

## **Cette étude sur *Œdipe Roi* de Sophocle a été réalisée par Mme Christabel GRARE, IA-IPR de Lettres**

**Le texte de référence *d'Œdipe-Roi* est l'édition bilingue des oeuvres de Sophocle parue aux Belles Lettres en 1965, avec la traduction de Paul Mazon. La numérotation des vers permet toujours de repérer clairement les extraits, dans toutes les autres éditions. Les traductions de Robert Pignarre chez Garnier Flammarion (1964) et de Jean Grosjean dans la collection La Pléiade chez Gallimard (1967) ont également été consultées. Certains extraits ont été retraduits. Ils sont signalés par des crochets. Les notes et la bibliographie ont été placées en fin d'étude.**

### **PREMIERE PARTIE**

#### **I - LE CHŒUR**

##### **Le chœur dans la tragédie grecque**

###### **- *Le cadre historique***

Le chœur, dont l'existence remonte aux origines mêmes des représentations dramatiques, est un élément essentiel de la tragédie grecque, que celle-ci soit issue de rituels funéraires (1), de cultes dionysiaques (2) ou du dithyrambe (3), elle s'est constituée à partir du moment où a été introduit un personnage distinct (le chef de chœur ou coryphée, sans doute l'auteur lui-même), donnant la réplique au chœur par des vers non chantés. C'est à Thespis, dramaturge grec contemporain du tyran Pisistrate, dont les oeuvres théâtrales ont été perdues, qu'est attribuée cette innovation : il aurait ainsi fait représenter la première tragédie vers 535 à Athènes, à l'occasion de la fête des Grandes Dionysies (4). Vers 510 Phrynicos inventa le premier acteur ou protagoniste : masqué comme les choristes, il pouvait jouer plusieurs rôles. Puis, au V<sup>e</sup> siècle, Eschyle institua le deuxième acteur ou deutéragoniste, et Sophocle le troisième ou tritagoniste :

*« Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue ; Sophocle porta le nombre des acteurs à trois et fit peindre la scène ».*

Aristote, *Poétique*, 1449 a, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp. 34-35.

La tragédie atteignit rapidement son apogée. Athènes connaissait alors la période la plus brillante de son histoire : les guerres médiques lui avaient permis d'asseoir son hégémonie sur les autres cités grecques et d'être à la tête de la ligue de Délos (477) ; les réformes politiques de Clisthène et d'Ephialtès avaient contribué à instaurer un régime de démocratie directe ; Périclès (5) avait poursuivi leur action (entre 460 et 429), renforcé la puissance athénienne et il s'était mis à embellir la cité de nombreux temples et monuments. Les Grandes Dionysies attiraient désormais d'immenses foules venues « de tous les horizons où l'on parlait le grec » (Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspéro-La Découverte, 1975, p. 34).

C'est dans le cadre de compétitions clôturant les fêtes en l'honneur de Dionysos, Lénéennes et surtout Grandes Dionysies, qu'avaient lieu les représentations théâtrales. Leur organisation, qui prenait plusieurs mois, met en lumière le rôle essentiel que jouait primitivement le chœur. Dès son installation, en effet, l'archonte éponyme (7) nommait les chorèges « au nombre de trois qu'il (prenait) parmi tous les Athéniens et les plus riches » (Aristote, *Constitution d'Athènes*, LVI-3). Les citoyens désignés devaient recruter et entretenir les choreutes (membres du chœur) - douze, puis quinze -, ainsi que l'aulète (joueur de flûte) qui les accompagnait. Ils étaient également chargés de payer les costumes, le local pour les répétitions, la réception finale et plus généralement tous les frais qu'entraînait cette liturgie (obligation de service public). Les chœurs étaient attribués par l'archonte aux trois poètes dont il avait retenu la candidature. D'abord entraînés et dirigés par les auteurs eux-mêmes, ils ont été confiés vers la fin du V<sup>e</sup> siècle à des chefs de chœur professionnels (8).

Les prix, qui étaient décernés à bulletin secret par un jury composé de dix membres tirés au sort parmi des citoyens représentant toutes les tribus athéniennes (9), étaient primitivement attribués aux chorèges et aux poètes. Les pièces n'étant pas publiées, c'était pour les auteurs tragiques la seule façon de faire connaître leurs œuvres. Des copies officielles des tragédies des trois grands dramaturges ne seront établies et conservées qu'à partir d'une loi de Lycurgue (vers 330 avant J.-C.). Leur talent a néanmoins été reconnu et consacré par plusieurs victoires aux grandes Dionysies. Les sources documentaires disponibles permettent d'en compter treize pour Eschyle, dix-huit pour Sophocle et quatre pour Euripide (Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 72).

A partir du milieu du V<sup>e</sup> siècle, on se mit à accorder également une distinction au meilleur protagoniste. Cette innovation souligne une importance accrue de l'acteur, liée à la part grandissante que prennent dans la tragédie les dialogues et l'action dramatique. Une analyse comparative (10) des œuvres d'Eschyle (525-456), de Sophocle (vers 496-405) et d'Euripide (vers 480-406), met en évidence une évolution que Jacqueline de Romilly a résumée en ces termes : « (...) l'importance relative des deux éléments constitutifs de la tragédie - action dramatique et chœurs lyriques - s'est peu à peu modifiée, au point de se trouver inversée » (Romilly, *La tragédie grecque*, PUF, 1970, p. 26).

### **- L'espace théâtral**

La double polarité chœur-personnages constitue l'essence même de la tragédie grecque. Elle est mise en évidence, dans le théâtre même, par l'organisation de l'espace scénique qui conditionne les évolutions respectives des choreutes et des acteurs. En effet, même si des déplacements et des rapprochements étaient possibles - et parfois nécessaires comme semble l'indiquer le texte de certaines pièces, - ils se produisaient généralement sur des lieux distincts. Il est difficile de se représenter avec exactitude les théâtres dans lesquels furent jouées les tragédies du V<sup>e</sup> siècle. Les vestiges archéologiques, même les mieux conservés comme ceux d'Epidaure, correspondent à des constructions ou des remaniements du IV<sup>e</sup> siècle ou de la période hellénistique. Les documents écrits disponibles, comme ceux de Vitruve (architecte et ingénieur romain, fin du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) ou de Pollux (érudit grec, I<sup>er</sup> siècle après J.-C.) sont encore plus tardifs. Il faut se contenter d'hypothèses, que rendent plausibles les informations données par les fouilles archéologiques, et les sources littéraires de la fin du V<sup>e</sup> siècle et du IV<sup>e</sup> siècle, notamment les comédies (11) d'Aristophane (vers 455-388), les dialogues des orateurs, ainsi que les œuvres de Platon (428 ou 427-347) (12), et surtout d'Aristote (384-322) (13).

Dès l'origine, même si certaines structures étaient encore en bois (comme le théâtre ou gradins sur lesquels étaient assis les spectateurs, et la skéné ou petite construction dans laquelle les acteurs pouvaient aller changer de masque ou de costume), le théâtre grec comportait un espace scénique composé de deux aires distinctes : l'orchestra (lieu aménagé pour la danse), et la skéné qui lui était tangente. L'orchestra, espace circulaire nivelé, était réservé au chœur et accueillait ses évolutions chorégraphiques. Une thymélé, ancien tumulus funéraire devenu un petit autel de pierre consacré à Dionysos, marquait son centre : c'est là que venait s'asseoir le joueur de flûte qui accompagnait les chants et les danses des choreutes. Ceux-ci pénétraient dans l'orchestra par les parodoi (ou accès latéraux), puis ils y évoluaient collectivement, sans doute en colonnes, pendant leurs interventions chorales et chorégraphiques. Ils s'y maintenaient pendant toute la durée de la pièce, qui se déroulait sans entracte.

La skéné, installée sur une plate-forme un peu surélevée, constituait l'espace de jeu des acteurs. Elle communiquait sans doute avec l'orchestra par quelques marches. Décoré de peintures et complètement intégré au lieu scénique, le simple vestiaire est devenu l'élément essentiel du décor : la façade du palais, qui sert de cadre privilégié à un grand nombre de tragédies. Une machine appelée ekkykléma (ce qu'on roule dehors) permettait de montrer ce qui s'était passé à l'intérieur, notamment les dénouements violents avec meurtre ou suicide, qui faisaient l'objet d'un récit rapporté par un messager. Elle a peut-être été utilisée dans les scènes finales d'*Electre*, *Antigone* ou *Œdipe-Roi*. Le toit de la skéné servait probablement de théologéon (lieu d'où parlent les dieux), espace élevé où apparaissaient les divinités intervenant dans l'action. Une méchané (sorte de grue de scène) pouvait soulever les acteurs dans les airs, et un bronteion (machine à bruitage) servait à imiter le bruit du tonnerre.

Le dispositif scénique était donc très simple, et il n'existait pas de véritable décor, au sens moderne du terme. Comme dans le théâtre élisabéthain, le cadre était suggéré à travers la parole et le chant. C'est, par exemple, le cas dans la première réplique d'Oedipe décrivant la foule des jeunes suppliants à genoux devant son palais (vers 1 à 13), ou dans la réponse du prêtre évoquant le drame de la peste qui s'est abattue sur Thèbes (vers 14 à 57). Ses propos tragiques sont repris et amplifiés dans la première intervention du chœur (vers 168 à 188). 11 n'existait pas non plus, dans le texte primitif, de didascalies : les indications scéniques qui figurent dans les éditions modernes sont des annotations tardives de scholiastes. Théâtre de la parole et du chant, la tragédie grecque donnait au Verbe toute sa puissance créatrice.

### **- Les représentations théâtrales**

Cette dichotomie dans l'espace scénique correspond à une dualité dans les modes d'expression du chœur (danse et chant choral) et des acteurs (poésie dialoguée, parfois chantée). La tragédie grecque offrait ainsi un spectacle complet associant chorégraphie, musique, et poésie. Le chœur, quant à lui, contribuait largement à lui donner sa valeur plastique et musicale. Ces aspects visuels et sonores sont difficiles à imaginer avec exactitude, mais ils étaient indissociables. Composée par le poète lui-même, jouée par l'aulète, la musique était destinée à mettre en valeur la langue poétique, mais aussi les voix, les gestes et les mouvements. Les chœurs étaient chantés à l'unisson, la mélodie suivait le rythme des stances et les strophes déterminaient les figures de danse, lentes ou rapides, statiques ou animées :

« Un ancien commentateur nous dit que tandis qu'il chantait le premier groupe de stances, le chœur évoluait vers la droite (d'où son nom en grec : strophe, le fait de se tourner), et tandis

*qu'il chantait la seconde partie symétrique de la première (antitrophè), il évoluait en sens inverse cependant qu'à la fin si une strophe supplémentaire était ajoutée (épode), il restait immobile. »*

Baldry, op. cit. , pp. 101-102.

Les choreutes et les acteurs intervenaient à tour de rôle et les spectateurs écoutaient alternativement du chant choral et des dialogues parlés. Mais le chef de chœur ou coryphée occupait une position intermédiaire et servait de lien entre les deux groupes de participants. Jouissant de relations privilégiées avec les personnages (sans doute liées à son rôle aux débuts de la tragédie), il participait au dialogue par de courtes répliques dans les scènes dialoguées appelées épisodes (du grec épéiodion signifiant arrivée d'un acteur venant se joindre au chœur). Inversement, et souvent quand l'action se dénouait et que la tension dramatique atteignait son point culminant, le protagoniste apparaissait pour chanter son malheur une dernière fois et mêler sa voix à celle du coryphée et des choreutes, dans une ultime déploration lyrique, le kommos (littéralement, coup dont on se frappe la poitrine). C'est le cas, par exemple, dans le dernier épisode d'*Antigone*, d'*Oedipe-Roi*, et d'*Œdipe à Colone*.

L'alternance du chant, de la danse et des dialogues, définit donc bien l'esthétique de la tragédie grecque. Mais elle conduit, dans les moments d'émotion les plus intenses, à une véritable conjonction des effets lyriques, chorégraphiques et poétiques : « (...) les rapports originaux (...) de dialectique permanente du parlé et du chanté ne se réduisent pas à une juxtaposition simpliste de l'action dramatique et du lyrisme choral ». (Hoffmann, 1990, p. 43). Costumés et masqués, acteurs et choreutes, contribuaient conjointement à créer l'atmosphère tragique. Aristote, qui s'appuie principalement sur les œuvres de Sophocle pour décrire la tragédie, insiste sur la nécessité d'intégrer le chœur dans l'action. Il regrette, par ailleurs, que tous les dramaturges n'aient pas su l'utiliser comme ce dernier, et que certains aient transformé les interventions chorales en simples intermèdes musicaux sans rapport avec l'intrigue :

*« (...) le chœur doit être considéré comme un des acteurs, faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide mais comme chez Sophocle. Mais chez la plupart des poètes, les chants n'appartiennent pas plus à la fable qu'à une autre tragédie ; c'est pourquoi on y chante "des chants intercalés" dont l'origine remonte à Agathon ».*

Aristote, *Poétique*, 1456 a, op. cit., p. 57.

Hegel lui fait écho, à plus de vingt siècles d'intervalle, et associe la décadence de la tragédie grecque à cette évolution malheureuse :

*C'est une opinion erronée que celle d'après laquelle le chœur n'aurait été qu'une remorque inutile, une simple survivance du drame grec primitif. On peut toutefois faire remonter ses origines extérieures au fait que lors des fêtes de Bacchus, c'était le chant du chœur qui en formait la principale partie artistique, après quoi intervenait le récitant qui présentait aux spectateurs les figures réelles des héros de l'action dramatique. Mais si les chœurs furent maintenus à l'époque d'épanouissement de la tragédie, ce ne fut pas seulement pour accentuer ce moment de la fête divine et du culte de Bacchus ; bien au contraire : ils n'ont cessé de se développer et croître en beauté et mesure, parce qu'ils faisaient essentiellement partie de l'action et lui étaient nécessaires au point que la décadence de la tragédie avait commencé par celle des chœurs qui ont cessé peu à peu d'être partie intégrante du tout, pour devenir un*

*ornement indifférent.*

Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 280.

Personnage collectif et anonyme le chœur exprime, en effet, les réactions et les émotions de la communauté civique représentée dans la pièce, souvent incarnée par les vieillards de la cité (14). Il manifeste sans doute aussi les croyances, les craintes et les aspirations partagées par les spectateurs, c'est-à-dire ce que Christian Meier, reprenant une expression utilisée par Max Weber, appelle le « savoir nomologique » des Athéniens. Ce dernier « renferme, plus ou moins clairement définies, une image du monde, des opinions sur la divinité, le cosmos, la nature, diverses représentations de la nécessité et du hasard, de ce qui est permis ou défendu, vrai ou faux, sûr ou douteux » (Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 48). Ses interventions chorales ponctuent les étapes de l'action tragique dont elles amplifient l'impact et le retentissement. Son coryphée, par ailleurs, se conduit toujours auprès des personnages comme un témoin, un confident ou un conseiller fidèle. Les suggestions qu'il propose sont généralement écoutées, et leur permettent de démêler leurs sentiments, voire de prendre des initiatives. Le chœur assume ainsi, à un niveau aussi bien collectif qu'individuel, des fonctions dramatiques essentielles. Celles-ci revêtent une importance toute particulière dans les tragédies de Sophocle, et dans la pièce d'*Oedipe-Roi*, qui en offre l'une des formes les plus achevées.

## **Le Chœur dans Œdipe-Roi**

### **- La structure formelle de la tragédie**

C'est sur l'alternance de dialogues parlés (il s'agit le plus souvent de trimètres iambiques) et de chants choraux (les formes métriques sont plus diversifiées) que repose la structure formelle de la tragédie grecque. Toutes les pièces présentent le schéma décrit par Aristote dans *La Poétique* :

*(..) si on considère l'étendue de la tragédie et les divisions séparées en lesquelles elle se partage, les parties sont les suivantes : le prologue, l'épisode, l'exode et le chant du chœur, celui-ci se divisant à son tour en parodos et stasimon ; ces parties sont communes à toutes les tragédies tandis que les chants qui viennent de la scène et les commoi sont particuliers à certaines d'entre elles.*

*Le prologue est une partie complète de la tragédie qui précède l'arrivée du chœur; l'épisode est une partie complète de la tragédie qui se trouve entre des chants complets du chœur; l'exode est une partie complète de la tragédie qui n'est pas suivie de chants du chœur; parmi les chants du chœur la parodos est le premier morceau complet que dit le chœur et le stasimon un chant du chœur qui ne comprend ni vers anapestique ni vers trochaïque (15), le commos est une plainte qui vient à la fois du chœur et de la scène.*

Aristote, *Poétique*, op. cit., 1452 b, pp. 45-46.

## **TABLEAU 1 : STRUCTURE FORMELLE D'OEDIPE-ROI**

### **PROLOGUE** : vers 1 à 150

- 2 parties
1. Dialogue Œdipe-Le prêtre : vers 1 à 83  
(présence muette des jeunes suppliants).
  2. Dialogue Oedipe-Créon : vers 84 à 150  
(présence muette des jeunes suppliants et du prêtre ; une réplique finale du prêtre avant leur sortie). Réponse de l'oracle de Delphes.

### **PARODOS** : vers 151 à 215

Entrée du chœur : premier chant composé de 3 strophes accompagnées de leurs antistrophes.  
Appel aux dieux pour écarter de Thèbes le fléau de la peste.

### **PREMIER ÉPISE** : vers 216 à 462

- 3 parties
1. Proclamation d'Œdipe : vers 216 à 254
  2. Dialogue Œdipe-Le coryphée : vers 255 à 299  
Reproches d'Oedipe et début de la quête du meurtrier : appel à Tirésias.
  3. Dialogue Oedipe-Tirésias : vers 300 à 462  
1er revirement de situation et duel verbal (agôn).  
Accusations mutuelles et double prophétie du devin.

### **PREMIER STASIMON DU CHŒUR** : vers 463 à 511

Réactions du chœur : second chant composé de 2 strophes accompagnées de leurs antistrophes.

Emoi devant les révélations du devin mais confiance en Œdipe.

### **SECOND ÉPISE** : vers 512 à 862

- 3 parties
1. Dialogue Œdipe-Créon : vers 512 à 633  
2d duel verbal.  
Accusation d'Oedipe - réfutation de Créon.  
Montée de la tension, impasse de la piste politique.
  2. Médiation de Jocaste, du chœur et du coryphée : vers 634 à 696  
- 1<sup>er</sup> kommos.  
Apaisement de la tension.
  3. Dialogue Œdipe-Jocaste : vers 697 à 867  
Confiance de Jocaste : 2d revirement de situation, inquiétude d'Œdipe.  
Confiance d'Oedipe : apparition de concordances inquiétantes entre les 2 histoires.

### **SECOND STASIMON DU CHŒUR** :

Réactions du chœur: troisième chant composé de 2 strophes accompagnées de leurs antistrophes.

Horreur devant la démesure (hubris) dont l'homme est capable.

### **TROISIÈME ÉPISODE : vers 911 à 1185**

- 3 parties
1. Dialogue Jocaste-Le Corinthien : vers 911 à 949  
3<sup>e</sup> revirement de situation : annonce de la mort de Polybe, qui innocente en apparence Oedipe.
  2. Dialogue Jocaste-Le Corinthien-Œdipe : vers 950 à 1110  
4<sup>e</sup> revirement de situation, et révélation du Corinthien : Oedipe est le fils adoptif de Laïos, et c'est un enfant trouvé.  
Réactions antithétiques du chœur et de Jocaste : explosion de joie du chœur (hyporchème) qui imagine une naissance divine d'Œdipe ; effroi et fuite de Jocaste qui comprend qu'Œdipe est son propre fils.
  3. Dialogue Oedipe-Le Corinthien-Le berger : vers 1110 à 1185  
Montée de la tension, violence d'Œdipe à l'égard du berger.  
Révélation finale : Œdipe est le fils de Laïos.

### **TROISIÈME STASIMON DU CHŒUR : vers 1186 à 1221**

Réactions du chœur : quatrième chant composé de 2 strophes accompagnées de leurs antistrophes.  
Déploration des malheurs d'Œdipe précipité de la gloire dans l'ignominie et du bonheur dans le malheur.

### **EXODOS : vers 1222 à 1530**

- 3 parties
1. Récit du messager : vers 1223 à 1296  
Premier dénouement de la tragédie : suicide de Jocaste et automutilation d'Oedipe.
  2. Apparition tragique d'Œdipe : vers 1297 à 1418  
Sommet tragique, suspension de l'action : émoi devant l'écrasement du héros exprimé par le chant. Lyrisme : déploration d'Œdipe et du chœur (2d kommos).
  3. Dialogue Créon-Œdipe : vers 1418 à 1523  
Retour à l'équilibre et à la banalité de la vie quotidienne.  
Modalités du départ d'Œdipe et adieux à ses filles (personnages muets).

Et  
épilogue Conclusion du coryphée : les revers de la destinée.

## **TABLEAU 2 : RÉPARTITION DES PARTIES CHANTÉES ET DIALOGUÉES DANS ŒDIPE-ROI**

### **PARTIES CHANTÉES      PARTIES DIALOGUÉES**

#### **1. Dans les parties chorales :**

Parados :	66 vers	Prologue :	150 vers
Stasimon 1 :	50 vers	Episode 1 :	247 vers
Stasimon 2 :	48 vers	Episode 2 :	328 vers
Stasimon 3 :	36 vers	Episode 3 :	251 vers
		Exodos :	276 vers
Total	200 vers		1252 vers

## 2. Dans les épisodes :

Kommos 1  
(Chœur) 22 vers

Hyporchème  
(Chœur) 24 vers

Kommos 2  
(Œdipe) 38 vers  
Soit un total de : 84 vers

(Les interventions du Coryphée sont comptabilisées dans les parties dialoguées, puisqu'elles ne sont pas chantées)

Total général des parties chantées= 284 vers, soit environ 18% de la tragédie.

Total général des parties dialoguées : 1246 vers, soit environ 82% de l'ensemble de la tragédie.

*Oedipe-Roi* ne fait pas exception à la règle, comme le montre le tableau 1. Sophocle respecte l'alternance des parties chorales (Parodos, stasimon 1, stasimon 2 et stasimon 3), et des parties dialoguées (Prologue, épisode 1, épisode 2, épisode 3, exodos). Et il introduit des passages chantés à l'intérieur des épisodes : Kommos 1 (chant du chœur), hyporchème (chant du chœur) et kommos 2 (chant d'Œdipe). Le chant, qui occupe 284 vers, représente environ 18 % de l'ensemble de la pièce (voir tableau 2). Mais il est surtout intéressant d'étudier, d'une part les modalités d'insertion des parties chorales, d'autre part leurs fonctions, pour découvrir l'originalité d'*Oedipe-Roi* dans ce domaine.

### - Les parties chorales

La structure formelle de la tragédie grecque marque une tension entre ses deux composantes lyrique et dramatique. Pour Jacqueline de Romilly le chœur est un personnage collectif que le statut de spectateur passif rend impuissant, d'où le choix de personnes occupant une place assez marginale dans la cité, femmes ou vieillards :

*Il est d'ailleurs bien évident que, dans des tragédies de ce type, le chœur doit être tout à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant. Aussi est-il le plus souvent formé de femmes ou alors de vieillards trop vieux pour aller se battre, trop vieux même pour se défendre...*

J. de Romilly, *La tragédie grecque*, PUF, 1970, p. 28.

Jean-Pierre Vernant, dont les analyses relèvent à la fois de la sociologie de la littérature et de ce qu'il appelle une anthropologie historique, considère que cette tension révèle un clivage entre le passé et le présent, entre l'univers du mythe et celui de la cité :



*(...) d'un côté le chœur, personnage collectif et anonyme incarné par un collègue officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes et dans ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; de l'autre, joué par un acteur professionnel, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen. A ce dédoublement du chœur et du héros tragique correspond, dans la langue de la tragédie, une dualité. Mais ici se marque déjà l'aspect d'ambiguïté qui nous paraît caractériser le genre tragique. C'est la langue du chœur, dans ses parties chantées, qui prolonge la tradition lyrique d'une poésie célébrant les vertus exemplaires du héros des temps anciens. Chez les protagonistes du drame, la métrique des parties dialoguées est au contraire voisine de la prose.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Editions de la Découverte, 1989, p. 27.

Le lyrisme choral accentue, en effet, cette opposition. Les chants du chœur sont composés de strophes et d'antistrophes dans lesquelles les figures rythmiques se répondent d'une façon symétrique. Quant au lexique, il présente des spécificités linguistiques et poétiques :

*Au musical s'ajoutent le lexical et même le dialectal ; en effet, des traits dialectaux doriens singularisent les passages lyriques d'une tragédie par ailleurs totalement attique et surtout le vocabulaire est somptueux, largement emprunté au fond épico-lyrique antérieur. Si bien que le chœur, personnage ordinaire jusqu'à l'anonymat dans le dramatique est, de tous les acteurs de la tragédie celui dont le langage est quand il chante le plus éclatant, le plus poétique. Aux autres personnages la poésie dramatique de leur destin tragique, à lui la poésie lyrique qui en est le commentaire chanté.*

G. Hoffmann, *Sophocle : Œdipe-Roi*, Paris, PUF, 1990, p. 44.

Cette tension est source de richesse et de complexité dans *Œdipe-Roi* où, malgré toutes les particularités formelles, les parties chorales sont parfaitement intégrées à la tragédie. Des liens subtils se tissent ainsi, dès l'exposition, entre le prologue et la parodos. Ils sont d'abord d'ordre visuel : le chœur des vieillards thébains sous la direction de leur coryphée succède au groupe des jeunes suppliants conduits par le prêtre de Zeus. La cité apparaît ainsi à travers deux tableaux contrastés et complémentaires : à l'enfance s'oppose la vieillesse, au statisme le mouvement de la danse, au silence le chant. Des échos s'établissent du dialogue parlé aux paroles chantées : tous sont tourmentés par la même angoisse devant l'épidémie de peste<sup>(16)</sup> qui s'est abattue sur Thèbes. Leur émotion transparaît dans la description qu'ils fournissent du terrible fléau. Les liens sont alors thématiques et poétiques :

## **PROLOGUE**

### **LE PRÊTRE :**

« (...) Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de boeufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la Peste s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. ».

(vers 22 à 30).

## **PARODOS**

LE CHŒUR :

*Ah ! je souffre de maux sans nombre. Tout mon peuple est en proie au fléau, et ma pensée ne possède pas d'arme*

*qui nous permette une défense. Les fruits de ce noble terroir ne croissent plus à la lumière et d'heureuses naissances*

*ne couronnent plus le travail qui arrache des cris aux femmes. L'un après l'autre, on peut voir les Thébains, pareils à des oiseaux ailés,*

*plus prompts que la flamme indomptable, se précipiter sur la rive où règne le dieu du Couchant.*

*Et la Cité se meurt en ces morts sans nombre. Nulle pitié ne va à ses fils gisant sur le sol : ils portent la mort à leur tour, personne ne gémit sur eux.*

*Épouses, mères aux cheveux blancs, toutes de partout affluent au pied des autels,*

*suppliantes, pleurant leurs atroces souffrances. Le péan éclate, accompagné d'un concert de sanglots.*

*Sauve-nous, fille éclatante de Zeus, dépêche-nous ton secours radieux*

(strophe et antistrophe 2, vers 168 à 189).

Les mètres diffèrent, mais la structure dominante est binaire, les images sont nombreuses et complémentaires : à la houle de la tempête succède le feu tout aussi meurtrier. La stérilité qui affecte toute forme de vie, végétale, animale et humaine, est évoquée à travers une dynamique active « la mort frappe », puis dans ses effets négatifs « les fruits (...) ne croissent plus (...) d'heureuses naissances ne couronnent plus (...) ». L'allégorie de la Peste est suivie du spectacle réaliste des moribonds et des morts et de la vision pitoyable des survivants. Les deux descriptions s'achèvent par l'évocation sonore d'un immense deuil collectif. Ce thème du fléau, sous la forme de la stérilité et de la peste, reparait d'ailleurs dans les imprécations qu'Oedipe profère au début du premier épisode, qui est ainsi plus étroitement soudé au prologue et à la parodos :

ŒDIPE :

*(...) Et pour tous ceux qui se refuseront à exécuter mes ordres, je demande aux dieux de ne pas laisser la moisson sortir de leur sol, de ne pas laisser naître d'enfants de leurs femmes, mais de les faire tous périr du mal dont nous mourons, si ce n'est d'un pire encore...*

(vers 269 à 272).

Devant le fléau, jeunes et vieux, suppliants et membres du chœur adoptent la même attitude : ils sollicitent la clémence des dieux. Le tableau scénique des enfants agenouillés et portant des rameaux d'olivier, attitude qui exprime un rituel social de demande de protection à des autorités, est une image métaphorique du peuple thébain :

## **PROLOGUE**

LE PRÊTRE :

*O souverain de mon pays, Oedipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant ces autels (..) ils forment, eux, un choix de jeunes gens. Tout le reste du peuple, pieusement paré est à genoux, ou sur nos places, ou devant les deux temples consacrés à Pallas, ou encore*

*près de la cendre prophétique d'Isménos.*  
(vers 15 à 21).

Dans la parodos, les membres du chœur implorent, à travers leurs danses et leurs chants, les principales divinités de la cité. La parole, sous sa forme divine de Verbe, y est personnifiée. Elle est source d'action et de vérité :

### **PARODOS**

LE CHŒUR :

*O douce parole de Zeus, que viens-tu apporter de Pythô l'opulente à notre illustre ville, à Thèbes ? (..).*

*Dis-le moi, Parole éternelle, fille de l'éclatante Espérance.*

(strophe 1, vers 151-154 et 158-159).

Après avoir rappelé les malheurs qui accablent Thèbes, transporté par une ardeur mystique, le chœur invoque et mime la lutte et le triomphe de ses dieux protecteurs :

LE CHŒUR :

*Arès le Brutal renonce cette fois au bouclier de bronze. Il vient enveloppé d'une immense clameur, nous assaillir, nous consumer.*

*Ah ! qu'il fasse donc volte-face, rebroussant chemin à toute vitesse, ou jusque dans la demeure d'Amphitrite, ou jusque vers ces flots de Thrace où ne se montre aucun rivage hospitalier.*

*Si la nuit a laissé quelque chose à faire c'est le jour qui vient terminer sa tâche. Sur ce cruel, ô Zeus Père, maître de l'éclair enflammé, lâche ta foudre, écrase-le !*

*Et toi aussi, dieu Lycien, je voudrais voir les traits partis de ton arc d'or se disperser, invincibles,*

*pour me secourir, pour me protéger, en même temps que ces flambeaux dont la lueur illumine Artémis, quand elle court bondissante, à travers les monts de Lycie.*

*J'appelle enfin le dieu au diadème d'or, celui qui a donné son nom à mon pays,*

*le dieu de l'évohé, Bacchos au visage empourpré, le compagnon des Ménades errantes. Ah !*

*qu'il vienne éclairer d'une torche ardente, attaquer le dieu à qui tout honneur est refusé parmi les dieux !*

(strophe et antistrophe 3, vers 189 à 245).

Les images de guerre se mêlent à celles de la lumière, dans un dynamisme qui contraste avec l'abattement des foules thébaines : la prière exprime le combat triomphant contre la peste. La foi est confiante et active : Apollon et Dionysos, divinités complémentaires de la poésie et de la tragédie, sont appelés à conjuguer leurs forces pour anéantir les puissances du mal.

La piété des jeunes suppliants et du prêtre de Zeus qui les accompagne est un peu plus ambiguë : c'est à Œdipe qu'ils adressent leurs prières. Image scénique et dialogue se renforcent mutuellement :

OEDIPE :

*Enfants, jeune lignée de notre vieux Cadmos, que faites- vous là ainsi à genoux pieusement parés de rameaux suppliants ? (...)*

(vers 1 à 3).

LE PRÊTRE :

*Eh bien ! Je parlerai. O souverain de mon pays, Oedipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant tes autels (...)*

(vers 14 à 16).

Oedipe apparaît comme le chef temporel (Kratonon choras emès) mais aussi comme le héros divinisé de la cité ( Bomoïsi toïsoï). Les explications du prêtre de Zeus vont dans le même sens :

LE PRÊTRE

*(..) Certes ni moi ni ces enfants, à genoux devant ton foyer, nous ne t'égalons aux dieux; non, mais nous t'estimons le premier de tous les mortels dans les incidents de notre existence et les conjonctures créées par les dieux, Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible Chanteuse. Tu n'avais rien appris pourtant de la bouche d'aucun de nous, tu n'avais reçu aucune leçon ; c'est par l'aide d'un dieu - chacun le dit, chacun le pense - que tu as su relever notre fortune. Eh bien ! cette fois encore, puissant Œdipe aimé de tous ici, à tes pieds, nous t'implorons (..)*

(vers 31 à 40).

Le héros salvateur se voit attribuer les mêmes pouvoirs que les dieux de l'Olympe. Ce détournement de la piété est sans doute la première manifestation d'une forme de démesure (hubris) dont Œdipe va se rendre coupable. La réplique qu'il adresse aux membres du chœur au début du premier épisode est particulièrement significative à cet égard. Alors que ces derniers imploraient les grandes divinités olympiennes, c'est lui qui leur répond :

ŒDIPE :

*J'entends tes prières, et à ces prières c'est moi qui réponds. Sache écouter, accueillir mes avis, sache te plier aux ordres du fléau et tu auras le réconfort, l'allègement attendu de tes peines (...)*

(vers 216 à 218)

Cette démesure apparaît également à travers les imprécations qu'il profère à l'égard des Thébains : c'est un fléau divin qu'il appelle sur la tête de ceux qui désobéiraient à ses ordres.

La parodos est donc parfaitement intégrée aux parties dialoguées que sont le Prologue et le premier épisode. Par son lyrisme, elle confère de l'ampleur et une résonance poétique à l'exposition ; par le mouvement, elle la dynamise. Le Verbe est devenu force agissante, action. Mais elle joue également, par contraste, un rôle important sur le plan dramatique : les évolutions et les chants du chœur donnent un tableau animé, une image active et optimiste de la piété religieuse, qui tranche avec les manifestations d'abattement de la foule thébaine. Par ailleurs, le parallèle établi dans la dévotion à l'égard des divinités olympiennes et le héros de la cité, met en évidence le thème essentiel de la tragédie : l'interrogation métaphysique

fondamentale sur les pouvoirs respectifs des dieux et des hommes dans l'organisation de l'histoire collective et des destins individuels. Ce parallèle contribue, à l'ouverture de l'oeuvre, à définir le statut ambigu, mi-homme, mi-dieu, du héros tragique qu'est Oedipe :

*Dans le moment même où par le jeu scénique ou le masque, le personnage tragique est grandi aux dimensions d'un de ces êtres exceptionnels auxquels la cité rend un culte, il se trouve rapproché par la langue de l'homme ordinaire. Et ce rapprochement le rend, dans son aventure légendaire, comme contemporain du public (...) Le même personnage tragique apparaît tantôt projeté dans un lointain passé mythique, héros d'un autre âge, chargé d'une puissance religieuse redoutable, incarnant la démesure des anciens rois de la légende : tantôt parlant, pensant, vivant à l'âge même de la cité, comme un « bourgeois » d'Athènes au milieu de ses concitoyens.*

J.-P Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op.cit., p. 27-28

Les trois stasima qui ponctuent la tragédie sont encore plus étroitement insérés dans l'action puisque, désormais présent dans l'orchestra, le chœur assiste aux événements qui se déroulent sur la scène. Il est devenu à la fois spectateur et personnage, dans un dédoublement qui caractérise le théâtre dans le théâtre. Sa présence introduit un point de vue complémentaire, et une réflexion de type dialectique :

*Seul personnage présent d'un bout à l'autre de l'action tragique, il sera à la fois témoin de l'aventure du héros, du récit qu'en fera le messager, de l'oracle énoncé par le devin. Il est le creuset tragique où coïncident ces trois aspects du mythe et de l'histoire. Grâce à lui et à lui seul le dramaturge pourra recomposer ces trois images fondamentales et restituer à la cité, par l'entremise de cette illusion tragique, une projection fidèle et agrandie de son histoire.*

J. Lacarrière, *Sophocle*, Paris, L'Arche, 1978, p. 34.

Personnage, le chœur l'est à un double titre : il se trouve sur l'espace scénique et il est l'interlocuteur du héros. C'est à lui, en tant que représentant du peuple thébain, que s'adresse Œdipe dans le premier épisode (« c'est à vous, c'est à tous les Cadméens que j'adresse solennellement cet appel » vers 223 et « il n'était pas décent pour vous de tolérer pareille tache » vers 256). Le coryphée, dont le rôle un peu particulier sera étudié plus loin, lui répond au nom du groupe qu'il conduit : « Tu m'as pris dans les liens de ton imprécation, ô roi : je te parlerai comme elle l'exige. Je n'ai pas commis le meurtre ; je ne saurais davantage te désigner le meurtrier » (vers 276 à 278). Le chœur est également le témoin, au premier degré, d'événements qui le touchent directement : les actions et les décisions d'Oedipe, qu'elles soient positives ou négatives, ont un impact tant sur l'histoire de Thèbes que sur sa propre destinée. Ses chants expriment ainsi des sentiments et des opinions complexes, et fluctuant au fur et à mesure que la tragédie progresse (17).

Le stasimon I est très étroitement lié au premier épisode : le chœur réagit aux deux oracles complémentaires qui ont été rendus, à Delphes par Phoebus et à Thèbes par Tirésias :

LE CHŒUR :

*Quel est donc celui qu'à Delphes a désigné la roche prophétique comme ayant de sa main sanglante consommé des forfaits passant tous les forfaits ?*

(strophe 1, vers 463 à 466).

Mais ses réactions sont partagées entre l'émotion passionnelle, qui le conduit à imaginer, dans une vision prophétique, le sort du coupable (strophe et antistrophe 1), et le doute rationnel qui l'amène à s'interroger sur la culpabilité d'Oedipe et sur la crédibilité d'un devin. Le lyrisme choral chante aussi bien la vision prophétique que l'interrogation réflexive :

*(...) Voici l'heure pour lui de mouvoir dans sa fuite des jarrets plus robustes que ceux des caavales qui luttent avec les vents.  
Déjà sur lui le fils de Zeus s'élanca armé de flammes et d'éclairs et sur ses traces courent les déesses de mort, les terribles déesses qui jamais n'ont manqué leur proie.*

*Elle vient de luire, éclatante, la parole jaillie du Parnasse neigeux. Elle veut que chacun se jette sur la piste du coupable incertain.  
Déjà il va errant par la forêt sauvage, à travers grottes et rochers, tout comme un taureau. Solitaire et misérable dans sa fuite misérable, il tâche d'échapper aux oracles sortis du centre de la terre. Mais eux sont toujours là, volant autour de lui !  
(strophe et antistrophe 1, vers 466 à 482).*

Les marques temporelles (lexicales, adverbiales et verbales) actualisent la vision du châtement divin : Apollon et les Erinyes poursuivent déjà leur proie, dans une chasse impitoyable. La sauvagerie de la poursuite est traduite aussi bien par les nombreux verbes de mouvement que par les comparaisons animales. Même si la victime n'est pas encore nommément désignée, deux allusions encadrant la vision se réfèrent indirectement à Œdipe. Il faut revenir au texte grec et reprendre la traduction des vers 467 à 469: Sophocle emploie le terme « poda », c'est-à-dire « pied » et non « jarrets », et des vers 479-480, où apparaît le même mot « meleo podi » : « Seul, misérable et d'un pied misérable (d'un pas misérable), cherchant à éloigner de lui les oracles sortis de l'omphalos de la terre ». C'est donc bien à lui que pense le Choeur, même s'il n'ose pas encore envisager la culpabilité de celui qui est son roi et qui a été son sauveur.

Les doutes qui l'assaillent se manifestent dans la strophe 2 : les interrogatives directes et indirectes, les structures binaires antithétiques, la métaphore du vol « petomai » (qui avait déjà été utilisée pour signifier le harcèlement dont le coupable était victime, « peripotatai ») contribuent à souligner les hésitations du chœur, trop bouleversé pour accepter les révélations des oracles. Les noms des deux familles royales sont rapprochés (vers 489-490), Œdipe n'étant pas encore désigné nominalement ; puis ils sont juxtaposés (vers 495) dans une confrontation qui permet de conclure à un manque de preuve. Une approche rationnelle des événements (il n'existait entre eux aucun différend, et Œdipe jouit d'une excellente réputation) conduit le chœur à prendre position pour son roi. Mais cette décision remet en cause la véracité des oracles. Comme il n'est pas acceptable pour lui de douter des dieux (donc de l'oracle delphique), c'est sur les compétences divinatoires de Tirésias que porte l'interrogation :

LE CHŒUR :

*Mais, si Zeus et Apollon sont sans doute clairvoyants et s'ils sont bien instruits du destin des mortels, parmi les hommes, en revanche, un devin possède-t-il, lui, des dons supérieurs au miens ? Rien ne l'atteste vraiment. Oui, un savoir humain peut toujours en dépasser d'autres ; mais tant que je n'aurai pas vu se vérifier les dires de ses*

*accusateurs, je me refuse à les admettre.*

*Ce qui demeure manifeste, c'est que la Vierge ailée un jour s'en prit à lui et qu'il prouva alors et sa sagesse et son amour pour Thèbes. Et c'est pourquoi jamais mon coeur ne lui imputera un crime.*

(antistrophe 2, vers 497 à 511).

Les articulations logiques (marques d'opposition, d'affirmation, de temps, de cause et de conséquence) scandent une argumentation qui conclut, à nouveau, à l'innocence d'Oedipe. Il faut, ici encore, relire le texte grec et s'appuyer sur une traduction plus fidèle des vers 497 à 501. La première phrase est totalement affirmative, contrairement à ce que pourrait faire penser la version adoptée par Paul Mazon, motivée par le souci de souligner le parallèle établi par les particules « mèn...dè ». Les compétences des dieux ne sont nullement mises en doute : « Par ailleurs, Zeus et Apollon, c'est certain, connaissent et voient ce qui concerne les mortels; mais (penser) qu'un devin homme l'emporte sur moi, n'est pas une opinion juste ». C'est par rapport à Tirésias que le chœur revendique sa liberté de jugement et ses capacités à accéder à la connaissance, « Sophia ». Il reprend ainsi à son compte un argument utilisé par Oedipe, dans son altercation avec Tirésias (premier épisode, vers 390 à 400), puis dans sa querelle avec Créon (second épisode, vers 555 à 569) : le héros s'appuie, comme lui, sur des faits concrets pour contester les compétences du devin, qui n'a su résoudre ni l'énigme de la Sphinge, ni le mystère de la mort de Laïos. Dans le chant du chœur, comme dans les paroles du héros où il acquiert une résonance symbolique, le savoir est signifié par la métaphore du regard, employée trois fois, aux vers 499, 505 et 509 dans le texte de Sophocle. Les verbes « voir » et « savoir » ont, en effet, en grec, une racine commune (fid). Mais cette reprise, pour désigner les savoirs divin et humain, contribue à masquer une différence essentielle : seuls les dieux (et leurs messagers, les devins aveugles) possèdent le don de vue et de connaissance absolue, don que l'on représente en Asie par le troisième œil du Bouddha, et dans certaines tribus primitives par une double paire d'yeux et d'oreilles. Les mortels, eux, ne disposent que d'un regard borné, d'un savoir restreint à leur expérience vécue, et toute transgression de leur part conduit à une mutilation, à un aveuglement symbolique signifié par la perte du regard. Les bornes de l'intelligence humaine sont plus étroites pour le chœur, représentant de l'humanité moyenne, que pour le héros tragique. Elles sont exprimées, dans son chant, par le terme grec « Basanos », littéralement « pierre de touche », qui conclut les deux parties de l'argumentation, aux vers 493 et 510. Dans ce premier stasimon, le chœur n'a donc pas réellement avancé dans sa réflexion ; il s'en tient à l'image qu'il a toujours eue d'Oedipe : celle du héros salvateur. Composé de mortels, il n'est pas en mesure de comprendre ce qui le dépasse, ni de voir au-delà des apparences. Sa raison humaine s'appuie sur une logique qui n'embrasse pas l'union des contraires : un héros, pour lui, ne peut pas être un meurtrier ; celui qui a sauvé Thèbes ne peut pas être le responsable de l'épidémie de peste. Sa position à l'égard d'Oedipe relève donc autant d'un attachement sentimental, que d'une intelligence limitée, signification complexe que revêt le terme grec « Phrène » au vers 521, désignant aussi bien le cœur (ou l'âme), siège des sentiments et des passions, que l'esprit (ou l'intelligence), siège de la réflexion et de la pensée. Le stasimon I présente ainsi un double intérêt dramatique : il contribue à raviver un courant de sympathie envers Oedipe à un moment où, sous la pression des événements, le héros se comporte avec agressivité et violence ; et il renforce la thématique centrale de la tragédie, l'interrogation métaphysique sur les pouvoirs respectifs des dieux et des hommes, en soulignant l'incapacité de l'intelligence humaine à décrypter les mystères oraculaires et à comprendre ce qui ne relève pas de la condition mortelle.

L'engagement du chœur s'intensifie au fur et à mesure que progresse l'action dramatique : sa participation déborde, en effet, le cadre des stasima qui lui sont réservés, dans les épisodes 2 et 3. Au moment où l'affrontement Oedipe-Créon arrive à son point de rupture, le chœur vient en aide à Jocaste pour séparer les adversaires. Le groupe tout entier - il ne s'agit plus seulement du coryphée son porte-parole - use de son influence pour calmer la fureur du héros. Et c'est à sa demande, pas à celle de Jocaste, que ce dernier veut bien accéder :

JOCASTE :

*Au nom des dieux, Oedipe, sur ce point-là, crois-le, respecte sa parole - les dieux en sont garants - respecte-moi aussi, et tous ceux qui sont là.*

LE CHŒUR :

*Cède à sa prière, montre bon vouloir, reprends ton sang-froid, je t'en prie Seigneur !*

ŒDIPE :

*Alors que dois-je t'accorder ?*

LE CHŒUR :

*Respecte ici un homme qui jamais ne fut fou, et qu'aujourd'hui son serment rend sacré.  
(vers 646 à 653).*

Après le départ de Créon, il intervient également auprès de Jocaste : il joue alors un double rôle de conseiller et d'informateur. Témoin de la dispute, il est le seul à pouvoir déterminer les responsabilités des deux antagonistes. Mais il ne se juge pas habilité à rapporter leurs propos :

LE CHŒUR :

*Que tardes-tu, femme, à l'emmener chez lui ?*

JOCASTE :

*Je veux savoir d'abord ce qui est arrivé.*

LE CHŒUR :

*Une idée qu'on s'est faite sur des mots mal compris. Mais on se pique aussi d'un injuste reproche.*

JOCASTE :

*Tous deux responsables alors ?*

LE CORYPHÉE :

*Oui.*

JOCASTE :

*Mais quel était le propos ?*

LE CHŒUR :

*C'est assez, bien assez, quand Thèbes souffre déjà tant, d'en rester où finit l'affaire.*



(vers 679 à 686).

Ces deux interventions chorales, entrecoupées de courtes répliques chantées et parlées d'Oedipe et de Jocaste, - se répondent sur le plan rythmique et métrique, puisqu'elles constituent une strophe et une antistrophe éclatées : le lyrisme choral traduit ainsi également des interventions dialoguées. Dans les deux cas, le chœur conserve son rôle de personnage collectif représentant l'ensemble de la cité, et il réaffirme à ce titre son attachement à Thèbes et à son roi :

LE CHŒUR :

*(...) Mais ce pays qui meurt désole mon âme si je dois voir maintenant s'ajouter aux maux d'hier des maux qui viennent de vous deux.*

(strophe, vers 665 à 667).

*(...)*

*O roi, je te l'ai dit plus d'une fois déjà, je me montrerais, sache-le, insensé, privé de raison, si je me détachais de toi.*

*C'est toi qui, quand ma cité était en proie aux traverses, as su la remettre dans le sens du vent: aujourd'hui, encore, si tu peux, pour elle sois le bon pilote.*

(antistrophe, vers 689 à 696).

Son attitude à l'égard d'Oedipe commence à se modifier dans le stasimon II. Toutes les informations livrées dans le second épisode concourent à éveiller sa méfiance : Créon s'avère innocent des accusations lancées contre lui et les précisions apportées au cours des confidences qu'échangent les deux époux, renforcent les soupçons. Les oracles rendus à Laïos et à Œdipe confirment ceux qui ont été délivrés par Créon et Tirésias. Et même si Jocaste avoue l'exposition de l'enfant dont le destin était de devenir le meurtrier de son père, et si Œdipe évoque à deux reprises ceux qu'il croit être ses parents, les preuves commencent à s'accumuler contre lui : le lieu et l'époque du meurtre de Laïos, sa ressemblance avec Laïos, l'incident à Corinthe qui fait planer le doute sur sa filiation. Il ne s'agit plus d'un meurtre, accidentel ou commandité, mais d'un parricide et d'un inceste : l'ordre moral et religieux est remis en cause, les lois divines sont bafouées. Le chœur proclame leur transcendance et leur éternité (strophe 1 et antistrophe 2) et manifeste son désir de les voir rétablies (exclamations vers 863-865 et vers 903-905) : il passe de son cas personnel, à l'ensemble de l'humanité et de l'univers, dont Zeus est le maître. Et il condamne avec de plus en plus de violence ceux qui les transgressent. Le stasimon se construit sur un chiasme, au centre duquel se trouve cette condamnation (antistrophe 1 et strophe 2) :

LE CHŒUR :

*La démesure enfante le tyran. Lorsque la démesure s'est gavée follement, sans souci de l'heure ni de son intérêt,*

*et lorsqu'elle est montée au plus haut sur le faite, la voilà soudain qui s'abîme dans un précipice fatal,*

*où dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir. Or, c'est la lutte glorieuse pour le salut de la cité qu'au contraire je demande à Dieu de ne voir jamais s'interrompre : Dieu est ma sauvegarde et le sera toujours.*

*Celui en revanche qui va son chemin, étalant son orgueil dans ses gestes et ses mots, sans*

*crainte de la Justice, sans respect des temples divins, celui-là, je le voue à un sort douloureux, qui châtie son orgueil funeste du jour qu'il se révèle apte à ne rechercher que profits criminels, sans même reculer devant le sacrilège, à porter les mains sur ce qui est inviolable.*

*Est-il en pareil cas personne qui puisse se flatter d'écarter de son âme les traits de la colère ? Si ce sont de pareilles moeurs que l'on honore désormais, quel besoin ai-je vraiment de former ici des choeurs ?*

(antistrophe 1 et strophe 2, vers 872 à 895).

L'accusation est d'ordre général : le sujet est un nom abstrait, « hubris », vers 872, ou un pronom indéfini « tis » et les verbes sont au présent intemporel. Mais ici encore, le chant comporte des allusions indirectes à Œdipe que le chœur n'ose pas encore mentionner. Le terme « turannon » (18) renvoie au héros de la pièce. On sait que ce mot recouvre deux sens en grec : un roi qui n'a pas hérité de son trône mais s'en est emparé par la force, et un chef qui se comporte en despote et abuse de ses pouvoirs. Le chœur joue donc sur cette ambiguïté sémantique. La métaphore concrète des « pieds » de la démesure, rappelle également la marque de naissance d'Oedipe. L'évocation de « la lutte glorieuse pour le salut de la cité » fait songer à celle que le héros s'est engagé à mener (par exemple aux vers 672 ou 136). Le chœur semble dissocier deux types de crimes : ceux qui relèvent de la simple démesure humaine et qui reçoivent un châtement presque naturel (la chute du pinacle au fond du gouffre), par une sorte de loi de la gravitation ; et ceux qui correspondent à des actes impies (le lexique est d'ordre religieux, vers 883 à 891), et qu'il faut flétrir violemment. Dans le premier cas, il peut s'agir d'une ambition ou d'une émulation profitable à la cité, qui échappe même à toute condamnation. Dans le second, personne ne doit rester indifférent, ni le chœur (vers 893 à 896), ni l'ensemble de l'humanité (vers 897 à 907), ni Zeus lui-même (vers 902 à 905). L'indignation finale du chœur à l'égard de ceux qui ne respectent plus les oracles d'Apollon montre bien que la condamnation n'est pas seulement d'ordre général. C'est aux doutes d'Oedipe, et surtout aux déclarations impies de Jocaste, qu'il songe. Même si cette dernière s'en prend plus spécialement aux intermédiaires (« ses serviteurs », ou Tirésias) entre la divinité et les hommes, et aux oracles, elle met en question la parole divine. Et dans une civilisation où la religion est avant tout affaire de cérémonies et de culte, cela revient à ébranler les fondements mêmes de la foi :

JOCASTE :

*(...) Tu verras que jamais créature humaine ne posséda rien de l'art de prédire. Et je vais t'en donner la preuve en peu de mots. Un oracle arriva jadis à Laïos, non d'Apollon lui-même mais de ses serviteurs. Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui ou de moi (..) Là aussi, Apollon ne put faire ni que le fils tuât son père, ni que Laïos, comme il le redoutait, pérît par la main de son fils. C'était bien pourtant le destin que des voix prophétiques nous avaient signifié. De ces voix-là ne tiens donc aucun compte.*

(vers 709 à 714 et vers 720 à 724).

*(..) Ce Laïos devait, d'après Apollon, périr sous le bras de mon fils et (..) en fait ce n'est pas ce malheureux fils qui a pu lui donner la mort, attendu qu'il est mort lui-même le premier. De sorte que désormais, en matière de prophéties, je ne tiendrais pas plus de compte de ceci que de cela.*

(vers 852 à 858).

Les réactions violentes du chœur devant ces manifestations d'impiété ont d'ailleurs un effet immédiat sur Jocaste qui éprouve le besoin, dès le début de l'épisode 3, d'aller faire ses dévotions à Apollon. Ce retour vers la divinité est motivé par le désarroi d'Œdipe : cela signifie, sur le plan de la thématique de la tragédie, que les pouvoirs du héros de la cité se sont totalement effrités devant ceux des grands dieux de l'Olympe, dont l'ordre est en train de se rétablir :

JOCASTE:

*Chefs de ce pays, l'idée m'est venue d'aller dans les temples des dieux leur porter de mes mains, ces guirlandes, ces parfums. Œdipe laisse ses chagrins ébranler un peu trop son cœur fi ne sait pas juger avec son sang-froid du présent par le passé. fi appartient à qui lui parle, lorsqu'on lui parle de malheur. Puis donc (sic) que mes conseils n'obtiennent rien de lui, c'est vers toi que je me tourne, ô dieu lycien, Apollon, notre voisin. Je viens à toi en suppliante, porteuse de nos vœux. Fournis-nous un remède contre toute souillure. Nous nous inquiétons, à voir Œdipe en désarroi alors qu'il tient dans ses mains la barre de notre vaisseau.*  
(vers 911 à 923).

Ses paroles préparent le chant du dernier stasimon qui célébrera le destin tragique d'Œdipe tombé du statut de demi-dieu à celui de victime écrasée par sa propre histoire, selon le schéma déjà dessiné dans les vers 873 à 879. Mais on assiste, de la part du chœur, à ce que l'on pourrait appeler une péripétie (au sens littéral de retournement de situation), similaire à celles qui caractérisent l'action tragique dans les parties dialoguées, et parallèle à celle qui se produit dans l'épisode 3. Alors que le Corinthien vient d'annoncer la mort de Polybe, mais aussi de révéler à Œdipe qu'il est cet enfant autrefois exposé, recueilli et adopté, c'est-à-dire alors que convergent vers le héros la plupart des preuves de sa culpabilité, Jocaste, qui dispose désormais de tous les éléments de l'histoire, est la seule à comprendre. Un quiproquo tragique sépare alors les deux époux. Œdipe suivi en cela par le chœur, continue à s'interroger sur le mystère de sa naissance. Et il est logique que le personnage collectif qui représente le peuple de Thèbes, donc ses croyances et ses traditions, envisage une hypothèse d'ordre légendaire. Nombreuses, en effet, sont dans les mythologies, et notamment en Grèce (19), les légendes d'enfants exposés qui se révèlent être des fils de rois ou de dieux. Œdipe se voit ainsi conférer symboliquement, une dernière fois, son statut héroïque de demi-dieu, fils du Cithéron, voire même de Pan, le dieu des montagnes, ou encore des dieux de l'Olympe, Apollon et Dionysos, les divinités de la poésie et de la tragédie, réunis une dernière fois dans l'ultime stasimon de la pièce. Associée à des puissances chthoniennes (les forces primitives de la nature divinisée) ou aux grands dieux de la religion constituée, cette origine divine est célébrée, par une ironie tragique, au moment même où le héros s'effondre :

LE CHŒUR :

*Si je suis bon prophète, si mes lumières me révèlent le vrai, oui, par l'Olympe, je le jure, dès demain, à la pleine lune, tu t'entendras glorifier comme étant, ô Cithéron, le compatriote d'Œdipe, son nourricier, son père ; et nos chœurs te célébreront pour les faveurs que tu fis à nos rois. Et puisses-tu aussi, Phobos, toi qu'on invoque avec des cris aigus, avoir ces chants pour agréables !  
Qui donc, enfant, qui donc t'a mis au monde ? Parmi les Nymphes aux longs jours, quelle est*

*donc celle qui aima et qui rendit père Pan, le dieu qui court parmi les monts ? Ou bien serait-ce une amante de Loxias ? Il se plaît à hanter tous les plateaux sauvages.  
Ou bien s'agirait-il du maître de Cyllène ? Ou du divin Bacchos, l'habitant des hauts sommets, qui t'aurait reçu comme fils des mains d'une des Nymphes avec qui si souvent il s'ébat sur l'Hélicon ?*  
(Hyporchème, vers 1086 à 1107).

Une fois le quiproquo balayé, les lamentations du chœur (stasimon 3) font écho à celles d'Oedipe et lui confèrent un retentissement tragique : la plainte du héros est relayée par le lyrisme choral qui lui donne une dimension universelle. Son destin devient celui de l'humanité. La première strophe du stasimon 3 entrelace étroitement l'individuel et le collectif, l'histoire d'Oedipe et celle de ses congénères :

LE CHŒUR :

*Pauvres générations humaines, je ne vois en vous qu'un néant.  
Quel est, quel est donc l'homme qui obtient plus de bonheur qu'il en faut pour paraître heureux, puis, cette apparence donnée, disparaître de l'horizon ?  
Ayant ton sort pour exemple, ton sort à toi, ô malheureux Œdipe, je ne puis plus juger heureux qui que ce soit parmi les hommes.*  
(strophe 1, vers 1186 à 1195).

Exemplaire dans l'héroïsme et le bonheur (antistrophe 1), Œdipe l'est aussi dans le crime et le malheur (strophe et antistrophe 2). Son existence, avec un tel revirement de fortune, est l'archétype même de la destinée tragique. Dans sa dernière intervention, qui clôt l'action liée aux révélations oraculaires, le chœur résume l'histoire de celui qui a été le héros de la cité. Sa chute spectaculaire est soulignée par les nombreuses antithèses, d'ordre lexical (lexique de la conquête/défaite), temporel (verbes au passé/adverbe « Maintenant »), et syntaxique (propositions affirmatives/interrogations à valeur rhétorique) :

LE CHŒUR :

*Il avait visé au plus haut. Il s'était rendu maître d'une fortune et d'un bonheur complets.  
Il avait détruit, ô Zeus, la devineresse aux serres aiguës. Il s'était dressé devant notre ville comme un rempart contre la mort.  
Et c'est ainsi, Œdipe, que tu avais été proclamé notre roi, que tu avais reçu les honneurs les plus hauts, que tu régnais sur la puissante Thèbes.*  
(antistrophe 1, vers 1196 à 1203).

*Et maintenant qui pourrait être dit plus malheureux que toi ? Qui a subi désastres, misères plus atroces, dans un pareil revirement ?  
Ah ! noble et cher Œdipe ! Ainsi la chambre nuptiale a vu le fils après le père entrer au même port terrible !  
Comment, comment le champ labouré par ton père a-t-il pu si longtemps, sans révolte, te supporter, ô malheureux ?*  
(strophe 2, vers 1204 à 1213).

Les métaphores maritimes et agricoles, déjà utilisées pour évoquer les malheurs de Thèbes (vers 21-23 et 694-696 pour l'image de la tempête ; vers 25, 171-172, 270 pour celle de la

terre) associent étroitement l'histoire de la cité à celle de son héros : le lien qui les unit est le personnage de Jocaste, la reine dont la main était le prix de la victoire sur la Sphinge et qui a donné à Oedipe son trône. Le Choeur résume ainsi toute l'ambiguïté du destin tragique : un même acte héroïque (délivrer la cité du fléau qu'était la Sphinge) peut conduire à la grandeur (le trône de Thèbes) et au bonheur (le mariage avec Jocaste), mais aussi à la déchéance (être la souillure qui est à l'origine d'un nouveau fléau, la peste) et au malheur (les crimes impardonnables que sont le parricide et l'inceste). La tragédie s'inscrit dans le temps d'une destinée, elle n'est que la reconnaissance décalée de la vérité :

LE CHŒUR :

*Le temps, qui voit tout, malgré toi l'a découvert. Il condamne l'hymen qui n'a rien d'un yhmen, d'où naissaient à la fois et depuis tant de jours un père et des enfants.*

*Ah ! fils de Laïos ! Que j'aurais voulu ne jamais, ne jamais te connaître ! Je me désole, et des cris éperdus*

*s'échappent de ma bouche. Il faut dire la vérité : par toi jadis j'ai recouvré la vie, et par toi aujourd'hui, je ferme à jamais les yeux !*

(antistrophe 2, vers 1214 à 1221).

Le choeur, aveuglé symboliquement par cette découverte (« je ferme à jamais les yeux »), comme celui qu'il a accompagné tout au long de sa quête de la vérité, fait ses adieux à son roi. Spectateurs désormais passifs, les vieillards thébains assistent impuissants au dénouement de la tragédie. Conduite jusqu'au bout par le héros lui-même, qui a toujours décidé de ses actes, même s'il n'en connaissait pas la signification, l'action dramatique s'achève par une automutilation volontaire qui marque la fin de la pièce - mais pas du destin d'Oedipe, comme le montre *Oedipe à Colone*, dernière oeuvre connue de Sophocle. C'est au héros lui-même qu'il revient donc de chanter une dernière fois son malheur, dans un kommos lyrique composé, comme les chants du choeur, de deux strophes avec leurs antistrophes, mais sous une forme éclatée qui traduit la violence de la souffrance et fait résonner en écho les lamentations chantées d'Oedipe (vers 1313 à 1318 ; vers 1321 à 1326 ; vers 1329 à 1335 et vers 1336 à 1345 ; vers 1347 à 1355 et vers 1357 à 1365), les exclamations dialoguées du coryphée (vers 1319-20 ; 1327-28 ; et 1345-46), et les plaintes chantées du choeur (vers 1336 et 1356). Le choeur délègue à son coryphée, personnage individualisé plus proche du héros, le soin de l'accompagner dans sa dernière apparition et de conclure la pièce par un commentaire final destiné au public sur scène et dans les gradins, au peuple de Thèbes comme à celui d'Athènes :

LE CORYPHÉE :

*Regardez, habitants de Thèbes, ma patrie. Le voilà cet Oedipe, cet expert en énigmes fameuses qui était devenu le premier des humains. Personne dans sa ville ne pouvait contempler son destin sans envie.*

*Aujourd'hui, dans quel flot d'effrayante misère est-il précipité ! C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin.*

(vers 1524 à 1530).

- **Le Coryphée**

Le Coryphée, dans son double rôle de chef des choreutes et d'interlocuteur privilégié des

acteurs, contribue, encore davantage à faciliter l'intégration du chœur dans l'action. Il joue, en effet, en raison sans doute de l'histoire même de la tragédie, le rôle d'un véritable personnage : il participe au dialogue sur le même mode que les acteurs (la parole et non le chant) et assume des fonctions précises. Il permet au dramaturge, qui ne disposait que de trois acteurs pour tous les rôles, un peu plus de souplesse dans la gestion de l'action(21). On peut supposer, en effet, que la distribution des rôles était celle que propose Raphaël Dreyfus dans son introduction à *Œdipe-Roi* dans l'édition des oeuvres d'Eschyle et de Sophocle parue dans la collection La Pléiade chez Gallimard :

Protagoniste : Œdipe

Deutéragoniste : Le prêtre

Jocaste

Le Serviteur, berger de Laïos

Tritagoniste : Tirésias (rôle pouvant aussi être attribué au deutéragoniste)

Créon

Le Corinthien

Le Messager (rôle pouvant aussi être attribué au deutéragoniste).

Les interventions du Coryphée sont quantitativement peu nombreuses : 76 vers sur l'ensemble de la pièce. Mais elles ont leur importance sur le plan dramatique. En tant que membre du chœur, c'est l'un des représentants de la cité. C'est un témoin privilégié des événements, notamment de ce qui a pu se dérouler avant l'avènement d'Oedipe. Après la fuite éperdue de Jocaste, il est le seul à pouvoir assurer un lien entre le passé et le présent : il confirme aussi l'hypothèse, qu'il a lui-même avancée, de l'identité du serviteur qui a assisté au meurtre de Laïos et du berger qui a remis l'enfant au Corinthien :

ŒDIPE :

*Parmi ceux qui sont là est-il quelqu'un qui sache quel est le berger dont parle cet homme, s'il habite aux champs, si on l'a vu ici. Parlez donc franchement : le moment est venu de découvrir enfin le mot de cette affaire.*

LE CORYPHÉE:

*Je crois bien qu'il n'est autre que le berger fixé à la campagne que tu désirais voir (..)*  
(vers 1047 à 1052).

(...)

ŒDIPE :

*Pour autant que je puisse ici le supposer, sans l'avoir rencontré encore, ce berger, vieillards, m'a l'air d'être celui que j'attends depuis un moment, Son grand âge s'accorde à celui de cet homme. D'ailleurs, dans ceux qui le conduisent, je reconnais des gens à moi. Mais ton savoir l'emporte sur le mien, sans doute, puisque tu l'as vu toi-même jadis.*

LE CORYPHÉE :

*Oui, sache-le bien, je le reconnais. Il était chez Laïos tenu pour un berger fidèle entre tous.*  
(vers 1110 à 1118)

Il assume un rôle similaire au cœur même de l'action dramatique. Le nombre restreint

d'acteurs et les spécificités de la tragédie grecque, qui repose davantage sur des dialogues à deux personnages (âgon) que sur une intrigue à proprement parler, rendent parfois indispensables les interventions du Coryphée. Témoin de tout ce qui se déroule sur scène, à partir de la parodos, il facilite ainsi la continuité d'un épisode à l'autre en informant un personnage de ce qui s'est passé en son absence. C'est ce qui se produit au début de l'épisode 2 :

CRÉON :

*On m'apprend, citoyens, que notre roi Œdipe se répand contre moi en propos singuliers. L'idée m'en est intolérable, et c'est pourquoi je suis ici (..) (vers 512 à 515).*

LE CORYPHÉE :

*L'outrage a bien pu lui être arraché par la colère plutôt qu'énoncé de sang-froid.*

CRÉON:

*Et la chose a été formellement dite : ce serait pour servir mes vues que le devin aurait énoncé ces mensonges ?*

LE CORYPHÉE :

*Oui, c'est bien là ce qu'il disait, mais dans quel esprit ? Je l'ignore.*

CRÉON:

*Mais conservait-il le regard, le jugement d'un homme ayant sa tête, alors qu'il lançait cette accusation contre moi ?*

LE CORYPHÉE :

*Je ne sais pas : je n'ai point d'yeux pour ce que font mes maîtres. Mais le voici qui sort à l'instant du palais.*

Malgré les apparences, le Coryphée n'est pas un simple outil au service du dramaturge : ses interventions sont personnalisées et expriment des points de vue ou des sentiments. Sa sympathie à l'égard d'Oedipe le pousse par exemple, à lui trouver des excuses (la colère) et à taire une partie de la vérité : il n'ose pas décrire la crise de fureur à laquelle il vient d'assister. Il joue, par ailleurs, un rôle actif auprès du héros dont il est parfois l'interlocuteur direct, le conseiller ou le confident. L'exemple d'un passage de l'épisode 1 est particulièrement significatif à cet égard :

LE CORYPHÉE :

*Tu m'as pris dans les liens de ton imprécation, ô roi ; je te parlerai comme elle l'exige. Je n'ai pas commis le meurtre ; je ne saurais davantage te désigner le meurtrier. Mais c'était à Phobos, en nous répondant, de nous dire ce que nous cherchons, le nom de l'assassin.*

ŒDIPE :

*Tu dis vrai ; mais est-il personne qui puisse contraindre les dieux à faire ce qu'ils ne veulent pas ?*

LE CORYPHÉE :

*Je voudrais bien alors te donner un second avis.*

ŒDIPE :

*Voire un troisième, si tu veux. Va, n'hésite pas à parler.*

LE CORYPHÉE :

*Comme sire Apollon, sire Tirésias possède, je le sais, le don de clairvoyance. En recourant à lui pour mener cette enquête, on serait renseigné très exactement, roi.*

*(vers 276 à 286).*

(...)

LE CORYPHÉE :

*Disons-le bien aussi, tout le reste ne compte pas : propos en l'air et radotages.*

ŒDIPE

*Quels propos ? Il n'est rien de ce que l'on dit que je n'entende contrôler.*

*(vers 290-291).*

(...)

LE CORYPHÉE :

*Mais, s'il est tant soit peu accessible à la crainte, devant tes imprécations, le criminel ne pourra plus tenir.*

ŒDIPE :

*Celui qui n'a pas peur d'un acte a moins peur encore d'un mot.*

*(vers 293 à 295).*

Dans les scènes où Oedipe perd son calme, notamment dans les deux premiers épisodes où il se livre à un véritable duel verbal (âgon) avec Tirésias puis avec Créon, le Coryphée intervient comme médiateur. Ses efforts contribuent à arrêter les dérives et à séparer les adversaires :

LE CORYPHEE

*Il nous semble bien à nous que si ses mots étaient dictés par la colère, il en est de même pour les tiens, Œdipe ; et ce n'est pas de tels propos que nous avons besoin ici ; comment résoudre au mieux l'oracle d'Apollon ! Voilà seulement ce que nous avons à examiner.*

*(vers 404 à 407).*

LE CORYPHEE :

*Qui prétend se garder d'erreur trouvera qu'il a bien parlé. Trop vite décider n'est pas sans risque, roi.*

*(vers 616-617).*

LE CORYPHÉE :

*O princes, arrêtez ! Mais je vois Jocaste sortir justement du palais. Il faut qu'elle vous aide à régler la querelle qui vous a mis aux prises.*



(vers 631 à 633).

Et quand Oedipe commence à perdre courage, le Coryphée s'efforce de le soutenir : « Tout cela, je l'avoue, m'inquiète, seigneur. Mais tant que tu n'as pas entendu le témoin, conserve bon espoir » (vers 834-835).

Son rôle prend une importance accrue dans l'exodos : ses interventions y comptent 33 vers, soit presque la moitié de ses répliques (contre 21 vers dans le premier épisode, 11 dans le second et 11 dans le troisième). Deux raisons peuvent être invoquées : l'une est fonctionnelle, l'autre est dramatique. En effet, c'est au Coryphée, et par extension au peuple thébain et au public, que le Messager s'adresse pour faire le récit du suicide de Jocaste et de l'automutilation d'Oedipe. Seule la puissance des mots, par leur impact dans l'imagination des spectateurs, peut traduire la violence de ces deux actes désespérés et l'horreur qui en découle. Par ailleurs, le Coryphée témoin privilégié de toute l'action, est le seul à assister à ce qui en constitue le dénouement dramatique, la spectaculaire apparition finale d'Œdipe mutilé, dont il exprime et répercute l'atrocité :

LE CORYPHÉE :

*O disgrâce effroyable à voir pour des mortels - oui, la plus effroyable que j'aie jamais croisée sur mon chemin ! Quelle démence, infortuné, s'est donc abattue sur toi ? Quel Immortel a fait sur ta triste fortune un bond plus puissant qu'on n'en fit jamais.*

*Ah ! malheureux ! non, je ne puis te regarder en face. Et cependant je voudrais tant t'interroger, te questionner, t'examiner Mais tu m'inspires trop d'effroi !*

(vers 1297 à 1306).

Il est aussi le seul, en tant que compagnon et représentant de la cité, à recueillir les confidences de son roi : c'est à lui qu'Oedipe révèle les raisons de son geste, le dernier acte volontaire qu'il effectue comme souverain et qui le plonge dans l'obscurité pour le reste de son existence.

Le chœur, dans sa dimension collective et individuelle, est donc absolument essentiel dans *Œdipe-Roi* où, parfaitement intégré à l'action, il assume des fonctions importantes que l'on peut classer en trois catégories principales. C'est d'abord un personnage, doté comme les autres d'une personnalité. Même s'il n'intervient pas directement dans le cours des événements (c'est pour cela qu'on a pu dire de lui qu'il était passif et impuissant), il réagit et évolue au fil de l'action à laquelle il participe. Il joue ainsi un rôle sur le plan dramatique. C'est également un témoin privilégié du drame et le représentant sur scène de la cité : il commente le spectacle qui se déroule sous ses yeux, en fonction de valeurs collectivement partagées, notamment celles qui relèvent de la foi religieuse, et de l'obéissance à la justice divine (Diké). Il remplit à ce titre une fonction d'ordre nomologique. C'est enfin un excellent « médiateur émotionnel », pour reprendre l'expression tout à fait pertinente de Georges Hoffmann : ses chants et ses danses, qui sollicitent la sensibilité des spectateurs et ses paroles qui émeuvent leur imagination, scandent les moments où l'émotion est la plus intense. Ils contribuent ainsi à amplifier l'impact de l'action dramatique sur le public. Ils donnent un retentissement exceptionnel aux émotions qu'elle suscite, notamment la pitié et la crainte. Le chœur remplit, donc également une fonction essentielle qu'Aristote jugeait consubstantielle à la tragédie, la fonction cathartique (22) :

*(...) la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine*

*étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.*

Aristote, *Poétique*, 1449b, op. cit., pp. 36-37

## DEUXIEME PARTIE

### L'ACTION DRAMATIQUE

#### L'arrière-plan mythologique

Dans la *Poétique*, Aristote s'attache à démontrer, par comparaison avec l'épopée, la supériorité de la tragédie. Les deux genres puisent dans le même patrimoine légendaire et mythologique pour le choix de leurs héros et de leurs sujets : Les divergences apparaissent dans la façon dont ils agencent l'intrigue ou « la fable », c'est-à-dire « l'assemblage des actions accomplies » (1450a) :

*L'épopée va de pair avec la tragédie en tant qu'elle est une imitation (23) à l'aide du mètre, d'hommes de haute valeur morale, mais elle en diffère en tant qu'elle emploie un mètre uniforme et qu'elle est un récit. Il y a aussi une différence d'étendue, l'une s'efforce de s'enfermer autant que possible dans le temps d'une seule révolution du soleil ou de ne la dépasser que de peu tandis que l'épopée n'est pas limitée dans le temps.*

Aristote, *Poétique*, op. cit., 1449a, pp. 36-37.

Les tragiques grecs n'inventent pas le matériau mythique sur lequel ils travaillent : Eschyle et Sophocle reprennent les mêmes mythes relatifs aux grandes familles légendaires que sont les Atrides à Mycènes, ou les Labdacides à Thèbes. Mais ils en donnent des versions tout à fait différentes et originales. Il est impossible de savoir comment est née la légende d'Oedipe et quel stade elle avait atteint à l'époque où les dramaturges l'ont adaptée au théâtre. Mais un examen rapide des textes littéraires antérieurs ou contemporains et une analyse sélective des travaux des anthropologues et des sociologues, compléteront nos connaissances et apporteront un éclairage intéressant sur le mythe.

#### - *Les sources littéraires disponibles*

Les premières allusions à l'histoire des Labdacides figurent dans les poèmes homériques. Si dans l'*Illiade* n'apparaissent que des détails relatifs à une épopée dont il reste de simples traces (une *Thébaïde* qui relate le combat d'Étéocle et Polynice se disputant l'héritage laissé par leur père), *L'Odyssée* comporte la première version de l'histoire d'Œdipe. Elle est rapportée par Ulysse, dans le chant XI, au cours de la célèbre descente aux Enfers :

*(...) Du superbe Créon, je vis aussi la fille Mégaré, qu'épousa le fils d'Amphitryon à la force invincible. Et la mère d'Œdipe. Cette belle Epicasté qui, d'un coeur ignorant, commit le grand forfait : elle épousa son fils ! meurtrier de son père, et mari de sa mère !... Soudain les immortels révélèrent son crime ; il put régner pourtant, sur les fils de Cadmos, dans la*

*charmante Thèbes, mais torturé de maux par les dieux ennemis, tandis qu'elle gagnait la maison de l'Hadès aux puissantes charnières : affolée de chagrin, elle avait au plafond de sa haute demeure suspendu le lacet. Après elle, son fils reçut en héritage les innombrables maux que peuvent déchaîner les furies d'une mère.*

Homère, *L'Odyssée*, vers 269 à 281, traduction par V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1963, tome H, p. 94.

Hésiode, mentionne, dans la *Théogonie*, la naissance d'un monstre, « Phix la pernicieuse, désastre pour les Cadméens » (vers 326), qui fut plus tard confondue avec la Sphinge. Et il évoque dans *Les Travaux et les Jours*, la création de la quatrième race d'hommes, qui, après les générations d'or, d'argent et de bronze, constitue celle des héros, à laquelle appartiennent ceux qui ont participé aux combats devant les murs de Thèbes ou de Troie :

*Et quand le sol eut de nouveau recouvert cette race (celle de bronze), Zeus fils de Cronos, en créa encore une quatrième sur la glèbe nourricière, plus juste et plus brave, race divine des héros que l'on nomme demi-dieux et dont la génération nous a précédés sur la terre sans limites. Ceux-là périrent dans la dure guerre et dans la mêlée douloureuse, les uns devant les murs de Thèbes aux sept portes, sur le sol cadméen, en combattant pour les troupes d'Œdipe ; les autres au-delà de l'abîme marin, à Troie, où la guerre les avait conduits sur des vaisseaux, pour Hélène aux beaux cheveux, et où la mort, qui tout achève, les enveloppa.*

Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, vers 156 à 166, traduction par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 91-92.

C'est chez Pindare, dans la Pythique IV (vers 43) qu'est signalée l'existence de l'oracle de Delphes.

La plupart des éléments de la légende d'Oedipe sont sans doute en place, quand Eschyle l'adapte pour la première fois (24) au théâtre dans sa trilogie thébaine, *Laïos*, *Oedipe* et *Les Sept contre Thèbes* jouée en 467, dont il ne reste que la troisième tragédie. Plusieurs chants du chœur fournissent de précieuses indications, qui ont probablement directement inspiré Sophocle pour *Œdipe Roi* :

#### LE CHOEUR

*Oui, promptement châtiée, elle persiste pourtant à la troisième génération, l'antique transgression que Laïos commit contre Apollon qui, trois fois sur le nombril du monde, en ses oracles pythiques, lui disait de mourir sans descendance afin de sauver sa ville.*

(antistrophe 2, vers 742 à 750).

*Il a cédé à la plus chère des déraisons et il a engendré sa propre mort le parricide Œdipe qui osa ensemer le sillon sacré de sa mère où il avait grandi, y jeter de sanglantes racines.*

*Une folie unissait les époux délirants.*

(strophe 3, vers 751 à 758).

*Quel homme les dieux, qui sont les hôtes de la ville et l'assemblée nombreuse des mortels ont-ils honoré, plus qu'Oedipe quand, de la ravisseuse d'hommes, il eut délivré le pays ?*

(antistrophe 4, vers 770 à 776).

*Mais quand, désabusé, il se tourmenta de son triste mariage, alors, dans l'insupportable souffrance et d'un coeur dément, il perpétra un double malheur : de sa main parricide il s'arracha les yeux, qui sont plus que des fils.*  
(strophe 5, vers 776 à 782).

*et de colère contre ses fils à cause d'un mets dérisoire il proféra ayai! de cruelles exécutions et que, le fer à la main, ils se partageraient un jour ses biens.*  
*Maintenant je tremble que d'un pas agile l'Erinys n'aille au but.*  
(antistrophe 5, vers 782 à 788).

Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, traduction de J. Grosjean, Paris, Gallimard, 1967, La Pléiade, pp. 97-98.

Une scolie sur un manuscrit des *Phéniciennes* d'Euripide, communément appelée « le résumé de Pisandre », rappelle un épisode légendaire expliquant l'origine de la malédiction qui s'abat sur la famille de Laïos :

*Laïos venant de Thèbes vit en chemin Chrysisse, fils de Pélops, s'éprit de lui et voulut le ramener à Thèbes, et, comme le jeune homme s'y refusait, il l'enleva à l'insu de Pélops. Celui-ci souffrit beaucoup de la perte de son fils et, apprenant plus tard la vérité, il maudit le coupable, le condamnant à n'avoir jamais d'enfants ou, s'il en avait, à mourir de la main de son fils.*

Cité dans M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. XL.

## **- Les interprétations anthropologiques et sociologiques du mythe**

La mythologie a suscité l'intérêt des anthropologues et des sociologues. Leurs recherches ont beaucoup enrichi nos connaissances sur les mythes. Mais ces derniers ont été interprétés en fonction de critères et de perspectives propres à ces sciences humaines. Les analyses ont porté sur un conglomérat de documents littéraires ou pas, d'époques et d'origines diverses. Les présupposés théoriques ont souvent conduit à des interprétations à visée systématique, intéressantes mais peut-être réductrices. Elles peuvent séduire par leur caractère global et leur cohérence apparente, mais elles n'éclairent souvent qu'un aspect des documents qui leur ont servi de point de départ. C'est particulièrement vrai pour les œuvres littéraires qui n'ont jamais été étudiées pour elles-mêmes. Il est donc indispensable, surtout pour *Oedipe-Roi* de s'appuyer sur le texte de Sophocle pour vérifier la pertinence des thèses avancées. Trois ouvrages ouvrent ainsi des perspectives intéressantes et donnent un sens à des éléments mythologiques fragmentaires et épars dans la tragédie : *Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss, *Oedipe ou la légende du conquérant* de Marie Delcourt, et *La violence et le sacré* de René Girard.

C'est sur le mythe d'Oedipe, en effet, que Claude Lévi-Strauss teste la validité de son analyse structurale. L'examen des mythes qui le constituent lui permet d'élaborer un tableau mettant en évidence les parallélismes affectant les trois générations de la famille des Labdacides. Une lecture de gauche à droite et de haut en bas, restitue les principaux événements de cette histoire familiale. L'observation et la mise en relation des différentes colonnes lui donne un sens :

Cadmos cherche  
sa soeur Europe,  
ravie par Zeus

Cadmos tue le  
dragon

les Spartoï s'ex-  
terminent mutuel-  
lement

Labdacos (père de Laïos) = «  
boiteux » (?)

Œdipe tue son père Laïos

Laïos (père  
d'Œdipe)= « gauche » (?)

Œdipe immole  
La sphinge

Œdipe= « pied enflé » (?)

Œdipe épouse  
Jocaste, sa mère

Étéocle tue son frère  
Polynice

Antigone enterre  
Polynice, son frère,  
Violant l'interdiction

*(...) tous les incidents réunis dans la première colonne à gauche, concernent les parents par le sang, dont les rapports de proximité sont, pourrait-on dire, exagérés : ces parents font l'objet d'un traitement plus intime que les règles sociales ne l'autorisent. Admettons donc que le trait commun à la première colonne consiste dans les rapports de parenté surestimés. Il apparaît aussitôt que la deuxième colonne traduit la même relation, mais affectée du signe inverse : rapports de parenté sous-estimés ou dévalués. La troisième colonne concerne des monstres et leur destruction. Pour la quatrième, quelques précisions sont requises. Le sens hypothétique des noms propres dans la lignée paternelle d'Œdipe a été souvent remarqué (...) les trois noms (ont) un caractère commun : à savoir de comporter des significations hypothétiques et qui toutes évoquent une difficulté à marcher droit.*

*Avant d'aller plus loin, interrogeons-nous sur la relation entre les deux colonnes de droite. La troisième colonne se rapporte à des monstres : le dragon d'abord, monstre chthonien qu'il faut détruire pour que les hommes puissent naître de la Terre ; le Sphinx ensuite, qui s'efforce, par des énigmes qui portent aussi sur la nature de l'homme, d'enlever l'existence à ses victimes humaines (...) le trait commun pourrait donc être la persistance de l'autochtonie humaine.*

C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp.237 à 239

Nous ne suivrons pas Lévi-Strauss dans ses rapprochements avec les mythes indiens, ni dans ses explications concernant les modèles de reproduction végétale ou animale. Mais nous retiendrons l'importance de la sexualité, notamment à l'intérieur de la famille, avec le caractère incestueux de ces « rapports de parenté surestimés » entre frère et sœur, ou entre mère et fils, et la violence meurtrière qui oppose les hommes, frères ou père et fils. Habituelles chez les dieux, et illustrées par de très nombreuses légendes mythologiques, ces relations sont interdites dans les sociétés humaines. Ces déviances, qui relèvent du tabou chez les hommes, sont associées au thème de la boiterie qui affecte les trois figures paternelles. Retenons également l'ambivalence des liens qui se nouent entre la vie et la mort, tant pour les héros eux-mêmes, que pour les cités dont ils sont les fondateurs ou les sauveteurs.

Marie Delcourt, dont les analyses sont lumineuses, s'intéresse surtout à la signification politique du mythe. Elle distingue six épisodes, que l'on retrouve dans d'autres légendes, mais dont l'enchaînement et la redondance contribuent dans le cadre de celle d'Oedipe, à magnifier la biographie d'un héros conquérant :

*(..) Six épisodes y sont articulés l'un à l'autre, de façon à composer une biographie. Ils ont tous les six une même valeur : ils signifient grandeur, conquête, domination, prise du pouvoir (..) ils transposent sur le plan fabuleux un ensemble particulièrement riche de rites qui, venus de croyances, de contextes très divers, se rattachent tous à l'idée de royauté. L'histoire d'Oedipe est certainement le plus complet de tous les mythes politiques.*

M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, XXXI.

Le mythe comporte ainsi les mythèmes suivants : l'enfant exposé, le meurtre du père, la victoire sur la Sphinge, l'énigme, le mariage avec la princesse et l'union avec la mère. Pour le premier, Marie Delcourt précise que l'exposition des nouveau-nés est, en général, liée à une difformité (25) considérée comme une marque de la colère divine. S'ils sont sauvés, ils deviennent des émissaires et « la sacralisation dont ils ont été l'objet (...) (change) de signe et (devient) bénéfique » (M. Delcourt, op. cit., p. 1) :

*« Un être prédestiné accède à une vie nouvelle après avoir été offert aux dieux. Ceux-ci au lieu d'accepter l'offrande, ont adopté le sacrifié marquant ainsi son élection, ou bien dans des versions tardives influencées par le droit familial, sa filiation divine »*

M. Delcourt, op. cit., p. 65.

C'est bien le sens de la destinée du héros dans *Oedipe-Roi* de Sophocle. L'enfant exposé est celui qui, sans doute avec l'aide des dieux (voir réplique du Prêtre, vers 35-43), a réussi à résoudre l'énigme de la Sphinge, et à tuer le monstre : il pourra également sauver Thèbes du fléau de la peste. C'est aussi celui dont le chœur célèbre l'origine divine, dans l'hyporchème (vers 1085-1109). Le second mythème, le meurtre du père, est associé à une lutte pour le pouvoir (26) :

*(..) la lutte entre le Père et le Fils est née d'un rite, le combat à mort qui, dans les sociétés primitives, permet au Jeune Roi de succéder au Vieux Roi. Tout le contexte familial a été ajouté plus tard à une époque où la succession patrilinéale est devenue régulière. Les tendances subconscientes mises en évidence par la psychanalyse ont pu favoriser cette inscription du mythe dans le cadre de la famille (..).*

Ibid., p. 69.

Cette donnée mythologique reste inscrite dans la pièce de Sophocle, mais d'une façon symbolique. Oedipe s'attaque à un vieillard qui lui dispute le passage à un carrefour. Il ignore son identité mais n'hésite pas à tuer celui qui l'empêche de poursuivre son chemin, image de sa destinée, comme l'a bien montré Pasolini dans son film. Cette route le conduira vers le trône (le royaume de Thèbes), par l'entremise de celle qui en est détentrice, Jocaste. La conquête du pouvoir ne peut être dissociée de celle de la femme. Le caractère érotique de la légende est d'ailleurs renforcé par le mytheme de la Sphinge, monstre féminin (27), comme les Sirènes avec lesquelles elle partage le talent de chanteuse. Venue d'Egypte, elle a pris en Grèce une signification complexe et ambivalente. Aux portes du royaume de la vie et de la mort, elle peut tuer ou offrir une nouvelle existence à celui qui parvient à la dominer :

*L'être mythique que les Grecs ont fini par appeler Sphinx est né dans leur esprit de deux déterminations superposées. L'une est une réalité physiologique, le cauchemar opprimant, l'autre est d'ordre religieux c'est la croyance aux âmes des morts représentées avec des ailes. Ces deux conceptions ont pu aboutir à une création unique parce qu'elles avaient pas mal de points communs, notamment leur caractère érotique et celui-ci encore que le cauchemar et le revenant une fois surmontés donnent à leur vainqueur trésors, talismans et royaumes — ce qui nous ramène une fois de plus à la signification foncière de la légende d'Oedipe le Conquérant.*

Ibid., p. 108.

Fortement intellectualisées dans la légende d'Oedipe, les relations entre le héros et la Sphinge présentent, dans le mytheme de l'énigme, une caractéristique particulière. Ce n'est pas un mot de passe ou le nom du monstre qu'il doit donner, mais celui de l'espèce à laquelle il appartient et que son nom contient symboliquement (dipous : bipède). Le monstre (qui n'est peut-être qu'une image dédoublée de lui-même) l'invite ainsi à s'interroger sur lui-même et à se connaître, c'est-à-dire à pratiquer la maxime du « Connais-toi toi-même » inscrite parmi d'autres, sur le fronton du temple de Delphes. Cette connaissance passe, dans la légende d'Oedipe, par l'expérience des limites, la pratique des tabous que sont le meurtre du père et l'inceste avec la mère. Elle prend, dans la tragédie de Sophocle, une dimension dramatique, psychologique et morale. L'énigme elle-même n'est pas rapportée : elle est mise en scène à travers les découvertes que fait le héros sur son propre passé et sur lui-même (28). Elle correspond à un passage symbolique de l'ignorance à la connaissance, que Freud analysera comme une émergence de l'inconscient à la conscience. Et elle pose le problème de la responsabilité du héros : auteur de crimes contre les lois sociales et morales, commis autrefois sans le savoir, Oedipe est-il réellement coupable ?

Les deux derniers mythemes, le mariage avec la princesse et l'union avec la mère, ont été associés dans la légende, ce qui lui confère également un caractère original. Cette particularité est, selon Marie Delcourt, à rapprocher d'un « ensemble de croyances grecques relatives à l'union de l'homme avec la Terre, union qui, dans des pratiques à caractère magique, a un coefficient sexuel et qui a pour correspondant symbolique l'union avec la mère » (Ibid., p. 192). Elle symbolise une hiérogamie consacrant la possession du sol. Les métaphores relatives à l'inceste entre Oedipe et Jocaste dans la tragédie de Sophocle, notamment celle du champ labouré (vers 1211 à 1213), ou du sillon ensemencé (vers 1257 et vers 14014) rappellent cette

origine primitive et lointaine du mythe. Cette hiérogamie apparaît, à un niveau divin, dans les théogonies et cosmogonies antiques où la création du monde repose sur cette union primitive de la Terre-Mère avec son premier né. Oedipe a donc outrepassé, sans le savoir, les lois que les dieux ont assignées à l'espèce humaine. Par ailleurs, l'identité de la princesse et de la mère, contribue à donner à la légende son caractère tragique : ce qui permet au héros d'accéder au bonheur et au pouvoir est aussi ce qui le plonge dans le malheur et en fait un paria. Il n'est pas étonnant que des dramaturges se soient intéressés à un tel destin qui illustre à la perfection le retournement tragique. Quant au rêve d'union avec la mère mentionné par Jocaste elle-même (vers 980-983), et dans lequel Freud a vu l'illustration de sa thèse, il fait l'objet de tout un chapitre dans *L'Interprétation des songes* (29) d'Artémidore d'Ephèse (I<sup>er</sup> siècle après J.-C.). Pratiquée dès l'Antiquité, l'analyse des rêves était déjà considérée comme ayant un grand intérêt : les Anciens en connaissaient déjà les aspects « freudiens » et lui attribuaient une valeur curative et une signification prophétique. La psychanalyse et le Surréalisme lui ont tardivement redonné des lettres de noblesse.

René Girard apporte, lui aussi, un éclairage intéressant sur le mythe d'Oedipe. Il souligne, notamment, les symétries entre les destinées du père et du fils, et l'importance de la violence qui ébranle non seulement les fondements de la famille mais aussi les assises de la société tout entière :

*Sophocle, dans Oedipe-Roi, fait prononcer à Oedipe bien des paroles qui révèlent à quel point il est identique à son père dans ses désirs, dans ses soupçons, dans les actions qu'il entreprend. Si le héros se lance inconsidérément dans l'enquête qui causera sa perte, c'est parce qu'il réagit de la même façon que son père à un même avertissement : quelque part, dans le royaume, un assassin possible se cache, un homme qui désire prendre la place du roi régnant sur le trône de Thèbes et dans le lit de Jocaste.*

*Si Oedipe finit par tuer Laios, c'est Laios le premier, qui s'est efforcé de le tuer. C'est Laios le premier, qui lève son bras contre Oedipe dans la scène du parricide. Structurellement, le parricide s'inscrit dans un échange réciproque. Il constitue une représaille dans un univers de représailles.*

*Au sein du mythe œdipien tel que Sophocle l'interprète, toutes les relations masculines sont des relations de violence réciproque (..).*

*Toutes ces violences aboutissent à l'effacement des différences, non seulement dans la famille mais dans la cité tout entière.*

R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 76.

Cette violence entraîne ainsi une crise de l'ordre culturel qui, selon René Girard, « n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences » (Ibid., p. 77). C'est pour la réguler et pour éviter qu'elle ne contamine l'ensemble de la communauté, qu'ont été institués des rites sacrificiels permettant de dissocier les actes impurs et condamnables des pratiques de purification. Purifiée par le contexte religieux dans lequel elle s'exerce, la violence du sacrifice rituel restaure l'équilibre et la paix sociale, indispensables à la survie du groupe. La religion primitive et la tragédie participent ainsi du même principe :

*Dans la religion primitive et la tragédie, un même principe est à l'œuvre toujours implicite mais fondamental. L'ordre, la paix et la fécondité reposent sur des différences culturelles. Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraîne la rivalité démente, la lutte à outrance, entre les hommes d'une même famille ou d'une même société.*



Ibid., p. 78.

La violence et l'effacement des différences sont au coeur même du mythe d'Oedipe et de la tragédie de Sophocle. Le parricide et l'inceste constituent des transgressions fondamentales car ils aboutissent à une indifférenciation, à une égalisation monstrueuse dans l'ordre de la cité (Laios est le père mais aussi le roi de Thèbes) comme dans celui de la famille :

*Il faut revenir une fois de plus aux « crimes » du fils de Laios. C'est la même chose exactement d'être régicide dans l'ordre de la polis et d'être parricide dans l'ordre de la famille. Dans un cas comme dans l'autre, le coupable transgresse la différence la plus fondamentale, la plus élémentaire, la plus imprescriptible. Il devient littéralement l'assassin de la différence.*

*Le parricide c'est l'instauration de la réciprocité violente entre le père et le fils, la réduction du rapport paternel à la fraternité » conflictuelle. La réciprocité est nettement indiquée dans la tragédie. Laios, on l'a déjà dit, exerce toujours une violence contre Œdipe avant qu'Œdipe ne la lui rende (...).*

*L'inceste est violence, lui aussi, violence extrême et par conséquent destruction extrême de la différence, destruction de l'autre différence majeure au sein de la famille, la différence avec la mère. A eux deux, le parricide et l'inceste achèvent le processus d'indifférenciation violente. La pensée qui assimile la violence à la perte des différences doit aboutir au parricide et à l'inceste comme terme ultime de sa trajectoire. Aucune possibilité de différence ne demeure, aucun domaine de la vie ne peut plus échapper à la violence.*

Ibid., pp. 114-115.

Les crimes d'Œdipe déchaînent ainsi une violence qui déborde le cadre familial pour envahir la cité. Elle est symbolisée par la peste : le fléau s'abat indistinctement sur tous et « interrompt toutes les fonctions vitales de la cité » (Ibid., p. 117).

L'oracle explicite ce mécanisme, puisqu'il associe l'épidémie à l'existence d'un assassin au coeur même de la cité.

Déclenchée par la violence, cette crise ne peut cesser que par une autre violence, de nature sacrificielle. C'est en ce sens que René Girard - rejoignant par d'autres voies l'interprétation de Jean-Pierre Vernant - considère qu'Oedipe est une victime émissaire :

*(...) toute l'élaboration mythique se ramène à un déplacement de l'indifférenciation violente qui abandonne les Thébains pour se rassembler tout entière sur la personne d'Œdipe. Ce personnage devient le dépositaire des forces maléfiques qui assiégeaient les Thébains.*

*A la violence réciproque partout répandue, le mythe substitue la transgression formidable d'un individu unique. Œdipe n'est pas coupable au sens moderne mais il est responsable des malheurs de la cité. Son rôle est celui d'un véritable bouc émissaire humain (...).*

*Pour délivrer la cité entière de la responsabilité qui pèse sur elle, pour faire de la crise sacrificielle la peste en la vidant de sa violence, il faut réussir à transférer cette violence sur Œdipe, ou plus généralement sur un individu unique. Tous les protagonistes, dans le débat tragique s'efforcent d'opérer ce transfert. L'enquête au sujet de Laios, on l'a vu, est enquête au sujet de la crise sacrificielle elle-même. Il s'agit toujours d'épingler la responsabilité du désastre sur un individu particulier, de répondre à la question mythique par excellence : Qui a commencé ? », Œdipe ne réussit pas à fixer le blâme sur Créon et Tirésias mais Créon et Tirésias réussissent parfaitement à fixer ce même blâme sur Œdipe. L'enquête tout entière est une chasse au bouc émissaire qui se retourne, en fin de compte, contre celui qui l'a augurée.*

Ibid., pp. 119-120.

S'il est vrai que le salut des Thébains est lié à l'identification de celui d'entre eux qui a détruit les fondements de l'ordre familial et social, l'assimilation d'Oedipe à la figure du bouc émissaire, ou à celle du « Pharmakos » est à nuancer, car elle accorde à la communauté une importance et un pouvoir qui n'apparaissent pas dans la tragédie de Sophocle. Oedipe n'est pas un « Pharmakos » - c'est-à-dire la victime désignée officiellement par le corps social pour assumer les crimes de la cité et la purifier par sa mort réelle ou symbolique, - institution décrite par Helladios de Byzance, et sur laquelle s'appuie Jean-Pierre Vernant pour sa thèse (30). Oedipe n'est pas davantage un ostracisé (31) chassé par ses concitoyens. Et il n'est pas non plus un « bouc émissaire » si l'on donne à cette expression le sens religieux qu'elle peut prendre dans le cadre d'une crise sacrificielle. Oedipe n'est pas choisi par la collectivité pour expier, par un sacrifice purificateur, la violence dont il s'est rendu coupable. En effet, malgré l'oracle de Delphes et les propres malédictions d'Oedipe, rien n'indique à la fin de la tragédie de Sophocle que le héros quittera la cité. Créon envisage de consulter les dieux pour savoir ce qu'il doit faire (vers 1438-39 ; vers 1442-44 et vers 1518). Son seul souci est de faire disparaître Oedipe à l'intérieur du palais, afin de cacher cette souillure familiale et d'éviter qu'elle ne contamine le monde extérieur (vers 1424 à 1431). De plus, Oedipe n'est pas mis à mort, et Sophocle, dans *Oedipe à Colone* démontre son innocence et consacre son ascension divine. L'originalité d'*Oedipe-Roi* est de construire la crise tragique non seulement sur la violence fondamentale, dont René Girard a démonté les mécanismes, mais aussi sur l'histoire d'un héros qui assume volontairement un rôle sacrificiel. Sophocle compose une tragédie absolument unique où s'opère un double revirement faisant passer le personnage d'un héroïsme initial de pure convention, à un nouveau statut héroïque de nature sacrée. C'est par son automutilation volontaire, c'est-à-dire par une violence retournée contre sa propre personne qu'Oedipe met fin au fléau de la cité et qu'il entre lui-même dans l'ordre du divin. En ce sens, il n'est pas une victime, et encore moins une victime désignée. Héros conquérant, il ne quitte le trône de Thèbes que pour accéder à une autre forme de puissance, celle du savoir qui l'égalise aux dieux.

Ces remarques, qui ne visaient pas à l'exhaustivité, montrent tout l'intérêt des apports de l'anthropologie et de la sociologie. Claude Lévi-Strauss, Marie Delcourt et René Girard ont éclairé, chacun à leur manière, les aspects principaux du mythe d'Oedipe. Leurs analyses ont ouvert des perspectives qui enrichissent notre compréhension de l'oeuvre de Sophocle. Elles ne doivent cependant pas se substituer à une lecture attentive de la tragédie qui, seule, permettra d'en dégager la signification. Oedipe-Roi, en effet, n'offre pas seulement la version la plus élaborée de la légende mythologique : c'est une tragédie d'une exceptionnelle densité et qui présente des caractéristiques dramaturgiques propres et uniques dans l'histoire du théâtre.

### ***L'organisation dramaturgique d'Oedipe-roi***

Si *Oedipe-Roi* est présenté comme une tragédie exemplaire dans la *Poétique* d'Aristote, ce n'est pas seulement en raison du rôle qu'y joue le chœur. Mentionnée à huit reprises, elle est en effet citée comme modèle dans tous les passages où sont analysés les principes sur lesquels repose l'art tragique, notamment lorsque sont étudiées ses principales composantes, l'action dramatique (« la fable ») et les personnages (« les caractères »). Aristote considère ainsi qu'elle figure parmi les meilleures tragédies, celles qui offrent une fable complexe comportant péripétie (ou revirement de situation) et reconnaissance :

*Parmi les fables les unes sont simples et les autres complexes car les actions dont les fables présentent l'imitation sont elles aussi évidemment telles. Or je dis que l'action est « simple » quand elle est dans le sens qui a été défini, cohérente et une, et que le changement de fortune se produit sans péripétie ni reconnaissance ; et « complexe » quand le changement de fortune en sort avec reconnaissance ou péripétie ou les deux (..).*

*La péripétie est le revirement de l'action dans le sens contraire (...); ainsi, dans Oedipe, le messager arrive pensant qu'il va réjouir Œdipe et le rassurer à l'égard de sa mère, mais en dévoilant qui il est il produit l'effet contraire (..).*

*La reconnaissance, comme d'ailleurs son nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de péripétie, par exemple celle qu'on a dans Œdipe.*

*Aristote, op. cit., 1452 a, p. 44.*

Les plus belles tragédies sont aussi, selon lui, celles qui suscitent la pitié et la crainte « [dont] l'une a pour objet l'homme malheureux sans le mériter, l'autre l'homme semblable à nous » (Ibid., 1453 a, p. 46). Le héros doit donc occuper une position intermédiaire, ni parfaitement bon, ni foncièrement mauvais, comme Œdipe :

*Puisque donc la composition, dans la tragédie la plus belle, ne doit pas être simple mais complexe et que de plus la tragédie doit imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié (...) d'abord il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (...) ni les méchants passant du malheur au bonheur (...).*

*Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans les malheurs non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité, comme, par exemple, Œdipe (...)*

*(...) il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur, ce revirement survenant non à cause de la perversité mais à cause d'une erreur grave d'un héros ou tel que je viens de dire ou meilleur plutôt que pire*

*Voilà donc comment doit être composée la tragédie pour être la plus belle suivant les règles de l'art.*

*Ibid., 1452 b-1453 a, pp. 46-47.*

L'action dans la tragédie repose donc, pour Aristote, sur un revirement de situation qui conduit le héros du bonheur au malheur, par suite d'une erreur commise. *Oedipe-Roi* en offre un exemple parfait, tant dans sa structure générale que dans l'organisation des épisodes.

## **- La structure dramatique d'Oedipe-Roi**

Toute oeuvre d'art présente, dans sa texture, une clé de lecture ouvrant la porte du sens. Dans la tragédie de Sophocle, elle est donnée à plusieurs reprises, à l'ouverture et à la clôture de la pièce. Les paroles du Prêtre (vers 47 à 53), une réplique du héros (vers 1082-83), le dernier chant du chœur (vers 1186 à 1206) et la maxime finale du Coryphée, montrent que

l'histoire de Thèbes et celle d'Oedipe sont soumises aux changements de la destinée. Marqués par l'alternance d'ascension et de chute, leurs destins sont étroitement liés :

LE PRÊTRE :

*(...) Ce pays aujourd'hui t'appelle son sauveur pour l'ardeur à le servir que tu lui montras naguère : ne va pas maintenant lui laisser de ton règne ce triste souvenir qu'après notre relèvement il aura ensuite marqué notre chute. Redresse cette ville définitivement.*

(vers 47 à 53).

ŒDIPE :

*(...) je me tiens, moi, pour fils de la Fortune, Fortune la Généreuse, et n'en éprouve point de honte. C'est Fortune qui fut ma mère, et les années qui ont accompagné ma vie m'ont fait tour à tour et petit et grand.*

(vers 1082-1083).

### **TABLEAU 3**

#### **PROLOGUE : ŒDIPE ROI, HÉROS SALVATEUR DE THÈBES « Étranger », vainqueur de la Sphinge (v. 1 à 215), détenteur du POUVOIR**

**Cadre : la CITÉ, victime de la PESTE**

**ŒDIPE sort de son palais royal**

**1<sup>ère</sup> partie :**

- Apostrophe aux enfants de Thèbes (personnages muets)
  - Dialogue Œdipe - Le Prêtre : appel au ROI SAUVEUR Sphinge : origine de la grandeur d'ŒDIPE

**2<sup>ème</sup> partie :**

- Dialogue Œdipe - Créon : réponse de PHOEBOS  
Oracle de Delphes : meurtre de Laïos  
Sphinge : 2 fois source des malheurs de Thèbes
  - Œdipe : réponse du ROI SAUVEUR  
Parallèle Œdipe - Laïos : même meurtrier possible

■ Confiance du Chœur

**Pivot : Récit du messager : suicide de Jocaste et automutilation d'Œdipe  
Apparition sanglante d'Œdipe**

■ Effroi du Chœur

**1<sup>ère</sup> partie :**

- Oedipe : lamentations de l'HOMME DÉCHU
  - Kommos : 1er aveu du meurtre de son PÈRE, de l'inceste avec sa MÈRE  
Œdipe : 2 fois source de malheurs pour ses PARENTS
  - Monologue : 2<sup>e</sup> aveu de ses crimes contre LA FAMILLE  
Oedipe : source de malheurs pour 2 générations de Labdacides, ses parents et ses ENFANTS

**2<sup>ème</sup> partie :**

- Dialogue Œdipe - Créon : non-réponse de CRÉON  
Malgré l'oracle de Delphes et l'automalédiction, Créon envisage de reconsulter l'oracle de Delphes
- Apostrophe à ses filles (personnages muets)  
3<sup>o</sup> aveu de ses crimes  
Oedipe : source de malheurs pour ses 2 FILLES
  - Dialogue Œdipe - Créon; appel au BEAU-FRÈRE, «sauveur de la famille »

**Cadre : LA FAMILLE DES LABDACIDES source de la PESTE**

**ŒDIPE est entraîné dans le palais familial**

**EXODOS : ŒDIPE, HOMME DÉCHU, souillure de Thèbes et de sa famille,  
ŒDIPE, HÉROS AVEUGLE, que son automutilation arrache au monde des hommes,  
détenteur du SAVOIR**

Ces revirements de situation, qui constituent l'essence même de l'art tragique, commandent la structure dramatique d'*Oedipe-Roi*, tant au niveau macrotextuel que microtextuel.

La tragédie se construit, en effet, selon un schéma correspondant à la figure complexe du chiasme : il combine les parallélismes et les inversions, et donne l'illusion d'un système qui se replierait sur lui-même mais ouvre, en réalité, une perspective nouvelle. Le prologue et l'exodos d'*Oedipe-Roi* se répondent, en effet, et les échos qui se font entendre de l'un à l'autre, aussi bien dans le détail des répliques échangées (le vocatif « O tekna » employé, par exemple, aux vers 1 puis 1480 et 1501, ou le lexique de la souffrance et de la supplication) que dans leur organisation structurelle (apostrophe aux enfants, dialogue avec Créon, intervention d'Oedipe) mettent en évidence les parallèles et les oppositions que montre schématiquement le tableau 3. L'action dramatique a fait basculer le héros de la grandeur dans le néant et du bonheur au malheur. On assiste également à un changement de plan : la tragédie nationale et collective de Thèbes victime de la peste, a conduit à un drame familial et individuel. Œdipe s'est effondré sous le double poids de la malédiction des Labdacides et de ses propres imprécations. Antigone et Ismène, fruits de son amour interdit pour Jocaste, ont remplacé les enfants de Thèbes. Mais elles incarnent, comme eux, les figures de l'innocence sacrifiée. Le héros salvateur de la cité s'est métamorphosé en homme déchu : ses crimes involontaires, le parricide et l'inceste, ont fait de lui un être souillé, une source de malheur pour ses concitoyens et sa propre famille. Le déchiffreur d'énigmes, le vainqueur de la Sphinge, n'a pas su comprendre sa propre histoire : ses efforts pour tenir en échec l'oracle de Delphes l'ont conduit, comme son père, à en précipiter la réalisation. En ce sens on pourrait dire que, par une ironie tragique, il est à l'origine de ses propres malheurs. Tueur de monstre, il est devenu par ignorance un monstre lui-même. A l'apparition glorieuse du héros célèbre pour son exploit succède la disparition de l'homme souillé par ses actes. Du prologue à l'exodos les rôles se sont inversés : c'est Oedipe qui est obligé d'implorer Créon, auquel échoit la mission fort peu héroïque de « sauveur » de la famille.

Cette structure en chiasme n'est pas utilisée d'une façon mécanique : elle comporte de légers décalages, des écarts dans lesquels s'insinue une signification plus profonde. C'est ainsi que dans l'exodos, l'apostrophe à ses filles est intégrée dans le dialogue avec Créon dont elle interrompt le cours. L'apparition d'Antigone et d'Ismène prend ainsi un relief particulier. Plus fragiles que leurs frères, elles incarnent mieux le destin pitoyable d'une descendance maudite. Plus proche de leur père, elles symbolisent mieux l'amour qu'il leur porte. Commis dans l'ignorance, l'inceste a été une source de bonheur, avant d'être à l'origine de la pire des misères pour tous les membres de la famille. Leur apparition, aux côtés de leur père mutilé, souligne le caractère tragique de leur destinée. Tous trois incarnent, à des titres divers, l'innocence foudroyée :

ŒDIPE :

*(..) De mes fils, Créon, ne prends pas souci. Ce sont des hommes ; où qu'ils soient, ils ne manqueront pas de pain. Mais de mes pauvres et pitoyables filles, sans qui jamais on ne voyait dressée la table où je mangeais, et qui toujours avaient leur part de tous les plats que je goûtais, de celles-là je t'en supplie, prends soin ! ... Et surtout, laisse-moi les palper de mes mains, tout en pleurant sur nos misères. Ah ! prince, noble et généreux prince, si mes mains les touchaient seulement, je croirais encore les avoir à moi, comme au temps où j'y voyais... Mais que dis-je ? O dieux ! n'entends-je pas ici mes deux filles qui pleurent ? Créon, pris de pitié, n'aurait-il pas envoyé ce que j'ai de plus cher, mes deux enfants ? Dis-je vrai ?*

(vers 1459 à 1475).

Par ailleurs, le chiasme s'organise autour d'un pivot dramatique qui fait basculer l'action : le récit du Messager et l'apparition sanglante d'Oedipe. Ce passage, qui fera l'objet d'une étude détaillée plus loin, constitue le point culminant de la tragédie. Il réunit, pour la première et dernière fois, les deux époux dans leur chambre nuptiale. Œdipe et Jocaste y sont appréhendés dans le lieu secret de leur intimité interdite, dont la porte est alors ouverte symboliquement aux regards des spectateurs sur scène et dans les gradins, par le truchement d'un récit rapporté au présent. C'est dans la pièce qui a servi de cadre à leur bonheur qu'ils se désunissent et se séparent. C'est là aussi qu'agissant en toute connaissance de cause, ils se libèrent de leurs crimes et se rendent maîtres de leur destin. Jocaste s'inflige la mort pour se punir d'avoir enfreint toutes les lois de la famille : elle est coupable d'infanticide et d'inceste. Œdipe choisit de s'aveugler pour expier sa double faute involontaire : il n'a pas été capable de reconnaître ses vrais parents que le hasard a placés sur son chemin. Le suicide et l'automutilation sont des actes libres. Par une ironie tragique, ils adhèrent tous deux librement à leur malheur par des décisions qui engagent leur avenir :

LE MESSAGER:

*O vous que ce pays a de tout temps entre tous honorés, qu'allez-vous donc ouïr et qu'allez-vous voir ? Quel chant de deuil devrez-vous faire entendre si, fidèles à votre sang, vous vous intéressez encore à la maison des Labdacides ? Ni l'Ister ni le Phaxe ne seraient capables, je crois, de laver les souillures que cache ce palais et dont il va bientôt révéler une part - souillures voulues, non involontaires ; mais parmi les malheurs, les plus affligeants ne sont-ils pas ceux justement qui sont nés d'un libre choix ?*

(vers 1223 à 1231).

L'automutilation d'Oedipe constitue un second écart plus essentiel encore que le premier, dont l'importance est mise en valeur par les réactions du Coryphée devant l'apparition du héros aveugle et ensanglanté :

LE CORYPHÉE :

*Nul assurément ne sera surpris qu'au milieu de telles épreuves tu aies double deuil, double douleur à porter.*

*Oh ! qu'as-tu fait ? Comment as-tu donc pu détruire tes prunelles ? Quel dieu poussa ton bras ?*

*Ton âme te torture autant que ton malheur. Comme j'aurais voulu que tu n'eusses rien su.*

*Je ne sais vraiment comment justifier ta résolution. Mieux valait pour toi ne plus vivre que vivre aveugle à jamais.*

(vers 1319-20 ; 1327-29 ; 1346-47 ; 1366-68).

Le châtement d'Oedipe constitue un nouveau revirement, car il ne correspond ni aux imprécations initiales formulées contre les meurtriers de Laïos, ni au châtement que s'infligent habituellement les héros tragiques : le suicide. Sophocle a choisi la voie du salut pour celui qui est passé du pouvoir au savoir. *Œdipe-Roi* annonce, d'une certaine façon, *Oedipe à Colone* (32) qui verra le héros accéder à un statut de personnage divin. Le dénouement ne

constitue pas une fin, mais le début d'une nouvelle destinée pour l'aveugle devenu visionnaire :

ŒDIPE :

*(..) Et pourtant, je le sais, ni la maladie, ni rien d'autre au monde ne peuvent me détruire : aurais-je été sauvé à l'heure où je mourais si ce n'avait été pour quelque affreux malheur ? N'importe : que mon destin, à moi, suive sa route !*  
(vers 1455 à 1458).

Le chiasme ne se referme donc pas sur lui-même : il appelle un autre commencement, une dynamique nouvelle qui relance l'homme déchu vers une nouvelle forme d'héroïsme. L'être souillé s'est métamorphosé en personnage sacré, qui fera bénéficier une autre cité de ses bienfaits. Sacralisé par sa propre violence, devenue purificatrice, Oedipe protégera Athènes des assauts guerriers de Thèbes.

Cette architecture très concertée apparaît dans l'organisation générale de la tragédie, comme montre le schéma du tableau 4. On y retrouve, d'une part la structure en chiasme avec ses parallélismes et ses inversions, d'autre part des écarts qui mettent en évidence une signification plus essentielle. En effet, l'enquête sur le meurtre de Laïos suit deux mouvements contradictoires. Œdipe qui se considère comme « étranger » (vers 219-20 et 222) à la cité et au crime, s'engage d'abord sur une fausse piste. A ses yeux, le meurtrier ne peut être qu'un autre, Tirésias ou Créon. Les deux dialogues (âgon 1 et âgon 2) réduisent à néant cette hypothèse erronée. Une deuxième possibilité se dessine en parallèle, d'abord en filigrane, puis en clair, celle de la culpabilité d'Oedipe lui-même, avec pour corollaire son appartenance à la famille des Labdacides. Les révélations de Tirésias, le devin aveugle inspiré par Apollon Loxias, dévoilent la vérité sur son passé (il est le meurtrier de Laïos), son présent (il entretient des relations incestueuses avec les siens), et son avenir (il deviendra aveugle et finira par errer sur les routes).

D'origine divine, cette parole est vraie. Mais elle ne peut être entendue par Œdipe aveuglé symboliquement par son pouvoir. Son exploit sur la Sphinge le conduit à se juger supérieur à Tirésias, sa position de roi l'amène à condamner Créon. Œdipe apparaît sous les traits d'un tyran, dans les deux sens du terme ; victime de son orgueil, il se livre à « l'hubris », à la démesure. Mais cette première enquête s'enlise dans une impasse et s'achève par une crise : Créon ne peut pas être responsable du meurtre de Laïos, Œdipe ne veut pas être le coupable. L'intervention de Jocaste est nécessaire pour dénouer une situation de bloquée. Le dialogue des deux époux, qui occupe une position centrale au coeur de la tragédie, constitue un pivot autour duquel l'action bascule dans une nouvelle direction.

L'enquête sur le meurtre de Laïos prend alors une autre orientation. Les révélations de Jocaste (oracle de Delphes, exposition de l'enfant, assassinat de Laïos par des « brigands »), au lieu de rassurer Œdipe, éveillent des doutes sur son innocence. Celles d'Oedipe (incident de Corinthe, oracle de Delphes, meurtre du vieillard) confortent involontairement son trouble. Les oracles correspondent aux révélations faites par Tirésias. Ils proclament une vérité que les deux époux s'efforcent de nier, en faisant appel à leur expérience et à leur raison. Mais à l'inverse de la divinité et de son porte-parole, le devin, ils ne disposent pas du don de double vue, celle qui englobe l'ensemble de la durée, passé-présent-avenir, celle qui recouvre la totalité des événements, dans leurs apparences et dans leur réalité. Leur savoir repose sur des illusions. Pour Jocaste, son fils a été exposé et il est mort : il ne peut donc avoir commis le parricide prédit ; son époux, Laïos, a d'ailleurs été victime d'une bande de brigands, selon le



témoignage du serviteur qui l'accompagnait. Œdipe, quant à lui, a bien tué un vieillard au croisement des routes de Delphes et de Daulia, mais sa filiation et ses actes le protègent : fils de Polybe et de Mérope, il a choisi de s'exiler de Corinthe pour échapper à la prédiction de l'oracle. Destinées à rassurer, ces confidences mutuelles produisent un effet contraire : elles accroissent les inquiétudes d'Oedipe et le poussent à suivre les conseils de Tirésias et à s'interroger sur lui-même.

Comme au cours de la première enquête, l'action progresse en deux étapes, à la fois contradictoires et complémentaires. Deux dialogues-clé (à trois personnages, cette fois) orientent les recherches. Mais c'est Œdipe qui se trouve désormais au centre du débat. Le héros devient, malgré lui, sujet et objet d'une quête qui le conduira à la pleine et entière connaissance de soi, symbolisée par l'accès à une éblouissante clairvoyance et à la lumière. Son cheminement est marqué par deux rencontres, qui provoquent deux revirements de situation. Deux témoins de son enfance à Corinthe et de sa naissance à Thèbes, font surgir un passé de plus en plus ancien. Le témoignage inopiné du Corinthien rassure d'abord Oedipe. Ses trois révélations l'innocentent en apparence des crimes prédits par Tirésias et l'oracle de Thèbes. Il ne peut pas être coupable puisque Polybe s'est éteint de mort naturelle. Par ailleurs, Polybe et Mérope sont ses parents adoptifs, et lui-même s'avère être un enfant trouvé. Mais un détail revient jeter le trouble : les blessures aux pieds qui expliquent le nom d'Oedipe (vers 1032 à 1042) ont déjà été mentionnées par Jocaste (vers 718-19). Celle-ci comprend brusquement qu'elle se trouve en face de son fils. Sa lucidité contraste avec l'aveuglement de ce dernier. Elle cherche alors à arrêter la poursuite de l'enquête. Désunis par un quiproquo tragique, les époux se séparent sur une dernière incompréhension. Curieux de savoir qui il est, puisque son identité a été remise en question par le Corinthien, Œdipe fait enfin appel à celui qui détient la clé de la mort de Laïos : le berger. Ce personnage, pourtant insignifiant, joue un rôle capital tout au long de la tragédie. Son existence est signalée dès le prologue (vers 117 à 123). Elle est confirmée au cœur de l'action, dans la confidence de Jocaste à Œdipe (récit du meurtre de Laïos, vers 754 à 764). Son témoignage est vivement souhaité, son apparition impatientement attendue par Œdipe (vers 765 à 770 ; 834 à 840 ; 859-60 ; 1047 à 1050 ; et vers 1069). Mais son arrivée suscite un coup de théâtre : celui qui devait innocenter définitivement Œdipe du meurtre de Laïos en confirmant l'attaque « des brigands », lui découvre sa véritable identité. Témoin de sa naissance à Thèbes au foyer de Laïos et de Jocaste, auteur apitoyé de son sauvetage, le vieux berger n'a épargné l'enfant que pour le plonger involontairement dans le malheur. Oedipe apprend de sa bouche qui il est vraiment : fils de Laïos et de Jocaste, il est bien le meurtrier de son père et l'époux de sa mère. Il doit accepter de lui les révélations qu'il avait farouchement refusées lorsqu'elles provenaient de Tirésias. Il doit affronter une réalité dont il avait entrevu l'existence à plusieurs reprises, à partir de son dialogue avec Jocaste (vers 738, 744-45, 747-48, 754 ; vers 813 à 833 ; vers 1065 et vers 1076 à 1085).

## TABLEAU 4 : QUI EST LE MEURTRIER DE LAÏOS ?

### LA QUÊTE DE L'AUTRE : l'erreur

#### 1<sup>er</sup> épisode

- Imprécations d'Œdipe « étranger au crime »

Double obligation à l'égard de Laïos : oracle, « liens familiaux »

- Dialogue Œdipe - Le coryphée : 1 piste possible, « des » voyageurs

- Dialogue ŒDIPE - TIRESIAS : 1<sup>er</sup> agôn

*Œdipe* : roi symboliquement aveugle, ERREUR sur TIRESIAS

Fausse piste : le complot politique

*Tirésias* : devin aveugle, VÉRITÉ sur ŒDIPE

Vraie piste : les origines familiales

**Révélation initiale refusée** : PASSE : meurtre de Laïos

PRÉSENT : relations infâmes avec les siens

AVENIR : exil et aveuglement

#### 2<sup>ème</sup> épisode

- Dialogue Créon - Le coryphée : folie d'Oedipe

- Dialogue (OEDIPE - CRÉON : 2<sup>o</sup> agôn

*Œdipe* : tyran aveuglé par la colère, ERREUR sur CRÉON

nie être le meurtrier de Laïos

*Créon* : ami raisonnable et fidèle,

nie avoir comploté contre Œdipe

- Médiation Jocaste - Choeur - Coryphée

Abandon de la fausse piste : le complot politique

**Pivot : Dialogue Œdipe - Jocaste double confiance**

**Naissance du doute sur soi Prières de Jocaste**

- Prières de Jocaste

#### 3<sup>ème</sup> épisode

- Dialogue Jocaste - Le Corinthien - Oedipe

*Le Corinthien* : étranger détenteur de la VÉRITÉ sur OEDIPE

*Jocaste* : veut empêcher Œdipe de poursuivre sa quête

*Œdipe* : encore aveugle, veut savoir qui il est

**Révélation intermédiaires** : mort de Polybe, père supposé

Polybe et Mérope, parents adoptifs

Oedipe, enfant trouvé (blessures aux pieds)

- Dialogue Œdipe - Le Corinthien - Le berger

*Le berger* : familier, détenteur de la vérité sur Oedipe

**Révélation finale acceptée** : Œdipe, fils de Laïos et de Jocaste

Œdipe, meurtrier de son père

Œdipe, époux de sa mère

- Lamentations d'Oedipe : clairvoyance tragique

### LA QUÊTE DE SOI : la connaissance

La vérité éclate enfin au grand jour, l'éblouissant de sa lumière. A l'aveuglement symbolique de l'ignorance, répond la clairvoyance impitoyable. Cette découverte étant absolument insoutenable Œdipe, comme le devin qui sait tout, doit payer cette connaissance absolue de lui-même par le sacrifice de ses yeux :

ŒDIPE :

*Hélas ! hélas ! ainsi tout à la fin serait vrai Ah lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer!*

(vers 1178 à 1185).

La structure dramatique d'*Oedipe-Roi* repose donc, comme l'ont montré aussi bien l'étude du prologue et de l'exodos que celle des trois épisodes, sur la figure du chiasme qui se construit sur des parallélismes et des oppositions. Elle met en évidence des correspondances binaires et des inversions. Les exemples sont nombreux. Nous nous limiterons à ceux qui apparaissent dans les épisodes. Aux deux dialogues Œdipe-Tirésias et Œdipe-Créon (agôn 1 et agôn 2) répondent ceux de Jocaste-Oedipe-le Corinthien, et d'Œdipe-le Corinthien-le berger. Le dernier vient confirmer le premier, obligeant le héros à accepter une vérité qu'il avait refusée jusque-là. Aux imprécations initiales d'Œdipe, qui ouvrent l'enquête sur la mort de Laïos correspondent ses lamentations finales qui la clôturent. A l'hypothèse erronée du complot politique succède la vraie piste, celle qui, inscrite en filigrane dans la première partie, commande la progression de l'enquête dans la seconde : la quête de soi. Cette structure en chiasme met en évidence un centre où se nouent et se dénouent toutes les contradictions et qu'occupent les deux héros principaux, Œdipe et Jocaste. Le couple est, en effet, au coeur de la tragédie. 11 apparaît sur scène, réellement ou symboliquement à travers le récit du Messager, aux deux moments où se noue la crise tragique, où l'action bascule et prend un cours nouveau. Ce sont, leurs confidences mutuelles qui font naître leurs doutes ; et c'est dans leur chambre nuptiale où ils sont réunis une dernière fois qu'ils s'infligent leur autopunition pour expier leurs crimes involontaires. Les deux apparitions du couple scandent les deux temps forts de la tragédie. D'abord rapprochés l'un de l'autre, ils se confient leur passé, apprenant ainsi à mieux se connaître. Désunis ensuite par leurs réactions divergentes devant la vérité, ils se séparent sur un quiproquo qui restera définitif, Œdipe ne retrouvant Jocaste qu'après son suicide. Complémentaires et opposées, elles fonctionnent comme l'ensemble de la tragédie selon le principe de l'inversion. La première est publique : c'est devant le palais que les deux époux se révèlent l'un à l'autre leur passé douloureux. Le tableau scénique concrétise et symbolise leur volonté de transparence mutuelle. Inversement, la seconde est cachée. C'est derrière les portes du palais et à travers le discours rapporté du Messager que se déroule leur dernier tête à tête. Dans un cas, comme dans l'autre, le couple, par son existence même, atteste théâtralement aux yeux des spectateurs la véracité de l'oracle de Delphes (mentionné une vingtaine de fois tout au long de la tragédie) et des prédictions de Tirésias. Il constitue une preuve concrète du meurtre de Laïos et de la réalité de l'inceste, et un contrepoint ironique à l'énigme que doit résoudre Œdipe. Construite sous la forme d'un chiasme, l'action ne se développe que pour aboutir à ce qui a constitué son point de départ : les révélations sans ambages du devin aveugle. Il ne s'est rien passé d'autre que ce qui était prévu, mais entre-

temps une histoire s'est construite, celle d'un véritable héros tragique qui s'effondre sous les coups de la fortune mais retrouve, par son automutilation volontaire, un nouveau statut héroïque.

La structure en chiasme qui souligne les revirements de l'action tragique ne fonctionne pas d'une façon systématique. Comme pour le prologue et l'exodos, les parallélismes et les inversions n'excluent pas des écarts signifiants. En effet, les deux dialogues à trois personnages répondent formellement aux deux joutes oratoires qui opposent Œdipe à Tirésias puis à Créon (agôn 1 et agôn 2). Mais les révélations ne suivent pas la même symétrie. A la vérité assénée par le devin dans une prophétie à deux niveaux (l'identité du meurtrier de Laïos, et le dévoilement des turpitudes involontaires d'Œdipe) succède une découverte en deux temps de son passé. Deux personnages secondaires, le Corinthien et le berger, fournissent au héros les témoignages objectifs qui l'obligent à accepter la vérité sur lui-même. C'est sur leur gradation que se construit la progression de l'action, qui n'est pas de nature événementielle dans *Oedipe-Roi*. C'est la raison pour laquelle l'image de l'enquête policière, souvent utilisée pour cette pièce de Sophocle, n'est pas appropriée. Le principal n'est pas l'identité du meurtrier qui est connue dès les premières répliques, mais la découverte que le héros fait sur lui-même. L'essentiel n'est pas la révélation de crimes commis depuis longtemps, mais l'acceptation de la vérité sur soi. En ce sens, *Œdipe-Roi* relève plutôt du parcours initiatique où le cheminement n'est plus d'ordre spatial mais temporel, où l'enquête devient quête des origines.

### **- L'organisation micro-structurelle d'*Œdipe-Roi***

L'organisation micro-structurelle d'*Œdipe-Roi*, c'est-à-dire les structures des épisodes et des unités plus petites qui les composent, présente les mêmes caractéristiques. Sophocle y privilégie la forme du chiasme, dont les parallélismes et les oppositions favorisent l'apparition de coups de théâtre, de retournements de situation, ou de revirements de comportement. Les exemples abondent dans les dialogues, les tirades et les récits. C'est particulièrement vrai dans les confrontations-duels avec Tirésias (agôn 1) ou Créon (agôn 2), dans les confidences mutuelles d'Oedipe et de Jocaste et dans les entretiens à trois personnages (qui se présentent, en fait, comme une succession de dialogues à deux). Que la parole soit source de conflit ou d'échange, qu'elle soit porteuse d'illusion ou de vérité, elle s'avère toujours complexe, dialectique et contradictoire. Rarement ambiguë, même sous sa forme oraculaire, elle est parfois double, car elle véhicule toute la richesse de la vie : la complexité des comportements et de la psyché humaine, les problèmes de communication particulièrement sensibles dans les relations familiales et, plus généralement, l'opacité de la réalité qu'il est difficile à l'homme d'appréhender et de formuler.

Le dialogue entre Oedipe et Tirésias fournit un exemple particulièrement intéressant à cet égard. Il s'agit d'une scène d'agôn au sens où l'entend Jacqueline Duchemin :

*On ne peut légitimement employer le mot (agôn) que s'il y a débat régulier, un véritable duel oratoire au cours duquel la parole est prise successivement par chacune des deux parties, où les points de vue en présence sont défendus jusqu'à épuisement des arguments (..).*

*Telle est la marche ordinaire des scènes d'agôn. Elles sont toutes bâties de façon antithétique, avec deux discours symétriques. Après ces deux plaidoyers, aux masses généralement*

*équilibrées, les adversaires le plus souvent s'affrontent avec des armes nouvelles, et c'est le jeu d'escrime de la stichomythie.*

J. Duchemin, *L'agôn dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, pp. 39-40.

Le tableau 5 montre clairement la structure en chiasme de la scène. Oedipe sollicite, en effet, à l'ouverture une réponse oraculaire qui lui est donnée à la clôture par Tirésias. Le dialogue se transforme rapidement en un duel oratoire comportant deux échanges strictement stichomythiques encadrant les deux répliques centrales dont l'importance est mise en valeur par leur position même et par la courte intervention du Coryphée qui recentre le sujet sur la thématique de l'oracle. L'affrontement verbal souligne le heurt de deux positions antithétiques, représentées théâtralement et symboliquement par le devin aveugle, porte-parole du dieu lui-même, donc détenteur du savoir absolu et de la vérité, et par le héros aveuglé par la démesure, en raison de son exploit sur la Sphinge et de son pouvoir de tyran. Les réactions d'Oedipe sont totalement irrationnelles, comme le montre le lexique de la colère (5 occurrences en 10 vers, v. 335-345). Mais si elles s'expriment avec autant de violence c'est parce que Tirésias, après avoir défié son autorité par ses refus, remet en cause toute l'image qu'il a de lui-même, celle du héros qui, par sa seule intelligence, est parvenu à sauver Thèbes et ses habitants. L'opposition entre les deux hommes est renforcée par l'antithèse qui occupe le centre de la première tirade d'Oedipe :

ŒDIPE :

*(..) Car enfin, dis-moi, quand donc as-tu été devin véridique ? Pourquoi quand l'ignoble Chanteuse était dans nos murs, ne disais-tu pas à ces citoyens le mot qui les eût sauvés ? Ce n'était pourtant pas le premier venu qui pouvait résoudre l'énigme : il fallait là l'art de devin. Cet art, tu n'as pas montré que tu l'eusses appris ni des oiseaux ni d'un dieu ! Et cependant j'arrive moi, Œdipe, ignorant de tout, et c'est moi, moi seul, qui lui ferme la bouche, sans rien connaître des présages, par ma seule présence d'esprit. Et voilà l'homme qu'aujourd'hui tu prétends expulser de Thèbes ! (..)*

*(vers 390 à 399).*

Obnubilé par la recherche du meurtrier qui, à ses yeux, ne peut être qu'un autre, Œdipe s'engage sur la fausse piste du complot politique. Il n'est pas prêt à entendre ce que lui dit son interlocuteur, ni disposé à se remettre en cause personnellement.

**TABLEAU 5 : AGON ŒDIPE - TIRESIAS**  
**(vers 300 à 462)**

- Tirade d'Oedipe : v. 300-315  
Sollicite la prophétie de Tirésias (doublet de l'oracle de Delphes)
  - Dialogue Tirésias - Oedipe
    - 1° refus de Tirésias - insistance d'Œdipe, y. 316-333
    - 2° colère d'Œdipe - patience de Tirésias, v. 334-344
    - 3° accusations mutuelles, v. 344-379
    - Œdipe accuse Tirésias de complicité dans le meurtre
    - Tirésias accuse Oedipe a) d'être le meurtrier de Laïos
    - b) d'avoir des relations infâmes avec les siens
- Tirade d'Œdipe, v. 380-403  
Œdipe accuse a) Créon de fourberie
  - b) Tirésias de subornation
  - c) Tirésias de charlatanisme
- Intervention du Coryphée pour calmer Œdipe
- Tirade de Tirésias, v. 408-428  
Tirésias : serviteur d'Apollon, Loxias
  - 1ère déclaration a) sur le présent (problème des origines)
  - b) sur l'avenir (prophétie personnalisée 2° pers. du sing.)
- Dialogue Œdipe - Tirésias : v. 429-448  
Œdipe en position de questionneur  
Tirésias : répond par énigmes, v. 438 et y. 442
- Tirade de Tirésias : v. 448-462  
Prophétie officielle, avec l'épilogue de l'histoire d'Œdipe.

**Total : Œdipe 80 vers**  
**Tirésias : 75 vers**

Les déclarations de Tirésias, qu'elles portent sur le passé, le présent ou l'avenir, ne présentent aucune ambiguïté. Oraculaire ou prophétique, la parole divine est toujours claire et précise dans *Oedipe-Roi*. Dieu solaire, divinité protectrice des champs, des troupeaux et des animaux, bienfaiteur purificateur et guérisseur des hommes, Phoebos est également le maître de l'inspiration prophétique et poétique (33). Et s'il a utilisé des moyens détournés - c'est l'étymologie, parfois contestée, qu'on a voulu donner à son surnom de Loxias -, son Verbe est toujours signifiant. L'épidémie de peste est, peut-être, dans la légende d'Oedipe, le moyen détourné et décalé dans le temps, qu'il a imaginé pour amener le héros à se connaître vraiment et à se purifier de ses crimes involontaires. Mais Sophocle a su créer une dynamique oratoire qui prépare les révélations sans émousser l'effet de surprise et la violence de l'accusation.

L'emploi répété et l'entrelacement (on retrouve la forme du chiasme) des pronoms personnels et des adjectifs de la première et de la seconde personne, conduisent progressivement à l'éclat et aux accusations mutuelles des vers 349 à 353. Nous nous limiterons à quelques exemples sans procéder à un relevé exhaustif :

TIRÉSIA :

*Va, laisse-moi rentrer chez moi ; nous aurons, si tu m'écoutes, moins de peine à porter, moi mon sort, toi le tien (v. 320-321).*

(...)

*Ah ! c'est que je te vois toi-même ne pas dire ici ce qu'il faut ; et comme je crains de commettre la même erreur à mon tour... (v. 324-325).*

(.-.)

*Je ne veux affliger ni toi ni moi (..) (v. 332).*

(...)

*Tu me reproches mon furieux entêtement, alors que tu ne sais pas voir celui qui loge chez toi, et c'est moi ensuite que tu blâmes ! (v. 337-338).*

ŒDIPE

*(...) Sache donc qu'à mes yeux, c'est toi qui as tramé le crime, c'est toi qui l'as commis – à cela près que ton bras n'a pas frappé. Mais si tu avais des yeux je dirais que même cela, c'est toi seul qui l'as fait. (v.346-349)*

TIRÉSIA :

*Vraiment ? Eh bien, je te somme, moi, de t'en tenir à l'ordre que tu as proclamé toi-même, et donc de ne plus parler de ce jour à qui que ce soit, ni à moi, ni à ces gens ; car sache-le, c'est toi, c'est toi, le criminel qui souille ce pays ! (v. 350-353).*

Cette accusation directe et sans ambages, Tirésias la reformule d'une façon tout aussi claire quelques vers plus loin (au vers 362 exactement), sur l'insistance de son interlocuteur. Mais cette vérité n'est pas entendue par Œdipe qui n'est pas prêt à l'accepter. L'incompréhension est liée à un blocage, à une véritable dénégation que soulignent les tournures négatives. Sa surdité symbolique s'exprime à travers sa demande de répétition et son refus paradoxal d'écouter. Elle se manifeste, avec ironie, dans la métaphore qu'il emploie pour désigner Tirésias :

ŒDIPE :

*(...) répète, que je sache mieux.*

TIRÉSIA :

*N'as-tu donc pas compris ? Ou bien me tâtes-tu pour me faire parler ?*

ŒDIPE :

*Pas assez pour dire que j'ai bien saisi. Va, répète encore.*

TIRÉSIA :

*Je dis que c'est toi l'assassin cherché.*

ŒDIPE :

*Ah ! tu ne répéteras pas telles horreurs impunément !*

TIRÉSIA :

*Et dois-je encore pour accroître ta fureur...*

ŒDIPE :

*Dis ce que tu voudras : tu parleras pour rien.*

TIRÉSIA :

*Eh bien donc, je le dis. Sans le savoir, tu vis dans un commerce infâme avec les plus proches des tiens, et sans te rendre compte du degré de misère où tu es parvenu.*

ŒDIPE :

*Et tu t'imagines pouvoir en dire plus sans qu'il t'en coûte rien ?*

TIRÉSIA :

*Oui, si la vérité garde quelque pouvoir.*

ŒDIPE :

*Ailleurs, mais pas chez toi ! Non, pas chez un aveugle dont l'âme et les oreilles sont aussi fermées que les yeux.*

(vers 361 à 371)

Ce refus de comprendre suscite une double prophétie tout aussi claire que les précédentes déclarations. Tirésias l'énonce d'abord sous la forme d'un dialogue, puis à travers un récit à la 3e personne. Ses deux interventions s'opposent par leur forme mais se complètent par leur sens. La première est, en effet, traversée par l'émotion. Elle souligne, par une reprise ironique de la thématique du regard, l'aveuglement d'Œdipe :

TIRÉSIA :

*(..) Et voici ce que je te dis. Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure (..) Tu vois le jour: tu ne verras bientôt plus que la nuit (...) Tu n'entrevois pas le flot de désastres nouveaux (..)*

(vers 412 à 425).

Les tournures interro-négatives à valeur rhétorique, les exclamations, les incises, les métaphores (notamment celle de la tempête) contribuent à illustrer le caractère tragique de la destinée d'Œdipe. Ses malheurs sont clairement mis en relation avec sa vie familiale, avec l'évocation du toit conjugal et l'énumération de tous les liens de parenté (père et mère, épouse et enfants). La seconde prophétie présente un caractère plus officiel et solennel. Tirésias s'acquitte de sa mission de devin, avec un certain détachement. Il ne s'agit plus d'un dialogue, mais de la délivrance d'un oracle. Ce sont les jeux de scène et les déictiques qui désignent, de façon théâtrale, le criminel :

TIRÉSIA :

*(,,).Je te le dis en face : l'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laios assassiné, cet homme est ici même (..)*



(vers 449 à 451).

Les phrases affirmatives et courtes se succèdent rapidement dans une série d'antithèses brutales résumant une destinée misérable et criminelle. Elle s'achève ici dans l'exil, l'errance et la pauvreté. L'aveuglement est à nouveau mentionné (le vers occupe d'ailleurs la même position centrale que dans la prophétie précédente), mais on passe de la thématique du regard à celle de la révélation. Il ne s'agit plus seulement de se voir soi-même, mais d'être exposé aux regards des autres dans toute son ignominie. Les crimes commis sont décrits avec beaucoup plus de précision, dans une conjonction qui bouleverse la structure familiale. Tous les liens grammaticaux (particules de coordination, adverbes), syntaxiques (proposition relative) et lexicaux (préfixe « sun ») sont utilisés pour réunir sur la même personne des termes qui ne peuvent pas coexister, dans un amalgame effroyable :

TIRÉSIA :

*(..) On le croit un étranger, un étranger fixé dans le pays : il se révélera un Thébain authentique - et ce n'est pas cette aventure qui lui procurera grand joie. Il y voyait : de ce jour, il sera aveugle ; il était riche : il mendiera et tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de la terre étrangère. Et du même coup, il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père ! (..)*

(vers 452 à 460).

Ces deux prophéties ont une fonction dramatique évidente, puisqu'elles annoncent clairement le dénouement de la tragédie. Mais elles présentent une caractéristique plus subtile: elles encadrent une question d'Œdipe, la seule qui corresponde à un véritable questionnement et à une interrogation sur lui-même : « De qui suis-je le fils ? » (vers 437). Elle a d'ailleurs été inspirée par Tirésias, au détour d'une incise : « sais-tu seulement de qui tu es né ? » (vers 415). C'est aussi la seule qui soit éludée par le devin, la réponse apportée ayant une tournure énigmatique, dont la nature ambiguë n'échappe pas à Œdipe :

TIRÉSIA :

*Ce jour te fera naître et mourir à la fois.*

ŒDIPE :

*Tu ne peux donc user que de mots obscurs et d'énigmes ?*

TIRÉSIA :

*Quoi ! tu n'excelles plus à trouver les énigmes ?*

ŒDIPE :

*Va, reproche-moi donc ce qui fait ma grandeur.*

TIRÉSIA :

*C'est ton succès pourtant qui justement te perd. (vers 437 à 442).*

L'énigme n'est donc plus extérieure au héros, comme dans la confrontation avec la Sphinge. Elle lui est consubstantielle : il est un mystère pour lui-même. Et son intelligence ne lui suffit

plus pour l'élucider : une connaissance plus profonde et plus intime de lui-même sera nécessaire.

Un deuxième exemple, pris dans un récit cette fois, montrera l'art consommé avec lequel Sophocle a charpenté sa tragédie, même dans ses micro-structures. Le récit du Messager offre un intérêt tout particulier, car on y retrouve des parallélismes, des oppositions et une disposition en chiasme qui s'inscrivent en outre, dans ce passage, dans une progression narrative et dramatique. Le schéma du tableau 6 met en évidence sa composition binaire. Encadré par un commentaire apitoyé de celui qui en a été le témoin privilégié, il relate, en deux épisodes très contrastés, la punition que s'infligent volontairement les deux époux, réunis une dernière fois, au centre même du récit. Eminemment dramatiques, ils présentent toutes les caractéristiques de scènes vues. En effet, les occurrences du verbe « voir » sont très nombreuses (vers 1263, 1265, 1267, 1271 et 1274). Deux autres termes (vers 1238 et 1253) renforcent l'idée de spectacle. Par une sorte d'emboîtement scénique, Sophocle crée un effet de profondeur, grâce à l'évocation des lieux et au découpage des plans. On se trouve à l'intérieur du palais, mais dans un espace encore public, le vestibule, où se tiennent le messager et un groupe de Thébains. Une porte, refermée violemment par Jocaste (vers 1244) et ouverte avec autant de brutalité par Oedipe (vers 1261), donne accès à la pièce la plus intime, la chambre des époux avec la couche nuptiale qui a servi de cadre à leur bonheur jusqu'à la révélation de leurs crimes involontaires. C'est aussi le théâtre de leur expiation : l'ouverture de cette porte solidement verrouillée (vers 1261-62) met fin au secret de leur intimité et les expose aux regards de tous. Par une focalisation à plusieurs degrés (le messager et ses compagnons regardent Œdipe qui regarde le corps de Jocaste), toute l'attention est polarisée sur ce spectacle tragique. Son caractère pathétique est renforcé par la dimension sonore de la scène : invocations (vers 1245, vers 1275), gémissements (vers 1249, vers 1265), cris et clameurs (vers 1252, 1260 et 1271), évoqués à l'aide de formes verbales (verbes ou participes), y prennent un relief particulier. L'emploi du discours direct (vers 1245 à 1250, vers 1256-57, et vers 1271 à 1274), ainsi que le présent de narration (vers 1245, 1251, 1255, 1258, 1265) actualisent le récit sous les yeux des spectateurs. La gestuelle des personnages contribue aussi à le rendre vivant et théâtral : aux manifestations de désespoir de Jocaste qui s'arrache les cheveux (vers 1243) répondent les gestes solennels d'Oedipe, les bras levés, se frappant les yeux de coups répétés (vers 1269 et 1275). Et leurs mouvements rapides et violents (vers 1241-42, vers 1251, 1255, 1260-62) lui confèrent une dynamique implacable. Enfin, les coups de théâtre successifs scandent la progression d'un drame dont la scène de l'automutilation marque le comble de l'horreur.

Sophocle a su, en effet, ménager une gradation dans le récit de ces deux événements pathétiques qui, selon Aristote, caractérisent l'action tragique, au même titre que la péripétie et la reconnaissance :

*Il y a donc (...) deux parties constitutives de la fable, la péripétie et la reconnaissance ; il y en a une troisième qui est l'événement pathétique (...) ; l'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple, les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre.*

Aristote, op. cit., 1452 b,

## TABLEAU 6 : STRUCTURE DU RECIT DU MESSAGER

**Commentaire initial** : les malheurs de Jocaste, vers 1237 à 1240

**1er épisode** : le suicide de Jocaste : vers 1241 à 1251

Scène non visible : Jocaste s'est enfermée dans la chambre nuptiale

Scène vécue dans sa dimension sonore

1° invocation à Laïos, son époux défunt

2° déploration de sa destinée

Jocaste représentée dans son rôle d'épouse et de mère

(lexique de la génitalité et lieu symbolique de la couche nuptiale)

**Coup de théâtre** : apparition dramatique d'Œdipe : vers 1252 à 1259

Interruption de la scène précédente (ellipse), changement de cadre et de spectacle : retour au vestibule, scène de foule, cris et gesticulations d'Œdipe (verbes de mouvement), qui monopolise l'attention sur sa personne

Présence symbolique de Jocaste dans son discours (vers 1256-57)

Écho inversé des lamentations de Jocaste (vers 1249-50)

**Coup de théâtre** : découverte du corps de Jocaste, vers 1260 à 1267

Retour à la scène précédente après une ellipse : même lieu, la chambre nuptiale dont les portes ont été forcées par Œdipe.

Temps de silence à la découverte du spectacle de la pendaison : c'est une scène d'emboîtement, de théâtre dans le théâtre avec 3 niveaux de contemplation de l'extérieur vers l'intérieur

Sommet théâtral au cœur du récit

**2° épisode** : l'automutilation d'Œdipe : vers 1268 à 1279

Scène visible et particulièrement spectaculaire. A la discrétion de Jocaste s'oppose la théâtralité du geste d'Œdipe qui se livre, devant tous, à ce meurtre symbolique de lui-même

A l'ellipse du suicide de Jocaste dont on ne voit pas le passage de la vie à la mort, s'oppose la violence et la longueur de cette scène tragique

Les paroles d'Œdipe se réfèrent à un avenir qui n'en est plus un par opposition à celles de Jocaste qui étaient tournées vers le passé

(lexique du regard lié à celui de la connaissance)

**Commentaire final** : les malheurs conjoints des 2 époux, vers 1280 à 1285

Revirement tragique de leur double destinée qui les a plongés d'un bonheur total dans un malheur complet.

La scène de la mort de Jocaste est traitée avec sobriété : elle n'est d'ailleurs pas décrite mais simplement suggérée. C'est dans la solitude et à l'abri des regards indiscrets qu'elle accomplit son geste désespéré : la porte ne s'ouvrira que plus tard, sur ce qui n'est plus qu'un corps sans vie. Seules parviennent ses dernières paroles qui signifient déjà sa mort symbolique : l'invocation à Laïos, son défunt mari, montre qu'elle n'appartient plus à l'univers des vivants

mais à l'autre monde. Dans la lamentation qui accompagne sa dernière apparition sur scène, Œdipe évoquera à son tour cette rencontre avec ses parents (vers 1371 à 1374) dans les Enfers. Jocaste n'a plus d'avenir, ni même de présent : elle n'a d'existence que passée (vers 1246). Elle ne possède plus aucune raison d'être, même dans ses fonctions de mère, puisqu'elle n'a engendré que pour donner la mort, contradiction illustrée par la violente antithèse du vers 1246 (dans le texte grec) et pour brouiller les structures de la famille, ignominie que soulignent les reprises des mots et le chiasme du vers 1250. Elle a également perdu son statut d'épouse aux yeux d'Oedipe (vers 1256) : elle n'est plus que le lieu impersonnel d'une fécondité dévoyée et interdite, comme le montre la métaphore du champ. Il ne lui reste qu'à disparaître : son suicide fait l'objet d'une ellipse narrative (vers 1251). Compagne du héros, elle s'efface discrètement et glisse seule dans la mort. Mais la scène de la découverte de son corps occupe une position centrale au coeur du récit, et souligne le rôle capital qu'elle a involontairement joué dans la destinée d'Oedipe. Incarnation de la fatalité, elle a été à l'origine du bonheur et du malheur de celui qui a été son fils-époux. Elle s'inflige la seule punition qui soit à la mesure de ses crimes involontaires. Figure emblématique de la vie et de la mort, elle a orienté le destin de toute sa famille.

A sa disparition silencieuse et discrète, s'oppose l'agitation bruyante d'Oedipe. Ce dernier focalise, en effet, l'attention de tous par sa conduite (vers 1253-54). On passe aussitôt d'un système d'énonciation à la première personne (vers 1239) à des formes de pluriel collectif (vers 1254, 1255, 1259, 1263) qui montrent qu'Œdipe se donne en spectacle :

#### LE MESSAGER:

*Comment elle périt ensuite, je l'ignore, car à ce moment Oedipe, hurlant, tombe au milieu de nous, nous empêchant d'assister à sa fin nous ne pouvons plus regarder que lui. Il fait le tour de notre groupe ; il va, il vient, nous suppliant de lui fournir une arme, nous demandant où il pourra trouver « l'épouse qui n'est pas son épouse, mais qui fut un champ maternel à la fois pour lui et pour ses enfants » (..) (vers 1250 à 1257).*

Par ailleurs, de nombreux indices linguistiques et dramatiques mettent en évidence son statut de héros. Alors que le désespoir et l'égarément de Jocaste avaient une dimension fortement émotive et passionnelle, que désigne le terme « orgé » (vers 1241), Œdipe est conduit par une force intérieure de caractère divin, un « daimôn » (vers 1258). Et sur le plan théâtral, il occupe constamment le premier plan de la scène. Après avoir empêché, par ses cris, les témoins (et les spectateurs dans les gradins) d'écouter ce qui se passe dans la chambre nuptiale, il détourne leurs regards du tableau pourtant effrayant et pitoyable de la reine pendue : une fois détaché, son corps s'affaisse sur le sol et disparaît, en quelque sorte, de leur champ de vision. C'est Oedipe qui est au coeur de l'action et occupe à lui seul toute la scène. Il offre un spectacle dont le caractère encore plus effroyable est annoncé préalablement (vers 1267) pour créer un effet de suspense. Ses gestes concertés et répétés sont empreints de solennité théâtrale. Les notations de couleur (l'or des agrafes, le sang noir qui s'écoule des blessures) rehaussent le réalisme pathétique de cette automutilation. La métaphore de la noire averse de grêle symbolise les ténèbres dans lesquelles il vient de se plonger volontairement pour le reste de son existence. Contrairement à Jocaste, Oedipe a encore un avenir devant lui : il emploie des formes verbales au futur (des optatifs futurs dans le texte grec). Mais il s'agit d'une destinée irrémédiablement marquée par le passé, par le mal qu'il a subi et causé aux autres. Il expie, par une cécité réelle, l'aveuglement dont il a fait preuve au cours de sa vie. Et comme il ne peut

réparer ses actes, il choisit de les assumer symboliquement : le verbe « voir » (vers 1271 et 1274) est associé au verbe « connaître » (vers 1274) qui en est le synonyme dans la tragédie et sur lequel s'achève la déclaration solennelle d'Oedipe. Après les avoir dissociés dans son récit, le Messager réunit une dernière fois les deux époux dans son commentaire final : les formes de duel (vers 1280), le préfixe « sum » (vers 1280), l'incise, et la conjonction de coordination contribuent à donner, dans le texte grec, l'image d'un couple uni, pleinement responsable de son bonheur comme de son malheur, dont une accumulation de termes abstraits et concrets ne suffit pas à décrire l'ampleur :

#### LE MESSAGER :

*Le désastre a éclaté, non par sa seule faute, mais par le fait de tous les deux à la fois. : c'est le commun désastre de la femme et de l'homme. Leur bonheur d'autrefois était hier encore un bonheur au sens vrai du mot aujourd'hui, au contraire, sanglots, désastre, mort et ignominie, toute tristesse ayant un nom se rencontre ici désormais, pas une qui manque à l'appel* (vers 1282 à 1285).

Ce récit, qui comporte quelques points communs avec celui d'Antigone, est donc parfaitement intégré à l'action. Il présente un caractère éminemment dramatique, non seulement parce qu'il relate deux événements pathétiques, mais surtout parce qu'il est construit selon des techniques qui placent le public en position de spectateurs au troisième degré. Cette focalisation des regards sur Oedipe lui confère une dimension et un relief exceptionnels. Être hors du commun, le héros tragique conserve, malgré l'ignominie involontaire dans laquelle il a vécu, toute sa dignité et sa grandeur. Son automutilation est un acte libre, un geste théâtral et grandiose, une sorte de défi lancé au destin qui l'a abattu. Le récit prépare ainsi sa dernière apparition sur scène, l'aveu public de sa déchéance. Après s'être infligé sa propre autopunition, il accepte de s'exhiber, dans sa monstruosité effroyable, aux yeux de tous les Thébains et des spectateurs assis dans les gradins. L'ouverture des portes du palais symbolise ce mouvement d'extériorisation totale, cette « nudité » absolue devant le regard des autres. A la puissance d'évocation du Verbe, succède celle du tableau scénique, à l'horreur d'une scène imaginée grâce à la magie des mots, celle d'un spectacle dont la violence et l'atrocité obligent le Coryphée (et le public) à fermer un instant les yeux. L'émotion est telle qu'on assiste à une sorte de brève rupture de la communication. Les paroles que profère Œdipe sont trop horribles pour être rapportées, le spectacle qu'il offre de lui-même trop terrifiant pour être contemplé. Cette double ellipse verbale puis visuelle, marque l'apogée dramatique, l'instant où ni la parole ni le regard ne parviennent à embrasser la réalité. Elle établit également une correspondance entre les réactions du Messager et du Coryphée, qui assure une transition subtile entre le récit et le dialogue :

#### LE MESSAGER :

*Il demande à grands cris « qu'on ouvre les portes et qu'on fasse voir à tous les Cadméens celui qui tua son père et qui fit de sa mère... » - ses mots sont trop ignobles, je ne puis les redire. Il parle « en homme qui s'apprête à s'exiler lui-même du pays, qui ne peut plus y demeurer puisqu'il se trouve sous le coup de sa propre imprécation ». Pourtant, il a besoin d'un appui étranger, il a besoin d'un guide. Le coup qui l'a frappé est trop lourd à porter. Tu vas en juger par toi-même. On pousse justement le verrou de sa porte. Tu vas contempler un spectacle qui apitoierait même un ennemi.*

### LE CORYPHÉE :

*O disgrâce effroyable à voir pour des mortels - oui la plus effroyable que j'aie jamais croisée sur mon chemin ! Quelle démente, infortuné, s'est donc abattue sur toi ? Quel Immortel a fait sur ta triste fortune un bond plus puissant qu'on n'en fit jamais ? Ah ! malheureux ! non, je ne puis te regarder en face. Et cependant je voudrais tant t'interroger, te questionner, t'examiner... Mais tu m'inspires trop d'effroi.*  
(vers 1288 à 1306).

Ces deux exemples, pris dans un dialogue puis dans un récit, montrent que l'architecture d'*Oedipe-Roi* est très concertée, même dans les épisodes ou les unités dramatiques plus restreintes. On y retrouve les structures en chiasme, avec des parallélismes et des oppositions. L'action ne s'y développe pas d'une façon linéaire, mais s'organise autour d'un centre-pivot, scène ou réplique, qui lui donne son véritable sens. Qu'il s'agisse de la question d'Œdipe « de qui suis-je le fils ? » enchâssée dans un dialogue lui-même encadré par les deux prophéties de Tirésias ou de l'image de Jocaste pendue, au cœur du récit du Messager qui déclenche l'automutilation d'Œdipe, ces moments occupent une position-clé : ils marquent un tournant dans le déroulement de l'action, l'instant où s'effectue son revirement. Ce schéma de l'inversion, dans l'architecture générale comme dans les microstructures de l'oeuvre, est caractéristique de la tragédie grecque :

*La clé de voûte de l'architecture tragique, le modèle qui sert comme de matrice à son organisation dramatique et à sa langue, c'est le renversement, c'est-à-dire le schéma formel d'après lequel les valeurs positives s'inversent en valeurs négatives, quand on passe de l'un à l'autre des deux plans, humain et divin, que la tragédie unit et oppose, comme l'énigme d'après la définition d'Aristote, joint ensemble des termes inconciliables.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 110.

### - L'organisation temporelle d'*Œdipe-Roi*

Le schème de l'inversion, que renforce la structure en chiasme, convient parfaitement à une tragédie dont l'action n'est pas de nature événementielle et n'obéit pas à une temporalité d'ordre chronologique. *Œdipe-Roi* ne comporte qu'un événement à proprement parler : l'arrivée du Corinthien annonçant la mort de Polybe. Le meurtre de Laïos et l'inceste avec Jocaste ont eu lieu depuis longtemps. L'épidémie de peste s'est abattue sur Thèbes et ravage la cité. Œdipe a déjà chargé Créon de consulter l'oracle de Delphes (vers 68 à 75) et sollicité l'aide de Tirésias (vers 287 à 289) quand débute la tragédie. L'angoisse pèse depuis longtemps sur les Thébains et leur roi. Ce dernier, paralysé devant l'action, est incapable, non seulement d'agir mais aussi de prendre la moindre décision :

### ŒDIPE :

*(..) Vous ne réveillez pas ici un homme pris par le sommeil. Au contraire, j'avais, sachez-le, répandu bien des larmes et fait faire bien du chemin à ma pensée anxieuse. Le seul remède que j'aie pu, tout bien pesé, découvrir, j'en ai usé sans retard. J'ai envoyé le fils de Ménécée, Créon, mon beau-frère, à Pythô, chez Phoebos, demander ce que je devais dire ou faire pour sauvegarder notre ville. Et même, le jour où nous sommes, quand je le rapproche du temps écoulé, n'est pas sans m'inquiéter: qu'arrive-t-il donc à Créon ? La durée de son absence*

dépasse le délai normal beaucoup plus qu'il n'est naturel. Mais dès qu'il sera là, je serais criminel, si je refusais d'accomplir ce qu'aura déclaré le dieu.  
(vers 65 à 77).

L'oracle enclenche le processus de l'enquête, mais en direction du passé. Alors que dans *Antigone*, l'action définie dans le prologue est contemporaine de la pièce et l'emplit tout entière, elle présente un caractère original dans *Œdipe-Roi* où l'on assiste à ce que Jacques Schérer a appelé une « dramatisation du passé » :

*Oedipe-Roi va plus loin encore en réalisant la dramatisation du passé. L'antinomie virtuelle entre discours et action est ici réalisée. Non seulement la pièce détaille toutes les conséquences de l'action passée et présente, en laissant toujours ouverte la question : que va faire Œdipe ? mais elle institue une action rétrospective, constituée, non par ce qui se passe maintenant, mais par la réaction et l'interprétation de maintenant à des événements passés. Il s'agit d'un procès, ou plus précisément, d'une instruction par laquelle tout mot est action (...) Ici, les personnages ne parlent que pour contribuer à la recherche progressive de l'interprétation du passé et l'enjeu de ce procès est tellement important qu'il capte toute l'attention de l'auditeur. Seules les conséquences de la vérité enfin découverte peuvent atteindre la même intensité émotive que le procès dynamisé.*

J. Schérer, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, PUF, 1987, p. 137.

La temporalité s'organise, en effet, selon un mouvement d'inversion, comme le montre le schéma du tableau 7. La vérité sur Œdipe (la progression dramatique) se dévoile progressivement jusqu'à sa révélation et sa reconnaissance par le héros lui-même, grâce à une rétrospective (ce qu'on pourrait appeler le contenu diégétique), un retour vers un passé de plus en plus lointain, qui le conduit à remonter le cours de sa vie, depuis son arrivée à Thèbes, avec le rappel de sa victoire sur la Sphinge et de son mariage avec Jocaste (tirades du Prêtre, d'Œdipe, de Créon), en passant par son adolescence à Corinthe, avec l'incident à la cour de Polybe et sa consultation de l'oracle de Delphes (confiance à Jocaste), pour arriver à son exposition dans le Cithéron et à sa naissance au palais de Laïos (récits du Corinthien et du berger). Les conseils pressants de Tirésias (épisode 1, vers 320-21 et suivants), de Jocaste (épisode 2, vers 838 ; puis épisode 3, vers 1056-58, 1060-62, 1064, 1068) et du berger (épisode 3, vers 1151, 1155, 1165) ne parviennent pas à arrêter Oedipe dans sa quête de la vérité. Celle-ci aboutit à la découverte de sa vraie identité et de sa véritable histoire.

Dans le cadre de cette rétrospective, les trois oracles de Delphes sont détournés de leur fonction prophétique habituelle. Que ce soit par leur contenu ou par leur contexte, ils renvoient à un passé révolu. Ils ne jouent donc, en tant que prédictions, aucun rôle dans la structure temporelle de la tragédie. Leur fonction est d'ordre dramatique. La première consultation (oracle 1), liée à l'apparition de l'épidémie de peste, déclenche l'action et la quête de l'assassin de Laïos. Les deux suivantes sont intégrées à une double confiance au cours de laquelle Jocaste et Œdipe se racontent mutuellement ce qui était resté enfoui dans leur histoire personnelle, les événements qui ont bouleversé leur existence : l'abandon d'un enfant pour la première, une naissance illégitime et la perspective d'un destin effroyable pour le second.

**TABLEAU 7 : ORGANISATION TEMPORELLE D'OEDIPE-ROI**

PROGRESSION DRAMATIQUE	CONTENU DIÉGÉTIQUE
<p><b>Prologue</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• dialogue Oedipe-Le Prêtre</li> <li>• dialogue Oedipe-Créon               <ul style="list-style-type: none"> <li>— Rapport Créon</li> <li>— Informations et hypothèses : Le complot politique</li> </ul> </li> </ul>	<p>Arrivée d'Oedipe à Thèbes et Victoire sur la Sphinge Oracle 1 : vengeance de Laïos Enigmes de la Sphinge et échec de la 1ère enquête 1ère version du meurtre de Laïos : des brigands</p>
<p><b>Parodos</b> : prière aux dieux</p>	<p>Protection passée</p>
<p><b>1<sup>er</sup> épisode</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• proclamation d'Œdipe</li> <li>• dialogue Oedipe-Coryphée</li> <li>• dialogue Oedipe-Tirésias accusations mutuelles et double prophétie 1<sup>ère</sup> question : de qui suis-je le fils ?</li> </ul>	<p>Conquête du pouvoir et mariage avec Jocaste  2<sup>ème</sup> version du meurtre des voyageurs  Meurtre de Laïos Inceste <i>Aveuglement futur</i> <i>Exil et errance future</i></p>
<p><b>1<sup>er</sup> stasimon</b> : chasse au coupable Doutes- Fidélité</p>	<p>Rappel de la victoire sur la Sphinge</p>
<p><b>2<sup>ème</sup> épisode</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• dialogue Œdipe-Créon 2èmes accusations</li> <li>• Médiation Jocaste-chœur-Coryphée</li> <li>• dialogue Œdipe-Jocaste Jocaste : Confiance Œdipe veut voir le témoin</li> <li>Oedipe : Confiance Doutes et inquiétudes Le vieillard était-il Laïos ? Polybe est-il en, danger ?</li> </ul>	<p>Circonstances meurtre de Laïos Rappel mariage avec Jocaste  Oracle 2 rendu à Laïos Exposition de l'enfant Rappel : mort de Laïos (brigands) Circonstances mort de Laïos à la croisée des chemins 1 témoin  Adolescence à Corinthe, Polybe et Mérope ses parents, Incident sur ses origines Oracle 3 rendu à Œdipe</p>



<p><b>2<sup>ème</sup> stasimon : révolte contre la démesure et l'impiété</b></p> <p><b>3<sup>ème</sup> épisode</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• dialogue Jocaste-Le Corinthien mort de Polybe</li> <li>• dialogue Jocaste-Le Corinthien-Oedipe réfutation oracle 3 Polybe frère adoptif Pieds mutilés Oedipe veut voir le berger Jocaste essaie de l'en empêcher Le choeur : hypothèses</li> <li>• dialogue Œdipe-Le Corinthien- le berger</li> </ul> <p><b>3<sup>ème</sup> stasimon : Rappel destin d'Œdipe</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• récit du Messager mort de Jocaste automutilation d'Œdipe</li> </ul> <p><b>Exodos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• apparition d'Oedipe mutilé</li> <li>• dialogue Oedipe-Créon</li> </ul> <p>Epilogue du Coryphée</p>	<p>Meurtre du vieillard à la croisée des chemins Mort de Laïos : des brigands ?</p> <p>Rappel oracle 3 Œdipe enfant adopté Pieds mutilés</p> <p>Naissance divine d'Oedipe</p> <p>Sauvetage de l'enfant Œdipe enfant de Jocaste et de Laïos né au palais Rappel oracle 2</p> <p>Grandeur passée</p> <p>Rappel inceste Rappel parricide et inceste</p> <p>Avenir misérable Rappel naissance Rappel adoption Rappel meurtre de Laïos Rappel inceste avec Jocaste Rappel naissance enfant</p> <p>Avenir d'Oedipe Avenir de ses fils Avenir de ses filles</p> <p>Destin d'Œdipe = bonheur --&gt; malheur</p>
--	---

--	--

Insérés dans un récit au passé et dans le contexte plus large d'un dialogue portant sur la véracité des oracles, ils constituent un contrepoint ironique au discours même des héros. Laïos, Jocaste et Œdipe, ont tous trois cherché à neutraliser la parole oraculaire, par le meurtre ou par la fuite. Ils ont cru pouvoir biaiser avec le destin. Mais le hasard, sous la forme de trois rencontres imprévues, celles du berger dans le Cithéron, du vieillard à la croisée des chemins et de la Sphinge aux portes de Thèbes, a contrecarré leur plan et les a conduits à accomplir, malgré eux, la destinée qui leur avait été prédite.

Les prophéties de Tirésias ont la même fonction sur le plan dramatique. Comme les oracles de Delphes, elles renvoient au passé (le meurtre de Laïos). Mais elles couvrent, par leur contenu, une temporalité plus large puisqu'elles concernent également le présent (les relations incestueuses avec Jocaste) et l'avenir (l'aveuglement, puis l'errance et l'exil). Elles focalisent ainsi l'attention sur ce qui constitue l'essentiel de l'action dramatique : il ne s'agit pas d'une simple enquête policière destinée à élucider l'énigme d'un meurtre, mais d'une quête plus fondamentale ayant pour objet la connaissance de soi. Ces prophéties jouent un rôle plus important que les oracles, aussi bien sur le plan dramatique que tragique. Elles commandent, en effet, la structure même de la tragédie qui repose, non sur des événements dont la véracité serait progressivement établie, mais sur la reconnaissance et l'acceptation par le héros d'une vérité qui lui a déjà été révélée. L'accomplissement des prophéties n'est donc pas de nature événementielle, mais psychique : la tragédie n'est pas dans *Oedipe-Roi* le lieu de l'action. Le héros ne s'y manifeste pas à travers des actes et des paroles : il s'y construit en cherchant qui il est, et en assumant ce qu'il a fait. C'est en ce sens que son histoire peut être exemplaire et dépasser le cadre même de la légende.

Sophocle a ainsi donné à l'aventure d'Oedipe une dimension à la fois humaine et universelle. *Oedipe-Roi* offre le spectacle d'une destinée, et pose le problème essentiel de la liberté de l'homme. L'aventure du héros est de nature psychique (d'aucuns diront psychanalytique). Une plongée dans le passé permet de relier entre eux les épisodes fragmentés d'une existence, de la structurer en destin et de lui conférer une signification. Mais on passe d'une image héroïque traditionnelle à celle d'un homme. La première est la résultante d'exploits publics (mort de la Sphinge et conquête du trône de Thèbes), la seconde se construit sur des actes privés (meurtre de son père, inceste avec sa mère). C'est sur une tension entre les deux que repose la tragédie : l'action dramatique fait en effet basculer Œdipe de l'une à l'autre. Le héros dont la grandeur repose sur des valeurs sociales (la gloire et le pouvoir) devient un homme qui a transgressé tous les interdits imposés par les lois divines et humaines. Les deux images coexistent dès le début de la pièce. Mais la face officielle et visible éclipse l'autre. C'est l'émergence de ce visage caché, au regard du public comme aux yeux du héros lui-même, que montre la tragédie.

Cette découverte de l'autre visage, celui de l'individu dépouillé de ses apparences sociales et confronté à la réalité de son être, est signifiée sur le plan théâtral par les deux tableaux antithétiques qui ouvrent et clôturent *Œdipe-Roi*. A l'apparition glorieuse du roi succède la figure tragique du père mutilé, dont l'héroïsme consiste à avoir accepté son destin effroyable. Mais ce renversement n'affecte pas seulement ce qu'on pourrait appeler l'image publique du héros. Il touche à un niveau plus profond, sa personnalité même. L'homme dont la conduite paraissait toujours dictée par l'intelligence et la volonté s'avère avoir été continuellement victime de ses propres pulsions. Une telle révélation, qui met en pleine lumière la transgression des tabous les plus absolus, relève du scandale. Après avoir fait l'objet d'une

dynamique d'ouverture et d'extériorisation, la quête de la vérité se referme sur le mouvement inverse de la clôture et du secret, comme le souligne Créon dans l'exodos :

CRÉON :

*Je ne viens point ici pour te railler Œdipe ; moins encore pour te reprocher tes insultes de naguère. Mais vous autres, si vous n'avez plus de respect pour la race des humains, respectez tout au moins le feu qui nourrit ce monde ; rougissez d'exposer sans voile à ses rayons un être aussi souillé, que ne sauraient admettre ni la terre, ni l'eau sainte, ni la lumière du jour. Allez, renvoyez-le au plus vite chez lui. C'est aux parents seuls que la pitié laisse le soin de voir et d'écouter des parents en peine.*

(vers 1422 à 1431).

Mais à cette apparence visible de l'homme déchu, répond la figure héroïque de l'aveugle qui a atteint la vérité. Œdipe a rejoint, par la connaissance de soi, la figure de Tirésias. Il a acquis un nouveau statut : son automutilation volontaire l'a retranché du monde des hommes pour faire de lui un personnage sacré.

## TROISIEME PARTIE

### LE HEROS TRAGIQUE

#### Les apports psychanalytiques

Si le héros tragique se définit bien par un revirement de destinée, comme le montre la structure de la tragédie, il est aussi celui qui passe de l'ignorance à la connaissance de soi. Péripiétie et reconnaissance sont étroitement liées dans le cas d'*OEdipe-Roi* où elles concernent directement le protagoniste. Elles se déroulent, de plus, dans le cadre qui constitue l'espace privilégié de la tragédie, pour Aristote, celui de la famille :

*Voyons donc parmi les événements qui surviennent quels sont ceux qui semblent de nature à provoquer la crainte et quels sont ceux qui semblent de nature à provoquer la pitié.*

*Nécessairement les faits de ce genre se passent entre personnages qui sont ou amis ou ennemis ou ni l'un ni l'autre. Or si c'est un ennemi qui s'en prend à un ennemi, qu'il en vienne aux actes ou qu'il s'arrête à l'intention, il n'offre pas matière à pitié, sauf pour le coup de malheur lui-même. Il en va de même s'il s'agit de personnages qui ne sont ni amis ni ennemis. Par contre tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer, ou commet contre lui quelque autre forfait de ce genre, un fils qui agit de même envers son père, ou une mère envers son fils, ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut rechercher.*

Aristote, op. cit., 1453 b, pp. 48-49.

*Œdipe-Roi* illustre, d'une façon exemplaire, toutes les formes de violence qui peuvent s'exercer entre des parents et leur enfant. La quête de l'assassin de Laïos conduit Œdipe à

découvrir qui il est. Mais cette révélation comporte deux volets : il doit accepter sa part de responsabilité dans le meurtre de son père et dans l'inceste avec sa mère, mais aussi la réalité de ses relations originaires de parenté. Ses parents ne sont pas ceux qui l'ont élevé avec amour. Polybe et Mérope, images positives de la famille idéale, dont il a été obligé de fuir le foyer. La figure paternelle est celle d'un vieillard agressif qui n'a pas hésité à le frapper à la croisée des chemins, et surtout celle d'un père indigne qui a condamné son fils à mort en l'exposant dans le Cithéron, pour sauver sa propre vie. L'image maternelle n'est pas davantage valorisée puisque l'épouse en qui il avait placé toute sa confiance, s'avère aussi être celle qui l'a abandonné à sa naissance. Le meurtre de Laios et le suicide de Jocaste sont des châtements liés au crime initial dont ils se sont rendus coupables sur leur enfant.

*Oedipe-Roi* est également un drame familial d'une façon plus essentielle, car il remet en cause les fondements mêmes de la famille sur laquelle repose tout système social. Le héros transgresse, en se livrant à ses pulsions qui le conduisent au parricide et à l'inceste, les lois fondamentales des dieux et des hommes. On découvre ainsi une deuxième clé de lecture, qui permet d'accéder à un niveau d'interprétation plus profond d'*Œdipe-Roi*. Elle est donnée à plusieurs reprises (quatre fois, comme la première) et par des personnages plus importants que précédemment : Tirésias et Jocaste elle-même. Par ailleurs, elle est transmise par des voies plus particulières : la parole oraculaire et le rêve. Elle fait également l'objet d'une mise en relief qui la valorise. La révélation du devin est répétée trois fois (vers 362 à 367, vers 412 à 425, et vers 449 à 460), au cours d'un véritable combat verbal. Celle de Jocaste est unique et se produit dans le cadre d'une confidence conjugale :

ŒDIPE :

*Et comment ne pas craindre la couche de ma mère ?*

JOCASTE :

*Et qu'aurait donc à craindre un mortel, jouet du destin, qui ne peut rien prévoir de sûr ?  
Vivre au hasard, comme on le peut c'est de beaucoup le mieux. Ne redoute pas l'hymen d'une mère ; bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagé le lit maternel. Celui qui attache le moins d'importance à pareilles choses est aussi celui qui supporte le plus aisément la vie.  
(vers 976 à 983).*

L'oracle et le rêve sont, dans la pensée grecque, d'origine divine. Ils sont donc tous deux porteurs de vérité. Leur message est clair pour tous, sauf pour Œdipe encore aveuglé par l'image extérieure et superficielle qu'il a de lui-même. Seule la découverte de la réalité de ses relations avec ses parents, agressivité contre le père et amour pour la mère, lui permettra de se connaître vraiment, dans l'intimité de son être. Son histoire n'est pas seulement exemplaire, elle est emblématique de l'aventure humaine, du passage de l'enfance à l'âge adulte. Mais la tragédie, pour Œdipe, est d'avoir réalisé ce qui aurait dû rester à l'état de rêve, d'être allé sans le savoir jusqu'au bout de ses fantasmes en accomplissant les actes interdits que sont le parricide et l'inceste.

Il n'est pas étonnant qu' *Œdipe-Roi*, ait attiré l'attention de Freud et de la plupart de ses disciples. André Green souligne l'intérêt que représente plus généralement la tragédie grecque pour les psychanalystes auxquels elle fournit un matériau de choix :

*La psychanalyse s'est sentie attirée par la civilisation grecque encore plus que par toute autre et cela se comprend aisément : à aucun moment mieux qu'à cette période de l'histoire — qui vient comme se ficher en coin dans l'écart judéo-chrétien et peut-être éclairer rétrospectivement celui-ci — les hommes n'ont mieux mis en pleine lumière à travers les projections divines, les enjeux concrets de désir : déchirements pour la possession d'une femme, trahison des serments d'amour, déceptions et blessures de l'amitié perdue (...) quête de la puissance et volonté de reconnaissance par le port de ses insignes, contestation des fondements du droit divin et humain (...) aiguillon de la démesure et jusqu'à cette recherche constamment repoussée de la vérité ou de la lumière qui se dérobe ou qui châtie...*

*A travers ce foisonnement de mythes, la tragédie opère une décantation, elle les laisse déposer et elle les fixe.*

A.Green, *Un oeil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 52.

Si la psychanalyse a trouvé dans l'oeuvre de Sophocle la représentation emblématique de ce qui constitue l'une de ses découvertes fondamentales, le « complexe d'Oedipe », ses recherches ont contribué, à une meilleure compréhension- non seulement de cette tragédie, mais aussi plus généralement de toutes les formes d'art. La littérature qui se révèle à travers le langage des mots, et le théâtre qui met en scène une parole multiple, sont les premiers bénéficiaires de ses découvertes sur l'homme et sa psyché.

Nombreux sont les psychanalystes qui se sont intéressés à *Œdipe-Roi* et en ont éclairé la signification profonde. Mais nous nous contenterons de mentionner les apports essentiels de Freud, Jung et Lacan. Nous évoquerons ultérieurement et dans le cadre de l'analyse consacrée au héros tragique qu'est Œdipe, les études de certains de leurs disciples, notamment Van der Sterren.

## **- Freud et Sophocle**

C'est dans une lettre à Fliess datée du 15 octobre 1897 que Freud établit une analogie entre ce qu'il a découvert au cours de son auto- analyse et à travers la lecture de la tragédie de Sophocle. La formalisation de sa théorie s'effectue trois ans plus tard, dans *L'interprétation des rêves* :

*D'après mes observations déjà fort nombreuses, les parents jouent un rôle essentiel dans la vie psychique de tous les enfants qui seront plus tard atteints de psychonévroses. La tendresse pour l'un, la haine pour l'autre appartiennent au stock immuable d'impulsions formées à cet âge, et qui tiendront une place si importante dans la symptomatologie de la névrose ultérieure. Mais je ne crois pas que les névropathes se distinguent en cela des individus normaux. Il n'y a là aucune création nouvelle, rien qui leur soit particulier. Il semble bien plutôt, et l'observation des enfants normaux paraît en être la preuve, que ces désirs affectueux ou hostiles à l'égard des parents ne soient qu'un grossissement de ce qui se passe d'une manière moins intense dans l'esprit de la plupart des enfants. L'Antiquité nous a laissé pour confirmer cette découverte une légende dont le succès complet et universel ne peut être compris que si on admet l'existence universelle de semblables tendances dans l'âme de l'enfant.*

*Je veux parler de la légende d'Œdipe-Roi et du drame de Sophocle.*

Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, pp. 227-228.

Le dramaturge grec donne à sa théorie du « complexe d'Oedipe » une valeur emblématique et une validité universelle. Inversement Freud éclaire, par son interprétation psychanalytique, la signification essentielle de la tragédie :

*La pièce n'est autre chose qu'une révélation progressive et très adroitement mesurée - comparable à une psychanalyse - du fait qu'Œdipe lui-même est le meurtrier de Laios, mais aussi le fils de la victime et de Jocaste (...).*

*La légende d'Œdipe est issue d'une matière de rêves archaïques (uralt) et a pour contenu la perturbation pénible des relations avec les parents, perturbation due aux premières impulsions sexuelles. Cela est prouvé de façon indubitable par le texte même de la tragédie de Sophocle. Jocaste console Œdipe que l'oracle a déjà inquiété, en lui rappelant un rêve qu'ont presque tous les hommes et qui, pense-t-elle, ne peut avoir aucune signification :*

*« Bien des gens déjà dans leurs rêves ont partagé la couche maternelle. Qui méprise ces terreurs-là supporte aisément la vie.*

*Aujourd'hui comme autrefois, beaucoup d'hommes rêvent qu'ils ont avec leur mère des relations sexuelles ; cela les indignent et ils racontent ce rêve avec stupéfaction. Il est, on le voit, la clef de la tragédie de Sophocle et il complète le rêve de mort du père. La légende d'Œdipe est la réaction de notre imagination à ces deux rêves typiques et comme ces rêves sont, chez l'adulte, accompagnés de répulsion, il faut que la légende intègre l'épouvante et l'autopunition dans son contenu même.*

Freud, *ibid.*, p. 230.

Jean-Pierre Vernant, sans doute agacé par les dérives interprétatives des psychanalystes (notamment celles de Didier Anzieu, qui s'attache à expliquer les actes du héros par l'existence chez lui du complexe oedipien) prend le contre-pied de cette théorie dans un article intitulé « Œdipe sans complexe » où il rejette tout l'apport psychanalytique. Mais il s'attaque plus à un disciple maladroit qu'au maître lui-même. Freud n'a jamais confondu le héros éponyme de la pièce avec aucun de ses patients névrotiques. C'est à la tragédie même qu'il s'est intéressé, c'est en elle qu'il a découvert le spectacle de la vie psychique. *Oedipe-Roi* offre, à ses yeux, par la réalisation concrète des fantasmes et des rêves, une véritable dramatisation des désirs et des pulsions essentielles à la construction de toute personnalité. Leur émergence à la conscience du héros qui se manifeste sur le plan dramatique par la découverte qu'il est le meurtrier de son père et l'époux de sa mère, présente également, selon Freud, des analogies avec le processus analytique lui-même :

*On a pu entendre le reproche selon lequel la légende d'Œdipe-Roi n'a en réalité rien à faire avec la construction de l'analyse, que c'est un cas tout différent car Œdipe n'a pas su que l'homme qu'il avait tué était son père et que celle qu'il avait épousée était sa mère. Ce faisant, on néglige seulement de reconnaître qu'une telle déformation est indispensable quand on tente une mise en forme poétique du sujet et que cette déformation n'introduit rien d'étranger, mais ne fait que modifier habilement la valeur (verwertet), des facteurs donnés dans le thème. L'ignorance d'Œdipe est la représentation légitime de l'inconscience dans laquelle toute cette expérience vécue s'est engloutie pour l'adulte ; et la contrainte de l'oracle, qui rend le héros innocent, ou qui devrait le rendre innocent, est la recon naissance inéluctable du destin qui a condamné tous les fils à traverser et à surmonter le complexe d'Œdipe.*

Freud, *Gesammelte Werke*, XIV, *Abriss der Psychoanalyse* » (1938) cité par Starobinski, dans *La relation critique*, Paris, NRF Gallimard, 1970, p. 308.

Ajoutons que Freud nous offre, dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1923) un merveilleux outil d'analyse de la tragédie de Sophocle, et plus spécialement du langage de son héros. Les lapsus et plus généralement toutes les erreurs d'ordre linguistique ou comportemental, sont des actes manqués. Ils expriment, involontairement, des manifestations de la vie psychique profonde :

*(...) le caractère commun aux actes les plus légers comme les plus graves, donc aussi aux actes manqués et accidentels, consiste en ceci : tous les phénomènes en question, sans exception aucune, se ramènent à des matériaux psychiques incomplètement refoulés et qui, bien que refoulés par le conscient, n'ont pas perdu toute possibilité de se manifester et de s'exprimer.*

Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1994, p. 317.

En effet, si la parole oraculaire et prophétique se distingue par sa clarté, il n'en va pas de même pour celle d'Oedipe. Nombreux sont chez lui les lapsus et les répliques ambiguës qui peuvent être interprétés comme trahissant la complexité de la vie psychique et l'antagonisme des pulsions contradictoires de vie et de mort, plus connues sous le nom d'Eros et Thanatos.

## **- Jung et Sophocle**

A la différence de Freud, Jung ne donne pas à la libido un caractère exclusivement sexuel : il y voit une énergie vitale, primordiale et universelle, dont l'orientation vers le monde extérieur ou la vie intérieure explique les deux mécanismes fondamentaux de la psyché, l'extraversion ou l'introversion. Ces deux notions permettent, comme nous l'avons vu précédemment, de mieux comprendre les personnalités opposées d'Oedipe et de Jocaste et les modalités du châtement qu'ils s'infligent l'un dans une automutilation dramatique, au vu et au su de tous, l'autre dans une mort silencieuse et discrète, à l'abri des regards et à l'insu des autres.

Jung, par ailleurs, privilégie l'étude de l'inconscient collectif qui s'exprime, à travers les archétypes, dans les images symboliques véhiculées par les mythes, les religions ou les contes populaires, ainsi que par les œuvres d'art, les rêves individuels et les manifestations névrotiques. *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles* offrent une synthèse passionnante de sa pensée. Deux études nous intéressent plus particulièrement parce qu'elles éclairent le mythe d'Oedipe et la tragédie de Sophocle : elles concernent l'imaginaire maternelle et la naissance du héros. Comme toutes les images symboliques, la figure de la mère est susceptible d'apparaître sous une forme positive ou négative. Dévalorisée, elle se manifeste souvent à travers une représentation thériomorphe, dont le sphinx est un exemple suggestif. La partie animale du monstre renvoie aux instincts naturels et, plus directement, à la sexualité :

*Le sphinx est un de ces animaux créateurs d'angoisse où l'on peut aisément découvrir les traits manifestes de leur dérivation maternelle. Dans la légende d'Œdipe, le sphinx était envoyé par Héra qui haïssait Thèbes à cause de la naissance de Bacchus. Œdipe croyait avoir vaincu le sphinx descendant de la déesse maternelle en trouvant la solution d'une énigme d'une facilité enfantine : or c'est précisément à partir de là qu'il fut en proie à l'inceste*

*matriarcal, qu'il dut épouser sa mère Jocaste, puisque le trône et la main de la reine veuve appartenaient à celui qui aurait libéré le pays de la calamité du sphinx. Ainsi se produisirent les conséquences tragiques qui auraient été évitées si Œdipe ne s'était pas laissé terroriser par la dangereuse apparition du sphinx. Celui-ci est la personnification formelle de la mère terrible ou dévorante. (..)*

*La généalogie du sphinx est riche en rapports avec le problème qui nous occupe (l'inceste) : il est l'enfant d'Echidna, être mixte, belle jeune femme par en haut, serpent par le bas. Cet être double correspond à l'image de la mère : en haut la moitié humaine, digne d'être aimée, attirante, en bas la moitié animale, terrible, que l'interdiction de l'inceste a transformée en animal angoissant. Echidna descend de la mère universelle, la terre maternelle, Gè, qui l'enfanta dans les Tartares, personnification des enfers. Echidna elle-même est la mère de toutes les horreurs, de la Chimère, de Scylla, de la Gorgone, de l'horrible Cerbère, du lion de Némée et de l'aigle qui dévorait le foie de Prométhée. Elle a engendré en outre toute une suite de dragons. Un de ses fils est Orthrus le chien du monstrueux Géryon qui fut tué par Héraclès. Avec ce chien, son fils, Echidna engendra le sphinx, grâce à un commerce sexuel incestueux. Tout cela doit suffire pour caractériser la complexité symbolique du sphinx. Il est clair qu'un facteur de cette sorte ne saurait être éliminé par la solution d'une énigme enfantine. Cette énigme était précisément le piège tendu par le sphinx au voyageur. Parce qu'il surestimait son intelligence, il s'est précipité très virilement dans le piège, commettant, sans le savoir, l'inceste sacrilège. L'énigme du sphinx, c'était lui-même, image de la mère terrible dont Œdipe n'a pas compris l'avertissement.*

*Jung, Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Genève, Georg Editeur, 1983, pp. 310-311.*

A cette image monstrueuse de la mère dévoratrice, exprimant le tabou de l'inceste, s'oppose celle de la ville qui correspond à un transfert de la libido. Cette métaphore apparaît précisément dans la bouche d'Oedipe (vers 322-323) :

*Le processus de la formation du symbole met à la place de la mère : ville, source, grotte, église, etc. Cette substitution vient de ce que la régression de la libido réanime des voies et des processus de l'enfance et surtout les rapports avec la mère. Mais ce qui jadis était naturel et utile pour l'enfant, représente pour l'adulte un danger spirituel exprimé par le symbole de l'inceste. Comme le tabou de l'inceste s'oppose à la libido, et la maintient en voie régressive, elle peut se laisser transférer vers des analogies maternelles produites par l'inconscient. La libido redevient progressive et même sur un plan conscient un peu plus élevé que le précédent. L'opportunité de cette translation est particulièrement claire quand c'est la ville qui prend la place de la mère. L'arrêt infantile (primaire ou secondaire) est pour l'adulte limitation et paralysie, alors que l'attachement à la ville stimule ses vertus de citoyen et lui facilite au moins une existence utile.*

*Jung, op. cit., p. 358.*

La cité de Thèbes symbolise, dans la légende d'Oedipe, l'imago maternelle valorisée. L'accès au pouvoir consacre la puissance du héros et justifie sa fierté (vers 443). L'activité politique constitue l'aspect positif d'une énergie vitale ambivalente. En effet, la couronne de Thèbes ayant été conquise à travers un mariage incestueux et une sexualité dévoyée, cette dernière se charge de connotations négatives. Œdipe incestueux doit renoncer à la royauté et quitter la scène publique pour réintégrer le giron familial, avant d'errer sur les routes de l'exil. Jung s'est également intéressé au mythe du héros et plus spécialement aux circonstances



particulières qui entourent sa conception et sa naissance. Il constate qu'en général sa venue au monde est entourée de mystère et de merveilleux :

*(...) le héros n'est pas mis au monde comme un simple mortel, parce que sa naissance représente une renaissance par la mère-épouse. C'est pourquoi le héros a si souvent deux mères. Comme Rank l'a montré par de nombreux exemples, le héros doit souvent être exposé, puis recueilli par des parents adoptifs. C'est de cette façon qu'il arrive à avoir deux mères (...) La double mère peut aussi être remplacée par la double naissance (...) L'homme ne naît donc pas uniquement de façon banale : il naît encore une fois de façon mystérieuse et participe ainsi de quelque manière du divin.*

Jung, op. cit., p. 532.

Œdipe participe du mythe héroïque puisqu'il possède non seulement deux mères, Mérope et Jocaste, mais aussi deux pères Polybe et Laïos. Ce thème subit, en outre, de nombreux avatars dans la tragédie de Sophocle où les images parentales se multiplient sous une forme humaine (avec le berger et le Corinthien, figures paternelles de transition et de substitution) ou non-humaine (avec la montagne du Cithéron symbolisant l'image maternelle ambivalente du berceau et de la tombe vers 1088 à 1093 (34) ; vers 1391 à 1393 ; vers 1451 à 1454 ; et avec la Fortune, dont Œdipe se proclame le fils, vers 1080 à 1083).

Les origines merveilleuses du héros sont par ailleurs, souvent rappelées par des marques de naissance spécifiques. Les pieds déformés d'Œdipe ne sont pas seulement un moyen de reconnaître en lui l'enfant autrefois exposé (vers 718 et vers 1032 et 1034) : ils expliquent le sobriquet qui lui tient lieu de nom et le prive d'un véritable patronyme établissant sa filiation. Ce surnom dont Œdipe est si fier dans le prologue (vers 8) devient le symbole de l'ignominie (vers 1365) et du malheur (vers 1524) suprêmes. Cette ambivalence est contenue dans le motif du pied, symbole phallique de puissance sexuelle et créatrice.

## **- Lacan et Sophocle**

Lacan, de son côté, enrichit les thèses psychanalytiques par une réflexion approfondie sur les fonctions du langage. L'être humain accède, selon lui, au monde des concepts et à l'univers des choses grâce à la parole :

*Par le mot qui est une présence faite d'absence, l'absence même vient à se nommer à un moment original dont le génie de Freud a saisi dans le jeu de l'enfant la recreation perpétuelle. Et de ce couple modulé de la présence et de l'absence, qu'aussi bien suffit à constituer la trace sur le sable du trait simple et du trait rompu des koua mantiques de la Chine, naît l'univers de sens d'une langue où l'univers des choses viendra se ranger.*

*Par ce qui ne prend corps que d'être la trace d'un néant et dont le support dès lors ne peut s'altérer, le concept, sauvant la durée de ce qui passe, engendre la chose.*

*Car ce n'est pas encore assez dire que de dire que le concept est la chose même, ce qu'un enfant peut démontrer contre l'école. C'est le monde des mots qui crée le monde des choses, d'abord confondues dans l'hic et nunc du tout en devenir, en donnant son être concret à leur essence, et sa place partout à ce qui est de toujours.*

Lacan, *Ecrits*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 276.

C'est également par la parole que l'homme s'engage dans la dialectique de l'intersubjectivité.

Et c'est à travers la fonction poétique du langage que le désir trouve sa médiation symbolique. L'étude de la vie psychique passe donc, pour Lacan, par l'analyse de la parole, la linguistique apportant à la psychanalyse les outils de sa recherche.

Pour lui, comme pour Freud, le complexe d'Oedipe et le tabou de l'inceste régissent l'organisation de la communauté humaine soumise aux règles de l'alliance :

*(...) le complexe d'Œdipe en tant que nous le reconnaissons toujours pour couvrir de sa signification le champ entier de notre expérience, sera dit, dans notre propos, marquer les limites que notre discipline assigne à la subjectivité : à savoir, ce que le sujet peut connaître de sa participation inconsciente au mouvement des structures complexes de l'alliance, en vérifiant les effets symboliques en son existence particulière du mouvement tangentiel vers l'inceste qui se manifeste depuis l'avènement d'une communauté universelle.*

*La loi primordiale est donc celle qui en réglant l'alliance superpose le règne de la culture au règne de la nature livré à la loi de l'accouplement. L'interdit de l'inceste n'en est que le pivot subjectif (...).*

*Cette loi se fait donc suffisamment connaître comme identique à un ordre de langage. Car nul pouvoir sans les nominations de la parenté n'est à portée d'instituer l'ordre des préférences et des tabous qui nouent et tressent à travers les générations le fil des lignées. Et c'est bien la confusion des générations qui, dans la Bible comme dans toutes les lois traditionnelles, est maudite comme l'abomination du verbe et la désolation du pécheur.*

Lacan, op. cit., p. 277.

*Oedipe-Roi* offre de nombreux exemples de cette confusion des générations qui signifie, dans les paroles du héros, l'ignominie absolue : le mariage avec sa mère. Si le meurtre du père peut faire l'objet d'une désignation (le mot « parricide » existe en grec et Oedipe l'emploie), le crime d'inceste n'est jamais formulé directement. Il est évacué par une ellipse, dans le récit du *Messager*. Et il est toujours signifié d'une façon métaphorique, soit par un verbe suggérant les relations humaines et sexuelles, soit par une concaténation de termes de parenté associés par gémation ou par antithèse, soit par des images maritimes ou agricoles (vers 422-425, 1245-1250, 1403-1408).

Par ailleurs, Lacan s'est aussi intéressé, comme la plupart des psychanalystes, à la tragédie grecque et aux oeuvres de Sophocle en particulier. Il a plutôt privilégié l'étude d'*Antigone*, mais sa réflexion déborde largement le cadre de cette seule pièce. Il relève ainsi le sens très particulier qu'y revêt l'action tragique :

*Mais attention. On dit : La tragédie, c'est une action. Est-ce agein ? Est-ce prattein ? En fait, il faut choisir. Le signifiant introduit deux ordres dans le monde, la vérité et l'événement. Mais si on veut le tenir au niveau des rapports de l'homme avec la dimension de la vérité, on ne peut le faire servir en même temps à la ponctuation de l'événement. Il n'y a dans la tragédie en général, aucune espèce de véritable événement. Le héros et ce qui l'entoure se situent par rapport au point de visée du désir. Ce qui se passe, ce sont des effondrements, les tassements des diverses couches de la présence des héros dans le temps. C'est cela qui reste indéterminé — dans l'effondrement du château de cartes que représente la tragédie, une chose peut se tasser avant une autre, et ce qu'on retrouve à la fin quand on retourne le tout peut se présenter de diverses façons.*

Lacan, *Le Séminaire*, livre VII, L'éthique de la Psychanalyse, Paris, Ed. du Seuil, 1986, pp. 308-309.

Il souligne la solitude propre à tous les héros sophocléens, toujours isolés, toujours « hors des limites », poussés par leur instinct de mort aux frontières de l'existence :

*S'il y a un trait différentiel de tout ce que nous appelons du Sophocle, mis à part Oedipe-Roi, c'est la position à bout de course de tous les héros. Ils sont portés sur un extrême, que la solitude définie par rapport au prochain est très loin d'épuiser.*

*s'agit d'autre chose. Ce sont des personnages situés d'emblée dans une zone limite entre la vie et la mort. Le thème de l'entre-la-vie-et-la-mort est d'ailleurs formulé comme tel dans le texte, mais il est manifeste dans les situations.*

*On pourrait même faire entrer dans ce cadre général Oedipe-Roi. Le héros — trait unique et paradoxal par rapport aux autres — est, au début du drame, au comble du bonheur, et Sophocle nous le montre acharné à sa propre perte par son obstination à résoudre une énigme, à vouloir la vérité. Tout le monde essaie de le retenir, en particulier Jocaste, qui lui dit à chaque instant — En voilà assez, on en sait assez. Seulement il veut savoir et il finit par savoir.*

Lacan, Ibid., p. 317.

Dans *Œdipe-Roi*, le désir de savoir conduit le héros vers une mort symbolique qu'il s'inflige lui-même. Il se soustrait volontairement à l'ordre du monde pour accéder à la vérité :

*Œdipe, en un sens, n'a pas fait de complexe d'Œdipe, il faut s'en souvenir, et il se punit d'une faute qu'il n'a pas commise. Il a seulement tué un homme dont il ne savait pas que c'était son père, et qu'il a rencontré sur la route — pour prendre un mode vraisemblable selon lequel nous est présenté le mythe — où il fuyait pour avoir eu vent de quelque chose qui lui était promis de peu reluisant à l'endroit de son père. Il fuit ceux qu'il croit ses parents, et voulant éviter le crime, il le rencontre.*

*Il ne sait pas non plus qu'en atteignant le bonheur conjugal et celui de son métier de roi, d'être le guide d'une cité heureuse, c'est avec sa mère qu'il couche. On peut donc poser la question de ce que signifie le traitement qu'il s'inflige. Quel traitement ? Il renonce à ceci même qui l'a captivé. Proprement, il a été joué dupé, par son accès même au bonheur. Au-delà du service des biens, et même de la pleine réussite de ses services, il entre dans la zone où il cherche son désir (..).*

*L'entrée dans cette zone est faite pour lui de ce renoncement aux biens et au pouvoir, en quoi consiste la punition qui n'en est pas une. S'il s'arrache au monde par l'acte qui consiste à s'aveugler, c'est que celui-là seul qui échappe aux apparences peut arriver à la vérité. Les anciens le savaient — le grand Homère est aveugle, Tirésias aussi.*

*C'est entre les deux que se joue pour Œdipe le règne absolu de son désir, ce qui est suffisamment souligné par le fait qu'on nous le montre irréductible jusqu'au terme, exigeant tout, n'ayant renoncé à rien, absolument irréconcilié.*

Lacan, *ibid.*, pp. 352 à 358.

## **Oedipe, héros double**

L'architecture d'*Oedipe-Roi* repose, nous l'avons vu, sur le schéma du renversement, aussi bien dans sa disposition générale que dans ses micro-structures. Cette inversion se manifeste non seulement dans l'organisation des épisodes et des dialogues, mais également dans

l'agencement de la double temporalité narrative et diégétique. Elle caractérise aussi la présentation du héros, dans ses apparitions scéniques à l'ouverture et à la clôture de la tragédie, comme dans ses modes de désignation. L'étude du lexique et des procédés stylistiques relatifs à Œdipe montre clairement ce mécanisme d'inversion à un niveau diachronique. Elle doit cependant être complétée par une analyse du même type sur le plan synchronique. En effet, le héros tragique n'est pas un personnage dont « le caractère » évolue. En fait, comme l'ont bien montré Jacqueline de Romilly et Jean-Pierre Vernant, la tragédie grecque ne s'intéresse pas spécialement à la psychologie, tout au moins dans le sens usuel et banal que revêt généralement ce terme dans la langue de l'analyse littéraire :

*(..) ce serait évidemment fausser les perspectives que de voir dans l'importance plus grande accordée aux personnages un intérêt avant tout psychologique ou d'imaginer que l'action n'a pour but que de faire ressortir les sentiments des uns et des autres. Le théâtre grec n'a jamais été un théâtre principalement psychologique.*

J. de Romilly, op. cit., p. 41.

*Aussi est-ce mal poser le problème que de s'interroger avec certains interprètes modernes (..) sur la plus ou moins grande unité de caractère des personnages tragiques (..) Le débat n'aurait de sens que dans la perspective d'un drame moderne construit sur l'unité psychologique des personnages.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 28.

Elle met en scène des tensions entre des forces contradictoires d'égale puissance dont le conflit ne peut trouver de solution. L'essence de l'art tragique n'est pas de l'ordre de la conciliation. La tragédie se construit sur l'antagonisme et la contradiction qu'elle érige en système.

## **- Les phénomènes d'échos**

L'examen diachronique de la pièce met en évidence des phénomènes d'échos linguistiques qui accompagnent le renversement dramatique. La technique la plus simple consiste à reprendre une formule identique ou similaire, mais dans un contexte totalement différent qui lui donne une autre résonance. C'est, par exemple, le cas du nom même d'Oedipe. Il est, en effet, accompagné à trois reprises du qualificatif « Kleinos » signifiant « illustre célèbre ». Cette célébrité dont le héros est si fier dans le prologue (vers 8) est ensuite associée aux malheurs qu'il a subis (vers 1207) et aux énigmes qu'il a résolues (vers 1525). Il se charge ainsi successivement de connotations positives, négatives, puis ironiques. La reprise peut également concerner une image ou une réplique dans laquelle Œdipe change de statut. La métaphore de la chasse apparaît trois fois : « ichnos » (vers 109), « ichneumon » (vers 221) et « ichneumon » (vers 476). Le chasseur est, dans les deux premiers cas, Oedipe cherchant à traquer le meurtrier de Laïos. Il s'agit d'Apollon dans le chant du chœur et les allusions aux pieds de la victime (vers 469 et 479) montrent que la situation s'est renversée : c'est bien lui qui occupe désormais la position du gibier même si son nom n'est pas clairement prononcé, comme nous l'avons vu précédemment. La malédiction qu'il profère contre le coupable (vers 236 à 254) est reprise par Œdipe lui-même (vers 813-823). Les tournures hypothétiques et interrogatives qui l'encadrent trahissent d'autant plus son trouble qu'il ne subsiste aucun doute sur la façon dont il entend assumer ses responsabilités. Devenu victime de ses propres

imprécations, il est passé de l'état de sujet à celui d'objet.

Ce phénomène d'inversion se manifeste également à travers le jeu de verbes antonymes comme « Zétein » : chercher (vers 278, 362, 450, 658-59, 1112 etc.) et « Eurein » : trouver (vers 68, 108, 120, 440, 1050). Il est parfois renforcé par un changement de voix. C'est par exemple le cas de « Phaino » : faire voir, découvrir (vers 132) qui ouvre l'enquête d'OEdipe, auquel répondent non seulement les tournures passives « Phanésétai » : il se révélera (vers 454 et 457) des prophéties de Tirésias, mais aussi la forme moyenne « Euriskomai » : je me trouve moi-même, je m'avère être (vers 1397), qui la clôt. Ces trois verbes suffisent à évoquer le parcours du héros et à mettre en valeur la dynamique de la révélation : la quête du meurtrier conduit Œdipe à se connaître et à se faire connaître tel qu'il est vraiment : il s'exhibe, dans sa dernière apparition, dans la nudité de son être intime. Il se livre aux regards des autres en assumant ses crimes, le parricide et l'inceste.

Sophocle souligne également ce renversement par l'emploi d'une autre technique : le transfert d'expressions qualifiant le héros sur des personnages divins, dont Jean-Pierre Vernant a bien étudié le mécanisme :

*Une autre forme de renversement est la suivante : les termes qui qualifient Œdipe au sommet de sa gloire se détachent tour à tour de lui pour se fixer sur des personnages divins ; la grandeur d'Œdipe s'anéantit au fur et à mesure que s'affirme plus clairement, en contraste avec la sienne, celle des dieux. Au vers 14, le prêtre de Zeus, dans ses premiers mots s'adresse à Œdipe comme souverain : kratunon ; en 903, le chœur implore Zeus comme souverain : Ô kratunon. En 48 les Thébains appellent Oedipe sauveur: Soter ; en 150 c'est Apollon qui est invoqué comme sauveur (...) En 237 Œdipe donne des ordres en tant qu'il est le maître de la puissance et du trône ; en 201 le chœur implore Zeus « maître de la puissance et de la foudre » (...)*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 112.

Le héros perd ainsi son statut de demi-dieu pour acquérir celui d'être humain dépouillé de tout réel pouvoir. Cette dégradation s'effectue d'ailleurs très rapidement. En effet, dès l'épisode 1, Oedipe est placé dans une position de suppliant vis-à-vis de Tirésias, attitude qui était celle des jeunes Thébains et du Prêtre à son égard. Les paroles se font écho d'un locuteur à l'autre, soulignant par là-même l'impuissance du roi :

LE PRÊTRE :

*(,,) O souverain de mon pays, Œdipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant tes autels (...) Eh bien ! cette fois encore, puissant Œdipe, aimé de tous ici, à tes pieds nous t'implorons. Découvre pour nous un secours (...) ce pays aujourd'hui t'appelle son sauveur pour l'ardeur à le servir que tu lui montras naguère (...)*  
(vers 14-16, 40-41, 47-48).

ŒDIPE :

*(..) Toi qui scrutes tout, ô Tirésias (...) Nous ne voyons que toi, seigneur, qui puisses (..) nous protéger et nous sauver.*

*(..) Non par les dieux ! si tu sais, ne te détourne pas de nous. Nous sommes tous ici à tes pieds, suppliants.*  
(vers 300-304, 326-327).

Un tel transfert affecte également les paroles d'Oedipe. Employées dans un premier temps pour qualifier Tirésias, les images de l'aveuglement et de la surdité finissent par le caractériser lui-même. Le changement de contexte ajoute ainsi à leurs connotations ironiques une signification tragique d'autant plus puissante que Sophocle joue sur leur double sens, littéral et métaphorique, dans les deux cas :

ŒDIPE :

*Et tu t'imagines pouvoir en dire plus sans qu'il t'en coûte rien ?*

TIRÉSIA :

*Oui, si la vérité garde quelque pouvoir.*

ŒDIPE :

*Ailleurs, mais pas chez toi ! Non, pas chez un aveugle, dont l'âme et les oreilles sont aussi fermées que les yeux.*

(vers 368 à 375),

Ayant choisi de s'aveugler réellement pour se punir de ne pas avoir su voir la réalité et pour éviter d'avoir à contempler une vérité aveuglante, Œdipe appelle de ses vœux l'ignorance et l'oubli. L'automutilation volontaire, l'aveuglement et la surdité, constituent une forme de mort symbolique lui permettant d'échapper à l'horreur de son malheur :

ŒDIPE :

*(...) Non, non ! Si même il m'était possible de barrer au flot des sons la route de mes oreilles, rien ne m'empêcherait alors de verrouiller mon propre corps, en le rendant aveugle et sourd tout à la fois. Il est si doux à l'âme de vivre hors de ses maux...*

(vers 1386 à 1390).

Cet écho tragique de son propre discours ne met pas seulement en valeur son cheminement vers la vérité : il montre l'accomplissement d'un destin et l'accession au statut de détenteur du savoir. En effet, l'automutilation est un acte libre, mais elle s'inscrit dans la dynamique d'une histoire tracée par les prophéties de Tirésias :

TIRÉSIA

*(..) Tu me reproches d'être aveugle : mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? (..)*

*Tu vois le jour : tu ne verras bientôt plus que la nuit. (..).*

*Il y voyait de ce jour il sera aveugle (..) (vers 412-419 et 454).*

La perte de la vue signifie symboliquement l'accès au savoir. L'apparition théâtrale d'Œdipe aux yeux ensanglantés exprime, par une image scénique violente le pouvoir terrifiant de la vérité. Le héros a rejoint par son geste spectaculaire la famille des visionnaires dont fait partie le devin Tirésias. Il n'est plus seulement l'individu aux pieds enflés (Oidos), l'enfant abandonné qui a réussi à se faire couronner, le héros que sa violence et sa puissance ont poussé au parricide et à l'inceste. Il est aussi l'homme qui sait (Oida), l'adulte qui a découvert

de qui il était le fils et de quelles pulsions il était le jouet. Le héros du pouvoir politique et sexuel, est dépouillé de ce qui a fait sa grandeur passée. Mais il est devenu l'être du savoir, l'aveugle qui a reçu l'éblouissement de la vérité. Ayant acquis par son automutilation volontaire les dons du visionnaire, il s'est exclu de la communauté familiale et sociale à laquelle il appartenait jusque-là. Il se lance, avec la seule force de son regard intérieur, dans une destinée nouvelle que Sophocle évoquera dans *Oedipe à Colone* et qui aboutira à son apothéose héroïque.

## - La parole ambiguë

Cette dualité du héros qui change de statut (le roi tout-puissant se révèle être un homme souillé par ses crimes) et de nature (l'homme du pouvoir devient le héros du savoir) n'apparaît pas seulement sur le plan diachronique, par un simple processus d'inversion dramatique, comme l'a montré l'étude de la structure de la tragédie. Les deux figures héroïques sont conjointes, étroitement liées comme l'envers et l'endroit d'une pièce de monnaie. Si leur superposition initiale n'en laisse voir qu'une, celle qui domine et masque l'autre, des glissements ponctuels et inopinés trahissent l'existence de la face cachée, celle qui éclatera au grand jour dans le dénouement et qui, elle-même, recouvre une autre réalité. De brèves disjonctions se produisent, à un niveau synchronique cette fois, à travers les paroles d'Œdipe : son discours comporte parfois des non-dits et des lapsus révélateurs.

Un certain nombre d'expressions ambiguës révèlent, tout au long de la tragédie, une conscience particulièrement tourmentée. Dès le prologue, en effet, Oedipe dévoile au Prêtre venu solliciter son aide au nom du peuple Thébain, une angoisse profonde et déjà ancienne : « (...) j'avais, sachez-le, répandu bien des larmes et fait faire bien du chemin à ma pensée anxieuse. » (vers 66-67). Une telle réaction peut, certes, exprimer l'amour qu'il porte à sa patrie. Mais elle n'est pas celle qu'on attendrait d'un roi tout-puissant responsable de l'avenir de sa cité. Elle trahit, en réalité, une anxiété plus profonde et plus existentielle qui lui est personnelle. La métaphore du cheminement s'appuie, en grec, sur un jeu de mots (poilas odous eltonta) : la route renvoie, par un phénomène de paronomase, au nom même d'Œdipe (Odous-Oiclipous). L'homme aux pieds enflés parcourt avec anxiété les chemins de sa pensée. Mais sa réflexion douloureuse le paralyse et l'amène à fuir ses responsabilités : c'est à son beau-frère qu'il fait appel pour consulter, l'oracle de Delphes. Derrière le roi tout-puissant, se profile déjà l'homme privé de tout pouvoir sur les autres et sur lui-même.

Une fois l'oracle connu, la discussion entre Œdipe et Créon porte sur les circonstances dans lesquelles s'est déroulé le meurtre de Laios. Particulièrement sensible, ce sujet provoque chez lui un certain nombre de lapsus assez étranges :

ŒDIPE :

*Mais quel est donc l'homme dont l'oracle dénonce la mort ?*

CRÉON :

*Ce pays, prince, eut pour chef Laios, autrefois, avant l'heure où tu eus toi-même à gouverner notre cité.*

ŒDIPE :

*On me l'a dit, jamais je ne l'ai vu moi-même.*

(vers 102 à 105).

Il est naturel qu'Œdipe n'ait pas connu son prédécesseur et qu'il en ait seulement entendu parler. Il est beaucoup plus étonnant qu'il insiste sur le fait qu'il ne l'a pas « vu ». Ce verbe prend, bien sûr, une connotation ironique pour les spectateurs qui connaissent la légende. Il trahit aussi une précipitation suspecte relevant peut-être d'une dénégation inconsciente.

Il est également étrange qu'Oedipe recoure systématiquement à une tournure au singulier quand on lui parle « des » meurtriers de Laïos. C'est le cas, par exemple, dans son premier dialogue avec Créon. La traduction de Paul Mazon doit être reprise, car elle n'est pas ici assez fidèle au texte de Sophocle :

CRÉON :

*Il prétendait que Laïos avait rencontré des brigands et qu'il était tombé sous l'assaut d'une troupe, non sous le bras d'un homme.*

ŒDIPE :

*Est-ce [qu'un brigand aurait montré pareille audace] si le coup n'avait été monté ici et payé à prix d'or ?*

(vers 123-125).

Par la suite, notamment dans son imprécation contre le meurtrier comme dans ses échanges avec le chœur, il emploie toujours une forme de singulier : la version des brigands ou des voyageurs n'est jamais retenue, si ce n'est au cours de la confidence avec Jocaste où elle le conforte dans l'idée de son innocence.

ŒDIPE :

*(..) Quel que soit le coupable, j'interdis à tous, dans ce pays où j'ai le trône et le pouvoir, qu'on le reçoive qu'on lui parle, qu'on l'associe aux prières ou aux sacrifices, qu'on lui accorde la moindre goutte d'eau lustrale. Je veux que tous, au contraire, le jettent hors de leurs maisons comme la souillure de notre pays : l'oracle auguste de Pythô vient à l'instant de me le déclarer.*

(vers 236 à 244).

ŒDIPE :

*(..) J'y emploierai tous les moyens tant je brûle de le saisir, l'auteur de ce meurtre, l'assassin du fils de Labdacos, du prince issu de Polydore, du vieux Cadmos, de l'antique Agénor.*

(vers 265 à 268).

ŒDIPE :

*C'étaient des brigands, disais-tu, qui avaient, selon lui, tué Laïos. Qu'il répète donc ce pluriel, et ce n'est plus moi l'assassin : un homme seul ne fait pas une foule. Au contraire, s'il parle d'un homme, d'un voyageur isolé, voilà le crime qui retombe clairement sur mes épaules.*

(vers 842 à 847).

Œdipe semble savoir, au fond de lui, que le meurtre de Laïos a été perpétré par un seul homme.



L'appel d'Œdipe aux Thébains présente, quand on en examine attentivement le contenu, un caractère très ambigu. Le discours offre une argumentation en apparence très structurée : trois hypothèses se succèdent avec leur solution. Si le criminel se dévoile, il sera épargné et pourra partir en toute sécurité. Si quelqu'un donne son nom, il recevra de l'argent et de la gratitude. Mais si le coupable ou les témoins se taisent, alors les sanctions tomberont. Mais cette dernière hypothèse est un peu aberrante, car comment punir un coupable que l'on ne connaît pas ? Même s'il s'agit d'un anathème rituel contre tout citoyen qui dissimulerait, la logique vire à l'absurde, et la sanction tombe à vide. Œdipe semble vouloir punir le silence et l'ignorance dans laquelle il se trouve personnellement. La quatrième proposition hypothétique frise l'incohérence, puisqu'il s'inclut lui-même dans une malédiction en apparence gratuite, mais qui peut-être lue comme trahissant une culpabilité inconsciente :

ŒDIPE :

*(..) et si d'aventure je venais à l'admettre consciemment à mon foyer, je me voue moi-même à tous les châtiments que mes imprécations viennent à l'instant d'appeler sur d'autres.*  
(vers 249 à 254).

C'est à propos de Laïos et de Jocaste que ses paroles se chargent d'ambiguïté : il les intègre, en effet, dans un discours familial qui tisse entre eux des relations de plus en plus intimes. Sous des prétextes sans grand intérêt, la quête de l'assassin devient pour Œdipe une question de vie ou de mort. L'enjeu politique cache mal une motivation autre, beaucoup plus profonde :

ŒDIPE :

*(..) Et ce n'est pas pour des amis lointains, c'est pour moi que j'entends chasser d'ici cette souillure. Quel que soit l'assassin, il peut vouloir un jour me frapper d'un coup tout pareil. Lorsque je défends Laïos, c'est moi-même aussi que je sers (..) Pour lui, je suis prêt à tout faire et, si le dieu m'assiste, on me verra sans doute triompher - ou périr,*  
(vers 137 à 146).

Laïos devient, comme Jocaste, une figure parentale. Par cette assimilation Sophocle introduit dans son texte un arrière-plan familial. La dernière partie du discours d'Œdipe aux Thébains met en évidence des liens très étroits dont la nature est véritablement « oedipienne » et incestueuse. Tout à fait inattendues, ces paroles ambiguës révèlent, malgré lui, la réalité de sa propre situation :

ŒDIPE :

*(..) Je me vois à cette heure en possession du pouvoir qu'il eut avant moi, en possession de son lit, de la femme qu'il avait déjà rendue mère ; des enfants communs seraient aujourd'hui notre lot commun, si le malheur n'avait frappé sa race ; mais il a fallu que le sort vint s'abattre sur sa tête ! C'est moi dès lors qui lutterai pour lui, comme s'il eût été mon père (..)*  
(vers 258 à 265).

Les deux joutes oratoires qui l'opposent à Tirésias et à Créon contiennent également beaucoup d'éléments aberrants qui n'ont de signification que par rapport à un mécanisme de défense. Œdipe semble chercher à se protéger en accusant autrui. Son hypothèse concernant la participation directe de Tirésias au crime est totalement absurde :

ŒDIPE :

*Eh bien soit ! Dans la fureur où je suis, je ne cèlerai rien de ce que j'entrevois. Sache donc qu'à mes yeux c'est toi qui as tramé le crime, c'est toi qui l'as commis à cela près seulement que ton bras n'a pas frappé. Mais, si tu avais des yeux, je dirais que même cela, c'est toi, c'est toi seul qui l'as fait.*

(vers 345 à 349).

La colère explique en partie ce dérapage verbal, mais elle trahit aussi sans doute un désir de transférer sur autrui la culpabilité du meurtrier de Laïos. Après le devin, c'est Créon qui fait les frais de la même accusation. On retrouve ainsi dans la bouche d'Oedipe les termes de « meurtrier » et de « brigand », mais ils prennent de nouvelles connotations plus ambiguës :

ŒDIPE :

*Hé là ! que fais-tu donc ici ? Quoi ! tu as le front, insolent, de venir jusqu'à mon palais, assassin qui en veux clairement à ma vie, brigand visiblement avide de mon trône !*

(vers 532 à 535).

Il n'est plus question de Laïos, mais d'Oedipe lui-même, dans le rôle de victime potentielle. La suite du dialogue montre bien que son agressivité recouvre de la crainte. Il n'attaque que pour se protéger et ses réactions sont clairement défensives :

ŒDIPE :

*Tu parles bien mais moi, je t'entends mal. Je te trouve à la fois hostile et inquietant.*

(vers 545-46).

(...)

*Soit ! interroge-moi : ce n'est pas en moi qu'on découvrira l'assassin.*

(vers 576).

L'échange verbal relève du dialogue de sourds, les deux personnages poursuivant chacun leur idée. Créon sollicite simplement le droit de se faire entendre et de prouver son innocence. Rien dans son discours ne laisse supposer la moindre attaque contre Oedipe. Ce dernier est en complet décalage, non seulement par rapport à son beau-frère, mais aussi par rapport à lui-même : si Créon est coupable, pourquoi continuer à chercher le meurtrier de Laïos ? Pourquoi imaginer qu'on puisse lui imputer la responsabilité du crime ? Cette violente dénégation est intéressante à deux égards : le terme de « meurtrier » est mis pour la première fois en relation avec la personne même du locuteur, mais il s'agit encore d'une phrase négative, à la voix passive. La nature juridique du verbe employé ne laisse néanmoins, pas de doute sur le sentiment de culpabilité qui s'exprime indirectement.

Trouver un coupable devient pour Œdipe, une affaire de vie ou de mort, et c'est à regret qu'il laisse partir Créon. Ses paroles comportent toujours autant d'ambiguïté, et il s'inflige, par avance, le châtement promis au meurtrier de Laïos par l'oracle de Delphes :

CRÉON:

*Eh bien ! voici quelle réponse m'a été faite au nom du dieu. Sire Phoebos nous donne l'ordre exprès « de chasser la souillure que nourrit ce pays et de ne pas l'y laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable »*

ŒDIPE :

*Oui. Mais comment nous en laver ? Quelle est la nature du mal ?*

CRÉON:

*En chassant les coupables ou bien en les faisant payer meurtre pour meurtre puisque c'est le sang dont il parle qui remue ainsi la ville.*

*(vers 96 à 101),*

LE CHŒUR

*C'est ton parent ; un serment le protège : ne lui fais pas l'affront de l'accuser sur un simple soupçon.*

ŒDIPE :

*Voilà donc ce que tu demandes ! En ce cas-là, sache-le bien, tu veux ma mort, ou mon exil.*

LE CHŒUR :

*Non, j'en prends à témoin le dieu qui prime tous les dieux, j'en prends à témoin le Soleil (..)*

ŒDIPE :

*Eh bien soit ! qu'il parte ! dussé-je périr à coup sûr, ou me voir expulsé par force et ignominieusement de Thèbes*

*(vers 656 à 671).*

Son propre discours fait de lui, à son insu, le meurtrier recherché. Et on ne peut s'étonner que les psychanalystes aient interprété ce double langage comme l'expression d'une culpabilité inconsciente plus ou moins bien refoulée.

L'ambiguïté des paroles d'Oedipe tout au long de la tragédie a souvent été relevée par les commentateurs. Et ce double discours a été expliqué de deux façons différentes, qui se rejoignent et se complètent à nos yeux. Les hellénistes réfractaires à la psychanalyse comme Jacqueline de Romilly ou Jean-Pierre Vernant y voient la manifestation de l'ironie tragique, la part que les dieux s'octroient dans la gestion de la destinée humaine :

*L'équivoque dans les propos d'Œdipe correspond au statut ambigu qui lui est conféré dans le drame et sur lequel toute la tragédie est construite. Quand Œdipe parle, il lui arrive de dire autre chose ou le contraire de ce qu'il dit. L'ambiguïté de ses propos ne traduit pas la duplicité de son caractère qui est tout d'une pièce, mais plus profondément la dualité de son être. Œdipe est double. Il constitue pour lui-même une énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait ou paraissait être. Le discours secret qui s'institue, sans qu'il le sache, au sein de son propre discours, Œdipe ne l'entend pas. Et nul témoin du drame sur la scène, en dehors de Tirésias, n'est non plus capable de le percevoir. Ce sont les dieux qui renvoient à Œdipe, en écho à certaines de ses paroles, son propre discours déformé ou retourné. Et cet écho inverse, qui sonne comme un éclat de rire sinistre, est en réalité un redressement. Ce que dit Oedipe sans le vouloir, sans le comprendre, constitue la seule vérité authentique de ses propos (...)*

*Le langage d'Œdipe apparaît ainsi comme le lieu où se nouent et s'affrontent dans la même parole deux discours différents : un discours humain, un discours divin. Au début, les deux discours sont bien distincts et comme coupés l'un de l'autre ; au terme du drame, quand tout*

*est éclairci, le discours humain s'inverse et se transforme en son contraire ; les deux discours se rejoignent, l'énigme est résolue.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., pp. 105-106.

En effet, les deux discours sont étroitement mêlés dans la bouche d'Œdipe dès le début de la pièce. Mais les mots n'ont pas encore revêtu tout leur sens pour lui. C'est précisément sur la découverte de leur signification pleine et entière que repose essentiellement la tragédie. Celle-ci conduit le héros à une totale connaissance de soi. Le « discours divin » n'est pas sans analogie avec les manifestations de l'inconscient. Disons que si les dieux grecs connaissaient la complexité de la psyché humaine, ils lui ont donné une voix ! Dans tous les cas, il est intéressant de constater la présence, dans les répliques du héros, d'un décalage qui fait sens, quelle que soit l'interprétation que l'on en donne. Art de la parole, le théâtre a pour vocation de mettre en scène la voix sous toutes ses formes. Et *Œdipe-Roi* s'avère être fondamentalement une quête de la vérité sur soi.

L'interprétation psychanalytique n'est pas si éloignée. Elle n'oppose pas le monde des dieux à celui des hommes. Elle situe le débat au cœur même de la conscience humaine. Elle rend compte de l'expérience d'Œdipe, dans la mesure où elle explique à la fois ses actes manqués et sa quête consciente. Elle a le mérite, comme l'interprétation classique, de centrer l'analyse sur l'homme, dont Œdipe a toujours été considéré comme le symbole :

*(...) Sophocle attribue à ses dramatis personae des mécanismes psychiques identiques à ceux qui, au su de notre expérience analytique, dominant la vie de l'âme humaine. Il met en évidence qu'à l'instar de nos contemporains, les héros de la tragédie antique ont à souffrir du conflit incessant qui oppose leurs désirs inconscients à leurs attitudes conscientes de défense ; que leurs aspirations refoulées cherchent à s'exprimer en rêves, fantasmes, prophéties, en actes symboliques ; que d'oppressants sentiments de culpabilité se forment et, dans ce cas, il est indifférent que la pulsion défendue se limite à la vie intellectuelle ou que l'acte interdit ne puisse être exécuté sous la pression contraignante des circonstances, et que l'individu tâche d'apaiser son surmoi rigoureux, c'est-à-dire sa conscience, par une cruelle autopunition. Il démontre enfin que, dans le drame comme dans la vie, les pulsions sexuelles refoulées et d'agressives pulsions de mort prennent tragiquement le dessus, ceci avec la complicité des attitudes mêmes qui étaient destinées, au départ, à les réprimer.*

Anna Freud, préface à l'ouvrage de Driek Van der Sterren,

*Œdipe, une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, PUF, 1976, pp. 7-8.

## **Oedipe, héros en quête de vérité**

L'enquête menée pour retrouver le meurtrier de Laïos conduit Œdipe à remonter le cours du temps et à découvrir non seulement ses origines familiales, mais aussi la nature criminelle des actes qui ont fait sa grandeur. A la différence du parricide et de l'inceste commis autrefois dans une totale ignorance, la vérité ici n'est atteinte que grâce à son désir de savoir, maintes fois exprimé malgré les risques encourus. S'il ne pose pas la question pertinente ou ne comprend pas la réponse reçue, Oedipe est toujours en position de questionnement. Ce n'est pas

par ses actes mais par ses questions qu'il parvient à la connaissance de soi. La parole sous sa forme divine (l'oracle de Delphes, les prophéties de Tirésias) ou humaine (les dialogues avec Créon, les confidences avec Jocaste, les témoignages du Corinthien et du berger) favorise l'accès à la vérité. Mais elle n'en constitue pas uniquement le vecteur essentiel dans *Oedipe-Roi*. Se connaître ne consiste pas à découvrir la réalité des actes qu'on a commis autrefois (ou auxquels on pourrait se livrer dans l'avenir) : ce savoir est donné au héros dès le début de la tragédie par Tirésias (et dès son adolescence par Apollon). Se connaître c'est s'accepter tel qu'on est, admettre une histoire personnelle que les vicissitudes de l'existence et les actes ont forgée. L'accès à la Vérité est signifié, dans *Oedipe-Roi*, par la parole même du héros : elle passe par la reformulation individuelle de savoirs sur soi, déjà révélés par des voix extérieures. Le langage retrouve ainsi son sens fondamental. La tragédie ne s'appuie sur sa fonction utilitaire d'information et de communication que pour mettre en valeur sa puissance révélatrice essentielle. La parole est révélation dans *Oedipe-Roi*. Cette double thématique est signifiée sur le plan linguistique par les nombreux rapprochements établis dans le texte de Sophocle entre les verbes « parler » (Phémi) et « révéler, montrer » (Phaino) qui ont en grec la même racine. Elle commande également la métaphore de la clairvoyance et de l'aveuglement qui en constitue un doublet symbolique.

Pour les dieux comme pour les hommes, la Vérité relève du Verbe. Il n'existe dans *Oedipe-Roi*, qu'un mot pour désigner la parole, qu'elle soit de nature divine ou humaine : le substantif « Phémé », et sa forme verbale « Phémi ». Cette équivalence est clairement établie par le Prêtre, dans la supplique qu'il adresse à Œdipe. Une traduction plus littérale du texte de Sophocle permet, ici, de mieux rendre compte de cette caractéristique essentielle :

#### LE PRÊTRE :

( ) *[A nouveau, ô tout-puissant Oedipe que nous aimons, nous te supplions tous, nous qui sommes tournés vers toi, de nous trouver une protection, que tu entendes la voix des dieux ou celle d'un homme : car je vois que les vicissitudes de la vie sont pour les gens d'expérience les principales sources de conseils]*  
(vers 40 à 45).

L'expérience donne ainsi à l'homme la possibilité d'accéder à la connaissance. *Oedipe-Roi* illustre métaphoriquement cette équivalence à travers le parallèle entre Œdipe et Tirésias sur lequel repose la structure symbolique de la tragédie. Inappropriée à l'ouverture, la symétrie s'établit à la clôture de la pièce avec l'automutilation volontaire du héros. Œdipe aveugle a acquis la clairvoyance du devin : il est devenu celui qui sait. La vérité ne lui est plus extérieure : elle est en lui. Elle n'est ni dans la bouche des autres, ni dans les événements : elle est ce qui transforme les vicissitudes d'une existence en destinée, ce qui leur donne un sens. Jacques Schérer a souligné cette évolution:

*A plusieurs égards, Tirésias est un doublet d'Œdipe. Avant de s'aveugler, Œdipe est psychologiquement un aveugle. Les deux aveugles ont besoin d'être guidés par leur fille : ce sera Antigone pour Œdipe et Mantô pour Tirésias. Mantô est un nom de fonction ; il signifie divination et c'est la divination qui guide l'aveugle. Dans ce miroir Œdipe refuse de se voir. A la clairvoyance de l'aveugle il oppose un refus de l'inconscient, ce que la psychanalyse appellera plus tard une censure.*

J. Schérer, *Dramaturgies d'Œdipe*, op. cit., p. 54.

Ce parallélisme est inscrit dans le texte de Sophocle dès les premières répliques de Tirésias, où les pronoms de la première et de la deuxième personne tissent des liens étroits entre les deux personnages:

TIRÉSIAS :

*Va, laisse-moi rentrer chez moi : nous aurons, si tu m'écoutes, moins de peine à porter, moi mon sort, toi le tien.*

(...)

*Ah ! C'est que je te vois toi-même ne pas dire ce qu'il faut; et comme je crains de commettre la même erreur à mon tour...*

*Mais non, n'attends pas de moi que je révèle mon malheur - pour ne pas dire le tien...*

*Je ne veux affliger ni toi ni moi (..)I (vers 320 à 332).*

Cela a conduit certains critiques à considérer que Tirésias pouvait incarner théâtralement la conscience d'Œdipe :

*(...) Tirésias est, d'une part, étroitement apparenté aux dieux ; de l'autre, il est une partie d'Œdipe, sa conscience (...) La fonction de Tirésias comme conscience d'Œdipe implique également qu'il menace Œdipe de sanctions effroyables (...)*

Van der Sterren, Œdipe, *Une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, op. cit., p. 48.

Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à leur confrontation, il est indéniable qu'ils représentent deux réalités opposées, l'ignorance et la vérité, et que le héros bascule de l'une à l'autre. Ce renversement se manifeste, sur le plan théâtral, par une métamorphose physique qui prend une valeur symbolique.

## **- Le désir de savoir**

*Oedipe-Roi* a pour thème fondamental la quête de la vérité. En ce sens, elle se présente comme une tragédie de type initiatique. L'oracle de Delphes y occupe d'ailleurs une place centrale et prépondérante. Il est mentionné à maintes reprises et il est consulté dans tous les moments de crise qui affectent la vie de la cité (la peste à Thèbes) ou l'existence privée (Laios puis Oedipe vont consulter Apollon dès que le doute les assaille). La parole oraculaire est relayée par les prophéties du fidèle serviteur de la divinité delphique, le devin Tirésias (35). Le message qu'elle délivre, à travers ses réponses ou ses silences, ne constitue pas un aboutissement mais le point de départ d'une quête personnelle. La vérité n'est pas de l'ordre du dogme : elle n'est pas imposée de l'extérieur. Elle fait l'objet d'une recherche individuelle et elle est accessible à tous. L'essentiel du message rapporté par Créon n'est pas le lien établi entre la peste et le meurtre de Laios, mais la maxime qui suit :

*(..) Ce qu'on cherche on le trouve ; c'est ce qu'on néglige qu'on laisse échapper.*  
(vers 110-111)

C'est la raison pour laquelle les réponses sont indirectes, incomplètes, voire inexistantes. Œdipe ne s'en étonne jamais :

LE CORYPHÉE:

*(...) Mais c'était à Phoebos, en nous répondant de nous dire ce que nous cherchons, le nom de l'assassin.*

ŒDIPE :

*Tu dis vrai ; mais est-il personne qui puisse contraindre les dieux à faire ce qu'ils ne veulent pas ? (vers 278 à 281)*

Il n'a pas été surpris, quand il était adolescent, de se heurter au silence d'Apollon :

ŒDIPE

*(...) Alors sans prévenir mon père ni ma mère, je pars pour Pythô ; et là Phoebos me renvoie sans même avoir daigné répondre à ce pourquoi j'étais venu, mais non sans avoir en revanche prédit à l'infortuné que j'étais le plus horrible, le plus lamentable destin (...)*  
(vers 787 à 790)

La parole oraculaire n'est pas une fin en soi dans *Oedipe-Roi*. Puissant ressort dramatique, elle est à l'origine même de la quête qui pousse le héros sur le chemin de la vérité. Il n'en a pas compris le mécanisme autrefois ; la peste l'oblige à remonter le cours du temps pour obtenir les réponses qui lui permettent de se connaître. Tirésias joue désormais le rôle d'Apollon. Il ne répond pas non plus à la question que lui pose Œdipe sur ses origines familiales, mais ses paroles énigmatiques suscitent une interrogation qui deviendra de plus en plus impérieuse :

TIRÉSIAS :

*Je t'apparais donc sous l'aspect d'un sot ? Pourtant j'étais un sage aux yeux de tes parents.*

ŒDIPE :

*Quels parents ? Reste là. De qui suis-je le fils ?*

TIRÉSIAS :

*Ce jour te fera naître et mourir à la fois*

ŒDIPE :

*Tu ne peux donc user que de mots obscurs et d'énigmes ?*

TIRÉSIAS :

*Quoi ! tu n'excelles plus à trouver les énigmes ?*

ŒDIPE :

*Va, rapproche-moi donc ce qui fait ma grandeur. (vers 435 à 441).*

Oedipe incarne, en effet, le désir de savoir. Et il passe au cours de la tragédie, du stade de « déchiffreur d'énigmes » improvisé, à celui de véritable détenteur de la vérité. Le texte grec

souligne très nettement cette métamorphose essentielle. Le vainqueur du Sphinx n'est encore qu'un ignorant : le hasard semble avoir largement favorisé son exploit. Les prétentions d'Oedipe sont démesurées et la qualité de devin qu'il s'attribue devant Tirésias est usurpée :

ŒDIPE :

*(...) Car enfin, dis-moi, quand donc as-tu été un devin véridique ? pourquoi, quand l'ignoble chanteuse était dans nos murs, ne disais-tu pas à ces citoyens le mot qui les eût sauvés ? Ce n'était pourtant pas le premier venu qui pouvait résoudre l'énigme : il fallait là l'art d'un devin. Cet art, tu n'as pas montré que tu l'eusses appris ni des oiseaux ni d'un dieu ! Et cependant, j'arrive, moi Œdipe, ignorant tout, et c'est moi, moi tout seul qui lui ferme la bouche sans rien connaître des présages, par ma seule présence d'esprit.*

(vers 390 à 398)

Sophocle souligne ainsi à plusieurs reprises (vers 37-37 ; vers 58 ; vers 397) et d'une façon plaisante, l'ignorance initiale dans laquelle est plongé le héros. Dans le dialogue avec Tirésias, le verbe « savoir » est ironiquement remplacé par son synonyme symbolique « voir » ou des tournures équivalentes (vers 367, 375, 389, 413, 419).

L'aveuglement induit Œdipe en erreur, mais ne tarit nullement son désir de savoir, même quand ses interlocuteurs l'incitent à la prudence. Tirésias s'efforce en vain de le mettre en garde contre un excès de curiosité :

TIRÉSIAS :

*Hélas ! hélas qu'il est terrible de savoir quand le savoir ne sert de rien à celui qui le possède ! Je ne l'ignorais pas ; mais je l'ai oublié. Je ne fusse pas venu sans cela.*

ŒDIPE

*Qu'est-ce là ? et pourquoi pareil désarroi à la pensée d'être venu ?*

TIRÉSIAS :

*Va, laisse-moi rentrer chez moi : nous aurons, si tu m'écoutes, moins de peine à porter, moi mon sort, toi le tien.*

(vers 316 à 321).

Par la suite, personne ne parvient à l'arrêter dans sa progression vers la vérité, ni Jocaste ni le vieux berger qui, chacun à leur tour, essaient de lui éviter le choc d'une terrible révélation :

ŒDIPE :

*Tu sais, femme : l'homme que tout à l'heure nous désirions voir et celui dont il parle...*

JOCASTE :

*Et n'importe de qui il parle. N'en aie nul souci. De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même aucun souvenir. A quoi bon !*

ŒDIPE :

*Impossible. J'ai déjà saisi trop d'indices pour renoncer désormais à éclaircir mon origine.*

JOCASTE :

*Non, par les dieux ! Si tu tiens à la vie, non, n'y songe plus. C'est assez que je souffre, moi.*



ŒDIPE :

*Ne crains donc rien. Va, quand je me révélerais et fils et petit-fils d'esclaves, tu ne serais pas, toi, [dés honorée] pour cela.*

JOCASTE:

*Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure.*

ŒDIPE :

*Je ne te croirai pas, je veux savoir le vrai.*

JOCASTE :

*Je sais ce que je dis. Va, mon avis est bon.*

ŒDIPE :

*Eh bien ! tes bons avis m'exaspèrent à la fin.*

JOCASTE:

*Ah ! puisses-tu [ne] jamais apprendre qui tu es ! (vers 1054 à 1068).*

Le refus du vieillard suscite en lui des réactions violentes : il est prêt à tout, même au meurtre (vers 1160, 1166) pour obtenir la réponse qui confirme ses soupçons.

La quête de la vérité est un processus inexorable malgré les inquiétudes qu'elle suscite. Œdipe manifeste, à plusieurs reprises, son anxiété devant les révélations qui lui sont faites. C'est le cas, notamment, dans ses deux dialogues avec Créon :

ŒDIPE :

*(...) O prince, cher beau-frère, ô fils de Ménécée, quelle réponse du dieu nous rapportes-tu donc ?*

CRÉON:

*Une réponse heureuse. Crois-moi, les faits les plus fâcheux, lorsqu'ils prennent la bonne route, peuvent tous tourner au bonheur.*

ŒDIPE :

*Mais quelle est-elle exactement ? Ce que tu dis — sans m'alarmer — ne me rassure guère. (vers 85 à 90).*

CRÉON:

*Sais-tu ce que tu as à faire ? Tu as parlé : laisse-moi parler à mon tour, puis juge toi-même, une fois que tu m'auras entendu.*

OEDIPE :

*Tu parles bien, mais moi, je t'entends mal. Je te trouve à la fois hostile et inquiétant. (vers 543 à 546).*

Mais c'est dans l'épisode central de la double confidence, qu'il exprime le plus clairement son angoisse. En effet, le dialogue est ponctué d'exclamations trahissant un désarroi grandissant. Celles-ci prennent rapidement la forme d'apartés. Sophocle souligne ainsi la

profonde solitude du héros face à une vérité impitoyable :

ŒDIPE :

*Ah ! comme à t'entendre, je sens soudain, ô femme, mon âme qui s'égaré, ma raison qui chancelle !*

(...)

*Ah ! que songes-tu donc, Zeus, à faire de moi ?*

(...)

*Malheureux ! Je crains bien d'avoir, sans m'en douter, lancé contre moi-même tout à l'heure d'étranges malédictions.*

(...)

*Ah ! cette fois, tout est clair !... Mais qui vous a fait le récit, ô femme ?*

(vers 725-27 ; 738 ; 744 45 ; 754-55).

Une sorte de monologue intérieur s'inscrit au cœur du dialogue, comme une plainte solitaire. Les informations factuelles apportées par Jocaste ont déclenché le processus de la révélation : Oedipe fait, pour la première fois, allusion à son enfance à la cour de Polybe et de Mérope. Et cette confiance n'est pas du tout de la même nature que celle de la reine. Elle n'est pas insérée dans le cadre d'une réfutation, d'une remise en question de la parole oraculaire (vers 708-710 et 723-725). Elle ne sert pas de prétexte à une démonstration, ne joue pas le rôle de simple exemple dans une argumentation. Elle est, dans son essence même, une ouverture à l'autre, une découverte de soi. C'est une véritable révélation, placée sous le signe de l'échange (vers 772-73) et de la vérité (vers 800). C'est en parlant de lui qu'Oedipe s'engage réellement sur le chemin de la connaissance de soi. Et c'est en acceptant de dire ce qu'il sait de lui qu'il accède à la Vérité.

## - L'accès à la vérité

Le passage de l'ignorance à la connaissance est illustré par deux techniques complémentaires dans *Œdipe-Roi* : la parole et le regard. Sophocle utilise conjointement les deux langages qui caractérisent plus spécialement l'art théâtral. Œdipe, en effet, n'accède à la vérité qu'au moment où il parvient à nommer les crimes dont il s'est rendu coupable. Mais cette révélation intérieure entraîne aussitôt son automutilation volontaire. Le héros qui a franchi les bornes du savoir humain par la transgression des deux tabous fondamentaux que sont le parricide et l'inceste, acquiert par ce geste, un statut sacré. L'aveuglement le rapproche de Tirésias et sa dernière apparition consacre symboliquement ce parallélisme.

La confiance à Jocaste marque une première étape dans son cheminement vers la vérité. L'oracle de Delphes est rapporté au style indirect, à travers des formes verbales à l'optatif futur:

ŒDIPE :

*(..) j'entrerais au lit de ma mère, je ferais voir au monde une race monstrueuse, je serais l'assassin du père dont j'étais né.*

(vers 791 à 793).

Aucun lien direct n'est établi avec le meurtre du vieillard, dont la mort n'est d'ailleurs pas

réellement relatée. Le récit atténue fortement la culpabilité du héros. Le coup mortel apparaît comme réponse presque normale à une provocation. Ses effets sur la victime sont esquivés : la mort fait l'objet d'une ellipse narrative dont le sens est évident. Œdipe évite de décrire une scène qui accentuerait la nature criminelle de son geste :

ŒDIPE :

*(..) Mais le vieux me voit, il épie l'instant où je passe près de lui et de son chariot, il m'assène en pleine tête un coup de son double fouet. Il paya cher ce geste-là ! En un moment, atteint par le bâton que brandit cette main, il tombe à la renverse et du milieu du chariot il s'en va rouler à terre — et je les tue tous.*

(vers 807 à 813).

L'hypothèse que ce vieillard puisse être Laïos est pourtant envisagée. Elle suscite un discours ambigu très révélateur. Œdipe manifeste, par des lamentations formulées sur le monde interrogatif et optatif (vers 815 à 819 ; 822-23 ; et 827 à 833), son horreur devant une réalité plausible. Mais il conjure sa peur par le recours au nom de Polybe, qui facilite un glissement réconfortant : le parricide et l'inceste sont tous deux rejetés dans une temporalité à venir. Ces crimes n'ayant pas encore été commis, il est possible de les éviter. Le raisonnement a donc une fonction d'évitement. Mais le voile a été un instant soulevé et la vérité entrevue avant d'être repoussée :

ŒDIPE :

*(...) A l'épouse du mort j'inflige une souillure, quand je la prends entre ces bras qui ont fait périr Laïos ! [Ne] suis-je donc pas un criminel ? [Ne] suis-je donc pas (pureté même) puisqu'il faut que je m'exile et qu'exilé je renonce à voir les miens, à fouler le sol de ma patrie ; sinon je devrais tout ensemble entrer dans le lit de ma mère et devenir l'assassin de mon père, ce Polybe qui m'a engendré et nourri.*

(vers 821 à 827).

Le double témoignage du Corinthien et du vieux berger invalide définitivement les tactiques de fuite. Pour les deux époux, l'heure est venue de reconnaître les faits et de donner un vrai nom à leurs actes. Pour Jocaste, l'aveu précède immédiatement le suicide. Il est inséré dans le récit du Messager :

LE MESSAGER:

*(..) elle évoque les enfants que jadis il lui donna et par qui il périt lui-même, pour laisser la mère à son tour donner à ses propres enfants une sinistre descendance. Elle gémit sur la couche où, misérable, elle enfanta un époux de son époux et des enfants de ses enfants.*

(vers 1426 à 1450).

Œdipe, quant à lui, évoque ses crimes à plusieurs reprises. Ses paroles font écho à celles de Tirésias et de l'oracle de Delphes. Elles s'effectuent chaque fois une forme différente : aparté, discours rapporté, chant, tirade, réplique. Elles suivent une progression de l'intériorité vers l'extériorité qui est soulignée non seulement par les techniques littéraires mais aussi par les jeux de scène. La première intervention conserve une dimension confidentielle qu'exprime le système énonciatif à la première personne et le procédé théâtral de l'aparté :

ŒDIPE :

*Hélas ! hélas ! [Tout serait donc devenu clair]. O lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois [moi qui] me révèle être le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer.*  
(vers 1183-1185).

La structure ternaire (trois propositions relatives construites sur le même schéma) établit un lien entre ses crimes et sa naissance « interdite ». Œdipe n'aurait jamais dû voir le jour. Il choisira, en conséquence, de se priver de cette vue. La lumière prend ici un double sens. En relation avec la thématique de la clairvoyance (voir = savoir), elle exprime l'éblouissement de la triple révélation. Mais le regard est aussi le lieu symbolique où s'effectue le passage de l'univers extérieur au monde intérieur. L'apostrophe au soleil, traditionnelle dans la tragédie grecque, signifie aussi un adieu à son existence passée. Elle prépare son automutilation et l'arrachement aux réalités qui l'entourent.

Dans la scène de l'aveuglement rapportée par le Messager, les paroles sont indirectes. Le cadre est celui de la chambre nuptiale. Même si la porte en a été ouverte, il s'agit encore d'un espace fermé, correspondant à la thématique de la clôture, du repli sur soi-même. 11 exprime symboliquement le choix de la cécité. Une traduction littérale du texte de Sophocle s'avère, ici, indispensable afin de mieux en saisir le sens :

LE MESSAGER:

*(...) [En effet, ayant arraché du corps de Jocaste les agrafes d'or avec lesquelles elle attachait ses vêtements, il les leva et frappa les prunelles de ses yeux, clamant qu'elles ne verraient plus ni les malheurs subis ni les malheurs commis mais que c'est dans les ténèbres désormais qu'elles verraient ceux qu'il ne fallait pas (voir) et ne reconnaîtraient pas ceux qu'il désirait (reconnaître).*

*(..)*

*Il demande à grands cris qu'on ouvre les portes et qu'on laisse voir à tous les Cadméens celui qui tua son père et qui fit de sa mère... — ses mots sont trop ignobles [pour que je puisse] les redire.*

(vers 1268 à 1274 et 1287 à 1289).

Le début de ce passage a donné lieu à des traductions contradictoires parce qu'il est complexe : il joue, en effet, sur une double dialectique passé/avenir et malheur/bonheur. En s'aveuglant, Œdipe s'arrache à son existence antérieure. Il détruit en lui l'enfant abandonné (la violence subie), le parricide et l'époux incestueux (les crimes commis). Il se plonge dans les ténèbres pour changer de situation. Mais c'est sur une double antithèse que se construit sa déclaration (ne pas voir... voir ; voir... ne pas reconnaître). Il s'agit à la fois d'une rupture et d'une continuité. La transgression involontaire des interdits est sanctionnée par l'aveuglement. Mais la cécité ne détruit pas les liens familiaux. La famille reste, avec sa double polarité, les tabous et le bonheur. Dans sa nuit intérieure, Œdipe continue à contempler ses parents et ses enfants avec les yeux de l'âme. Cette phase d'intériorité est suivie d'un mouvement d'extériorisation du criminel et de ses fautes. Le récit du Messager s'achève par la sortie du palais et l'apparition sur scène du héros au regard sanglant. Elles s'accompagnent de cris, mais la proclamation ne concerne encore que le parricide. La censure du Messager et l'ellipse dans

son récit, empêche encore la proclamation de l'inceste de connaître une dimension publique.

C'est chose faite après l'entrée en scène d'Oedipe en personne. A travers le chant puis une longue tirade, le héros se livre, devant tous, à des révélations officielles. Le temps de l'ignorance et du secret est passé :

#### ŒDIPE

*Je n'eusse pas été l'assassin de mon père ni aux yeux de tous les mortels l'époux de celle à qui je dois le jour ; tandis qu'à cette heure, je suis un sacrilège, fils de parents impies, qui a lui-même des enfants de la mère dont il est né.*

(vers 1357 à 1361).

Les deux crimes sont clairement désignés, même l'inceste. La forme chantée et le verbe utilisé (éklètèn : appeler, nommer) soulignent l'acte de nomination. Il s'agit également d'une tournure passive qui rappelle la formule contenue dans le vers 8. La célébrité d'Oedipe ne provient plus de ses exploits mais de ses actes criminels. Leur caractère sacrilège est mis en évidence à deux reprises (vers 1360). Par ailleurs, le héros s'adresse au chœur puis au Coryphée, c'est-à-dire aux représentants du peuple thébain et, par-delà la scène, au public assis dans les gradins.

Cette déclaration est amplifiée dans la longue tirade qui suit : Œdipe y justifie son automutilation (vers 1369 à 1390) et se livre à une remémoration de son passé (vers 1391 à 1408). Le système d'énonciation se modifie (temps verbaux et personnes). Le passé s'oppose au futur, les lamentations aux affirmations, la réflexion intérieure au discours public. La thématique du regard domine dans la première partie. Le drame d'Oedipe est de ne pouvoir contempler une famille qui lui reste interdite : la mutilation qu'il s'est infligée maintient l'existence de cette interdiction. En ce sens, on assiste à un glissement significatif : à l'ignorance passée (l'aveuglement symbolique) succède la connaissance. Mais l'accès à la vérité étant découverte des tabous, elle entraîne pour lui la cécité volontaire :

#### ŒDIPE :

*(..) Et de quels yeux descendu aux Enfers, eussé-je pu, si j'y voyais, regarder mon père et ma pauvre mère, alors que j'ai sur tous les deux commis des forfaits plus atroces que ceux pour lesquels on se pend ? Est-ce la vue de mes enfants qui aurait pu m'être agréable ? des enfants nés comme ceux-ci sont nés ! Mes yeux, à moi, du moins ne les reverront pas, non plus que cette ville, ces murs, ces images sacrées de nos dieux, dont je me suis exclu moi-même, infortuné, moi, le plus glorieux des enfants de Thèbes, le jour où j'ai donné l'ordre formel à tous de repousser le sacrilège, celui que les dieux mêmes ont révélé impur, l'enfant de Laïos !*

(vers 1371 à 1383).

Elle sanctionne également, par un exil intérieur, la punition promise au meurtrier de Laïos : cette ultime déclaration fait ainsi écho à sa proclamation initiale.

La seconde partie de son discours constitue un bilan de sa vie, de sa naissance à son mariage. Une série d'apostrophes ponctue les différentes étapes d'une existence vouée au malheur. Le voyage dans le temps s'effectue par des déplacements dans l'espace (Le Cithéron, Corinthe, le carrefour au triple embranchement). Il conduit au crime suprême de l'inceste qui, par le retour à la mère, symbolise un nouveau recommencement, une perpétuation de la malédiction. Cette proclamation reprend et amplifie les prophéties de Tirésias (vers 417 à 425

et vers 449 à 460). La vérité est passée de la bouche du devin aveugle à celle du héros aveugle :

ŒDIPE :

*Ah ! Cithéron, pourquoi donc m'as-tu recueilli ? Que ne m'as-tu plutôt saisi et tué sur l'heure ? Je n'eusse pas ainsi dévoilé aux humains de qui j'étais sorti... O Polybe, ô Corinthe, et toi, palais antique, toi qu'on disait le palais de mon père, sous tous ces beaux dehors, quel chancre malfaisant vous nourrissiez en moi ! J'apparais aujourd'hui ce que je suis en fait : un criminel issu de criminels... O double chemin ! val caché bois de chênes ! ô étroit carrefour où se joignent les deux routes ! vous qui avez bu le sang de mon père versé par mes mains, avez-vous oublié les crimes que j'ai consommés sous vos yeux, et ceux que j'ai plus tard commis ici encore ? Hymen, hymen à qui je dois le jour, qui, après m'avoir enfanté, as une fois de plus, fait lever la même semence et qui, de la sorte, as montré au monde des pères, frères, enfants, tous de même sang ! des épousées à la fois femmes et mères - les pires hontes des mortels... Non, non ! fi est des choses qu'il n'est pas moins honteux d'évoquer que de faire. Vite, au nom des dieux, vite, cachez-moi quelque part, loin d'ici ; tuez-moi, ou jetez-moi à la mer, en un lieu où vous ne me voyiez jamais plus...*

(vers 1391 à 1412).

Les apparences trompeuses se sont effondrées au profit de la réalité. Œdipe se retrouve face au peuple de Thèbes dans la nudité de son être. A un héroïsme de convention succède la vraie grandeur, celle de l'homme qui assume ses actes et sa destinée, en toute connaissance de cause. Aux crimes commis involontairement et dans l'ignorance, succèdent l'automutilation et l'aveu public. Face au déterminisme de l'oracle de Delphes, il manifeste ainsi sa liberté d'homme. Au chœur qui lui demande quel « dieu » a poussé son bras, il peut ainsi répondre :

ŒDIPE :

*Apollon, mes amis ! oui c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux !*

(vers 1329 à 1331).

## CONCLUSION

Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, reste un héros triomphant. Il incarne la puissance sous toutes ses formes. Il est l'être de la violence, dans sa dimension individuelle (l'instinct fondamental étudié par Jean Bergeret) ou collective (la crise sacrificielle décrite par René Girard). Oedipe est à la fois l'homme « aux pieds enflés », symboles de sexualité puissante, et l'homme « qui sait ». Chez lui, pouvoir et savoir sont étroitement liés, comme l'a bien montré Jean- Pierre Vernant :

*(...) Par un jeu fréquent sur son nom (Oidipous) et sur le verbe signifiant je sais » (oida), Sophocle fait d'Œdipe celui qui sait. C'est par le savoir et par l'art qu'il a délivré Thèbes de la redoutable musicienne (sic), la Sphinge. C'est au savoir d'Œdipe que fait appel le prêtre, porte-parole du peuple au début de la pièce (...) pour Œdipe, savoir et pouvoir vont de pair. Seul est pourtant un savoir infaillible : celui que procure la mantique et Œdipe en est bien conscient qui s'affirme lui-même, face à Tirésias, comme possédant l'art du devin, mais les de-*

*vins véritables sont aussi clairvoyants qu'impuissants.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie*, deux, op. cit., pp. 169-170.

*Œdipe-Roi* relate précisément ce passage d'un savoir humain limité à une clairvoyance divine. Il s'effectue à travers un cheminement intérieur qui conduit à la connaissance de soi. L'automutilation, avec les agrafes de Jocaste, signifie le transfert symbolique de la puissance vers l'esprit.

Marie Delcourt attribue cette invention à Sophocle. Elle mentionne d'autres textes dans lesquels la responsabilité de l'aveuglement d'Oedipe incombe à ses parents, Laïos, Jocaste ou Polybe. Elle insiste sur le fait qu'il s'agit, dans la littérature grecque d'un « cas absolument unique de mutilation volontaire » (op. cit., p. 215). Cet épisode essentiel donne ainsi à la tragédie toute son originalité. En effet, tout conduit à cette scène d'aveuglement. L'espace théâtral se rétrécit progressivement : on passe de l'espace de la cité (le palais royal à Thèbes), à celui de la famille (la chambre nuptiale) puis à un gros plan sur le héros aveugle. L'oeil est le lieu où s'effectue l'inversion de l'extérieur vers l'intérieur, où s'initie une nouvelle dynamique de nature spirituelle. Par la cécité, Œdipe rejoint Tirésias. Sophocle a souligné cette métamorphose du héros, par les parallélismes avec le devin dans les tableaux scéniques et es discours, à l'ouverture et à la clôture de la tragédie. La connaissance de soi le conduit à la Vérité absolue. En s'aveuglant, Œdipe quitte l'univers des hommes pour accéder au monde des dieux. Puisqu'il n'est pas coupable des crimes qu'il a commis involontairement, son geste n'a pas la valeur d'une punition. On pourrait dire, avec René Girard, qu'en retournant sa puissance et sa violence contre lui-même, il procède à un sacrifice purificateur qui lui confère un statut divin. Son automutilation joue une fonction essentielle d'ordre symbolique : la restauration du sacré. Aveugle, Oedipe a acquis le statut supérieur du Voyant.

Héros tragique, il porte en lui les contradictions inhérentes à la tragédie. Il est le lieu où s'affrontent les forces antagonistes de la Fatalité et de la Liberté. Œdipe est un enfant marqué par le destin. Cette prédestination est signifiée par les deux oracles délivrés à Delphes au père puis au fils. Mais la volonté des dieux est déjouée puisque la naissance interdite a lieu. Par ailleurs, le héros joue à deux reprises un rôle actif dans sa destinée. Il choisit librement de quitter Corinthe pour échapper à la malédiction annoncée. Cette décision l'engage, paradoxalement, dans la voie des actes criminels qu'il cherchait précisément à éviter. Une fois ses crimes connus et reconnus, il décide de s'aveugler : ce geste, qui n'apparaît pas dans le matériau légendaire, lui donne une dimension sacrée. En ce sens, il se construit en transformant une fatalité en liberté. Les deux notions, symbolisées par les puissances divines et la nature humaine, sont indissociables dans la tragédie grecque :

*Pour qu'il y ait action tragique, il faut que se soit déjà dégagée la notion d'une nature humaine ayant ses caractères propres et qu'en conséquence les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer; mais il faut aussi qu'ils ne cessent pas d'être inséparables (..) Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe. Chez Thucydide, la nature humaine (...) se définit en contraste absolu avec la puissance religieuse qu'est la (Tuché). Ce sont deux ordres de réalité radicalement hétérogènes. Dans la tragédie, elles constituent plutôt les deux aspects opposés, mais complémentaires, les deux pôles d'une même réalité ambiguë.*

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., pp. 39.

La tragédie n'illustre ni le triomphe de la fatalité, ni la victoire de la liberté humaine. Elle met en scène un conflit de valeurs, une interrogation sur l'homme et ses actes. *Oedipe-Roi* en est un exemple particulièrement achevé. C'est pourquoi cette oeuvre a donné lieu à de multiples lectures à travers les siècles, chaque époque projetant sur elle ses conceptions métaphysiques ou philosophiques dominantes. Dans l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle où elle a vu le jour, les notions de volonté et de responsabilité ne sont pas encore clairement établies. L'individu n'est pas entièrement maître de ses actes :

*L'agent n'est pas, dans sa dimension humaine, cause et raison suffisantes de ses actes ; c'est au contraire son action qui, revenant sur lui selon que les dieux en ont souverainement disposé, le découvre à ses propres yeux, lui révèle la vraie nature de ce qu'il est, de ce qu'il fait. Ainsi Oedipe, sans rien avoir commis de plein gré qui lui soit personnellement imputable du point de vue du droit, se retrouve, à la fin de l'enquête qu'en sa passion de la justice il mène pour le salut de la cité, un criminel, un hors-la-loi chargé par les dieux de la plus horrible souillure. Mais le poids même de cette faute qu'il lui faut assumer sans l'avoir intentionnellement commise, la dureté d'un châtiement qu'il supporte d'une âme égale sans l'avoir mérité, le haussent au-dessus de la condition humaine, en même temps qu'ils le retranchent de la société des hommes. Religieusement qualifié par l'excès de son malheur, sa mort prendra valeur d'apothéose et sa tombe assurera le salut de ceux qui acceptent de lui donner asile.*

J.-P. Vernant, op. cit., p. 71.

Oedipe est donc, chez Sophocle, la figure énigmatique de l'homme double en qui se conjuguent les visages de l'être souillé et du demi-dieu, en qui se jouent les enjeux d'une destinée faite de fatalité et de liberté. Cette dualité essentielle est à l'origine d'une complexité et d'une profondeur, dont on peut comprendre qu'elle ait donné lieu à des interprétations diverses.



## ANNEXES

### I. NOTES

1. Les origines de la tragédie restant mystérieuses, on en est réduit à des hypothèses. Hérodote signale dans *L'Enquête* (V, 67) l'existence à Sicyone, au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., d'une fête en l'honneur d'un héros local, Adraste, au cours de laquelle « des chœurs tragiques » célébraient ses malheurs. Clisthène aurait remplacé son culte par celui de Dionysos, et transféré les chœurs au culte de cette divinité.

2. A Athènes, les représentations théâtrales étaient associées au culte de Dionysos, et s'inséraient dans un ensemble de cérémonies religieuses. Elles s'accompagnaient de processions et de sacrifices, et se déroulaient dans le théâtre de Dionysos, qui comportait un beau siège de pierre pour le prêtre de Dionysos, et un autel dédié à ce dieu au centre de l'orchestra. La présence d'un chœur et l'utilisation des masques rappelaient probablement aussi des fêtes rituelles plus anciennes.

Même si la tragédie ne comporte aucune allusion spécifique à la vie ou au culte de Dionysos, elle plonge ses racines dans le sacré.

Les célébrations religieuses étant également à Athènes les principales fêtes nationales, les tragédies comportent aussi une dimension civique. La naissance de l'art tragique est liée à l'existence d'un pouvoir politique fort. A Athènes, c'est le tyran Pisistrate qui a développé le culte de Dionysos et a fait construire un temple à Dionysos d'Eleuthère où étaient représentés des spectacles dramatiques au cours des fêtes des Grandes Dionysies qu'il a instaurées en l'honneur de ce dieu. Cela explique l'importance accordée par les poètes tragiques aux problèmes nationaux et politiques comme la guerre et la paix, le pouvoir, la justice et le civisme.

3. Le dithyrambe était une forme lyrique, un chant choral en l'honneur de Dionysos.

Aristote fait remonter l'origine des deux genres dramatiques, tragédie et comédie à des improvisations :

*« Etant donc, à l'origine, née d'improvisations (elle et la comédie ; la tragédie qui remonte aux auteurs de dithyrambes, la comédie qui remonte aux auteurs de ces chants phalliques encore en honneur aujourd'hui dans maintes cités) la tragédie grandit peu à peu parce qu'on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre, et, après plusieurs changements, elle se fixa lorsqu'elle eut atteint sa nature propre (...).*

*Pour le mètre, au tétramètre trochaïque se substitua le trimètre iambique (..) plus dans le ton de la conversation (...) 11 y a encore le nombre des épisodes et les autres embellissements qu'on dit avoir été apportés à chaque partie. »*

Aristote, *Poétique*, 1449 a, op. cit., pp. 34-35.

4. Baldry a souligné l'importance des fêtes des Grandes Dionysies instaurées par Pisistrate en l'honneur de Dionysos. Célébrées au début du printemps, elles attiraient non seulement les Athéniens mais aussi de nombreux étrangers « visiteurs-marchands venus commercer, émissaires des alliés apportant le tribut de leur cité, voyageurs attirés par le spectacle des merveilles que renfermait la plus belle des cités de la Grèce, ou par les festivités théâtrales

elles-mêmes. » (Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, 1975, pp. 33-34).  
Les Grandes Dionysies étaient l'un des plus importants rendez-vous panhellénique.

5. Périclès (vers 495-429) : après l'assassinat d'Ephialtès (460), il poursuivit les grandes réformes politiques (renforcement des pouvoirs de la Boulé, de l'Ecclésia et de l'Héliée ; démocratisation de l'Archontat, accession de tous les citoyens aux dignités, gratuité des spectacles, notamment). Il renforça la puissance d'Athènes (accroissement de la flotte, construction des Longs Murs, pressions économiques sur les partenaires de la confédération attiro-délienne). Il fut à l'origine de l'impérialisme athénien, et fit d'Athènes la capitale politique, économique et culturelle du monde grec.

6. Moins importantes que les Grandes Dionysies, la fête des Lénéennes également consacrée au culte de Dionysos se déroulait en hiver (fin décembre-janvier). Les concours dramatiques officiels y auraient débuté vers 440 avant J.-C. Ils étaient principalement ouverts aux auteurs comiques : seuls deux poètes tragiques y concouraient, présentant chacun deux pièces.

7. Dans l'Athènes des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles les institutions émanaient d'une démocratie directe. Les assemblées comme l'Ecclésia et la Boulé étaient constituées par les citoyens. Les fonctions plus spécialisées étaient confiées à des magistrats élus ou tirés au sort. Les plus importants d'entre eux étaient les archontes, au nombre de 9 (plus un secrétaire). Leurs fonctions étaient surtout religieuses et judiciaires. L'archonte éponyme était celui qui donnait son nom à l'année, réglait le calendrier, organisait les processions et les concours des Grandes Dionysies. Voir à ce sujet : Claude Mossé : *Les institutions grecques*, Paris : Colin, 1967, ch. 2.

8. La fonction de chorège entraînait des dépenses importantes. A toutes ces charges financières s'ajoutait le paiement des figurants assurant des rôles muets. C'est le cas, par exemple, dans le prologue d'*Oedipe-Roi* avec la foule des jeunes enfants en position de suppliants.

9. Les tribus étaient les groupes familiaux qui constituaient la structure primitive de l'organisation sociale athénienne. Clisthène, à qui remontent les réformes politiques ayant instauré la démocratie à Athènes, les a réorganisées et en a augmenté le nombre. Afin d'intégrer dans le corps civique les nouveaux habitants de la cité, il décréta qu'un Athénien ne serait plus désigné par le nom de son père mais par celui du dème (nouvelle subdivision administrative) dans lequel il vivait.

Le jury représentait ainsi l'ensemble des citoyens Athéniens.

10. Jacqueline de Romilly a notamment étudié trois oeuvres traitant le même sujet : le meurtre de Clytemnestre par Oreste :

« (...) un exemple suffit pour illustrer cette évolution. Dans *Les Choéphores* d'Eschyle, plus de quatre cents vers sont attribués au chœur, sur un total de 1 076, soit sensiblement plus du tiers. Dans *l'Electre* de Sophocle, qui traite le même sujet (et le changement de titre est déjà, en soi, révélateur), le chœur intervient pour un chiffre d'environ deux cents vers sur un total de 1 510, soit moins d'un sixième. De même, dans *l'Electre* d'Euripide, il en a un peu plus de deux cents sur 1 360, soit moins d'un sixième. »

J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 30.

11. Si toutes les comédies d'Aristophane sont intéressantes à cet égard, *Les Grenouilles* (405) offrent un intérêt tout particulier. Dionysos dégoûté de voir les tragédies qu'on joue à Athènes depuis la mort des trois grands dramaturges, se rend aux Enfers pour ramener et couronner le meilleur auteur tragique. Euripide se présente, mais Dionysos préfère les pièces d'Eschyle. En l'absence de ce dernier, c'est à Sophocle qu'il décide d'attribuer le trône de la tragédie qu'Euripide voulait usurper.

12. C'est dans les deux dialogues consacrés à une réflexion sur la cité idéale (et par conséquent à l'éducation de la jeunesse) que Platon évoque, pour le condamner, le rôle des poètes tragiques et des représentations théâtrales. Il s'agit de la *République* (10 livres) et des *Lois* (12 livres).

13. Les deux oeuvres les plus intéressantes à cet égard qu'ait écrites Aristote sont la *Constitution d'Athènes* qui nous informe sur l'évolution des institutions athéniennes et surtout la *Poétique*. Malgré son caractère incomplet et quelques incohérences et obscurités, l'ouvrage, qui est un instrument didactique, une sorte de cours sur la littérature, comporte une analyse précise de l'art poétique, et des différents genres comme l'épopée et le théâtre. La tragédie y occupe une place centrale, et Aristote s'appuie sur de nombreux exemples pris dans les oeuvres des grands dramaturges grecs, et notamment celles de Sophocle. *Oedipe-Roi* est mentionné à plusieurs reprises (1452 a, 1453 a et b, 1454 b, 1455 a, 1460 a, 1462 b).

14. Jean-Pierre Vernant fait remarquer que sur les 32 tragédies conservées et attribuées à Eschyle, Sophocle et Euripide, 20 ont un chœur composé de vieillards, dont *Antigone*, *Oedipe-Roi* et *Oedipe à Colone* (Vernant, 1986, p. 159).

15. J. Hardy précise, dans sa traduction de la *Poétique* d'Aristote, que si les tragédies du IV<sup>e</sup> siècle ne comportaient sans doute plus de vers anapestiques, celles du V<sup>e</sup> siècle en comprennent.

16. On s'est parfois appuyé sur la description de ce fléau pour dater *Oedipe-Roi*. Si Sophocle a pu garder en mémoire les souvenirs de l'épidémie de peste qui s'est abattue sur Athènes en 429 puis en 427-426, il ne faut pas oublier qu'il s'agit également d'un motif littéraire que l'on trouve notamment chez Homère (*Iliade*, Chant I, vers 1 à 105). Thucydide a décrit la peste d'Athènes dans *La Guerre du Péloponnèse* II, 48-54. En réalité, aucun indice sûr ne permet de dater *Oedipe-Roi* avec exactitude. On avance, à titre d'hypothèse, la date de 421-420, environ.

17. S'il est vrai, comme l'indique Hoffmann, que c'est par sa relation à Oedipe que le chœur se constitue en tant que personnage, il est beaucoup plus douteux d'affirmer qu'il voue à son roi le même attachement tout au long de la tragédie (Hoffmann, op. cit., p. 46-47).

18. Le titre « Turannos », accolé au nom d'Œdipe, est sans doute de l'époque hellénistique. La pièce s'intitulait primitivement « Oïdipous », « Œdipe ».

19. C'est le cas par exemple de Persée, dont la destinée offre de nombreuses similitudes avec celles d'Œdipe (voir Robert Graves, *les mythes grecs* I, Paris, Fayard, 1967, pp. 255 à 264), de

Télèphe (Ibid., II, pp. 183-186). C'est aussi celui de Cyrus et de Cypselos (voir Hérodote, *L'Enquête*, I, 108 à 130).

Voir aussi la légende de Pâris, P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 345-347.

20. Dans *Oedipe à Colone* (tragédie représentée par Sophocle le Jeune, petit-fils du poète, en 401), Oedipe est accueilli à Athènes, dont il devient, après sa mort, un héros protecteur. Sa mort surnaturelle, sous la forme d'une sorte d'apothéose, montre qu'il a expié ses crimes et qu'il a été réhabilité, aussi bien auprès des hommes que des dieux.

Sophocle a d'ailleurs proposé, selon les pièces, des versions différentes de la mort d'Oedipe. Dans *Antigone*, il meurt à Thèbes réprouvé et déshonoré. Il n'est pas question d'exil ni d'errance.

Eschyle, dans *Les Sept contre Thèbes*, suit la tradition de *L'Odyssée* : Œdipe meurt longtemps après Jocaste, et il maudit ses fils pour se venger de leurs outrages.

Chez Euripide, Œdipe et Jocaste survivent à leurs fils Étéocle et Polynice.

21. Il existe de nombreux rôles de figurants muets dans *Oedipe-Roi* : les jeunes Thébains qui accompagnent le Prêtre à l'ouverture de la pièce, mais aussi Antigone et Ismène, et des esclaves : ceux qui guident le devin aveugle, Tirésias, ou le vieux berger, et les servantes de Jocaste.

22. La notion de catharsis a fait couler beaucoup d'encre depuis la Renaissance. Aristote ne parle pas de purification « des passions » mais de la crainte et de la pitié seulement, c'est-à-dire des émotions suscitées par le spectacle de la tragédie. Éprouvées sans dommage et avec plaisir à l'inverse de ce qui se passe dans la vie réelle, celles-ci exercent sur nous un effet comparable à « une sorte de médication, de traitement, d'hygiène (J. Hardy, *introduction à la Poétique*, op. cit., p. 18 et suivantes).

23. Comme la catharsis, la notion d'« imitation » a suscité beaucoup de commentaires et d'interprétations. Il ne s'agit pas chez Aristote d'une « reproduction » de la réalité, mais des moyens artistiques dont dispose tout créateur pour réaliser son oeuvre et transposer la réalité : « *Car de même que certains (les uns grâce à l'art et les autres grâce à l'habitude) imitent par les couleurs et le dessin bien des choses dont ils nous tracent l'image, de même que d'autres imitent par la voix, ainsi en est-il dans les arts précités : tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie, combinés ou non. Par exemple le jeu de la flûte, le jeu de la cithare et les autres arts qui ont le même effet propre, comme le jeu de la syrinx, imitent en recourant seulement à la mélodie et au rythme, et la danse imite à l'aide du rythme sans mélodie : car les danseurs aussi, à l'aide des rythmes que traduisent les figures de danse, imitent caractères, passions et actions.* »

Aristote, *Poétique*, op. cit., 1447 a, p. 1-2.

24. C'est l'hypothèse développée par Maurice Croiset : (*La légende d'Oedipe*) a été probablement portée pour la première fois sur la scène par Eschyle dans sa trilogie thébaine jouée en 467 et comprenant les trois tragédies intitulées *Laios*, *Œdipe*, *Les Sept contre Thèbes*. En tout cas, c'est de la seconde pièce de cette trilogie que Sophocle s'est inspiré et les données selon lesquelles son prédécesseur avait représenté la destinée des Labdacides sont en gros celles d'où procède *Oedipe-Roi* » (M. Croiset, *Œdipe-Roi de Sophocle*, Paris,

Librairie Meillottée, p. 106.)

25. Marie Delcourt attribue à Sophocle l'idée des « pieds percés » d'Oedipe, qui fournissent non seulement un signe de reconnaissance pour le Corinthien et le berger, mais aussi la symbolique de son nom. Dans les oeuvres précédentes, ce détail n'existe pas. Dans *L'Odyssée*, ce sont les dieux qui révèlent à Jocaste l'identité de son mari. Dans « le résumé de Pisandre », celle-ci reconnaît d'abord le meurtrier, par les armes dont il a dépouillé Laïos, puis son fils jadis exposé, par les langes et les agrafes restées entre les mains du palefrenier qui le sauva (voir Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, op. cit., p. 24-25).

Sophocle a pu s'inspirer de la légende de Mélampous le héros « au pied hâlé » et par le récit de l'enfance de Cyrus rapporté par Hérodote (Ibid., p. 26-28).

26. Le meurtre du père est une donnée mythologique essentielle dans la théogonie grecque. C'est ainsi que Chronos procède au meurtre d'Ouranos à l'instigation de sa propre mère, et qu'il est supplanté à son tour par son fils Zeus.

Voir Hésiode, *Théogonie*, vers 155 et suivants.

Le parricide apparaît, également dans de nombreuses légendes, par exemple celle de Télégonos, meurtrier d'Ulysse, voir P. Grimai, op. cit., p. 440.

27. La Sphinge est toujours, dans les représentations iconographiques grecques, un personnage féminin, dont la sexualité est fortement marquée. C'est une créature souvent dotée d'un phallus. Voir à ce sujet Marie Delcourt, op. cit., ch. 3 et 4.

28. Cette énigme figure dans *l'Anthologie Palatine XIV*, 64, sous la forme suivante :

Sur terre il est un être à deux, quatre, trois pieds,  
et même voix toujours ; le seul dont le port change  
parmi tous ceux qui vont rampant au ras du sol,  
qui montent dans les airs ou plongent dans l'abîme.  
Quand, pour hâter sa marche, il a plus de pieds,  
c'est alors que son corps avance le moins vite.

29. Marie Delcourt apporte les précisions suivantes :

« Dans son *Interprétation des Songes*, Artémidore d'Ephèse (...) consacre un long chapitre au rêve de l'union avec la mère. Le sujet, dit-il, a été très discuté parmi les interprètes des songes. Lui-même n'apporte jamais sa solution sans l'appuyer d'exemples dont aucun n'est emprunté à la littérature ; tous sont des cas concrets dus à l'expérience de gens qui ont noté leurs rêves et qui en ont observé les conséquences.

Il faut distinguer, dit Artémidore, d'après la façon dont l'union se fait. Au cas où elle s'accomplit normalement avec une mère vivante, cela signifie haine et rivalité à l'égard du père si celui-ci est bien portant et mort du père si celui-ci est malade. Le rêve d'union avec la mère est favorable, particulièrement pour les artisans, car leur industrie est nommée leur mère, ainsi que pour les hommes politiques et ceux qui aspirent au pouvoir, car la mère représente la patrie. De même que celui qui obéit aux lois d'Aphrodite possède une partenaire docile et heureuse, de même celui qui, ainsi, s'unit à sa mère, sera respecté et aimé de ses sujets. Lorsque le rêve rapproche une mère et un fils qui ne vivent pas ensemble il promet le retour au voyageur éloigné, si la mère se trouve à la maison. Si elle n'y est pas, le rêveur ira la rejoindre. S'il est malade, le rêve signifie qu'il guérira car la nature est notre mère

commune.

*Rêver qu'on s'unit à sa mère morte est signe de mort, car la terre est appelée mère.... »*

Marie Delcourt, op. cit., p. 193-197.

30. Jean-Pierre Vernant reprend l'interprétation de son maître Louis Gernet :

« *L'autre face d'Oedipe, complémentaire et opposée (son aspect de bouc émissaire) n'a pas été aussi nettement dégagée par les commentateurs. On a bien vu qu'Oedipe, au terme de la tragédie, est chassé de Thèbes (sic) comme on expulse l'homo piacularis afin d'écarter la souillure* » (...) Mais c'est Louis Gernet qui a su établir de façon précise la relation du thème tragique avec le rituel athénien du *phannakos*.

(...) il existe aussi à Athènes, comme en d'autres cités grecques, un rituel annuel qui vise à expulser périodiquement la souillure accumulée au cours de l'année écoulée. « C'est l'usage à Athènes, rapporte Héliados de Byzance, de processionner deux *pharmakoi* en vue de la purification, un pour les hommes, l'autre pour les femmes... ». D'après la légende, le rite trouverait son origine dans le meurtre impie, commis par les Athéniens sur la personne d'Androgée le Crétois : pour chasser le *loimos* (fléau) déclenché par le crime, on institua la coutume d'une purification constante par le *pharmakos* ».

J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 117-119.

Œdipe n'a rien des pauvres hères, condamnés à mort, ou gibier de potence, qui servaient à ce rite de purification collective. Par ailleurs, il n'est pas expulsé de Thèbes dans la tragédie de Sophocle. Pierre Vidal Naquet reviendra d'ailleurs sur cette interprétation contestable et contestée par de nombreux hellénistes, dans *Mythe et tragédie deux* :

« (...) bien entendu, Oedipe révélé n'est ni un *pharmakos* ni un ostracisé, il est entre les deux, et c'est en cela qu'il est un héros tragique » (p. 198).

31. Les thèses sociologiques défendues par Jean-Pierre Vernant ont conduit à des rapprochements intéressants entre l'histoire et la littérature. Mais elles ont entraîné quelques dérives dans l'interprétation littéraire, notamment à propos d'*Oedipe-Roi*. Sophocle ne s'est pas du tout inspiré d'une institution comme l'ostracisme, tel que le décrivent Jérôme Carcopino et Jean-Pierre Vernant (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, pp. 124-129). Et rien ne permet de penser qu'il a pu faire la moindre allusion à des événements ou des personnages historiques contemporains, comme Périclès par exemple.

32. Dans *Oedipe à Colone*, Sophocle explique comment à Colone, le tombeau d'un être impur et sacrilège est devenu un lieu protecteur.

Il utilise une évolution de conception du droit attique pour souligner qu'au-delà de l'acte brut, ce sont les intentions qui déterminent l'innocence ou la culpabilité d'un individu.

33. Voir notamment tout le chapitre qui lui est consacré dans l'ouvrage de P. Lévêque et L. Sénéchan, *Les grandes divinités de la Grèce*, pp. 201-225.

34. Il faut reprendre ici la traduction de Paul Mazon : le Cithéron n'est pas « son nourricier, son père » (vers 1092) mais bien « sa nourricière, sa mère », la montagne étant une figure maternelle associée à la naissance du héros dans cet hyporchème du chœur. Après avoir été berceau, elle devient sa tombe, dans les dernières paroles d'Oedipe (vers 1453).

35. Le devin Tirésias appartient au cycle légendaire de Thèbes. Son histoire est liée à la violation d'un interdit sexuel. Métamorphosé en femme pendant 7 ans, il est redevenu un homme. Mais il a été puni par Héra pour avoir dit que les femmes sont celles qui ont le plus de plaisir sexuel. Héra furieuse l'aveugla, mais Zeus lui accorda le don de prophétie. Il conserva ce don même après sa mort : dans l'Odyssée, Ulysse vient le consulter aux Enfers.

36. Paul Mazon propose cette traduction pour les vers 1271 à 1274. «*Ainsi ne verront-ils plus, dit-il, ni le mal que j'ai subi, ni celui que j'ai causé ; ainsi les ténèbres leur défendront-elles de voir désormais ceux que je n'eusse pas dû voir et de manquer de reconnaître ceux que, malgré tout, j'eusse voulu connaître* ».

Robert Pignarre traduit ce même passage autrement :

«*Et il crie que ses yeux ne verront plus sa misère et ne verront plus son crime et que la nuit leur dérobera ceux qu'ils n'auraient jamais dû voir et qu'ils ne reconnaîtront plus ceux qu'il ne veut plus connaître* ».

## II. BIBLIOGRAPHIE

Ne sont indiqués dans cette bibliographie que les ouvrages effectivement consultés.

### La tragédie grecque

BALDRY, H.C. : *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, La Découverte, 1975, rééd. 1991.

DUCHEMIN, J : *L'agôn dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, rééd. 1968.

MEIER, C : *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

ROMILLY, J. de : *La tragédie grecque*, Paris, Quadrige-PUF, 1970, rééd. 1992.

VERNANT, J.-P. et VIDAL-NAQUET, P.:

- *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Ed. de la Découverte, rééd. 1989.

- *Mythe et tragédie, deux*, Paris, Ed. de la Découverte, 1986.

CROISSET, M.: *Œdipe-Roi de Sophocle, étude et analyse*, Paris, Librairie Meillottée.

HOFFMANN, G.: Sophocle, *Oedipe-Roi*, Paris, PUF, 1990.

LACARRIERE, J.: *Sophocle*, Paris, L'Arche, 1960, rééd. 1978.

### Le mythe d'Œdipe

#### *Synthèses littéraires*

ASTIER, C.: *Le mythe d'Oedipe*, Paris, Colin, coll. U prisme, 1974.

SCHERER, J.: *Dramaturgie d'Oedipe*, Paris, PUF, 1987.

### ***La mythologie grecque***

GRAVES, R.: *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

HAMILTON, E.: *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout-Université.

### ***Approches anthropologiques et sociologiques***

DELCOURT, M.: *Oedipe, ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

DURAND, G. : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

GIRARD, R.: *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

LEVI-STRAUSS, C. : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

VERNANT, J.-P. : *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Ed. de la Découverte, 1990.

### ***Approches psychanalytiques***

BERGERET, J.: *La violence fondamentale*, Paris, Dunod, 1984.

DIEL, P. : *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1966.

FREUD, S.:

- *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961.

- *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1965.

- *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.

- *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

JUNG, C.-G. : *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1983.

LACAN, J.

- *Ecrits*, Paris, Paris, Ed. du Seuil, 1966.

- *Le Séminaire*, livre VII, L'éthique de la Psychanalyse, Paris, Ed. du Seuil, 1986.

GREEN, A.: *Un oeil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Ed. de Minuit, 1969.

VAN DER STERREN, D.: *Oedipe, une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, PUF, 1976.



### **Contexte historique et culturel**

BONNARD, A. : *Civilisation grecque*, Lausanne, Ed. Clairefontaine.

CLOCHE, P. : *La civilisation athénienne*, Paris, Colin, 1964 (rééd.).

DELCOURT, M.: *L'oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1981.

FLACELIERE, R.: *Devins et oracles grecs*, Paris, PUF, 1965.

GRIMAL, P.: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

KITTO, H.D.F. : *Les Grecs, autoportrait d'une civilisation*, Arthaud, 1959.

LEVEQUE, P.: *L'aventure grecque*, Paris, Colin, 1964.

LEVEQUE, P. et SENECHAN, L.: *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, A. Colin, 1990.

MOSSE, C. : *Les institutions grecques*, Paris, Colin, coll. U2, 1967.

### ***Esthétique***

ARISTOTE : *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

HEGEL : *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979.

NIETZSCHE : *La naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, 1994.

STAROBINSKI, J. : *La relation critique*, Paris, NRF-Gallimard, 1970.