lever bien des doutes et d'éviter bien des souffrances, mais Sophocle organise plutôt le ballet de leurs allers et retours en les distribuant entre le *chronotope* mimétique (l'action en scène) et le *chronotope* diégétique (l'action dans le récit rapporté par Chrysothémis), ceci dans le but de maintenir le suspens autour du plan d'Oreste – dont la progression se trouve ainsi validée – et d'en faire la cause d'un rebondissement typiquement dramatique en égarant , pendant un temps supplémentaire, les personnages loin de la vérité. Peut-être s'agit-il de nourrir aussi le chagrin d'Électre, pour porter l'héroïne au plus haut degré de désespoir qui lui permette d'envisager d'agir seule et de se venger sans l'aide d'un frère qui ne vient pas à son secours, comme elle en prendra la décision au vers 947. Ce nouvel exemple de contre- temps s'avère tout aussi intéressant que le précédent, car il a la même fonction dramatique de retarder l'échéance de la rencontre, alors même, et c'est un paradoxe, que la reconnaissance est immédiate et spontanée.

Du reste, Électre souligne elle-même combien les retards d'Oreste lui pèsent. Ses remarques viennent s'ajouter aux jeux précédents pour renforcer l'effet d'attente, qui va contribuer à l'intensité dramatique des retrouvailles véritables (1224[a]) dans le dernier tiers de la pièce, et en faire comme un préambule nécessaire à la vengeance qui n'en apparaîtra que plus logique. Dès le vers 165, Électre se plaint des atermoiements d'Oreste qu'elle interprète comme de l'indifférence à son propre sort :

ÉL., Électre, 165-172 : Ὅν γ᾽ ἐγὼ **ἀκάματα προσμένουσ᾽**, ἄτεκνος,
τάλαιν᾽, ἀνύμφευτος, **αἰὲν οἰχνῶ**,
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν **ἀνήνυτον**
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ᾽ ἔπαθ᾽ ὧν τ᾽ ἐδάη· τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ᾽ οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Lui, je l'attends sans cesse. Sans enfant, malheureuse sans époux, je vais et je viens toujours! Je suis engloutie sous les larmes, le destin que j'ai est un malheur sans fin ! Et lui, il oublie ce qu'il a enduré et ce qu'il a appris ! Quelle nouvelle de lui qui ne soit pas un leurre ? Il veut toujours, mais tout en voulant, il ne juge pas bon de se montrer[730]*.*

Deux ἀεὶ se conjuguent ici pour faire stagner le temps : les langueurs éplorées d'Électre et les velléités d'Oreste. D'un côté, le temps produit du néant : elle attend « sans effort » (ἀ-κάματα, 165), elle est « sans enfant » (ἄ-τεκνος, 165), « sans époux » (ἀ- νύμφευτος, 166), son destin est une succession de malheurs « sans fin »(ἀ- νήνυτον, 167). De l'autre, le temps produit une volonté molle, qui ne se traduit pas en actes. À la place de l'habituelle opposition entre la parole et l'action, on trouve ici la contradiction intéressante entre le désir (ποθεῖ, 171) et l'utile (ἀξιοῖ, 172).

Oreste est donc jugé comme celui dont la volonté se dissout dans l'indifférence, le velléitaire aux intentions constamment remisées (ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ, 172). Cette vision anti- héroïque, que l'action dramatique va s'appliquer à changer, revient régulièrement dans les propos d'Électre, par exemple dans la scène de déploration de l'urne, lorsque, adressant des reproches posthumes à son frère, elle rappelle que « souvent (πολλάκις)[il] lui faisait dire en cachette (φήμας λάθρᾳ προὔπεμπες) qu'il se montrerait comme son vengeur en personne » (1154-1156). Cette remarque amère illustre le fait que le frère et la sœur sont restés en contact pendant les années d'exil forcé du prince et que l'attente d'Électre était nourrie de l'espoir d'un retour éminent et prévu, dont la perspective a fini par s'amenuiser malgré les constantes déclarations d'intention d'Oreste (ἀεὶ, πολλάκις). Son retard semble même être devenu un trait de son caractère, et l'on comprend qu'il peut bien s'agir d'un leurre concerté de longue date pour se forger la réputation de celui qui jamais ne concrétise ses intentions, du prince falot, amateur de courses de char, mais dont Mycènes et ses dirigeants dont pas à redouter le retour. Sa stratégie est risquée puisqu'Électre se prend à son jeu et en vient à désespérer :

ÉL., Électre, 303-306 : Ἐγὼ δ᾽, Ὀρέστην τῶνδε **προσμένουσ᾽ ἀεὶ**
παυστῆρ᾽ ἐφήξειν, ἡ τάλαιν᾽ ἀπόλλυμαι·
μέλλων γὰρ αἰεὶ δρᾶν τι **τὰς οὔσας** τέ μου

[730] Cette traduction des vers 165 à 172 est fortement inspirée par celle de Jean Bollack.

καὶ **τὰς ἀπούσας** ἐλπίδας διέφθορεν.

Et moi, toujours à attendre qu'Oreste vienne et mette fin à mes maux, je me morfonds de tristesse ! Toujours à retarder son action, il a détruit mes espoirs présents et ceux que je n'avais plus.

Une nouvelle fois, on reconnaît la conjugaison des deux ἀεὶ, celui d'Électre voué à l'attente sans fin et qui espère un terme (παυστῆρ᾽, 304) et celui d'Oreste, plus pernicieux s'il en est, puisqu'il se définit par la faillite permanente d'une volonté qui n'aboutit jamais en actes, mais ruine à la fois le présent (τὰς οὔσας) et le futur (τὰς ἀπούσας ἐλπίδας). Ces remarques successives contribuent toutes à forger d'Oreste une image exactement opposée au personnage entreprenant qui intervient aux deux extrémités de l'intrigue ; par contraste avec une réputation de personnage velléitaire, elles contribuent, on le comprend, à la mise en valeur du héros efficace, qui saura saisir sa chance d'agir parce qu'il aura mûrement préparé les circonstances de sa vengeance.

On peut enfin noter un dernier contre- temps volontaire dans l'absence d'Égisthe, parti aux champs (313). S'il tarde à rentrer et n'intervient que dans l'*exodos,* la raison en revient, bien sûr, aux contraintes de la scène tragique qui ne permettent pas qu'un troisième personnage agisse aux côtés des protagonistes principaux. Mais, plus sûrement, ce retard d'Égisthe est organisé pour qu'ait lieu d'abord le matricide dans le secret du palais : il faut, en effet, que le second meurtre, qui va clore la pièce, suspende l'action sur celui des deux crimes le moins odieux. Encore sera-t-il seulement préparé et réalisé uniquement dans l'espace hors-scène, qui plus est hors du temps dramatique. L'intérêt de ce retard est de faire apparaître Égisthe comme une menace supplémentaire, et d'abord pour Électre. En effet, Chrysothémis l'informe de la décision prise par le couple royal de l'exiler « hors des frontières du pays » dans une prison où elle sera murée vivante, « ὅταν περ οἴκαδ᾽ Αἴγισθος μόλῃ » (*dès qu'Égisthe sera rentré*, 386). Électre régit avec l'impulsivité de la colère et réclame qu'il rentre « ἐν τάχει» (*au plus vite*, 387).Elle répète même ce vœu une seconde fois (389) pour marquer sa volonté d'en finir avec Mycènes[731]. Un danger précis se profile donc à son horizon, qu'elle appelle de ses vœux par pur défi, mais aussi parce qu'elle trouve là une occasion d'action véritable, dans laquelle va se révéler en outre l'originalité de son caractère héroïque. Ainsi comprend-on mieux sa réaction, plus tard, quand Oreste échange avec Égisthe plutôt que d'en finir au plus vite : elle lui intime l'ordre de ne pas prolonger ses discours et de le tuer sans attendre (1483[b]-1486). Il ne faut voir dans cette remontrance aucune cruauté particulière de la part d'Électre ; bien au contraire, elle manifeste sa maîtrise d'une situation, qu'elle ne souhaite pas voir se prolonger et se dégrader en propos bas, comme ceux qu'échange Créon avec Œdipe dans *Œdipe à Colone* ou Agamemnon et Ménélas dans *Ajax*. Comme l'explique Marie Anne Sabiani[732], l'ὀργή d'Électre, qui est la manifestation de sa haine envers ses

[731] A. Machin, « Électre ou le Triomphe maîtrisé (Sophocle, *Électre*, 1483-90) », in *Pallas*, 37/1991, Théâtre grec. Poésie latine, p. 25 à 37.
[732] M.A. Sabiani, *Sophocle, Électre*, Commentario, Les Belles Lettres, Paris, 2018, p. 277.

ennemis aussi bien que de sa joie de revoir son frère, doit être maîtrisée par elle au profit de l'ἔργον. Demander à Oreste d'achever sa vengeance au plus vite, sans se laisser aller à la facilité des moqueries ou des insultes typiques de la mentalité des héros de l'épopée, est une façon pour elle de rappeler son frère à son devoir de prince, de se libérer rapidement d'un passé devenu insupportable et aussi de triompher noblement.

2.3.1.2. Fausses pistes et double entente.

Une autre forme du hasard tragique dans *Électre* consiste dans l'ironie récurrente, qui offre à plusieurs reprises une interprétation contradictoire des faits. Cette ἀνάγκη poétique, sans ralentir la marche des événements, contribue, au contraire, à la progression de l'action. Ainsi en va-t-il du rêve de Clytemnestre (417- 423), dans lequel elle voit Agamemnon reparaître devant elle pour planter son sceptre royal, qui refleurit jusqu'à recouvrir entièrement Mycènes. Même si la menace n'est pas directe[733], la reine perçoit bien *a priori* que les dieux lui adressent-là un signe néfaste puisqu'elle délègue immédiatement Chrysothémis pour apporter des offrandes propitiatoires sur la tombe du roi « à cause de sa frayeur » (τοῦδε τοῦ φόβου χάριν, 427). Lorsqu'elle procède au sacrifice, elle avoue encore sa perplexité devant l'ambiguïté de ses visions qui relèvent de « rêves doubles » (δισσῶν ὀνείρων, 645), c'est-à-dire que l'on peut interpréter de façon contradictoire : en effet, si le fleurissement du sceptre, gage de prospérité et de renouveau, peut s'avérer tout à fait favorable, il n'en va pas de même pour le retour de l'Atride, qui peut indiquer la vengeance du mort en action. Mais loin de réagir avec la circonspection nécessaire, son *hybris* va l'emporter, qui prend la forme singulière d'un optimisme forcé : en effet, lorsqu'elle formule ses vœux à Apollon, elle envisage d'abord que le rêve puisse lui être favorable et elle en espère alors la réalisation (646), puis, très normalement, qu'il puisse lui être néfaste ; et elle demande alors qu'il soit retourné contre ses ennemis (647). Ses vœux pourtant ne s'arrêtent pas là, puisqu'elle imagine une troisième possibilité, que l'on veuille la priver de ses richesses (648) ; elle espère alors que les dieux préserveront sa situation actuelle pour toujours (αἰεὶ, 650) et elle détaille son existence privilégiée avec une inconscience tragique qui va justifier son châtiment. Ses trois interprétations du rêve nocturne ne sont donc pas trois possibilités rationnellement envisagées par elle pour mieux réfléchir à sa situation, mais un signe de sa folie propre et un *logos* tragiquement ironique, que la suite de l'intrigue va s'appliquer à contredire, et cela dès le vers 660, lorsqu'entre en scène le précepteur d'Oreste pour la seconde phase du plan de la vengeance. Mais un élément surtout nous intéresse dans cet épisode ; c'est le fait que le récit de ce rêve par Chrysothémis engage le chœur à exprimer sa joie dans l'avenir et l'assurance de la justice qui doit advenir rapidement :

ÉL., chœur, 474- 480 : Εἰ μὴ 'γὼ παράφρων μάντις ἔφυν καὶ γνώ-
μας λειπομένα σοφᾶς,

[733] C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, p.s 224-226.

εἶσιν ἁ πρόμαντις,
Δίκα δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη·
, ὦ τέκνον, οὐ μακροῦ χρόνου.
Ὕπεστί μοι θράσος,
ἀδυπνόων κλύουσαν **ἀρτίως** ὀνειράτων.

À moins que je ne sois une prophétesse qui s'égare et qui manque de sages avis, elle est en marche, la grande prêtresse[734]*, la Justice, qui apporte dans ses mains un juste pouvoir. Elle commence sa poursuite, mon enfant, dans peu de temps. Je me sens rassurée car je viens d'entendre les accents d'un doux rêve.*

S'adressant ici à Électre, le chœur confirme le caractère prémonitoire de la vision nocturne, qu'il interprète pour sa part sans tergiverser comme l'annonce de la vengeance en marche : les verbes de mouvement (εἶσιν et μέτεισιν) en tête de vers le disent. La Justice se fait littéralement Érinys à la poursuite de ses victimes et surtout, elle est annoncée comme la pourvoyeuse d'un nouveau pouvoir juste. Ses mains (χεροῖν, 477) ne sont pas sans faire penser aux mains sanglantes d'Oreste vengeur (φοινία χεὶρ, 1422). Alors que Clytemnestre, troublée, va choisir l'aveuglement volontaire pour mieux demeurer dans son monde parallèle et confortable, où le temps s'est arrêté en même temps que toute conscience de la faute[735], les femmes du chœur, semblables aux Choéphores d'Eschyle[736], savent prêter l'oreille au récit du rêve. Mais tandis que les porteuses d'offrandes d'Eschyle disaient la terreur nocturne s'exhalant des cauchemars de leur maîtresse, les Mycéniennes de Sophocle, lucides et sûres d'elles, annoncent en prophétesses le futur proche sur le point de s'accomplir. Leur joie se dit dans la métaphore du souffle doux émanant des rêves (ἀδυπνόων […] ὀνειράτων, 480), sorte d'énergie propitiatoire, par laquelle va s'accomplir le retour de la Justice dans Mycènes. Ainsi voit-on bien que Clytemnestre s'avance, aveugle, au- devant de son destin, tandis que s'éclaire le chemin des protagonistes. Et c'est ce chemin particulier que balise Sophocle en accusant le contraste avec le flou dans lequel subsiste la reine, parlant à mi-voix au dieu et énonçant des semi-vérités, alors que le chœur a déjà perçu les signes du changement et que sa parole se fait illocutoire pour mieux accompagner la progression dramatique.

Le même type d'ἀνάγκη poétique se retrouve dans l'épisode des cheveux retrouvés sur le tombeau d'Agamemnon et plus tard dans l'épisode de la reconnaissance : la proposition d'un Oreste vivant contre celle d'un Oreste mort s'opposent à chaque fois et permettent à l'action de progresser, malgré l'impression première d'un ralentissement volontaire vers l'échéance tragique. Ainsi, lorsque Chrysothémis rapporte à sa sœur la nouvelle de la présence

[734] On emprunte à Jean Bollack ce choix pour la traduction de ἁ πρόμαντις.
[735] C.M. Bowra, *op.cit*. p. 224 : « Perhaps after all, she seems to think, the dream may prove to be good. It serves not to make her conscious of her doom but to show that she lives in a false world and does not foresee her perIl."
[736] *Ch*.32-33 : « Τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων /ὀνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων » : «En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux, le prophète dans cette demeure parle par la voix des songes, soufflant la vengeance du fond du sommeIl. » (Trad. Paul Mazon)

d'Oreste dans Mycènes (871-919), elle annonce « la fin des malheurs » subis jusque- là (κἀνάπαυλαν κακῶν, 874) et prévoit que « ce jour va valider peut-être l'avènement d'innombrables joies[737] » (ἡ δὲ νῦν ἴσως/ πολλῶν ὑπάρξει κῦρος ἡμέρα καλῶν, 918[b]-919). Sa parole, dotée d'une force illocutoire grâce au futur (ὑπάρξει) et au complément κῦρος, prépare l'action d'Oreste et ses conséquences et surtout oriente aussi sa compréhension vers l'idée d'un changement officialisé, puisque dans κῦρος se retrouve à la fois la notion d'autorité et celle de garantie[738]. La formule de Chrysothémis s'explique par la joie de trouver un signe tangible d'espérer, mais sur le plan purement dramatique son annonce vaut une anticipation de l'action, que le spectateur omniscient perçoit comme telle. Pourtant, Électre ne cèdera pas à cet optimisme soudain, persuadée qu'elle est de la mort de son frère. Et, justement parce qu'elle refuse la facilité de l'évidence, qu'elle prend pour une fausse piste, elle va s'engager dans le projet d'accomplir seule la vengeance tant méditée pour deux : « Apprends donc comment j'ai décidé d'agir » dit-elle à sa sœur (Ἄκουε δή νυν ᾗ βεβούλευμαι ποεῖν, 947). Celle qui croit en un Oreste vivant et celle qui croit en un Oreste mort sont donc toutes deux sur le point de quitter le temps figé du deuil, l'une parce que son λόγος porté par l'enthousiasme d'une foi pure devient performatif, l'autre parce que son désespoir se mue en action. Leurs deux cheminements distincts sont motivés par deux certitudes opposées, qui pourtant se rejoignent et contribuent au progrès de l'intrigue, les deux personnages féminins s'emparant du καιρός, chacune à sa manière. Tous les chemins mènent donc à l'action, y compris les errances d'une pensée trop conditionnée par l'habitude du malheur.

Les vraies et les fausses pistes sur lesquelles Sophocle entraîne à plaisir ses personnages aboutissent donc systématiquement à l'unique voie de l'action, le jeu poétique de la confusion entretenue pendant un temps servant toujours à renforcer la marche de l'intrigue vers sa fin.

2.3.2. Le dégel du temps ou comment Électre sort de l'immobilisme.

2.3.2.1. Déclics.

Néanmoins, on peut encore observer plus finement un certain nombre de micro-événements ou d'actes de langage qui vont faire office de déclics et entraîner Électre dans le mouvement de l'action. Le premier d'entre eux se situe assez tôt, dans la *parodos*, après l'évocation de la nuit sanglante qui vit le meurtre d'Agamemnon. Et il est important de noter que ce souvenir traumatique n'est pas évoqué dans le seul élan d'une plainte, puisqu'Électre formule dans la même tirade un vœu pour le futur qui vaut parole performative :

Él., Électre, 209-212 : οἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος
ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι,

[737] Cette traduction s'inspire fortement de celle de Paul Mazon, qui rend au mieux l'idée contenue dans κῦρος, celle d'une ère nouvelle, ratifiée officiellement par l'acte vengeur d'Oreste, nouveau maître de Mycènes.
[738] On retrouve exactement la même idée dans la formule de clôture d'*O.C.* (1779).

μηδέ ποτ᾽ ἀγλαΐας ἀποναίατο
τοιάδ᾽ ἀνύσαντες ἔργα.
Que le grand Olympien les amène à subir leur châtiment et qu'ils ne puissent plus jamais goûter au triomphe, eux qui ont accompli de tels crimes !

L'optatif de souhait (παθεῖν πόροι, 210 et μηδέ ποτ᾽ (…) ἀποναίατο, 211) voue le couple criminel à la mort de façon suffisamment explicite pour que le chœur demande à Électre la prudence (213). Sur le plan dramatique, il s'agit là d'une des premières étapes de la transformation du *pathos* d'Électre en action.

Un second déclic intervient dans sa première confrontation avec Chrysothémis, alors qu'une sanction sévère promise par Égisthe menace d'éloigner Électre du palais et de la retenir prisonnière loin de la cour. Guidée par la colère, elle appelle le retour d'Égisthe de ses vœux (387, 389) pour que la sanction soit exécutée au plus vite ; mais là où Chrysothémis n'entend que provocation mortifère, Électre prend soin de préciser sa pensée :

Él., Électre, 399 : Πεσούμεθ᾽, εἰ χρή, πατρὶ τιμωρούμενοι.
Je me perdrai, s'il le faut, mais en vengeant mon père.

Sa détermination à l'action est d'autant plus claire qu'elle s'exprime au masculin pluriel, donnant un caractère viril à sa volonté démultipliée, comme c'est aussi le cas pour Antigone[739] à ses heures. Par ailleurs, l'idée de venger son père a déjà été exprimée par elle un peu plus tôt[740], lorsqu'elle affrontait Chrysothémis en lui reprochant d'empêcher son action. Mais il y a ici une radicalité dans l'affirmation du verbe πεσούμεθα qui traduit un passage de degré dans son désir de quitter la torpeur des larmes pour endosser un nouveau rôle, celui qui était dévolu au frère qu'elle ne voit pas venir et auquel elle entend se substituer. L'hypothèse funeste suggérée par εἰ χρή montre chez elle un engagement désormais irréversible. Et sa résolution se trouve encore renforcée, lorsque Chrysothémis lui parle du rêve de Clytemnestre. Immédiatement, Électre y voit un signe tangible du retournement du sort :

Él., Électre, 459-460 : Οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαί τι κἀκείνῳ μέλον
πέμψαι τάδ᾽ αὐτῇ δυσπρόσοπτ᾽ ὀνείρατα.
Je crois bien, oui, je crois que c'est lui qui lui a envoyé ces rêves horribles à voir.

La répétition d'οἶμαι traduit sa conviction que l'esprit vivant d'Agamemnon vient au secours de ses enfants, au point qu'ensuite Chrysothémis s'engage à exécuter l'offrande recommandée par Électre sans rechigner (Δράσω, 466). Un point d'entente est rétabli alors entre les deux sœurs.

---

[739] *Ant*. 926 : παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες: « Je veux bien, la peine soufferte, reconnaître mon erreur ». Antigone se trouve ici face à Créon et le sentiment d'abandon est si fort qu'elle galvanise sa propre volonté par le recours au pluriel emphatique.
[740] *Él.* 349 : ἐμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης : « (…) alors que je cherche à tout prix à venger notre père ».

C'est encore dans l'esprit de défier la reine qu'Électre attise sa volonté d'agir : qu'elle lui reproche sa conduite, et immédiatement sa fille lui renvoie, comme le reflet du miroir, le reproche de ses propres ignominies. Mais il est intéressant de voir qu'Électre assume son attitude si peu princière, si peu raisonnable, avec les mots du tragique :

Él., Électre : 619-620 : Ἀλλ᾽ ἡ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ
ἔργ᾽ **ἐξαναγκάζει** με ταῦτα **δρᾶν βίᾳ**·
Mais c'est ta malveillance et ce sont tes actes qui me contraignent à agir comme je le fais malgré moi.

Il ne s'agit pas là de sa vengeance, encore que son attitude si déplaisante pour Clytemnestre puisse constituer une partie de sa stratégie ; mais il est question ici, bien plutôt, de sa façon d'être, reproche vivant et permanent fait au choix de vie de la reine. Voilà ce qui contraint (ἐξαναγκάζει) Électre à agir malgré elle (δρᾶν βίᾳ). L'ἀνάγκη est ici pure immanence et l'ironie suprême vient de ce que la nécessité n'a ici aucune part avec le divin. Au contraire, les mots d' Électre insistent bien sur la responsabilité de Clytemnestre, cause de son propre comportement, et bien sûr, source de son désir de vengeance. En somme, Clytemnestre trace elle-même, sans le savoir, la ligne du destin d'Électre, sans que les dieux aient *a priori* une grande part à cela. Le poète, par contre, tient à le souligner à plusieurs reprises dans la pièce[741] pour faire valoir cette ἀνάγκη sans transcendance, qui apporte à son personnage un supplément d'originalité et implique aussi que les faits évoqués dans le temps de l'intrigue sont à comprendre comme autant de rouages logiques de la mécanique de la vengeance. Il est important de le remarquer pour mesurer le degré d'implication du personnage dans l'action principale, mais aussi pour bien comprendre le rôle purement dramatique de cette ἀνάγκη : ce sont les paroles et les actes des personnages qui constituent la trame de ce que l'on peut appeler le destin tragique d'Électre ou d'Oreste.

L'étape suivante se joue juste après l'annonce de la mort d'Oreste. Électre commence, bien sûr, par s'en désoler et lorsque sa sœur vient annoncer que leur frère est vivant, elle réfute cette possibilité. Pourtant, il n'est plus question pour elle de se laisser aller au chagrin. Mais quand elle commande à Chrysothémis : « Ne regarde plus vers Oreste (925[b]) », ce n'est pas pour marquer l'acceptation de sa mort. Au contraire, c'est elle qui veut s'engager désormais et prendre le relais d'un frère qui n'a pas su accomplir son devoir de vengeance. « Si tu m'écoutes, tu te libéreras du poids qui pèse sur toi en ce moment » (938[b]-939).

[741]Comme un refrain répété régulièrement, l'expression de l'ἀνάγκη revient dans les propos d'Électre, comme aux vers 221[a], 256, 308[b]-309. Dans ces trois premières occurrences, elle fait face au chœur qui lui reproche de manquer à l'εὐσεβεία. À chaque fois, elle s'en défend par le même argument : « Mes malheurs m'y ont contrainte » (Δεινοῖς ἠναγκάσθην) ; « C'est la violence qui me contraint à faire cela » (ἀλλ᾽ ἡ βία γὰρ ταῦτ᾽ ἀναγκάζει με δρᾶν) ; « Mais lorsque le mal sévit, il y a grande nécessité à faire soi-même le mal » (ἀλλ᾽ ἐν τοῖς κακοῖς/ πολλή ᾽στ᾽ ἀνάγκη κἀπιτηδεύειν κακά.)

Insensiblement, Électre prend en charge le projet de vengeance, jusque- là délégué à son frère :

Él., Électre, 947 : Ἄκουε δή νυν ᾗ βεβούλευμαι ποεῖν.
Apprends donc de quelle façon j'ai décidé d'agir.

Et devant le refus de Chrysothémis de rejoindre son parti, elle réitère sa volonté d'agir seule :

Él., Électre, 1019-1020 : Ἀλλ᾽ αὐτόχειρί μοι μόνῃ τε **δραστέον**
τοὔργον τόδ᾽· οὐ γὰρ δὴ κενόν γ᾽ ἀφήσομεν.
Eh bien, il va falloir que j'accomplisse cet acte de ma main, seule. Non, nous ne le laisserons pas inaccompli.

À ce stade de la progression dramatique, la nécessité se traduit désormais par un simple adjectif verbal (δραστέον), ce qui souligne une fois de plus l'implication personnelle d'Électre. Mais outre cela, chacun des termes choisis parle de sa résolution à l'action : « αὐτόχειρί » la projette en meurtrière, « μόνῃ » rappelle l'exigence apollinienne d'un vengeur solitaire, l'adjectif « κενόν » évoque le vide et le suspens où elle s'est morfondue trop longtemps ; et jusqu'à la forme du verbe « ἀφήσομεν », qui apporte à cette injonction la fermeté du pluriel, tout parle ici de son envie d'agir. Il ne s'agit pas d'une lubie, puisqu'elle le dit elle-même : « Cela a été décidé par moi il y a longtemps et pas récemment » (Πάλαι δέδοκται ταῦτα κοὐ νεωστί μοι, 1049).

Il faut enfin évoquer la dernière marche du parcours qui l'entraîne depuis le début de la pièce à quitter le désespoir des larmes pour l'action : lorsqu'enfin Oreste s'est révélé à elle, loin de renoncer au rôle actif qu'elle s'apprêtait à jouer sans lui, Électre s'en remet à son frère sur ces mots énergiques :

Él., Électre, 1320-1321 : (…) ὡς ἐγὼ μόνη
οὐκ ἂν δυοῖν ἥμαρτον· ἢ γὰρ ἂν καλῶς
ἔσωσ᾽ ἐμαυτήν, ἢ καλῶς ἀπωλόμην.
Restée seule, je n'aurais pas échoué sur l'un de ces deux points : ou bien je me serais sauvée glorieusement, ou bien je serais morte glorieusement.

Où l'on retrouve sa fermeté déjà exprimée au vers 399, comme s'il fallait souligner encore à la fin de l'intrigue la force de son caractère en même temps que l'unité de la pièce, qui propose moins de voir la métamorphose d'Électre que le dévoilement de son ἦθος héroïque. On reconnaît dans ses paroles la confirmation de sa décision énoncée dès la seconde scène avec Chrysothémis (947 sqq.), celle de s'engager dans la vengeance malgré l'absence de son frère et d'endosser seule sa part d'héroïsme. S'il en était besoin, cette phrase marque encore, et

clairement, la maturation du projet d'Électre. Les termes de son dilemme sont assez simples puisqu'ils se résument à l'ambition de la gloire (καλῶς, 1320 et 1321) et confirment qu'elle va s'associer finalement à l'action d'Oreste grâce à la conjonction des circonstances qui lui font retrouver un frère qu'elle n'attendait plus quand elle a choisi cette entreprise. Cet exemple montre aussi que, par- delà la scène de l'urne, moment attendu, fort et pathétique, Sophocle prend soin régulièrement de sortir son personnage féminin de l'ornière du temps arrêté, en la dotant d'une volonté personnelle assez puissante pour la faire apparaître comme une héroïne à part entière.

Et dans l'*exodos*, bras droit d'Oreste, elle dirige l'action en donnant des ordres à son frère, tout en en réglant le rythme :

Él. , Électre, 1415 : Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.
Va donc ! Encore un coup, si tu en as la force !

Él., Électre*,* 1483-1487 : Μὴ πέρα λέγειν ἔα,
πρὸς θεῶν, ἀδελφέ, μηδὲ μηκύνειν λόγους.
Τί γὰρ βροτῶν ἂν σὺν κακοῖς μεμιγμένων
θνήσκειν ὁ μέλλων τοῦ χρόνου κέρδος φέροι;
Ἀλλ' **ὡς τάχιστα** κτεῖνε (…)
Ne le laisse pas parler davantage, frère, par les dieux ! Ne le laisse pas prolonger ses discours. Pour des hommes qui trempent dans le crime, un délai est-il du moindre profit pour qui doit mourir ? Tue-le au plus vite (…)

C'est elle désormais qui s'emploie à résoudre le conflit λόγος / ἔργον et Oreste ne fait plus que reprendre son écho en pressant Égisthe d'un « σύν τάχει » (1491).

Ainsi voit-on que depuis la *parodos* jusqu'à l'*exodos*, malgré l'impression parfois tenace d'une Électre immobile et prostrée dans son chagrin, son discours donne régulièrement des gages à l'action et qu'elle rejoint Oreste tout naturellement dans le plan qu'il a mis en place stratégiquement. Leurs deux temporalités se rejoignent, celle de l'attente et celle de l'opportunité habilement préparée et saisie, sans conflit de hiérarchie ni d'autorité, puisqu'en se retrouvant ils redonnent vie à Mycènes et reforment un γένος que le temps corrompu de Clytemnestre et Égisthe avait dévoyé.

2.3.2.2. Sous la tutelle de la προμηθία.

Pour qu'Électre sorte de l'immobilisme dans lequel elle était tenue jusque- là, il faut aussi que son action soit encouragée. Si Chrysothémis ne joue pas ce rôle, Sophocle crée néanmoins deux figures tutélaires qui vont permettre symboliquement d'endosser cette fonction, le chœur, au début de la pièce, et le précepteur d'Oreste, à la fin. Leur intervention va en effet

galvaniser l'héroïne éplorée dans la *parodos* et l'engager dans l'action dans l'*exodos* : les deux limites de l'action, début et fin, sont donc marquées à la fois par le duo d'Oreste et de son précepteur, mais aussi par les échanges d'Électre avec les femmes de Mycènes et le précepteur. Ses interlocuteurs, chacun à sa façon, va incarner la valeur de la προμηθία[742], c'est-à-dire de la prévoyance, qui incite à espérer puis à agir[743]. Comme l'a montré Catherine Collobert à propos du héros homérique, cette prudence est une réponse à l'instabilité du monde où il se meut, à l'incertitude aussi devant un futur incertain, où il peut perdre sa τιμή Pour ce qui concerne plus proprement Électre, il s'agit plutôt de sortir de l'état dégradé qui la laisse ἄτιμος pour lui faire regagner son estime d'elle dans l'action.

Les Mycéniennes, tout d'abord, vont incarner une image maternelle positive, car elles veillent à tempérer l'expression de son chagrin exacerbé dont elles redoutent les excès. Dans ce rôle traditionnel, elles se comparent même à « une mère fidèle » (μάτηρ τις πιστά, 235) qui lui parlerait par pure « amitié » (εὐνοίᾳ, 234). Mais leur prudence est aussi prévoyance, au sens premier du terme, puisqu'elles semblent dotées d'une vision extra-lucide qui les amène à annoncer la vengeance à plusieurs reprises : dès le vers 474, elles se définissent comme un « devin » (μάντις) et elles chantent l'avènement imminent de la Justice (οὐ μακροῦ χρόνου) en insistant sur l'assurance nouvelle qui grandit en elles (479) à l'annonce du songe terrifiant de Clytemnestre, y voyant le présage sûr de sa défaite prochaine. Tirésias au féminin, elles lisent les signes et prévoient le futur immédiat, c'est-à-dire les événements à venir dans le cadre dramatique. Leur vision s'énonce au futur prédictif (Ἥξει, 489) et avec la force de la certitude que l'on voit s'exprimer dans les vers 495 à 501. Dans l'*exodos* (1384-1397), elles retrouvent les accents extatiques de ces premières visions et annoncent à nouveau (Ἴδεθε, 1384) la marche de la justice en commentant l'œuvre sanglante d'Oreste, qui s'est dérobé à la vue des spectateurs, mais dont elles semblent voir les gestes, magnifiés par des métaphores fantastiques[744]. Tout au long de cette scène du meurtre, leur chant ne cesse de gagner en puissance invocatoire. Sa fonction est bien sûr de transformer le matricide en œuvre de justice, mais aussi, sur un plan purement dramatique, d'entraîner Électre dans l'élan de l'action, elle qui a confessé si souvent sa crainte d'être sans force pour assumer sa vengeance[745] : le discours des Mycéniennes est propre à galvaniser l'héroïne, car le mode

[742] Le chœur lui-même emploie ce terme au vers 990 s'adressant à Électre : « Dans les circonstances présentes, c'est de la prudence qu'il faut à la fois chez celui qui parle et chez son ami qui l'écoute » (Ἐν τοῖς τοιούτοις ἐστὶν ἡ προμηθία /καὶ τῷ λέγοντι καὶ κλύοντι σύμμαχος, 990-991). Sophocle, comme Eschyle et Euripide, l'écrit sous la forme προμηθία plutôt que προμηθεία dans la prose attique contemporaine. Le terme se trouve une fois chez Eschyle (*Suppl*.177) et une autre fois chez Euripide (*Hec*. 795).

[743] Comme l'a montré Catherine Collobert à propos du héros homérique, cette prudence est une réponse à l'instabilité du monde où il se meut, à l'incertitude aussi devant un futur incertain, où il peut perdre sa τιμή[743]. Pour ce qui concerne plus proprement Électre, il s'agit plutôt de sortir de l'état dégradé qui la laisse ἄτιμος pour lui faire regagner son estime d'elle dans l'action. Cf. Catherine Collobert, *Parier sur le temps*, Les Belles Lettres, Paris, 2011 : Partie 2 l'éthique héroïque : maîtriser le temp. Chapitre 1. Affronter l'incertitude : une éthique de la prudence, p.s 97 à 126.

[744] Voir infra 1.3.2.3. Ponctuation de l'action : interventions divines ou λόγος performatif ?

[745] Par exemple aux vers 119-120, 186 ou 604.

lyrique leur confère naturellement une force propitiatoire. En outre, sur le plan poétique, leur chant sert à rythmer l'avancée de l'action, notamment à la fin de la pièce, où il contribue à souligner l'avènement d'un temps nouveau :

Él., chœur, 1389-1390 : [...] **οὐ μακρὰν ἔτ'** ἀμμενεῖ
τοὐμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.
[...] *Il n'a plus longtemps à rester suspendu dans l'air, le rêve de mon cœur !*

Él., chœur, 1413-1414 : Ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, **νῦν** σοι
μοῖρα καθαμερία φθίνει, φθίνει.
O cité ! O famille malheureuse ! À présent la fatalité qui suit tes jours disparaît, oui, elle disparaît !

Quant au précepteur d'Oreste, lui aussi joue son rôle dans le mouvement qui entraîne Électre à rejoindre son frère dans l'entreprise de la vengeance finale. À sa manière, il incarne la προμηθία, vertu de prudence et de prévoyance à la fois. De même que le chœur féminin s'arrogeait un rôle maternel, lui devient une nouvelle figure du père ; à cette différence que c'est Électre elle-même qui le reconnaît tel : « Salut, père ! Car c'est un père que je crois voir en toi !» (Χαῖρ', ὦ πάτερ· πατέρα γὰρ εἰσορᾶν δοκῶ, 1361). En lui, elle salue le protecteur d'Oreste qui l'a emmené hors de Mycènes, quand le danger était grand de voir éliminer l'héritier de trône et qu'elle considère comme « l'unique sauveur de la maison d'Agamemnon » (1354). Il est bien sûr de tradition d'appeler un homme âgé « père » pour lui marquer du respect, mais la ferveur d'Électre dans cette seconde reconnaissance invite aussi à considérer que, ayant retrouvé un frère et encouragée par un chœur maternel, elle voit dans le vieil homme la figure paternelle manquant à ce γένος malmené par les événements et reconstitué artificiellement en quelque sorte, en même temps que le χρόνος retrouve un cours normal dans l'accomplissement de la vengeance. De surcroît, l'autorité de ce personnage est réelle, toute paternelle ; comme au début de la pièce, il invite les jeunes gens à se hâter et les met en garde contre les conséquences de leurs atermoiements :

Él., Précepteur, 1331-1338 : Ἀλλ' εἰ σταθμοῖσι τοῖσδε μὴ 'κύρουν ἐγὼ
πάλαι φυλάσσων, ἦν ἂν ὑμὶν ἐν δόμοις
τὰ δρώμεν' ὑμῶν πρόσθεν ἢ τὰ σώματα·
νῦν δ' **εὐλάβειαν τῶνδε προὐθέμην ἐγώ.**
Καὶ νῦν, ἀπαλλαχθέντε τῶν μακρῶν λόγων
καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς,
εἴσω παρέλθεθ'· ὡς **τὸ μὲν μέλλειν κακὸν**
ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστ', **ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή.**

Si je ne m'étais pas trouvé à monter la garde devant ces portes depuis un bon moment, votre action serait entrée dans la maison avant vos personnes ! Mais j'ai pris mes précautions contre cela. Et maintenant, cessez les longs discours et les cris de joie sans cesse relancés. Entrez dans la place. Tarder est mauvais en de telles circonstances. C'est le moment d'en finir.

Ce serviteur exceptionnel, qui tance ses maîtres, n'a évidemment pas le statut d'un esclave. On découvre dans sa réplique les précautions qu'il a prises pour préserver Oreste et Électre (νῦν δ' εὐλάβειαν τῶνδε προὐθέμην ἐγώ), et dont nous nous ne saurons rien, sa patience (πάλαι φυλάσσων) et son sens aigu du καιρός qui doit les mener à la réussite de leur action (Καὶ νῦν, ἀπαλλαχθέντε τῶν μακρῶν λόγων, τὸ μὲν μέλλειν κακὸν, ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή) ; toutes vertus qui se rattachent bien à la notion de προμηθία tant elles visent leur réussite. Cette réplique, comme la suivante, contribue à accélérer la marche des choses, au point qu'on pourrait même les considérer comme ordonnatrices du crime :

Él., Précepteur, 1364-1371 : **Ἀρκεῖν δοκεῖ μοι·** τοὺς γὰρ ἐν μέσῳ λόγους,
πολλαὶ κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ' ἴσαι
αἳ ταῦτά σοι δείξουσιν, Ἠλέκτρα, σαφῆ.
Σφῷν δ' ἐννέπω γε τοῖν παρεστώτοιν ὅτι
νῦν καιρὸς ἔρδειν· νῦν Κλυταιμήστρα μόνη,
νῦν οὔτις ἀνδρῶν ἔνδον· εἰ δ' ἐφέξετον,
φροντίζεθ' ὡς τούτοις τε καὶ σοφωτέροις
ἄλλοισι τούτων πλείοσιν μαχούμενοι.

C'est assez, il me semble. Ce qui s'est passé[746] *dans l'intervalle, beaucoup de nuits et autant de jours tournent, qui te les montreront clairement, Électre. Quant à vous deux qui vous tenez là, c'est le moment d'agir ! Maintenant Clytemnestre est seule, maintenant, il n'y a pas d'hommes à l'intérieur. Et si vous attendez, pensez que vous vous battrez contre eux et contre d'autres, plus experts qu'eux et plus nombreux.*

Par le privilège de l'âge, le précepteur sait mesurer le temps et son discours contient les preuves de cette connaissance d'un χρόνος en mouvement qui le conduit à choisir la prudence efficace, que les enfants d'Agamemnon vont faire leur en obéissant à ses injonctions. La formule initiale (Ἀρκεῖν δοκεῖ μοι) interrompt les effusions sentimentales d'Électre. Il annonce clairement qu'il y aura un futur réservé aux explications (πολλαὶ κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ' ἴσαι […] δείξουσιν), mais que le présent est dévolu à la lutte (νῦν, 1368-1369). On retrouve dans ses mots la polarité λόγος / ἔργον, très clairement exposée et l'on peut même considérer qu'avec cette réplique, il présente à Oreste la fameuse ouverture temporelle du καιρός, qu'il doit saisir pour aboutir. Le précepteur, figure paternelle et

[746] Pour la traduction, on tient compte ici des explications de Kamerbeek s'appuyant sur Ellendt : « We should have to assume that λόγους does not in fact mean *verba* but *res* […] ».

prévoyante, est donc aussi le maître du temps de l'action et contribue, tout comme le chœur, à rasséréner Oreste et surtout Électre, en évoquant le futur immédiat, celui de la vengeance, en termes mystiques pour les premières, en mots plus pragmatiques pour le second ; mais l'un et l'autre participent bien au retour du temps normal à Mycènes.

2.3.2.3. Ponctuation de l'action : interventions divines ou λόγος performatif ?

Le temps reprend enfin son cours au rythme des prières aux dieux ou des invocations de leurs noms, si nombreuses qu'elles peuvent laisser croire que les choses se font grâce à eux. Mais, comme l'écrit R. Dreyfus[747], les dieux ne forment plus ici qu'« un décor spirituel » et ne sont plus le fond du sujet. On pourrait rajouter que, dans le discours des personnages, les noms des dieux sont parfois de simples formules apotropaïques visant à s'attirer les faveurs de la chance ou à détourner la malchance, parfois encore des marques de piété, que le poète parvient néanmoins à placer à certains moments-clés pour laisser croire en leur efficience et créer l'impression d'une fatalité à l'œuvre.

Le premier d'entre eux est Apollon. Comme l'a observé Charles Segal,[748] son nom est invoqué quatre fois, toujours aux points d'articulation les plus importants du drame[749]. La première fois, aux vers 6 et 7, le précepteur d'Oreste, présentant la cité à son pupille, nomme la place consacrée « au dieu tueur de loups ». L'étymologie ainsi explicitée renvoie à sa fonction de protecteur du troupeau contre ses prédateurs. L'image a son importance dans cette tragédie de la vengeance, où il faut désigner clairement les victimes et les bourreaux. La seconde mention d'Apollon se fait aux vers 32 à 38, lorsqu'Oreste rappelle sa consultation de l'oracle pythien et la réponse donnée par le dieu, qui lui indique la marche à suivre pour parvenir à bout de sa mission. Au lieu d'une parole oblique, Apollon donne des indications précises :

Él., Oreste, 36-37 : ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγάς.

[Il faut que] seul, sans armes et sans armée, j'accomplisse par la ruse de ma main ces meurtres conformes à la justice.

Il est impossible de savoir si Oreste rapporte là les mots exacts du dieu ou s'il s'agit de sa propre interprétation, conforme à la stratégie qu'il va déployer par la suite. Néanmoins, la mention d'Apollon implique que les meurtres sont une commande divine, par quoi Oreste se disculpe d'office du matricide problématique. Le jeu des inversions cher à Sophocle veut qu'il s'agisse du même Apollon invoqué une troisième fois (637-659) par Clytemnestre devant le

[747] *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, Bibliothèque de la Pléïade, Paris, 1967.
[748] C. Segal, « The Electra of Sophocles », in *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, Vol.97, 1966, p.s 473-545.
[749] Voir en ANNEXE 2. le schéma structurel de la pièce propose par Charles Segal extrait de l'article critique mentionné *supra*.

palais, au pied de sa statue de Gardien- de- la- Maison (Προστατήριος). Phébus Préservateur doit la délivrer de ses terreurs nocturnes et l'on ne peut s'empêcher de penser que cette épithète a quasiment une vertu apotropaïque tant la reine est affolée par les songes qui menacent sa tranquillité. Sa prière à mots couverts trouve d'ailleurs une réponse immédiate dans l'arrivée du précepteur venu annoncer la mort d'Oreste (660). L'ironie apollinienne semble prendre acte de sa demande. Or, à prière ambiguë, réponse ambiguë. Car c'est Apollon qu'invoque Électre pour la pleine réussite de sa vengeance lorsque son frère s'apprête à éliminer la reine. Cette quatrième mention est importante, car Sophocle veut donner le sentiment que le dieu a fait un choix : il a guidé Oreste et a même transformé son meurtre en vengeance sacrée. Le nom d'Apollon Lycien fonctionne donc comme une alerte tragique pour le spectateur qui mesure la part d'ironie de la situation en même temps qu'il comprend le subterfuge poétique consistant à nommer un dieu oblique au moment même où les hommes s'apprêtent à agir avec duplicité, comme si les agissements des uns étaient par lui commandités. Mieux, chacun se réclame d'Apollon, victimes ou bourreaux, et c'est l'action aboutie en dernier ressort qui désigne finalement le choix du dieu, levant le dernier voile ironique[750].

Apollon n'est pas la seule divinité appelée au secours des hommes. Dans la *parodos*, Zeus est invoqué par les femmes du chœur comme le « dieu à l'escorte bienveillante » (Διὸς εὔφρονι βήματι[751],162) qui doit veiller au prompt retour d'Oreste. Avec la même intention de réconforter Électre, elles le nomment encore au vers 175 comme « Zeus qui voit tout et gouverne », juge-arbitre confondu avec « le temps, dieu facile » (Χρόνος γὰρ εὐμαρὴς θεός· 179) qui veillera à ne pas laisser les crimes impunis. L'héroïne elle-même s'en remet au « dieu tout- puissant de l'Olympe » (209) pour qu'il châtie le couple royal et, dans un soupir de soulagement, lorsque sa sœur lui révèle la faiblesse de Clytemnestre, elle s'exclame : « Oh dieux de mes pères ! Soyez avec moi, enfin ! » (Ὦ εοὶ πατρῷοι, συγγένεσθέ γ' ἀλλὰ νῦν). Les gardiens de l'héritage paternel, Zeus et Apollon, sont invoqués ici à sa rescousse, comme pourrait le faire un fils soucieux de légitimer sa place dans la succession d'un père ; de plus, on perçoit bien son soulagement dans le γ' ἀλλὰ νῦν final[752], qui sonne la fin de son attente : savoir que Clytemnestre éprouve de la crainte est, en effet, le premier signe concret de sa défaite. Sans qu'il s'agisse toujours de véritables prières, mais plutôt des vœux ou de simples mentions, les occurrences du nom de Zeus servent, on le voit, à galvaniser le courage d'Électre

[750] On mesure cependant toute la différence qu'il peut y avoir avec l'*Œdipe Roi* (1329-1332), où Apollon est nommé comme le responsable des souffrances du roi thébain en même temps que celui-ci s'accuse d'avoir frappé son père de sa propre main (αὐτόχειρ, 1331). L'homme et le dieu semblent partager les responsabilités de la situation. De plus, l'ironie n'est pas de même nature que dans *Électre,* où le nom d'Apollon est quasiment un élément du mensonge stratégique d'Oreste pour faire aboutir son action, alors que dans *Œdipe Roi*, toute l'action découle de l'ancien oracle apollinien, dont la teneur véritable n'est révélée que progressivement, la vérité n'éclatant pour Œdipe que dans ces vers 1329-1332. Sur l'ironie dans *Électre*, lire notamment Salmon, 1961 et Markantonatos, 1976.

[751] Pour cette partie du texte, on choisit de suivre Lloyd-Jones (βήματι) plutôt que Mazon (λήματι).

[752] Dans l'expression d'Électre « Ὦ θεοὶ πατρῷοι, συγγένεσθέ γ' ἀλλὰ νῦν », l'anastrophe qui consiste à inverser l'ordre entre le verbe et les particules donne une certaine emphase à son expression et souligne nettement l'idée qu'une nouvelle étape vient d'être franchie.

et à lui rendre espoir sur tous les points essentiels de son drame : le retour de son frère, la fin du mauvais traitement qu'elle subit, la vengeance pour l'ancien crime commis.

Mais plus peut-être que Zeus, les divinités infernales sont mentionnées dans le discours d'Électre, surtout dans le début de la pièce où son désespoir est le plus fort :

Él., Électre, 110-117 : Ὦ δῶμ' Ἀΐδου καὶ Περσεφόνης,
ὦ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά,
σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες,
αἳ τοὺς ἀδίκως θνῄσκοντας ὁρᾶθ',
αἳ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους,
ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς
φόνον ἡμετέρου,
καί μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·
Demeure d'Hadès et de Perséphone ; Hermès des profondeurs de la terre et Malédiction vénérable ; et vous, Érinyes, enfants augustes des dieux, qui voyez les hommes morts injustement, qui voyez les hommes dépouillés de leur lit, venez, aidez-moi, vengez le meurtre de mon père et ramenez-moi mon frère !

Cette première prière aux dieux est intéressante, car on y entend la revendication de la vengeance contre l'injustice (τοὺς ἀδίκως θνῄσκοντας) et qu'Électre s'y impose déjà en championne de son père (113-115). Mieux encore, ces mots s'insèrent dans la progression de la pièce, alors même que l'on a déjà entrevu Oreste et que l'on a compris sa manœuvre pour entrer au palais sans éveiller les soupçons : cette prière n'a donc qu'un seul but, dès le début, qui est de montrer que la sœur est au même diapason que le frère. Leurs intentions sont identiques. L'appel aux dieux d'en- bas possède une dimension fantastique que n'avait pas l'exposé du plan d'Oreste. Cette convocation infernale joue donc sur la force performative du langage propre aux invocations et l'on peut croire, si l'on veut, que tout l'Hadès vient au chevet de la fille d'Agamemnon. Ces vers doivent, en outre, être mis en relation avec l'ultime prière du chœur (1384-1397) au moment du premier meurtre, puisqu'elle appelle successivement Arès, Les Érinyes et Hermès en guide d'Oreste vers son but (τέρμα, 1397). À nouveau, la fonction de cette triple invocation est de redéfinir le meurtre en crime d'honneur et en œuvre de justice, où la main humaine est guidée par le divin (Ἑρμῆς ἄγει, 1394), où le caractère sordide du matricide n'a donc tout simplement pas de place.

Il n'est pas jusqu'au mort lui-même que sa fille n'appelle par le biais d'une prière dictée à Chrysothémis :

Él., Électre, 453-456 : αἰτοῦ δὲ προσπίτνουσα γῆθεν εὐμενῆ
ἡμῖν ἀρωγὸν αὐτὸν εἰς ἐχθροὺς μολεῖν,
καὶ παῖδ' Ὀρέστην ἐξ ὑπερτέρας χερὸς

ἐχθροῖσιν αὐτοῦ ζῶντ᾽ ἐπεμβῆναι ποδί[…]

Et, tombant à genoux, prie-le de venir dans sa grande bonté du fond de la terre à notre aide contre ses ennemis et faire qu'Oreste, son fils, vivant au sortir d'un combat victorieux, écrase sous son pied ses ennemis […]

La précision de cette prière doit rappeler qu'elle invoque un mort dont l'esprit puissant pourrait très bien s'égarer, aussi lui indique-t-on les bénéficiaires de sa vengeance (ἡμῖν) et, par deux fois, ses ennemis[753] (εἰς ἐχθροὺς et ἐχθροῖσιν), qu'Oreste, devenu le champion du mort et l'instrument de sa justice chtonienne, devra atteindre. Il est important de noter que la présentation de l'action cible les ennemis d'Agamemnon : c'est lui qu'il faut réveiller d'entre les morts pour une cause qui le concerne au premier chef. Encore une fois, Oreste est son arme de justice, œuvrant pour lui et à sa place. On retrouve la même idée quelques vers plus loin, lorsque les femmes du chœur, dans un élan prémonitoire, chantent :

Él., chœur, 489-491 : **Ἥξει** καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἁ δει-
νοῖς κρυπτομένα λόχοις
χαλκόπους Ἐρινύς.

Elle arrivera avec ses mille pieds et avec ses mille mains, l'Érinys aux pieds d'airain, qui se cache pour dresser ses cruelles embuscades.

Sophocle décrit l'Érinys « en embuscade [754]», armée de bronze, dressant des pièges pour agir, autant d'éléments qui peuvent très bien renvoyer à Oreste et à son action, menée en secret et déployée avec d'autant plus de force et de violence qu'elle a mûri dans l'ombre. Cette Érinys aux pieds d'airain est une métaphore illocutoire, qui semble tenir de la magie puisqu'elle va se réaliser dans l'action d'Oreste vengeur de son père. Le rapprochement entre Oreste et le divin se fait une dernière fois entre les vers 1384 et 1397, au moment précis où Clytemnestre est exécutée par son fils. Le chœur le compare alors à Arès, puis aux Érinyes et enfin, il l'imagine conduit par Hermès psychopompe, comme dans la tradition eschyléenne[755] : ces trois images associent Oreste aux divinités infernales par le biais des verbes de mouvement, qui commentent l'entrée du prince dans le palais. Arès « s'avance en détruisant » tout devant lui (προνέμεται, 1384), comme un animal paissant et ravageant la prairie *;* les Érinyes « viennent d'arriver en courant sous le toit du palais » (βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι μετάδρομοι, 1386-1387) comme des chiennes en chasse ; enfin, « il est conduit à l'intérieur du palais » (Παράγεται γὰρ ἐνέρων, 1391) et « Hermès le guide jusqu'à son but » (Ἑρμῆς σφ᾽ ἄγει[…] πρὸς αὐτὸ τέρμα,1396-1397). Dans l'imaginaire des Mycéniennes, Oreste est accompagné d'un cortège infernal, qui se substitue presqu'entièrement à lui, à moins qu'il n'en prenne lui-même la force et les traits, transformant par là-même son crime en un acte de juste revanche.

[753] Pour la traduction et la compréhension de ces vers, on suit les explications de Kells, 1973, notes 453 et 455.
[754] L'image est la même dans *Antigone,* v. 1075 : « λοχῶσιν (…) Ἐρινύες ».
[755] *Choéphores,* v. 812-814.

On l'aura compris, ces diverses mentions du divin visent à créer l'illusion fantastique que les événements surviennent parce que les hommes ont prié les dieux d'agir pour leur secours : mais si l'on se place sur le plan dramatique, ils n'interviennent jamais autrement que dans les paroles des hommes et leurs noms, répétés ou invoqués, ne sont en fait que les annonces réitérées de l'action qu'Oreste a préparée et qu'il accomplit grâce à sa seule intelligence stratégique.

Ainsi, en une seule journée, depuis l'aube (17) jusqu'à la nuit symbolique offerte par l'ombre du palais (1494), *Électre* déploie deux temporalités différentes, qui, loin de s'opposer, se complètent. Est infirmée, en effet, l'idée d'un conflit entre le culte familial et l'action politique, car le chagrin d'Électre devient très tôt un projet d'action, qui prend corps dans les retards, l'attente, la longueur d'un temps volontairement prolongé par Oreste. Quant à la mission d'Oreste, elle a pour principale force d'être exogène et de venir s'inscrire dans le *chronotope* asphyxié d'une Mycènes qui s'étiole, où elle va remettre le temps en marche : l'ἔργον se prépare là encore dans l'observation longue mais stratégique, qui permettra l'accomplissement de sa mission finale. Autrement dit, pour les deux personnages, le καιρός ne peut survenir qu'après une latence nécessaire, qui va transformer Électre en héroïne tragique et faire passer Oreste du statut d'éphèbe à celui de prince. La grande originalité de cette pièce est de donner à voir ce double dévoilement dans le cadre fermé d'une tragédie unitaire, qui se clôt sur l'idée d'un accomplissement. Ainsi Sophocle réécrit-il le mythe tout en réinventant la tragédie, devenue le lieu où le temps lui-même se métamorphose, l'αἰών donnant naissance au καιρός.

CHAPITRE III

ŒDIPE OU LA DOUBLE EXPÉRIENCE DU TEMPS : RÉVERSIBILITÉ- IRRÉVERSIBILITÉ.

En observant tour à tour les deux *Œdipe* de Sophocle au sein du même chapitre, on a voulu mettre en évidence leur logique contradictoire et leur complémentarité poétique dans le traitement du temps. Tandis qu'*Œdipe Roi* déploie un présent singulier, miné à la fois par le passé et par un futur lui-même déjà consommé et réalisé, *Œdipe à Colone* progresse vers un avenir, celui de l'éternité et semble vouloir déjouer la malédiction des Labdacides, condamnés à voir leur γένος détruit. Alors que son premier Œdipe doit attendre encore le règlement de son sort par les dieux, comme un mort en sursis, le second s'engage dans un futur utile à la cité, où va se régénérer son nom. Dans ces deux tragédies, le temps prescrit par les dieux offre au dramaturge l'occasion d'inventer deux progressions contraires et originales, où χρόνος est à la fois agent premier de la composition du drame et *mimèsis* de la destinée du héros.

1. *Œdipe Roi* ou l'effet tragique du temps réversible.

Comme les deux horloges de l'ancien cimetière juif de Prague, qui, l'une à l'endroit et l'autre à l'envers, indiquent simultanément la marche du temps, *Œdipe Roi* obéit à une temporalité double et contradictoire, faisant tout l'intérêt de sa progression : à l'endroit, plus l'intrigue progresse vers sa fin, dans le temps de la représentation, plus le héros s'achemine, à l'envers, en amont de son temps personnel, jusqu'aux sources de son identité, dans un mouvement inverse qui est pourtant bien celui du dévoilement. Lire ou voir *Œdipe Roi*, c'est donc remonter le temps, dans le passé extra-scénique, tout en suivant le cours d'une intrigue avançant vers une échéance annoncée. Derrière la linéarité d'une progression sans opposition[756], conduisant le héros par étapes progressives à la rencontre inévitable de lui-même, Sophocle a exploité le temps comme un agent dynamique du tragique : il donne dans *Œdipe Roi* une forme poétique au hasard ordinaire s'abattant dans la vie d'un mortel et il fait de l'analepse, plus que dans ses autres pièces conservées, un principe fondamental, quoique paradoxal, de la progression.

[756] À l'inverse d'*Ajax* ou d'*Antigone*, par exemple, où l'on voit s'affronter des intérêts divergents.

1.1. Le temps, force d'inertie.

1.1.1. Les contradictions du temps dans le début de l'action.

On a presque toujours remarqué chez Sophocle la volonté d'offrir une exposition en acte, quoique tout plaide d'abord pour dire que le temps s'y trouve comme arrêté. Dans *Œdipe Roi*, cette contradiction se remarque dès le prologue.

D'une part, en effet, le temps y est figé. Comme dans *Électre*, quelque chose s'est détraqué dans le déroulement de la vie de la cité et, dans cette immobilité anormale, on reconnaît déjà la marque du tragique. Le désastre de l'infécondité s'est abattu sur Thèbes et a enrayé le cours habituel des événements, laissant tout un peuple privé d'espoir et de postérité. Mais d'autre part, Œdipe lui-même a déjà engagé l'action de trouver une solution auprès des dieux pour résoudre le malheur de ce χρονός étonnamment immobile. Néanmoins, l'apparente contradiction entre le temps arrêté et l'action déjà initiée se trouve réduite par le fait que la peste, quoiqu'elle génère l'état de prostration de la nation thébaine est elle-même un élément de l'action qui va ramener Œdipe dans les pas de l'infortune : ce mal, qu'il faut combattre, appelle en effet une consultation de l'oracle d'Apollon. Et ce que va dire Apollon réinscrit le héros dans la logique de destruction prévue pour lui. L'action a déjà commencé, à l'insu même du protagoniste, qui s'en croit le promoteur alors qu'il n'en est que la victime.

Le temps arrêté s'incarne d'abord visuellement dans le spectacle des Thébains venus en suppliants aux marches du palais. Tous sont assis et attendent. Comme dans *Les Trachiniennes* ou comme dans *Électre*, cette fixité des personnages dans l'espace scénique illustre concrètement l'idée de l'immobilité anormale du temps ; le temps trouvant dans la représentation de l'espace une correspondance concrète et visible, à laquelle les spectateurs du théâtre sont sensibles immédiatement. Ainsi lorsqu'Œdipe paraît, il interroge, dès l'abord, leur posture : « Pourquoi êtes-vous assis devant moi ainsi ? » (τίνας ποθ᾽ ἕδρας τάσδε μοι θοάζετε) leur demande-t-il au vers 2. Il réitère sa question au vers 10 : « À quoi tient votre posture […] ? » (τίνι τρόπῳ καθέστατε). Et sa première réplique s'achève par cette remarque :« Je serais insensible de ne pas prendre en pitié votre assemblée » (δυσάλγητος γὰρ ἂν/ εἴην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἕδραν,12-13). Les plaintes, les rameaux parés de bandelettes de tout un peuple assis sont autant de réponses évidentes à ses questions : Thèbes suppliante demande son intercession pour parer à la peste, « ennemie suprême[757] » qui « s'est élancée à l'assaut » de la cité et la « vide » pour mieux « enrichir » l'Hadès. La métaphore montre le mal comme un mercenaire venu de l'extérieur pour ravager la cité. L'épidémie ressemble à la guerre. Les verbes de l'assaut (σκήψας ἐλαύνει, 28) évoquent son irruption soudaine et violente : le malheur est en marche et l'ironie involontaire de la métaphore militaire employée par le prêtre de Zeus accuse le contraste entre l'immobilité

[757] *O.R.* 28 : « λοιμὸς ἔχθιστος ».

anesthésiée de ses victimes et la sauvagerie guerrière de la maladie qui pille les vies à la solde des enfers. Arès est au cœur de cette image du désastre, « porte-torche » (ὁ πυρφόρος θεός, 27), comme lui consumant tout et ruinant tout sur son passage[758]. Dans cette image belliqueuse se retrouve donc la nature première du temps de Sophocle, fait de bouleversements brusques, d'irruptions violentes qui entraînent des changements imprévus. L'originalité vient ici du fait que cette brutalité en action génère l'immobilité totale de Thèbes, prostrée sous les assauts du mal. La marche même des événements engendre, momentanément et comme un préalable obligé à l'action, la fixité de χρόνος.

Du reste, l'idée du temps arrêté se retrouve encore dans l'évocation de la stérilité absolue, qui transforme Thèbes en un pays de désolation :

O.R., Prêtre, 25-27 : **φθίνουσα μὲν** κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
ἀγόνοις γυναικῶν· […]
[Thèbes] se meurt dans les fruits en germe de sa terre, elle se meurt dans les troupeaux des pâtures et dans les enfantements stériles des femmes […]

A lieu, à l'échelle de toute la cité, ce que les dieux avaient promis à Laïos pour sa propre famille : une destruction en règle, interdisant la perpétuation du γένος. Le cours normal du temps est donc enrayé par la maladie qui réalise ce que les dieux voulaient pour les Labdacides, une interruption de la génération[759]. L'évocation de la ruine de Thèbes par le biais de l'épanaphore (φθίνουσα μὲν […] φθίνουσα δ' […]) souligne l'idée d'une épidémie totale, touchant toutes les formes de vie et ne cessant jamais ses ravages. La fausse symétrie induite par les trois compléments au datif embrasse, en effet, terre, bêtes et hommes[760].

En outre, pour donner le sentiment que le temps de Thèbes progresse anormalement, on observe la création d'une tension artificielle, faisant remarquer le supposé retard des échéances attendues. Par exemple, Œdipe s'inquiète de l'absence prolongée de Créon :

O.R., Œdipe, 74-75 : […] τοῦ γὰρ εἰκότος πέρα
ἄπεστι **πλείω τοῦ καθήκοντος χρόνου**.
[…] Car il est absent au-delà du raisonnable, depuis bien plus longtemps que l'échéance fixée.

L'expression redondante (εἰκότος/ καθήκοντος) marque l'inquiétude et surtout l'impatience du roi. L'emploi unique chez Sophocle de καθήκω, « arriver en temps utile [761]»,

[758] *O.R.* 190-192.
[759] Jean Bollack, *La Naissance d'Œdipe,* Traduction et commentaires d'*Œdipe Roi*, TEL Gallimard, 1995, p.s 217 à 237 : « Si Laïos n'avait pas fait d'enfant, la dynastie s'éteignait sans tragédie. Mais comme la race puissante qui s'était constituée ne pouvait pas s'éloigner du principe de sa puissance, elle était fatalement précipitée dans la perpétuation, et donc dans l'abîme. » (221)
[760] D'une façon plus large que dans *O.C.* 610 : « φθίνει μὲν ἰσχὺς γῆς, φθίνει δὲ σώματος » (« la force de la terre dépérit comme dépérit la force du corps »).
[761] *LSJ*, sv. καθήκω.

employé ici avec χρόνος pour sujet, dans le sens d'« aboutir à un jour marqué» est quasiment synonyme de προσήκει et renvoie à l'idée d'un temps convenable, fixé implicitement par Œdipe. Un peu plus tard, face au coryphée, qui suggère de recourir aux dons de Tirésias pour résoudre plus aisément l'affaire qui les préoccupe, il observe cette fois le retard du devin :

O.R., Œdipe, 287-289 : Ἀλλ΄ οὐκ ἐν ἀργοῖς οὐδὲ τοῦτ΄ ἐπραξάμην·
ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος διπλοῦς
πομπούς· **πάλαι δὲ μὴ παρὼν** θαυμάζεται.
Cela non plus, je ne l'ai pas laissé au nombre des choses à négliger, car, sur les recommandations de Créon, j'ai envoyé deux messagers. Je m'étonne même qu'il ne soit pas là depuis un bon moment.

Bien sûr, ces deux remarques trouveront pleinement leur sens, quand on entendra le roi accuser Créon et Tirésias de collusion visant son pouvoir, comme s'ils avaient orchestré jusqu'à la lenteur de l'enquête ordonnée. On reconnaît aussi la façon qu'a Sophocle de présenter l'arrivée d'un nouveau personnage : dans ces deux exemples, il s'agit, en effet, de déplorer l'absent juste avant qu'il ne survienne, créant ainsi l'impression d'un emboîtement parfait des éléments dramatiques. Mais dans la simple observation du début de l'action, on peut considérer que cette mention répétée de la lenteur du temps contribue aussi à signaler une temporalité perturbée.

Un dernier fait illustre l'anormalité du temps de Thèbes. Il tient à l'impossibilité pour Créon, et pour toute la cité, de dire exactement quand a eu lieu le meurtre du roi Laïos, événement relégué dans un passé lointain, quasi an-historique. À l'entendre, entre la mort du roi et l'apparition d'Œdipe venu délivrer Thèbes de la Sphinge, est passé un temps très long, impossible à mesurer. Une première fois, dans le prologue, Créon éclaire Œdipe sur l'homme dont il faut venger la mort :

O.R., Œdipe - Créon, 102-107 :
ΟΙΔΙΠΟΥΣ -Ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μηνύει τύχην;
ΚΡΕΩΝ-Ἦν ἡμίν, ὦναξ, Λάϊός **ποθ'** ἡγεμὼν
γῆς τῆσδε, **πρὶν σὲ τήνδ' ἀπευθύνειν πόλιν**.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ-Ἔξοιδ' ἀκούων· **οὐ** γὰρ εἰσεῖδόν γέ **πω**.
ΚΡΕΩΝ-Τούτου θανόντος **νῦν** ἐπιστέλλει σαφῶς
τοὺς αὐτοέντας χειρὶ τιμωρεῖν τινας.
Œdipe - De quel homme l'oracle dénonce-t-il l'infortune ?
Créon -Seigneur, nous avions autrefois Laïos pour maître de ce pays, avant le temps où tu dirigeais la course de cette cité.
Œdipe – Je le sais, j'en ai entendu parler, mais je ne l'ai jamais vu de mes yeux.
Créon- Lui mort, il ordonne clairement aujourd'hui que ses meurtriers soient châtiés avec force, quels qu'ils soient.

Ce temps lointain évoqué vaguement par l'adverbe ποϑ' (pour ποτέ) ne donne aucun repère temporel précis. Dans le discours de Créon, le règne de Laïos et celui d'Œdipe se succèdent sans délai, ce qui explique peut-être l'étonnante remarque du roi, où perce bien sûr une ironie involontaire, précisant qu'il a entendu parler de son prédécesseur, sans l'avoir jamais vu lui-même. Pour J.C. Kamerbeek[762], ce qui pourrait apparaître comme un oubli ou une erreur du poète doit plutôt être compris comme un choix poétique assumé, susceptible de cheviller au mieux, pour le spectateur, l'enchaînement logique entre le meurtre de Laïos et l'arrivée d'Œdipe à Thèbes en vainqueur de la Sphinge, condition *sine qua non* de son intronisation. Si Sophocle ne dit rien du temps qui sépare le parricide du triomphe contre le monstre, c'est qu'il péfère resserrer l'évocation du passé sur ces deux bornes consécutives et essentielles à la bonne compréhension du destin d'Œdipe.

On peut aussi noter avec intérêt l'emploi du verbe ἀπευϑύνειν,« diriger », employé par Créon au vers 104, comme un hommage rendu à la bonne politique d'Œdipe, qui a su « redresser » , au sens premier du terme, les affaires de la cité et la conduire, signifiant par- là qu'il fut un temps, dans le passé récent, où son règne, loin de stagner comme aujourd'hui dans l'immobilisme délétère, était synonyme d'action et de prospérité, puisque le mot, métaphorique, suggère l'image d'un meneur d'hommes, d'un pilote à la tête du navire de l'État et d'une course remise dans le bon sillage [763]. Mais le caractère étonnant de ce temps évaporé réside aussi dans la demande d'Apollon, qui s'exprime « clairement » (σαφῶς, 106) contrairement à son habitude et « aujourd'hui » (νῦν, 106), donc après un temps de latence, où Œdipe a consommé les prédictions de Loxias. « Aujourd'hui » est donc le terme de l'indulgence des dieux, ou plutôt la borne ultime du temps prédit et déroulé scrupuleusement et dont il lui faut rendre compte.

Une seconde fois, dans le deuxième épisode, à Œdipe qui l'interroge sur l'époque du meurtre de Laïos, Créon répond en termes vagues :

O.R., Œdipe-Créon, 558-561 :

ΟΙΔΙΠΟΥΣ- **Πόσον τιν' ἤδη δῆϑ' ὁ Λάϊος χρόνον-**

ΚΡΕΩΝ- Δέδρακε ποῖον ἔργον; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ- ἄφαντος ἔρρει ϑανασίμῳ χειρώματι;

ΚΡΕΩΝ- **Μακροὶ παλαιοί τ' ἂν μετρηϑεῖεν χρόνοι.**

Œdipe – Combien de temps désormais depuis que Laïos …

Créon-… a fait quoi ? Je ne comprends pas.

Œdipe- …telle une ombre, s'en est allé, sous le coup d'un attentat mortel ?

Créon- On compterait de longues et anciennes années.

[762] J.C. Kamerbeek, *op.cit*., IV, p. 8 et 9 de l'introduction.

[763] *L.S.J.*, s.v. ἀπευϑυνσις et R.C. Jebb, *op.cit*., p. 33.

Ces « longues et anciennes années » dont il est incapable de donner le compte correspondent aux 15 ans approximatifs du règne d'Œdipe. L'expression qu'il emploie semble repousser ce temps lointain à un passé qui aurait totalement échappé à la mémoire de la cité, si ancien qu'il ne peut plus mesurer l'intervalle qui l'en sépare, passé quasi mythologique, laissant croire que Laïos n'a peut-être pas eu de réalité historique, puisqu'Œdipe en fait une ombre invisible (ἄφαντος, 560). Du reste, cette invisibilité du passé trouve une justification dans l'épisode de la Sphinge évoqué encore par Créon. Comme Œdipe lui demande pourquoi les Thébains n'ont pas entrepris de recherche ni mené d'enquête après la mort de leur roi, il explique ainsi :

O.R., Créon, 130-131 : Ἡ ποικιλῳδὸς Σφὶγξ **τὸ πρὸς ποσὶ** σκοπεῖν
μεθέντας ἡμᾶς **τἀφανῆ** προσήγετο.
La Sphinge aux chants obscurs nous amenait à regarder à nos pieds et à abandonner les choses invisibles.

Le charme du monstre aux paroles obliques a poussé les Thébains à négliger τἀφανῆ, c'est-à-dire, selon le scholiaste[764], « τὰ κατὰ τὸν φόνον τοῦ βασιλέως (τοῦτο γὰρ ἀφανές) », tandis qu'ils reportaient leur attention exclusive sur le présent immédiat (τὸ πρὸς ποσὶ). Le meurtre de Laïos a donc été relégué au nombre des mystères et des oublis, que la cité tout entière a quasiment effacé de sa mémoire vive, laissant l'espace de temps libre nécessaire pour qu'arrive Œdipe et que, sans ambages, il puisse accomplir son œuvre.

Jocaste elle-même est frappée du syndrome d'oubli : quand Œdipe lui demande combien de temps s'est écoulé depuis la mort du roi (735), elle lui répond avec approximation que « c'est un peu avant (**σχεδόν τι πρόσθεν**) que ne soit reconnu [son] pouvoir sur ce pays que la nouvelle en fut apportée dans la cité » (736-737). Et lorsque le roi veut voir le serviteur de Laïos témoin du meurtre, elle lui répond qu'il n'est plus au palais car « dès qu'il fut de retour dans la cité et qu'il vit [Œdipe] au pouvoir et Laïos mort » (**ἀφ' οὗ** γὰρ κεῖθεν ἦλθε καὶ κράτη/ σέ τ' εἶδ' ἔχοντα Λάϊόν ὀλωλότα, 758-759), il regagna son troupeau à sa demande expresse pour s'éloigner de Thèbes. Les délais pourtant nécessaires à la vraisemblance la plus élémentaire sont tellement réduits dans son propos, qu'on a le sentiment d'un enchaînement rapide des faits, voire d'une simultanéïté entre la disparition de Laïos et la prise de pouvoir d'Œdipe. Sophocle ne s'embarrasse même pas de suggérer un laps de temps nécessaire à l'élimination de la Sphinge aux portes de Thèbes. Cette chronologie suspecte n'est pourtant pas fautive ; au contraire, le flou répété si souvent dans le discours des personnages indique une intention poétique : Thèbes vit au rythme des prescriptions oraculaires qui déterminent le destin d'Œdipe sans qu'il le sache encore et cette temporalité étrange, qui ramasse les délais normaux et supprime toute longueur dans l'esprit des acteurs du drame, n'est pas le χρόνος ordinaire des mortels, mais le temps programmé par les dieux pour la ruine d'Œdipe. Il est donc naturel que le discours des hommes s'en trouve affecté et en témoigne malgré eux.

[764] La citation est faite par J.C. Kamerbeek, *op.cit*., p. 54.

Néanmoins tous ces éléments attestant d'un vrai dysfonctionnement du temps thébain sont contre-balancés par l'annonce du roi, qui affirme avoir pris en compte la souffrance de son peuple : « vous ne me réveillez pas comme un homme pris par le sommeil, 65 » ([…] οὐχ ὕπνῳ γ' εὕδοντά μ' ἐξεγείρετε· » affirme-t-il fermement. Pour preuve, il évoque ses nombreuses larmes « déjà » (δή) versées (66) et « les nombreux chemins empruntés par [son] esprit de traverse, 67 » (πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις·). La métaphore du chemin est une image qui gagne en faveur au Ve siècle, pour exprimer les aléas de l'existence humaine[765] et que l'on retrouve ici dans la bouche même de celui dont le destin s'est joué alors qu'il approchait de la route aux trois carrefours[766]. Les détours de sa pensée pour trouver une solution au malheur de Thèbes offrent une image forte, où se concentre à la fois l'épisode passé du meurtre de Laios à la croisée des chemins et aussi ses interrogations et ses errements à venir face à l'énigme du meurtrier. Mais pour le moment, l'ironie du propos importe moins que sa volonté de montrer qu'il a pris des initiatives nombreuses (πολλὰ, 66 et πολλὰς, 67), cela signifie depuis un bon moment, en amont de la tragédie elle-même, dans le temps extra-scénique, dont la pièce s'offre comme la continuité. Tel un roi-médecin, il a mis en œuvre (ἔπραξα,69) l'unique remède qu'il a trouvé et a envoyé (ἔπεμψα,71) Créon à Delphes. Ces deux verbes sont à l'aoriste, temps indéfini, à proprement parler « sans limite » et ils se réfèrent au début de l'action sans que l'on puisse exactement déterminer quand Œdipe a entamé sa démarche. L'essentiel est de comprendre que l'aoriste implique une action ponctuelle, c'est-à-dire sans répétition possible et sans aucune considération de ses conséquences. Autrement dit, l'acte même de commander une consultation de l'oracle, exprimé à l'aoriste, est déjà l'indication que le processus du retour d'Œdipe dans les pas de la Τύχη est amorcé.

Ainsi voit-on bien qu'en pensées et en actes Œdipe pense contre-carrer l'immobilisme funeste qui règne sur Thèbes, mais ces deux temporalités *a priori* contradictoires relèvent en fait du même processus qui veut conduire le héros au bout de son destin, puisque son action elle-même à quelque chose d'irrémédiable qui la rattache à l'idée de destin.

---

[765] Becker, O., "*Das Bild des Weges und Verwandte Vorstellingen im frühgriechischen Denken*", *Hermes,* Einzelschriften, Heft 4, 1937. L'auteur propose une étude exhaustive de la métaphore du chemin depuis Homère jusqu'à Sophocle, en passant par les philosophes, pour montrer comment l'évolution des emplois de cette image peut attester d'une complexité grandissante de la pensée grecque. Alors que chez Homère, elle témoigne de l'attention des hommes à leur environnement, chez Pindare, par exemple, elle permet d'initer une réflexion sur la vie humaine comme une route, où il importe d'emprunter la bonne voie et de se méfier des détours, synonymes d'ὕβρις. Chez Hérodote, elle revêt encore une autre importance, puisque l'historien a besoin de suivre *une voie droite* pour les besoins de son enquête, afin de restituer ainsi les faits du passé. Pour lui encore, l'idée de la fausse route est synonyme d'égarement et d'erreur. On mesure à quel point ces deux exemples sont parlants, quand on les reporte au personnage d'Œdipe.

[766] *O.R.* 801-802 : τριπλῆς […] κελεύθου τῆσδ' ὁδοιπορῶν πέλας.

1.1.2. Progresser au rythme du hasard.

On se souvient qu'Aristote, au chapitre 14 de la *Poétique*, prend *Œdipe Roi* pour modèle et pour exemple de ce qu'une tragédie peut avoir de meilleur en produisant les effets de terreur et de pitié, non pas par le simple spectacle, qui relèverait de la seule mise en scène, mais avant tout par l'agencement de l'histoire : συνεσταναὶ « placer ensemble », tel est le verbe utilisé pour désigner la composition dont doit naître l'effet[767]. La cohérence de l'ensemble des épisodes est donc primordiale. Leur enchaînement doit produire le sens. Or, tout l'art du dramaturge va consister à donner l'apparence d'un certain désordre dans l'enchaînement des faits qui se succèdent sans répit, à créer l'impression qu'Œdipe avance en aveugle, c'est-à-dire au hasard, vers la vérité et que le temps, au lieu de progresser en suivant la ligne droite du protocole d'action fixé par le héros, s'égare parfois, ralentit ou même stagne.

Les trois premiers épisodes, en effet, laissent croire que le protagoniste est constamment dérouté de la mission qu'il s'est donnée à lui-même initialement :

O.R., Œdipe, 132 : Ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὖθις αὔτ' ἐγὼ φανῶ·
Eh bien ! Je reprendrai l'affaire à son début, moi, et je l'éclaircirai.

Son engagement est pourtant clair et la méthode simple, mais dès le premier épisode, s'enchaînent des faits, qui, *a priori*, l'éloignent de sa tâche de sauveur de Thèbes, puisqu'on le voit soudain préoccupé par la question du pouvoir et de sa préservation. Les propos de Tirésias, contraint par lui de parler, annoncent qu'il est « le criminel qui souille ce pays » (353). Par deux fois encore le devin réitère ses accusations (362, 366-367), que le roi n'entend que comme des insultes qu'il veut châtier, pensant son pouvoir mis à mal par quelque complot fomenté en secret. Cette idée déjà évoquée en termes généraux au cours de sa première entrevue avec Créon (124-125), trouve un développement dans l'esprit tourmenté du roi (380-389), qui imagine l'association de Créon et de Tirésias. Elle parvient à une sorte d'acmé dans le second épisode, au cours d'un *agôn* tempétueux avec Créon, mis en cause et menacé de mort (534-535). L'expansion du thème du complot politique occupe entièrement les deux premières scènes du second épisode jusqu'au début de la troisième scène, où intervient Jocaste, qui obtient que Créon s'en retourne sans dommage (677). Depuis le début de la pièce, ce thème a donc pris une ampleur majeure au point qu'à ce stade du développement de l'intrigue, il n'est plus question de la peste, ni même du meurtre de Laïos, perdus de vue par Œdipe en proie à l'*hybris*.

L'impression qu'Œdipe progresse au hasard repose sans doute aussi sur la récurrence de la τύχη, souvent mentionnée et même revendiquée comme la force directrice qui sauva Thèbes jadis et sur laquelle on compte aujourd'hui, dans le temps du drame, pour restaurer l'ancienne prospérité de la cité :

O.R., le prêtre, 52-53 : Ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν **τότ'** αἰσίω **τύχην**

[767] ARSTT., *Poet.*,14, 53b, 1-7.

παρέσχες ἡμῖν, καὶ **τανῦν** ἴσος γενοῦ.
C'est déjà sous d'heureux auspices que tu nous apportas la chance, jadis. Aujourd'hui encore, montre-toi le même homme.

Sans excessive complaisance, car le prêtre fait bien la différence entre ce que Thèbes doit à Œdipe et ce qu'elle doit aux dieux[768], ce discours dessine le portrait d'un homme chanceux, placé sous le signe de la Τύχη, conjoncture divine qui fait du roi de Thèbes l'instrument des dieux au service de la cité et dont on attend qu'il réitère son action[769]. À partir du vers 52, la chance devient un élément lexical très important dans le prologue, car en plus de faire apparaître τύχη dans la prière du prêtre, Sophocle prête le mot à Œdipe lui-même au vers 80 pour une courte invocation à Apollon, dans laquelle il souhaite « que Créon revienne avec la chance de sauver Thèbes » (ἐν τύχῃ γέ τῳ σωτῆρι βαίη) et quelques vers plus loin, Créon fait son entrée avec une formule rassurante où τύχη garde son sens positif :

O.R., Créon, 87-88 : Ἐσθλήν· λέγω γὰρ καὶ τὰ δύσφορ´, εἰ **τύχοι**
κατ´ ὀρθὸν ἐξελθόντα, πάντ´ ἂν **εὐτυχεῖν**.
La réponse est favorable. J'affirme même que les difficultés pénibles à supporter, si elles prennent une issue heureuse, finiront toutes par s'arranger.

Plus loin dans le dialogue entre Créon et Œdipe, se retrouve encore τύχη dans une acception moins favorable, au vers 102, où le terme renvoie au *sort* réservé à Laïos, avant de revenir une dernière fois dans la bouche du héros en clôture du prologue pour dire la possibilité d'une victoire sur le malheur :

O.R., Œdipe ,145-146 : […] ἢ γὰρ **εὐτυχεῖς**
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες
Avec l'aide du dieu on me verra soit triompher soit périr !

L'homme providentiel qu'il fut en s'attaquant à la Sphinge doit donc compter une nouvelle fois sur le bon vouloir des dieux pour relever le défi que lui lancent les hommes. Seulement, on mesure ici la différence avec Oreste, l'homme d'un καιρός tout humain, élaborant sa stratégie d'action à partir d'un scénario imposé par les dieux, mais inventant lui-même sa τύχη pour les besoins de sa cause : Œdipe, qui se définira plus tard comme l'enfant de la τύχη[770], est en vérité le jouet du hasard et dépendant d'Apollon, sans qu'aucune des initiatives qu'il va prendre puisse échapper au dessein divin. Son assurance, qui n'est pas encore de l'*hybris* dans le prologue, est d'autant plus confondante qu'elle se base sur un pari forcément aléatoire, la τύχη étant conjoncture heureuse ou malheureuse. Ce pari sur la τύχη, éminemment tragique,

[768] Le vers 31, par exemple, marque bien la piété prudente et respectueuse du personnage qui s'adresse à Œdipe avec déférence, mais sans jamais le confondre avec Apollon lui-même.
[769] J.C. Kamerbeek, commentant ces vers, possède une formule qui synthétise bien l'idée récurrente du passage : « *Oedipus, destroyer of the Sphinx, is the standard he has to live up to* », *op.cit*., p. 41.
[770] *O.R.* 1080 : Ἐγὼ δ'ἐμαυτὸν παῖδα τῆς τύχης νέμων : « *Je me tiens, moi, pour le fils de la Fortune* ».

contribue aussi à renforcer l'impression d'un héros qui évolue au gré des événements, ayant perdu la maîtrise de la situation aussitôt après en avoir relevé le défi.

En outre, on se souvient encore que Jocaste invoque elle-même le hasard comme guide et gouverneur de l'existence humaine, au moment où il lui apparaît que les prévisions oraculaires ne sont pas infaillibles, la mort naturelle de Polybe ayant déjoué le parricide annoncé :

O.R., Jocaste, 977-979 : Τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, **ᾧ τὰ τῆς τύχης**
κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
εἰκῇ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.

Que craindrait un mortel, à qui s'imposent les aléas de la fortune, à qui l'oracle n'offre pas de claire perspective ? Vivre au hasard, comme on le peut, est ce qu'il y a de mieux.

Son propos, très proche de l'impiété, voue l'être humain au désordre et à l'insécurité d'une existence, où les vicissitudes doivent être acceptées comme les marques de l'incompétence des dieux[771]. Chez Euripide, le même constat désabusé sur la τύχη sert à déplorer les aléas de la vie[772], mais la Jocaste de Sophocle va plus loin dans l'expression de l'amertume puisqu'elle en retire une leçon de vie : si les dieux tiennent les hommes en aveugles, autant assumer de vivre soi-même au gré des événements. La recommandation du vers 979 peut aussi habilement, et ironiquement, servir de commentaire au cheminement d'Œdipe, progressant vaille que vaille, au gré de l'inouï ou du désordre apparent des événements.

C'est, du reste, par hasard, que l'enquête d'Œdipe va retrouver le fil de ses premières intentions. Il le doit à Jocaste, qui mentionne, sans intention particulière, le lieu du meurtre de Laïos au croisement de trois routes (716) ; détail anodin, rapporté par la rumeur publique, qu'elle donne dans le cours de son récit et qu'Œdipe relève pourtant comme un premier doute assez sérieux pour entamer sa confiance (729-730). Cette ironie involontaire est, pour ainsi dire, le propre du discours de Jocaste, animée des meilleures intentions, et qui voit toujours ses affirmations démenties par le cours de l'action[773]. Cette mention joue le rôle d'un déclic, qui amène instantanément Œdipe à s'interroger d'abord sur le lieu exact du meurtre (733-734), puis sur l'époque où il s'est déroulé (736-737) et enfin sur la victime elle-même (742-743). Son enquête retrouve ainsi, par le biais d'un détour qui visait à exorciser ses craintes, le cours de sa première logique cherchant à découvrir le meurtrier de Laïos. Mais il est

[771] Sur ces trois vers, on peut lire le commentaire éclairant de C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1944, p. 208.

[772] *Hec.*, 488- 491 :« Que penser, ô Zeus ? Veilles-tu sur les hommes ou est-ce en vain qu'on t'en donne le nom ? Est-ce faux ce qu'on croit, qu'il existe des dieux ? Le hasard seul a-t-il les yeux ouverts sur les mortels ? ». Talthybios déplore à ce moment le sort de la puissante reine de Phrygie devenue une esclave privée de ses enfants et de son pays.

[773] D. Cuny montre que chacune des théories de Jocaste sur la vanité des oracles (708-709), sur le hasard (977-979) ou sur l'impossibilité qu'Œdipe soit un fils incestueux (980-983) sont systématiquement battues en brèche par la suite des événements. Cf. *Une lecon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Belles Lettres, Paris, 2007, p.s 234 n. et 266-267.

intéressant de noter avec M. Fartzoff que cette information délivrée sans y prendre garde est néanmoins soulignée par Sophocle, dès les premiers mots d'Œdipe, par un de ces termes-clés, qui servent au chevillage des étapes marquant la progression vers la vérité [774]:

O.R., Œdipe, 726-727 : Οἷόν μ' ἀκούσαντ' **ἀρτίως** ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.
Quel égarement dans mon âme ! Quelle agitation vient justement de s'emparer de mes sens, femme, à t'entendre parler !

L'adverbe ἀρτίως peut s'entendre, en effet, dans le sens temporel de « à l'instant », mais aussi dans son sens premier de « justement, qui tombe juste ». Or, il se trouve que Sophocle l'emploie régulièrement pour marquer la composition temporelle de l'action[775], façon pour lui de souligner que la coïncidence vient s'inscrire dans un destin. L'errance et l'égarement dont parle Œdipe dans ces vers ne sont pourtant plus le hasard de Jocaste, mais un trouble qui saisit le héros au moment même où il revient consciemment dans les pas de la Fortune et que se dessine plus *justement* son cheminement vers la vérité.

On peut aussi compter l'arrivée du messager de Corinthe (924) au nombre des éléments de pur hasard, qui viennent s'emboîter parfaitement dans la mécanique de l'action tragique et parachever le plan déterminé par Apollon. À la fin du second épisode, en effet, le roi a l'intention de rencontrer l'unique témoin du crime et la reine s'empresse de faire exécuter son ordre : « j'envoie quelqu'un en toute hâte » (Πέμψω **ταχύνασ**', 861) dit-elle. Sur ces entrefaites, comme l'inquiétude d'Œdipe l'émeut, elle adresse une prière à Apollon, et dans la scène suivante survient, non pas le vieux serviteur de Laïos, mais un Corinthien, porteur d'une nouvelle ambiguë : le roi de Thèbes est réclamé par le peuple de l'Isthme pour son roi, puisque Polybe est mort. L'arrivée de ce nouveau personnage est en soi une surprise, qui repousse dans le temps la confrontation attendue par Œdipe avec l'homme de Laïos. Mais on peut aussi y voir la réalisation immédiate de la prière de Jocaste réclamant que le dieu apporte enfin « une solution lumineuse » (λύσιν εὐαγῆ, 921) à leur problème. Une échéance est retardée, mais, dans le même temps, la parole se fait action en clarifiant les prédictions oraculaires. La nouvelle qu'il apporte, d'abord accueillie comme un soulagement, amène le roi de Thèbes au bord d'une vérité majeure -il est un enfant abandonné et adopté par les souverains de Corinthe- que Jocaste devine et tente d'étouffer en vain :

O.R., Jocaste, 1064 : Ὅμως πιθοῦ μοι, λίσσομαι· **μὴ δρᾶ τάδε**.
Écoute-moi quand même, je t'en supplie. Ne fais pas cela !

Là encore, l'action progresse à grands pas et tout aussitôt un personnage tente d'y porter un coup d'arrêt. Ce qu'elle essaie de suspendre est l'intervention de l'ancien serviteur du feu roi, dont elle sait qu'il confirmera les soupçons d'Œdipe. Δράω est le verbe de l'action et de l'accomplissement et sa défense sonne pour le roi comme l'injonction de ne rien faire, d'en

[774] M. Fartzoff, « *Oedipe Roi* : le tragique et le texte théâtral », in *Pallas*, 84, 2010, p.s 299-309.
[775] *Ibidem*, aux vers 78, 243, 251, 745, 1054.

rester aux conjectures, alors même que les indices s'accumulent pour orienter sa connaissance. Or, des indices et des preuves, voilà ce que le Corinthien est censé apporter (σημῆναι, 933 et σημήνας 957), voilà aussi ce que Jocaste entendait fournir à Œdipe (σημεῖα, 710).

On voit donc bien comment le hasard, ou du moins ce qui y ressemblance d'abord, l'inadvertance, l'irruption d'un personnage non-attendu, sont présentées par Sophocle avec un soin particulier pour signifier que l'anodin est lourd de sens et que le destin de son héros est à l'œuvre dans chaque parole, dans chaque décision, fût-elle prise justement dans l'intention de déjouer l'irrémédiable. Et toujours, ce jeu du faux hasard s'inscrit dans une dialectique du suspens et de l'action ; l'inertie est démentie au moment même où elle s'installe, parce que, derrière les retards, les atermoiements ou les coïncidences, progresse sans cesse l'action souterraine du destin du héros.

1.1.3. Après le désastre : une *exodos* suspendue dans l'attente.

Le temps dans *Œdipe Roi* a la puissance inerte de ce qui a déjà été accompli. Ainsi peut-on expliquer qu'à l'immobilité du prologue réponde le suspens du dénouement. Entre ces deux bornes se déroule l'action dramatique du dévoilement. Mais Sophocle prend soin de tenir son personnage prisonnier du temps immobile qu'il a généré malgré lui. Pour lui, la remise en marche d'un temps ordinaire n'est pas encore possible lorsque se termine la pièce. Il faudra attendre *Œdipe à Colone* pour qu'enfin son cheminement trouve un but et un sens. Dans l'*exodos d'Œdipe Roi,* au contraire, tout concourt à retenir le protagoniste dans le temps de l'attente.

En effet, lorsqu'à la fin du troisième épisode, Œdipe prend acte de son identité (1182-1185), le drame est consommé. Dans cette seule réplique, il comprend qui il est, il résout la question de l'inceste et celle du parricide tout en admettant être le meurtrier recherché. Et, juste après sa sortie, le troisième *stasimon* fait entendre les pleurs du chœur qui s'apitoie sur le néant de l'existence humaine, chante la puissance du temps qui voit tout et découvre tout, et s'avoue anéanti par l'histoire d'Œdipe :

O.R., chœur, 1220- 1221 : […] Τὸ δ'ὀρθὸν εἰπεῖν ἀν έπνευσά τ' ἐκ σέθεν
καὶ κατεκοίμησα τοὐμὸν ὄμμα.
Pour dire la vérité, j'ai retrouvé la vie par toi et par toi je ferme les yeux.

Cet écho aux paroles du prêtre de Zeus dans le prologue[776] marque la logique d'un désastre annoncé, que rien n'a pu empêcher et qui referme *a priori* l'œuvre sur elle -même. Grâce à l'intervention d'Œdipe contre la Sphinge, Thèbes s'est relevée et aujourd'hui, dans le désastre de la révélation qui a eu lieu, elle se meurt : les deux préfixes verbaux ἀν- et κατ- disent bien ce double mouvement de redressement et d'abattement, qui, dans une ellipse exemplaire, résument le sort de la cité mais aussi le destin du héros, sauveur puis victime criminelle.

[776] *O.R.*, 49-50, ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνώμεθα/ στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον : « Fais que jamais nous ne nous souvenions que tu as régné en nous relevant pour nous faire chuter plus tard. »

Pourtant, l'action ne s'achève pas immédiatement : plus de trois cent-quarante vers encore composent l'*exodos* avant que la pièce ne se termine véritablement, car, après la crise, le drame continue. J.C. Kamerbeek a calculé que cette *exodos*, que l'on peut estimer plutôt longue par rapport à la scène de la prise de conscience opérant comme une chute -du vers 1110 au vers 1185, soit seulement soixante-quinze vers- n'occupe finalement qu'un cinquième de la pièce, qui s'équilibre ainsi parfaitement[777]. Il ne s'agit plus désormais de dévoiler le passé, mais plutôt d'inscrire le héros dans une nouvelle temporalité, qui ne sera pas celle d'un χρόνος ordinaire et mobile, mais celle de l'attente : Œdipe expérimente le purgatoire de la honte, de la double souffrance physique et morale, de la soumission aux dieux. S'ouvre le temps pathétique de la déploration. Et Œdipe y interroge encore son destin :

O.R., Œdipe, 1308-1311 : Αἰαῖ, αἰαῖ, δύστανος ἐγώ,
ποῖ γᾶς φέρομαι τλάμων; **πᾶ** μοι
φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδην;
ἰὼ δαῖμον, **ἵν**' ἐξήλου[778].

Hélas, hélas, malheur de moi ! En quel point de la terre suis-je emporté, misérable ? Par quel chemin ma voix s'envole-t-elle à travers les airs ? Ah, mon Destin, où as-tu été te précipiter ?

Aveugle, sans direction, ayant perdu jusqu'à la maîtrise de sa propre voix, il exprime ici sa perte totale de repères. L'image du saut immense contenu dans le verbe ἐξάλλομαι, employé exceptionnellement par Sophocle à l'aoriste thématique[779], transforme le destin du héros en mouvement, en bond incontrôlé vers l'avant, traduisant effectivement son sentiment troublé d'avoir *bondi hors du temps* ordinaire, celui des générations devant se succéder normalement pour devenir, au présent où il s'exprime, un être sans prise. En atteste son regret de ne pas être mort abandonné sur le Cithéron, qu'il réitère dans sa plainte (1354-1355, 1391-1392).

De là naît son vœu d'échapper aux regards et de quitter Thèbes. C'est ainsi que le messager annonçant sa sortie du palais, rapporte ses propos disant « qu'il se jettera lui-même hors du pays. Il ne veut plus rester au palais puisqu'il a proféré une malédiction qui le maudit » (1290-1291). Ce discours rapporté trouve un premier écho à la fin du *kommos*, lorsqu'il prie qu'on le cache au plus vite (τάχιστα, 1410), qu'on le tue ou qu'on le jette à la mer, « quelque part où l'[on] ne le voie plus jamais (μήποτ' [...] ἔτι, 1412) ». Cette ultime manifestation de son *hybris* le laisse donc inchangé, puisqu'il donne ses ordres de façon impérieuse en tentant de décider de son propre sort. Pourtant, l'arrivée de Créon dans l'avant- dernière scène de l'*exodos*, va contrarier sa volonté en le maintenant dans l'expectative d'un châtiment. Lui qui réclame un règlement rapide de son cas (1410), va se confronter à de nouveaux délais, auxquels le soumet son successeur :

[777] J.C. Kamerbeek, *op.cit*., p. 230: "Teiresias' entry comes after one fifth of the lines [soit au vers 300], Iocasta's after two fifths [soit au vers 634], the Corinthian Messenger's after the same interval [soit au vers 924]; one fifth again is needed from his appearance up to the opening lines of the exodos [soit au vers 1223]."
[778] Ces vers sont très discutés. On suit ici le texte donné par Mazon et Lloyd-Jones.
[779] *LSJ*, sv. ἐξάλλομαι.

O.R., Œdipe-Créon, 1436-1445 :

ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Ῥῖψόν με γῆς ἐκ τῆσδ' ὅσον **τάχισθ'**, ὅπου
θνητῶν φανοῦμαι μηδενὸς προσήγορος.
ΚΡΕΩΝ
Ἔδρας' ἄν, εὖ τοῦτ' ἴσθ', ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ
πρώτιστ' ἔχρῃζον ἐκμαθεῖν **τί πρακτέον**.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Ἀλλ'ἥ γ' ἐκείνου πᾶσ'ἐδηλώθη φάτις,
τὸν πατροφόντην, τὸν ἀσεβῆ μ' ἀπολλύναι.
ΚΡΕΩΝ
Οὕτως ἐλέχθη ταῦθ'· ὅμως δ', ἵν' ἔσταμεν
χρείας, ἄμεινον ἐκμαθεῖν **τί δραστέον**.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Οὕτως ἄρ' ἀνδρὸς ἀθλίου πεύσεσθ' ὕπερ;
ΚΡΕΩΝ
Καὶ γὰρ σὺ **νῦν** τὰν τῷ θεῷ πίστιν φέροις.

Œdipe- Jette-moi hors de ce pays au plus vite, là où l'on ne me verra adresser la parole à personne.
Créon- Je l'aurais fait, sache-le bien, si je n'avais pas souhaité connaître tout d'abord du dieu ce que je devais faire.
Œdipe- Mais sa sentence a été tout entière dévoilée : le parricide et l'impie que je suis doit mourir.
Créon- C'est ce qui a été dit. Pourtant, au point de nécessité où nous sommes, il est préférable d'apprendre ce qu'il faut faire.
Œdipe - Ainsi donc, vous iriez consulter pour un misérable comme moi ?
Créon- Peut-être que maintenant tu accorderas ta foi au dieu.

Le rétablissement de la piété malmenée par l'ancien couple royal passe par une consultation supplémentaire de l'oracle d'Apollon, qui n'aura pas lieu dans le temps scénique restant, mais qui s'impose néanmoins comme une étape supplémentaire dans le parcours tragique d'Œdipe. Alors que tout semblait avoir été dit et la vérité entièrement révélée (Ἀλλ'ἥ γ' ἐκείνου πᾶσ'ἐδηλώθη φάτις), les explications de Créon insistent sur l'extrême prudence avec laquelle il entend procéder, comme si toute décision touchant au sort final d'Œdipe risquait de contrarier le dieu. Les adjectifs verbaux (τί πρακτέον et τί δραστέον) impliquent l'idée du châtiment que les hommes devront lui infliger sur l'ordre des dieux. Si ce premier échange tentait d'asseoir l'autorité de Créon, il faut admettre que l'*hybris* du héros, elle, reste intacte, puisqu'il réitère sa demande sur le ton de l'exigence. Entre les deux hommes a lieu alors un ultime affrontement :

O.R., Créon-Œdipe, 1515-1523 :

ΚΡΕΩΝ
Ἅλις **ἵν' ἐξήκεις** δακρύων· ἀλλ' ἴθι στέγης ἔσω.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Πειστέον, κεἰ μηδὲν ἡδύ.
ΚΡΕΩΝ
Πάντα γὰρ **καιρῷ** καλά.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Οἶσθ' ἐφ' οἷς οὖν εἶμι;
ΚΡΕΩΝ
Λέξεις, καὶ τότ' εἴσομαι κλύων.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Γῆς μ' ὅπως πέμψεις ἄποικον.
ΚΡΕΩΝ
Τοῦ θεοῦ μ' αἰτεῖς δόσιν.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Ἀλλὰ θεοῖς γ' ἔχθιστος ἥκω.
ΚΡΕΩΝ
Τοιγαροῦν τεύξῃ τάχα.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Φῄς τάδ' οὖν;
ΚΡΕΩΝ
Ἃ μὴ φρονῶ γὰρ οὐ φιλῶ λέγειν μάτην.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Ἄπαγέ νύν μ' ἐντεῦθεν ἤδη.
ΚΡΕΩΝ
Στεῖχέ νυν, τέκνων δ' ἀφοῦ.
ΟΙΔΙΠΟΥΣ
Μηδαμῶς ταύτας γ' ἕλῃ μου.

ΚΡΕΩΝ
Πάντα μὴ βούλου κρατεῖν·
καὶ γὰρ ἁκράτησας οὔ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο.
Créon- Tu as assez pleuré ! Rentre à l'intérieur du palais !
Œdipe- Il faut que je me soumette, quand bien même cela n'est pas agréable.
Créon- Tout ce qui s'accorde à l'instant est bon.
Œdipe- Sais-tu à quel prix je m'en vais ?
Créon- Tu me le diras et quand je l'aurai entendu, alors je le saurai.

Œdipe- Tu me banniras loin de mon pays.
Créon- C'est un don du dieu que tu me demandes !
Œdipe- Mais les dieux me haïssent !
Créon- En conséquence, tu obtiendras vite ce que tu veux !
Œdipe- Tu dis cela ?
Créon- Ce que je ne pense pas, je n'aime pas en parler à la légère.
Œdipe- Alors, emmène-moi à l'intérieur maintenant !
Créon- Avance et laisse tes enfants !
Œdipe- Pas question ! Ne me les enlève pas !
Créon- Cesse de vouloir tout ordonner ! Tes triomphes ne t'ont pas accompagné toute ta vie !

C'est bien une dernière lutte de pouvoir à laquelle se livrent ici les deux personnages. L'un parle de mesure à ne pas dépasser (Ἅλις ἵν' ἐξήκεις δακρύων), d'accord opportun avec le moment (Πάντα γὰρ καιρῷ καλά), tandis que l'autre tente encore et malgré tout d'imposer ses vues au futur (πέμψεις) et à l'impératif (Ἄπαγέ νύν μ' ἐντεῦθεν ἤδη), mode de la parole impérieuse, dont il ne perd pas tout à fait les accents. Créon joue le rôle du temporisateur qui domine la partie et agit avec circonspection face à son interlocuteur. Pourtant, une nouvelle fois s'établit un *statu quo* : Œdipe se soumet à la demande en gardant son haut langage des débuts, marque de sa faiblesse mais aussi de sa grandeur. Néanmoins, en le faisant entrer dans le palais, Créon fait de lui son prisonnier et contraint sa liberté. Pour un temps au moins, l'ancien roi de Thèbes va donc devoir accepter d'être retenu dans la cité qui a fait son malheur, et cela pour un long moment, si l'on en croit ce qu'il expliquera plus tard dans *Œdipe à Colone*[780] :

« […] *le jour même, lorsque mon âme bouillait encore, quand le sort le plus doux c'était mourir et périr lapidé, personne ne s'offrait de m'y aider, alors que je le désirais. Plus tard, alors que ma souffrance tout entière était mûre* (πᾶς ὁ μόχθος ἦν πέπων)*, et que je me rendais compte* (κἀμάνθανον) *que ma colère, en éclatant, avait été un châtiment plus grand que mes fautes passées, c'est à ce moment-là que la cité m'a chassé de force hors de ses frontières, après si longtemps* (χρόνιον) […] »

Ces vers intéressent l'*exodos* d'*Œdipe Roi*, parce qu'ils commentent *a posteriori* l'état d'esprit du héros et insistent sur le contre-temps dont il est victime. « *Le jour même, [son] âme bouillait encore* » : ce moment-là correspond aux derniers instants où il se débat face à Créon ; l'aveu de son *hybris* compte ici beaucoup moins que le décalage dont il témoigne entre son envie pressante de mourir et l'obligation de rester à Thèbes durant un long moment (χρόνιον, *O.C.* 441). *Œdipe Roi* ne montre pas ce temps long, mais le suggère lors du départ du roi au vers 1524. C'est dans cette latence que son chagrin va mûrir (πᾶς ὁ μόχθος ἦν πέπων, *O.C*. 437) et qu'il va réfléchir à son sort (κἀμάνθανον, *O.C*. 438). Il forme en quelque

[780] *O.C*. 433- 441.

sorte son futur immédiat hors-scène. Même si la porte principale du palais se referme sur Œdipe, la pièce ne propose donc pas une fin entièrement fermée, puisque Sophocle laisse son protagoniste dans un suspens qui ne règle rien définitivement et offre une perspective, c'est-à-dire une profondeur, aussi bien au protagoniste sur le chemin de la réflexion qu'à la pièce, qui trouvera une suite dans *Œdipe à Colone*. Voilà pourquoi il faut se garder de prendre à la lettre la formule des vers 1528-1529 proposant de considérer le dernier jour « ἐκείνην τὴν τελευταίαν […] ἡμέραν » de la vie d'un homme avant de juger de son existence entière. Comme l'explique très bien Diane Cuny[781], « l'aventure singulière du héros est ramenée à ce qui est le plus petit dénominateur commun de toute vie humaine » dans ce lieu commun solonien, que Sophocle utilise aussi pour ouvrir *Les Trachiniennes*[782] et que l'on peut trouver chez Hérodote[783]. Il s'agit d'un τόπος et non d'une référence au présent dramatique. Le fils de Laïos et de Jocaste n'est pas encore parvenu « au terme de sa vie » (τέρμα τοῦ βίου, *O.R.* 1530) et ne peut pas regagner une existence au cours normal à la fin d'*Œdipe Roi* ; l'*exodos* souligne cela par le biais d'une ironie subtile, car comment demander au héros de *s'accorder avec le moment*, comme le lui suggère Créon (*O.R.* 1516) ? Tout plaide pour penser que son invocation du καιρός est au mieux une semonce de morale bénigne, mais on aimerait le croire assez sagace, pour suggérer qu'il a saisi la nature véritable du malheur d'Œdipe : l'impossibilité fondamentale de s'accorder jamais avec le temps comme il va.

1.2. L'analepse, agent de l'élucidation du passé.

"The *Œdipus* is unusual in Greek drama in that so much of the present action is concerned with the reconstruction of past events. No other Greek play presents quite this situation to such a degree.[784]" Ainsi Charles Segal présente-t-il l'originalité *d'Œdipe Roi,* tragédie rétrospective, qui remonte le temps. Le présent dramatique y est, en effet, investi par le passé sous deux formes essentiellement : d'abord ce sont les mentions nombreuses des oracles, qui dans le passé lointain ou récent, ont annoncé et façonné un futur et dont le présent dramatique montre la conséquence ou parachève la réalisation, et ensuite, ce sont les souvenirs parcellaires des uns et des autres, qui se contredisent et se complètent pour reconstituer la trame d'un destin qui s'ignorait et dont la tragédie dévoile l'histoire. Le retour sur le passé constitue la matière et la manière de l'intrigue. Il s'agit donc de s'interroger sur la façon dont Sophocle a organisé le fond et la forme d'*Œdipe Roi*.

[781] D. Cuny, *Une Leçon de vie. Les Réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Paris, 2007, p.357-358.
[782] *Tr.*1-3.
[783] Hdt.I, 32.
[784] Segal, C., *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, London-Cambridge, 1995, ch.6, p. 145.

1.2.1. Le futur prédit : omniprésence d'Apollon.

Dans *Œdipe Roi,* les oracles sont nombreux et répartis tout au long de la pièce, du prologue à l'*exodos*. Ce premier constat étonne, car on sait le destin d'Œdipe déjà accompli au moment où commence l'intrigue. La parole d'Apollon n'est donc pas mentionnée pour permettre de mesurer son efficience dans le présent dramatique, puisque la pièce ne racontera pas son accomplissement. De surcroît, Sophocle ne mentionne à aucun moment, même tardivement, comme il le fait dans *Ajax*[785], par exemple, une quelconque faute commise par le héros et qui aurait déclenché la malédiction pesant sur lui ou sa famille ainsi que son châtiment. Eschyle[786], pour sa part, avait imaginé un Laïos désobéissant aux recommandations d'Apollon, ce qui expliquait l'enchaînement traditionnel « faute, malédiction, châtiment ». Mais rien de tel chez Sophocle, qui propose un héros sans culpabilité. On doit donc s'interroger : quel est le rôle joué par la parole d'Apollon dans l'ordonnance de la pièce ?

Notre tableau permet de situer les oracles dans le cours de la pièce :

Ordre de la pièce	Contenu	Ordre chronologique des oracles
Prologue : Créon est envoyé à Delphes pour trouver une solution pour Thèbes ravagée par la peste.	**96-98** : chasser la souillure que nourrit ce pays, et ne pas la laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable. -Parole rapportée par Créon. -Parole **incomplète et oblique.**	Suspens extra-scénique + réponse oblique ORACLE3
Episode 1 : il faut trouver les assassins de Laïos : comment procéder ? Tirésias consulté refuse de parler…puis…	353 : « c'est toi le criminel qui souille ce pays ! » 362 : « c'est toi l'assassin recherché ! » 366-367 : « tu vis dans un commerce infâme avec tes plus proches. » -**Révélation de la vérité.** 417-425 : le malheur approche : 2°psg 438 : « ce jour te fera naître et mourir à la fois » 447-460 : nouvelle explication des faits futurs à la 3°psg (déborde du tps scénique : exil)	Réponse claire mais incomprise ORACLE 4 Futur Futur proche et lointain
Episode 2 : l'art de prédire est vain. Œdipe doute.	711-714 : L devait mourir de la main de son fils. (Jocaste)	ORACLE 1 le père (PASSÉ)

[785] Dans *Ajax*, en effet, on ne découvre que tardivement, dans le troisième épisode (762-775), la raison pour laquelle Athéna inflige au héros la crise de démence qui l'entraîne à la mort.
[786] ESCHL. *Sept*.742-757.

Double confidence	787-793 : Apollon ne répond rien sur son identité mais annonce l'inceste et le parricide. (Œdipe)	ORACLE 2 le fils (PASSÉ)
Episode 3 : Jocaste prie Apollon.	918-921 : « fournis-nous un remède contre toute souillure »	ORACLE 5 Exaucé : arrivée du Corinthien.
Exodos Créon	Il faut demander à Apollon son avis sur le sort d'Œdipe. 1438-1439	Suspens extra -scénique ORACLE 6

Il faut d'abord préciser que l'on appelle ici « oracles » à la fois les consultations, les prières et les visions qui doivent permettre à Œdipe de connaître la vérité. À l'inverse de l'oracle des *Trachiniennes*, qui fixait le délai précis d'une année entière et trois mois » pour « l'heure décisive » d'Héraklès[787], ici, Sophocle ne donne pas d'indication précise de temps, mais se contente de répondre aux interrogations des hommes en alternant l'implicite et l'explicite. Le temps lui-même n'est plus au cœur du message, puisqu'il porte sur ce qui a déjà eu lieu.

Ces six oracles fournissent presque tous, à l'exception du dernier[788], une réponse immédiate aux interrogations des personnages. Créon revient ainsi à Thèbes avec un remède applicable au problème de la cité : il faut en chasser « la souillure que nourrit le pays » (μίασμα χῶρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ,97). Les révélations de Tirésias indiquent explicitement à Œdipe : « C'est toi l'assassin recherché » (Φονέα σέ φημι τἀνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν,362), comme la prière de Jocaste pour obtenir « un remède contre la souillure » (λύσιν τιν᾽ ἡμὶν εὐαγῆ πόρῃς, 921) est immédiatement exaucée par l'arrivée du messager de Corinthe, dont le discours va précipiter les événements. En dehors de l'oracle du prologue, qui joue sur la confusion entre la peste et Œdipe, les autres sont pour la plupart explicites et s'entendent non pas comme des mises en garde, mais comme de simples affirmations de ce qui est. Leur principal intérêt dramatique est qu'ils affirment et réaffirment une vérité qu'Œdipe ne peut entendre, soulignant ainsi constamment l'originalité du choix poétique fait par Sophocle : il ne s'agit jamais ici de faire aboutir les oracles dans le présent dramatique, mais seulement de montrer le processus de la découverte de ce destin accompli et cela jusque dans l'invraisemblance d'une situation d'énonciation où l'enquêteur reçoit à quatre reprises[789] les indications nécessaires pour faire le rapprochement entre son cas et la réponse apollinienne.

De ce point de vue, on peut considérer l'*agôn* entre Tirésias et Œdipe comme un exemple de dramaturgie parmi les plus périlleux qui soient, puisque Sophocle fait entendre la vérité à son personnage à trois reprises à la deuxième personne (353, 362, 366-367), puis encore deux

[787] *Tr.* 164-168. Sur la distinction de traitement des oracles chez Eschyle et chez Sophocle, voir J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, p.s 26-27.
[788] Cf. supra 1.1.3. « Un *exodos* suspendu dans l'attente ».
[789] Dans le prologue, le premier épisode, le second épisode et à deux reprises dans le troisième épisode.

fois de façon plus sybilline mais néanmoins claire pour le spectateur(417-425 et 438), et une troisième fois, dans une tactique différente, jouant sur la distanciation à la troisième personne ; cela, toujours avec le résultat d'une colère d'Œdipe redoublée par son incapacité à percevoir ce qui lui est dit. Mais, s'il n'était égaré par son obstination à chercher exclusivement les assassins de Laïos suivant les indications de Créon (122-123), il comprendrait le message répété et la tragédie pourrait se terminer là[790]. On peut donc considérer que cet affrontement du premier épisode est une sorte de tour de force ou de jeu d'équilibre entre vérité et vraisemblance, utile surtout à la parfaite compréhension du caractère d'Œdipe, obtus et fermé à tout ce qui ne répond pas exactement à ses questions. Et sur le plan de la progression dramatique, cette scène a le mérite de souligner de façon éclatante l'originalité de la pièce, qui déploie une matière mythique minimale (le parricide et l'inceste), dans un temps restreint, tout en osant anticiper la découverte finale, mais sans pour autant grever la progression propre du protagoniste vers cette vérité.

Parmi les six oracles recensés, seuls deux appartiennent au passé et sont relatés dans des récits, les autres étant intégrés au présent dramatique, soit dans le chronotope mimétique (n°5), soit dans le chronotope diégétique (n°1, n°2, n°6). Ces deux oracles du passé lointain sont déjà devenus réalité depuis très longtemps. Leur futur accompli n'a plus aucune efficience. En outre, Sophocle les distribue dans le second épisode, où ils forment la scène dite de « la double confidence » : Jocaste tente d'y persuader Œdipe de l'inanité des devins. Voilà pourquoi ils restent lettres mortes. Le premier d'entre eux est révélé par Jocaste:

O.R., Jocaste, 711-714 : χρησμὸς γὰρ ἦλθε Λαΐῳ **ποτ'**, οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,
ὡς αὐτὸν ἥξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν
ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα.

Un oracle fut jadis rendu à Laïos, je ne dirai pas par Apollon lui-même, mais par ses assistants. Il disait que le destin lui adviendrait de mourir par le fils qui naîtrait de lui et de moi.

Il s'agit de la consultation originelle, celle qui conditionne toute l'intrigue. On en retient sa forme brève, peut-être parce qu'il s'agit d'un fait du passé lointain (ποτ') et qui s'est donc déjà estompé dans sa mémoire. Il cible uniquement la question du parricide en la présentant comme un fait du destin (μοῖρα[791]) et non pas comme un châtiment en représailles d'une

[790] On retrouve le même cas de figure d'une tragédie donnant l'illusion de pouvoir de terminer très rapidement avec *Philoctète*, lorsqu'à la fin du premier épisode, Néoptolème obtient la confiance du héros et s'apprête à regagner les navires en sa compagnie, quand survient sa crise, qui va rebattre les cartes de l'enjeu tragique et relancer le drame. Voir *supra* : « *Philoctète* ou l'aporie du temps humain ».

[791] Sur l'emploi de ce terme dans *O.R.*, lire *Fate in Œdipus Tyrannus. A Textual Approach*, Jules Brody, Arethusa Monographs, XL, Harvard University, 1985. L'auteur y interprète les étymologies du nom d'Œdipe en les rapprochant d'une pratique rituelle visant à empêcher le retour d'un être vengeur. Il établit que le destin du héros est « limitation », limitation dont il porte les traces physiques (ses pieds percés, qui le font boîter) et l'on est tenté de rajouter intellectuelle, quand on observe son incapacité à voir et entendre la vérité sans cesse répétée dans le cours de l'intrigue.

faute particulière. Le second oracle du passé est raconté en confidence par Œdipe quelques vers plus loin :

O.R., Œdipe, 787-793 : Λάθρᾳ δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι
Πυθώδε, καί μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἱκόμην
ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἀθλίῳ
καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προὐφάνη λέγων,
ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν,
φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός.

À l'insu de ma mère et de mon père, je prends le chemin de Pythô, et Phoibos, sur les questions pour lesquelles j'étais venu, me renvoya sans l'aumône d'une réponse. Par contre, il fit au misérable que je suis des prédictions terribles et malheureuses : j'allais m'unir à ma mère, je dévoilerais au monde une race indigne et je serais le meurtrier du père qui m'a engendré.

Cette dernière consultation de l'oracle est intéressante parce qu'elle redit, d'un point de vue différent et en le développant, l'oracle initial. Après le message au père, le message au fils, surtout donné en écho à la première révélation, devrait constituer en soi une découverte, sinon pour lui du moins pour Jocaste. Or, il n'en est rien. On voit même très clairement ici comment s'opère dans son esprit la scission entre la question de son identité propre (est-il un enfant supposé ?) et les questions de l'inceste et du parricide : Œdipe réagit comme si l'oracle répondait à contre-sens.

Apollon n'est donc pas ici un dieu vengeur, mais plutôt un dieu guérisseur, qui a indiqué et indique encore les remèdes au mal, s'adresse au maître des énigmes par l'implicite (oracle n°1) ou répond à la demande de Jocaste (oracle n°5) obliquement, mais prestement. Ni le futur de ces annonces, ni même le présent des vérités délivrées ne possèdent pourtant une quelconque efficience dramatique au présent. Rappelons pourtant qu'elles servent à faire entendre régulièrement la vérité et l'évidence vers laquelle le spectateur omniscient aimerait voir s'acheminer l'esprit de déduction d'Œdipe. Elles forment donc des jalons réguliers qui font progresser l'intrigue vers son terme en créant une tension constante, et constamment renforcée par eux, entre la vérité et l'incapacité du héros à comprendre cette vérité.

1.2.2. Le récit du passé : un feuilleton à suspens.

Dans les évocations du passé, deux éléments contribuent à la progression singulière de l'action dans *Œdipe Roi* : d'une part, le fait que le passé trouve presque toujours une résonnance avec le présent dramatique, dont il se fait l'« homologue » pour employer le

terme de Jean Bollack[792] et d'autre part, le fait que la vérité des faits passés soit volontairement tronquée et rapportée par bribes.

Le rapprochement entre passé et présent se met en place dès le début de la pièce et l'on peut en donner un exemple avec le premier vers. En effet, l'apostrophe par laquelle Œdipe, souverain de Thèbes, s'adresse à son peuple contient déjà des éléments intéressants concernant son rapport au temps :

O.R., Œdipe, 1 : Ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή […]
Mes enfants, de l'antique Cadmos jeune postérité […]

Ce vers d'ouverture, nommant immédiatement Cadmos, ancêtre fondateur de Thèbes, réalise un rapprochement volontaire entre le passé mythique et le présent : l'antithèse entre l'adverbe πάλαι et l'adjectif νέα vise à souligner l'ancienneté de la lignée, aujourd'hui réunie devant le roi. Les commentateurs ont bien vu l'ambiguïté de νέα, qui désigne moins la jeunesse des suppliants que le fait qu'il s'agit là de la dernière génération des Thébains[793], jeunes et vieux confondus. De même, τέκνα désigne-t-il toute l'assemblée, que dans des accents paternalistes, Œdipe considère comme ses enfants. Le terme englobe à la fois « *ceux qui n'ont pas encore la force de voler bien loin* » et « *ceux qui sont accablés par la vieillesse* [794]», selon les termes du prêtre. Reste que le choix des mots est important. En effet, tandis qu'Œdipe cite Cadmos d'antique mémoire, Créon, dans le second dialogue, amène la référence à Laïos[795], c'est-à-dire qu'il ravive la mémoire historique, dont tous les Thébains, hors Œdipe, pourraient avoir encore le souvenir. Œdipe, par le choix des mots qu'il emploie et les références qu'il donne dans son premier discours, trahit en quelque sorte son statut d'étranger et, tout à la fois, se positionne hors de l'histoire de la cité. De plus, ce premier Ὦ τέκνα résonne avec une ironie féroce, quand on pense qu'à la fin de la pièce, démuni, solitaire, il réclamera ses filles par les mêmes mots, mais avec des accents combien pathétiques[796] et que, de surcroît, de père de la patrie, tel qu'il se positionne au début de l'intrigue, il redeviendra le petit enfant abandonné puis trouvé, que le vieillard corinthien nommera paternellement ὦ τέκνον au vers 1030, inversant définitivement le rapport de force entre lui et le roi. Dans sa première tirade, Œdipe parle donc comme un souverain amnésique, d'autant plus impuissant à guérir les maux de la cité qu'il tente vainement de rapprocher un jadis lointain (πάλαι), sans lien avec le présent, et une génération désemparée, qui n'a plus le souvenir de l'histoire récente de Thèbes. Cette ellipse temporelle signifiée dans l'antithèse πάλαι νέα du vers 1 est une première marque de l'ironique méconnaissance de sa propre histoire, qui va pousser Œdipe à entamer son enquête pour rétablir l'élément manquant dans l'histoire thébaine.

---

[792] J. Bollack, *La Naissance d'Œdipe*, Gallimard, Paris, 1995.
[793] Par exemple, J.C. Kamerbeek, *op.cit*., tome IV, p.s 31-32 ou R.C. Jebb, *op.cit*., p.s 10-11.
[794] *O.R.* 16-17 : « (…) οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς ».
[795] *O.R.* 103.
[796] *O.R*. 1480.

Mais un autre point doit être souligné : dans ce premier dialogue, le prêtre demande à Œdipe de redevenir le héros des débuts, étant entendu que ces débuts sont marqués dans la mémoire collective par sa victoire sur la Sphinge, acte fondateur de son règne. Encore une fois, l'assassinat de Laïos a échappé à l'histoire. On nomme donc Œdipe homme providentiel :

O.R., le prêtre, 33-42 : ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου
κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων ξυναλλαγαῖς,
ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστυ Καδμεῖον μολὼν
σκληρᾶς ἀοιδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν,
καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδὼς πλέον
οὐδ´ ἐκδιδαχθείς, ἀλλὰ προσθήκῃ θεοῦ
λέγῃ νομίζῃ θ' ἡμὶν **ὀρθῶσαι** βίον.
Νῦν τ', ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίπου κάρα,
ἱκετεύομέν σε πάντες οἵδε πρόστροποι
ἀλκήν τιν' εὑρεῖν ἡμίν […]

Nous t'estimons le premier des hommes, dans les événements ordinaires de la vie comme dans les relations avec les dieux, toi qui vins dans la cité de Cadmos nous délivrer du tribut que nous payions à la cruelle Chanteuse et cela, sans en savoir davantage, sans rien apprendre de nous, mais c'est avec l'aide d'un dieu, on le dit et on le croit, que tu as relevé notre vie. À présent, Œdipe, roi puissant aux yeux de tous, nous te supplions, tous tournés vers toi, de trouver pour nous un secours [797][…]

Les Thébains voient en lui un instrument des dieux (προσθήκῃ θεοῦ), un homme exceptionnel dont la clairvoyance ne doit rien aux autres hommes, mais dont le pouvoir permet à la fois de régler l'ordinaire (ἔν τε συμφοραῖς βίου) et l'extraordinaire (ἔν τε δαιμόνων ξυναλλαγαῖς). Or, voici que, justement, cet extraordinaire semble à nouveau entraîner la cité dans la tourmente et requérir ses services. On lui demande de redevenir le héros du passé, sans savoir qu'il est effectivement l'homme de la situation. Ce parallèle entre passé et présent est l'argument fort du prêtre, qui le développe longuement entre les vers 33 et 57. Le présent est souligné avec insistance : « νῦν -aujourd'hui » est scandé à deux reprises, au début du vers 40, puis au vers 47, renforcé par l'interjection ἴθι en anaphore au début des vers 46 et 47, pour donner à la prière du prêtre la force d'un encouragement à l'action[798]. Aujourd'hui doit se rejouer le scénario de jadis et le prêtre mentionne donc aussi deux fois ce passé :

O.R., le prêtre, 47-48 : […] σὲ **νῦν** μὲν ἥδε γῆ
σωτῆρα κλῄζει τῆς **πάρος** προθυμίας·

[797] La traduction de ce passage s'inspire des trouvailles de Jean Bollack et suit les explications lexicales indiquées par J.C. Kamerbeek.

[798]Sur l'emploi de ἴθι, voir Michèle Biraud, *Les interjections du théâtre grec antique, Étude sémantique et pragmatique*, Peeters, Louvain, 2010, p.s 25 -28, 161, 168-169.

[…] *cette terre t'appelle aujourd'hui son sauveur, à cause de ta bienveillance d'autrefois.*

O.R., le prêtre, 52-53 : Ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν **τότ'** αἰσίῳ τύχην
παρέσχες ἡμῖν, καὶ **τανῦν** ἴσος γενοῦ·
Comme tu nous apportas jadis la bonne fortune sous d'heureux auspices, aujourd'hui aussi, sois le même homme.

L'ironie de ces propos se double d'une menace du prêtre, aussi prompt à encenser son roi qu'à lui rappeler sa responsabilité politique pour Thèbes (ἴθ', εὐλαβήθηθ'·, 47 et 49-50). Se retrouvent donc condensés dans son discours plusieurs traits majeurs du passé dans *Œdipe Roi* visant à le présenter comme un arrière-fond sans contours propres : il n'a rien d'une base solide sur laquelle peut se construire l'avenir de Thèbes. D'abord, son rapprochement avec le présent est une façon de faire valoir qu'il le conditionne en le condamnant au recommencement, ensuite l'ironie inconsciente avec laquelle il est évoqué rappelle qu'il est grevé par une malédiction que tous ignorent encore, enfin l'imploration tournant à la menace suggère le statut précaire d'Œdipe, héros aux pieds d'argile destiné à conduire la cité à sa perte après l'avoir vainement relevée. Comme l'explique F. Zeitlin[799], le temps thébain est un temps de la répétition, où chaque nouvelle génération est inévitablement appelée à vivre sur les ruines du passé, comme si le temps, progressant, ne faisait que réactiver ou renouveler l'ancien sans pouvoir créer réellement la nouveauté.

Le passé est donc d'emblée dénaturé et transformé et l'on peut remarquer qu'il est aussi rappelé par bribes, fournissant à chaque fois une version différente ou plus détaillée des faits, qui reprennent insensiblement la forme de la vérité. Trois sujets font l'objet de ce traitement : l'épisode de la Sphinge, le meurtre de Laïos et l'abandon d'Œdipe enfant sur le Cithéron, autrement dit, trois sujets qui concentrent les interrogations fondamentales du héros sur le régicide et sa propre identité. Si l'on examine d'abord les éléments relatifs à la Sphinge, on note que la pièce en fournit cinq occurrences. Les trois premières prennent place dans les dialogues, au début de la pièce, tandis qu'on lit les deux dernières dans les chants du chœur (58 et 1199). La première occurrence se situe dans la première scène du prologue :

O.R., le prêre, 35-36 : […] ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστυ Καδμεῖον μολὼν
σκληρᾶς ἀοιδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν
[…] *Toi qui vins et délivra la cité de Cadmos du lourd tribut que nous payions à la Sphinge.*

La seconde est donnée par Créon dans la seconde scène du prologue :

O.R., Créon, 130-131 : Ἡ ποικιλῳδὸς Σφὶγξ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν
μεθέντας ἡμᾶς τἀφανῆ προσήγετο.

[799] F. Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context*, J.J. Winkler - F. Zeitlin edit., Princeton University Press, 1990, notamment les p.s 152-153.

La Sphinge aux chants variés nous poussait à regarder à nos pieds tout en abandonnant ce que nous ne comprenions pas.

Quant à la troisième, elle est racontée par Œdipe lui-même dans le premier épisode, lors de sa confrontation avec Tirésias :

O.R., Œdipe, 391- 398 : πῶς οὐχ, ὅθ' ἡ ῥαψῳδὸς ἐνθάδ' ἦν κύων,
ηὔδας τι τοῖσδ' ἀστοῖσιν ἐκλυτήριον;
Καίτοι τό γ' αἴνιγμ' οὐχὶ τοὐπιόντος ἦν
ἀνδρὸς διειπεῖν, ἀλλὰ μαντείας ἔδει·
ἣν οὔτ' ἀπ' οἰωνῶν σὺ προὐφάνης ἔχων
οὔτ' ἐκ θεῶν του γνωτόν· ἀλλ' ἐγὼ μολών,
ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν,
γνώμῃ κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθών·

Pourquoi, quand cette chienne de Chanteuse était là, n'as-tu pas donné aux citoyens le mot-clé pour qu'ils s'en affranchissent ? Cependant, l'énigme, ce n'était pas le premier venu qui l'expliquerait ; il fallait l'art d'un devin. Tu as montré de façon éclatante que tu ne le possédais pas, ni par les oiseaux, ni par les dieux. Moi, par contre, je suis venu, moi Œdipe qui n'y connaissais rien, et je l'ai fait taire. J'ai atteint mon but grâce à ma raison, sans rien connaître aux présages.

Dans les dialogues, la mention de cet épisode sert à la fois à reconnaître la supériorité d'Œdipe et par contraste l'impuissance des Thébains et même des devins, mais on voit aussi que ce rappel du passé nourrit la tension dramatique : le prêtre lui demande de trouver à nouveau une solution (ἐξέλυσας, 35) au malheur de Thèbes, Créon est obligé d'avouer l'aveuglement terrifié dans lequel toute la cité était plongée avant l'arrivée de leur sauveur et Œdipe, invectivant Tirésias sur ses manquements, fait son propre éloge. Cet épisode est l'étalon suprême auquel Œdipe doit à nouveau se mesurer. L'énigme elle-même n'est pas mentionnée et ne fait l'objet d'aucun développement, parce que la légende en est très populaire et bien connue. Il s'agit donc pour Sophocle uniquement de rappeler les mérites passés de son héros et de faire peser sur lui l'aura de cette gloire qui a nourri le sentiment de sa propre grandeur pour faire prendre au spectateur toute la mesure de son malheur présent.

Pour ce qui est des allusions au meurtre de Laïos et celles qui concernent l'abandon de l'enfant, elles jouent un autre rôle, car, intégrées au jeu des questions et des réponses qui permettent de reconstituer progressivement la vérité, elles s'égrènent, entre vérité et mensonge, dans un flou volontairement entretenu pour qu'Œdipe n'entende pas trop vite ce qu'il doit entendre. Elles entretiennent la lenteur propice à l'évolution du personnage, dont les doutes se dissipent ou se renforcent au rythme des détails nouveaux surgissant au-fur-et-à-mesure des confrontations. Ces éléments sont donc autant de jalons dans la progression du drame vers sa fin qu'ils conditionnent. Les tableaux ci-dessous tentent de montrer cette évolution pour chacun des deux sujets :

La mort de Laïos		
Prologue Scène 2	Laïos a été tué dans des conditions mystérieuses, **du temps où la Sphinge exerçait son pouvoir sur Thèbes** (130-131). **Un témoin** des faits **subsiste**, qui a fui, effrayé (118-119). Il a affirmé que Laïos avait été tué par « toute une troupe » de **brigands** et « **non par un seul homme** » (122-123).	Créon répond à Œdipe
Premier épisode Scène 2	Laïos a été **tué par d'autres voyageurs** (292).	Le Coryphée répond à Œdipe. On s'éloigne de la vérité.
Premier épisode Scène 3	**Œdipe est accusé d'être le meurtrier** de Laïos par Tirésias (353, 362).	Tirésias parle sous la menace. La vérité explicite.
Deuxième épisode Scène 2	La **première enquête** n'avait mené à **rien** (566-567).	Confrontation entre Créon et Œdipe. Retour au point initial de l'enquête.
Deuxième épisode Scène 4	Laïos a été tué par des **brigands étrangers** (715-716) au **croisement de trois routes** (716), peu vant l'arrivée d'Œdipe à Thèbes. Il reste **un témoin vivant** des faits, qui se sont déroulés en **Phocide (733-734). L'homme a fui** (758-764).	Reprise d'éléments déjà donnés (brigands, témoin, temps). Rajout du lieu exact.
Exodos Scène 2 ou 3	Rappel de la scène du carrefour (1398).	Kommos d'Œdipe.

Sur la mort de Laïos, on remarque que les éléments distribués entre le prologue et la quatrième scène du deuxième épisode commencent dans une fausse précision pour s'achever avec la reprise des premières données, auxquelles Jocaste donne cette fois des accents de vérité (le carrefour des trois chemins, la Phocide, la peur du dernier témoin vivant évoquée sur plus de sept vers). Entre ces deux étapes, les faits sont d'abord déroutés de la vérité (ce sont d'autres voyageurs qui ont tué Œdipe), puis ils sont évoqués exactement sans être entendus, et enfin, ils sont balayés par le constat que la première enquête n'a pas été probante. En somme, comme le temps, la vérité a, dans cette tragédie, une capacité dynamique, à la fois d'expansion et de contraction[800], qui fait l'objet d'un jeu dramaturgique

[800] On observera cette particularité du temps plus précisément *infra* en *1.2.3. Un jour pour renaître et mourir : les désordres du γένος.*

intéressant, où l'on voit que le cheminement d'Œdipe vers son but n'est pas continu, mais mime le doute et les errances d'une pensée qui ne déjoue pas le mensonge (122-123), l'erreur (292) ou l'ignorance (566-567).

L'abandon de l'enfant		
Premier épisode Scène 3	Allusion au **Cithéron** (421). Allusion à **sa seconde naissance** et à sa mort symbolique (438). Allusion à **son origine thébaine** (452-453).	Vérité oblique révélée par Tirésias : Énigme incompréhensible pour Œdipe.
Deuxième épisode Scène 4	Jocaste raconte comment Laïos, pour éviter que l'oracle ne s'accomplisse, a **lié les pieds de leur enfant nouveau-né et l'a exposé dans la montagne** (717-719).	Confidence de Jocaste à Œdipe pour dissiper ses doutes. Ce détail physique n'éveille pas ses soupçons.
Deuxième épisode Scène 4	Oedipe raconte comment il a consulté Apollon (787-793) après la révélation inattendue qu'il était **l'« enfant supposé » de ses parents** (779-780).	Apollon ne répond pas à sa question mais annonce le parricide et l'inceste.
Troisième épisode Scène 3	Œdipe a été **sauvé par le Corinthien**, qui tenait l'enfant d'un berger de Laïos. Il avait les **pieds transpercés** d'un lien (1032 et 1034)). Le détail physique (pieds transpercés) explique **son nom** (1036).	Révélation de l'origine de son nom.
Troisième épisode Scène 5	Le berger était chargé par Laïos de l'abandonner sur le Cithéron, mais pris de pitié, il **l'a confié au Corinthien** (1142-1143). Le prince de Thèbes est le **fils de Laïos et de Jocaste** (1171-1172).	**Confrontation** entre le Corinthien et le berger de Laïos.
Exodos Scène 3	Regret de sa naissance (1354-1355). Invocation du Cithéron (1391-1392), de la route au double chemin (1398), de l'Hymen (1403), Vœu de retourner sur le Cithéron (1451-1454) pour y mourir.	Rappel du passé dans le Kommos d'Œdipe.

Concernant le sort de l'enfant abandonné, le tableau de synthèse laisse bien apparaître que la question de l'identité, pourtant essentielle, n'est abordée qu'en second lieu après celle du meurtre de Laïos, et à la fin du premier épisode, de telle façon qu'Œdipe ne puisse rien y entendre. Mais cette question prend une place de plus en plus grande dans le développement

de l'intrigue, jusqu'à l'*exodos*. C'est avant tout l'ironie, c'est-à-dire la parole ambiguë, inconsciente ou oblique, qui caractérise les données sur ce sujet réparties dans les différentes étapes sous formes de bribes. Quant à la fin de la pièce, elle prend une tonalité particulièrement pathétique, lorsque le héros revient sur les étapes de sa vie et fait le vœu de mourir sur le Cithéron, destiné à être son tombeau :

O.R., Œdipe, 1451-1454 : ἀλλ´ ἔα με ναίειν ὄρεσιν, ἔνθα κλῄζεται
οὐμὸς Κιθαιρὼν οὗτος, ὃν μήτηρ τέ μοι
πατήρ τ´ ἐθέσθην ζῶντε κύριον τάφον,
ἵν´ ἐξ ἐκείνων οἵ μ´ ἀπωλλύτην, θάνω.
Laisse-moi plutôt habiter dans les montagnes, sur ce Cithéron que l'on dit mien, que mon père et ma mère, lorsqu'ils étaient vivants, avaient désigné comme mon tombeau, afin que je meure par ceux qui m'ont mis à mort.

Temps et espace forment ici une boucle parfaite, où s'illustre encore ici l'idée de la temporalité circulaire de Thèbes. Œdipe veut gagner le lieu même évoqué par Tirésias au vers 421, première révélation sur son histoire, pour y achever le destin que ses parents n'ont pu interrompre en condamnant leur nouveau-né. Ainsi, le début et la fin de la tragédie se répondent par le parallélisme des discours, les paroles de Tirésias trouvant un écho exact dans la dernière plainte d'Œdipe.

1.2.3. Un jour pour renaître et mourir : les désordres du γένος.

Comme on a pu l'observer, le présent dramatique est particulier dans *Œdipe Roi*, parce que sa nature n'est pas celle de l'actualité : temps figé dans la répétition, temps de l'accompli et non plus de l'accomplissement, il oblige le héros à reconstituer le fil des histoires, celle de Laïos, la sienne propre, en remontant dans un passé morcelé et lacunaire. Une autre particularité réside dans le fait que cette remontée dans le temps s'opère lors d'une seule journée, condensée dans les 1530 vers du présent scénique. Dans ce laps de temps vont se découvrir les désordres du γένος. Le premier d'entre eux concerne la nature particulière du temps vécu sur scène par Œdipe. Sa spécificité en est annoncée dès le premier épisode :

O.R., Tirésias, 438 : Ἥδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ.
Ce jour te fera naître et il te détruira.

Dans cette sentence du devin, le cours de l'intrigue est résumé et l'originalité du temps d'Œdipe se trouve précisé, puisqu'en un seul jour va se rejouer ici une seconde fois le drame de sa naissance non-désirée et celui de sa mort symbolique. Le verbe φύω, « faire naître », transforme le jour présent en matrice d'incubation, dont le héros va sortir révélé à lui-même. Plus encore que dans *Ajax*, où Sophocle employait déjà la métaphore du temps qui fait naître

les êtres cachés[801], cette image du dévoilement et de la révélation prend dans la bouche de Tirésias une tournure programmatique, auquel l'emploi du futur confère une force performative. Est annoncé le contenu du drame et notamment son terme, qui doit voir la destruction du héros en même temps que se fait jour la vérité éclatante de sa filiation. Le jour incarné dans le présent dramatique est donc lié à la lumière symbolique du dévoilement, ce dont Œdipe prend acte à deux reprises, une première fois face au Corinthien au vers 1011[802] et enfin au vers 1182, juste avant de disparaître à l'intérieur du palais, lorsqu'il a rassemblé tous les éléments de son histoire : « *Tout deviendrait donc clair !* » ([…] τὰ πάντ᾽ ἂν ἐξήκοι σαφῆ). La métaphore filée de la mise au jour dit à la fois la renaissance et la clarification d'une situation trouble. Dans ces deux occurrences, la vérité sur son compte est évoquée comme le point d'aboutissement d'un parcours avec le verbe ἐξέρχομαι, verbe de mouvement, qui, lorsqu'il est appliqué aux oracles ou aux songes signifie « s'accomplir », « devenir vrai », et lorsqu'il est appliqué au temps signifie « aboutir à », « arriver à son terme », « expirer »[803]. Ces deux sens principaux sont donc combinés puisque la découverte d'Œdipe est à la fois le point d'aboutissement de son enquête et une révélation.

Une autre particularité de ce jour est qu'il est « en accord avec le temps » selon la formule employée par Œdipe lui-même :

O.R., Œdipe, 73-74 : Καί **μ᾽ ἦμαρ ἤδη ξυμμετρούμενον χρόνῳ**
λυπεῖ τί πράσσει· […]
Et, si je compare le jour où nous sommes au temps déjà écoulé, je m'inquiète : que fait-il ?

L'emploi d'ἦμαρ est intéressant, car le terme renvoie au jour du mois qui est comparé à la course générale du temps[804] (χρόνῳ). Le temps bref, celui de la crise qui a lieu au présent, s'accorde donc avec le temps long et mobile : deux natures du temps semblent se rencontrer dans cette phrase hautement suggestive du drame qu'est en train de vivre Œdipe sans le savoir. En effet, depuis Homère[805], ἦμαρ est la destinée expérimentée par un individu et par conséquent, la part particulière du destin de chacun. Sans doute Sophocle se souvient-il ici du sens épique de ce mot, qui dans la bouche d'Œdipe trouve un relief intéressant puisqu'avec le prologue commence ce jour si particulier au cours duquel il va rencontrer son destin. En outre, la syntaxe de la phrase suggère deux sens : soit le jour est « en accord avec le temps »

---

[801] *Aj*. 646-647 : « ἄπανθ᾽ ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος/φύει τ᾽ ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται· » : « *Le temps, dans sa longue et immense course, fait naître ce qui était obscur et cache ce qui brillait au grand jour* ».
[802] *O.R.* 1011 : « Ταρβῶν γε μή μοι Φοῖβος ἐξέλθῃ σαφής. » : « J'ai bien peur de Phoibos n'aboutisse à dire vrai sur mon compte ! ». On trouve aussi dans *Les Trachiniennes* une formule à l'identique dans la bouche d'Héraklès, au vers 1174 : « Ταῦτ᾽ οὖν ἐπειδὴ λαμπρὰ συμβαίνει, τέκνον […] » : « Puisque ces oracles se réalisent clairement, mon fils […] ».
[803] *DELG*, *sv*. ἐξέρχομαι.
[804] R.C. Jebb, *op.cit.,* p.s 27-28.
[805] R.B. Onians, *Les origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, Seuil, Paris, 1999, p.s 485-490 : *Il*, XXII, 209 sqq. par exemple.

(ξυμμετρούμενον), ἦμαρ étant sujet du verbe λυπεῖ, soit Œdipe (μ') est « en accord avec le temps » et τί πράσσει est le sujet de λυπεῖ. Les deux constructions sont recevables[806], mais la contiguïté de μ' et ἦμαρ permet cette double lecture, quasi parallèle, où le protagoniste avoue malgré lui qu'il s'accorde au temps, qu'il est donc bien là au bon moment pour être « découvert par lui, malgré lui » (**Ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ'** ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος·), selon la formule employée par le chœur au vers 1213.

En outre, le même verbe μετρέω, « prendre la mesure de », est employé à plusieurs reprises dans la pièce pour signifier la tentative désespérée d'Œdipe afin d' échapper à Corinthe en « mesurant la distance [le] séparant de [son] pays grâce aux étoiles » (ἄστροις τὸ λοιπὸν **ἐκμετρούμενος** χθόνα, 795) ; il est utilisé aussi pour évoquer la mort de Polybe, « mort en accord avec les longues années qu'il a vécues » (Καὶ τῷ μακρῷ γε **συμμετρούμενος** χρόνῳ, 963) ; et enfin pour parler du berger de Laïos «s'accordant par son grand âge» (ἔν τε γὰρ μακρῷ / γήρᾳ ξυνᾴδει τῷδε τἀνδρὶ **σύμμετρος**, 1113) au Corinthien. À chacune de ces étapes importantes, ce choix lexical indique une concordance opportune entre le moment et l'événement, comme si tout coïncidait parfaitement pour que progresse, malgré lui, le cheminement d'Œdipe vers une prise de conscience de ce qu'il est véritablement. Ainsi le calcul des distances le ramène-t-il à Thèbes, la mort de son père adoptif tombe-t-elle à point nommé pour lever un premier pan du voile sur son identité réelle et l'âge des deux témoins de sa prime enfance entre-t-il en résonnance exacte pour finir de le persuader qu'ils font bien partie l'un et l'autre de sa propre histoire. Non seulement le jour présent va l'amener à rejouer sa vie une seconde fois et lui dévoiler son identité, mais il est aussi un temps vers lequel ont convergé tous les événements antérieurs, calculés à son insu pour tomber à point nommé et l'empêcher d'échapper à la fatalité. Ce *fatum*, on le voit, ne se dit pas ici avec les mots ordinaires de la transcendance, mais en l'occurrence avec le lexique répété du calcul et de la concordance pour bien signifier que les choix opérés par lui et par les autres rejoignent tous le jour représenté dans la tragédie. Le jour présent est donc moins un temps événementiel qu'un terme, où le héros se retrouve prisonnier. Du reste, n'est-ce pas ce qu'il dit quand, régissant au portrait de Laïos dressé par Jocaste, il s'exclame :

O.R., Œdipe, 744-745 : Οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἐμαυτὸν εἰς ἀρὰς
δεινὰς **προβάλλων ἀρτίως** οὐκ εἰδέναι.

Hélas, malheureux ! Il semble que je me suis jeté moi-même tout à l'heure sans le savoir au devant de terribles malédictions !

Le verbe προβάλλω est à considérer comme un verbe de l'action tragique, Œdipe se précipitant malgré lui (οὐκ εἰδέναι) vers le malheur qu'il a convoqué lui-même dans son discours solennel du premier épisode[807].

[806] C'est la proposition faite par Ch. Segal dans *Sophocles' Tragic World* (p. 146), dont les explications ont nourri notre propre observation du texte.
[807] *O.R*. 236-254, en particulier.

Un dernier point doit être souligné pour rendre compte complètement du présent dans *Œdipe Roi*, et concerne les générations du γένος. Elles ne suivent plus l'ordre normal et leur succession s'en trouve brouillée, ce dont témoigne immédiatement le héros, quand il réalise son malheur :

O.R., Œdipe, 1184-1185 : […] ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
[…] *Il se trouve que je suis né de qui je ne devais pas, que je vis avec qui je ne devais pas, et que je suis le meurtrier de qui il ne fallait pas !*

Il résume ici en trois temps tout son malheur, en faisant le constat d'une inadéquation entre sa vie et les obligations ordinaires du devoir (χρῆν) et du besoin (ἔδει). Et l'on remarque bien la contradiction fondamentale avec les préparatifs du destin, qui l'avaient conduit jusqu'à ce terme, selon un calcul qu'il ne maîtrisait pas et dont les données étaient prévues d'avance pour l'inscrire dans le piège de ce présent : ce qui tombait à point nommé pour l'organisation de sa destinée (son départ de Corinthe, la mort de Polybe, l'âge concordant du berger et du Corinthien) ne peut concorder avec l'ordre habituelles des choses humaines. L'*exodos*, pourtant, rétablit un peu la normalité, quand il demande à Créon de servir de père à ses filles (1503-1504), en expliquant que leur père et mère sont morts tous deux (1505), effaçant en une formule au duel son identité et celle de Jocaste, que le destin a faits père et frère, mère et grand-mère, dans un insupportable mélange des générations.

Le temps d'*Œdipe Roi* est donc un temps de la contradiction : si la première lecture laisse croire à un enchaînement des faits menant, de façon très fluide, à la triple élucidation finale du parricide, du régicide et de l'inceste, force est de constater que l'immobilité du prologue et de l'*exodos* forment deux limites singulières, parce qu'elles sont ouvertes, l'une sur le passé lointain, l'autre sur un futur suspendu. Dans l'entre-deux, la révélation s'opère par la reconstitution du passé, qui oblige Œdipe à se tourner vers l'amont de sa propre histoire, mais au rythme très particulier d'un hasard construit par le dramaturge, comme pour mimer l'affolement d'une intelligence qui ne peut pas comprendre les révélations qui lui sont faites, ni celles des hommes, ni celles des dieux.

2. *Œdipe à Colone* ou la garantie d'Athènes contre la réversibilité du temps.

Sophocle réserve à Œdipe la même forme de destin que celui qu'il a conçu pour Ajax : après l'histoire de sa chute dans *Œdipe Roi*, il montre sa réhabilitation, dans une tragédie entière cette fois, *Œdipe à Colone*. Tour à tour sauveur puis destructeur de Thèbes, le protagoniste se retrouve, dans cet ultime *opus*, simple mendiant, puis suppliant, avant de devenir le bienfaiteur d'Athènes, qui l'accueille et en fait un héros sur son sol désormais protégé par sa χάρις. Sous les yeux du public des Grandes Dionysies, le poète donne à voir la

fondation du culte d'Œdipe tout en chantant l'éloge d'Athènes et de son ordre juste. Que cette tragédie ait une fonction étiologique ne fait pas de doute, puisqu'elle fait la démonstration de la piété de Sophocle et de son attachement à Colone dont il est originaire. Mais elle permet aussi de mesurer le talent de l'homme de théâtre, cela au moins pour deux raisons : d'abord, parce qu'aux yeux d'un lecteur moderne, il construit des liens avec *Œdipe Roi* et *Antigone*, deux de ses grandes pièces antérieures tirées du cycle thébain, et parachève là la cohésion de ce que nous pourrions envisager aujourd'hui comme un triptyque, dont *Œdipe à Colone* est le majestueux panneau central. Ensuite et surtout, il établit un jeu savant, qui nous intéresse ici au premier chef, entre les référents spatio-temporels du cadre énonciatif et ceux du cadre diégétique : le chronotope[808] mimétique de l'ici –maintenant et le chronotope diégétique se complètent habilement pour servir le sens religieux et civique de la pièce et pour construire une poétique du destin où, plus que jamais, la transcendance se fond dans l'immanence.

2.1. Mobilité et immobilité, deux lignes de tension qui structurent la progression de la pièce.

Pour figurer le temps intérieur du drame et sa progression, deux principes complémentaires de mobilité et d'immobilité sont à l'œuvre dans *Œdipe à Colone*. Tandis que les personnages secondaires entrent et sortent, faisant progresser l'action dans un mouvement permanent, Œdipe en vient presqu'immédiatement à s'asseoir pour préparer l'accomplissement de son destin. Ce faisant, il devient, dès le début de la tragédie, un repère fixe dans le temps intérieur du drame et pour toujours.

2.1.1. Immobilité d'Œdipe : la fin de l'errance.

Dès le début du prologue, Sophocle met fin à l'errance d'Œdipe et les termes mêmes qu'il emploie laissent entendre que le vieil aveugle voit clairement l'importance du lieu où il se trouve, sans en connaître encore le nom : « *Allons ! Ma fille, si tu aperçois un endroit où s'asseoir (θάκησιν), soit profane (πρὸς βεβήλοις), soit consacré aux dieux (πρὸς ἄλσεσιν θεῶν), arrête-moi et installe-moi, pour que nous nous informions de l'endroit où nous sommes.* » (9-12[a]) Avec la mention alternative du lieu profane ou sacré, Œdipe a déjà l'intuition de la frontière[809] où il s'est arrêté, comme si, avant même qu'Antigone ne lui révèle

[808] Pour mémoire, les deux catégories de chronotope mimétique et chronotope diégétique sont empruntées à l'article d'A. Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », in *Pratiques* n° 74, juin 1992, p.s 105 à 125, ainsi qu'à l'ouvrage de M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, J. Corti, Paris, 1985. Le terme chronotope lui-même est repris du travail de M. Bakhtine (1978) et désigne le cadre espace-temps dans lequel se déroule l'intrigue au théâtre. Le chronotope mimétique est partagé par les personnages lorsqu'ils se parlent et font référence à l'ici-maintenant. Le chronotope diégétique renvoie à l'espace-temps non représenté (essentiellement parce qu'il est antérieur ou simultané à l'action) et figure dans les récits des personnages.

[809] P. Vidal-Naquet, « Œdipe entre deux cités, essai sur l'Œdipe à Colone », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, La Découverte, Paris, 1986 et rééd.2001.

le caractère sacré du lieu (16), que le Coloniate ne nomme les Euménides (42), que ne s'engage même le débat sur sa légitimité à rester sur le seuil d'airain, il avait trouvé le terme de son exil. Du reste le choix du nom θάκησις est un indice pour nous montrer l'importance de la question spatiale, liée à son statut : ce nom féminin est un hapax, sans doute inventé par Sophocle d'après Kamerbeek[810]. Il est un dérivé du verbe θακέω « être assis [811]» à partir duquel Sophocle a forgé d'autres dérivés nominaux, comme τὸ θάκημα « le fait d'être assis[812] » ou ἡ ἐνθάκησις « le fait d'être exposé[813] », réseau lexical dont le poète se sert, par exemple dans *Œdipe Roi*, pour évoquer la supplication. Or, en ce début du prologue, Œdipe n'est pas encore un suppliant, qu'il deviendra seulement au vers 44 (ἱκέτην). Tout juste est-il un voyageur fatigué, mais dont le vocabulaire anticipe l'action à venir. Fixant son protagoniste sur le seuil d'airain dès le début de l'oeuvre, Sophocle assure sa présence durable sur scène[814] et prépare aussi son statut de héros chtonien, dont la tombe doit protéger le sol qui l'abrite et, dont la posture, pour l'heure, indique qu'il est proche des Filles du Sol et de l'Ombre. Assis sur une pierre brute au bord du chemin (ἐπ᾽ ἀξέστου πέτρου, 19), il est donc installé par Sophocle comme une sorte de borne immuable, au début de l'action dramatique, à la fois par le thème du repos désiré et refusé et par le jeu qu'il destine au personnage jusque dans la *parodos* **:** il lui faut trouver le bon emplacement pour être admis à demeurer et à s'exprimer dans l'aire des Euménides. Toute la suite du texte, jusqu'au début du premier épisode, tourne en effet autour de ce thème de l'immobilité d'Œdipe, lié bien sûr au rituel de la supplication[815]. De très nombreuses expressions en font l'illustration[816] : « Commence par quitter ce siège » (ἐκ τῆσδ᾽ ἕδρας /ἔξελθ᾽·,36[b]-37[a]), « je ne bougerai plus de ce coin de terre où je suis assis » (ὡς οὐχ ἕδρας γῆς τῆσδ᾽ ἂν ἐξέλθοιμ᾽ ἔτι., 45), « O puissantes, o terribles déesses, puisque vous êtes les premières chez qui je me serai assis » (ὦ πότνιαι δεινῶπες, εὖτε νῦν ἕδρας / πρώτων ἐφ᾽ ὑμῶν τῆσδε γῆς ἔκαμψ᾽ ἐγώ, 84-85). On lit dans le dialogue entre Œdipe et le chœur la hantise de l'usurpation d'un lieu sacré, où le vieil homme n'a pas sa place, du moins pas avant de la conquérir à force d'arguments. L'idée de la souillure est sous-jacente et explique le dialogue lyrique de la *parodos*, où les Coloniates guident Œdipe

[810] J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles.Commentaries, Part VII, Œdipus Coloneus*, Brill, Leiden, 1984.
[811] *O.R*. 20.
[812] *O.C.* 1160, 1179 (fait d'être assis en suppliant); 1380 (siège).
[813] *Ph*.18.
[814] Si l'on compare sa présence en scène avec celle d'Héraklès dans les *Trachiniennes* (du vers 983 au vers 1274) ou celle d'Ajax (en tant que protagoniste) dans la tragédie éponyme (du vers 1 au vers 865), il faut bien noter qu'Œdipe est présent du vers 1 au vers 1555, soit durant la totalité de l'action principale, sauf pendant le court intermède chanté par le chœur entre les vers 117 et 137.
[815] Sur le sujet de la supplication, lire J. Jouanna « Espaces sacrés, Rites et oracles dans *l'Œdipe à Colone* de Sophocle », in *REG*, 108, 1995/1, p.38-58 et notamment les p.s 51-56 et J.P. GOULD, « Hiketeia », in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. XCIII, 1973, p.s 74 à 103.
[816] On peut rajouter encore : « Fais-moi donc asseoir » (κάθιζέ νύν με, 21[a]), « Nul ne peut y mettre un pied ou s'y fixer»: (ἄθικτος οὐδ᾽ οἰκητός·, 39[a]), « demeure là où je t'ai vu d'abord » (αὐτοῦ μέν᾽ οὗπερ κἀφάνης,77), «jamais je n'aurais pris place sur cette pierre redoutable que nul n'a jamais taillée » (κἀπὶ σεμνὸν ἑζόμην/βάθρον τόδ᾽ ἀσκέπαρνον., 100[b]-101[a]), « dois-je m'asseoir ?»(ἦ ἑσθῶ, 194).

jusqu'au rocher à la limite de l'espace interdit, avant de se raviser, quand ils apprennent à qui ils ont à faire :

O.C., Chœur, 232-235 : Σὺ δὲ τῶνδ᾽ ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος
αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε,
μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

Toi, quitte ce siège, en arrière, repars, ressors de ma terre, de peur que tu ne grèves ma ville d'une dette trop lourde.

Cette charge, ou plutôt cette dette (χρέος), dont il faudrait se débarrasser, vient de la souillure d'Œdipe, dont la présence honnie demanderait réparation pour que le bois des Euménides retrouve son intégrité de lieu sacré. Le vieil homme s'en acquittera du reste, et en deux temps, d'abord en envoyant sa fille Ismène accomplir les rites de purification dans l'enclos sacré suivant les recommandations du chœur (469-492)[817], ensuite, juste avant sa disparition d'entre les vivants, lorsqu'il procédera à ses ablutions pour aborder le lieu sacré de son propre tombeau (1597-1603). Le thème de l'immobilité se retrouve ici dans l'image péjorative de la charge attachée à la cité : elle est intéressante, parce qu'elle fait voir Œdipe comme un handicap excessif (πέρα) pour Athènes, alors que lui se propose, au contraire, de devenir un élément salvateur pour qui l'accueillera sur son sol, vivant puis mort, un κέρδος (92, 579), une προσφορά (581), autrement dit « un avantage, un gain ». Cette opposition dans les termes entre la crainte des uns et la promesse de l'autre annonce la métamorphose radicale du vagabond en sauveur évergète. Autre contradiction, alors qu'il est assis sur le sol sacré, il est accusé de faire preuve d'une audace sacrilège en outrepassant le seuil d'airain (Περᾷς γαρ, περᾷς, 155, πέρα, 234), lui qui, justement se propose de devenir une sorte de garantie pour Athènes contre la réversibilité du temps, une sorte de nouveau Palladion. C'est d'ailleurs l'argument qu'il développe et qui l'emportera immédiatement auprès de Thésée :

O.C., Œdipe, 616-620 : καὶ ταῖσι Θήβαις εἰ **τανῦν** εὐημερεῖ
καλῶς τὰ πρὸς σέ, μυρίας ὁ μυρίος
χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ᾽ ἰών,
ἐν αἷς τὰ **νῦν** ξύμφωνα δεξιώματα
δόρει διασκεδῶσιν ἐκ σμικροῦ λόγου·

Aussi, si Thèbes est maintenant en paix et d'accord avec toi, le temps infini enfante en son cours à l'infini jours et nuits, au cours desquels l'amitié que vous partagez aujourd'hui se brisera dans les combats, à la moindre occasion.

[817] Sur l'importance et la signification dramaturgique de ce rite et des autres rites et sacrifices dans la pièce, lire l'article de J. Jouanna, *op.cit*.

Mieux placé que quiconque pour méditer sur les ravages du temps, Œdipe offre ici sa vision d'un avenir incertain[818], né de sa propre expérience. La fragilité d'un présent peu fiable, où les relations entre les hommes et les nations sont vouées au changement par le temps lui-même, maître d'œuvre des bouleversements (609), est un thème commun dans la tragédie, mais il prend ici la double dimension d'une prophétie et d'une méditation sur le temps. Le vieillard, qui a déjà vu son sort se retourner, connaît intimement cette matière instable qu'est le temps. Son expérience intime sert ici sa réflexion politique et lui donne une légitimité[819]. Pour autant, contre les aléas de l'histoire, se propose-t-il de devenir une sorte de figure de la permanence ? Pas exactement, si nous lisons bien l'annonce qu'il fera plus tard à Créon. En effet, Œdipe se promet de devenir une double assurance, garantissant, d'une part, la prospérité et le succès d'Athènes à jamais et, d'autre part, la vengeance contre ses ennemis, hantés à jamais par son δαίμων. Il se propose ainsi d'œuvrer à la fois sur le plan spatial et sur le plan temporEl. Sur le plan de l'espace, lui, l'errant, se projette dans un infini qui englobe les deux territoires de sa fin : il annonce, en effet, que « là-bas (ἐκεῖ, i.e. à Thèbes) », son « génie vengeur du pays (χώρας, i.e. Athènes) habitera pour toujours » (ἀλάστωρ οὑμὸς ἐνναίων ἀεί, 788). Enfant de la Terre, comme tous ceux de la race thébaine, il va faire d'Athènes sa terre d'élection pour l'éternité, et des entrailles de cette terre, sa résidence (οἰκήσαντα, 92), mais son champ d'action (621-622) demeurera Thèbes ; son corps bienfaisant demeurant à Colone, son esprit vengeur sera libre d'agir où il voudra[820], à Thèbes notamment, comme pour un retour aux sources. Il restera donc, pour toujours, l'hôte étranger d'Athènes et, à jamais, le Labdacide sous le signe du double, bienfaisant et maléfique pour l'éternité, comme il fut roi et mendiant, ou fils et époux de la même femme, de son vivant.

Ainsi Œdipe se définit- il sans doute par le motif de la fixité dans cette pièce, et cela en opposition complète avec ses années d'errance malheureuse : elle prend deux formes, celle de l'éternité du temps et celle de l'endroit choisi pour sa dépouille mortelle, en quelque sorte, une double stabilité, à la fois spatiale et temporelle. À l'ἀεὶ temporel correspond l'ici et le là-bas géographiques (Athènes et Thèbes), qui montrent toute l'étendue de son action future. Mais, on a pu nuancer aussi cette impression globale d'immuabilité, en reconnaissant dans son dédoublement éternel (le corps et l'esprit vengeur), la marque spécifique de sa race. Plus

[818] Ce thème de l'avenir incertain fait l'objet d'une étude de D. Cuny : « Le thème de l'avenir incertain chez Sophocle : visée didactique et portée argumentative », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 2002, p.s 162-177. L'étude porte essentiellement sur *Ajax, Les Trachiniennes, Antigone et Œdipe Roi,* où ce thème occupe une place privilégiée.

[819] Sur le rapprochement entre le don prophétique et la vision du temps dans *Œdipe à Colone*, on peut lire les remarques de F.I. Zeitlin dans son article « Thebes : Theater of Self and Society in Athenian Drama » (surtout les p.s 163-165), in *Nothing to do with Dionysos?, J.J. Winkler et F.I. Zeitlin ed., Princeton University Press, Princeton, 1990.*

[820] Pour cette analyse, on s'inspire de la remarque de A.J. Festugière, dans son article « Tragédie et tombes sacrées », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 184, n°1, 1973, p.s 3 à 24. L'auteur y critique vertement la traduction de Paul Mazon, en expliquant que le génie vengeur d'Œdipe ne peut pas être confondu avec son cadavre, mais qu'il s'agit plutôt de ce qu'Eschyle ou Euripide appellent son Érinys, c'est-à-dire la malédiction (ἄτη) qui lui est attachée. Sa démonstration fondée sur les textes est très convaincante.

tard, Antigone, puis Thésée, reprendront ce motif de l'ἀεὶ d'Œdipe, mais en le conformant à leurs propres espérances[821].

2.1.2. Œdipe en marche vers son destin.

Il y a bien pourtant un moment où le vieux thébain se remet malgré tout en mouvement, accélérant la fin de l'intrigue. Après la double confrontation avec Créon et Polynice, la foudre de Zeus, signe divin de son élection[822], se fait entendre et annonce à Œdipe la fin de sa vie (Ῥοπὴ βίου, 1508). Aussitôt, il demande que l'on fasse venir Thésée et se fait le guide d'une troupe qui l'accompagne jusqu'au bois sacré :

O.C., Œdipe, 1540-1548 : χῶρον δ', ἐπείγει γάρ με τοὐκ θεοῦ παρόν,
στείχωμεν ἤδη, μηδ' ἔτ' ἐντρεπώμεθα.
ὦ παῖδες, ὧδ' ἕπεσθ'· ἐγὼ γὰρ ἡγεμὼν
σφῷν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφὼ πατρί.
χωρεῖτε καὶ μὴ ψαύετ', ἀλλ' ἐᾶτέ με
αὐτὸν τὸν ἱερὸν τύμβον ἐξευρεῖν, ἵνα
μοῖρ' ἀνδρὶ τῷδε τῇδε κρυφθῆναι χθονί.
τῇδ', ὧδε, τῇδε βᾶτε· τῇδε γάρ μ' ἄγει
Ἑρμῆς ὁ πομπὸς ἥ τε νερτέρα θεός.

Mais rendons-nous maintenant sur les lieux -les signes du dieu me pressent- n'hésitons plus. Mes filles, suivez-moi ; moi, à mon tour je serai votre guide -guide étrange ! - comme vous avez guidé votre père toutes deux. Marchez, ne me touchez pas ; laissez-moi découvrir seul le tombeau sacré, où le destin veut que je sois enseveli dans cette terre. Par là, suivez-moi, marchez par là. Voici le chemin que m'indiquent Hermès, conducteur des âmes, et la déesse des enfers.

Le retournement de situation par rapport au début du prologue est manifeste à ce moment de l'action, où Œdipe s'étonne lui-même (πέφασμαι καινός) de sa capacité en tant qu'aveugle à guider ses filles qui le guidaient jusqu'alors. C'est que le suppliant qu'il était a opéré sa transformation en supplié -protecteur : désormais, son autorité ne peut plus être contestée et, cheminant en tête du cortège de ses φίλοι, Œdipe avance consciemment vers son destin. En effet, le texte insiste à la fois sur sa volonté nouvelle d'autonomie et sur le fait

[821] Par exemple, à la fin de l'*exodos*, dans le chant pathétique, elle regrettera la présence de son père, lui « que l'ombre souterraine enveloppe pour toujours (ἀεὶ) » (1701), qui a « son lit sous terre bien caché, à jamais (ἀιέν) » (1707). Thésée, pour sa part, lui donnera un écho particulier en le rattachant au sort de son « pays fermé pour toujours aux chagrins (χώραν ἕξειν αἰὲν ἄλυπον, 1765)». Se reporter *infra* à « Éternité d'Athènes, éternité d'Œdipe » pour une étude plus détaillée sur ce point essentiEl.

[822] Sur la réhabilitation d'Œdipe élu des dieux, lire J. Jouanna « Homme d'exception et homme d'élection chez Pindare et chez Sophocle », p. 117-134, in *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité*, Colloque international de Besançon (16-17 novembre 2000), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

que la marche qu'il entame est comme aimantée par l'influence des dieux : les signes du divin sont l'énergie qui le fait avancer (ἐπείγει) et l'on remarque ici d'emblée un élément que l'on reverra à d'autres occasions, à savoir qu'il est à la fois actif et passif. C'est lui qui entraîne les autres à sa suite et ses ordres sont suffisamment nombreux pour donner l'impression d'un élan que rien ne saurait arrêter (στείχωμεν, μηδ᾽ ἔτ᾽ ἐντρεπώμεθα, ἕπεσθ᾽, χωρεῖτε καὶ μὴ ψαύετ᾽, ἀλλ᾽ ἐᾶτέ με, βᾶτε). Et, dans le même temps, il suit le chemin que les dieux ouvrent devant lui (τῇδε γάρ μ᾽ ἄγει Ἑρμῆς ὁ πομπὸς ἥ τε νερτέρα θεός). Une hiérarchie intéressante se dessine, où l'on voit les dieux d'en-bas commander au héros, qui lui-même en impose aux hommes qui le suivent. Reconnu par les dieux, il en accepte le commandement. Sa marche est précise, si précise qu'elle ne peut qu'être guidée par une vision : ὧδ᾽ ἕπεσθ᾽, τῇδε (…) χθονί, τῇδ᾽, ὧδε, τῇδε βᾶτε· τῇδε(…), la multiplication des déictiques de proximité montre Œdipe ouvrant la voie sur scène, tout en se détachant déjà de ses compagnons humains, parce qu'il est en phase avec un autre monde, réconcilié totalement avec les dieux qu'il part rejoindre sans aucune crainte : « Je m'en vais(ἕρπω) désormais cacher dans l'Hadès mon dernier jour de vie (τὸν τελευταῖον βίον) » affirme-t-il au vers 1551-1552[a].

Toute la dernière tirade du protagoniste sur scène possède une force illocutoire telle qu'il paraît entamer en direct sa descente aux enfers, absorbé par les instructions divines qui l'isolent des autres hommes et lui font ainsi gagner une autre temporalité. Sophocle accentue cette impression avec le *stasimon* suivant, dans lequel le chœur entonne une prière aux dieux souterrains. Sur le plan dramatique, la coordination est parfaitement assurée avec ce qui précède (Hermès et la déesse des enfers guident Œdipe, 1547-1548) et ce qui suit (récit de sa disparition miraculeuse, 1586-1662). L'intermède lyrique permet aussi qu'une certaine vraisemblance opère en laissant au messager le temps d'assister aux événements miraculeux hors scène et de revenir dans l'espace profane où il témoigne[823]. Mais il est intéressant de remarquer le contenu même de la prière, qui, tout en implorant la bienveillance des divinités infernales, décrit aussi la descente d'Œdipe aux enfers et brouille par là-même l'ordre des événements : Œdipe quitte la scène, déjà détaché du monde (fin du sixième épisode), puis le chœur l'imagine se frayant un chemin dans la plaine des morts (sixième *stasimon*), enfin, par le récit du messager, on revient en arrière, remontant légèrement le temps pour assurer une jonction parfaite avec la fin du sixième épisode. Il n'y a donc aucune ellipse temporelle. Tout juste le sixième *stasimon* anticipe-t-il sur la marche du destin, sur le mode irréel de la prière, mais l'espace imaginaire ouvert par cette évocation comble un manque dans le récit du messager, qui s'arrête au moment de la disparition soudaine du protagoniste, sans pouvoir bien sûr en révéler davantage. Le chœur, lui, voit Œdipe « atteindre (ἐξανύσαι) la plaine des morts, qui dissimule tout, la maison du Styx » (1561-1564), il le voit même « s'élancer (ὁρμωμένῳ) vers la plaine infernale où s'assemblent les morts. » (1575-1577). Il l'imagine donc

[823] Sur l'organisation de l'espace dans *Œdipe à Colone*, lire J. Jouanna « Espaces sacrés, Rites et oracles dans l'Œdipe à Colone de Sophocle », in *REG*, 108, Paris, 1995/1, p.38-58.

poursuivant son chemin vers les enfers, dans une continuïté parfaite avec la scène de son départ. Même lorsque le messager entame le récit des derniers moments d'Œdipe, il prend soin de rappeler quel guide il était devenu pour tous (πᾶσιν ἐξηγούμενος, 1589), comment il a gagné (ἀφῖκτο, 1590) le seuil abrupt enraciné sous terre par des marches d'airain. Mais, dès lors qu'il atteint le lieu secret où doit s'accomplir son apothéose, Œdipe s'arrête (ἔστη, 1592), se tient debout (στὰς, 1595) et finit par s'asseoir à nouveau (καθέζετ', 1597), reprenant la posture immobile du suppliant, parce qu'il est encore marqué par la souillure, du moins jusqu'aux ablutions auxquelles il procède par la suite. Immédiatement, Zeus se fait alors entendre sous la forme d'un grondement de tonnerre et quelque temps plus tard, une voix divine intervient directement pour s'adresser à lui, preuve de sa proximité avec les dieux[824] :

O.C., messager, 1626-1628 : Καλεῖ γὰρ αὐτὸν πολλὰ πολλαχῇ θεός·
ὦ οὗτος οὗτος, Οἰδίπους, τί **μέλλομεν**
χωρεῖν; **πάλαι** δὴ τἀπὸ σοῦ **βραδύνεται**.

Un dieu l'appelle longuement et insiste : « Holà ! Holà ! Œdipe ! Pourquoi tardons-nous à nous mettre en route ? Voilà longtemps que ton sort est différé. »

L'attente dure, en effet, depuis qu'Œdipe a reconnu le lieu où son existence devait basculer, soit au vers 44, quasiment au début de la pièce. La divinité ne fait que souligner ici le trop lent cheminement du héros jusqu'à sa fin terrestre, en même temps que le poète semble mesurer le temps intérieur du drame[825].

Quoiqu'il en soit, on a bien vu que le mouvement qui l'entraîne vers sa mort est lié au divin, qui le déclenche comme un mécanisme, de même que l'immobilité dans laquelle il se tient la plus grande partie du temps s'explique par son statut de suppliant, en même temps que par l'idée sous-jacente qu'Œdipe n'appartient plus au temps des hommes, qu'il est déjà cette borne immuable, qui garantira Athènes contre les revers générés par le temps.

2.1.3. Mobilité des personnages secondaires.

Pour autant, les autres personnages, eux, sont extrêmement mobiles et font progresser le drame par leurs entrées et leurs sorties, qui soulignent à chaque fois des étapes dans la transformation d'Œdipe. Dans cette tragédie de la supplication, dont l'intention est connue dès le prologue, la progression va viser essentiellement à illustrer la double capacité d'Œdipe à être un bienfait pour ses amis ou un désastre pour ses ennemis (92-93), pouvoir que les dieux lui réservent d'exercer en tant que héros. Chacun des personnages secondaires va donc

[824] G.M. Kirkwood, 1958 : "Here the abruptness and familiarity underline the combination of impersonality and intimacy of divine power toward Œdipus." (p. 219).

[825] Cela est si vrai que le reproche adressé à Œdipe pourrait, selon certains commentateurs, s'adresser à Sophocle lui-même : « *Œdipe à Colone* est la plus longue des pièces grecques qui sont arrivées jusqu'à nous. Elle n'est pas seulement longue, elle est lente. Elle souffre d'un excès de richesse. (…) » P. Mazon, notice d'introduction, p.72.

participer à la métamorphose du vagabond en inscrivant son action dans le temps de cette μεταβολή.

Le parti d'Athènes, d'abord, est distribué tout au long de la tragédie de façon ingénieuse. Ce n'est, en premier lieu, qu'un seul Coloniate sortant de chez lui[826] (ἐξορμώμενον, 30), qui rencontre Œdipe et Antigone sur le chemin, autrement dit un homme appartenant à un espace habité face à un malheureux vagabond (πολύμοχθ' ἀλᾶτα, 165).Ce n'est pas le moindre des personnages, puisqu'il révèle au vieil homme l'interdit frappant le lieu où il se trouve (39-40), puis le nom des divinités qui l'habitent (42-43). Il quitte la scène au vers 80 pour relater la situation d'Œdipe devant l'assemblée de ses concitoyens de Colone (78) : « J'irai parler (λέξω (…) ἐλθών) à mes concitoyens et ceux-ci décideront (κρινοῦσιν) s'il faut que tu restes ou que tu rebrousses chemin. » Le futur suppose ici une action hors scène, qui va permettre de faire le lien avec le chœur, qui entre au vers 118. Les chefs du pays (τῆσδ' ἔφοροι χώρας, 145), comme les appelle Œdipe, veulent juger par eux-mêmes du problème et, après des hésitations, quand enfin ils lui concèdent de rester, c'est parce que la raison l'emporte sur l'inquiétude religieuse. On les découvre, en effet, très superstitieux et inquiets de voir l'aura d'Athènes ternie par un manquement aux règles du sacré (282-283). Pourtant, c'est l'argument d'Œdipe qui va les convaincre ; double argument, à la fois religieux et politique, puisqu'il leur rappelle en premier lieu son statut de suppliant « consacré et pieux, apportant un bienfait pour les habitants du pays » (ἱερὸς εὐσεβής τε καὶ φέρων ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδ', 287[b]-288[a]), avant d'en appeler à un « chef, quel qu'il soit » (ὁ κύριος […] τις,288) qui pourrait tout savoir de ce pouvoir qu'il lui destine. S'ensuit alors un échange :

O.C., chœur- Œdipe, 292-307 : Χορός-Ταρβεῖν μέν, ὦ γεραιέ, τἀνθυμήματα
πολλή 'στ' **ἀνάγκη** τἀπὸ σοῦ· λόγοισι γὰρ
οὐκ ὠνόμασται βραχέσι· τοὺς δὲ τῆσδε γῆς
ἄνακτας ἀρκεῖ ταῦτά μοι διειδέναι.
Οἰδίπους- Καὶ ποῦ 'σθ' ὁ κραίνων τῆσδε τῆς χώρας, ξένοι;
Χορός- Πατρῷον ἄστυ γῆς ἔχει· σκοπὸς δέ νιν,
ὃς κἀμὲ δεῦρ' ἔπεμψεν, οἴχεται στελῶν.
Οἰδίπους- Ἦ καὶ δοκεῖτε τοῦ τυφλοῦ τιν' ἐντροπὴν
ἢ φροντίδ', ἕξειν, αὐτὸν ὥστ' ἐλθεῖν πέλας;
Χορός- Καὶ κάρθ', ὅταν περ τοὔνομ' αἴσθηται τὸ σόν.
Οἰδίπους- Τίς δ' ἔσθ' ὁ κείνῳ τοῦτο τοὔπος ἀγγελῶν;
Χορός- Μακρὰ κέλευθος· πολλὰ δ' ἐμπόρων ἔπη
φιλεῖ πλανᾶσθαι, τῶν ἐκεῖνος ἀΐων,
θάρσει, παρέσται. πολὺ γάρ, ὦ γέρον, τὸ σὸν
ὄνομα διήκει πάντας, ὥστε κεἰ βραδὺς

[826] On suit la première explication de Jebb (II, p.16, note 30) qui propose de rattacher le sens d' ἐξορμώμενον à οἰκητός du vers 28 et à comprendre le préfixe ἐξ- comme l'idée d'un point de départ.

εὕδει, κλύων σοῦ δεῦρ᾽ ἀφίξεται ταχύς.

LE CHŒUR. Il y a toute nécessité, vieil homme, à respecter tes intentions, car tu les as formulées en mots qui portent ; quant à moi, il me suffit que les chefs de ce pays en décident.
ŒDIPE. Et où réside celui qui gouverne ce pays, étrangers ?
LE CHŒUR. Il habite la ville de ses pères. L'homme qui t'a aperçu, le même qui m'a fait venir ici, est allé le chercher.
ŒDIPE. Pensez-vous qu'il ait quelque égard ou quelque intérêt d'un aveugle, au point de se rendre auprès de lui ?
LE CHŒUR. Sans doute, une fois qu'il aura entendu ton nom.
ŒDIPE. Qui est l'homme qui lui a pporté ce message ?
LE CHŒUR. La route est longue, mais les propos des voyageurs ont coutume de se répandre au loin ; quand il les entendra, sois-en sûr, il viendra. Car ton nom célèbre, ô vieillard, se propage partout, si bien que, même s'il se repose tranquillement, en entendant parler de toi, il se hâtera d'accourir.

La dernière réplique du chœur permet de bien voir le changement à l'égard du protagoniste : il admet, en effet, l'autorité de son nom, qui court de bouche en bouche (τὸ σὸν/ ὄνομα διήκει πάντας), tandis qu'Œdipe reste là immobile. Mais il reconnaît surtout l'autorité de sa parole comme une nécessité à laquelle il lui faut se plier (πολλή ᾽στ᾽ **ἀνάγκη** τἀπὸ σοῦ) ; s'il y a un impératif supérieur qui commande à sa décision de l'accueillir dans l'espace sacré, il n'est donc pas extérieur à Œdipe, mais il tient entièrement de ses qualités d'orateur. Le chœur mesure même la portée de ses mots qu'il juge « λόγοισι (…) οὐκ (…) βραχέσι », des mots sans faiblesse, autant dire des mots non seulement sérieux, mais ayant une possible incidence sur les événements. On sait avec Georges Méautis[827] qu'un héros chtonien gagne en puissance lorsqu'il profère une parole chargée d'une volonté ; son verbe habité « crée un être invisible qui s'efforcera d'accomplir la volonté de celui qui le crée ». Cela explique que Sophocle fasse d'Œdipe un héros au θυμός violent qui s'exprime à maintes reprises et explose en imprécations contre ses ennemis. En l'occurrence, le chœur semble avoir compris la force de son plaidoyer (258-291), qui n'est pas qu'un simple argumentaire, mais une parole aux vertus illocutoires, promettant le meilleur pour Athènes tout en laissant planer une menace. Il semble même que le chœur l'ait compris depuis longtemps, puisque le premier Coloniate dépêché auprès de l'assemblée est déjà parti prévenir Thésée au moment où a lieu ce dialogue (297-298). Sophocle assure la logique du déroulement de l'intrigue : l'arrivée de Thésée est ainsi préparée, annoncée, quoique différée[828]. Et dans l'annonce de sa venue, il faut enfin noter les marques de l'assurance et de l'empressement (θάρσει, παρέσται, 305 et κλύων σοῦ δεῦρ᾽ ἀφίξεται ταχύς, 307), qui projettent l'action dans un futur imminent, avec cet intérêt de créer une perspective en même temps qu'un mouvement

[827] G. Méautis, *L'Œdipe à Colone et le culte des héros*, Neufchâtel, 1940, notamment p.s 41-42.
[828] Thésée ne fait son entrée qu'au vers 556, dans le deuxième épisode.

dans la progression, puisque l'entrée du roi Thésée constituera la troisième étape d'un crescendo, après le Coloniate, simple civil, et les administateurs du dème de Colone que représente le chœur. Lorsque paraît le roi, les derniers obstacles liés à la souillure potentielle qu'impose sa présence sont levés, permettant au souverain d'agir sans retard.

En effet, la présence de Thésée sur la scène est elle-même intéressante pour notre observation des progrès du drame, puisqu'elle accompagne les changements de statut d'Œdipe[829]. Parmi ses cinq apparitions, la première pourrait très bien être la dernière puisqu'elle se conclut immédiatement par une entente cordiale et une acceptation du suppliant. Sans lui infliger de raconter son histoire douloureuse, il le reconnaît immédiatement et ses premières paroles établissent un lien entre l'Œdipe du passé, l'homme dont on lui a beaucoup parlé naguère (ἔν τε τῷ πάρος χρόνῳ, 551) et celui qu'il découvre au présent (τανῦν, 553), mais cela ne provoque aucun rejet de sa part. Bien au contraire, il l'avoue pour son protégé au nom d'un destin similaire : « Il n'y a pas d'étranger, comme toi aujourd'hui, à qui je ne puisse porter secours » (ξένον γ᾽ ἂν οὐδέν᾽ ὅνθ᾽, ὥσπερ σὺ νῦν,/ ὑπεκτραποίμην μὴ οὐ συνεκσώζειν·, 565-566). Contrairement aux Coloniates qui s'effarouchaient de découvrir Œdipe dans ce vagabond en guenilles et, qui plus est, un étranger ignorant les usages du lieu, Thésée passe par-dessus les obstacles du temps et de la condition, révélant sa noblesse d'âme (τὸ σὸν γενναῖον, lui dit Œdipe au vers 569), une qualité qu'il a en partage avec son suppliant :

O.C., Œdipe, 7-8 : στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χὠ χρόνος ξυνὼν
μακρὸς διδάσκει καὶ τὸ γενναῖον τρίτον.
Les souffrances, le long temps qui fut mon compagnon et, en troisième lieu, ma dignité m'ont appris à me contenter de peu.

Loin d'être l'expression de la résignation, car Œdipe ne sera jamais ni passif ni résigné dans cette tragédie, ces deux vers résument plutôt la philosophie du πάθος- μάθος, qu'il a en commun avec le roi d'Athènes. À l'expérience de l'extrême solitude d'un homme perdu dans le temps répond la conscience de l'éphémère :

O.C., Thésée, 567-568 : ἔξοιδ᾽ ἀνὴρ ὢν χὤτι τῆς εἰς αὔριον
οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας.
Je sais que je suis un homme et que, pas plus que toi, je ne dispose du lendemain.

Leur double expérience du temps, expérience humaine avant d'être celle des héros, explique qu'ils se parlent sur un pied d'égalité[830] et que Thésée s'engage auprès d'Œdipe à la fin de

[829] On se sert de l'analyse que fait J. Jouanna du schéma de la tragédie de supplication pour l'analyse du personnage de Thésée. (*op.cit*. , 1995)

[830] On trouve un écho de cette remarque de Thésée dans *Ajax*, lorsqu'Ulysse, tentant de persuader Agamemnon d'enterrer le corps du héros, fait valoir la nécessaire solidarité humaine devant l'éphémère qui condamne tous les hommes : «(…)Καὶ γὰρ αὐτὸς ἐντάδ᾽ ἵξομαι, 1365[b] » (C'est aussi le terme où j'irai moi-même).

cette première rencontre : « Je ne t'abandonnerai jamais » : οὔ σε μὴ προδῶ (649). La forme renforcée de la négation οὔ (…) μὴ donne un caractère d'absolu à sa résolution et l'engage pour l'avenir, en même temps qu'elle contraint Sophocle à imaginer, pour la suite, une circonstance nouvelle qui verra la résolution de Thésée mise à l'épreuve. Le vagabond devient donc officiellement un suppliant sous la houlette d'un roi magnanime, qui voit dans son protégé un double humain de lui-même, également vieux, également marqué par les épreuves du temps et qu'il n'a pas peur de reconnaître pour ce qu'il est.

Loin d'être un personnage secondaire, Thésée se révèle une dynamique de progression de l'action, notamment dans leur deuxième rencontre[831] , qui fait évoluer son image et le fait devenir pleinement le protecteur d'Œdipe et de ses filles. On le découvre alors roi pieux et homme d'action, ou devrait-on dire plutôt roi mû par la volonté de satisfaire à la fois son engagement auprès d'Œdipe et la souveraineté de son pays : les deux dimensions, religieuse et politique, s'entremêlent en effet étroitement dans sa motivation à agir. Surtout, cette deuxième rencontre constitue un rebondissement de l'action (τι καινόν, 722), qui semblait jusqu'alors devoir aboutir rapidement. Créon est, en effet, entré en scène avec une troupe d'hommes en armes pour exiger d'Œdipe qu'il regagne Thèbes. Aux cris d'alarme poussés par le chœur (μόλετε σὺν τάχει, μόλετ᾽ : hâtez-vous, arrivez !, 885-886), les événements se précipitent et Thésée surgit : « J'ai bondis ici plus vite qu'au gré de mon pied » (Δεῦρ᾽ ἦξα θᾶσσον ἢ καθ᾽ ἡδονὴν ποδός, 890). Alors qu'il procédait, non loin de là, à un sacrifice au dieu de la mer, protecteur de Colone, il a dû s'interrompre. Presqu'immédiatement, il donne des ordres pour aller récupérer Ismène et Antigone, prisonnières. Le texte offre alors l'impression qu'une course poursuite s'est engagée entre les hommes de Créon, hors scène, qui s'acheminent déjà vers la frontière et la troupe athénienne, qui doit les rattraper :

O.C., Thésée, 897-904 : οὔκουν τις **ὡς τάχιστα** προσπόλων **μολὼν**
πρὸς τούσδε βωμούς **πάντ᾽** ἀναγκάσει λεὼν
ἄνιππον ἱππότην τε θυμάτων ἄπο
σπεύδειν ἀπὸ ῥυτῆρος, ἔνθα δίστομοι
μάλιστα συμβάλλουσιν ἐμπόρων ὁδοί,
ὡς μὴ παρέλθωσ᾽ αἱ κόραι, γέλως δ᾽ ἐγὼ
ξένῳ γένωμαι τῷδε, χειρωθεὶς βίᾳ.
ἴθ᾽, ὡς ἄνωγα, **σὺν τάχει**.

Allons ! Qu'un de mes serviteurs aille au plus vite jusqu'aux autels de Poséïdon : il obligera le peuple à pied, à cheval, tous, à abandonner les sacrifices pour courir à bride abattue là où les deux routes se réunissent, afin que que les deux jeunes filles ne puissent aller au- delà, et que je ne devienne pas objet de risée pour cet étranger, comme quelqu'un dont on s'est rendu maître par la force. Allez, à mes ordres, vite !

[831] *O.C.* 887-1043.

Le texte multiplie les éléments relatifs à la vitesse (ὡς τάχιστα, σπεύδειν ἀπὸ ῥυτῆρος, σὺν τάχει), au mouvement (μολὼν, ὡς μὴ παρέλθωσ᾽ αἱ κόραι, ἴθ᾽), et au nombre (πάντ᾽(…) λεὼν/ἄνιππον ἱππότην τε[832]), créant l'image d'un peuple entier parti à la rescousse des enfants d'Œdipe. L'énergie de l'action se déploie dans le discours du roi et la précision des ordres donne à voir la scène avant qu'elle n'ait lieu. La ῥῆσις de Thésée prend pourtant le temps de l'argumentation et des explications, auxquelles et Créon et Œdipe font écho, avant qu'à nouveau, le roi ne fasse entendre l'injonction à l'action aux vers 1016-1017 :

O.C., Thésée, 1016-1017 : **ἅλις λόγων**, ὡς οἱ μὲν ἐξειργασμένοι
σπεύδουσιν, ἡμεῖς δ᾽ οἱ παθόντες **ἔσταμεν**.
Assez de paroles, car les ravisseurs hâtent leur fuite, et nous, leurs victimes, nous restons là.

Le personnage de Thésée fixe ainsi le rythme de l'action : entré en trombe, mû par l'indignation, il a cependant laissé ses hôtes thébains s'exprimer tour à tour avant d'imposer sa décision de secourir Œdipe et les siens. Le laps de temps généré naturellement par les débats qui s'intercalent entre les deux appels à l'action est fait pour servir la vraisemblance dramatique et expliquer qu'on arrête à temps les hommes de Créon, qui avaient pourtant anticipé l'enlèvement d'Ismène et avaient donc une nette avance sur la troupe athénienne[833]. Notons ici le caractère quasi romanesque de l'intrication des données temporelles, qui laisse apparaître combien la question du déploiement des événements dans le temps intérieur du drame est d'un intérêt primordial, à la fois pour assurer une cohérence et pour enrichir l'action principale. Et, dès qu'il a rappelé la nécessité d'agir, Thésée ne fait plus aucune concession et pousse littéralement Créon hors du pays, de force : « Montre-moi le chemin qui mène là-bas et je te fais escorte » (Ὁδοῦ κατάρχειν τῆς ἐκεῖ, πομπὸν δέ με/ χωρεῖν, 1019-1020[a], « Allons ! Prends la tête ! » (Ἀλλ᾽ ἐξυφηγοῦ·, 1025), « À présent, menace, mais avance. Toi, Œdipe, reste ici en paix. » (Χωρῶν ἀπείλει νῦν· σὺ δ᾽ ἡμίν, Οἰδίπους, /ἔκηλος αὐτοῦ μίμνε, 1038-1039[a]). Ce mouvement contraint entraîne tous les personnages hors scène sauf Œdipe, mais il n'y a pourtant pas d'interruption de l'action, qui trouve un développement dans le *stasimon* suivant (1044-1095)[834], où le chœur imagine la rencontre entre les deux groupes armés. Ainsi se fait le lien avec la troisième intervention de Thésée, puisqu'il revient en sauveur (ὁ σώσας ,1117), accompagnant Antigone et Ismène.

[832] Poséïdon Hippios était révéré dans le dème de Colone, comme à Olympie. Le cheval symbolisait la force chtonienne et primitive de ce dieu, qui aurait fait sortir de terre un cheval comme présent inféodant, lors de sa rivalité avec Athéna pour la suzeraineté de l'Attique. Il est donc naturel que des hommes aillent à cheval jusqu'aux autels du dieu. Sophocle fera allusion, dans le stasimon suivant, à cette troupe montée des jeunes gens qui « honorent Athéna Hippia et le dieu marin qui étreint la terre, fils chéri de Rhéa » : οἳ τὰν ἱππίαν/τιμῶσιν Ἀθάναν /καὶ τὸν πόντιον γαιάοχον /Ῥέας φίλον υἱόν, 1070-1073.

[833] *O.C.* 818-819 : « Tu as deux filles : je viens de faire enlever la première (τὴν μὲν ἀρτίως ἐγὼ ξυναρπάσας) et l'ai expédiée. Quant à l'autre, je vais l'emmener bien vite (τάχα). »

[834] Pour l'analyse de cet interlude lyrique et visionnaire, se reporter à la troisième partie III.1.3. L'atemporalité du discours du chœur.

Jusque là, Thésée est l'agent principal de l'action. Les choses changent insensiblement, lorsqu'il entre pour la troisième fois sur scène entre les vers 1099 et 1210. Ce court passage met en évidence deux aspects du personnage et sert de transition à la confrontation avec Polynice. En effet, dans un premier temps, le roi d'Athènes rappelle qu'il est avant tout un homme d'action, mais progressivement, il quitte ce rôle actif pour laisser bientôt l'initiative à Œdipe. On l'entend d'abord revendiquer son efficacité dans l'action :

O.C., Thésée, 1143-1147 : οὐ γὰρ λόγοισι τὸν βίον σπουδάζομεν
λαμπρὸν ποεῖσθαι μᾶλλον ἢ τοῖς δρωμένοις.
δείκνυμι δ᾽· ὧν γὰρ ὤμοσ᾽ οὐκ ἐψευσάμην
οὐδέν σε, πρέσβυ· τάσδε γὰρ πάρειμ᾽ ἄγων
ζώσας, ἀκραιφνεῖς τῶν κατηπειλημένων.

C'est moins par des paroles que par des actions que je m'applique à répandre quelque éclat sur ma vie. Et je le prouve : car je n'ai manqué, ô vieillard, à aucune de mes promesses. Je te ramène tes filles, que j'ai sauvées des vaines menaces de Créon.

On retrouve ici la traditionnelle distinction entre les paroles et les actes, qui permet de distinguer l'engagement héroïque, dans la tragédie. Le λόγος aurait a priori moins de valeur que ce qui s'accomplit en faisant avancer les choses (τὰ δρώμενα), du moins le roi compte-t-il moins sur l'éloge des faits que sur les faits eux-mêmes pour illustrer sa gloire. Encore faut-il voir qu'il a lui-même respecté un λόγος qui engageait son honneur (ὤμοσα), puisqu'il a rempli le contrat qui le liait par serment à son suppliant en faisant respecter sa volonté. De surcroît, il a fait la démonstration (δείκνυμι δ᾽·) de sa force agissante (ἄγων) contre un ennemi réduit à n'être qu'un cracheur de menaces (τὰ κατηπειλημένα). En l'occurrence, les actes l'ont emporté sur un λόγος vain, au nom du respect d'un λόγος sacré. Mais la situation a-t-elle progressé pour autant ? Le coup d'éclat militaire qui vient d'avoir lieu a plutôt rétabli la situation antérieure, tout en donnant la preuve de l'efficacité d'Athènes au secours de ses alliés. Pour que les choses progressent véritablement, il faut qu'ait lieu la deuxième confrontation avec Polynice, qui va marquer la transformation d'Œdipe. Voici comment Thésée l'annonce, au sein de la même tirade, passant ainsi de l'homme d'action au roi pieux et recentrant la progression de la pièce sur Œdipe :

O.C., Thésée, 1150-1153 : **Λόγος δ᾽** ὃς **ἐμπέπτωκεν ἀρτίως ἐμοὶ**
στείχοντι δεῦρο, συμβαλοῦ γνώμην, ἐπεὶ
σμικρὸς μὲν εἰπεῖν, ἄξιος δὲ θαυμάσαι·
πρᾶγος δ᾽ ἀτίζειν οὐδὲν ἄνθρωπον χρεών.

Mais une nouvelle vient de m'arriver alors que j'approchais d'ici. Donne-moi ton avis. Elle n'est pas longue à rapporter, mais elle aura le mérite de te surprendre. Un homme ne doit rien prendre à la légère.

À la tête du vers 1150, l'anacoluthe met en évidence ce nouveau λόγος qui, lui, est d'emblée associé à l'action : il « vient » littéralement de « fondre » (ἐμπέπτωκεν ἀρτίως) sur Thésée, lui-même en mouvement (ἐμοὶ στείχοντι). Ce λόγος efficace n'appartient ni à la catégorie des paroles brillantes, ni à celles des menaces vaines, mais à une autre catégorie, celle des bruits qui courent et apportent des nouvelles propres à changer l'ordre des choses. Voilà pourquoi Thésée demande conseil à Œdipe et ce premier élément montre déjà un changement : de supplié, Thésée s'achemine progressivement vers le rôle de protégé d'Œdipe et ici, pour la première fois, le roi le sollicite pour donner son avis, reconnaissant par là même son autorité. La nouvelle de l'arrivée de Polynice en suppliant remet, en effet, Œdipe à l'initiative, puisqu'il s'agit de son propre fils. Pourtant, il refuse tout d'abord de seulement l'entendre : « C'est mon odieux fils, prince, parmi tous les hommes, celui dont je supporterais le plus mal d'écouter les paroles (λόγων), 1173-1174 ». Or, de quel λόγος s'agit-il cette fois ? D'un λόγος de supplication, dont le roi est obligé de tenir compte, étant donné qu'il sacrifiait lui-même aux autels de Poséïdon quelque temps auparavant, et que Polynice vient de s'y réfugier et de s'y placer sous la protection du dieu. La donne est donc nouvelle et le nœud de l'intrigue se resserre, sous la pression de l'ἀνάγκη :

O.C., Œdipe-Thésée, 1177-1180 : Οἰδίπους- Ἔχθιστον, ὦναξ, φθέγμα τοῦθ' ἥκει πατρί·
καὶ μή μ' **ἀνάγκῃ** προσβάλῃς τάδ' εἰκαθεῖν.
Θησεύς- Ἀλλ' εἰ τὸ θάκημ' **ἐξαναγκάζει**, σκόπει·
μή σοι πρόνοι' ᾖ τοῦ θεοῦ φυλακτέα.

ŒDIPE. Prince, sa voix est odieuse à un père ; ne me contrains pas à la nécessité de céder à tes désirs.
THÉSÉE. Mais vois, si le titre de suppliant n'impose pas cette nécessité et si le respect dû au dieu ne doit pas être observé par toi.

En l'occurrence, la nécessité est fixée à la fois par les hommes et par les dieux, même si la part des dieux reste prépondérante. Si Œdipe est tenté d'en faire un simple caprice de Thésée, preuve que son θυμός est resté inchangé depuis *Œdipe Roi* – la tournure μή μ' ἀνάγκῃ προσβάλῃς réduit en effet la nécessité à n'être qu'un complément second. Thésée, en revanche, en employant le verbe ἀναγκάζω renforcé par la particule ἐξ-, qui marque ici l'achèvement d'un processus, réaffirme avec force son respect de la loi divine[835]. Pourtant, seule l'intervention d'Antigone fera céder le vieil aveugle, grâce à un argumentaire jouant à la fois sur ses obligations envers Thésée et sur celles qu'il a contractées envers Poséïdon : elle le priera de satisfaire le propre cœur du roi (τῇ θ' αὑτοῦ φρενὶ, 1182) et le dieu (τῷ θεῷ, 1183).

[835] Dans *Œdipe à Colone*, on trouve trois fois le verbe ἀναγκάζω (589, 898, 979) avec un sens faible de contrainte imposée par un tiers et quatre occurrences du nom féminin ἀνάγκη (293, 605, 655, 1178), dont une seule, au vers 605, décrit les conséquences de l'oracle comme un « coup inévitable » porté par Thèbes. Lorsqu'il s'agit d'évoquer la nécessité divine, Sophocle emploie par préférence le verbe à préfixe ἐξαναγκάζω, au vers 603 pour la force qui obligera ses fils à venir l'enlever et au vers 1179 pour le statut sacré de suppliant qui impose des devoirs. Voir l'étude du nom ἀνάγκη dans la première partie.

Cette troisième intervention de Thésée, qui avait donc débuté par l'affirmation que l'action est plus importante que le λόγος, s'achève par l'idée qu'il faut se soumettre aux dieux. Thésée, aidé par Antigone, dompte ici le θυμός d'Œdipe, l'obligeant à se conformer à son nouveau statut.

Une quatrième fois, entre les vers 1500 et 1555, Thésée arrive, mû par l'urgence et le sentiment du danger, comme la première fois. Le chœur l'a appelé (« Presse-toi, accours, prince ! » : Σπεῦσον, ἄϊσσ᾽, ὦναξ, 1499) et il fait son entrée dans le fracas assourdissant d'un orage divin. L'arrivée rapide du personnage en scène ainsi que le déchaînement sonore des éléments contribuent à un effet de précipitation de l'action, qui progresse effectivement vers son terme avec un sixième épisode très court, formé d'une seule scène. Pour le rassurer, Œdipe lui annonce :

O.C., Œdipe, 1505-1506 : Ἄναξ, ποθοῦντι προὐφάνης, καί σοι θεῶν
τύχην τις ἐσθλὴν τῆσδ᾽ ἔθηκε τῆς ὁδοῦ.
Prince, tu apparais conformément à mes vœux, et un dieu fait de ta venue une heureuse chance pour toi.

Pour la deuxième fois, l'arrivée de Thésée est attendue par Œdipe comme un gage de son propre salut. Dans le premier épisode, déjà, Sophocle faisait dire à Œdipe :

O.C., Œdipe, 308 : Ἀλλ᾽ εὐτυχὴς ἵκοιτο τῇ θ᾽ αὑτοῦ πόλει
ἐμοί τε· τίς γὰρ ἐσθλὸς οὐχ αὑτῷ φίλος;
Pourvu qu'il arrive pour le bien de sa ville et pour le mien ! Quel homme de bien n'est pas son propre ami ?

La comparaison des deux passages laisse apparaître l'idée d'une double promesse heureuse à la fois pour le vieux thébain et pour Athènes elle-même. Thésée est donc présenté comme le pivot de la réalisation du destin personnel d'Œdipe et du destin de la cité, sans qu'il y ait concurrence, mais plutôt selon le principe du don et du contre-don. Néanmoins, il importe davantage qu'au début du sixième épisode, le texte insiste sur l'impression qu'un heureux καιρός est à l'œuvre. La concordance entre les vœux du vieil aveugle (ποθοῦντι) et l'arrivée du roi, qui tient de l'apparition (προὐφάνης), contribue à créer l'effet d'un *fatum* à l'œuvre, un *fatum* dont Œdipe serait l'instrument, par sa parole devenue efficiente. En effet, traducteur de la volonté des dieux, il annonce à son hôte une τύχη ἐσθλή qui concorderait également avec son arrivée et qui serait l'œuvre d'un dieu : le sens du verbe τίθημι est très concret[836]. En outre, dans les vers 1505-1506, les aoristes tragiques[837] (προὐφάνης et ἔθηκε)

[836] Tel l'utilise aussi Sophocle dans les *Trachiniennes*, quand il fait dire à Déjanire à propos d'un combat d'Héraklès contre Achéloos: « Zeus a bien arrangé le dénouement » (Τέλος δ΄ ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς, 26).
[837] A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Brill, Leiden, 1982, p. 195: " It may best be explained as arising from the punctual aspect, and as bringing to the fore the instantaneous nature of the occurrence: hence it is suitable for a sudden feeling, or act of comprehension, especially as expressed in quick repartee.(…) "

traduisent l'irruption brusque du personnage, comme s'il s'agissait effectivement d'une apparition miraculeuse : c'est qu'Œdipe a la conviction d'être arrivé au tournant de son existence (Ῥοπὴ βίου μοι·, 1508) et il est ici soulagé de voir s'imbriquer parfaitement les éléments de la promesse divine. Lui qui, lors de leur première rencontre, s'interdisait encore de parler du bienfait dont Athènes hériterait au moment de sa mort[838], lui décrit maintenant, par anticipation, ce qui se passera au moment fatal, tout en l'enjoignant à devenir le gardien de ce secret : « Toi seul, tu l'apprendras, une fois que tu seras là-bas, toi seul »(1527), « Garde-le, toi seul, pour toujours» (1530ª). L'Athénien suit le vieil aveugle jusqu'à sa mystérieuse tombe dans le bois des Euménides et revient une cinquième et dernière fois sur scène pour attester qu'il va remplir son rôle sacré. Ses premiers mots sont alors pour arrêter immédiatement les pleurs du deuil, qui ne conviennent pas à un héros, que l'on ne saurait honorer comme un simple mortel (Παύετε θρήνων, παῖδες·, 1751). Son ordre marque à la fois la fin du thrène, la fin de la tragédie et le début du culte dédié à Œdipe. Très solennellement, Thésée rappelle, en effet, les termes du serment qui le lie, à savoir qu'en échange du respect parfait autour de la tombe du disparu, il obtiendra « un pays fermé pour toujours aux chagrins » (χώραν (…) αἰὲν ἄλυπον.,1765)[839]. Mais lorsque la pièce se clôt, c'est dans un avenir proche que Thésée se projette, s'engageant à aider les filles d'Œdipe à regagner bientôt Thèbes et se promettant d'achever quelque rite funéraire en l'honneur du nouveau héros de Colone :

O.C., Thésée, 1773-1776 : Δράσω καὶ τάδε, καὶ πάνθ᾽ ὁπόσ᾽ ἂν
μέλλω πράσσειν πρόσφορά θ᾽ ὑμῖν
καὶ τῷ κατὰ γῆς, ὃς νέον ἔρρει,
πρὸς χάριν, οὐ δεῖ μ᾽ ἀποκάμνειν.

Je vais le faire ainsi que tout ce qui pourra vous venir en aide et servir la faveur de celui qui vient de partir sous terre. Il ne me faut pas ménager mes efforts !

Δράσω, μέλλω πράσσειν au futur et même la clausule de la réplique (οὐ δεῖ μ᾽ ἀποκάμνειν) décrivent une action dont le cours ne s'achève pas complètement avec la pièce, ce qui induit à penser qu'il y a là une volonté poétique pour prolonger le temps de la fiction dans la temporalité réelle, où s'observe effectivement le culte d'Œdipe, en même temps que pour nouer les liens avec une autre pièce thébaine de Sophocle, *Antigone*, qui commence précisément après la défaite des deux frères, qu'elles espèrent encore ici faire renoncer au pire.

---

[838] *O.C.,* Œdipe, 580: χρόνῳ μάθοις ἄν, οὐχὶ τῷ παρόντι που. *Tu l'apprendras avec le temp. L'heure n'est pas venue.*

[839] Cet αἰὲν, auquel appartiennent aussi les spectateurs de 401, ouvre immanquablement la tragédie sur le présent de la représentation, à une date où l'avenir d'Athènes semble de moins en moins serein : Alcibiade est destitué en 406 après la défaite de Notion et la flotte athénienne est anéantie à Aigos-Potamos en 405, entraînant la désaffection progressive des alliés d'Athènes et ouvrant la voie à l'oligarchie.

D'abord supplié, puis protecteur agissant par serment, puis guide moral d'Œdipe qu'il faut garder de lui-même, et enfin gardien du culte héroïque, chacun des allers et retours de Thésée permet de mesurer le supplément d'autorité qui lui vient des événements et que son action contribue aussi à créer.

On peut remarquer la même influence des allers et venues d'Antigone et Ismène, dans une moindre mesure cependant. Alors qu'Antigone est présentée comme celle qui, depuis sa sortie de l'enfance, est devenue un double féminin d'Œdipe, errant toujours (ἀεὶ (…) πλανωμένη, 347), vagabondant (ἀλωμένη, 349), marchant (ἡγεῖται, 351) sans songer jamais à elle, pour pourvoir à la nourriture de son père, Ismène, elle, a choisi de rester à Thèbes. Pourtant, leur action dans la pièce va contredire cette première distribution des rôles, puisqu'Antigone restera constamment auprès de son père, tandis qu'Ismène deviendra ici le personnage mobile et agissant, à deux reprises. En effet, elle n'entre en scène qu'à partir du vers 324, ayant parcouru le chemin depuis Thèbes avec un serviteur pour délivrer à Œdipe des nouvelles de la querelle de ses deux frères et de la décision, qui a été prise par les deux camps en compétition pour le pouvoir, de chercher à profiter de la χάρις d'Œdipe (399-400). Grâce à elle, Œdipe peut anticiper l'arrivée de Créon et de Polynice et se tenir sur ses gardes : « C'est pourquoi laissons-les m'envoyer Créon pour m'appréhender et quelque autre personnage puissant de Thèbes » (455-456).On peut considérer que la double confrontation des troisième et cinquième épisodes est ainsi planifiée et annoncée depuis le premier épisode, témoignant à la fois de la clairvoyance aiguë de l'aveugle en même temps que de l'unité temporelle, l'*èthos* du personnage et la poétique du temps étant ainsi également mis en valeur et coordonnés.

La deuxième participation active d'Ismène à l'action se situe au moment où elle décide de prendre en charge le rituel de purification prescrit par les Coloniates : elle disparaît alors dans le bois des Euménides pour procéder aux sacrifices qu'Œdipe lui-même ne peut accomplir, faute d'être assez valide (« Je ne peux pas y aller » : ἐμοὶ μὲν οὐχ ὁδωτά·,495). Presqu'immédiatement, Ismène se propose de procéder elle-même au rituel de purification : « Eh bien, j'irai, moi, et je ferai tout ! » (503), « Je m'y rends. »(507ª). Comme l'a bien montré M. Jouanna[840], sa disparition dans le bois des Euménides fait partie de la stratégie dramaturgique de Sophocle, qui distribue les rôles parlants entre trois acteurs. Quittant la scène après le vers 509, celui qui incarne son personnage a juste le temps d'endosser le costume de Thésée pour réapparaître au vers 551. On apprend ensuite, au vers 818, qu'Ismène a été enlevée par les hommes de Créon, qui l'ont entraînée de force sur la route de Thèbes pour un rapatriement forcé et elle ne fera son retour sur scène qu'avec Antigone, au tout début du quatrième épisode (1097-1098), mais sans plus jamais prendre de part active à l'action. Qui plus est, un rééquilibrage s'opère entre les deux personnages féminins, puisqu'on assiste en direct à l'enlèvement d'Antigone (844-845) et que, dès son retour, son rôle prend une ampleur jusque là inégalée, qui se mesure facilement au déploiement de sa parole: pour qu'il accepte de voir Polynice, elle rappelle à Œdipe la nécessité d'apaiser un

[840] J. Jouanna, « Espaces sacrés, Rites et oracles dans l'Œdipe à Colone de Sophocle », in *REG*, 108, Paris, 1995/1, p.38-58.

θυμός qui a déjà causé sa perte (1181-1203) et, face à Polynice, elle plaide vainement l'évitement de la guerre (1415-1446). C'est elle aussi, qui, bien plus tôt dans la pièce, avait mis Thésée au défi de prouver la valeur de son engagement en passant des paroles aux actes : « O pays célébré par tant d'éloges, voici le moment de justifier ta brillante renommée. »(720-721) Mais, comme sa sœur[841], elle est ensuite complètement évincée des événements entourant la disparition de leur père.Quand enfin elles reviennent sur scène dans l'*exodos*, elles sont annoncées par leurs pleurs, faiblesse quasi consubstantielles des personnages féminins chez Sophocle[842], et entonnent alors un *kommos* pathétique, qui finit pourtant par tourner court dès que Thésée leur rappelle le caractère impropre du deuil dans le cas d'Œdipe. Il est alors très intéressant de voir qu'Antigone abandonne aussitôt le registre pathétique pour retrouver l'énergie de l'action et devenir le personnage qu'elle sera dans l'*Antigone* de Sophocle :

O.C., Antigone, 1768-1772 : Ἀλλ᾽ εἰ τάδ᾽ ἔχει κατὰ νοῦν κείνῳ,
ταῦτ᾽ ἂν ἀπαρκοῖ· Θήβας δ᾽ ἡμᾶς
τὰς ὠγυγίους πέμψον, ἐάν πως
διακωλύσωμεν ἰόντα φόνον
τοῖσιν ὁμαίμοις.

Puisque telle est la volonté de notre père, il suffit. Du moins, envoie-nous vers l'ancienne Thèbes, afin que nous fassions obstacle, si c'est possible, au Meurtre qui marche sur nos frères.

Bien qu'elle ait entendu son père proclamer la destruction mutuelle de ses deux frères (1373-1374), Antigone ne semble pas vouloir renoncer à la possibilité de contrer son arrêt. Aussi se projette-t-elle dans un futur immédiat, celui de la guerre des Sept, qui ménage une transition avec *Antigone*, que l'on sait commencer juste après la mort d'Etéocle et Polynice. Il y a donc dans cette ultime réplique d'indéniables accents pathétiques, nés de l'ironie poétique, qui consiste ici à laisser ouverte la brèche du possible, quand bien même la voix des dieux s'est déjà exprimée, quand bien même Antigone anticipe le malheur, lorsque, face à Polynice, elle partage sa certitude qu'il va mourir et qu'elle s'exclame : « S'il le faut, je mourrai » (Εἰ χρή, θανοῦμαι.,1441). Cette prémonition de son propre destin, reconstruite par Sophocle après coup, et sa volonté, malgré tout, de regagner Thèbes, sa vision lucide du meurtre en marche, personnifié comme l'est parfois le temps destructeur[843], et sa foi héroïque dans une action possible pour détourner le cours des choses, tout est construit autour de l'idée contradictoire d'une concurrence entre le fatal et le possible, sans pourtant que Sophocle laisse trop apparaître cette contradiction, puisqu'il superpose volontiers la volonté des hommes et celle des dieux . En l'occurrence, nous avons pu observer que les deux personnages féminins ont moins d'influence sur le cours de la progression, quoiqu'Ismène

[841] À ce moment de l'action, Ismène est jouée par un acteur muet.
[842] D. Arnould, *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Les Belles Lettres, Paris, 2009, notamment les p.s 102 à 106.
[843] On retrouve cette image d'un χρόνος au vers 618 : « χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ᾽ ἰών ».

contribue par deux fois à l'action, tandis qu'Antigone, dans sa volonté finale de rejoindre Thèbes, permet de faire le lien intertextuel avec la tragédie éponyme.

Un dernier personnage mérite une observation, c'est Polynice. Il appartient avec Créon au parti thébain, puisqu'il en revendique le trône. Sa venue à Colone, calculée, comme celle de Créon, pour déstabiliser Œdipe et gagner ses faveurs, constitue le deuxième pan de l'épisode central des confrontations[844]. Comme celle du représentant de Thèbes, son arrivée est prévue, attendue et annoncée par Antigone : « C'est celui-là même que tout à heure nous avions en tête.Voici Polynice, ici, devant toi » (ὅνπερ καὶ πάλαι κατείχομεν/γνώμῃ, πάρεστι δεῦρο Πολυνείκης ὅδε, 1252-1253). L'adverbe πάλαι renvoie ici à un passé relativement récent, dans le temps intérieur du drame, puisqu'il fait allusion à la juste prémonition de Thésée formulée aux vers 455-456, conformément à l'annonce des nouveaux oracles qui stipulaient eux-mêmes qu' « (Œdipe) serait un jour recherché par les gens de là-bas, vivant ou mort, pour leur propre salut » (σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ/ θανόντ᾽ ἔσεσθαι ζῶντά τ᾽ εὐσοίας χάριν, 389-390). En remontant le fil du texte, on en décèle la logique, qui fait apparaître que Polynice, tout comme Créon, est donc un instrument que la volonté divine place sur le chemin d'Œdipe. Du reste, l'ironie tragique de certain propos qu'il prononce lui font dire avec pertinence qu'il est né, non d'Œdipe, mais de son triste destin (ἐγὼ δὲ σός, κεἰ μὴ σός, ἀλλὰ τοῦ κακοῦ/πότμου φυτευθείς, 1323-1324).Voilà pourquoi, peut-être, il comprend la malédiction de son père comme immuable et l'admet comme une vérité, en s'y résignant assez vite:

O.C., Polynice, 1399-1404 : Οἴμοι **κελεύθου** τῆς τ᾽ ἐμῆς δυσπραξίας,
οἴμοι δ᾽ ἑταίρων· οἷον ἆρ᾽ **ὁδοῦ** τέλος
Ἄργους **ἀφωρμήθημεν**, ὦ τάλας ἐγώ,
τοιοῦτον οἷον οὐδὲ φωνῆσαί τινι
ἕξεσθ᾽ ἑταίρων, **οὐδ᾽ ἀποστρέψαι πάλιν**,
ἀλλ᾽ ὄντ᾽ ἄναυδον τῇδε **συγκῦρσαι** τύχῃ.

Hélas sur mon voyage et sur mon échec ! Hélas sur mes alliés! Est-ce pour ce résultat que nous avons quitté Argos? Infortuné! Un résultat tel qu'il m'est impossible de l'apprendre à mes compagnons, ni de faire volte-face et que je suis réduit au silence, à marcher au-devant de mon destin.

Son voyage est ici à la fois un parcours géographique et un destin. La force du texte réside dans l'intrication de ces deux sens. Polynice pleure, bien sûr, sur l'échec de sa mission qui

[844] On se réfère ici aux observations de R.P. Winnington-Ingram sur la structure d'O*edipe à Colone* dans son *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge University Press, 1980-2002 (rééd.). Il considère que c'est la pièce de Sophocle la plus serrée sur le plan structurel, parce qu'elle joue sur la symétrie entre différents moments de l'intrigue: il en compte cinq en tout, qui ne correspondent pas aux habituels découpages entre épisodes et *stasima*. Le troisième, et par conséquent, l'épisode central, court du vers 668 au vers 1446 et recouvre le face à face avec Créon et le face à face avec Polynice, soit deux confrontations à lire en parallèle.

préfigure son échec militaire, sur les efforts qu'il a fallu faire pour lever Argos contre Thèbes, pour rallier des hommes qu'il sait désormais perdus, aussi bien que lui. Mais l'impossibilité de revenir en arrière sur le plan géographique ou de réparer les torts commis sur le plan moral (οὐδ' ἀποστρέψαι πάλιν), est aussi un signe de l'irrémédiable. Lancé dans la course en avant du temps tragique, il sait, comme tous les héros de tragédie, que sa seule possibilité est de consentir à accueillir son destin : le verbe συγκυρέω « se trouver avec », « rencontrer par hasard », appartient à ces verbes qui décrivent le mouvement particulier de l'échéance fatale[845]; il s'agit d'une forme unique chez Sophocle, qui lui préfère d'habitude κυρέω pour traduire la même idée que τυγχάνω[846]. L'intérêt du préfixe est de souligner ici l'idée d'une conjonction entre les circonstances et la nécessité, qui prend la forme d'un écrasement, car cette nécessité n'est constituée que du poids des erreurs de Polynice, de ses limites, de sa propre confusion contre laquelle il se lamente, toutes également humaines et très éloignées de l'élan héroïque d'Étéocle dans les *Sept contre Thèbes*[847]au moment de la reconnaissance de son destin. Qui plus est, le τέλος de Polynice, contrairement à celui d'Œdipe, sera simplement synonyme d'achèvement, ce qui le tient également à l'opposé du protagoniste, dont la fin est aussi le couronnement. Marqué par la parole de son père comme au fer rouge, il s'en retourne vers la guerre et la mort, tandis qu'Œdipe lui-même, avec cette ultime confrontation exerce pleinement son pouvoir héroïque pour la première fois.

On aura bien vu que chacun des personnages évoqués ici contribue à marquer la progression du drame, c'est-à-dire à souligner la transformation d'Œdipe : avec les Athéniens, il quitte progressivement le statut de mortel pour celui de héros ; avec ses filles, il se défait de la souillure attachée à son nom et combat sa vieille colère ; avec Polynice, il tourne définitivement la page du passé et déploie sa nouvelle force agissante. Ces changements s'opèrent dans un mouvement continu autour de lui, pôle d'attraction immobile autour duquel s'organise toute l'action.

2.2. Le temps des hommes recoupe le temps des dieux.

Alors que, sur scène, Œdipe va enfin être relevé par les dieux en devenant un héros protecteur d'Athènes, hors scène et aux portes de Thèbes, commence une guerre de succession, qui va interférer dans le temps intérieur du drame. Deux logiques a priori

---

[845] Sur ce thème de l'achèvement et de l'avènement, voir la première partie *Le lexique de la temporalité : description et mise en contexte*. Chapitre IV. *Les verbes décrivant la progression du temp.*2. *L'achèvement-l'avènement.*

[846] F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, s.v. κυρέω.

[847] ESCHL., *Sept*.: Alors que le personnage de Polynice, chez Sophocle, admet la fatalité en se fustigeant et en se repliant sur lui-même, l'Étéocle d'Eschyle, quand il comprend que les imprécations d'Œdipe sont sur le point de se réaliser, revêt ses cnémides, réagit en ὁπλίτης (715 et 717), refuse de céder au chœur qui veut le voir abandonner le dernier combat ; et s'il emploie, lui aussi, une métaphore spatiale pour exprimer l'accomplissement du destin (689-691), c'est pour mieux vouer toute la race de son père à poursuivre sa route vers l'onde du Cocyte.

différentes vont s'entrecroiser pour servir la progression du drame vers sa fin, celle du divin, qui guide le protagoniste hors du monde des hommes et celle de la guerre, qui voudrait l'entraîner une nouvelle fois dans les passions humaines.

2.2.1. Des oracles et des hommes.

Le premier croisement de ces deux logiques se retrouve dans les oracles. Comme souvent chez Sophocle, les oracles d'*Œdipe à Colone* constituent en eux-mêmes un élément fondamental de la fable, puisque nous trouvons deux séries de prédictions, une ancienne et une nouvelle, qui vont justifier puis orienter la marche des événements. Pourtant, loin d'entretenir l'habituelle tension liée à leur déterminisme partiel, comme c'est le cas par exemple dans *les Trachiniennes*, ici la voix des dieux perd son obliquité jusqu'à se confondre avec la voix du poète, ordonnateur du drame.

Le premier oracle mentionné permet de faire le lien, en amont de la pièce, avec *Œdipe Roi* et d'amener, dès le début d'*Œdipe à Colone*, un thème important, celui de la mainmise des dieux sur son destin. On a souvent écrit que cette pièce était la suite du premier *Œdipe* de Sophocle[848] ; le début de cette seconde fable justifie cette impression. En effet, aussitôt qu'il entend le Coloniate prononcer le nom des Euménides, Œdipe fait le rapprochement avec l'ancienne prédiction délivrée à Delphes du temps de sa jeunesse[849] :

O.C., Coloniate, 87-95 : (…) τὰ πόλλ᾽ ἐκεῖν᾽ ὅτ᾽ ἐξέχρη κακά,
ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ,
ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου **θεῶν**
σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν,
ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον,
κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις,
ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἵ μ᾽ ἀπήλασαν·
σημεῖα δ᾽ ἥξειν τῶνδέ μοι **παρηγγύα**,
ἢ σεισμὸν ἢ βροντήν τιν᾽ ἢ Διὸς σέλας.

Ce dieu, lorsqu'il me prédisait tous mes malheurs, dit que j'en verrais le terme après de longues années, quand j'arriverais dans un dernier pays, où je trouverais un refuge et une demeure chez les vénérables déesses; là je prendrais le tournant de ma misérable existence, en devenant le bienfaiteur de ceux qui m'accueilleront, et le fléau de ceux qui m'auront renvoyé et expulsé. Et il me donnait en gage les signes que cela s'accomplirait : un tremblement de terre, la foudre ou les éclairs de Zeus.

[848] R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles.An interpretation*, Cambridge University Press, London, 1980, p.s 248-279.

[849] Il s'agit de l'oracle mentionné dans *Œdipe Roi* (791-793), qui n'indiquait pas la fin des maux du protagoniste.

En soi, cet oracle constitue une nouveauté entièrement inventée par Sophocle[850], parce qu'il accorde un avenir au protagoniste et que cet avenir prend, non pas la forme d'une alternative qui servirait le traditionnel suspense sur sa mort, mais plutôt celle d'une double proposition, où s'additionnent deux facettes de son κράτος (κέρδη μὲν et ἄτην δὲ). Par ailleurs, si le délai fixé pour l'accomplissement de l'oracle demeure vague (ἐν χρόνῳ μακρῷ), que le lieu lui-même où Œdipe doit prendre le tournant de sa triste vie ne paraît pas autrement fixé (χώραν τερμίαν,ὅπου,ἐνταῦθα), pas plus que ne sont clairement identifiées les divinités tutélaires de l'endroit sacré (θεῶν σεμνῶν), par contre les indications concernant Œdipe sont précises et annoncées par des gages divins qui veulent en assurer l'authenticité en même temps que la réalisation (ἥξειν): le verbe παρεγγυῶ ne signifie pas simplement « faire une promesse », mais il prend ici le sens fort de « transmettre un signe », « donner un gage »[851], et l'oracle d'indiquer les σημεῖα qui lui permettront d'identifier la présence divine (ἢ σεισμὸν ἢ βροντήν τιν᾽ ἢ Διὸς σέλας). Dans ce mélange de flou et de précision, on reconnaît la marque de l'Oblique, qui ne veut pas retirer entièrement l'homme de son incertitude pour empêcher qu'il ne se croie pareil à un dieu. On y reconnaît aussi la marque du poète qui dame le parcours de son protagoniste, tout en laissant croire à l'heureux hasard des circonstances. Dans *Œdipe à Colone*, le vieux Thébain va effectivement disparaître, non pas mourir comme un simple mortel, mais bien «doubler le cap de sa triste existence (κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον)»,au sens hippique de κάμπτω[852] « contourner la borne » de la vie humaine pour gagner du champ et changer de statut lors de son apothéose finale. Il va aussi jouer ce double rôle de κέρδος auprès d'Athènes et d'ἄτη auprès de Thèbes, choisissant la patrie de Thésée et vouant sa lignée à la destruction. De surcroît, les signes de Zeus se feront entendre clairement pour annoncer l'approche de la fin d'Œdipe, à partir du vers 1456. Le temps intérieur du drame est donc en partie circonscrit et esquissé dans cet oracle. Sa temporalité, encore floue dans le prologue, va prendre forme sous les yeux des spectateurs, au fur et à mesure que se découvriront les énigmes du temps et du lieu.

Le nom du lieu est, en effet, subordonné au nom du dieu, mais ce nom divin n'est donné qu'au terme d'un échange patient et plein de précautions oratoires, qui doivent souligner le caractère sacré de l'instant et ralentir suffisamment le rythme du dialogue pour permettre de mesurer pleinement la portée des mots dans la scène primordiale de la reconnaissance, qui intervient dès le prologue. Ainsi le Coloniate offre-t-il une première fois à Œdipe la clé de l'énigme du lieu aux vers 39-40, en lui apprenant que le χῶρος ἁγνός, où il a pris place appartient aux « déeeses d'effroi, filles du Sol et de l'Ombre ». S'agit-il des Kères ? S'agit-il des Moires ? Le doute naît du flou de la périphrase qui les désigne. Sophocle distille alors dans le

[850] Cet ajout constitue en soi une nouveauté voulue par Sophocle pour ménager à son personnage un couronnement qu'Euripide lui avait refusé : dans les *Phéniciennes*, en effet, Œdipe s'en va mourir à Colone, accablé par le chagrin et sans qu'aucun élément n'indique qu'il puisse être relevé par les dieux.
[851] R.C. Jebb, *op.cit*., note 94.
[852] Sur ce verbe, lire l'analyse proposée dans la première partie, chapitre IV. Les verbes marquant la progression du temp.

dialogue une prudence toute propitiatoire : Œdipe anticipe l'importance de ce qui va être révélé en interrogeant son interlocuteur sur le σεμνὸν ὄνομ᾽(41) mystérieux, et lorsqu'enfin elles sont nommées, encore n'est-ce pas par l'odieux nom d'Érinyes, mais par leur surnom de Bienveillantes, dans lequel Œdipe entend le mot de son destin, ξυμφορᾶς ξύνθημ᾽(46), à proprement dit « le signe pré-établi de son destin ». Le vieux Thébain reconnaît donc les *vénérables déesses* de son oracle dans le nom des Euménides (42), mot-clé, littéralement *mis au point* par Apollon- le verbe συντίθημι, d'où dérive le nom σύνθημα, signifie « arranger, disposer avec art»-, qui sert de déclenchement au processus par lequel le vagabond va se transformer progressivement en héros chtonien. Se souvenant peut-être du sombre attrait qu'exerçait le nom de ces déesses, scandé comme un refrain dans les *Sept contre Thèbes*, pour dénoncer la fatalité qui commandait les événements de la guerre, Sophocle choisit aussi d'en faire l'opérateur par lequel son protagoniste va advenir à lui-même : dès lors qu'il l'entend, les souffrances et le long temps passé sur les routes s'effacent ; ne reste plus que son génie personnel, son précieux γενναῖον, qui lui dicte l'autorité et l'assurance propres à légitimer son nouveau statut[853]. À leur seul nom, il reconnaît l'ὀμφὴ d'Apollon (102) et la présence ailée (πιστὸν πτερὸν, 97) des Bienveillantes qui l'ont guidé jusqu'au bois sacré. Remonté soudain du fond de sa mémoire, l'ancien oracle prend tout à coup un air de vérité, car tout s'éclaire : le long délai de sa vie expire aujourd'hui (καθ᾽ ἡμέραν τὴν νῦν, 3-4), le terminus de son errance est Colone et les vénérables déesses sont ces mêmes redoutables Érinyes, qui vont lui octroyer sa nouvelle χάρις χθονία. Pour Œdipe, le nom divin a authentifié le lieu, qui a lui-même validé l'idée de sa fin, qu'il n'appelle pas sa mort, parce qu'il a compris aussi qu'une éternité glorieuse s'offrait à lui sous la double proposition apollinienne : il demande seulement aux déesses de lui accorder « un passage et une conclusion » (πέρασιν καὶ καταστροφήν, 103) à son existence mortelle. Et c'est exactement ce que montre la mimèsis tragique, son passage de l'état de vagabond à celui de sauveur d'Athènes et la conclusion de son αἰών.

Mais un autre message venu de Delphes arrive jusqu'à Œdipe, par l'entremise d'Ismène. Il est donné en deux temps et précédé par les nouvelles récentes de Thèbes. L'ordre même des informations données par Ismène indique assez que le sort personnel d'Œdipe est conditionné par le sort de la cité cadméenne. Ismène évoque d'abord « les malheurs (qui) frappent aujourd'hui – νῦν-(ses) deux pauvres fils » (365-366[a]) : « Aujourd'hui– νῦν-, du fait d'un dieu et d'une pensée criminelle » (371), les voilà qui se disputent le trône de Thèbes. Cet aujourd'hui est très large et plutôt à raccorder à l'idée d'un passé récent, car, s'il met l'accent sur l'actualité hors scène, il est d'avantage à comprendre comme un παρακείμενος χρόνος, l'aboutissement dans le présent dramatique d'actions entamées depuis quelques jours déjà: il faut du temps, en effet, pour chasser un roi de son trône (375) et aller jusqu'à Argos pour y

[853] Sur l'autorité nouvelle d'Œdipe, lire l'article de M. Fartzoff : « Signes, Destin et Légitimité : *d'Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* » in *Cahiers de la Villa Kérylos, 8, Colloque le théâtre grec antique : la tragédie*, Paris, 1998, p.s 85 à 99.

lever une armée (377). Le désastreux contexte familial et politique ainsi planté, la fille d'Œdipe en vient ensuite seulement au nouvel oracle :

O.C., Ismène-Œdipe, 383-390 : Ἰσμήνη -(…) τοὺς δὲ σοὺς ὅπου θεοὶ
πόνους **κατοικτιοῦσιν** οὐκ ἔχω μαθεῖν.
Οἰδίπους-Ἤδη γὰρ ἔσχες ἐλπίδ' ὡς ἐμοῦ θεοὺς
ὥραν τιν' ἕξειν, ὥστε σωθῆναί **ποτε**;
Ἰσμήνη- Ἔγωγε τοῖς νὺν γ', ὦ πάτερ, μαντεύμασιν.
Οἰδίπους-Ποίοισι τούτοις; τί δὲ τεθέσπισται, τέκνον;
Ἰσμήνη- Σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις **ποτὲ**
θανόντ' **ἔσεσθαι** ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν.

ISMÈNE. (…)Pour tes malheurs, je ne sais pas quand les dieux les prendront en pitié.
ŒDIPE. As-tu jamais espéré que les dieux se préoccupent de moi au point de vouloir un jour mon salut ?
ISMÈNE. Oui, mon père, d'après les oracles récents.
ŒDIPE. Quels oracles? Qu'annoncent-ils, ma fille?
ISMÈNE. Un jour, les Thébains chercheront à t'avoir, vivant et mort, pour assurer leur salut.

Les futurs (κατοικτιοῦσιν, ὥραν τιν' ἕξειν, ἔσεσθαι) projettent une réconciliation avec les dieux et un rebondissement de l'action, mais sans perspective d'échéance précise (ποτε, 386 et 389). Comme les nouvelles de Thèbes, cette prédiction n'est pas celle du jour présent, mais le parfait résultatif τεθέσπισται (388) laisse bien entendre que son délai de réalisation court déjà. L'incertitude d'Ismène sur le sort de son père s'explique assez bien par le fait qu'elle arrive seulement à Colone et qu'elle n'a pas assisté à la scène de reconnaissance. Pour Œdipe, son questionnement des vers 385-386 ne doit pas se comprendre comme l'expression d'un doute, mais plutôt comme celle de sa grande patience devant l'échéance, patience née de son assurance nouvelle. Rappelons qu'il enseigne cette même patience à Thésée, quand celui-ci le presse d'indiquer le bienfait offert à Athènes : « L'heure n'est pas venue. » (580) lui répond-il, gardant jusqu'au bout la maîtrise des révélations. C'est qu'en effet, il n'a aucune hâte à avoir tant que Zeus ne s'est pas manifesté, comme le disait clairement l'ancien oracle. C'est peut-être ce qui explique qu'on ne retrouve pas dans *Œdipe à Colone* l'habituelle tension autour du jour présent, vécu comme un moment aigu : les vers 3 et 4 ont bien pointé un καθ' ἡμέραν τὴν νῦν ; encore n'a-t-il que le relief d'un commencement, et non pas l'épaisseur d'une fin annoncée. Ainsi, la perspective de voir arriver les Thébains est bien claire aux yeux d'Œdipe (455-456), mais elle ne génère ni inquiétude, ni hâte liée à l'imminence d'un danger, puisque, juste après cette nouvelle révélation, le vieil aveugle s'attache sûrement la protection des Redoutables Déesses grâce aux libations sacrées auxquelles procède sa fille, garantissant sa propre préservation, tandis que court l'échéance de l'oracle. Ce que l'on voit nettement se dessiner ici est le cheminement parallèle de deux temporalités, celle des

hommes et de la guerre et celle du sacré. Et pour l'heure, elles progressent chacune selon sa propre logique, sans se croiser encore.

Dans le second oracle, mentionné aux vers 389-390, est réintroduite l'alternative traditionnelle de la vie et de la mort (θανόντ᾽ ἔσεσθαι ζῶντά τ᾽, 390), sans qu'Œdipe, pourtant, ne retienne autre chose que l'échéance de sa mort[854]. Il l'envisage si sûrement qu'il parle de lui comme d'« un mort aux portes » de Thèbes (τίς θύρασι κειμένου, 401) et interroge Ismène pour connaître les intentions des Thébains et savoir s'« ils répandront (κατασκιῶσι) sur lui la poussière de Thèbes » (406). L'empêchement de ce rite, lié à l'interdit créé par le parricide, entraîne immédiatement la réaction du vieillard : « Alors, ils ne disposeront (κρατήσωσι) jamais de moi. » (407). Et Ismène de renchérir : « Alors, cela pèsera (Ἔσται (…) βάρος) lourd sur les Cadméens» (409). Ces étranges futurs purement prospectifs n'annoncent pourtant pas la suite, mais ils envisagent, à l'indicatif, la pire hypothèse qui soit, pour mieux la balayer. Il s'agit, en effet, de l'interprétation que ses deux fils ont fait de l'oracle, ayant échaffaudé un scénario pour la fin de la guerre, où Œdipe jouerait le rôle du héros repoussoir, « un mort enterré à leurs portes » pour préserver la cité d'éventuels ennemis (401). Le second oracle renforce donc la véracité du premier, surgi de la mémoire ancienne d'Œdipe. Il annonce de surcroît, un rebondissement, la parole d'Apollon venant enrichir le premier scénario qui offrait une perspective sans doute trop facile pour la suite et l'achèvement des aventures d'Œdipe. Désormais, avec la seconde prophétie d'Apollon, se profilent les obstacles, nécessaires, parce qu'ils vont l'obliger à donner la pleine mesure de son tempérament héroïque, qui ne se révèlera que dans un parcours ardu[855]voulu par un contexte de guerre.

2.2.2. Le temps de la guerre et le temps sacré.

En effet, outre le double principe de mobilité et d'immobilité qui contribue à l'élaboration du sens, Sophocle déroule dans *Œdipe à Colone* deux temporalités différentes : la première est l'action principale qui doit mener le protagoniste vers sa fin, bornée par la scène de reconnaissance dans le prologue et la disparition d'Œdipe dans l'*exodos*. C'est un temps sacré qui correspond aux dernières heures du héros dans le monde des hommes et à l'accomplissement des oracles. La seconde temporalité est celle de la guerre, qui constitue un arrière-fond de l'action principale, mais qui participe à son déroulement et l'excède aussi, en amont et en aval. Ces deux temps, celui du recueillement et de l'élévation d'Œdipe et celui de

[854]Paul Mazon a traduit « mort ou vif », mais il semble plus judicieux de remplacer l'alternative par une addition, ce qui permet de justifier l'acharnement de Créon et de Polynice à vouloir s'octroyer ses services sur le champ de la guerre qui fait rage dans la plaine thébaine, chacun des deux hommes cherchant , non pas à tuer Œdipe, mais à le ramener vivant pour bénéficier de son influence, en attendant de l'enterrer plus tard aux frontières du territoire à protéger.

[855] B.M.W. Knox, *The heroic temper, Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, 1964, p.s 143-162: "He is to find rest, but the rest must be won by great effort." (p. 148).

la guerre pour le pouvoir, se mêlent dans le temps intérieur du drame et il est particulièrement intéressant de voir comment le temps humain aide à la progression du temps divin.

Cette réalité humaine, élément perturbateur et tout à la fois ferment préparant la réhabilitation d'Œdipe, surgit de l'extérieur, d'un hors scène lointain, qui s'approche et s'incarne dans le personnage d'Ismène à partir du vers 324. Messagère venue de l'étranger, elle vient informer son père sur la situation de ses frères : « Εἴσ᾽ οὗπέρ εἰσι· δεινὰ τἀν κείνοις τανῦν » (Ils sont là où ils sont, mais actuellement entre eux la situation est terrible, 336). Elle avoue même s'être déplacée pour lui faire connaître leurs malheurs (365-366) et, c'est ce qu'elle fait, avant même que ne soit abordée la question des nouveaux oracles qui concernent Œdipe, mais qui restent subordonnés à la question de la guerre. L'origine de leur lutte est racontée par elle en deux étapes : au début (πρὶν μὲν, 367) leur dispute (ἔρις, 367) était une rivalité d'honneur pour savoir lequel des deux abandonnerait le pouvoir à Créon afin d'épargner toute souillure à la cité. Mais aujourd'hui (νῦν δ᾽, 371), c'est une dispute coupable (ἔρις κακὴ ,372) qui pousse Étéocle et Polynice à rechercher le pouvoir pour lui-même. Avec le temps, sans qu'aucune précision ne soit donnée sur le délai qui a vu la situation se retourner et se dégrader, la dissenssion s'est installée «ἐκ θεῶν του κἀξ ἀλιτηροῦ φρενὸς » (du fait d'un dieu et d'une pensée criminelle), suggère Ismène au vers 371. Le partage des responsabilités semble donc parfaitement équitable entre les dieux et les hommes, l'origine de leur conflit devant être imputé à la fois à l'intervention divine et au manque de sang-froid et de raison des hommes. On peut néanmoins remarquer que deux ἔρις sont à l'œuvre : la première, conformément à la description qu'en fait Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*[856], est bonne pour les mortels et ressemble à une salutaire émulation, qui pousse chacun à vouloir rivaliser avec son voisin. C'est le cas des deux frères, qui, dans un premier temps, « λόγῳ σκοποῦσι τὴν πάλαι γένους φθοράν » (réfléchissent à la lumière de la raison à l'ancien malheur de leur famille, 369). Puis, sans que rien ne vienne indiquer le changement, Étéocle, le plus jeune, cède à une seconde ἔρις, la dispute coupable, celle qu'Hésiode présente comme un avatar de la nécessité, qui maintient les mortels dans un état de soumission et abroge leur libre-arbitre :

HÉS., *O.*, 15-16 : (…) οὔτις τήν γε φιλεῖ βροτός, ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης
ἀθανάτων βουλῇσιν Ἔριν τιμῶσι βαρεῖαν.
(…) Aucun mortel ne l'aime ; mais c'est, contraints par la volonté des dieux, que les hommes rendent un culte à cette Lutte haïssable.

Elle le pousse à s'emparer du trône et à chasser son aîné qui se réfugie à Argos.Cette mutation de l' ἔρις, émulation puis rivalité aveugle, explique donc en partie la guerre qui a débuté entre les fils d'Œdipe, sans qu'elle puisse, à ce moment, être imputée à Œdipe lui-même, contrairement aux autres versions tragiques du mythe, qui montrent la lutte fratricide

[856] HÉS., *O.*, 11-25.

comme la conséquence funeste des malédictions lancées par le Thébain contre Étéocle et Polynice[857]. Dans la version de Sophocle, l'origine de la guerre se fait dans une partition parfaite entre hommes et dieux. Il n'abandonnera pas cette idée dramaturgique puissante, d'une parole efficiente et programmatrice du malheur, mais il la réserve[858] et la prépare en quelque sorte par le récit d'Ismène, qui sans dénier totalement aux dieux leur influence sur l'existence des mortels, montre les hommes en maîtres d'œuvre de leur destin. C'est là une spécificité de la tragédie sophocléenne bien connue.

Mais comment se fait le lien entre un conflit auquel Œdipe n'a pas de part et sa propre élévation au nombre des héros ? Comment Œdipe va-t-il être impliqué, malgré lui, dans une guerre qui ne le concerne plus ? Car son indifférence au sort de ses fils est remarquable. Il ne s'émeut pas de leur situation, décrite pourtant avec émotion par Ismène, qui insiste pour faire valoir que « ce ne sont pas de vains mots, mais des actes, terribles » (382-383[a]) qui les tiennent aux prises. Autrement dit, la guerre est déjà engagée. Il faut qu'il entende Ismène invoquer les dieux et se demander « quand (ils) prendront pitié de (ses) souffrances » (τοὺς δὲ σοὺς ὅπου θεοὶ /πόνους κατοικτιοῦσιν (…), 383[b]-384) pour que s'éveille à nouveau son intérêt. Pour elle, la guerre entre Étéocle et Polynice fait partie des nombreux malheurs que son père doit endurer depuis toujours. Elle en est la suite. Pour lui, naît tout de suite l'idée que l'intervention des dieux peut être en lien avec son salut, pour lequel il a déjà obtenu la garantie de Thésée : « As-tu jamais espéré que les dieux prendraient soin de moi pour que je puisse être sauvé un jour ? » (Ἤδη γὰρ ἔσχες ἐλπίδ' ὡς ἐμοῦ θεοὺς/ὥραν τιν' ἕξειν, ὥστε σωθῆναί ποτε;,385-386). Ce que souligne sa question est l'intuition que son sort peut être lié aux événements évoqués par Ismène, sans intérêt en eux-mêmes-il ne s'émeut pas de ses fils- mais importants dans le grand plan divin qui doit le conduire à son salut. Et justement, Ismène conforte immédiatement l'intuition de son père par la mention du second oracle et son explication : « Ils disent que leur puissance va reposer sur toi » (Ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη, 392). Transformé en nouveau Palladion par la volonté des dieux, Œdipe veut garder au moins la possibilité de choisir ses amis et ses ennemis. Or, le vers 392 laisse nettement entendre que ses fils ont d'ores et déjà activé leur droit de préemption. Le verbe γίγνεσθαι ne marque pas un état, mais plutôt ce qui va advenir ; le futur d'Œdipe mort est donc un enjeu majeur et immédiat pour la suite de l'intrigue, en même temps qu'un lien entre une guerre fratricide et son propre salut pour lequel il va devoir lutter.

---

[857] Dans les *Sept contre Thèbes*, on apprend qu'Œdipe est mort en revenant à Thèbes, mais qu'il a libéré son ombre puissante sur la cité (976), causant les ravages que déplore le cortège funèbre. Au fur et à mesure que se déroule le récit des combats, le messager ou le chœur scande, comme une antienne, la responsabilité d'Œdipe, évoquant l'Érinys appelée par les vœux du père pour la destruction de sa maison. Dans les *Phéniciennes*, Euripide, quant à lui, imagine qu'Œdipe vit en reclus dans son palais, enfermé là par ses fils devenus adultes. Depuis ce palais, il leur lance des imprécations, les vouant à la mort (63-68).L'idée développée est que la mort des deux frères est causée par les malédictions d'Œdipe (1354-1355). Sophocle fait bien allusion à d'anciennes imprécations qu'Œdipe lança jadis contre ses fils (1375), afin qu'ils se décident à honorer les auteurs de leurs jours. Mais on comprend qu'il s'agissait plutôt de vœux pieux, qui n'ont eu aucune efficacité, aussi doit-il les réitérer et les renforcer jusqu'à ce qu'ils deviennent de véritables malédictions.

[858] Voir infra C. Œdipe, prescripteur d'avenir.

Quant à la guerre elle-même, elle interfère véritablement dans l'action principale comme un rebondissement, lorsque paraît Créon, à partir du vers 728. Tout l'épisode de la confrontation entre Œdipe et Créon se place sous le signe du καιρός, d'abord à travers son discours, puis à travers son coup de force. Mais il s'agit d'un καιρός subverti. Arrivé tout droit de Thèbes avec une escorte (723), Créon tente, dans un premier temps, de persuader Œdipe de retourner à Thèbes. Son principal argument, qui se voudrait dicté par un esprit de justice (δίκῃ, 760) et de justesse (δικαίως, 742), assure que le vieux Thébain se doit à la cité de Cadmos qui l'a nourri longtemps par le passé (οὖσα σὴ πάλαι τροφός, 760). Au nom du passé et par reconnaissance, il devrait donc céder à la demande thébaine. Or, le passé évoqué par Créon est l'époque de la gloire d'Œdipe, l'époque de son triomphe contre la sphinge, où, jeune vainqueur, il a délivré la cité du monstre. Dans sa logique perverse, Créon semble donc vouloir annuler l'ancien bienfait prodigué par Œdipe à la cité et en faire une dette, payable pour l'éternité. Le vieil aveugle va lui répondre en utilisant aussi l'argument du passé, quoiqu'il ne s'agisse pas du même. Lui, remonte à un jadis moins lointain, mais plus cruel, qui correspond au moment de sa chute. Par deux fois, il a été abandonné à son chagrin, dans un contre-temps orchestré par Créon et ses fils. Quand il aspirait tout d'abord à l'exil (προσθεν, 765), on l'a maintenu à Thèbes. Quand il souhaitait y demeurer (ἀλλ᾽ ἡνίκ᾽ ἤδη(…) τοτ᾽, 768(…) 770), on l'en a chassé. Et aujourd'hui (νῦν τ᾽,772), il lui faudrait à nouveau céder aux injonctions thébaines, alors même qu'Athènes l'accueille. L'inopportunité est au cœur de sa souffrance[859]. Le décalage entre ses propres aspirations et la volonté d'autrui lui est désormais insupportable. Cela explique son refus virulent, pour le présent, de l'option présentée par Créon, qui non seulement est une subversion du καιρός, mais qui, en plus, répond à une logique absurde, ne lui permettant jamais d'être en accord avec lui-même et le retenant toujours soumis à la volonté d'un tiers. Pourtant, et contre toute attente, Créon se fait fort d'être l'homme de l'à-propos. Dans un court échange à fleuret moucheté, il fait la leçon à Œdipe : « Ce sont deux choses distinctes que de parler beaucoup et de parler à propos » (Χωρὶς τό τ᾽ εἰπεῖν πολλὰ καὶ τὰ καίρια, 808). Lui prétend parler peu mais à-propos (ὡς δὴ σὺ βραχέα, ταῦτα δ᾽ ἐν καιρῷ λέγεις, 809), ce qui ne laisse pas d'étonner Œdipe jusqu'à ce que son adversaire change de tactique et abandonne tout discours pour une action de choc : il s'en prend aux filles du Thébain, faute d'avoir pu le persuader de le suivre volontairement. La scène est rapide et mouvementée. En témoigne chacune de ses répliques marquées par la volonté d'aller vite et d'agir opportunément : il vient de s'emparer d'Ismène (ἀρτίως, 818) ; quant à Antigone, il va l'emmener immédiatement (τὴν δ᾽ ἄξω τάχα, 819). Il promet à Œdipe un surcroît de chagrin pour bientôt (τάχ᾽ (…) οἰμώζειν, 820) et annonce à

[859] Cela est si vrai qu'Œdipe revient ici pour la deuxième fois sur le récit de ses années noires. La première fois, il expliquait à Ismène (427[b]-444) pourquoi il vouait ses fils à la malédiction, insistant de la même manière sur le décalage constant entre ses propres désirs et la volonté des autorités thébaines: le jour même où (ἐπεί τοι τὴν μὲν αὐτίχ᾽ ἡμέραν, 433) il aspirait à mourir, il n'y eut personne pour l'y aider. Et, avec le temps, lorsqu'il a pris conscience de son hybris (χρόνῳ δ᾽, ὅτ᾽, 437), Thèbes l'a chassé par la force, longtemps après les événements (τὸ τηνίκ᾽ ἤδη τοῦτο μὲν πόλις βίᾳ/ἤλαυνέ μ᾽ ἐκ γῆς χρόνιον, 441). Il est donc devenu un exilé pour l'éternité (ἀεί, 444).

son interlocuteur aveugle l'imminence de l'enlèvement d'Antigone (τήνδε τ᾽ οὐ μακροῦ χρόνου, 821). Alors que le chœur tente de se dresser contre lui, il ordonne enfin à ses hommes d'agir : « À vous, c'est le moment de l'emmener de force(…) » (ὑμῖν ἂν εἴη τήνδε καιρὸς ἐξάγειν/ἄκουσαν, 826-827[a]). Et comme Antigone résiste, il est obligé de réitérer son ordre (847[a]) et de menacer encore, sûr d'agir selon le droit que lui confère son statut de τύραννος (851). Les verbes au futur émaillent son discours et disent sa détermination à réussir son coup d'éclat : ἐφάψομαι (j'enlèverai, 859), ἀπάξομαι (je saisirai, 860), οὔτοι καθέξω θυμόν (je ne contiendrai plus ma colère, 874[a]), ἄξω βίᾳ (je l'emmenerai de force, 874[b]) ; presque tous sont liés à l'action entreprise en direct et qu'il essaie de mener à bien. Comme souvent chez Sophocle[860], le καιρός est lié à l'action, la hâte étant une condition de cette action, notamment quand elle correspond à un moment de crise, comme c'est le cas ici. Néanmoins, c'est un καιρός amoindri qu'illustrent les mots de Créon : le moment de son triomphe n'est pas venu et ses propres paroles portent la préfiguration de sa défaite, parce qu'il est à contre-temps du changement entrain d'opérer chez Œdipe. Par exemple, alors qu'il demande instamment à ses troupes d'emmener Antigone, qui marque de la résistance, son discours semble déjà prendre acte de sa défaite :

O.C., Créon, 849-855 : […] ἀλλ᾽ ἐπεὶ νικᾶν θέλεις
πατρίδα τε τὴν σὴν καὶ φίλους, ὑφ᾽ ὧν ἐγὼ
ταχθεὶς τάδ᾽ ἔρδω, καὶ τύραννος ὢν ὅμως,
νίκα. **χρόνῳ** γάρ, οἶδ᾽ ἐγώ, γνώσει τάδε,
ὁθούνεκ᾽ αὐτὸς αὑτὸν οὔτε **νῦν** καλὰ
δρᾷς οὔτε **πρόσθεν** εἰργάσω βίᾳ φίλων,
ὀργῇ χάριν δούς, ᾗ σ᾽ **ἀεὶ** λυμαίνεται.

[…] *Mais si tu veux triompher de ta patrie, de tes amis, dont j'exécute les ordres, tout roi que je suis, triomphe ! Avec le temps, je le sais, tu comprendras cela : tu ne sers pas plus tes intérêts aujourd'hui qu'hier tu te nuisais à toi-même en résistant à tes amis, agissant au gré de cette colère qui t'entraîne toujours à ta perte.*

D'une part, Créon lui concède la victoire (νίκα) par une sorte de bravade, qui traduit surtout son mépris devant l'aveugle démuni, montrant par là qu'il n'a pas pris la mesure de la force nouvelle de son adversaire, et d'autre part, il continue son travail de sape, en refaisant l'historique de la vie d'Œdipe avec quasiment les mêmes adverbes temporels que ceux qui étaient employés par le vieux Thébain lui-même pour dénoncer son passé de souffrance (νῦν, πρόσθεν). Ce faisant, il tient pour rien son expérience passée, escomptant trouver aujourd'hui en Œdipe le même homme, que celui d'hier, l'éternel perdant (ἀεὶ), qui n'aurait en outre retenu aucune leçon du temps (χρόνῳ). En cela, il se méprend, car sa conception du rapport de l'homme au temps est trop simple : il ne conçoit le passage du temps que comme

[860] Voir la première partie : Le vocabulaire du temp. Ch.I. Trois noms du temp. 3. Καιρός, le bon moment.

une répétition du même au même. Un autre exemple, plus éclairant encore, se trouve quelques vers plus loin, lorsque Créon, dans une surenchère de violence, annonce qu'il va se saisir d'Œdipe (860), alors même qu'il s'était engagé à le laisser tranquille (830[a]) : « Cela sera chose faite aussitôt, sauf si le roi de ce pays ne m'en empêche. » (Τοῦτο νῦν πεπράξεται, /ἢν μή μ᾽ὁ κραίνων τῆσδε γῆς ἀπειργάθῃ, 861[b]-862)[861]. Le parfait résultatif (πεπράξεται) traduit l'action déjà en cours et menée sans faillir, tandis que la subordonnée suivante l'annule quasiment, car, toute présomptueuse qu'elle soit, elle envisage malgré tout l'intervention de Thésée, annoncée par le détour d'une ironie tragique, qui a souvent une valeur prospective dans la tragédie. Le καιρός de Créon semble donc bien compromis et comme vidé de toute efficience par un λόγος qui montre son incapacité à prendre la juste mesure du présent.

Mais le temps de la guerre interfère une seconde fois dans le cours principal de l'action avec l'arrivée de Polynice, qui a pris la tête de l'armée argienne pour assiéger Thèbes. Lui ne prétend pas être un héros et se dénonce d'emblée comme un malfaisant (πανώλης, 1264), qui apprend « trop tard » (ὄψε, 1264) la situation de son père. Il n'y a donc chez lui aucune prétention à agir à-propos. Son plaidoyer développe plutôt un sentiment d'urgence ou d'affolement lié au présent hors scène, où l'imminence des combats menace la cité de Cadmos :

O.C., Polynice, 1308-1312 : Εἶεν· τί δῆτα **νῦν** ἀφιγμένος κυρῶ;
σοὶ προστροπαίους, ὦ πάτερ, λιτὰς ἔχων
αὐτός τ᾽ ἐμαυτοῦ ξυμμάχων τε τῶν ἐμῶν,
οἳ **νῦν** σὺν ἑπτὰ τάξεσιν σὺν ἑπτά τε
λόγχαις τὸ Θήβης πέδιον ἀμφεστᾶσι πᾶν·

Bien. Pourquoi suis-je venu aujourd'hui ? C'est pour t'apporter moi-même, père, mes prières de supplication et celles de mes alliés, qui, aujourd'hui, avec leurs sept colonnes et leurs sept lances assiègent toute la plaine de Thèbes.

Dans ces quelques vers, on voit parfaitement s'entrecroiser les deux temporalités, divine et humaine, au moment présent : l'adverbe νῦν évoque à la fois le présent de l'action principale en cours, sur scène (1308), et le présent parallèle, qui se joue hors scène, dans la plaine de Thèbes (1311). Ces deux lieux distincts séparent a priori les deux temporalités : sur scène, Polynice vient en suppliant, dans une démarche de piété filiale et patriotique, tandis qu'au loin la guerre menace. Pourtant, le catalogue de ses alliés (1313-1322) arrive dans son discours comme un argument d'autorité par lequel il cherche à faire valoir le péril du présent en décrivant le nombre des cités engagées dans la guerre et aussi le poids religieux de sa démarche qui ne l'engage pas seul, mais avec lui toute sa συμμαχία (αὐτός τ᾽ ἐμαυτοῦ ξυμμάχων τε τῶν ἐμῶν, 1310). Et l'on comprend alors que, comme Créon a un sens inexact

[861] On suit pour ces vers le texte de Mazon et de Lloyd-Jones plutôt que le texte établi par Jebb qui accorde au chœur le vers 862.

de ce qu'est le καιρός, Polynice possède un sens très erroné de l'ἱκετεία, parce qu'il mêle la guerre à une démarche de paix et qu'il confond politique et spiritualité. Il paiera d'ailleurs très cher son impiété en essuyant les foudres paternels[862]. Sa prière s'achève en outre sur une vision de l'avenir très utopique, dans laquelle il se projette au futur avec son père à ses côtés : il détruira son frère en un rien de temps (βραχεῖ (…) χρόνῳ διασκεδῶ, 1341), puis il installera Œdipe au palais (ἐν δόμοισι τοῖσι σοῖς στήσω σ᾽ ἄγων, 1342) et s'y installera lui-même (στήσω δ᾽ ἐμαυτόν, 1343). Il lui laisse donc entrevoir le retour au foyer et le partage de la tâche royale. Mais ces futurs sont vidés de leur substance proleptique, car ils sont la pure vision d'un esprit faible (ἄνευ σοῦ δ᾽ οὐδὲ σωθῆναι σθένω, 1345) et acculé à la nécessité : « Sans toi, avoue-t-il à son père, je ne suis pas capable d'assurer ma sauvegarde. » Cet aveu est à rapprocher des paroles de Créon qui envisageait inconsciemmment que son action allait être empêchée par Thésée ; pour Polynice aussi, l'échec est non seulement déjà programmé par les imprécations paternelles, mais il est sapé en premier lieu par son propre discours, qui confond le temps de la guerre et celui de la supplication et qui rêve d'un futur heureux à la manière d'un enfant, cela au mépris du passé qu'il compte pour rien[863]. Du reste, Polynice abandonnera rapidement tout espoir d'un futur, dès lors qu'Œdipe lui aura marqué son refus en programmant sa mort.

Ainsi, à travers la triple intervention d'Ismène, de Créon puis de Polynice, le temps de la guerre a fait irruption dans le temps sacré, que le héros réservait à la préparation de sa fin. À chaque fois, cela a permis à Œdipe de prendre davantage conscience de sa nouvelle puissance, recherchée par tous, et dont il peut se prévaloir toujours un peu plus. Surtout, ses deux ennemis arrivent à lui porteurs d'une vision du temps qui est singulièrement erronée : détournement du passé glorieux d'Œdipe, incapacité à considérer que le présent fait de lui un autre homme que le paria soumis qu'il fut longtemps, oubli du mal qui lui a été fait au profit d'un présent, où se mélangent ambitions politiques et supplications intéressées, projections avortées dans un futur voué à l'échec, autant d'éléments qui montrent que Créon et Polynice sont en décalage complet avec Œdipe, à contre-temps, comme il le fut lui-même au temps de sa chute. La guerre est donc déjà perdue pour l'un et l'autre, parce que leur démarche auprès d'Œdipe ne s'inscrit pas dans le temps opportun du καιρός, qui est toujours l'apanage des véritables héros tragiques.

Quant au protagoniste, il peut compter à la fois sur la force d'intervention de Thésée, mais aussi sur la puissance des Érinyes, ennemies du désordre et de la démesure, qui vont devenir ses alliées secourables (ἀρωγοὺς ξυμμάχους, 1012). Les appelant à sa rescousse, il ne confond pas, pour sa part, le temps sacré et le temps de la guerre, puisqu'il se place sous leur protection tandis qu'elles sont appelées à se battre pour sa cause. Et par elles, il peut se

[862] Sur l'impiété critiquée dans *Œdipe à Colone*, lire G. Méautis, *L'Œdipe à Colone et le culte des héros*, Neuchâtel, 1940, notamment le ch.II « L'impiété à Athènes ».

[863] Par comparaison, on peut se souvenir de la promesse réconfortante du chœur à Œdipe : « Sois rassuré. Tu auras notre secours, car si je suis vieux, la puissance de mon pays, elle, n'a pas vieilli.»(Θάρσει, παρέσται· καὶ γὰρ εἰ γέρων ἐγώ, /τὸ τῆσδε χώρας οὐ γεγήρακεν σθένος, *O.C.* 726-727). L'éternité d'Athènes est donc en soi une garantie pour la sauvegarde du suppliant.

permettre d'annoncer à l'avance ce qui va advenir dans le cours de l'action: «Je triompherai (κρατήσω, 646) de ceux qui m'ont chassé ». En cela, il se montre bien supérieur à ses adversaires, dont on a vu qu'ils se projetaient systématiquement dans un futur voué à l'échec. Son κράτος nouveau tient des Érinyes, nées de son λόγος prophétique. C'est là son arme de suppliant voué à devenir bientôt un supplié.

2.2.3. Œdipe, prescripteur d'avenir.

En effet, dans un retournement de situation qui vise à montrer sa transformation, le héros, à qui les oracles dictaient jadis son destin, devient, dans *Œdipe à Colone,* celui qui annonce l'avenir[864]. Ce faisant, le suppliant gagne progressivement cette fameuse χάρις χθόνια, qui se développe dans le cours de l'intrigue à travers ses imprécations toujours plus virulentes, car le héros chtonien qu'est en train de devenir Œdipe éprouve et manifeste sa force uniquement par la parole. Sa colère prompte à exploser n'est pourtant plus exactement son ancienne *hybris*, mais bien davantage l'expression de sa volonté puissante, qui doit libérer ses Érinyes protectrices contre ses ennemis[865]. Et l'on peut dire que, contrairement à Apollon qui n'affirme rien au travers de ses oracles, mais se contente d'indiquer obliquement la vérité, Œdipe, lui, n'emploie pas de discours double ou ironique ; ses promesses sur l'avenir ont la qualité d'être limpides et efficientes, puisqu'on les voit en partie se réaliser dans le cours de l'action. Il tient, en effet, son assurance d'une connaissance sûre, qui lui vient d'Apollon lui-même et qui le hisse quasiment au niveau du dieu[866]. Souhaits pour l'avenir, vision du futur, malédictions, les formes de son discours prophétique sont variées, mais leur valeur illocutoire va en augmentant toujours davantage et leur portée embrasse non seulement le temps intérieur du drame, mais aussi le temps extérieur. Chacune de ses interventions sur l'avenir renforce, en effet, son pouvoir personnel, d'abord sur le mode potentiel, puis au futur de l'indicatif et finalement par l'expression performative la plus simple qui soit, l'invocation au présent. Observons cette progression.

Dès le premier épisode, à peine Ismène lui a-t-elle exposé la situation de ses fils et leur désir de s'approprier son pouvoir apotropaïque, qu'il formule une première fois le vœu de leur perte. Et l'on discerne déjà dans ce premier souhait les marques distinctives d'une parole performative :

O.C., Œdipe, 421-427 : Ἀλλ᾽ οἱ θεοί σφιν μήτε τὴν πεπρωμένην
ἔριν **κατασβέσειαν**, ἔν τ᾽ ἐμοὶ τέλος
αὐτοῖν **γένοιτο** τῆσδε τῆς μάχης πέρι,

[864] Sur la transformation d'Œdipe en élu des dieux et ses nouveaux pouvoirs prophétiques, lire M. Fartzoff « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* » in *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Actes du colloque de Beaulieu-sur-Mer, Cahier de la Villa Kérylos n°8, Paris, 1988.
[865] Voir G. Méautis, *op.cit*., p.s 41 à 45 en particulier.
[866] M. Fartzoff, *art.cit*. , p. 96.

ἧς **νῦν** ἔχονται κἀπαναίρονται δόρυ·
ὡς οὔτ᾽ ἂν ὃς **νῦν** σκῆπτρα καὶ θρόνους ἔχει
μείνειεν οὔτ᾽ ἂν οὐξεληλυθὼς πάλιν
ἔλθοι ποτ᾽ αὖθις·

Que les dieux n'éteignent pas leur querelle fatale ! Qu'il dépende de moi, le terme de ce combat qui les met aux prises et qu'ils livrent aujourd'hui en s'armant de la lance ! Que celui qui aujourd'hui possède le sceptre et le trône ne le garde pas et que celui qui est sorti de sa ville n'y revienne plus !

Ses souhaits exprimés à l'optatif veulent ici influencer le cours de la guerre en train de se faire (νῦν, 424 et 425). C'est un Œdipe démiurge qui s'exprime : s'il demande aux dieux de donner un caractère fatidique au combat engagé- πεπρωμένην signifie littéralement « assigné par le destin » -, lui-même veut pouvoir en déterminer l'achèvement (τέλος[867]). Il veut avoir le sort de ses fils dans ses mains (ἔν τ᾽ ἐμοὶ) et il le fixe d'ailleurs précisément pour chacun d'eux dans les deux propositions suivantes, qui énoncent la fin du pouvoir pour Étéocle (οὔτ᾽ ἂν ὃς (…) μείνειεν) et la fin de l'aventure mercenaire de Polynice (οὔτ᾽ ἂν (…) ἔλθοι ποτ᾽ αὖθις). Appelant à lui ce pouvoir de déterminer la fin des vies humaines, il n'est déjà plus lui-même un simple mortEl. Il l'est encore moins, lorsqu'il fait part à Thésée de sa vision du temps qui aliène les relations entre les nations : « À la moindre occasion, annonce-t-il, les relations qui vous unissent aujourd'hui seront détruites (διασκεδῶσιν) par la lance. » (619-620) Sa vision politique devient aussi vision d'outre-tombe : « Mon froid cadavre boira (πίεται) leur sang chaud, si Zeus est toujours Zeus et si Phoibos, son fils, dit vrai (σαφής) »(622-623). Le futur, y compris dans sa dimension morbide, s'appuie sur la vérité prophétique (σαφής) conférée à sa parole par Apollon, ce qui lui donne une valeur programmatique. Les relations entre Thèbes et Athènes vont effectivement être détériorées par le coup de force tenté par Créon (818-883), qui obligera Thésée à intervenir à la frontière pour récupérer les filles d'Œdipe. La première annonce vaut donc pour le cours de l'action, tandis que la vision du héros- Palladion est une projection dans le temps extérieur du drame et même pour le présent de la représentation, qui vise à commémorer la fondation de son culte en Attique. Œdipe dit donc l'avenir, pour les autres et pour lui. Contrairement au commun des hommes dont la connaissance de l'avenir est limitée et très incertaine[868], le héros a désormais la capacité de dépasser les bornes de son αἰών, en se projetant dans l'après-vie chtonienne, où il deviendra le fléau de ses ennemis. C'est, du reste, ce qui lui accorde de l'autorité face à la violence sournoise de Créon et dont témoigne cet avertissement en forme d'annonce pour la suite: «(…) Ton destin, le voici: là-bas, mon esprit vengeur de ce pays (χώρας ἀλάστωρ οὑμὸς) habitera pour toujours[869]. Et quant à mes enfants, ils hériteront de mon

[867] Voir l'analyse de ce terme dans la première partie, ch. III. Petite chronologie tragique. 3. Le futur : l'horizon d'attente.
[868] D. Cuny, « Le thème de l'avenir incertain chez Sophocle : visée didactique et portée argumentative », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé,* n°2, juin 2002, p. 162-177.
[869] Voir infra l'explication de ce vers.

royaume une place suffisante pour y mourir» (787-790). Il fixe à la fois son propre sort éternel et celui de ses fils pour la seconde fois. Mais il passe encore un degré supplémentaire, lorsqu'il en appelle aux Érinyes, Créon l'ayant poussé à cette extrémité en enlevant Ismène et Antigone :

O.C., Œdipe, 864- 870 : Μὴ γὰρ αἵδε δαίμονες
θεῖέν μ᾽ ἄφωνον τῆσδε τῆς ἀρᾶς ἔτι,
ὅς μ᾽, ὦ κάκιστε, ψιλὸν ὄμμ᾽ ἀποσπάσας
πρὸς ὄμμασιν τοῖς πρόσθεν ἐξοίχῃ βίᾳ.
Τοιγὰρ σέ τ᾽ αὐτὸν καὶ γένος τὸ σὸν θεῶν
ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος δοίη βίον
τοιοῦτον οἷον κἀμὲ γηρᾶναί ποτε.

Que les déesses de ces lieux ne m'empêchent plus de prononcer cette imprécation contre toi, le plus méchant qui soit, qui m'arraches de force l'œil qui me guidait, après mes yeux de jadis, et t'en vas! Eh bien que le Soleil qui voit tout, te donne un jour, à toi et à ta race, une existence pareille à celle de ma vieillesse !

Il faut remarquer les deux temps de cette malédiction : Œdipe invoque d'abord les Redoutables, qui portent elles-mêmes parfois le surnom d' Ἀραί[870], pour qu'elles libèrent sa parole de malédiction (Μὴ (…)/θεῖέν μ᾽ ἄφωνον τῆσδε τῆς ἀρᾶς ἔτι). Se souvenant fort bien qu'on doit passer « sans regard, sans voix, sans parole, en usant devant elles que du langage du recueillement » (131-133), il contrevient volontairement à l'usage dans le but de réveiller leur ire contre son ennemi. Dans un deuxième temps, il formule son imprécation contre Créon, en invoquant cette fois Hélios. En effet, le Soleil, parce qu'il est un démon de la race des Titans et qu'il est considéré comme un témoin omniscient de toutes choses[871] (ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος) est au service de la vengeance des dieux, car nul ne peut lui échapper. Il devient ici une figure supplémentaire du destin, de ce même démon qui fixe son regard sur Polynice, plus tard (1370), et qui assistera à la déchéance de Créon ; car une vieillesse à l'identique de celle d'Œdipe ne peut qu'être désastreuse : à la place de l'errance, il aura la solitude née du deuil ; à la place du dénuement, la folie. Le futur, promis ici en termes circonspects, se réalise dans *Antigone.* Sophocle établit ainsi le lien avec cette autre pièce thébaine, permettant à son deuxième *Œdipe* de déployer toute l'amplitude du mythe. Mais, si son propos reste elliptique concernant Créon, pour Polynice, en revanche, Œdipe ne va pas manquer de dicter précisément le sort qui l'attend, non plus sur le mode du potentiel, mais bien à l'indicatif. Ses dernières imprécations marquent ainsi l'ultime étape de sa métamorphose avant son élévation finale, puisque son λόγος gagne encore en force performative et devient un véritable acte de langage. Sa réponse à la requête de son fils mériterait d'être citée in extenso (1348-1396), tant elle impressionne par sa force. Les futurs y énoncent de la façon la plus directe qui soit ce qui va advenir sans l'ombre d'un doute :

[870] Voir au vers 1375, par exemple.
[871] P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris 1951, s.v. Hélios (Ἥλιος).

« Non ! Cette cité, tu ne l'abattras pas (οὐ (…) πόλιν /κείνην ἐρείψεις, 1373) », « tu tomberas le premier, noyé dans ton sang et ton frère également (πρόσθεν αἵματι/πεσεῖ μιανθεὶς χὠ σύναιμος ἐξ ἴσου, 1374). Pour la troisième fois dans le cours de la pièce, il annonce l'échec et la mort de ses fils, mais cette fois, Polynice est présent et entend la prophétie funeste, qui n'appelle aucune interprétation. Pourtant, derrière l'extrémité de cet arrêt, il a encore la volonté d'expliquer sa violence. S'il ne s'agit pas de la première malédiction lancée contre ses fils (1375), il ne cherchait pas jusqu'alors à obtenir leur mort, mais à les ramener dans la voie du respect filial (1377-1378). Le plus touchant est, qu'au cœur de sa colère, au moment même où il profère son imprécation (νῦν, 1376), Œdipe attend encore que les déesses l'aident à obtenir de ses fils qu'ils fassent amende honorable. Mais, comme avec Créon, poussé à bout de sa patience, il finit par débonder son θυμός et l'expression de l'ordre et de la défense[872] remplace alors les futurs pour activer véritablement sa parole de mort : « va-ten à ta perte » (σὺ δ' ἔρρ',1383), « puisses-tu ne pas triompher » (μήτε (…) κρατῆσαι, 1386), « puisses-tu ne pas rentrer » (μήτε νοστῆσαί ποτε, 1386), « au contraire, puisses-tu mourir et tuer à la fois » (ἀλλὰ (…)θανεῖν κτανεῖν θ', 1388). Et le souhait de mort, déjà redoublé dans cette formulation rendue plus directe par l'usage des infinitifs, va être encore répété dans une manière incantatoire et solennelle pour parachever la malédiction. Comme un sorcier appelant à lui les forces obscures de la nature, Œdipe se met à invoquer le Tartare, les Érinyes et même Arès contre ses fils. Le verbe ἀρῶμαι (je lance ces imprécations, 1389) et le verbe καλῶ (j'en appelle à), répété trois fois en l'espace de deux vers (1389-1391), accomplissent alors au présent de l'énonciation l'acte de mort voulu par Œdipe, qui par ces mots, pour la première fois, devient véritablement l'ἄτη de ses ennemis. Et l'on peut considérer qu'il gagne là son statut de héros protecteur d'Athènes.

Et, comme pour mieux le souligner, dès que Polynice a quitté l'espace scénique, le chœur entame un thrène déplorant les lourds malheurs s'abattant sur les hommes par la faute de l'étranger aveugle, « à moins, chante-t-il, que ce ne soit le destin qui atteint son but » (εἴ τι μοῖρα μὴ κιγχάνει, 1450). Son intuition est bonne, puisqu'immédiatement, il signale que « l'éther a tonné. » Zeus se manifeste par trois fois (1456, 1462-1463, 1477-1478) et aussitôt Œdipe « comprend sans erreur » (Καλῶς κάτοιδ', 1475[a]) que l'heure décisive de sa vie est arrivée (Ῥοπὴ βίου μοι, 1508[a]). Cet enchaînement parfait des événements laisse entendre qu'il fallait qu'Œdipe dépasse tous les obstacles promit par Apollon pour qu'enfin s'accomplisse sa destinée. L'organisation des péripéties de la fable y a pourvu en amenant progressivement le personnage au point de maturité où il peut enfin prétendre devenir un homme et plus qu'un homme, lui qui n'était plus rien.

[872] A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Brill, Leiden, 1982, ch. 13 The Infinitive : avec Sophocle, on voit s'étendre les emplois de l'infinitif, notamment comme substitut d'un impératif, dans des séquences verbales comportant un impératif (par exemple, ici, ἔρρ') suivi ou précédé de plusieurs infinitifs (κρατῆσαι, νοστῆσαί, θανεῖν κτανεῖν θ'). Ce nouvel usage de l'infinitif sera très prisé à l'époque classique, chez les auteurs de tragédies en particulier.

2.3. Œdipe, compagnon du temps.

Son endurance à traverser le temps a fait d'Œdipe un modèle tragique absolu et beaucoup ont même été tenté de voir dans la figure du renversement, qui vaut pour sa vie, mais aussi pour la composition des deux tragédies de Sophocle qui racontent son histoire, une sorte l'allégorie du processus tragique lui-même[873]. « Compagnon du temps long [874] », Œdipe en a gardé une expérience singulière, parce que, contrairement au commun des hommes vivant dans la linéarité d'un temps qui les mène de l'enfance à la vieillesse, lui a expérimenté la logique d'un temps cyclique, où se sont répétés à son insu l'inceste et l'impossibilité d'une véritable génération[875]. Dans *Œdipe à Colone*, Sophocle fait évoluer cette logique, voire il la brise. D'abord, même s'il reconduit son personnage sur les traces de son passé, c'est pour mieux l'en détourner définitivement. Ensuite, s'il imprime une certaine lenteur à cette ultime fable, où l'on sent moins l'aiguillon de la fatalité, c'est que son personnage est en transit entre deux états et n'a plus à subir la loi de la Nécessité. Enfin, s'il chante l'éternité d'Athènes, c'est qu'il réserve aussi à son personnage le don de l'ἀεί, l'inscrivant au nombre des héros véritables.

2.3.1. Remonter le temps pour construire son renom.

L'enquête d'Œdipe l'amenait jadis à remonter vers son passé pour y découvrir son identité en même temps que la vérité sur le meurtre de Laios : plus l'intrigue progressait vers sa fin, plus le protagoniste avançait vers son origine, ce mouvement contradictoire formant toute l'originalité d'*Œdipe Roi*[876]. Dans *Œdipe à Colone*, ce même mouvement rétrograde est à l'œuvre, à la différence qu'il n'est pas initié par Œdipe, mais qu'il lui est imposé par ses interlocuteurs, à plusieurs reprises, et presque systématiquement. Quoiqu'il lui soit douloureux d'y revenir, l'évocation de ses parents et des crimes familiaux va servir sa cause présente. L'hôte d'Athènes ne revient, en effet, sur son passé que pour mieux en assumer l'histoire, la redire selon son point de vue, et pour tourner le dos définitivement à l'Œdipe Thébain, qu'il fut jadis. Il lui faut effectivement débarrasser son nom de toute idée de souillure qui l'entache malgré lui, s'il veut prétendre rester dans l'abri offert par les Érinyes. C'est la raison pour laquelle son passé est réinvesti à plusieurs reprises dans le cours de la pièce,

[873] Voir ce qu'en dit F. I. Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context*, J.Winkler and F.I. Zeitlin (ed.), Princeton University Press, Princeton, 1990, p.s 130 à 167, note 49, p. 165.

[874] Le titre de cette partie renvoie à l'expression « χρόνος ξυνὼν (μακρὸς) » employée par Œdipe aux vers 6-7 d'*O.C.*

[875] Sur la distinction entre temps cyclique et temps linéaire, lire l'article de P. Vidal-Naquet « Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 157, n°1, 1960, p.s 55 à 80.

[876] Lire supra, chapitre III.1 *Œdipe Roi*, l'effet tragique du temps réversible.

occasions renouvelées pour lui de se délester du poids de la culpabilité et de s'affirmer comme un homme nouveau. Le chœur, puis Créon et enfin sa fille Antigone, vont jouer tour à tour le rôle d'aiguillon, le forçant à se retourner vers ses années noires. L'affrontement de son passé est une épreuve à part entière, comme l'était sa volonté de demeurer dans un lieu *a priori* interdit, comme le sera l'affirmation de son choix de servir Athènes face à ses ennemis. Mais, alors que les autres épreuves sont concentrées dans des scènes bien circonscrites (la *parodos*, la confrontation avec Créon, l'altercation avec Polynice[877]), l'obstacle majeur qui consiste à se retourner vers son passé maudit va se présenter plusieurs fois et constituer comme un parcours en plusieurs étapes, montrant un Œdipe toujours plus assuré de son γενναῖον et du génie vengeur (ἀλάστωρ οὑμὸς, 788) qui s'exprime avec toujours plus d'assurance par sa bouche. Pourtant, l'art de Sophocle consiste à procéder par palliers et non pas dans une progression continue. La remontée d'Œdipe vers son passé thébain s'opère, en effet, par une alternance entre l'émotion la plus pure, rendue dans les passages lyriques, et le raisonnement le plus achevé.

Une première fois, le chœur le presse, à la fin de la *parodos*, de se nommer clairement. Prononcer son propre nom, un nom qui fait peur (265), est déjà pour lui une souffrance, la première qui lui soit réservée dans cet ultime parcours :

O.C., Œdipe-Antigone-chœur, 214-222 : Χορός - Τίνος εἶ σπέρματος, ὦ
ξένε, φώνει, πατρόθεν.
Οἰδίπους- Ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
Ἀντιγόνη- Λέγ᾽, ἐπείπερ ἐπ᾽ ἔσχατα βαίνεις.
Οἰδίπους- Ἀλλ᾽ ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.
Χορός- Μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
Οἰδίπους- Λαΐου ἴστε τιν᾽ ἔκγονον;
Χορός- Ἰού.
Οἰδίπους- Τό τε Λαβδακιδᾶν γένος;
Χορός- Ὦ Ζεῦ.
Οἰδίπους- Ἄθλιον Οἰδιπόδαν;
Χορός- Σὺ γὰρ ὅδ᾽ εἶ;

Chœur –De quel sang es-tu, étranger ? Qui fut ton père ? Parle.
Œdipe- Hélas sur moi ! Mon enfant, que va-t-il m'arriver ?
Antigone- Parle ! Dans cette extrémité, où tu es…
Œdipe- Alors, je vais parler, puisque je ne peux pas me cacher.
Chœur –Vous tardez tous les deux ! Allons, dépêche-toi !
Œdipe- Connaissez-vous un certain fils de Laios ?
Chœur- Ah !

[877] F. Allègre, *Sophocle. Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Annales de l'Université de Lyon, fascicule 15, Lyon, 1905. L'auteur montre, dans deux chapitres relatifs à *Œdipe à Colone*, l'indépendance des deux épisodes de Créon et Polynice, dans une pièce « à tiroirs », qui n'établit pas, selon lui, de liaisons suffisantes entre chaque partie. Lire notamment à ce propos les p.s 253 à 263.

Œdipe –…et la famille des Labdacides ?
Chœur- Oh Zeus !
Œdipe –…le malheureux Œdipe ?
Chœur- C'est donc toi ?

Après tout un début de la *parodos* marqué par l'inquiétude et la colère de voir un étranger fouler un sol sacré sans précaution, le chœur réclame une réponse spontanée et rapide à sa question d'usage sur l'identité de l'étranger[878]. Le jeu des stychomythies débite la vérité en petits tronçons, les ἀντιλαβαί pressant le rythme tout en retardant la révélation de son nom jusqu'au dernier moment. Les réponses d'Œdipe renvoient au chœur des questions, qui veulent marquer la précaution de langage de celui qui connaît par cœur les réactions suscitées par son nom. Sa réponse prend donc la forme d'une énigme dévoilée petit à petit, par lui-même. À l'amorce du vers 220, la formulation traditionnelle de sa réponse avance le nom de son père en premier, comme un mot-clé, sans toutefois l'identifier lui-même autrement que par la périphrase floue τιν᾽ ἔκγονον, l'indéfini le gardant encore indéfinissable. Comment peut-on d'ailleurs être *le fils* d'un homme à qui les dieux avaient interdit d'avoir une descendance ? Dans un second temps, nommer sa famille (Τό τε Λαβδακιδᾶν γένος) sert d'indice si net, que l'exclamation du chœur permet de l'authentifier comme un élément de vérité. Le nom d'Œdipe n'arrive que dans un troisième temps, accolé de l'adjectif ἄθλιον, qui lui permet paradoxalement de se tenir à distance de lui-même, dans un mouvement pathétique de jugement compassionnel sur lui-même, indiquant déjà, peut-être, qu'il se détache de son ancienne histoire pour mieux aborder l'avenir que les dieux lui ont fixé. De surcroît, dans le début de cet échange, on retrouve un peu du brouillage générationnel qui était la marque du temps anarchique dans *Œdipe Roi* : Œdipe, un vieillard ici, s'affole de ce qu'on lui demande le nom de son père, comme si les années n'avaient pas suffi à apaiser l'horreur de sa naissance ; pour se sortir de cette impasse, il demande conseil à Antigone, sa fille devenue sa nourrice avec Ismène (αἵδ᾽ ἐμαὶ τροφοί, 1367), qui guidait déjà ses choix au début de la *parodos* en l'incitant à obéir au chœur et à quitter le bois sacré (170-172). Elle le pousse, ici, à se dévoiler en sortant du secret par omission, où il s'est retranché face aux Coloniates. Leur couple singulier est, du reste, bien remarqué par le chœur qui les associe dans le duel μέλλετον; leurs atermoiements servant, sur le plan dramatique, à souligner l'importance de l'instant. Tant leur capacité de suggestion est forte, de simples noms propres

[878] Si l'on compare avec d'autres pièces de Sophocle, on peut remarquer un jeu fréquent sur la réponse donnée à la question de l'identité, qui rappelle peut-être le jeu d'Ulysse dans le chant IX de l'*Odyssée*. Ainsi, dans *Philoctète*, Néoptolème donne-t-il exactement son nom et son origine, mais il ment toutefois sur sa destination en affirmant qu'il s'en retourne à Scyros (239-241). Dans *Électre*, le mensonge autour de l'identité d'Oreste est la clé stratégique de sa vengeance et dans les *Trachiniennes*, l'identité d'Iole est d'abord scrupuleusement tue par Lichas, de peur de déclencher la colère de Déjanire (307-319), avant d'être révélée par le messager (359-368). Dans *Œdipe à Colone*, le spectateur sait depuis les premiers vers qui est le protagoniste, qui se nomme lui-même au vers 3. Le dialogue autour de son identité permet toutefois de réinscrire la pièce dans le mythe en rappelant le passé, même de manière elliptique, et de donner de l'importance à cette scène de reconnaissance, où transparaît le talent du poète du dévoilement qu'est Sophocle.

(Λαΐου, Λαβδακιδᾶν, Οἰδιπόδαν) ont donc ici le pouvoir de réouvrir les plaies du passé, sans que rien ne soit seulement dit des crimes qu'on impute à Œdipe. Mais l'épreuve se poursuit juste après la *parodos*, lorsque, poussé par les questions pressantes du chœur, il se défend d'être qui il est dans un long plaidoyer (258-291), où son λογός trouve assurance et autorité :

O.C., Œdipe, 265-270 : (…) ὄνομα μόνον δείσαντες; οὐ γὰρ δὴ τό γε
σῶμ᾽ οὐδὲ τἄργα τἄμ᾽, ἐπεὶ τά γ᾽ ἔργα μου
πεπονθότ᾽ ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα,
εἴ σοι τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς χρείη λέγειν,
ὧν οὕνεκ᾽ ἐκφοβῇ με· τοῦτ᾽ ἐγὼ καλῶς
ἔξοιδα.

C'est de mon nom seul que vous avez peur ; non pas de ma personne, ni de mes actes, puisque ces actes, je les ai plus subis que commis, s'il fallait parler de mon père et de ma mère ; car, c'est à cause d'eux que je vous fais peur, cela je le sais bien.

Cette fois, ni Laios ni Jocaste ne sont expressément nommés et l'on est frappé par le carctère presqu'impersonnel de sa défense. Sophocle semble même entretenir volontairement un certain flou au vers 268 avec l'expression «τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς », périphrase des plus elliptiques pour nommer son destin, que l'on peut traduire indifféremment par « les actes de mon père ou de ma mère » ou « mes actes relativement à mon père et ma mère », l'une ou l'autre formulation ne l'impliquant évidemment pas au même degré de responsabilité dans son histoire passée. L'argument qu'il énonce ici pour la première fois est celui du crime involontaire, qu'il impute implicitement à ses parents ou dont il se dédouane au moins. Pourtant, il faut noter qu'il n'est plus dans l'émotion qui réduisait sa parole à quelques mots dans le précédent échange: il a déjà recouvré une énergie qui le pousse à vouloir s'expliquer et on le découvre même jonglant avec l'habileté d'un rhéteur, sans peur de se contredire entre le vers 265(« C'est de mon nom seul que vous avez peur ») et le vers 269 (« c'est à cause d'eux (τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς) que je vous fais peur »). Refusant d'être considéré comme « méchant par nature » (κακὸς φύσιν, 270), il plaide la légitime défense et l'ignorance totale de ce qu'il entreprenait et obtient ainsi la pitié des Coloniates.

C'est alors que Sophocle reconduit son protagoniste vers les affres de l'émotion qui sidère, dans le premier *stasimon* (510-548), conçu comme un dialogue chanté entre Œdipe et le chœur. Voici à nouveau que se réveille la curiosité des vieillards et que le protagoniste se retrouve dans la position inconfortable de devoir rendre des comptes sur son passé, et cette fois de façon plus explicite, comme l'annonce ce premiers vers du chœur : « Il est dangereux, étranger, de réveiller le mal enseveli depuis longtemps » (Δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη/ κακόν, ὦ ξεῖν᾽, ἐπεγείρειν, 510-511). La prétérition pourrait apparaître comme une méchante coquetterie de langage, s'il ne perçait dans cette formule toute l'horreur sacrée devant les crimes perpétrés jadis par le tyran de Thèbes et, dans le même temps, l'ironie terrible qui consiste à désigner le mal (Δεινὸν (…) τὸ (…) κείμενον (…) κακόν(…)

ἐπεγείρειν) par les termes mêmes qui vont bientôt s'appliquer à l'homme, au héros, enseveli, pour toujours, et dangereux à réveiller, comme le sont toutes les forces chtoniennes[879]. Ses actes et sa personne sont comme assimilés dans ces deux vers, malgré qu'il en ait. Dans ce *kommos*, les vers lyriques, toujours si chargés d'affectivité, rendent bien compte du brouillage entre le désir de savoir et l'αἰδώς qui retient de nommer le pire ; aussi, les questions du chœur vont se succéder, toujours plus empreintes d'émotion, jusqu'à ce qu'Œdipe dise lui-même , enfin, que ses filles sont « ses deux malheurs (παῖδε δύο δ' ἄτα, 531[b]) », qu'elles sont aussi « en même temps les sœurs de leur père (κοιναί γε πατρὸς ἀδελφεαί, 535)», qu'il a tué son père (Ἔκανον, 545), et, cette fois, comme la première, l'affolement perce dans des ἀντιλαβαί traduisant l'essoufflement du discours dans l'effort quasi sur-humain que fait Œdipe pour nommer la vérité, une vérité que les Coloniates lui arrachent littéralement de la bouche.

Mais le temps de l'apaisement revient avec Thésée, qui lui accorde sa protection et celle d'Athènes, sans retard. Et, dans cette logique des contraires et des contrastes tant prisée par Sophocle, la confrontation avec Créon qui suit immédiatement l'entente cordiale avec le roi d'Athènes, est l'occasion de ramener, encore une fois, Œdipe vers son passé, devenu, dans la bouche de son adversaire, un argument d'autorité propre à le discréditer complètement aux yeux de l'Athénien (944-946). Il lui faut donc rétorquer. Sa réponse ne sera plus bridée par le sentiment de l' αἰδώς. Elle se déploie au contraire dans une tirade-fleuve (960-1013), qui installe Œdipe dans son autorité nouvelle de génie du lieu. Son premier argument consiste à se délester de toute responsabilité en invoquant « le bon plaisir des dieux » :

O.C., Œdipe, 962- 965 : (…) ὅστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς
τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἃς ἐγὼ τάλας
ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,
τάχ' ἄν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι.

[879] En parlant de lui-même, Œdipe se nomme par exemple, « τίς θύρασι **κειμένου** » (un mort à la porte de Thèbes, 401). Plus loin, il assure Thésée que, contre les aléas des temps incertains, il peut lui procurer une garantie valable contre Thèbes: « (…) quand mon froid cadavre, endormi sous la terre, boira le sang chaud des Thébains, si Zeus est toujours Zeus et si Phoibos, son fils, est toujours véridique. »((…) ἵν' οὑμὸς εὕδων καὶ κεκρυμμένος νέκυς /ψυχρός ποτ' **αὐτῶν θερμὸν αἷμα πίεται**, /εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεὺς χὠ Διὸς Φοῖβος σαφής, 621-623). L'image du mort-vampire est propre à inspirer la crainte. Du reste, on peut se souvenir aussi que, dans les *Choéphores* d'Eschyle, le chœur encourage Oreste dans sa vengeance par ces mots : « Fils, la dent du feu ne dompte pas l'âme du mort ; un jour ou l'autre il révèle ses colères. » (Τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει / πυρὸς μαλερὰ γνάθος, / φαίνει δ΄ ὕστερον ὀργάς, 324-326). Et, plus tard, lorsqu'il comprend qu'Égisthe a été tué, un serviteur s'écrit : « Je dis que les morts frappent le vivant. » (Τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω, 886). On retrouve l'idée que la colère des morts ne peut s'endormir et que la puissance émanant du tombeau d'un héros peut fort bien être quelque chose de δεινὸν, de terrible et de dangereux pour les vivants, comme le suggère le vers 510 d'*O.C.* Dans son essai sur le culte des héros (*op.cit*.), Georges Méautis affirme que « (…) les héros grecs inspirent plutôt l'inquiétude que la paix de l'âme, ils sont capricieux, quinteux, on ne sait jamais bien si on les vénère de la manière qui leur convient et l'on doit se défier de leurs sautes d'humeur.» (p. 13).

Ta bouche déverse sur moi les meurtres, incestes, malheurs, que j'ai subis malgré moi, hélas ! Car c'était le bon plaisir des dieux, peut-être parce qu'ils sont en colère contre ma famille depuis longtemps.

En faisant remonter à un passé lointain (πάλαι) l'origine de son malheur, en l'imputant à une vengeance divine qui ne le concerne en rien directement, mais implique plutôt ses ancêtres, Œdipe est dans une démarche de rupture : il rompt avec l'ancienne solidarité familiale, qui, au nom d'une fatalité héritée, faisait de lui un coupable innocent, et il dénonce l'injustice de reproches qui n'ont que trop duré –en témoigne le parfait résultatif διῆκας (963). Il insiste, du reste, sur les accusations que son beau-frère lui jette sans cesse à la tête (αἰὲν ἐμφορεῖς σύ μοι, 989) et qui montrent un acharnement visant à le maintenir dans l'image désastreuse que lui a forgé sa réputation souillée ; car, s'il veut continuer à le considérer comme un tyran déchu, Œdipe, lui, cherche à casser l'image du monstre de Thèbes accolée à son nom. Celui qui fut le jouet des dieux (θεῶν ἀγόντων, 998) entend désormais agir au nom des dieux, annulant ainsi la charge de la fatalité qui pesait sur lui. La fin de son discours laisse entendre qu'il y parvient, lorsqu'il invoque les Érinyes comme ses auxiliatrices et est reconnu comme un homme de bien (χρηστός, 1014) par le chœur.

On peut alors penser la page thébaine définitivement tournée, jusqu'à ce qu'Antigone elle-même se donne le droit d'en faire l'argument de son plaidoyer en faveur de Polynice. À l'entendre, Œdipe doit le laisser parler, au nom même des liens du sang invoqués ici et qui, inévitablement, le ramènent une dernière fois dans son passé :

O.C., Antigone, 1189-1198 : Ἔφυσας αὐτόν· ὥστε μηδὲ δρῶντά σε
τὰ τῶν κακίστων δυσσεβέστατ', ὦ πάτερ,
θέμις σέ γ' εἶναι κεῖνον ἀντιδρᾶν κακῶς.
Ἄλλαι γονευσι χἀτέροις γοναὶ κακαὶ
καὶ θυμὸς ὀξύς, ἀλλὰ νουθετούμενοι
φίλων ἐπῳδαῖς ἐξεπᾴδονται φύσιν.
Σὺ δ' εἰς ἐκεῖνα, μὴ τὰ νῦν, ἀποσκόπει,
πατρῷα καὶ μητρῷα πήμαθ' ἅπαθες·
κἂν κεῖνα λεύσσῃς, οἶδ' ἐγώ, γνώσει κακοῦ
θυμοῦ τελευτὴν ὡς κακὴ προσγίγνεται.

C'est toi qui l'as engendré; sa conduite envers toi fût-elle la plus criminelle, la plus impie, père, il n'est pas juste de lui rendre le mal pour le mal. D'autres parents ont eu aussi de mauvais enfants et de vifs ressentiments envers eux; cependant, mis en garde, ils ont adouci leur nature sous l'influence des paroles de leurs proches. Pour toi, pense, non pas aux malheurs présents, mais à ceux du passé, que tu as endurées à cause de ton père et de ta mère, et si tu les regardes, je le sais, tu reconnaîtras qu'une mauvaise colère se termine mal.

Digne fille d'Œdipe, Antigone manie ses arguments avec l'habileté d'un sophiste[880]. À l'opposé de la logique d'Œdipe, qui tente de se défaire de son passé familial, sa conviction de la primauté des liens de sang voudrait ramener insensiblement son père au sein d'un γένος qu'il souhaite, pour sa part, ignorer. Pour cela, elle invoque, par exemple, la θέμις (θέμις σέ γ' (…)),qui, comme le note Jean Alaux[881] à la suite de Benvéniste, est une obligation à caractère sacré s'appliquant strictement à la famille, notamment ,ici, pour dissuader le père de nuire à son fils. Son argumentaire repose aussi sur des exemples en forme de réflexions générales, suffisamment explicites pour renvoyer à la situation présente (1192-1194) ou passée (1195-1198) : qui sont, en effet, ces parents transportés par une vive colère contre leurs mauvais enfants, sinon Œdipe lui-même songeant à ses fils et qu'Antigone espère calmer par l'amitié de ses paroles ? Quelles sont ces souffrances du passé dues à un père et à une mère, sinon la querelle d'Œdipe et de Laios qui entraîna le parricide et ses funestes conséquences ? Le but à peine déguisé d'Antigone est d'infléchir la décision de son père et l'on peut considérer qu'elle y parvient, puisqu'il finit par entendre la supplication de Polynice.

Pour autant Œdipe n'a pas été gagné par les arguments d'Antigone, car il va progressivement se détacher de toute φιλία familiale. Sa réponse à son fils va même achever la rupture avec ce passé labdacide. Il renverse, en effet, habilement la logique de l'obligation familiale pour s'exprimer au nom de la Justice de Zeus (Δίκη, 1382), qui s'exerce, elle, au-delà du cadre de la famille. Non seulement, il ne doit rien à ce fils ingrat et oublieux, mais il l'accuse d'avoir fait de lui un marginal sans patrie et bien pire, de l'avoir tué : « (…) tant que je vivrai, lui assène-t-il, je me souviendrai que tu es mon meurtrier » ((…) ἕωσπερ ἄν ζῶ, σοῦ φονέως μεμνημένος, 1361). Par cette affirmation, voilà donc l'histoire d'Œdipe entièrement modifiée, le parricide devenu victime de son propre fils, une faute effaçant l'autre, le passé lointain recouvert par un passé récent. Il va même beaucoup plus loin dans le reniement de sa propre histoire, en affirmant quelques vers plus bas : « Vous deux, vous avez été engendrés par un autre, pas par moi » (ὑμεῖς δ'ἀπ'ἄλλου κοὐκ ἐμοῦ πεφύκατον, 1369). La formule fait bien entendu écho aux propres mots de Polynice affirmant qu'il était né « du triste destin » d'Œdipe (τοῦ κακοῦ πότμου φυτευθείς, 1323-1324) et que, pour être son fils, il ne l'était qu'en partie. La compassion maladroite de Polynice au sort de son père est retournée contre lui par Œdipe[882] pour signifier une nouvelle fois qu'il ne veut plus avoir à faire avec l'engeance thébaine et l'on peut entendre dans sa réponse autre chose qu'un simple reniement : la volonté encore rappelée qu'il veut rompre avec son γένος, parce qu'il n'est plus l'homme de Thèbes, cet « autre », l'Œdipe de jadis. Pour devenir le héros d'Athènes, un homme nouveau,

[880] Sur le rôle croissant joué par la rhétorique dans l'organisation des discours, et notamment dans cette scène d'intercession et de supplication entre Antigone et Œdipe, lire D. Cuny, *Une leçon de vie. Réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Paris, 2007, p.s 222 à 225 en particulier.

[881] J. Alaux, « Remarques sur φιλία Labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », in *Mètis.* Vol.7, n°1-2, 1992, p. 209-229.

[882] De la même manière, la tentative de son fils pour s'identifier à lui en tant que mendiant (1335) sera retournée contre lui dans les vers cinglants, où il le chasse en le poursuivant de sa malédiction.

il n'est pas question de se rédimer : sa métamorphose ne passe pas par le champ de la morale, mais plutôt par une relecture du passé, lointain ou plus récent, au prisme de sa propre sensibilité. Ainsi, voit-on se construire le nouvel Œdipe, utilisant les armes de la rhétorique, et se débarrassant du complexe lié à son nom, face au chœur, de sa réputation de parricide incestueux, face à Créon, et même des liens du sang avec son fils.

2.3.2. Le temps long d'Œdipe à Colone.

À côté de la répétition thématique du passé, et pour rendre compte de l'évolution de son personnage, Sophocle joue aussi sur la structure de la pièce et sur le rythme même qu'elle imprime à la progression du drame. Beaucoup de commentateurs se plaignent de la lenteur et de la longueur d'*Œdipe à Colone*[883], que l'on peut expliquer en partie par sa construction, car, si le temps y semble parfois suspendu, c'est que les personnages ne sont pas constamment aiguillonnés par la fatalité et que leurs actes ne découlent pas les uns des autres[884], pour cette raison que la fatalité n'intervient guère qu'au début et à la fin, et très peu comme une force agissante. Dans l'entre-deux, le temps, comme vecteur de progression, est annulé ou suspendu, créant un effet de longueur.

En effet, dans ce deuxième *Œdipe*, Sophocle a abandonné l'idée d'une fatalité agissante, comme si elle avait déjà mené le protagoniste le plus loin possible dans les retranchements du déterminisme[885] en faisant de lui un héros « né damné » selon le mot de Jean Bollack[886]. Que craindrait-il encore ? Aussi, lorsqu'il découvre qu'il est dans l'abri des Euménides, nul affolement ne l'arrête. Au contraire, il fait un choix qui l'engage en décidant de « ne plus bouger de ce coin de terre où (il) est assis » (οὐχ ἕδρας γῆς τῆσδ᾽ ἂν ἐξέλθοιμ᾽ ἔτι, 45); et prononçant ces paroles, on peut considérer qu'il aligne tranquillement sa propre volonté sur la prescription du destin (87-95). Au Coloniate qui l'interroge alors sur ses raisons, il répond : « C'est le mot de mon destin» (Ξυμφορᾶς ξύνθημ᾽ ἐμῆς, 46[b]) ; énoncé performatif qui lui fait prononcer lui-même l'arrêt divin, longtemps après Apollon, et l'endosser entièrement, comme si, après tant de longues années, la voix divine était devenue sienne entièrement. Cela est si vrai que, lorsqu'il interpelle pour la première fois les filles du Sol et de l'Ombre, il leur demande de ne pas se montrer défavorables à Phébus ni à lui-même (Φοίβῳ τε κἀμοὶ μὴ γένησθ᾽ ἀγνώμονες, 86), se mettant sur un pied d'égalité avec l'Oblique et reprenant à son

[883] P. Mazon, in *Notice* de l'édition des Belles Lettres : « *Œdipe à Colone* est la plus longue des pièces grecques qui sont arrivées jusqu'à nous. Elle n'est pas seulement longue, elle est lente. » (p. 72)
[884] F. Allègre, *op.cit*. : « En un mot, les personnages de cette tragédie ont l'air d'avoir beaucoup de temps devant à eux, et ils l'emploient volontiers en conversations familières, en descriptions et en discours, comme des gens que les événements ne talonnent pas. » (p.237)
[885] F. Allègre, *ibidem* : « Du fait même que la fatalité s'est assouvie sur lui, elle n'a plus prise sur lui ; il n'a plus à la craindre ; il n'a plus d'actes à commettre contraires à sa volonté, mais seulement à supporter les résultats des actes déjà commis, et ces résultats n'altèrent en rien sa liberté ; ils n'atteignent que son bonheur. » (p. 311)
[886] J. Bollack, « Né damné » in *La Naissance d'Œdipe*, Traduction et commentaires *d'Œdipe Roi*, TEL, Gallimard, 1995, p. 217-237.

compte les paroles de l'oracle rappelées dans sa prière. Ainsi signifie-t-il qu'il a déjà abandonné son ancien statut de roi maudit pour celui de protégé des dieux. En effet, le temps a fait son œuvre sur Œdipe. L'oracle lui avait indiqué « une trêve au bout de longs jours » ([…] παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, 88). La patience était donc inscrite dans son parcours. Voilà pourquoi il observe les Coloniates avec circonspection (ἐν γὰρ τῷ μαθεῖν/ἔνεστιν ηὐλάβεια τῶν ποιουμένων : « De l'information dépend la prudence dans l'action », 115[b]-116). Voilà pourquoi il respecte leurs pieux scrupules lorsqu'il s'agit de se déplacer aux marges de l'enclos sacré ([…] καὶ μὴ χρείᾳ πολεμῶμεν : « […] et ne partons pas en guerre contre la Nécessité», 191). Tel l'Agamemnon décrit par le chœur d'Eschyle, « complice du sort capricieux[887] » , parce qu'il est lui aussi soumis à la loi de Zeus, Œdipe, dans sa longue expérience, s'est habitué à apprivoiser les hommes et à accepter des dieux la règle du « souffrir pour comprendre », aussi n'est-il plus question pour lui de douter, ni même de se révolter, et d'autant moins maintenant qu'il sait son échéance proche. Il va donc prendre son temps et attendre patiemment que Zeus se manifeste à lui.

Sophocle fait néanmoins une concession à la fatalité dans le début de l'action, l'introduisant par le biais indirect d'une prière faite aux Érinyes :

O.C., Œdipe, 96-103 : Ἔγνωκα μέν νυν ὥς με τήνδε τὴν ὁδὸν
οὐκ ἔσθ᾽ ὅπως οὐ πιστὸν ἐξ ὑμῶν πτερὸν
ἐξήγαγ᾽ εἰς τόδ᾽ ἄλσος· οὐ γὰρ ἄν ποτε
πρώταισιν ὑμῖν ἀντέκυρσ᾽ ὁδοιπορῶν,
νήφων ἀοίνοις, κἀπὶ σεμνὸν ἑζόμην
βάθρον τόδ᾽ ἀσκέπαρνον. Ἀλλά μοι, θεαί,
βίου κατ᾽ ὀμφὰς τὰς Ἀπόλλωνος δότε
πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφήν τινα(…)

Je suis certain que c'est un sûr présage venu de vous qui m'a guidé dans ma route jusqu'à ce bois sacré. Autrement, je ne vous aurais jamais rencontrées les premières sur mon chemin, hôte sobre de sobres déesses, et je ne me serais pas assis sur ce vénérable siège, non façonné par la main de l'homme. Accordez-moi donc, déesses, pour ma vie, selon les prédictions d'Apollon, un accomplissement désormais et un dénouement(…).

Œdipe reconnaît ici la main des dieux : sa seule volonté n'a pu le guider jusqu'à Colone ; il a suivi le chemin où les déesses l'entraînaient. Il refuse le hasard et concède au divin une nouvelle part dans sa destinée. Néanmoins, quand commence la pièce, il a déjà atteint son but. Le fait est déjà accompli et la fatalité a atteint son objectif en l'amenant sans mal à l'endroit de son terme. Sophocle ne peut donc exploiter l'idée de fatalité agissante autrement que dans la prière d'Œdipe suggérant que les Érinyes seront les organisatrices de sa fin.Et il faudra attendre le cinquième *stasimon* pour que se manifeste véritablement l'élément divin dans le parcours du héros. Mais, comme au début, Œdipe n'en éprouvera aucun mal, puisqu'il

[887] ESCH., *Ag*., 187 : « ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων ».

sera consentant et informé de ce qui l'attend. C'est ce qui explique, en partie, qu'aucun mouvement de hâte n'apparaît chez lui avant le premier signe de Zeus au vers 1456, sous la forme d'un coup de tonnerre.

Dès lors, la fatalité retrouve une apparence de merveilleux, dans la réalisation des σημεῖα, qui n'étaient jusque- là que des mots (94-95) et le temps redevient une force de progression. Mais, comme Œdipe est seul à savoir reconnaître les signes divins et à éprouver l'urgence extrême du moment, il lui faut donner des explications aux Coloniates et à ses filles. S'instaure alors un jeu dramatique intéressant entre la hâte de l'un et l'incrédulité des autres, ce qui entraîne une prorogation artificielle de sa fin dans un temps même où l'urgence est de mise. Le cinquième *stasimon* instaure, en effet, une pause lyrique qui fait transition entre la scène avec Polynice et la scène du départ vers le lieu secret, permettant de mettre en valeur l'intervention divine dans le cours de l'action. Par la répétition de son schéma poétique –une strophe chantée suivie d'un dialogue composé de cinq trimètres entre Œdipe et Antigone, ce long *kommos* contribue à ralentir le temps, tout en intensifiant le suspens autour de l'arrivée de Thésée. Observons quelques traits de l'habile montage poétique de cette tension.

Le vieil aveugle demande une première fois que l'on aille chercher Thésée, pour être le dépositaire de son secret (1457-1458). Comme Antigone lui en réclame la raison, il explique que la foudre de Zeus « va à l'instant » (μ᾽αὐτίκ᾽ἄξεται, 1460) l'emmener aux enfers et il crie littéralement : « Allez, envoyez-le chercher, aussi vite que possible ! » (Ἀλλὰ πέμψαθ᾽ ὡς τάχος, 1461). L'imminence de sa fin est soulignée par le futur proche (ἄξεται), par l'impératif sans complément (πέμψαθ᾽), par les deux adverbes (αὐτίκ᾽et ὡς τάχος), et pourtant, le chant du chœur qui s'intercale entre les répliques d'Œdipe, vient ralentir volontairement la marche des choses. Ensuite, le protagoniste reprend ses explications, allongeant encore le délai :

O.C., Œdipe- Antigone, 1472-1476 : Οἰδίπους-Ὦ παῖδες, ἥκει τῷδ᾽ ἐπ᾽ ἀνδρὶ θέσφατος
βίου τελευτὴ κοὐκέτ᾽ ἔστ᾽ ἀποστροφή.
Ἀντιγόνη- Πῶς οἶσθα; Τῷ δὲ τοῦτο συμβαλὼν ἔχεις;
Οἰδ.- Καλῶς κάτοιδ᾽·ἀλλ᾽ ὡς τάχιστά μοι μολὼν
ἄνακτα χώρας τῆσδέ τις πορευσάτω.

Œdipe- Mes enfants, elle arrive la fin de la vie que les dieux ont prévue pour moi et il n'est pas d'échappatoire.
Antigone- Comment le sais-tu ? Sur quoi te fondes-tu ?
Œdipe- Je le sais parfaitement. Allons ! Qu'on aille chercher au plus vite le roi de ce pays !

Pour la troisième fois, il réclame la présence de Thésée, mais mieux encore, il contribue lui-même à ressusciter la fatalité dans les vers 1472-1473, rappelant l'arrêt irrémédiable qui pèse sur lui et qui approche (ἥκει). Urgence et attente organisent la course entre Thésée et les dieux : le roi d'Athènes arrivera-t-il à temps pour assurer à Œdipe la destinée héroïque qui lui a été promise ? Sans lui, en effet, Œdipe mourra comme un simple mortel et le sort d'Athènes

restera sans garantie pour l'avenir. Un second coup de tonnerre retentit aux vers 1478-1479, nourrissant la crainte toujours plus grande des Coloniates effrayés. S'engage alors un deuxième dialogue entre Œdipe et Antigone, dont le but informatif est assez clair : il s'agit de rappeler l'importance du secret à transmettre. L'attente de Thésée devient alors le thème majeur : le vieil aveugle demande : « Approche-t-il ? » (Ἆρ᾽ ἐγγὺς ἀνήρ; 1486[a]), le chœur l'appelle de ses vœux (« Arrive, arrive, mon enfant ! » (ἰώ, ἰώ, παῖ, βᾶθι, βᾶθ᾽, 1491) ; « Viens ! » (ἵκοῦ, 1495) ; « Hâte-toi ! Accours, cher prince ! » (<Σπεῦσον>, ἄϊσσ᾽, ὦναξ, 1499)). Il surgit enfin, avec un sens consommé du καιρός au vers 1500 et reçoit les ultimes explications de son suppliant, occasion nouvelle de prolonger le délai d'expiration imparti à Œdipe : le protagoniste rappelle lui-même que l'instant est crucial (Ῥοπὴ βίου μοι, 1508) avant de se faire le traducteur des signes divins (1511-1512 et 1514-1515). La fatalité existe donc comme un signe extérieur du merveilleux et aussi par sa parole, qui décrit et explique. Mais le jeu entre prolongation et urgence ne s'interrompt pas avec le départ des personnages pour la tombe secrète. Sophocle le poursuit habilement, sous une autre forme, dans le récit du messager- témoin, qui insiste sur la parfaite coordination entre les préparatifs d'Œdipe et les rappels à l'ordre de Zeus, ballet à la parfaite synchronie, où l'homme devenant héros s'accorde au temps des dieux : « à peine » (ἐπεὶ δὲ, 1604) acheve-t-il ses ablutions, que Zeus se met à tonner (κτύπησε, 1606). Et lui, entendant tout soudain cet appel (ἐξαίφνης, 1610), prononce ses adieux à ses filles (εἶπεν, 1611). La ponctualité des aoristes, jointe à l'acuité du subordonnant et de l'adverbe, traduisent une temporalité, dans laquelle il n'y a désormais plus de place pour la longueur du temps. Les événements s'accélèrent alors et le récit du messager souligne ses effets par le contraste et la répétition : dans le silence prémonitoire de la fin (ἦν μὲν σιωπή, 1623), la voix de Zeus retentit soudain (ἐξαίφνης, 1623) et « brusquement » (ἐξαίφνης, 1625), l'effroi s'empare de tous. Le dieu lui-même marque le rythme de la progression finale :

O.C., Messager, 1627-1628 : Ὦ οὗτος οὗτος, Οἰδίπους, τί μέλλομεν
χωρεῖν; πάλαι δὴ τἀπὸ σοῦ βραδύνεται.

Eh bien ! Eh bien, Œdipe ! Qu'attendons-nous pour nous mettre en route? Voilà trop longtemps que tu tardes ! »

Si l'intimité entre Œdipe et les dieux est suggérée par la première personne du pluriel (μέλλομεν), confirmant un rapprochement explicable par son nouveau statut de héros, la voix divine l'accuse aussi nettement (τἀπὸ σοῦ) de la longueur du temps déployé depuis que les premiers signes d'en-haut ont retenti: l'adverbe πάλαι, du vers 1628, renvoie au passé récent, datable du vers 1456, où Zeus lui indiquait la fin de sa vie et son départ(χωρεῖν) pour l'éternité. Sophocle donne ici de la vraisemblance au caractère de son personnage, nourrissant la dualité d'un Œdipe mi-homme mi-dieu, car même un héros peut rechigner à tout quitter d'un coup. En même temps, c'est entretenir une certaine ambiguïté entre le libre consentement du personnage à une fin promise et la Nécessité qui l'y contraint, ces deux

logiques étant constamment en concurrence dans *Œdipe à Colone*[888]. Quoiqu'il en soit, par l'avis de Zeus, la fatalité est redevenue une force de progression de l'action, de la façon la plus familière et la moins solennelle qui soit[889], et Œdipe, comme pressé par des remontrances paternelles, précipite alors sa fin: il fait ses adieux « immédiatement » (εὐθὺς, 1638) à ses filles, leur demandant de quitter la place « au plus vite » (ὡς τάχιστα, 1643), et, « au bout d'un court moment » (χρόνῳ βραχεῖ, 1648), il disparaît à la vue de tous. Tout est consommé.

Il faut pourtant revenir à l'entre-deux qui suspend le temps et tenter d'en justifier la lenteur. Il apparaît d'abord que cette tragédie montre un passage entre deux mondes et entre deux états du personnage. Ses péripéties sont entièrement dédiées à cette transition, comme l'a déjà expliqué C.M. Bowra[890], décrivant ainsi l'intérêt et l'originalité d'*Œdipe à Colone* :

"In Œdipus Coloneus, his (Sophocles') subject is the actual process, the passing of Œdipus from a human to a heroic state. He bridges the gap between the blind outcast who knows himself to be an incestuous parricide and the potent spirit who lives in the earth at Colonus. He shows what the transition means. No other Greek play treats such a theme."

Effectivement, le jour du relèvement d'Œdipe (394) est surtout le jour de son accomplissement. On se souvient qu'il demandait aux Érinyes une πέρασις à sa vie, avant même d'en demander un dénouement (καταστροφήν, 103). Il ne leur réclamait pas la mort, mais plutôt un parachèvement, conforme au sens du verbe περάω, qui évoque l'idée d'une traversée, d'un passage qui mène à un but. C'est exactement ce que les divinités vont offrir au héros. Mais, si le renversement de son statut, dont on s'accorde à dire qu'il est la figure majeure de son destin et aussi de la pièce elle-même[891] , se mesure facilement dans les nombreux contrastes entre le début et la fin de la pièce, par contre, le temps de maturation où opère sa métamorphose est moins aisé à cerner, pour la raison que Sophocle y a entièrement dilué les marquages temporels ordinaires. Est-ce pour signifier que son protagoniste n'appartient déjà plus à la temporalité humaine et pas encore complètement à celle des dieux ? Il y a toute raison de le penser, quand on relève dans le texte certaines expressions décrivant Œdipe comme un être en sursis ou en transit, dans un entre-deux qui est l'anti-chambre de l'éternité, mais qui ne porte aucun nom et surtout pas celui de la mort, réservée aux mortels. Dans la fin de sa prière aux Redoutables Déesses, il dit ainsi :

---

[888] F. Allègre, *op.cit.* : «Entre la nécessité qui l'enchaîne au sol de l'Attique et sa volonté qui l'y retient, Sophocle ne distingue pas, ou plutôt il ne fait intervenir que la seconde et feint d'ignorer la première» (p. 314).

[889] A. C. Moorhouse, *op.cit*., indique qu' οὗτος, dans une adresse au vocatif, marque un ton préremptoire. Il y a de l'impatience, mais aucune rudesse dans les « Ὦ οὗτος οὗτος » de Zeus, plutôt la marque d'une familiarité « entre personnes qui se connaissent et qui entretiennent des rapports d'égalité ou d'intimité » d'après Michèle Biraud, in *Les interjections du théâtre grec antique. Étude sémantique et pragmatique*, Peeters, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 97.

[890] C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1944, p. 309.

[891] Lire par exemple C. Segal, *Tragedy and Civilization*, p.s 362 à 408 ou F. I. Zeitlin, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context*, J.Winkler and F.I. Zeitlin (ed.), Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 130 à 167.

O.C., Œdipe, 109-110 : οἰκτίρατ᾽ ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ᾽ ἄθλιον
εἴδωλον · οὐ γὰρ δὴ τόδ᾽ ἀρχαῖον δέμας.
(…) Prenez pitié du malheureux fantôme de celui qui fut Œdipe, car ce n'est plus là l'homme que je fus jadis !

Devenu l'ombre de ce qu'il était jadis (εἴδωλον), tout comme Philoctète, qui emploie le même terme à propos de celui qu'il est devenu[892], Œdipe ne déplore pourtant pas le changement, contrairement au solitaire de Lemnos. Son statut de « fantôme » le sépare de l'homme au nom maudit (ἀνδρὸς Οἰδίπου) et au corps souillé par la malédiction qu'il fut, étant tyran à Thèbes, car, s'il s'autorise à interpeler les Érinyes, c'est que la vieillesse et les longues années l'ont en quelque sorte lavé de cette ancienne souillure (τόδ᾽ ἀρχαῖον δέμας)[893] et l'on reconnaît là le retournement symptomatique de son destin, qui lui fait vivre le temps à rebours : sa jeunesse signifiait sa dégradation, sa vieillesse devient sa possibilité de salut et d'une intégrité retrouvée[894], et non pas un signe de dégradation, tout comme l'ancienneté d'Athènes en marque la fiabilité[895].

Dans le long jour qui voit sa réhabilitation devenir effective, il peut dire aussi : « Quand je ne suis plus rien, c'est là que je suis vraiment un homme » (Ὅτ᾽ οὐκέτ᾽ εἰμί, τηνικαῦτ᾽ ἄρ᾽ εἴμ᾽ ἀνήρ; 393), marquant par là l'idée de sa puissance nouvelle (κράτη, 392), dont il ne prend réellement conscience que devant les sollicitations obséquieuses de Créon, puis de Polynice. Et, lorsqu'il est temps pour lui de faire ses adieux à ses deux filles, il leur dit : « Tout ce qui était mien est mort » (Ὄλωλε γὰρ δὴ πάντα τἀμά, 1613), signifiant qu'il a tourné le dos à sa vie terrestre, mais non pas qu'il est mort lui-même. En l'espace d'un seul jour, Œdipe est redevenu un homme et a abandonné son humanité, il est mort au monde pour renaître un héros, tout comme ce plant d'olivier « non planté de main d'homme (ἀχείρωτον) et se refaisant tout seul (αὐτοποιόν) », chanté par le chœur au vers 698. Quelle métaphore pourrait mieux rendre la singularité de celui qui a rompu les liens du sang et refaçonné son nom pour gagner l'éternité ?

[892] *Ph.* 947.
[893] C.M. Bowra, *ibidem*, p. 318.
[894] Pour autant, il ne sera pas débarrassé intégralement de l'impureté qui le tient aux marges du seuil sacré, car, même s'il se présente lui-même comme un « mortel, consacré et pieux » (ἥκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβής τε, 287), il tiendra Thésée à distance, lui interdisant de le toucher pour sceller leur engagement (1132-1136). Il faudra attendre l'ultime moment (1632) pour qu'enfin il consente à ce geste solennel de l'union des mains.
[895] *O.C.* 726[b]-727 : « Si je suis un vieil homme, dit le chœur, la force de mon pays n'a pas vieilli. »

2.3.3. Éternité d'Athènes, éternité d'Œdipe.

Enfin, une troisième forme de progression du personnage dans le temps intérieur du drame peut se percevoir dans l'usage du lexique, et notamment dans l'emploi d'un adverbe de temps particulièrement récurrent dans *Œdipe à Colone* : ἀεί, « Toujours ». Vingt-sept occurrences peuvent être relevées dans le cours de l'œuvre, ce qui est exceptionnel, si l'on compare avec les autres pièces de Sophocle[896]. Cela désigne ἀεί comme un de ces mots-clés, dont le poète aime à parsemer ses tragédies pour y créer des réseaux lexicaux porteurs du sens et témoins d'un effort poétique conscient à l'adresse du public[897]. Et quand on en observe l'usage, on remarque, en effet, que cet adverbe concerne toujours[898] ou Athènes ou Œdipe, soit dans une projection vers le futur lointain, où ἀεί traduit l'idée d'immuabilité, soit, bien plus souvent encore, avec l'idée d'un temps continu, d'une perpétuité que rien ne vient interrompre[899]. Par ces échos lexicaux soutenus, le sort d'Athènes, sa réputation, sa viabilité, l'éternité de son nom, semble aller étroitement de paire avec le sort d'Œdipe, qui, assurant la pérennité de la ville, assure sa propre éternité dans le culte qui lui est voué à Colone. Pour bien se rendre compte de l'étroite intrication de leurs deux destins, il suffit d'observer qu' ἀεί est rarement utilisé de manière isolée, mais souvent dans une logique de répétition, qui vise le soulignement d'un moment important. Il suffit alors de suivre l'emploi du mot dans le déroulement de la pièce pour déceler l'intention poétique.

Par exemple, dans le premier épisode, alors qu'Œdipe n'est encore qu'un suppliant à peine toléré par les Coloniates, ἀεί est associé à l'idée du malheur, et plus particulièrement au thème de l'errance. Ismène rapporte à son père les déboires d'Étéocle et Polynice. Aussitôt, il compare leur impéritie à celle des Égyptiens qui laissent travailler leurs femmes, « toujours » (ἀεί, 341) à l'extérieur pour pourvoir à leur nourriture, comme fait Antigone, elle-même, errant « sans cesse » (ἀεί, 347) avec son père. Ses accusations se font encore plus directes, quand, repensant à la façon dont ils l'ont chassé de Thèbes, il conclut qu'à cause d'eux il a dû fuir « sans cesse » (ἀεί, 444) et devenir un pauvre mendiant. L'errance est donc à la fois spatiale et temporelle, puisque, ne sachant où il va, il ne compte plus les heures ; on retrouve ici un motif donné dès les premiers vers du prologue, dans lequel Œdipe se définit déjà comme « un compagnon du temps long » (χρόνος ξυνὼν μακρὸς, 7-8).

---

[896] Par comparaison, et pour ne citer que les pièces où ἀεί dépasse la dizaine d'occurrences, on en compte quatorze formes dans *Philoctète*, dix-sept dans *Ajax* et jusqu'à vingt-cinq dans *Électre*.

[897] J. Daly, *Horizontal Resonance as a Principle of Composition in the Plays of Sophocles*, Garland Publishing, New York-London, 1990. Par exemple, dans les deux chapitres qu'il consacre à *Œdipe à Colone*, l'auteur étudie la récurrence de termes comme τρέφω, πόνος, μόχθος, qui développent l'idée du devoir filial pour assurer la subsistance d'un père âgé et du devoir politique pour assurer le bien-être et la sauvegarde d'un membre de la communauté civique, ces deux obligations formant un des fils directeurs du sens de l'œuvre.

[898] À une exception près, au vers 1573, où il s'applique à la réputation du chien Cerbère, dont « la légende raconte toujours » (λόγος αἰὲν ἔχει) qu'il est le gardien indomptable de l'Hadès.

[899] F. Ellendt, *Lexicum Sophocleum*, Olms Verlag, Hildesheim, 1986, s.v. ἀεί : trois sens principaux sont attribués à l'adverbe, le premier pouvant se traduire par « toujours » (semper), le second, qui ne concerne pas les occurrences d'*O.C.* par «à chaque fois que » (quotiescumque), le troisième par « pour toujours » (in perpetuum).

Mais l'adverbe change d'affectation dans le second *stasimon*, lorsque le chœur chante le panégyrique d'Athènes, à un moment où Thésée vient d'accueillir le vagabond sans aucune réticence, en lui proposant la retraite qu'il demande. La connotation d'ἀεί devient alors positive et participe à l'idéalisation de la cité, comme un paradis de l'âge d'or, où le narcisse fleurit « chaque jour» (αἰεί, 682), où le Céphise fertilise « chaque jour » (αἰὲν,688) les terres, où Dionysos vient « toujours » (ἀεί,679) rendre hommage aux nymphes qui l'ont nourri et Zeus veiller sur l'olivier athénien d'un œil «qui jamais ne cille»(ὁ (…) αἰὲν ὁρῶν κύκλος, 704). Cet éloge marqué complète les mots de Thésée, qui parlait de sa cité comme d'un « foyer hospitalier » (ἡ δορύξενος ἑστία) qu'Œdipe pourrait « toujours partager avec (les Athéniens) » (κοινὴ παρ᾽ ἡμῖν αἰέν, 633). Hâvre de paix pour les hommes et pour les dieux, Athènes apparaît alors comme un phare dans l'obscurité où il se trouve retranché, comme un but en soi et aussi, peut-on d'abord penser, comme une représentation symbolique de l'éternité sans bornes ni aléas, à laquelle il est destiné.

Pourtant, il faut bien admettre que cette hypothèse est fausse, quand, plus tard, dans son face à face avec Créon, il fait opérer une nouvelle transformation du sens à ἀεί. Son ennemi persiste à le traiter de « perpétuel vagabond » (ἀεὶ δ᾽ ἀλήτην, 746), à l'accuser d'imposer à Antigone des soins permanents (ἀεί (…) κηδεύουσα, 750), mieux, d'être animé par la même colère que jadis, « qui fait toujours (sa) perte » (ἥ σ᾽ἀεὶ λυμαίνεται, 855), somme toute, d'être toujours le même Œdipe. Lui, en revanche, promet à Créon une éternité au goût de vengeance, tout à fait nouvelle et symptomatique de son changement de statut : « Tu es venu pour m'enlever, non pas pour me conduire dans ma demeure, mais pour m'installer dans ton voisinage, afin que ta cité soit préservée, hors d'atteinte de tout dommage venant de ce pays-ci. Mais ce n'est pas ton destin ; ton destin, le voici plutôt : là-bas (ἐκεῖ), mon esprit vengeur du pays (χώρας ἀλάστωρ οὐμὸς) habitera éternellement (ἐνναίων ἀεί) (784-788)». Ainsi son corps recevra-t-il bien un tombeau secret à Colone, mais, détaché de son cadavre[900], son Érinys hantera Thèbes (ἐκεῖ) pour l'éternité, réinvestissant pour toujours un lieu dont on le chassa jadis sans vergogne. Sa vision de ce qui va advenir est donc conforme en tous points à l'annonce des dieux, qui lui promettaient de devenir à la fois un bienfaiteur (κέρδη μὲν, 92) pour ses hôtes et un fléau (ἄτην δὲ, 93) pour ceux qui l'avaient chassé hors de Thèbes. Et l'on comprend que l'éternité héroïque n'est pas une sinécure lénifiante, mais bien une entreprise de guerre permanente.

Cependant, dans le sixième épisode, lorsqu'il s'apprête à rejoindre son tombeau, nouveau foyer promis par Thésée (χθόνιον ἑστίαν, 1726[a]), Œdipe offre une version plus mystique et

[900] A.J. Festugière, « Tragédie et tombes sacrées », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 184, n°1, 1973, p.3-24 : le δαίμων ἀλάστωρ d'un héros est indépendant de sa dépouille mortelle. Il s'agit d'un génie malfaisant, attaché à sa race, le synonyme même de l'ἄτη évoquée par Œdipe au vers 93. Voir la démonstration très intéressante, et fondée sur les textes, faite aux p.s 18 à 20.

plus politique à la fois de l' ἀεὶ. Il ne s'agit plus tellement, en effet, d'évoquer son propre sort, non plus celui de l'Athènes paradisiaque du chœur, mais celui d'une Athènes protégée par ses soins. Ses dernières recommandations insistent alors sur le secret du lieu de sa disparition[901], qui doit être préservé « pour qu'il lui vaille toujours une force égale à mille boucliers (ὥς σοι πρὸ πολλῶν ἀσπίδων ἀλκὴν ὅδε /(…) ἀεὶ τιθῇ, 1524- 1525) ». Il insiste quelques vers plus loin sur le fait que le roi devra « lui seul, toujours » (αὐτὸς αἰεὶ, 1530) conserver le mystère de sa fin et le transmettre au plus digne, qui « à son tour et ainsi de suite » (ὃ δ' αἰεὶ, 1532) en accordera le privilège à son successeur. Ainsi l'héritage d'Œdipe à Athènes rompt-il avec la filiation par le sang. Il a définitivement remplacé toute φιλία familiale pour une φιλία élective, assez paradoxale, si l'on veut considérer que le détenteur du secret sera seul (αὐτὸς[902]) à posséder la clé du secret, qu'il ne partagera jamais avec la communauté des citoyens, mais qui l'inscrira dans une lignée choisie par lui, formant une chaîne d'affinités électives, de génération en génération : une manière d'éternité.

Enfin, quand sa disparition est annoncée par le messager, l'adverbe ἀεὶ redevient un synonyme de « toujours » :

O.C., Chœur-Messager, 1583-1584 : Χορός - Ὄλωλε γὰρ δύστηνος;
Ἄγγελος - Ὡς λελογχότα
κεῖνον τὸν ἀεὶ βίοτον ἐξεπίστασο.

Chœur- Le pauvre est-il mort ?
Messager- Sache qu'il a gagné la vie éternelle.

[901] G. Méautis, *op.cit*., explique que, si le tombeau est essentiel dans la fondation du culte héroïque, son emplacement n'est pas toujours connu. Ainsi des tombes de Nélée et de Sipyphe, enterrés sur l'Isthme de Corinthe, mais dont on ignorait le lieu précis, dans le but d'empêcher les ennemis de s'emparer de leurs ossements et de détruire ainsi l'influence de leur pouvoir de protection. Cet exemple est rapporté par Pausanias, II, 2, 2.

[902] J. Alaux, *op.cit*. : Peut- être retrouve-t-on ici une variante du paradoxe de la φιλία d'Antigone, montré par l'auteur (p.218-219, notamment). « (…) exclusivement attachée à ceux que la mort a saisis, elle n'aspire qu'à s'identifier à eux ; et pourtant, son geste exige la solitude, le vide absolu et, donc, l'absence radicale de toute φιλία. » Œdipe, lui aussi, à ce stade de l'intrigue, mû par ce que Jean Alaux appelle « la logique du propre » s'est éloigné progressivement de la communauté des hommes et se projette dans l'avenir d'une part sous la forme d'un esprit et d'autre part, sous la forme plus abstraite d'un secret hérité.

Ces deux vers, même s'ils sont problématiques à cause de la corruption des manuscrits[903], ont l'intérêt, tels quels[904], de mettre l'accent sur le passage d'Œdipe au statut de héros. C'est ce dont Antigone prend acte en adressant à son père cette prière: « Oh ! Père ! Cher père ! Toi que l'ombre souterraine enveloppe pour toujours (ἀεὶ, 1701), tu ne seras jamais (οὐδέ (…) ἀφίλητος (…) ποτε, 1702) privé de mon amour(…) » (1702-1703). Et elle se rassure plus loin en rappelant au chœur qu' « il a son lit sous terre, bien caché, pour toujours (αἰέν, 1707) ». À ses yeux, il a rejoint ses morts bien-aimés, ce même οἶκος, qu'il s'est pour tant appliqué à fuir et qu'elle imagine se reconstituant dans l'au-delà de la vie[905]. L'éternité d'Œdipe n'est donc pas un obstacle pour elle, qui admet sa disparition « pour toujours » sans renoncer à son affection « à jamais ». Il n'y a tout simplement aucune interruption du sentiment de la φιλία pour Antigone,puisque, à travers l'emploi indifférencié d'ἀεὶ appliqué à sa fin et d'ἀεὶ appliqué à l'amour filial, s'opère un *continuum* parfait entre la vie d'Œdipe et sa vie éternelle.

Mais l'idée d'éternité, récurrente à travers l'adverbe ἀεὶ, prend une nouvelle importance dans la fin de ce dernier épisode de la pièce, parce qu'elle ouvre littéralement sur la perspective du temps extérieur au drame, celui du culte en vigueur, encore en 401 au moment où est donnée la pièce pour les Grandes Dionysies. Thésée l'emploie une dernière fois à la fin de l'*exodos,* lorsqu'il rappelle les termes du serment qu'il a prêté au héros (1760-1767) pour convaincre ses filles de renoncer à voir sa tombe : « Et si je respecte son ordre, j'aurai un pays fermé pour toujours aux chagrins » (Καὶ ταῦτά μ᾽ ἔφη πράσσοντα καλῶς /χώραν ἕξειν αἰὲν ἄλυπον, 1764-1765). En rapportant une dernière fois la parole-action du héros, Sophocle clôt l'*exodos* sur la promesse d'un avenir garanti pour Athènes. En même temps, il prête cette habileté particulière au personnage du roi d'accorder sa vision politique avec la vision religieuse des filles d'Œdipe. Ἀεί permet ce lien, ouvrant une perspective au bonheur, tel qu'Œdipe en émettait le souhait, juste avant sa disparition :

---

[903] W. Marx, *Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique*, Les Éditions de Minuit, 2012 : les p.s 139 à 143 sur « La bataille du vers 1583 » retracent l'histoire de son interprétation, faussée par la crainte des philologues (éditeurs et traducteurs) de donner une interprétation trop chrétienne de la fin d'Œdipe, y compris les travaux récents comme celui de H. Lloyd-Jones (1992). C'est peut-être oublier que l'immortalité des héros païens était déjà bien admise et expliquée dans les travaux de Méautis (1940) et de Festugière (1972), par exemple, avant que H. Lloyd-Jones ne choisisse de traduire la réplique du messager par : « Be assured that that man has left (λελοιπότα) our ordinary life (τὸν ἀεὶ βίοτον) ! ». Faut-il vraiment expliquer son choix par « la gêne » de donner à son texte des accents par trop chrétiens ? N'est-il pas plutôt fondé sur le fait que βίος et βίοτος renvoient la plupart du temps, y compris chez Sophocle, à la vie ordinaire des hommes (Kammerbeek, 1984) et que l'adverbe enclavé ἀεὶ pourrait très bien se comprendre comme un équivalent d'αἰών, avec le sens de « durée d'une vie » (*supra*, Première partie, chapitre 1.) ? Quoi qu'il en soit, nulle « binarité simpliste qui oppose paganisme et christianisme » ne nous semble à l'œuvre dans ce choix.

[904] On suit A. Dain et J.C. Kamerbeek plutôt que H. Lloyd-Jones et R.C. Jeeb pour le choix de λελογχότα à la place de λελοιπότα. Pour la traduction de « τὸν ἀεὶ βίοτον », on suit les arguments de J.C. Kamerbeek, expliquant que βίος et βίοτος se trouvent aussi chez Euripide avec le sens de « vie après la mort », dans deux exemples (*Med*. 1039 et *Hipp*. 195), et rajoutant que le vers 1583 est même comparable à *O.C.* 1701 : « ὦ τὸν ἀεὶ κατὰ γᾶς σκότον εἱμένος » (Antigone : « ô toi que l'ombre souterraine enveloppe pour toujours »).

[905] *Ant*. 73-76[a].

O.C., Œdipe, 1552- 1555 : […] ἀλλά, φίλτατε ξένων,

αὐτός τε χώρα θ᾽ ἥδε πρόσπολοί τε σοὶ
εὐδαίμονες γένοισθε, κἀπ᾽ εὐπραξίᾳ
μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς ἀεί.

[…] *Viens, très cher hôte ! Je vous souhaite bonne chance, à toi, à ton pays et à tes alliés ! Et, dans votre prospérité, souvenez-vous de moi qui suis mort afin que vous soyez heureux pour toujours !*

Ses ultimes paroles sur scène ont valeur performative, puisqu'elles fondent son culte héroïque, conçu par lui comme une entreprise du souvenir, qui conditionne la prospérité d'Athènes à la mémoire de son sacrifice. S'adressant à ses interlocuteurs, il s'adresse aussi aux spectateurs de 401, interpelés par l'impératif μέμνησθέ, et pour qui ce vœu de bonheur éternel sonne comme un encouragement réconfortant dans les temps troublés du déclin athénien. Cette réplique finale d'Œdipe ne marque donc pas une fin, mais elle permet une transition ou un pont entre le temps intérieur du drame et le temps extérieur, celui de la représentation, où se rejouent les débuts de la cité, où se refondent ses valeurs et ses succès, comme une promesse renouvelée pour le présent et un héritage des temps immémoriaux qu'il faut préserver dans l'aujourd'hui troublé des guerres et des dissenssions. Il déjoue aussi la malédiction des Labdacides, dont le destin est de vivre le temps à rebours : pour eux, le futur ouvert sur tous les possibles, tel que le vit le reste des mortels, n'existe pas, scénarisé qu'il est au mot près par des oracles rendus dans un passé lointain et qui en conditionnent inévitablement la réalisation. Or, ici, son λογός n'est plus prescriptif, comme il l'était pour Thèbes et ses fils, mais seulement optatif et ouvert plus largement sur le champ des possibles, dont l'accomplissement ne réside finalement que dans la bonne volonté des hommes.

Ainsi, le chronotope mimétique, si important au début de la pièce, a laissé place progressivement à un chronotope diégétique, qui a permis l'ouverture sur le futur de l'éternité. À l'issue *d'Œdipe à Colone*, ni le lieu ni le temps ne sont plus des contraintes. Leurs limites ont été dépassées, leurs frontières reconsidérées, leur logique contrecarrées.

CONCLUSION

LA CONSTRUCTION DE L'EFFET TRAGIQUE DANS LES PIÈCES DE SOPHOCLE.

En prenant le parti d'observer le traitement du temps dans les sept pièces conservées de Sophocle, nous recherchions des éléments indiquant la volonté du dramaturge de donner une forme logique et verbale à ce qu'Aristote a appelé ἀνάγκη, une nécessité produite par l'agencement de l'histoire (συστασις τοῦ μύθου[906]) : un *effet tragique* immanent à l'action, avec le temps pour vecteur principal.

Δεῖξις : montrer le temps dans la tragédie.

Au cours de notre étude, nous avons pu faire émerger une *deixis* à l'œuvre dans les textes tragiques de Sophocle, qui nomme le temps et sa progression pour mieux faire apparaître les variations des personnages, pris dans les bouleversements qui les saisissent ou qu'ils produisent eux-mêmes dans le cours de l'action. Certains mots agissent ainsi par la fréquence de leur emploi, comme χρόνος, τύχη, μοῖρα, στείχω, τέλος, παύω… marqueurs essentiels du tragique, permettant aux personnages d'exprimer leur soumission ou leur révolte contre le temps ou bien de signaler l'action du temps dans le présent dramatique. Ces mots peuvent agir comme des clés pour le sens, à l'exemple de πάλαι et ἀεί dans le prologue d'*Ajax*, dont on a pu voir qu'ils évoquent, pour l'un l'éternité glorieuse recherchée, et pour l'autre, le passé récent et honteux, déclencheur de la crise tragique et qui sont les deux bornes temporelles entre lesquelles se débat le héros de Sophocle ; par exemple encore, διὰ χρόνου dans *Philoctète*, sert à marquer la particularité d'une progression qui hésite en permanence entre hâte à partir et empêchement au départ.

D'autres termes encore valent pour leur force suggestive parce qu'ils créent des images, comme ῥοπή (image de la balance) ou ξῦρον (image de la borne) ou comme ἀεί même, associé au nom d'Ajax et de façon plus intéressante encore à l'αἰών sans espoir d'Ismène dans *Œdipe à Colone*. Très souvent, le lexique de *la fin* se trouve renforcé à l'approche de l'*exodos* ou dans l'*exodos* et le vocabulaire du temps en marche sert à exprimer l'intuition du malheur.

Un autre élément important de la *deixis* est le cadrage de l'action, parce qu'il conditionne son unité. Plutarque, lecteur de Sophocle, relève d'ailleurs dans ses *Œuvres Morales* deux vers intéressants qui en soulignent l'importance[907] :

ἔργου δὲ παντὸς ἤν τις ἄρχηται καλῶς,
καὶ τὰς τελευτὰς εἰκός ἐσθ᾽ οὕτως ἔχειν
Dans toute œuvre, si l'on commence bien, il est vraisemblable que la fin sera à l'identique.

L'attention portée aux bornes de l'œuvre tragique paraît ici essentielle. Le commencement semble prévaloir sur la fin et, sinon en donner un avant-goût, du moins en fixer l'enjeu : le prologue, à cet égard, est un moment fondateur de l'action tragique. Les lecteurs critiques de

[906] *Poet*. 52a 19.
[907] PLUT. *M,* I, 15F (Radt).

Sophocle ont souvent remarqué combien ils étaient particulièrement étudiés pour entrer pleinement dans l'action, contrairement à ceux d'Euripide, destinés seulement à fournir les indications nécessaires à la bonne compréhension du public et écrits sur un ton plus conventionnel[908]. Chez notre auteur, par contre, le souci d'une exposition « en mouvement et en conflit [909]» permet de considérer les prologues comme les véritables amorces du drame ; qu'on se reporte au début d'*Ajax*, où la mise en abîme laisse entrevoir un peu de ce temps des dieux, dans lequel se fourvoie le héros ; qu'on se souvienne du début des *Trachiniennes* commençant audacieusement par une γνώμη, projetant immédiatement toute l'action vers sa fin annoncée (la mort) ; qu'on se rappelle *Antigone*, où le conflit des deux sœurs repose sur leur rapport très différent au temps, l'une envisageant dans la mort une éternité heureuse, tandis que l'autre ne vit le présent que dans l'inquiétude de voir le pire se réaliser.

Pour ce qui est de la fin de la tragédie, elle est aussi un moment important de l'action et cela pour plusieurs raisons. D'abord, chez Sophocle, l'*exodos* ne correspond jamais au moment de la crise ou de la révélation, qui a toujours lieu en amont, à l'exemple *d'Œdipe Roi,* où la vérité se fait jour à la fin du troisième épisode, laissant encore toute la place à l'*exodos* pour l'ostention pathétique du héros déchu. Autrement dit, la fin de la tragédie sophocléenne n'est pas la κατασροφή qu'on pourrait attendre, mais plutôt un temps où s'envisage l'avenir de la cité (*O.C.*), le retour en grâce d'un héros (*Ph.*), sa réhabilitation (*Ajax*). Cette fin tragique à double détente peut aussi prendre la forme originale du suspens de l'action : dans *Antigone,* Créon réclame de mourir, mais le chœur lui fait comprendre sèchement que le présent est dévolu à d'autres tâches importantes comme l'inhumation des morts…Créon attendra ! Dans *Œdipe Roi*, le héros réclame qu'on le chasse de Thèbes, mais il doit se soumettre à l'avis d'Apollon et attendre, lui aussi, le bon vouloir du dieu. Comme l'explique Pierre Judet de La Combe[910] :

« *Même si le dieu triomphe et clôt les histoires dans une vérité définitive, les personnages et le chœur auront toujours leur mot à dire, approprié ou non. Même après la crise, définitive ou non, le drame continue ; les personnages commentent, négocient, pour savoir ce qu'ils feront du désastre.* »

Autrement dit, l'action tragique ne s'arrête pas à la crise, mais se poursuit dans le commentaire de cette crise : et l'on songe à *Ajax*, cas de figure assez exceptionnel, où le héros meurt au vers 865, à la fin du troisième épisode, tandis que le quatrième épisode et l'*exodos* montrent les négociations de Teucros pour obtenir des funérailles capables de réinscrire le héros dans un ἀεί glorieux : il ne faut pas moins de 555 vers à Sophocle pour clore la tragédie après la crise, mais ce temps long et âpre, qui construit la seconde partie du diptyque, est

[908] F. Allègre, *Sophocle. Étude surles ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Annales de l'Université de Lyon, fascicule 15,1905.
[909] *Ibidem*, p. 371.
[910] P. Judet de La Combe (2010) p. 86.

d'autant plus important aux yeux des spectateurs athéniens qu'il montre la réhabilitation d'une figure tutélaire de la cité. Ce présent dramatique, qui a pu sembler trop long à certains lecteurs critiques de Sophocle, s'en trouve justifié parce qu'il se superpose au présent scénique, où le culte d'Ajax est refondé métaphoriquement lors des Grandes Dionysies. Lorsque se termine *Ajax*, χρόνος reprend son cours fluide en ouvrant la pièce sur une perspective d'avenir, celle du temps de la représentation. Il en va de même pour les *Trachiniennes* ou *Œdipe à Colone* qui offrent une fin ouverte sur l'apothéose d'Héraklès et d'Œdipe. Le présent dramatique propose donc une continuïté dans le présent extra-scénique : la fiction dramatique déborde dans le réel.

La fin de la tragédie sophocléenne est-elle alors une fin qualifiante ? Est-elle la cause finale à partir de laquelle s'ordonne toute la pièce ? On répondra oui sans hésiter, pour la raison simple que chacune des sept pièces de Sophocle déploie une matière mythique restreinte, dont pourtant chacun connaît l'issue : Antigone doit mourir, Œdipe doit découvrir son identité, Philoctète doit regagner Troie…C'est cette nécessité du mythe-même qui fournit la borne ultime à partir de laquelle Sophocle construit son schéma de progression. Néanmoins cela ne l'empêche pas d'innover en présentant l'action d'Oreste comme un accomplissement et la reconquête d'un pouvoir, et cela *a contrario* du mythe qui abandonne le fils d'Agamemnon à la furie des Érinyes. Ce contre-exemple d'*Électre* est unique aussi en ce qu'il propose une fin fermée, alors que les autres œuvres restantes de Sophocle se terminent, comme on l'a vu, sur la perspective d'un futur capable parfois de rejoindre le présent scénique.

Un dernier élément doit être remarqué concernant la structuration des pièces, qui assure la visibilité des éléments temporels. Ce sont les *stasima*. Ils jouent un rôle important dans la concaténation qui doit tisser l'unité temporelle de l'œuvre. Avec les *stasima*, l'action sur scène semble momentanément suspendue, en partie à cause du changement de mètre, en partie à cause du caractère élévé du propos, mais aussi parce que ces chants ménagent un saut temporel qui fait évoluer le sort des personnages : ainsi, dans *Antigone*, pendant les vers 1115 et 1152, Créon se rend-il jusqu'à la tombe d'Antigone ; pendant les vers 1186 et 1221, Jocaste et Œdipe s'imposent-ils un châtiment pour leur faute et l'on retrouve ensuite les protagonistes changés, le drame ayant progressé dans l'intervalle. Quoiqu'ils instaurent une discontinuité formelle (par le choix de nouveaux mètres et le propos élévé), on peut donc considérer les *stasima* comme des temps utiles à l'action, parce qu'ils en assurent la vraisemblance. Le *continuum* entre les épisodes et les *stasima* est même l'objet d'une attention systématique du dramaturge, conscient du fait que *« toute coupure […] conduit le spectateur (et déjà le lecteur) à reconstituer un rapport temporel qui ne lui est pas donné à voir mais à construire*[911]». Et, dans la tragédie grecque, cette reconstruction de la part manquante est dévolue au messager, venant raconter juste après le chant les événements extra-scéniques qui se sont déroulés dans le battement du temps lyrique.

[911] A. Uberfeld, *op.cit*., p. 155.

Pour reprendre nos deux premiers exemples, après l'invocation à Bacchos, le messager entre pour annoncer le changement radical de Créon devenu « *un cadavre vivant* » (ἔμψυχον […] νεκρόν, *Ant.* 1167) et après la déploration du sort changeant d'Œdipe, un serviteur sort du palais pour apprendre aux Thébains les circonstances de la mort de Jocaste et la réaction sanglante d'Œdipe : un double malheur est donc entre-temps venu s'ajouter au malheur de la vérité révélée. On peut considérer qu'il y a là une véritable progression des événements, donnés comme vraisemblables parce qu'ils se situent dans un laps de temps suffisant, égrèné durant les trente-cinq vers du quatrième *stasimon* (1186-1221).

Il peut aussi se faire que le chant du chœur s'inscrive véritablement dans l'action. Par exemple, dans *Œdipe à Colone*, entre les deuxième et troisième interventions de Thésée, les Coloniates entonnent un chant (1044-1095), dans lequel ils espèrent la victoire de leur roi contre les hommes de Créon qui ont enlevé les filles d'Œdipe. Dès la fin de ce chant, le coryphée annonce à Œdipe, la victoire de son roi :

O.C., coryphée, 1096-1098 : ὦ ξεῖν᾽ ἀλῆτα, τῷ σκοπῷ μὲν οὐκ ἐρεῖς
ὡς ψευδόμαντις· τὰς κόρας γὰρ **εἰσορῶ**
τάσδ᾽ ἆσσον αὖθις ὧδε προσπολουμένας.

Pauvre étranger errant, à ton guetteur tu ne diras pas qu'il est un faux prophète. Tes filles, je les vois qui approchent. Elles reviennent ici.

Cette annonce ne manque pas d'humour, car on peut y lire l'allusion aux accusations contre Tirésias dans *l'Œdipe Roi*[912], en même temps qu'une part d'ironie qu'il dirige contre lui-même : ses yeux lui permettent à présent d'affirmer la présence des deux jeunes filles (εἰσορῶ) et non plus son imaginaire, qui lui faisait dire quelques vers plus haut : « *Je suis le prophète de combats victorieux*» (μάντις εἴμ᾽ ἐσθλῶν ἀγώνων, 1080) et lui faisait espérer d'être « comme le ramier plus prompt que le vent » pour « laisser (ses) yeux contempler le combat »(1081-1084). Le caractère visionnaire des descriptions qu'il donne des combats a un rapport avec la question temporelle, car il les exclut naturellement de la chronologie, laissant ces événements dans l'entre–deux atemporel formé par l'espoir et par l'attente, terreau fertile pour l'imaginaire qui veut constituer une réalité espérée. Voilà pourquoi on y retrouve l'expression de l'imminence, lorsque le chœur pense que les ennemis vont *bientôt* s'engager dans la bataille fracassante (δαΐων/ ἀνδρῶν **τάχ᾽** ἐπιστροφαὶ τὸν χαλκοβόαν Ἄρη /μείξουσιν, 1045-1047), ou que Thésée va *bientôt* se trouver pris (**τάχ᾽** ἐμμίξειν, 1057) dans un combat décisif, ou encore quand il pronostique de façon très assurée, au futur, que le combat de Créon « *sera perdu* » (ἁλώσεται·, 1065[a]). Le temps du présent sert aussi à décrire la bataille hors-scène (ἀστράπτει, 1067 ; ὁρμᾶται καθεῖσ᾽,1068 ; τιμῶσιν, 1071), ce qui remplace sans doute le récit plus traditionnel qu'aurait pu faire un messager après les événements et crée une tension réelle et un suspens, que le chœur renforce par l'expectative

[912] *O.R.* 370-371, 388-389, 705, 708-709.

en se demandant : « *Sont-ils en action ? Sont-ils près d'agir ?*» (ἔρδουσ᾽ ἢ μέλλουσιν;, 1074). Laissés pour compte à cause de leur grand âge, les Coloniates participent malgré tout à l'action, qu'ils vivent par la procuration de leur imagination.

Quand le temps des dieux rencontre le temps des hommes.

Le temps tragique apparaît donc dans le choix d'un lexique et dans l'attention portée au début et à la fin des intrigues, comme dans les chants du chœur, étroitement associés à la marche de l'action[913]. Quant à la progression elle-même, il faut en noter aussi quelques aspects importants.

D'abord, Sophocle en varie constamment le schéma, du moins dans le corpus dont nous disposons. Il nous est apparu assez clairement dans le cours de nos observations qu'il établissait des lignes de tension que l'on peut résumer ainsi :

Tr. Attente/Action
Ant. Hâte/ Hâte
Aj. Hâte/Hâte
O.R. Immobilité/Progression
El. Attente/Opportunité de l'action
Ph. Empêchement/Hâte
O.C. Immobilité/ Mobilité

Ces lignes de progression sont le plus souvent contradictoires et réparties entre les deux protagonistes du drame, comme c'est le cas dans les *Trachiniennes*, où Déjanire vit dans l'attente, tandis qu'Héraklès poursuit ses exploits dans le temps hors-scène. Sophocle prend soin d'installer une dialectique du temps qui oppose souvent la scène au champ hors-scène. Dans l'exemple que nous citons, Déjanire et Héraklès, qui ne se croisent jamais durant le drame, sont séparés aussi dans leur manière d'appréhender le temps et, bien sûr, de le vivre dans le cadre du drame. On relève le même type d'opposition dans *Électre*, où l'héroïne attend le retour improbable de son frère, qui lui, organise l'action hors-scène. Les personnages féminins sont condamnés à l'attente (Déjanire, Électre), tandis que les héros manifestent plus souvent une hâte à agir. Encore a-t-on vu dans l'étude précise des textes que ces oppositions simples s'annulaient, parce que l'action se prépare souvent dans une attente, qui n'est jamais synonyme d'inanité sur le plan dramatique chez Sophocle.

Parfois, le schéma de progression consiste à installer les deux protagonistes dans la même dynamique, comme c'est le cas pour *Antigone* et pour *Ajax*. Antigone veut précipiter sa propre

[913] Sur ce point, lire *La Tragédie Chorale. Poésie grecque et Rituel musical* de C. alame (2017), notamment le chapitre VI « Pourquoi danser en chœur ? » p.173-200, sur *Œdipe Roi.*

mort et Créon veut hâter son châtiment : leurs deux projets finissent par se rejoindre et à faire l'unité de l'action.

Mais les cas de figure les plus impressionnants en termes d'inventivité narrative sont les pièces construites sur la tension qui oppose l'immobilité/le retard/l'empêchement et la mobilité/la hâte : l'action s'y déploie dans la contrariété permanente et parfois au point où l'on doute qu'elle puisse jamais aboutir au but fixé, comme c'est le cas dans *Philoctète*[914]. Ainsi, dans l'exemple des deux *Œdipe*, Sophocle inverse-t-il les lignes de tension. Le protagoniste d'*Œdipe Roi* progresse dans son enquête, au gré des confrontations, avançant par degrés jusqu'à la vérité qui le fait remonter dans son passé et cela dans le contexte d'une cité entièrement figée dans un temps miné par les désordres du γένος. Dans *Œdipe à Colone*, par contre, l'immobilité est le propre d'Œdipe qui a trouvé son salut et le lieu de son tombeau dans le bois des Érinyes : qu'il s'asseye pour ne plus bouger n'est plus la marque d'un désordre, mais plutôt d'une reconnaissance ; par contre, les personnages secondaires, eux, sont pris dans un incessant ballet d'allers et retours, qui n'empêchent pas la prédiction de s'accomplir. Immanquablement, devant l'inversion des schémas, le lecteur de Sophocle décèle l'intention poétique d'un diptyque.

Un dernier point mérite encore l'attention : il s'agit des temps. Le passé, le présent, le futur, font la matière principale de la tragédie de Sophocle, non seulement dans le cœur des discours des personnages, mais aussi dans la configuration du μῦθος tragique. La grammaire nous dit que le grec ancien est plus sensible aux aspects qu'aux temps, et qu'à la question « quand ? », il préfère la question « comment ? »[915]. Mais dans le théâtre tragique, ces questions s'avèrent peu importantes à cause d'une particularité essentielle du temps qui est sa plasticité ; entendons par là que ni le passé, ni le présent ni le futur ne peuvent s'y déterminer comme dans la prose ordinaire. Le passé y est un temps fragmenté, révélé par bribes et parfois même ignoré ou oublié du personnage (Œdipe, Ajax, l'Héraklès des *Trachiniennes*). C'est lui qui crée le suspens tragique. Quant au présent, obsession majeure du personnage de Sophocle, il est miné par ce passé qui le conditionne et se trouve toujours être un temps qui dysfonctionne : soit il devient attente et immobilité (*O.R., El., Ph*.), soit il est fait d'urgence et d'accélérations, soit il est le temps du retard et du décalage. Quant au futur, au cours de l'action, il est le temps du déterminisme, mais un déterminisme partiel, puisque les oracles ambigus permettent souvent l'espoir (*Tr.*) ; d'une façon plus originale encore, il est aussi le temps des projets, puisque la fin de la tragédie, comme on a pu le remarquer, coïncidence souvent avec une ouverture sur l'avenir (*Tr.*, *Aj., Ph*.).

Θεῶν ἀγόντων- ποιητοῦ ἄγοντος

D'après Plutarque[916], Sophocle aurait écrit un traité *Sur le chœur* et marqué clairement ce qui le distinguait d'Eschyle et d'Euripide. Cette démarche critique et explicative, si elle pouvait

[914] Cf. Deuxième partie : « *Philoctète* ou l'aporie du temps humain.»
[915] A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982, p. 181 à 213.
[916] PLUT. *M.* 79 b.

être corroborée par le support de l'œuvre perdue suffirait assez pour affirmer qu'il fut un auteur conscient de son art. Seulement, de ce dramaturge prolifique, nous ne conservons que sept pièces entières, ce qui oblige à une prudence évidente quand il s'agit de conclure sur les questions de style.

Néanmoins, au cours de notre enquête, il est apparu assez souvent que certains choix étaient manifestement opérés pour rendre le temps plus sensible au spectateur : le texte est là pour témoigner concrètement de l'intention poétique de l'auteur. C'est ce que J.C. Kamerbeek tentait déjà de faire valoir dans son commentaire d'*Œdipe Roi*[917], quand il légitimait la démarche consistant à reconstruire les éléments formant la marche de l'intrigue pour tenter de comprendre comment le dramaturge avait pu concevoir l'ensemble :

"*The audience, of course, did not know (nor perhaps minded) how exactly the poet imagined the story of Œdipus when he embarked upon its dramatic treatment, but it is in my opinion a reasonable assumption that a fairly exact image existed in his mind. Otherwise it is extremely hard to see how he could have made use of the device of dramatic irony to the extent that we all know he did*."

Il faut, effectivement, pour chacune de ses tragédies, qu'il ait réfléchi à l'organisation des épisodes, à la répartition des indices de la vérité, notamment aux marqueurs de l'ironie, au choix même de l'angle par lequel il allait proposer d'aborder un mythe familier pour en renouveler l'approche, et pour en revenir à la question propre de la temporalité, au soulignement de la progression vers la fin dans la contrainte du temps scénique. Il faut qu'il se soit fait « le poète-charpentier de son œuvre », pour reprendre l'expression de David Bouvier[918], construisant sous la houlette de sa Muse « τεκτόναρχος », patronne de charpentier. L'adjectif figure dans le corpus des fragments[919] attribués à Sophocle et, à ce titre, il peut servir de caution supplémentaire à notre démarche qui visait à observer le savoir-faire poétique du dramaturge construisant *l'effet tragique* de ses pièces. Car, dans la mise en forme des étapes du drame, c'est bien le poète qui agit (ποιητοῦ ἄγοντος), se substituant à l'action des dieux (θεῶν ἀγόντων[920]), c'est-à-dire, en construisant concrètement la part invisible de leur intervention dans le cours du rituel tragique.

En attestent certains mots qui sont comme des commentaires du déroulement de l'action. Ainsi λύσις, καταστροφή, δράω, δηλόω, μετρέω, ἄρτι …évoquent-ils le temps de l'action déployée : son dénouement, sa chute, les événements, la *deixis*, la mesure, le hasard vraisemblable... On doit bien sûr se garder d'y retrouver les catégories d'Aristote, mais ils agissent néanmoins sur le lecteur moderne de Sophocle comme des éléments autoréférentiels

[917] J.C. Kamerbeek, *op.cit*., IV, p. 7-8.
[918] D. Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier…Aux origines du concept de Poésie », *in Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, Ute Heidmann (éd.), Études de Lettres, 3, 2003.
[919] Sophocle, fr.159 (Pearson), cité par D. Bouvier, *ibidem.*
[920] *O.C*. 998.

dans lesquels le tragique paraît se regarder au miroir de la tragédie. Qu'il suffise d'un seul exemple pour le montrer.

Au début du troisième épisode d'*Œdipe Roi,* Jocaste adresse une prière à Apollon, sans doute incitée par les reproches du chœur qui juge son impiété scandaleuse (906-910). Devant le désarroi de son époux, elle demande au dieu de lui fournir une « *solution favorable* » (λύσιν […] εὐαγῆ, 921). Survient alors immédiatement le messager Corinthien, annonçant la mort de Polybe et laissant entendre, de fil en aiguille, l'identité véritable du roi. L'ironie de la situation d'énonciation s'ajoute encore au sens du mot λύσις utilisé par Jocaste : « dénouement », « résolution », « perte », les trois significations[921] se renforcent l'une l'autre et indiquent « clairement » la fin prévue pour Œdipe dans ce troisième épisode. La polysémie donne à ce terme dramatique un relief particulier, typique du λόγος ποικίλος mis en œuvre par le dramaturge préparant ses effets et les soulignant à dessein.

Ainsi *l'effet tragique* est-il « un art du temps [922]» : il naît au cœur du discours (celui du chœur et celui des personnages), dans l'agencement des mots qui soulignent la marche de l'action, mais aussi dans l'élaboration d'une ἐνέργεια propre à chaque pièce, conduisant le héros jusqu'au but fixé pour lui et qu'il atteint par une progression révélant son rapport particulier au temps. *Le tragique* ainsi réduit à la forme du texte s'appréhende comme un acte de langage performatif adressé à la cité qui, devant chaque pièce de Sophocle, expérimente un peu du temps des dieux.

[921] *LSJ*, s.v. λύσις.
[922] L'expression est empruntée à P. Judet de La Combe, *op.cit*., p. 314.

ANNEXES

ANNEXE 1. Παύω : emplois et formes dans les tragédies de Sophocle.

Pièce	Vers	Locuteur/ Interlocuteur	Forme du verbe	Emploi
Œdipe Roi	397	O /T.	ἔπαυσα	Fin de la parole
	631	CH/ O+C	παύσασθε	Fin de la parole + entrée de Jocaste
Électre	795	CL/El	παύσετον	Mettre fin à (la chance)
	796	El/CLY	πέπαυμεθ' παύσομεν	Mettre fin à la parole / à la vie
	798	CLY/O	ἔπαυσας	Fin de la parole
	987 988	El/ Chry	παῦσον	Fin des maux/engagement dans l'action
	1295	O/El	παύσομεν	Engagement ds action
	1428	CH/El+O	παύσασθε	Fin des discours/ action/arrivée d'Egisthe
Philoctète	1275	Ph/N	παῦε	Vanité de la parole
	1280	N/Ph	πέπαυμαι	Vanité de la parole
	1379	N/Ph	παυσοντας	Guérison
	1424	HKL/Ph	παύσῃ	Fin des maux/Guérison
Antigone	91	Ant/Ism	πεπαύσομαι	Mort envisagée : euphémisme
	280	C/CH	παῦσαί	Menace+ intro de sa parole
	575	C/CH	Ἅιδης ὁ παύσων	Menace+ anticip. / futur
	884	C/Gardes	παύσαιτ'	Ironie+ précipit. destin d'A.
	962	CH	παύεσκε	Récit myth. (fils de Dryas)//C
Œdipe à Colone	1040	Th/O	οὐχὶ παύσομαι	Engagement ds le futur proche
	1751	Th/Ant+Is.	παύετε	Fin du deuil
Ajax	263	CH/Tecm	πέπαυται	IRONIE TRAG.
	279	CH/Tecm	πεπαυμένος	Guérison d'Ajax
	483	CH/Aj	παῦσαί	Mettre fin au discours désespéré
	787	Tecm/CH	πεπαυμένην	Guérison (morale)
	1353	Ul/Agam.	παῦσαί	Contradiction (arg)
Trachiniennes	587	Déj/CH	πεπαύσομαι	IRONIE TRAG.

ANNEXE 2.

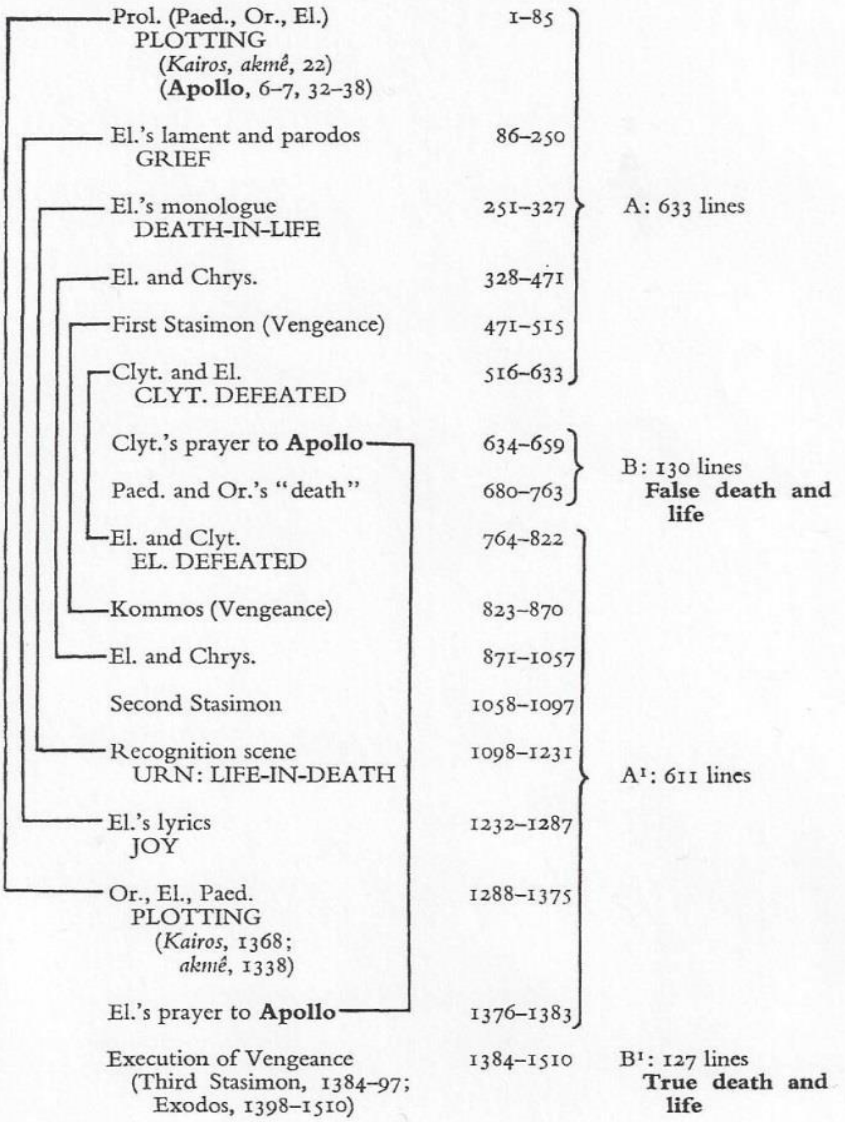

FIGURE 1

This content downloaded from 92.161.145.210 on Wed, 28 Dec 2016 10:03:03 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

ANNEXE 3. **Présence d'Apollon dans *O.R.***

Ordre de la pièce	Contenu	Ordre chronologique des oracles
Prologue : Créon est envoyé à Delphes pour trouver une solution pour Thèbes ravagée par la peste.	**96-98** : chasser la souillure que nourrit ce pays, et ne pas la laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable. -Parole rapportée par Créon. -Parole **incomplète et oblique.**	Suspens extra-scénique + réponse oblique ORACLE3
Episode 1 : il faut trouver les assassins de Laïos : comment procéder ? Tirésias consulté refuse de parler…puis…	353 : « c'est toi le criminel qui souille ce pays ! » 362 : « c'est toi l'assassin recherché ! » 366-367 : « tu vis dans un commerce infâme avec tes plus proches. » -**Révélation de la vérité.** 417-425 : le malheur approche : 2°psg 438 : « ce jour te fera naître et mourir à la fois » 447-460 : nouvelle explication des faits futurs à la 3°psg (déborde du tps scénique : exil)	Réponse claire mais incomprise ORACLE 4 Futur Futur proche et lointain
Episode 2 : l'art de prédire est vain. Œdipe doute. Double confidence	711-714 : L devait mourir de la main de son fils. (Jocaste) 787-793 : Apollon ne répond rien sur son identité mais annonce l'inceste et le parricide. (Œdipe)	ORACLE 1 le père (PASSÉ) ORACLE 2 le fils (PASSÉ)
Episode 3 : Jocaste prie Apollon.	918-921 : « fournis-nous un remède contre toute souillure »	ORACLE 5 Exaucé : arrivée du Corinthien.
Exodos Créon	Il faut demander à Apollon son avis sur le sort d'Œdipe. 1438-1439	Suspens extra -scénique ORACLE 6

ANNEXE 4. Reconstitution du récit de la mort de Laïos dans *O.R.*

La mort de Laïos		
Prologue Scène 2	Laïos a été tué dans des conditions mystérieuses, **du temps où la Sphinge exerçait son pouvoir sur Thèbes** (130-131). **Un témoin** des faits **subsiste**, qui a fui, effrayé (118-119). Il a affirmé que Laïos avait été tué par « toute une troupe » de **brigands** et « **non par un seul homme** » (122-123).	Créon répond à Œdipe
Premier épisode Scène 2	Laïos a été **tué par d'autres voyageurs** (292).	Le Coryphée répond à Œdipe. On s'éloigne de la vérité.
Premier épisode Scène 3	**Œdipe est accusé d'être le meurtrier** de Laïos par Tirésias (353, 362).	Tirésias parle sous la menace. La vérité explicite.
Deuxième épisode Scène 2	La **première enquête** n'avait mené à **rien** (566-567).	Confrontation entre Créon et Œdipe. Retour au point initial de l'enquête.
Deuxième épisode Scène 4	Laïos a été tué par des **brigands étrangers** (715-716) au **croisement de trois routes** (716), peu vant l'arrivée d'Œdipe à Thèbes. Il reste **un témoin vivant** des faits, qui se sont déroulés en **Phocide (733-734). L'homme a fui** (758-764).	Reprise d'éléments déjà donnés (brigands, témoin, temps). Rajout du lieu exact.
Exodos Scène 2 ou 3	Rappel de la scène du carrefour (1398).	Kommos d'Œdipe.

ANNEXE 5. Reconstituion de l'histoire d'Œdipe dans *O.R.*

L'abandon de l'enfant		
Premier épisode Scène 3	Allusion au **Cithéron** (421). Allusion à **sa seconde naissance** et à sa mort symbolique (438). Allusion à **son origine thébaine** (452-453).	Vérité oblique révélée par Tirésias : Énigme incompréhensible pour Œdipe.
Deuxième épisode Scène 4	Jocaste raconte comment Laïos, pour éviter que l'oracle ne s'accomplisse, a **lié les pieds de leur enfant nouveau-né et l'a exposé dans la montagne** (717-719).	Confidence de Jocaste à Œdipe pour dissiper ses doutes. Ce détail physique n'éveille pas ses soupçons.
Deuxième épisode Scène 4	Oedipe raconte comment il a consulté Apollon (787-793) après la révélation inattendue qu'il était **l'« enfant supposé » de ses parents** (779-780).	Apollon ne répond pas à sa question mais annonce le parricide et l'inceste.
Troisième épisode Scène 3	Œdipe a été **sauvé par le Corinthien**, qui tenait l'enfant d'un berger de Laïos. Il avait les **pieds transpercés** d'un lien (1032 et 1034)). Le détail physique (pieds transpercés) explique **son nom** (1036).	Révélation de l'origine de son nom.
Troisième épisode Scène 5	Le berger était chargé par Laïos de l'abandonner sur le Cithéron, mais pris de pitié, il **l'a confié au Corinthien** (1142-1143). Le prince de Thèbes est le **fils de Laïos et de Jocaste** (1171-1172).	**Confrontation** entre le Corinthien et le berger de Laïos.
Exodos Scène 3	Regret de sa naissance (1354-1355). Invocation du Cithéron (1391-1392), de la route au double chemin (1398), de l'Hymen (1403), Vœu de retourner sur le Cithéron (1451-1454) pour y mourir.	Rappel du passé dans le Kommos d'Œdipe.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES SUR LA LANGUE GRECQUE.

1. Lexiques et grammaire de Sophocle.

ELLENDT, F., *Lexicon Sophocleum*, Berlin, 1872 (1ère éd. 1835).
MOORHOUSE, A.C., *The Syntax of Sophocles*, Brill, Leiden, 1982.
PAPATHOMOPOULOS, M., *Concordantia Sophoclea*, 2 t., Olms-Weidman, Hildesheil-Zürich-New York, 2006.
RIGO, G., *Sophocle. Opera et fragmenta omnia*, Index verborum, Liège, Université de Liège, Centre Informatique de Philosophie et Lettres, 1996.

2. Dictionnaires et études lexicales spécifiques.

ALLEN, J.T.-Italie, G., *A Concordance to Euripides*, Berkeley, 1954-1970.
BENVÉNISTE, É., *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
-, « Expression indo-européenne de l'éternité », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, volume 38, 1937, pages 109 à 111.
CASEVITZ, M., « Sur quelques mots désignant le temps en grec ancien », *Césure*, p. 109-130, 1994.
CHANTRAINE, P. *et alii*, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (noté *DELG*), Klincksieck, Paris, 1999.
COLLARD, C., *Supplementum to the Allen-Italie Concordance to Euripides*, Groningen, 1981.
ITALIE, G., *Index Aeschyleus*, Leiden, 1964.
GOLDHILL, S., « Two Notes on τέλος and Related Words in the *Oresteia* », in *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.104 (1984), p.169 à 176.
HUART, P., *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, Klincksieck, Paris, 1968.
LÉTOUBLON, F., « Il allait pareil à la nuit », *Les verbes de mouvement en grec : supplétisme et aspect verbal*, Études et Commentaires 98, Klincksieck, Paris, 1985.
LIDDELL, H.G. – SCOTT, R., *Greek- English Lexicon (noté LSJ),* Clarendon Press, Oxford, 1996 (1ère éd. 1843).
MONTANARI, F., *The Brill Dictionary of ancient Greek*, Brill, Leiden-London, 2015.
STEPHANUS, H., *Thesaurus Græcae Linguæ*, Paris, Didot, 3eéd. 1831- 1865.
TAILLARDAT, J., *Les Images d'Aristophane*, Paris, 1962.

3. Index en ligne.

EULEXIS, Lemmatiseur de grec ancien, http://outils.biblissima.fr/eulexis/
THESAURUS LINGUAE GRAECAE, (noté *TLG$_R$*), Université de Californie, Irvine, http://stephanus.tlg.uci.edu/

II. SOPHOCLE

1. Bibliographies.

SAID, S., « Cinq ans de recherches sur la tragédie grecque (1980-1984) I. Eschyle et Sophocle », *Revue des Études Anciennes*. Tome 86, 1984, n°1-4, pp. 259-294.
-, « Bibliographie tragique (1900-1988). Quelques orientations », in *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n°1-2, 1988. pp. 409-512.
VAN LOOY, H., « Tragica IV », in *L'Antiquité classique*, 1984, Vol.53, 1, pages 20-335.
VILLEMONTEIX, J., « *Œdipe à Colone* et les études récentes sur Sophocle », in *Kentron* 10, 1, 1994, pages 43- 49.

2. Éditions complètes.

DAIN, A., - MAZON, P., *Sophocle*. *Théâtre complet*, tirages revus et corrigés par J. Irigoin, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
DAWE, R.D., *Sophocles Tragoediae*, Bibliotheca Teubneriana, 2 vol., Teubner Verlagsgesellschaft, 1996.
-, *Studies on the Text of Sophocles*, Brill, Leiden, 1973.
volume 1. *The manuscripts and the text*.
volume 2. *The collations*.
JEBB, R.C., *Sophocles, The Plays and the Fragments with critical notes, commentary and Translation in English Prose,* Amsterdam, A.M. Hakkert, 1900-1914, Cambridge, CUP, 1883-1886.
LLOYD-JONES, H., - Wilson, N.G., *Sophoclis Fabulae*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford University Press, 1990.

3. Commentaires, traductions et études particulières des sept pièces conservées de Sophocle.

- Traductions seules :

GROSJEAN, J. - DREYFUS, R., *Tragiques grecs, Eschyle Sophocle*, NRF, Gallimard, Paris, 1967.
MOUAWAD, W.- DAVREU, R., *Des Femmes*, Lémeac/ Actes Sud-Papiers, 2011.

- *Les Trachiniennes.*
- *Antigone.*
- *Électre.*

Des Héros, Lémeac/ Actes Sud-Papiers, 2013.

- *Ajax.*
- *Œdipe Roi.*

Des Mourants, Lémeac/ Actes Sud-Papiers, 2016.

- *Les larmes d'Œdipe.*
- *Inflammation du verbe vivre.*

PIGNARRE, R., *Sophocle, Théâtre complet*, Garnier Frères, Paris, 1964.

● *Ajax* :

FINGLASS, P.J., Sophocles: *Ajax*, Cambridge classical texts and commentaries, 48, 2011.

GARVIE, A.G., *Sophocles : Ajax*, Warminster, 1998.

HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, Duckworth, London, 1987, 5. *Sophocles: Ajax*, pp. 165-208.

HENRICHS, A.," The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophokles", in *Classical Antiquity*, Volume 12 n°2, octobre 1993, pages 165 à 180.

HESK, J., *Sophocles: Ajax*, Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy, London, 2003.

KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, I, The Ajax,* Brill, Leiden, 1953.

ROMILLY, J., Introduction et Commentaires *de l'Ajax* de *Sophocle*, Paris, PUF, 1976.

STANFORD, W.B., *Sophocles*, *Ajax*, London, 1963-2002 (réimpr.)

STAROBINSKI, J., *«* L'épée d'Ajax *»*, in *Trois Fureurs,* Essais, NRF – Le Chemin, Gallimard, Paris, 1974, p.9-71.

●*Antigone* :

ALAUX, J., « Remarques sur la φιλία Labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone »*, in *Mètis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol.7, n°1-2, 1992, pages 209-229.

BOLLACK, J. et M., *Antigone,* Traduction*,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1999.

-, *La Mort d'Antigone, La Tragédie de Créon*, PUF, 1999.

-, *Antigone, Enjeux d'une traduction*, Campagne Mère, Paris, 2004.

BRADSHAW, A.T., von, « The Watchman Scenes in the Antigone », in *The Classical Quarterly,* Vol.12, II, 1962, pages 200-211.

BROWN, A., Sophocles' Antigone, Warminster, 1987.

DELCOURT, M., « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne », in *Revue de l'histoire des religions*, vol.119, 1939, pages 154-171.

DEMONT, P., *Introduction, notes et commentaires de l'Antigone de Sophocle*, Trad. de Paul Mazon, Livre de Poche classique, Paris, 1991.

FOWLER, B.H., "Plot and Prosody in Sophocles' *Antigone"*, in *Classica et Medievalia*, 28, 1967, pages 143-171.

KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, III, The Antigone,* Brill, Leiden, 1978.
MOGYORODI, E., "Tragic freedom and Fate in Sophocles'*Antigone*: Notes on the Role of the Ancient Evils in the Tragic", in SILK, M.S., *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pages 358-376.
MORWOOD, J., "The Double Time Scheme in *Antigone*", *The Quarterly Classical*, vol.43 (1), 1993, pages 320-321.
MULLER, G., *Sophokles Antigone*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1967.
ROMILLY, J., « La prévision et la surprise dans l'*Antigone* de Sophocle », in *KTERISMATA*. *Mélanges Kambitsis*, 2000, pages 1-10.
WEIL, H., « Un morceau suspect de l'*Antigone* de Sophocle », in *L'Art de lire, Études sur l'ancienne poésie grecque*, Anacharsis éditions, Toulouse, 2014, pages 331-336 et 513-515.

● *Électre :*
BOLLACK, J. et M., *Électre*, Traduction, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007.
BOLLACK, J., « Le tragique absolument : La Parodos de l'*Électre* de Sophocle *», in Les Fondements de la tradition classique, en hommage à D. Pralon*, Publications de l'Université de Provence, Anne Balansard, Gilles Dorival, Mireille Loubet, 2009.
BOWMAN, L., "Klytemnestra's dream: Prophecy in Sophocles' *Elektra"*, in *Phoenix*, 51, p. 131-151, 1997.
DUPONT, F., « *Électre* de Sophocle, tragédie à trois temps », in *L'Insignifiance tragique*, Le Promeneur, Paris, 2001, p. 91-128.
JOUAN, F., « L'*Électre* de Sophocle. Élements de bibliographie critique », in *Kentron* 5, 1989, pages 169-175.
KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, V, The Electra,* Brill, Leiden, 1974.
KELLS, J.H., *Sophocles, Elektra*, Cambridge University press, 1973, rééd.2004.
LINFORTH, I.M., "Electra's Day in the Tragedy of Sophocles", *University of California Publications in Classical Philology* vol. 19 n°2, 1963, pages 88 à 126.
MACHIN, A., « Électre ou le triomphe maîtrisé. Sophocle, *Électre*, v. 1483-1490 », in *Pallas*, 37, 1991, pages 25- 37.
MARKANTONATOS, C., "Dramatic Irony in the *Electra* of Sophocles", in *Platon*, 28, 1976, pages 147-150.
OWEN, A.S., "Τὰ τ᾽ ὄντα καὶ τὰ μέλλοντα" in *Classical Review*, 41, n°2, mai 1927, pages 50-52.
ROMILLY, J., « L'hésitation et le regret dans les tragédies antiques relatives à Électre », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1992, vol.1, n° 3, pages 237-248.
SABIANI, M.A., *Sophocle, Électre*, édition bilingue commentée, Les Belles Lettres, Paris, 2018.
SALMON, A., « L'ironie tragique dans l'exodos de l'*Électre* de Sophocle », in *Les études classiques,* 29, 1961, pages 241-270.
SEGAL, Ch.," The *Electra* of Sophocles", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 97, 1996, p.473-545.

● *Œdipe-Roi* :
BOLLACK, J., *La naissance d'Œdipe, Traduction et commentaire d'Œdipe-Roi*, Tel Gallimard, Paris, 1995.
BRODY, J., *Fate in Œdipus Tyrannis. A textual Approach*, Arethusa Monographs n° 11, State University of New York, Buffalo, 1985.
DELCOURT, M., *Œdipe et la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
FARTZOFF, M., « *Œdipe Roi: le tragique et le texte théâtral* », in *Pallas* 84, 2010, p. 299-309.
KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, IV, The Oedipus Tyrannus,* Brill, Leiden, 1967.

●*Œdipe à Colone*:
ALAUX, J., « Remarques sur la φιλία Labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », in Mètis, *Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol.7, n°1-2, 1992, pp. 209-229.
AMMENDOLA, G., *Edipo a Colono*, Paravia, Torino, 1953.
FARTZOFF, M., « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* », in *Cahiers de la Villa Kérylos n°8, Actes du colloque « Le théâtre grec antique : la tragédie »*, Paris 1998.
FESTUGIÈRE, A.-Jean, « Tragédie et tombes sacrées », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 184, n°1, 1973, p. 3-24.
JOUANNA, J., « Espaces sacrés, rites et oracles dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle », in *REG*, tome 108, janvier-juin 1995, p.38-58.
-, « Homme d'exception et homme d'élection chez Pindare et chez Sophocle », in *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité, Colloque international de Besançon*-16-17 novembre 2000, Michel Fartzoff, Evelyne Gény et Elisabeth Smajda éd., Presses universitaires de Franche–Comté, 2006.
KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, VII, The Oedipus Coloneus,* Brill, Leiden, 1984.
LORAUX, N., « Polyneikes eponymos. Le nom des fils d'Oedipe entre épopée et tragédie », in *Métamorphose du mythe en Grèce ancienne*, CALAME, C. (dir.), Genève, 1988, p.151-166.
MACHIN, A., « L'autre Antigone », in *Pallas*, 44, 1996, p. 47-56.
MÉAUTIS, G., *L'Œdipe à Colone et le culte des héros*, Université de Neuchâtel, 1940.
VIDAL-NAQUET, P., « Œdipe entre deux cités. Essai sur l'*Œdipe à Colone* », in Mythe et tragédie en Grèce ancienne, II, Paris, La Découverte, 1972-2001, p. 175-211.

●*Philoctète*:
DALY, J., "The Name of Philoctetes: *Philoctetes* 670-673", in *The American Journal of Philology,* vol.103, n°4, 1982, p.440-442.

HARRISON, S.J., "*Sophocles and the cult of Philoctetes"*, in *The Journal of Hellenic Studies*, volume 109 (1989), pages 173-175.
HINDS, S., "*The prophecy of Helenus in Sophocles' Philoctetes"*, in *Classical Quarterly, 17*, 1967, pages 169-180.
HOPPIN, M.C., "What happens in Sophocles' *Philoctetes*", in *Traditio*, 37, 1981, p.1-30.
IRIGOIN, J., « La composition architecturale du *Philoctète* de Sophocle », in *REG*, 100, 1998, n°3-4, p.509-524.
JOUANNA, J., « La double fin du *Philoctète* de Sophocle : rythme et spectacle », in *REG*, 114, Juillet-Décembre 2001, p.359-382.

- « Sémantique et Temporalité : remarques sur les sens de παλαιός et de πάλαι à partir du *Philoctète* de Sophocle », in *REG*, 117, Janvier-Juin 2004, p. 21-36.

KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, VI, The Philoctetes,* Brill, Leiden, 1980.
MAUDUIT, C., « Les Morts de Philoctète » in *REG*, 108, 1995, p.339-370.
USSHER, R.G. *Sophocles Philoctetes,* Aris and Phillips, Warminster, 1990.
VIDAL-NAQUET, P., « Le *Philoctète* de Sophocle et l'éphébie », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1971, n°3-4, pages 623 à 638.
WEBSTER, T.L.B., *Sophocles Philoctetes*, Cambridge University Press, 1970.

●*Trachiniennes* :
CALAME, C., « *Héraclès, héros tragique et victime sacrificielle : entre drame et culte »*, in *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Gallimard, Paris, 2015.
DAVIES, M., *Sophocles' Trachiniae*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
EASTERLING, P.E., *Sophocles' Trachiniae*, Cambridge University Press, 1982.
GOURMELEN, L., « *Les Trachiniennes* de Sophocle *»* in *Silves grecques 2006*, Atlante, Paris, 2006, p. 15-87.
HOLT, Ph., "The End of the *Trachiniae* and the Fate of Herakles*"*, in *Journal of Hellenic Studies*, CIX, 1989, pp. 69-80.
-, "Herakles' Apotheosis in Lost Greek Literature and Art*"*, in *L' Antiquité classique*, Tome 61, 1992, pages 38-59.
KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles, Commentaries, II, The Trachiniae*, Brill, Leiden, 1970.
LEVETT, B., *Sophocles: Women of Trachis*, Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy, London, 2004.
SEGAL, C., "The Oracles of Sophocles'*Trachiniae*: convergence or conclusion?" , in *HSph,* 100, p. 151-172, 2000.

4. Études sur le théâtre de Sophocle.

ALLÈGRE, F., *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies,* A. Rey, Lyon, 1905.
BOWRA, C.M., *Sophoclean tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1944.
BURTON, R.W., *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Clarendon Press, Oxford, 1980.
CAMPBELL, L., *Paralipomena Sophoclea. Supplementary Notes on the Text and Interpretation of Sophocles*, Rivingtons, London, 1907.
CROISET, M., « La fatalité chez Sophocle », in *Journal des savants*, cahier de juin (pages 289 à 302) et cahier de juillet (pages 355 à 359), Paris, 1906.
CUNY, D., « Le corps souffrant chez Sophocle », in *Kentron* n°18, 1-2, 2002, p.69-78.
-, *Une Leçon de vie, Les Réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Les Belles Lettres, Paris, 2007.
DALY, J., *Horizontal Resonance as a Principle of Composition in the Plays of Sophocles*, London-New York, Garland Publishing, 1990.
EARP, F.R., *The Style of Sophocles*, Cambridge, 1944.
GELLIE, G.H., *Sophocles. A reading*, Melbourne, 1972.
GOLDHILL, S., *Sophocles and the language of Tragedy*, Oxford University Press, New York, 2012.
GOWARD, B., *Telling tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides,* London, 1999.
HAIGH, A.E., "The language of Sophocles", in *The Tragic Drama of the Greeks*, Clarendon Press, Oxford, 1896, pages 161-168.
HEUNER, U., *Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im grieschischen Theater*, Stuttgart, 2001.
HUTCHINSON, G.O., "Sophocles and Time", in *Sophocles revisited: essays presented to Sir Lloyd-Jones*, Oxford, 1999, p. 47-72.
IRIGOIN, J., « Structure et composition des tragédies de Sophocle », in *Sophocle, Entretiens de la Fondation Hardt,* tome 29, p.36-76, 1982.
JONG (de), I. F.J. – RIJKBARON, A., *Sophocles and the Greek Language, Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, *Mnemosyne*, Supplements, 269, Brill, Leiden, 2006.
JOUANNA, J., « Homme d'exception et homme d'élection chez Pindare et Sophocle », in *Signes et Destins d'élection dans l'Antiquité, Colloque international de Besançon-16 et 17 novembre 2000*, M. Fartzoff, É. Geny et É. Smadja éd., Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.
- *Sophocle*, Fayard, Paris, 2007.
KIRKWOOD, G. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell Studies, rééd. 1994.
KITTO, H.D.F., *Form and Meaning in Sophoclean drama*, London, 1956.
KNOX, B.M.W., *The heroic Temper.Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, 1964.
LACARRIÈRE, J., *Sophocle*, Les grands dramaturges, L'Arche éditeur, Paris, 1960.
LUCAS de DIOS, J. M., *Estructura de la tragedia de Sofocles*, Madrid, 1982.

MACHIN, A. – PERNÉE, L. (dir.*), Sophocle, Le texte, les personnages, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence*, janv. 1992, Publications de l'Université de Provence, 1993.
MACHIN, A., *Cohérence et Continuïté dans le théâtre de Sophocle*, Serge Fleury éditeur, 1981.
MARKANTONATOS, A., *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden, 2012.
MOUAWAD, W., *Traduire Sophocle*, Apprendre 31, Actes Sud-Papiers, 2011.
PATIN, M., *Études sur les tragiques grecs*, Sophocle, Hachette, Paris, 1881.
REINHARDT, K., *Sophocle*, Paris, Minuit, 1971.
ROBERTS, D.H., "Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides", *The Classical Quarterly,* Vol. 37, n°1, 1987, p. 51-64.
- "Sophoclean endings: another story", *Arethusa,* 21, 1988, p. 177-196.

RONNET, G., *Sophocle, Poète tragique*, éd. E. De Boccard, Paris, 1969.
SEGAL, C., *Tragedy and Civilization*. *An Interpretation of Sophocles*, Cambridge Mass., 1981.
SEIDENSTICKER, B., « Die Wahl des Todes bei Sophokles », *Sophocle, Sept exposés suivis de discussions, Fondation Hardt*, Vandœuvres-Genève, 1982, p.105-144.
SOLGER, K.W.F., *Sur Sophocle et la tragédie antique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2010.
WEBSTER, T.B.L., *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936.
WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Sophocles: an interpretation*, Cambridge, 1980.

III. ÉTUDES GÉNÉRALES

1. Sur le théâtre

BADIOU, A., *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2013.
BARTHES, R., *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris 2002.
BIET, Ch., TRIAU, Ch., *Qu'est-ce que le théâtre ?* Folio Essais, Gallimard, 2006.
BRUNEL, P. (dir.), *La mise en scène du destin*, Didier-érudition, Paris, 1997.
CORNEILLE, P., *Les trois discours sur le poème dramatique,* Pleïade, tome III, Gallimard, Paris, 1987.
DUFIET, J. P., PETITJEAN, A., *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Classiques Garnier, Paris, 2013.
FORESTIER, G., *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Droz, Genève, 2004.
GARCIA-MARQUÈS, M., *Réflexion sur la perception du rythme au théâtre*. Thèse de doctorat sous la direction de Patrice Pavis, Paris VIII, décembre 1994.
ISSACHAROFF, M., *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris, 1985.
LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972.
MICHEL, L. et EIGENMANN, E., « Introduction-Saisir les origines du théâtre : enjeux d'une fascination », *Revue d'Historiographie du Théâtre* numéro 3 [en ligne], mis à jour le 03/03/2017, URL : http://sht.asso.fr/introduction-saisir-les-origines-du-theatre-enjeux-dune-fascination/
PFISTER, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988.
SURGERS, A., *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000.
UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, 3 tomes, Lettres Sup, Belin, Paris, 1996.

VALENTIN, J.M., *Aristote écartelé, Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, Germanistique, Klincksieck, 2014.
VINAVER, M., *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Babel n°446, Actes Sud, 1993.

2. Sur la tragédie antique

ALAIN, M., « Conférence inaugurale. La targédie de la Grèce à notre temps : mythe et sagesse », in *Pallas*, n°49, 1998, p. 23 à 32.
ALAUX, J., *Origine et horizon tragiques*, Intempestives, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2007.
ARISTOTE, *La Poétique*, Texte, Traduction, Notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980.
BAIN, D., *Actors and Audience. A study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford, 1977.
BALDRY, H.C., *Le Théâtre tragique des Grecs,* Maspéro- La Découverte, Paris, 1975.
BASSET, L.-BIVILLE, F. (dir.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins : actes de la table ronde organisée à la Faculté des Lettres de Lyon II*, 2005.
BIRAUD, M., *Les Interjections dans le théâtre grec antique, étude sémantique et pragmatique*, Peeters, 2010.
CALAME, C., « De la poésie chorale au *stasimon* tragique : pragmatique de voix féminines », *Mètis*, 12, p. 181-203, 1997.
-, *La Tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical*, Les Belles Lettres, Paris, 2017.
CAMPBELL, L., « Le point culminant dans la tragédie grecque », *Mélanges Henri Weil, Henri Lebègue*, éditions A. Fontemoing, Paris, 1898.
DEMONT, P.- LEBEAU, A., *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de Poche, Paris, 1996.
DUPONT, F., « L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations », *Lalies* n°20, 2000.
DUPONT, F., *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*, Aubier/Libelles, 2007.
ERTEL, É. (collectif), « Les Atrides au théâtre du Soleil », *Théâtre Aujourd'hui n°1*, CNDP, 1992.
EASTERLING, P.E. (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997.
EUROPE, Les Tragiques grecs, n° 837-838, janvier- février 1999.
GUÉRIN, F., « L'Évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque : du mythe à la littérature », *Kentron*, 10 (2), p. 79-94, 1994.
GOLDSCHMIDT, V., « Le problème de la tragédie d'après Platon », REG, 61, fascicule 284-285, janvier-juin 1948, pages 19 à 63.
GOT, O., *Le Théâtre antique*, Ellipses, Paris, 1997.

JOUANNA, J. et LECLANT, J. (dir.), *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Actes du 8° colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu- sur- Mer les 3 et 4 octobre 1997, Les Belles Lettres, Paris, 1998.
HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, Duckworth, London, 1987.
HERINGTON, J., *Poetry into drama, Early tragedy and the Greek poetry tradition*, University of California Press, Berkeley –Los Angeles-London, 1985.
JOUANNA, J., « Le Sommeil médecin », *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981, Brill, Leiden, 1983, p. 49-62.
KAIMIO, M., *Physical contact in Greek Tragedy: a study of stage conventions*, Helsinki, 1988.
KLIMIS, S., *Le statut du mythe dans la poétique d'Aristote, Les fondements philosophiques de la tragédie*, Cahiers de philosophie ancienne n°13, éditions Ousia, 1997.
KREMER, G., "*Die Struktur des Tragödienschlusses'"*, *Die Bauformen der grieschischen Tragödie*, p. 117-141, München, 1971.
LATTIMORE, R., *Story Patterns in Greek Tragedy*, The Athlone Press, London, 1964.
LEGANGNEUX, P., « Les scènes de supplication dans la tragédie grecque *», Lalies* n°20, 2000.
LORAUX, N., *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.
-, *Les Mères en deuil*, La Librairie du XX° siècle, Seuil, Paris, 1990.
MASQUERAY, P., *De tragica ambiguitate apud Euripidem*, Thèse de doctorat présentée à la Sorbonne, 1895.
-, *Euripide et ses idées*, Hachette, Paris, 1908.
MARSEGLIA, R., *Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Calame et Giorgio Ierano, École des Hautes Études en Sciences Humaines, Paris, 2013.
MASTRONARDE, D. J., *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley, 1979.
, *Euripides' Phoenissae*, Cambridge Classical Texts and Commentaries, Cambridge University Press, 1994.
MAUDUIT, C., *La Sauvagerie dans la Poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, Paris, 2006.
MEIER, C., *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, les Belles Lettres, 1991.
MORETTI, J.-C., *Théâtre et Société dans la Grèce antique, Une Archéologie des pratiques théâtrales*, Librairie Générale Française, Paris, 2001.
NANCY, J.L., « Après la tragédie », *Demande. Littérature et philosophie*, Galilée, Paris, 2015, p. 37 à 252.
NIETZSCHE, F., Ritschl Friedrich, Rohde Erwin, Wilamowitz-Möllendorf Ulrich (von), Wagner Richard et Cosima, *Querelle autour de "La Naissance de la tragédie", Écrits et lettres,* Traduits par Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi, Vrin, Paris, 1995.
-, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe- Roi de Sophocle*, Encre Marine, Paris, 2000.
PAYA, F., *De la lettre à la scène, La tragédie grecque*, L'Entretemps, Saussan, 2000.
REHM, R., *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London and New York, 1992.
-*Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, Classical Inter/Faces, Bloomsbury Academic, London, 2003.

ROMILLY (de), J., *La Crainte et L'angoisse*, PUF, Paris, 1958.
-*L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUF, Paris, 1959.
- *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1970.
-*Tragédies grecques au fil des ans*, Les Belles Lettres, Paris, 1995-2007.
SAÏD, S., *La Faute tragique*, Maspéro, Paris, 1978.
-, « Tragédie et renversement. L'exemple des *Perses* », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol.3, n°1-2, 1988, pages 321-341.
-, « L'espace tragique », *Lalies* 36, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2016, p. 81-154.
SCHLEGEL, F., *Sur l'étude de la poésie grecque*, éditions de l'éclat, Paris, 2012.
SÉCHAN, L., *Études sur la tragédie grecque et ses rapports avec la céramique*, Honoré Champion, Paris, 1926.
SEGAL, C., « L'homme grec, spectateur et auditeur », *L'homme grec*, Jean-Pierre Vernant (dir.), Seuil, Paris, 1993, p.281-325.
STEINER, G., *Les Antigones*, NRF, Gallimard, Paris, 1984.
SWIFT, L., *Greek tragedy. Themes and Contexts*, Bloomsbury Academic, 2016.
TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, London, 1978, rééd.2003.
- *Pots and plays, Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B.C.*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007.
VERNANT, J.-P., « La Tragédie grecque selon Louis Gernet », *Hommage à Louis Gernet* rendu le samedi 16 février 1966 au Collège de France.
VERNANT, J.-P. - VIDAL-NAQUET, P*., Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 1972, rééd. 2001.
VIDAL-NAQUET, P., *Le Miroir brisé, Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
WILLAMOVITZ-MOELLENDORFF, U. (von), *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque, 1889, trad. par A. Hasnaoui,* Les Belles Lettres, Paris, 2001.
ZEITLIN, F.I., "Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama", *Greek Tragedy and Political Theory*, J.P. EUBEN (ed.), Berkeley, 1968, p. 101-144.

3. Sur le temps et la temporalité

BONNIN, J., *La Mesure du temps dans l'antiquité*, Paris, les Belles Lettres, 2015.
CALAME, C., *Pratiques poétiques de la mémoire, représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Éditions La Découverte, Paris, 2006.
COULTER, H.G., *Expressions of Time in ancient Greek*, Cambridge University Press, 2014.
CUNY, D., «Le thème de l'avenir incertain chez Sophocle : visée didactique et portée argumentative», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 2002, p. 162 à 177.
DARBO-PESCHANSKI, C. (dir.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, 2000.
DEGANI, E., *ΆΙΩΝ da Omero ad Aristotele*, Padoue, 1961.

DORATI, M., *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel « plot » dell'Edipo Re di Sofocle*, Filologia e critica, 101, Pise-Rome, Fabrizio Serra editore, 2015.
DUMEZIL, G., « Temps et Mythes *»,* in *Recherches philosophiques*, V, p. 235-251, 1935-1936.
DUMONT, P., *L'Espace et le temps dans la dramaturgie médiévale française*, Paradigme, Orléans, 2010.
FARTZOFF, M., « Temporalité tragique et action dramatique dans les *Sept contre Thèbes* », *Achille-Eschyle, Mythe ancien et mythe nouveau*, Pierre-Louis Malosse et Brigitte Pérez-Jean.dir., Presses universitaires de la Méditerranée, 2012.
FESTUGIÈRE, A.J., « *Le sens philosophique du mot* αἰών » , *La Parola del Passato*, XI, G. Macchioaroli éd., Amsterdam, John Benjamins, 1971.
GALLET, B., *Recherches sur Kairos et l'ambiguïté dans la poésie de Pindare*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
GOLDSCHMIDT, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin, Paris, 1982.
HARPE, J., « Le progrès de l'idée de temps dans la philosophie grecque *»*, *Festschrift zum 60 Geburtstag von A. Speiser*, Zürich, 1945, p. 128-137.
HARTOG, F., *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris,2003.
HEUNER, U., *Tragisches Handeln in Raum und Zeit, Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im grieschischen Theater*, Drama, Beiheft 14, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar, 2001.
JAKOB, D., Η ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΗ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΙΚΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ, Thessalonique, 1982, Thèse sous la direction de M. Hourmourziades, 1 vol., 364 pages.
JONG (de), I.J.F. – Nünlist, R., (dir.), *Time in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative,* Vol.2, Mnemosyne, Supplements, 291, Brill, Leiden, 2007.
KAMERBEEK, J.C., « Sophocle et Héraclite, quelques observations sur leur rapport *»*, in *Studia Vollgraff*, 1948, p. 89-103.
KYRIAKOU, P., *The Past in Aeschylus and Sophocles*, De Gruyter, Trends in Classics, Supplementary Volumes, 11, Berlin, 2011.
MUGLER, C., « Le retour éternel et le temps linéaire dans la pensée grecque *»*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Lettres d'Humanité* n°25, décembre 1966, pages 405-419.
O'BRIAN, D., « *Temps et éternité dans la philosophie grecque »*, *Mythes et représentations du temps*, pages 59-85, CNRS, Paris, 1985.
PETITJEAN, A., « La Figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre *»*, *Pratiques* n°74, juin 1992, p.105-125.
POULET, G., *Études sur le temps humain*, Plon, Paris, 1952.
PÜTZ, P., *Die Zeit im Drama*, Vandenhoeck-Ruprecht, Göttingen, 1970.
RAMNOUX, C., *La Nuit et les Enfants de la Nuit*, Flammarion, Paris, 1959.
RICŒUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
ROMILLY, J., *Le Temps dans la tragédie grecque*, Vrin, Paris, 1971.
TRÉDÉ, M., « *Action et kairos dans Électre* et *Philoctète »*, *Sophocle, Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, janvier 1992, p. 201-217.

VIDAL-NAQUET, P., « Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs », in *Revue de l'Histoire des religions*, tome 157, n°1, 1960, pages 55-80.

4. Sur le tragique

ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926.
ASSAËL, J., « La Rhétorique et le Tragique dans *Oreste* d'Euripide », *La Rhétorique grecque,* p. 175-188.
CARRIÈRE, J., « Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs », *REG*, LXXIX, p.6-37, 1966.
ESCOLA, M., *Le Tragique, textes choisis et présentés*, GF Flammarion, 2002.
GALTIER, F., *L'Image tragique de l'histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Latomus, Bruxelles, 2014.
GHEERAERT, T., « Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Études Épistémè*, n°12, automne 2007, pages 83 à 115.
GOLDMANN, L., « La vision tragique dans le théâtre de Racine », *Le Dieu caché*, TEL, Gallimard, Paris, 1959.
GREIMAS, A.J. – FONTANILLE, J., *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.
JAMAIN, C. (dir.), *L'Ombre et la scène*, Ateliers 43/2011, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2011.
JUDET DE LA COMBE, P., *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ? ,* Bayard, Montrouge, 2010.
KLIMIS, S., *Archéologie du sujet tragique*, Kimé, Paris, 2003.
MARX, W., *Le Tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, les Éditions de Minuit, Paris, 2012.
ONIANS, R. B., *The origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and fate*, University press, Cambridge, 1951 et sa traduction française, Seuil, Paris, 1999.
PADEL, R., *Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, 1992.
PONCHON, P., *La rationalité tragique*, *Essai sur la construction d'une forme de pensée d'Héraclite à Thucydide et sur sa critique platonicienne*, thèse co- dirigée par Élisabeth Schwartz et Alain Petit, Université Blaise Pascal, Clermont- Ferrand II, 2011.
RIBARD, D. – VIALA, A., *Le Tragique*, La bibliothèque Gallimard, Gallimard, Paris, 2002.
RICOEUR, P., *Sur le tragique,* in Les sources non philosophiques de la philosophie, p. 187-209.
-, *Temps et Récit*, tomes 1 à 3, Seuil, Paris, 1983.
RIVIER, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, F. Rouge et Cie, Lausanne, 1944.
ROMILLY, J., *Héros tragiques, héros lyriques*, Fata Morgana, Paris, 2000.

RONNET, G., « Le Sentiment du tragique chez les Grecs », in *REG*, LXXVI, p.327-336, 1963.
ROSSET, C., *Logique du pire*, Quadrige, PUF, Paris, 1971.
-, *La Philosophie tragique*, Quadrige, PUF, Paris, 1991.
SCHERER, J., *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, Paris, 1982.
-, *Dramaturgies d'Œdipe*, PUF, Paris, 1987.
SCHILLER, F., *Écrits sur le théâtre*, Les Belles Lettres, Paris, 2012.
SCHLEGEL, F., Sur l'étude de la poésie grecque, trad. Marie-Laure Montfort, Éditions de l'éclat, Paris, 2012.
SCHMELING, M., *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Archives des Lettres Modernes, Minard, Paris, 1982.
SENARCLENS, V. (dir.), *Das Tragische im Jahrhundert der Aufklärung*, Wehrhan Verlag, 2007.
SILK, M.S. (dir.), *Tragedy and the tragic, Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Paperbacks, Oxford, 1996.
SZONDI, P., *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Tel Gallimard, Paris, 1974.
-, *Essai sur le tragique*, Penser le théâtre, Circé, Belval, 2003.
TRÉDÉ, M., *Kairos, L'à-propos et l'occasion*, Klincksieck, Paris, 1992.
VILLARD, L., *Tychè, Des origines à la fin du V° siècle,* Thèse sous la direction de Raymond Weil, Paris IV Sorbonne, 1987.
VALENTIN, J-M., *Aristote écartelé. Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, « Germanistique », Klincksieck, Paris, 2014.
ZOUBOVITCH, O., *Le tragique comme catégorie critique dans la pensée littéraire française du XX° siècle*, Thèse de doctorat sous la direction de Denis Guénoun, Paris IV-Sorbonne, janvier 2012, n° 2012 PA 040115.

IV. Dictionnaires, traités, articles, réécritures et essais divers.

BOULAY, B.- FLECK, F.- PENNANECH, F*., Aristote, L'aventure par les concepts*, Littérature n°182, Revue trimestrielle, juin 2016, Larousse, Paris.
BRUIT ZAIDMAN, L., *Les Grecs et leurs dieux, Pratiques et représentations religieuses dans la cité à l'époque classique*, Armand Colin, Paris, 2005.
BRUNEL, P., (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Éditions du Rocher, Monaco, 1988.
CASSIN, B. (dir.), *Dictionnaire européen des philosophies*, Seuil -Le Robert, Paris 2004.
CHANKOWSKI, A., *L'Éphébie hellénistique. Étude d'une institution civique dans les cités grecques de la Mer Égée et de l'Asie Mineure*, De Boccard, Paris, 2010.
CHARAUDEAU, P. – MAINGUENEAU, D. (dir.), *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
DAREMBERG, C.-SAGLIO, E., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* Paris, 1877-1919, réimpr. Graz, Akademie- Verlag, 1962-1963.
DELCOURT, M., « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, vol.119, 1939, pages 154-171.

FLACELIÈRE, R., *Devins et oracles grecs*, PUF, 1961.
GOULD, J., « Hiketeia », in *Journal of Hellenic Studies*, vol. XCIII, 1973, p. 74-103.
KOSTER, W.J.W, *Traité de Métrique Grecque suivi d'un Précis de Métrique Latine*, Leyde, 1953.
KRÜCK, M-P., *Discours de la corruption dans la Grèce classique*, Kaïnon-Anthropologie de la pensée ancienne, 5, Classiques Garnier, Paris, 2016.
LECLANT, J. (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, PUF, Paris, 2005.
MOLINIÉ, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris, 1992.
MOUNIN, G. (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige, PUF, Paris, 4° éd. 2004.
PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Armand Colin, Paris, 1987.
PAULY, F.-WISOWA, G., *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1893-1980, Metzger Verlag.
RICH, A., *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*, Molière, Paris, rééd. 2004.
VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir, Formes de pensée et formes de société dans le monde grec,* La Découverte, Paris, 1991.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE **6**

INTRODUCTION **8**

PREMIÈRE PARTIE - LE LEXIQUE DE LA TEMPORALITÉ DANS LES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE : DESCRIPTION ET MISE EN CONTEXTE. **18**

CHAPITRE I. TROIS NOMS DU TEMPS. **21**

1. Αἰών : une vie de chagrin. **21**

2. Χρόνος : le temps en marche. **26**

3. Καιρός : le bon moment. **35**

CHAPITRE II. LE SOULIGNEMENT DE L'INSTANT FATAL **42**

1. Ἀκμή : le moment d'agir. **42**

2. Ἄρτι, Ἀρτίως : justement. **45**

3. Ἄφαρ : tout à coup et Ἐξαίφνης : soudainement. **46**

4. Ὀψέ : trop tard et Πρῷ : trop tôt **48**

5. Ῥοπή : le point de bascule. **50**

6. Ξυρόν : sur le fil du rasoir. **52**

CHAPITRE III. PETITE CHRONOLOGIE TRAGIQUE **53**

1. Le passé. **53**

1.1. Νύξ : la nuit, prémisse tragique. 53

1.2. Πάρος : le passé comme cheville dramatique. 60

2. Le présent : **63**

Ὥρα : C'est le moment ! 63

3. Le futur : l'horizon d'attente tragique. **66**

3.1. Καταστροφή : le dénouement. 66

3.2. Παῦλα : la fin de la souffrance. 67

3.3. Πέρασις : le terme. 69

3.4. Τελευτή : la fin. 70

3.5. Τέλος : le couronnement de la vie. 73

3.6. Τέρμα : le but ultime. 75

CHAPITRE IV. LA PROGRESSION DU TEMPS **79**

1. La marche du temps. **79**

1.1. Ἐκτείνω : tendre-étendre. 79

1.2. Κάμπτω : fléchir. 80

1.3. Κατουρίζω : conduire au but. 81

1.4. Προσέρπω : approcher subrepticement. 82

1.5. Στείχω : avancer. 83

2. L'achèvement et l'avènement. **84**

2.1. Ἀνύω : réaliser. 84

2.2. Ἐρείπω : abattre. 85

2.3. Κιχάνω : atteindre. 86

2.4. Παύω : mettre un terme. 88
2.5. Προσμίγνυμι : advenir. 91
2.6. Φθίω : disparaître. 91
3. Verbes du renversement. 92
3.1. Καταρρέπω : renverser. 92
3.2. Κλίνω : faire tomber. 93
3.3. Σφάλλω : chuter. 95
4. Verbes du retard. 98
4.1. Μέλλω : tarder. 98
4.2. Τρίβω : perdre son temps. 99
CHAPITRE V. SORT, HASARD ET NÉCESSITÉ. 101
1. Αἶσα : le destin malheureux. 101
2. Ἀνάγκη : la nécessité. 102
3. Κήρ : la mort. 103
4. Μοῖρα : le lot de chacun. 104
5. Πότμος : le sort. 106
6. Τύχη : un hasard orchestré par les dieux. 109

DEUXIÈME PARTIE - TEMPORALITÉ ET ÉNONCIATION : L'EFFET TRAGIQUE AU CŒUR DU DISCOURS DRAMATIQUE. 122

CHAPITRE I. L'ÉTERNITÉ DU ΚΛΕΟΣ. 124
1. *Les Trachiniennes* : Héraklès face à son destin. 125
1.1. Le temps, un ennemi naturel de Déjanire. 125
1.1.1. Le temps de la nature. 125
1.1.2. Déjanire obsédée par le temps. 131
1.1.3. Temps et conscience. 133
1.1.4. La nourrice, premier agent du καιρός. 136
1.2. Fatalité structurante : Héraklès doit mourir. 136
1.2.1. Une fatalité qui annonce ses coups : tablettes et oracles. 136
1.2.2. Mémoire et oubli : annonces obliques et prémonitions de la mort du héros. 145
1.3. Deux temporalités différentes. 149
1.3.1. Permanence et attente. 150
1.3.2. Héraklès insaisissable : le temps dynamique du κλέος. 151
1.4. Le renversement du sort. 154
1.4.1. Déjanire, l'agent du destin d'Héraklès. 154
1.4.2. Héraklès arrêté dans sa course vers la gloire. 155
1.5. Comment Sophocle ramène Héraklès sur le chemin de la gloire. 157
1.5.1. Le passé au secours du présent. 157
1.5.2. Hyllos et l'avenir d' Héraklès. 158
1.5.3. La transmission et la perpétuation de son image et de son nom. 160
2. *Ajax,* décadence et grandeur d'un héros athénien. 161
2.1. La fatalité en mode mineur. 161
2.1.1. Ἀεί, πάλαι, καὶ νῦν , les termes d'un contrat de confiance. 162
2.1.2. La faute tragique lointaine et le brouillage volontaire sur l'origine de la faute. 164

2.1.3. L'oracle de Calchas à contre-temps : fatalité inopérante dans le drame ? 167
2.2. Intermittences d'Ajax : χρόνος, ἦθος, θυμός. 170
2.2.1. La nuit du forfait : le passé récent, non révolu, et ses incidences dans le drame... 170
2.2.2. La soumission d'Ajax aux aléas de chronos : l'humanité d'Ajax..... 175
2.2.3. Signification du présent et du futur : *hybris* d'Ajax. 179
2.3. La course contre le temps. 186
2.3.1. L'urgence de la mort et la volonté de rompre avec la continuité du temps. 187
2.3.2. La course contre l'arrêt des dieux. 190
2.3.3. Τάχα : Teucros et la course contre le temps. 192
2.4. La réhabilitation du héros. 197
2.4.1. Καιρός : Ulysse et le point de bascule, où Ajax redevient un homme. 197
2.4.2. La reconquête d'un ἀεί. 201
2.4.3. L'ἦθος du guerrier : la permanence du héros dans le discours des autres personnages. 207
3. *Philoctète* ou l'aporie du temps humain. 216
3.1. Le temps des hommes : une impasse tragique. 216
3.1.1. Le sentiment d'éternité de la souffrance. 216
3.1.2. L'impossible départ de Lemnos : progression du drame par l'échec. 221
3.1.3. Une question de génération. 227
3.2. La résistance au temps des dieux. 229
3.2.1. La prédiction d'Hélénos. 229
3.2.2. Le καιρός manqué : l'échec du piège d'Ulysse. 233
3.2.3. Τὸ θαυμαστόν, l'effet de surprise pour sortir de l'aporie tragique. 236
CHAPITRE II. CULTE FAMILIAL ET ACTION POLITIQUE : LE CONFLIT DE DEUX TEMPORALITÉS ?...240
1. *Antigone* : la hâte et le retard. 240
1.1. Premier temps : la mort d'Antigone. 241
1.1.1. Née damnée : l'héritage du passé des Labdacides, plus un malheur inédit. 241
1.1.2. La concurrence fatale des dieux et des hommes. 245
1.1.3. Antigone et le temps : appliquée à mourir. 250
1.2. Second temps : La folie de Créon. 251
1.2.1. *Hybris* de Créon : la hâte, le retard et la distorsion du temps. 251
1.2.2. Le châtiment des dieux : l'annonce et son exécution. 255
1.2.3. Le dernier jour de la ruine des Labdacides, jour sans fin pour Créon. 258
2. Électre : Temps enchaîné et temps délié 259
2.1. Les dysfonctionnements du temps dans *Électre*. 261
2.1.1. Ἀεί : *hybris* et châtiment. 261
2.1.2. Prégnance du passé dans le présent. 266
2.1.3. Νῦν : le présent, temps de la répétition. 270
2.1.4. Oreste a échappé au temps perverti de Mycènes. 271
2.2. Le τέλος d'Oreste 273
2.2.1. La vengeance comme un voyage..... 273
2.2.2. Oreste et le καίρος. 275
2.2.3. Une vengeance sans reste, une tragédie sans suite. 279
2.3. La progression de l'action dans le long entre-deux pathétique. 281

2.3.1. Formes du hasard tragique. 282
2.3.2. Le dégel du temps ou comment Électre sort de l'immobilisme. 288
CHAPITRE III. ŒDIPE OU LA DOUBLE EXPÉRIENCE DU TEMPS : RÉVERSIBILITÉ- IRRÉVERSIBILITÉ. 301
1. *Œdipe Roi* ou l'effet tragique du temps réversible. 301
1.1. Le temps, force d'inertie. 302
1.1.1. Les contradictions du temps dans le début de l'action. 302
1.1.2. Progresser au rythme du hasard. 308
1.1.3. Après le désastre : une *exodos* suspendue dans l'attente. 312
1.2. L'analepse, agent de l'élucidation du passé. 317
1.2.1. Le futur prédit : omniprésence d'Apollon. 318
1.2.2. Le récit du passé : un feuilleton à suspens. 321
1.2.3. Un jour pour renaître et mourir : les désordres du γένος. 328
2. *Œdipe à Colone* ou la garantie d'Athènes contre la réversibilité du temps. 331
2.1. Mobilité et immobilité, deux lignes de tension qui structurent la progression de la pièce. 332
2.1.1. Immobilité d'Œdipe : la fin de l'errance. 332
2.1.2. Œdipe en marche vers son destin. 336
2.1.3. Mobilité des personnages secondaires. 338
2.2. Le temps des hommes recoupe le temps des dieux. 351
2.2.1. Des oracles et des hommes. 352
2.2.2. Le temps de la guerre et le temps sacré. 356
2.2.3. Œdipe, prescripteur d'avenir. 363
2.3. Œdipe, compagnon du temps. 367
2.3.1. Remonter le temps pour construire son renom. 367
2.3.2. Le temps long d'Œdipe à Colone. 374
2.3.3. Éternité d'Athènes, éternité d'Œdipe. 380
CONCLUSION. LA CONSTRUCTION DE L'EFFET TRAGIQUE DANS LES PIÈCES DE SOPHOCLE. 385
Δεῖξις : MONTRER LE TEMPS DANS LA TRAGEDIE. 386
QUAND LE TEMPS DES DIEUX RENCONTRE LE TEMPS DES HOMMES. 390
Θεῶν ἀγόντων- ποιητοῦ ἄγοντος 391
ANNEXES 395
BIBLIOGRAPHIE 401